

	
Link zu diesem Datensatz	https://d-nb.info/957911335
Titel	Ästhetik des Erhabenen: Von Longin bis Lyotard Teil: Kurseinheit 1. / Teil 1., Text / Autor: Carsten Zelle
Ausgabe	[2. Aufl.]
Verlag	Hagen : Fernuniv.
Zeitliche Einordnung	Erscheinungsdatum: 1999
Umfang/Format	147 S.
ISBN/Einband/Preis	kart.
Frankfurt	Signatur: 1999 B 20882 Bereitstellung in Frankfurt
Leipzig	Signatur: 1999 B 20882 Bereitstellung in Leipzig

Inhalt	1
--------	---

Inhalt

Inhaltsverzeichnis	1
Der Verfasser	4
Der Kurs	4
Studientechnisches	5
Literaturverzeichnis	6
1. Einleitung	15
1.1 Übersicht	15
1.2 Begriffsklärung	18
1.2.1 Terminologie	18
1.2.2 Kontext	21
1.2.3 Inhalt	22
<i>Übungsaufgaben zur Einleitung</i>	24
2. Die antiken Vorgaben des Erhabenen	25
2.1 Das genus sublime im System der antiken Rhetorik	25
2.2 Pseudo-Longinos' Schrift vom Erhabenen	29
<i>Übungsaufgaben zum 2. Kapitel</i>	38
3. Die Wiederentdeckung Longins — Boileau und die Folgen	39
3.1 Boileaus Longin-Übertragung 1674	40
3.1.1 Boileaus <i>Art poétique</i> und der <i>Traité du Sublime</i> — Norm und Subversion	41
3.1.2 sublimité	42
3.1.3 désordre	45
3.1.4 Das 'je ne sais quoi' des Erhabenen	49
3.2 Die Emotionalisierung der Poetik in Frankreich im Anschluß an Boileau	51
<i>Übungsaufgaben zum 3. Kapitel</i>	56

4. Der negative Grund des Erhabenen — die englische Entwicklung bis Burke und die Folgen	57
4.1 John Dennis — die Geburt der Natur aus dem Geiste der Rhetorik	57
4.2 Joseph Addison — Weite und Schrecken des Ozeans	66
4.3 Das Erhabene zwischen Addison und Burke	71
4.4 Edmund Burke — Ästhetik des Schreckens und des Schmerzes	73
4.5 Nach Burke — Gothic Novel und Ästhetik des Unendlichen	78
4.6 „Soyez ténébreux“ — Diderots sublimer Rat an die Künstler	82
<i>Übungsaufgaben zum 4. Kapitel</i>	86
5. Das Erhabene im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts	87
5.1 Dreistillehre zwischen Barock und Aufklärung — Von der „hocherhabenen Schreibart“ zum „vernünftig=erhabenen Ausdruck“	88
5.2 Das Ende des heroischen Menschenbilds	91
5.3 Das „Wunderbare“ und „Herzrührende“ in der Poetik der Frühaufklärung	93
5.3.1 Bodmer/Breitinger	94
5.3.2 Pyra	98
5.3.3 Klopstock	101
5.3.4 Sulzers Lexikoneintrag	104
5.4 Die Fühlbarmachung der Vernunft	105
5.4.1 Theorie der vermischten Empfindungen — Mendelssohn	106
5.4.2 Dynamisierung und Depotenzierung des Erhabenen — z.B. Herder	110
5.4.3 Gottähnlichkeit — die Verinnerlichung des Erhabenen in der Genieästhetik	113
<i>Übungsaufgaben zum 5. Kapitel</i>	119
6. Das Erhabene in der Deutschen Klassik — Kant und Schiller	121
6.1 Kants „Analytik des Erhabenen“	122
6.1.1 Schönes und erhabenes Lebensgefühl	123
6.1.2 Zum Erhabenen tauglich — Subreption	126
6.1.3 Mathematische und dynamische Erhabenheit	127
6.1.4 Negative Darstellung	128

Inhalt	3
6.2 Schillers „Ueber das Erhabene“	129
6.2.1 Das Supplement der ästhetischen Erziehung — Theorie des Erhabenen	130
6.2.2. Erhabenheit gegenüber dem Schönen	133
6.3 19. Jahrhundert — Beschönigung des Erhabenen	136
<i>Übungsaufgaben zum 6. Kapitel</i>	138
7. Ausblick auf Nietzsche und Lyotard	139
7.1 Nietzsches dionysisch-apollinische Dekonstruktion	139
7.2 Lyotards Ästhetik der Präsenz	143
<i>Übungsaufgaben zum Ausblick</i>	147

Der Verfasser:

Hochschuldozent Dr. Carsten Zelle

Studium der Fächer Deutsch, Sozialkunde und Geschichte in Marburg (1974-1980), Staatsexamen (1980), Promotion (1985), Habilitation (1994). Seit 1987 Mitarbeiter, seit 1994 Hochschuldozent für Neuere Deutsche Literaturwissenschaft und Allgemeine Literaturwissenschaft an der Universität-Gesamthochschule in Siegen.

Publikationen zum „angenehmen Grauen“ in der Aufklärung, zur „Doppelten Ästhetik“ der Moderne, zur Literatur, Ästhetik, Anthropologie und Antikenrezeption seit dem 17. Jahrhundert sowie zur Germanistikgeschichte.

Herausgeber der Zeitschrift *Das achtzehnte Jahrhundert*.

Der Kurs:

Der Kurs bietet eine ‘Kurze Geschichte der Ästhetik des Erhabenen von Longin bis Lyotard’. Er konzentriert sich im wesentlichen auf die Quellen, wobei die vier wichtigsten ‘Stationen’ des Themas, nämlich Longin, Boileau, Burke und Kant, hervorgehoben werden. Ein Schwerpunkt der Darstellung liegt auf dem 18. Jahrhundert, einer Hochzeit der Debatte um das Erhabene. Die ‘Kurze Geschichte’ verfolgt das Ziel, fundiertes historischen Wissen zu vermitteln.

Der Kurs ist hervorgegangen aus einer Reihe von Einzelstudien, die der Verfasser seit 1987 vorgelegt hat, sowie aus einigen einschlägigen Siegener Lehrveranstaltungen.

Studientechnisches:

Diesem Studienbrief liegt eine (auf grünes Papier gedruckte) Einsendeaufgabe bei. Sie ist nicht obligatorisch, stellt aber ein Angebot an Sie dar, Ihren Lernerfolg nach der Bearbeitung dieses Kurses freiwillig zu überprüfen. Sinnvollerweise sollte die Einsendeaufgaben direkt im Anschluß an das Studium dieses Studienbriefs bearbeitet und an die FernUniversität geschickt werden. Sie wird von dem Betreuer des Kurses oder einem externen Korrektor durchgesehen und zusammen mit einem Gutachten an Sie zurückgeschickt. Wir empfehlen, eine Einsendeaufgabe insbesondere dann zu bearbeiten, wenn Sie aufgrund dieses Studienbriefs einen Leistungsnachweis erlangen oder eine Prüfung ablegen wollen.

Sie können im Anschluß an die Bearbeitung dieses Studienbriefs (wie übrigens im Anschluß an alle Kurse des Fachs Neuere deutsche Literaturwissenschaft) eine schriftliche Hausarbeit anfertigen, um einen studienbegleitenden Leistungsnachweis zu erwerben. Das Thema sollte aus dem thematischen Horizont des Kurses stammen und kann ansonsten frei vereinbart werden. Zur Themenabsprache setzen Sie sich bitte mit Ihrem Kursbetreuer in Verbindung.

Der Kurs ist dem Teilgebiet I (Theorie) im Hauptstudium zugeordnet.

Die Betreuung des Kurses liegt bei Dr. Uwe Spörl, Tel. 02331/987-2119, E-Mail: uwe.spoerl@fernuni-hagen.de.

Literaturverzeichnis

(Die Siglen M1 - M12 verweisen auf die im Materialienband abgedruckten Texte)

1. Übergreifende Literatur zum Kursthema

Lexika- oder Handbuchartikel

Eugenio Battisti, Rosario Assunto: Tragedy and the Sublime. In: Encyclopedia of World Art. Bd. XIV. New York, Toronto, London 1967, 264-276.

Sehr anregender Artikel, der das Thema systematisch innerhalb der „dual aesthetics“ des Schönen und Erhabenen situiert.

Umberto Eco: Sublime. In: Grande Dizionario Enciclopedico UTET. Bd. 17. Torino 1972, 891 f.

Armin Müller, Giorgio Tonelli, Renate Homann: Erhaben, das Erhabene. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hg. Joachim Ritter, Karlfried Gründer. Darmstadt 1971ff., hier: Bd. II (1972), 624-635.

Einschlägiger philosophischgeschichtlicher Artikel, der den Wissensstand *vor* der sog. Renaissance des Erhabenen repräsentiert. Mit weiterführender Literatur.

Marjorie Hope Nicolson: Sublime in External Nature. In: Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas. Hg. Ph. P. Wiener. Bd. IV. New York 1973, 333-337.

Basisartikel für die Trennung von „rhetorical“ und „natural sublime“. Mit weiterer Literatur für den englischsprachigen Bereich.

Jan Cohn, Thomas H. Miles: The Sublime: In Alchemy, Aesthetics and Psychoanalysis. In: Modern Philology 74 (1976/77), 289-304.

Wichtige Studie, die dem Zusammenhang von 'Sublime' und 'Sublimation' in Alchemie, Ästhetik und Psychoanalyse nachgeht und eine präzise Etymologie von 'sublime' gibt.

Annemarie Gethmann-Siefert: Erhabene, das. In: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie. Hg. Jürgen Mittelstraß. Bd. I. Mannheim, Wien, Zürich 1980, 571-572.

Kurzer Artikel mit den wichtigsten Angaben.

Craig Kallendorf, Carsten Zelle, Christine Pries: Erhabene, das. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. Gert Ueding. Bd. II. Tübingen 1994, 1357-1389.

Einschlägiger deutschsprachiger Artikel zum Erhabenen mit zahlreichen weiterführenden Literaturhinweisen.

Übergreifende Monographien oder Sammelwerke

Du Sublime. Jean-François Courtine, Michel Deguy, Éliane Escoubas, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-François Lyotard, Louis Marin, Jean-Luc Nancy, Jacob Rogozinski. Paris 1988.

Einschlägiger Sammelband, der die französische Diskussion um das Sublime, sofern sie an Heideggers Philosophie anschließbar ist, dokumentiert. Hervorzuheben ist Lyotards Beitrag, der im folgenden Sammelband übersetzt vorliegt.

Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Hg. Christine Pries. Weinheim 1989.

Grundlegender Sammelband für die deutsche Renaissance des Erhabenen. Mit ausführlicher Bibliographie von Peer Sporbert, 349-383.

Peter de Bolla: *The Discourse of the Sublime. History, Aesthetics and the Subject.* Oxford 1989.

Zusammenfassende Studie für den englischen Sprachraum.

Baldine Saint Girons: *Fiat Lux. Une Philosophie du Sublime.* Paris 1993.

Zusammenfassende Studie für den französischen Sprachraum. Mit ausführlicher Chronologie der Quellen seit Boileau und der Forschungsliteratur, 535-550.

Themenhefte von Zeitschriften

Atti del convegno su il sublime: creazione e catastrofe nella poesia (Bologna 30-31 maggio 1984). Hg. Vita Fortunati, Giovanni Franci. In: *Studi di estetica* N. S. 4/5 (1984).

Themenheft, das mit der italienischen Diskussion vertraut macht.

The Sublime and the Beautiful: Reconsiderations. In: *New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation*, XVI (1985), H. 2.

Themenheft, das mit dem amerikanischen Forschungsdiskurs bekannt macht.

Le Sublime. In: *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 86 (1986), N° 1.

Themenheft, das mit der philologisch-historischen Forschungsdebatte in Frankreich vertraut macht.

The Sublime: A Forum. In: *Studies in Romanticism* 26 (1987), H. 2, 187-258 (Themenschwerpunkt).

Themenschwerpunkt, der dokumentiert, wie ein 'angesagtes' literaturwissenschaftliches Thema Anschlußstudien produziert.

Die Sprache des Erhabenen. Das Bild des Erhabenen. Die erhabene Tat. In: *Merkur* 43 (1989), H. 487/488.

Grundlegendes Sonderheft der von Karl Heinz Bohrer herausgegebenen Kulturzeitschrift „Merkur“, das anthropologischen, gesellschaftlichen und politischen Implikationen der Aktualität des Erhabenen nachgeht.

2. Die Antiken Vorgaben des Erhabenen

Pseudo-Longinos: *Vom Erhabenen.* Griechisch und deutsch von Reinhard Brandt. 1. Aufl. 1966. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) ²1983. (M1)

Eingeführte Übersetzung mit empfehlenswerter Einleitung.

Longinus: *Vom Erhabenen.* Griechisch/deutsch. Übers. Otto Schönberger. Stuttgart 1988.

Einschlägige zweisprachige Reclam-Ausgabe mit ausführlichem Kommentar, informativem Nachwort und weiterführenden Literaturangaben.

Manfred Fuhrmann: *Einführung in die antike Dichtungstheorie.* Darmstadt 1973.

Grundlegendes Werk zur antiken Poetik und ihrer neuzeitlichen Rezeption. Zum Erhabenen in der Antike und bei Longin, 135-184.

Neil Hertz: A Reading of Longinus. In: Ders.: The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime. New York 1985, 1-20.
Grundlegendes Beispiel für eine dekonstruktive Lektüre Longins.

3. Die Wiederentdeckung Longins — Boileau und die Folgen

Nicolas Boileau-Despréaux: *Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours* [1674]. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Introduction par Antoine Adam. Textes établis et annotée par Françoise Escal. Paris 1966 (= *Bibliothèque de la Pléiade*, 188), 331 ff. („Préface“: M2)

Mit dieser Übertragung wird Longin der antike Begründer der modernen Ästhetik des Erhabenen.

—: *Réflexions critiques sur quelque passages du Rhéteur Longin* [1694, 1713]. Ebd., 489 ff.

Boileaus Stellungnahme zur ‘Querelle des Anciens et des Modernes’, in der er die ‘Fehler’ der antiken Dichtung mit der longinischen Kategorie des Erhabenen rechtfertigt.

—: *Discours sur l’Ode* [1693]. Ebd., 227 ff.

Kurzer Text über die ‘schöne Unordnung’, die Gattungscharakteristikum der ‘pindarisierenden’ Ode sei.

Dominique Bouhours: *Les entretiens d’Ariste et d’Eugene*. Paris 1671.

Enthält ein entscheidendes Kapitel zum ‘je ne sais quoi’.

François de Salignac de la Mothe-Fénelon: *Lettre à l’Académie* [entst. 1714; gedr. postum 1716]. Hg. Ernesta Caldarini. Genève 1970.

Prononciert die pathetische Kraft, insbesondere der griechischen Dichtung.

Jean Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* [1719]. 3 parties. Septième Édition. Paris 1770 [Nachdruck: Genève 1967].

Grundlegendes Werk des ‘emotionalistischen Neuansatzes’ in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts.

Silvain: *Traité du sublime* [entst. 1708]. Paris 1732 [Neudruck: Genève 1971].

Silvain faßt das ‘Heroisch-Erhabene’ für Frankreich zusammen.

Chevalier de Jaucourt: „Sublime“. In: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Mis en ordre & publié par Denis Diderot. 17 Vols. Paris 1751-1765, hier: T. XV (1765), 566-570.

Jean-François Marmontel: „Sublime“. In: *Supplément à l’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Mis en ordre et publié par M.***. 4 Bde. Amsterdam 1776-1777, hier: T. IV (1777), 833-844.

Die ‘Encyclopédie’-Artikel dokumentieren die Ansichten der ‘philosophes’, d.h. der Repräsentanten der französischen Aufklärung.

Jules Brody: *Boileau and Longinus*. Genf 1958.

Grundlegendes Werk zu Boileaus Longin-Rezeption.

Théodore A. Litman: *Le Sublime en France (1660-1714)*. Paris 1971.

Grundlegende Studie zum Erhabenen im französischen Klassizismus.

Peter Eckard Knabe: „Sublime/grand“. In Ders.: Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung. Düsseldorf 1972, 451-458.

Bietet Hinweise auf weiteres Quellenmaterial.

Karl Maurer: Boileaus Übersetzung der Schrift ‘peri hypsous’ als Text des französischen 17. Jahrhunderts. In: Le Classicisme à Rome aux Iers Siècles avant et après J.-C. Hg. Hellmut Flashar. Genève 1979, 213-262.

Der wichtige Aufsatz situiert Boileaus Longin-Übersetzung in den literarischen Auseinandersetzungen des späten 17. Jahrhunderts.

Winfried Wehle: Vom Erhabenen oder Über die Kreativität des Kreatürlichen. In: Frühaufklärung. Hg. Sebastian Neumeister. München 1994, 195-240.

4. Der negative Grund des Erhabenen — die englische Entwicklung bis Burke und die Folgen

John Dennis: Letter describing his crossing the Alpes, dated from Turin, Oct. 25, 1688. In: Ders.: The Critical Works. Hg. Edward Niles Hooker. 2 Bde. Baltimore 1939/43 [Reprint 1964], Bd. II, 380-382. (M3)

Frühes Zeugnis für die Erhabeneheit des Hochgebirges.

—: The Grounds of Criticism in Poetry [1704]. Ebd., Bd. I, 325 ff.

Grundlegende Quelle für die Rezeption Longins in der englischen Literaturkritik.

Joseph Addison: On the Pleasures of Imagination. In: Joseph Addison, Richard Steele: The Spectator. Ed. Gregory Smith. 4 vols. London, New York 1958, vol. III, No. 411-421 [Juni 1712], 276-309. (No. 412: M4a)

—: No. 489 [20. Sept. 1712]. Ebd., vol. IV, 47-50. (M4b)

John Baillie: An Essay on the Sublime. London 1747 [Neudruck: Los Angeles 1953]

Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful [1757, ²1759]. Hg. J. T. Boulton. London 1958. (Ausschnitte: M5)

Neben Longin und Kants ‘Analytik des Erhabenen’ wohl der dritt wichtigste Basistext zur Ästhetik des Erhabenen.

James Usher: Clio: or, A Discourse on Taste. Addressed to a young Lady. The Second Edition, with large Additions. London 1769 [Neudruck: New York 1970].

James Beattie: Illustrations on Sublimity. In: Ders.: Dissertations, Moral and Critical. London 1783 [Neudruck: Stuttgart, Bad Cannstatt 1970], 605-655.

William Wordsworth: [The Sublime and the Beautiful] [um 1811/12]. In: Ders.: The Prose Works. Hg. W. J. B. Owen, Jane Worthington Smyser. 3 vols. Oxford 1974, vol. II, 349-360.

Basil Barrett: Pretensions to a Final Analysis of the Nature and Origin of Sublimity, Style, Beauty, Genius and Taste. London 1812.

Eine zeitgenössische Zusammenfassung der englischen Diskussion zum Erhabenen im 18. Jahrhundert.

- Samuel H. Monk: *The Sublime. A Study of Critical Theories in XVIII.-Century England* [1935]. 2. Aufl. Ann Arbor 1960.
Pionierstudie zum Erhabenen in England. Mit umfangreichem Quellenverzeichnis.
- Walter John Hipple: *The Beautiful, the Sublime, and the Picturesque in Eighteenth Century British Aesthetic Theory*. Carbondale 1957.
- David B. Morris: *The Religious Sublime. Christian Poetry and Critical Tradition in XVIII Century England*. Lexington 1972.
- Jürgen Klein: *Der gotische Roman und die Ästhetik des Bösen*. Darmstadt 1975.
Genaue Darstellung zu Burke und Kant, die das Erhabene als ästhetische Basistheorie des Schauerromans profiliert.
- William Price Albrecht: *The Sublime Pleasures of Tragedy. A Study of Critical Theory from Dennis to Keats*. Lawrence, Manhattan, Wichita 1975.
Studie zur Frage nach dem Vergnügen an tragischen Gegenständen.
- Thomas Weiskel: *The Romantic Sublime. Studies in the Structure and Psychology of Transcendence* [1976]. Second Edition with a new Foreword [vii-x] by Harold Bloom. Baltimore 1986.
Studie, die die 'ödipale Struktur' des Erhabenen herauszuarbeiten sucht.
- James B. Twitchell: *Romantic Horizons. Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting, 1770-1850*. Columbia 1983.
Studie, die den Zusammenhang von Erhabenheitsästhetik und Landschaftsmalerei in England herausstellt.
- Jeffrey Barnouw: *The Morality of the Sublime: To John Dennis*. In: *Comparative Literature* 35 (1984), 21-42.
Präziser Aufsatz, der das Erhabene in den literaturkritischen Schriften von John Dennis herausarbeitet.

5. Das Erhabene im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts

- [Bodmer, Johann Jacob; Calepio, Pietro dei Conti di:] *Brief=Wechsel von der Natur des poetischen Geschmackes*. Dazu kömmt eine Untersuchung wie ferne das Erhabene im Trauerspiele Statt und Platz haben könne; wie auch von der poetischen Gerechtigkeit. Zürich 1736 [Neudruck: Stuttgart 1966].
- Johann Jacob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemähde der Dichter*. Zürich 1741 [Neudruck: Frankfurt am Main 1971].
Wichtig für die Separierung des Schönen und Erhabenen sowie für die Binnendifferenzierung des Erhabenen sind die Hauptstücke VII, VIII, und IX (zum „Schönen“, „Großen“ und „Ungestümen“).
- : *Critische Briefe*. Zürich 1746 [Neudruck: Hildesheim 1969].
Wichtig darin sind der 3. Brief („Lehrsätze von dem Wesen der erhabenen Schreibart“, 94-103) sowie der 4. Brief („Vom Erhabenen in der Sprache“).
- Immanuel Jacob Pyra: *Über das Erhabene* [um 1737]. Hg. Carsten Zelle. Frankfurt am Main u.a. 1991.

Friedrich Gottlieb Klopstock: Von der heiligen Poesie [1755]. In: Ders.: Der Messias. Oden und Elegien. Epigramme. Abhandlungen. Hg. Uwe-K. Ketelsen. Reinbek bei Hamburg 1968, 174-183.

Klopstocks Text setzt einen longinischen Dichtungsbegriff neben die horazische Literaturfunktion ('prodesse' und 'delectare') der Aufklärung.

Johann George Sulzer: „Erhaben“; „Groß/Größe“. In: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 2 Tle. Leipzig 1771-1774, hier Bd. I, 453-466 und 656-668.

Eine Fundgrube zeitgenössischer Quellen für die weitere Arbeit bieten Friedrich von Blanckenburgs kommentierte „Litterarische Zusätze“, die man am vollständigsten in der Separatausgabe von 1796/1798 [Neudruck 1972] nutzen sollte.

Moses Mendelssohn: Über die Empfindungen. In: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Hg. Ismar Elbogen, Julius Guttman, Eugen Mittwoch, Alexander Altmann, Eva J. Engel-Holland. Berlin, Breslau, Stuttgart, Bad Cannstatt 1929 ff., Bd. I, 41-123 (1. Fassg. 1755), 233-334 (2. Fssg. 1761).

—: Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften. Ebd., Bd. I, 191-218 (1. Fassg. 1758), 453-498 (3. Fssg. 1771).

—: Anmerkungen über das englische Buch: 'On the Sublime and the Beautiful' [1758]. Ebd., Bd. III.1, 237-253.

—: [Rez.] A Philosophical Enquiry into the Origin of the Sublime and Beautiful [...]. Das ist: Philosophische Untersuchung des Ursprungs unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen [1758]. Ebd., IV, 216-236.

—: Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen. Ebd., Bd. I, 381-424 (2. Fssg. 1771). (M6)

Johann Gottfried Herder: Journal meiner Reise im Jahr 1769 [postum 1846]. Hist.-krit. Ausgabe. Hg. Katharina Mommsen. Stuttgart 1976.

—: Viertes kritisches Wäldchen [entst. 1769; postum 1846]. In: Ders.: Werke. Bd. II: Herder und die Anthropologie der Aufklärung. Hg. Wolfgang Pross. München 1987, 57-240.

—: Kalligone [1800]. Hg. Heinz Begenu. Weimar 1955.

Johann Georg Schlosser: Versuch über das Erhabene als Anhang zum Longin vom Erhabenen. In: Longin: Vom Erhabenen. Mit Anmerkungen und einem Anhang von Johann Georg Schlosser. Leipzig 1781, 266-334.

Karl Grosse: Über das Erhabene. Hg. Carsten Zelle. St. Ingbert: Röhrig 1990.

Karl Grosse: Über Größe und Erhabenheit. In: Deutsche Monatsschrift (1790), 2. Band (Mai/August), 275-302.

Christian Begemann: Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung. Zu Literatur und Bewußtseinsgeschichte des 18. Jahrhunderts. Frankfurt am Main 1987.

Positioniert das Erhabene im Rahmen des Versuchs der Aufklärung, den Menschen die Furcht zu nehmen. Das Erhabene wird als eine Art ästhetisches 'Kataströphentraining' interpretiert.

Joachim Dyck: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition [1966]. 2., verb. Aufl. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1969.

- : [Rez.] Ludwig Fischer: Gebundene Rede (1968). In: Anzeiger für deutsches Altertum 80 (1969), 68-85.
Grundlegend zur Barockrhetorik und zur Dreistillehre im 17. Jahrhundert.
- Ludwig Fischer: Gebundene Rede. Dichtung und Rhetorik in der literarischen Theorie des Barock in Deutschland. Tübingen 1968.
Enthält eine grundlegende Darstellung der Barockrhetorik, insbesondere der Dreistillehre. Ergänzend dazu sollten Buch und Rezension von Joachim Dyck konsultiert werden.
- Jochen Schulte-Sasse: Herder's Concept of the Sublime. In: Herder Today. Contributions from the International Herder Conference. Nov. 5-8, 1987. Stanford, California. Hg. Kurt Mueller-Vollmer. Berlin, New York 1990, 268-291.
Einschlägiger Aufsatz zu Herders Beitrag zum Erhabenen.
- Georg-Michael Schulz: Tugend, Gewalt und Tod. Das Trauerspiel der Aufklärung und die Dramaturgie des Pathetischen und Erhabenen. Tübingen 1988.
Sorgfältig und verständlich geschriebene Studie, die das Erhabene im Kontext tragischer Affekterregung situiert.
- Werner Strube: Der Begriff des Erhabenen in der deutschsprachigen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. In: Aufklärung und Skepsis. Studien zur Philosophie und Geistesgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts. Günter Gawlik zum 65. Geburtstag. Hg. Lothar Kreimendahl. Stuttgart, Bad Cannstatt 1995, 272-302.
Sprachanalytische Studie, die der jeweiligen Extension des Erhabenheitsbegriffs sowie dessen Unterteilungen nachgeht.
- Karl Viëtor: Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur. In: Ders.: Geist und Form. Aufsätze zur deutschen Literaturgeschichte. Bern 1952, 234-266, 346-357.
Grundlegende ideengeschichtliche Studie.
- Carsten Zelle: „Angenehmes Grauen“. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert. Hamburg 1987.
Enthält u.a. Abschnitte zu Dennis, Addison, Baillie, Usher, Bodmer und Mendelssohn.

6. Das Erhabene in der Deutschen Klassik — Kant und Schiller

- Immanuel Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen [1764]. In: Ders.: Werke in 12 Bänden. Hg. Wilhelm Weischedel. Bd. II: Vor-kritische Schriften bis 1768. Frankfurt am Main 1968, 821-884. (M7)
- : Kritik der Urteilskraft [1790]. Ebd., Bd. X. (Ausschnitte: M8)
- Friedrich Schiller: Vom Erhabenen / Über das Pathetische [1793; 1801]. In: Ders.: Werke. Nationalausgabe [Sigle: NA]. Begr. Julius Petersen. Weimar 1943 ff., Bd. 20, 171-195 / 196-221 und Bd. XXI, 183 ff. (Kommentar).
- : Über das Erhabene [gedr. 1801]. Ebd., Bd. 21, 38-54 und 328 ff. (Kommentar). (M9)
- Klaus L. Berghahn: „Das Pathetischerhabene“. Schillers Dramentheorie. In: Deutsche Dramentheorien I. Beiträge zu einer historischen Poetik des Dramas in Deutschland [1971]. Hg. Reinhold Grimm. 3., verb. Aufl. Frankfurt am Main 1980, 197-222.
Umfassende Darstellung von Schillers Tragödientheorie.

- Jeffrey Barnouw: *The Morality of the Sublime: Kant and Schiller*. In: *Studies in Romanticism* 19 (1980), 497-514.
Deutet Schillers Schönheitsbegriff in den 'ästhetischen Briefen' als Überwindung der dualistischen Anthropologie Kants.
- Paul Crowther: *The Kantian Sublime. From Morality to Art*. Oxford 1989.
Erste Monographie zu Kants Analytik des Erhabenen.
- Carl Dahlhaus: E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 38 (1981), 79-92.
Grundlegende Studie, die das Erhabene als musikästhetische Kategorie erstmals Ernst nimmt und damit die Tür für weitergehende musikwissenschaftliche Forschungen geöffnet hat.
- Jacques Derrida: „Das Kolossalische“. In: Ders.: *Die Wahrheit in der Malerei* [frz. 1978]. Wien 1992, 1. IV, 145-176.
- Klaus Düsing: *Schillers Idee des Erhabenen*. Phil. Diss. Köln 1967.
Für Schillers Begriff des Erhabenen grundlegend.
- Renate Homann: *Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller*. München 1977.
Stellt den Modus der negativen Darstellung des Erhabenen als grundlegend für moderne Literatur heraus.
- Rolf-Peter Janz: *Die ästhetische Bewältigung des Schreckens. Zu Schillers Theorie des Erhabenen*. In: *Geschichte als Erfahrung*. Hg. Hartmut Eggert, Ulrich Profitlich, Klaus R. Scherpe. Stuttgart 1990, 150-160.
Einschlägige neuere Darstellung des Erhabenen bei Schiller.
- Kari Elise Lokke: *The Role of Sublimity in the Development of Modernist Aesthetics*. In: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 40 (1982), 421-429.
Anregender Aufsatz, der nachweist, daß die einschlägigen Bestimmungen des Erhabenen im 19. Jahrhundert, insbesondere im französischen Symbolismus, dazu dienen, die 'Vagheit' und das numinose Moment des Schönen zu umschreiben.
- Jean-François Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29* [frz. 1991]. Übers. Christine Pries. München 1994.
Minutiöse Lektüre von Kants 'Analytik des Erhabenen'.
- Winfried Menninghaus: *Zwischen Überwältigung und Widerstand. Macht und Gewalt in Longins und Kants Theorien des Erhabenen*. In: *Poetica* 23 (1991), 1-19.
Präzise Textinterpretation im Anschluß an Neil Hertz, in der der Unterscheid von Longins und Kants Fassung des Erhabenen herausgearbeitet wird.
- Christine Pries: *Übergänge ohne Brücken. Kants Erhabenes zwischen Kritik und Metaphysik*. Berlin 1995.
Christine Pries ist wohl die beste Kennerin der neueren Diskussion über das Erhabene, insbesondere bei Lyotard, den sie übersetzt hat. Die Studie bietet neben Kapiteln zur Depotenziierung des Erhabenen nach Kant im 19. Jahrhundert, zur Rezeption des Erhabenen im 20. Jahrhundert und zur Renaissance des Erhabenen eine genaue Lektüre des Kantschen Textes sowie eine systematische Integration des Erhabenen in Kants Gesamtwerk.
- Hans-Jürgen Schings: *Beobachtungen über das Gefühl des Erhabenen bei Goethe*. In: *Begegnung mit dem „Fremden“ Grenzen — Traditionen — Vergleiche. Akten des VIII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Tokyo 1990*. Hg. Eijiro Iwasaki. Bd. 7. München 1991, 15-26.
Goethe steht dem Erhabenen distanziert gegenüber.

Wolfgang Welsch, Christine Pries: Alt für neu. Kritische Bemerkungen zu Schopenhauers traditioneller Auslegung des Erhabenen. In: Zeitschrift für Didaktik der Philosophie 10 (1988), 63-69.

Einschlägiger Aufsatz, der der Depotenzierung des Erhabenen im 19. Jahrhundert am Beispiel Schopenhauers nachgeht.

7. Ausblick auf Nietzsche und Lyotard

Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie [1872, neue Ausg. 1886]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1980, Bd. I, 9-156. (Ausschnitte: M10)

Jean-François Lyotard: Presenting the Unpresentable. The sublime. In: Artforum 20 (1982), 64-69.

—: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ [frz. 1982]. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hg. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, 193-203. (M12)

—: Das Erhabene und die Avantgarde. In: Merkur 38 (1984), 151-164.

—: Der Augenblick, Newman. In: Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst. Hg. Michael Baudson. Weinheim 1985, 99-105.

—: Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik [1987]. In: Ders.: Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit. Wien 1989, 231-244.

Barnett B. Newman: „the sublime is now“. In: The Tiger's Eye on Arts and Letters 1 (1948), H. 6 (= The Sublime Issue), 51-53. (M11)

Harold Bloom: Freud and the Sublime. A Catastrophe Theory of Creativity. In: Ders.: Agon. Towards a Theory of Revisionism. Oxford, New York, Toronto, Melbourne 1982, 91-118.

Wertet Freuds Psychoanalyse, insbesondere den Vorgang des 'primären Prozesses' als wichtigsten Beitrag zum Erhabenen im 20. Jahrhundert. Ob die Verbindung von Sublimem und Sublimierung legitim ist, bliebe zu diskutieren.

Barnett Newman: Who's afraid of red, yellow and blue III. Einführung von Max Imdahl. Stuttgart 1971.

Imdahls Einführung bietet eine brillante Auseinandersetzung mit Newman und der Stellung des Erhabenen im Amerikanischen Expressionismus. Ohne Abbildungen auch im folgenden Sammelband abgedruckt.

Christine Pries: Einleitung. In: Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn. Hg. Christine Pries. Weinheim 1989, 1-32.

Bietet einen guten Einstieg in die 'Renaissance des Erhabenen'.

Carsten Zelle: Doppelte Ästhetik der Moderne. Ästhetische Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart 1995.

Enthält ein Kapitel zu Nietzsche, in dem das Dionysische als 'Bastard' des Erhabenen interpretiert wird.

1 Einleitung

1.1 Übersicht

Der vorgelegte Text gehört zum Genre der Geschichtsschreibung und bietet mithin einen Beitrag zum kulturellen Gedächtnis. Näherhin soll die Geschichte des Erhabenen erzählt werden, d.h. die Geschichte einer Kategorie, die neben dem Schönen zum Gegenstandsbereich der Ästhetik gehört. Und zwar soll *Die Ästhetik des Erhabenen von Longin bis Lyotard* dargestellt werden. Daß ich mit dem griechischen Rhetoren „Longin“ aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. beginne und mit dem kürzlich in Paris verstorbenen Philosophen Jean François Lyotard aufhöre, ist nicht nur der Lust an der Alitteration geschuldet. Das mit den beiden Namen gesetzte Anfangs- und Schlußdatum unserer Geschichte des Erhabenen hat sachliche Gründe. Es mag in der Antike, die nicht aufgehört hat, das Denken der modernen abendländischen Kultur bis heute tiefgreifend zu prägen, auch andere geben, die über das Erhabene nachgedacht haben. Jedoch ist es vor allem der Traktat *Perí hýpsous (Vom Hohen bzw. Über das Erhabene)* gewesen, der in der Neuzeit gewirkt und alle weiteren Überlegungen darüber bestimmt hat. Ohne diese antike Vorlage gäbe es die Kategorie des Erhabenen in der Moderne nicht. Der bewußte Rückgriff auf „Longins“ Vorgabe im 17. Jahrhundert bezeichnet daher die Geburt des Erhabenen als einer Kategorie der modernen Ästhetik. Genauer: Mit der Wiedergeburt des Erhabenen beginnt überhaupt erst die Ästhetik, die im Unterschied zu Rhetorik, Poetik und Kallistik, womit ich die Lehre vom Schönen bezeichnen möchte, eine genuin neuzeitliche Erfindung ist.

Wir werden sehen, daß beides, die Erfindung der Ästhetik und die Hochzeit des Erhabenen in das 18. Jahrhundert fällt. Dieses Jahrhundert wird daher mit den Konzeptionen, die von Edmund Burke, Immanuel Kant und Friedrich Schiller vorgelegt worden sind, in dieser Geschichte am meisten Platz einnehmen.

Nach dieser Hochzeit war es um das Erhabene im 19. und 20. Jahrhundert still geworden, so daß man schon daran ging, es zumindestens im deutschsprachigen Raum totzusagen. Der einschlägige Artikel im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, der 1972 publiziert wurde, sprach von einer „Entaktualisierung des Erhabenen“. Es schien, als würde der Begriff „in der gegenwärtigen philosophischen und literaturwissenschaftlichen Forschung kein Rolle“ mehr spielen.¹

¹ Armin Müller, Giorgio Tonelli, Renate Homann: „Erhaben, das Erhabene“. In: *HWPPh II* (1972), 624-635, hier: 635, sowie Renate Homann: *Erhabenes und Satirisches. Zur Grundlegung einer Theorie ästhetischer Literatur bei Kant und Schiller*. München 1977, 7. Renate Homann hat ihre damalige Ansicht jetzt revidiert: (Rez.) Das Erhabene. Hg. Christine Pries (1989). In: *Arbitrium* 10 (1992), 260-265.

Ein Beispiel für einen solchen ästhetikgeschichtlichen Gedächtnisverlust vermag das 1970 erschienene Buch *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik* von Karl Pestalozzi bieten, in dem einschlägige Gedichte aus dem Kanon der Moderne (Schiller, C. F. Meyer, Baudelaire, Nietzsche, Mallarmé, Hofmansthal und George) unter der im Untertitel genannten Perspektive interpretiert werden. Daß die 'Erhebung' auf die ästhetische Kategorie des Erhabenen verweist, war in den damaligen Geisteswissenschaften vergessen worden. Der Zusammenhang war Pestalozzi im Verlauf seiner Arbeit an dem Buch erst zu einem späten Zeitpunkt aufgegangen. Da hatte ein Literaturwissenschaftler Jahre über das Leitmotiv der Erhebung gearbeitet, war dessen vormoderner Geschichte von Petrarcas Mont-Ventoux-Epistel (1336) bis zu Friedrich Schillers „Der Spaziergang“ (1800) akribisch nachgegangen – und stellt erst ganz am Ende seiner Mühen fest, daß die Auffahrt bzw. Erhebung („*élévation*“) zum Toposinventar des Erhabenen gezählt wird. Gegen Ende des „Vorworts“ schreibt Pestalozzi:

Es wurde mir erst in einem relativ späten Stadium der Arbeit klar, daß die Bewegung in die Höhe in den Umkreis des Erhabenen gehört, ja daß sie eines der zentralen Motive dieser ästhetischen Gattung darstellt. *Perí hýpsous* heißt bekanntlich der Traktat des Longin, der sie theoretisch begründete. Die vorliegende Studie beschäftigt sich aufgrund des leitenden Motivs vor allen Dingen mit der Lyrik der erhabenen Dichtart. Das Schöne entzieht sich weitgehend ihrer Anlage. Daraus geht aber andererseits hervor, daß, wenn die Gedichte des Hauptteils repräsentativ sind, in dieser das Erhabene ins Zentrum rückt. Das bedürfte jedoch einer eingehenderen Diskussion dieses Begriffs und seiner Geschichte.²

Das Beispiel Pestalozzis vermag jedoch nicht nur die absolute Randständigkeit des Erhabenen in der Literaturwissenschaft vor dreißig Jahren zu illustrieren. Wir können daran auch abmessen, in welchem Maße seither die aktuelle Diskussion über das Erhabene sowie seine Erforschung angewachsen ist. Pestalozzi konnte damals in einer Anmerkung lediglich auf einen Aufsatz verweisen, nämlich auf die Studie des deutsch-amerikanischen Literaturhistorikers Karl Viëtor. Obwohl die Pilotarbeit von Viëtor für den deutschsprachigen Raum auch weiterhin einen guten Einstieg in die Thematik bietet, ist der Forschungsstand ausweislich des voranstehenden Literaturverzeichnisses zumal auf internationaler Ebene so übersichtlich längst nicht mehr.

Die Situation des Erhabenen ist seither wie verwandelt. Blieben in den sechziger Jahren vereinzelte Rehabilitationsversuche dieser totgesagten Kategorie noch gänzlich erfolglos, konnte 1988 ein einschlägiger Sammelband mit dem Ausruf

² Karl Pestalozzi: *Die Entstehung des lyrischen Ich. Studien zum Motiv der Erhebung in der Lyrik*. Berlin 1970, XII.

aufmachen: „Le sublime est à la mode.“³ Wie konnte es zu einer solchen ‘Renaissance’ kommen? Pestalozzi gibt auch hier erste Fingerzeige, wenn er das Motiv der Erhebung an die Subjektivität des lyrischen Ich bindet und daher das Erhabene als ästhetische Kategorie moderner Dichtung, ja der künstlerischen Moderne schlechthin, ins Zentrum rückt.

Unter dem Eindruck der Avantgardekunst, namentlich des Abstrakten Expressionismus in der Malerei, etwa bei Barnett B. Newman, und in Opposition zu einem ‘Projekt der Moderne’, das fragwürdig geworden zu sein schien, verknüpfte Jean François Lyotard die ästhetische Kategorie des Erhabenen mit der Beantwortung der Frage nach der Postmoderne. Aufgrund des französischen Terminus ‘sublime’ frei vom Assoziationshorizont, der sich heutzutage bei dem deutschen Wort ‘erhaben’ einstellt, griff Lyotard einerseits betont auf die Kantsche Definition der Kategorie zurück, andererseits disponiert er das dort konturierte negative Moment um. Lyotards postmoderner Begriff des Erhabenen kreist um eine ‘Darstellung des Undarstellbaren’, d.h. er zielt auf Freiheit und Gerechtigkeit — ethische Aspekte, die eine ‘achtenswerte’ Postmoderne von postmodernem Schnickschnack trennen.

Ein disziplingeschichtlicher Grund kommt hinzu. Das Unbehagen an der Moderne, die Kritik an ihrer instrumentellen Vernunft bildete den rationalen Kern der Postmoderne-Diskussion in den achtziger Jahren. In der Literaturgeschichtsschreibung wie in den Geisteswissenschaften überhaupt, machte sich dieser Impuls als Revision des traditionellen Aufklärungsbilds geltend, sofern man sich vom ‘Zeitalter der Aufklärung’ nicht ohnehin, etwa zugunsten der Romantik, ganz abwandte. Es erschienen eine Reihe wissenschaftlicher Studien, die das Dunkle der Aufklärung ausleuchteten und in der Summe dazu führten, daß die ästhetikgeschichtliche Kehrseite des Schönen: das Häßliche und Schreckliche hervortrat, das im 18. Jahrhundert „unter dem Mantel des Erhabenen“ kunstfähig wurde.

Sowohl Moderneskepsis im gesellschaftlichen Diskurs der Eliten als auch Aufklärungskritik in der wissenschaftlichen Diskussion disziplinärer Fachwelten markieren die Eckdaten für den Boom, den das Erhabene zuletzt erlebt hat. Die unterschiedlichen Ebenen, auf denen die Auseinandersetzung mit dem Erhabenen geführt worden ist, erschwert für die Gegenwart eine gültige Darstellung. Insbesondere die aktuelle philosophische Diskussion und die ästhetikgeschichtliche Forschung scheinen auseinanderzufallen. Nach wie vor wird über das Erhabene mehr geredet als gewußt. Die vorliegende Geschichte soll diese Kluft schließen helfen.

³ Jean-Luc Nancy: „L’offrande sublime“ [zuerst 1984]. In: *Du sublime*. Paris 1988, 37-75, hier: 37.

1.2 Begriffsklärung

Das Erhabene bezeichnet eine besondere Intensität, die quer zur Wahrnehmung des Schönen steht. Es ist ein widerstreitendes bzw. gegenläufiges Gefühl, bei dem vermittlels von Unlust Lust erregt, d.h. durch eine Beraubung gegeben wird. Eine solche Definition des Erhabenen jenseits und vor aller historischen Konkretion ist jedoch problematisch. Im Laufe zweier Jahrtausende hat das Konzept zu viele Veränderungen durchgemacht und ist in zu unterschiedlichen Kontexten (z.B. Rhetorik, Ästhetik, Theologie) aufgetreten, als daß es noch zusammenfassend auf einen eindeutigen Nenner gebracht werden könnte. Beim Erhabenen sind wir vielmehr mit einem Fall jener „mysteriösen Weichheit“ (Basil Munteano) einer rhetorischen ‘Konstante’ konfrontiert, die zwar aus einer scheinbar festen, durch das Latein garantierten und bewahrten Formel besteht, der jedoch jede Epoche, jede Schule, jede Richtung ihren eigenen Inhalt gegeben hat. Resignierend ist daher gefragt worden, „ob es ‘das Erhabene’ überhaupt gibt.“⁴

Probleme einer ‘überhistorischen’ Begriffsklärung des Erhabenen liegen insbesondere auf der Ebene der Terminologie, in die es gefaßt wird, des disziplinären Kontextes, in dem es auftritt, sowie des Inhalts, mit dem es verbunden wird.

1.2.1 Terminologie

Die nähere Betrachtung der Etymologie des Sublimen bzw. Erhabenen ist zwar in vielerlei Hinsicht interessant, doch führt die Wortgeschichte zu keiner Begriffsklärung. Im Gegenteil — sie eröffnet die Spannung zwischen rhetorischer und religiöser Bedeutungsdimension. Das ‘Sublime’ ist etymologisch betrachtet sehr schwierig. Die Herleitungsmöglichkeiten des lateinischen Worts sind vielfältig und ergeben sich aus der Anzahl, mit der die Präfixe „sub-“ und „super-“ mit den Wurzeln „limen“ (Schwelle), „limes“ (Grenzweg) oder „limus“ (Schlamm) kombiniert werden können.⁵ Der Versuch, das Sublime von der Etymologie her zu bestimmen, führt also letztlich bestenfalls dahin, worüber uns eine originelle englische Ableitung erheben will:

sublime — derivation from *super limas*: „above the slime or mud of this world“.⁶

⁴ Christine Pries: „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989, 1-32, hier: 5.

⁵ Jan Cohn, Thomas H. Miles: „The Sublime: In Alchemy, Aesthetics and Psychoanalysis“. In: *Modern Philology* 74 (1976/77), 289-304, bes. 289-292.

⁶ James Beattie: „Illustrations on Sublimity“. In: Ders.: *Dissertations, Moral and Critical*. London 1783, 605-655, hier: 606.

In deutschen Wörterbüchern wird 'Erhaben' auf dreifache Art rubriziert: Neben der Bedeutung (1) 'ergraben', 'getrieben', 'plastisch hervortretend' (lat.: *sculptus*) fungiert 'erhaben' (2) bis ins 17. Jahrhundert als Partizip Präterium von 'erheben' (statt: 'erhobene) im Sinne von 'in die Höhe heben' und (3) heute noch, unterschieden von 'erhoben', als Adjektiv im Sinne von 'hoch' (lat.: *sublimis, altus, celsus*). Die Wortgeschichte führt zurück bis in die spätmittelalterliche *Mystik*. Den beiden genannten grammatischen Formen entsprechend, changiert die geistig-religiöse Bedeutung zwischen dynamischem Erhobenwerden und statischer Erhabenheit. Bei den Mystikern steht der erste Aspekt im Vordergrund. Erhabenheit erscheint hier als ein „Erhobensein ins Numinose“⁷ — eine Vorstellung, die letztlich nach dem Vorbild der Himmelfahrt Christi modelliert ist. So schreibt etwa Meister Eckhart: „alsô sol der mensch [...] erhaben sîn in diu himelischen dinc“. Entsprechend klingt im partizipial gebrauchten 'erhaben' im Mittelhochdeutschen die Bedeutung 'aus der Taufe heben' sowie 'heiligsprechen' mit an. Im *Paradisus animae* des Pseudo-Albertus Magnus heißt es: „Wer nú got wil bekennen, der sol irhabin sin popin allin creaturen.“ Johannes Tauler gilt das Erhabene als die eine, geistige Seite des Menschen im Rahmen einer spannungsgeladenen christlichen Anthropologie: „Und alsus so hanget rechte der mensche enzwüschent himmel und erden: mit sinen übersten kreften so ist er erhaben über sich selber und über alle ding und wohnt in gotte, aber mit sinen nidersten kreften so ist er verdunst under all ding.“⁸ Auch in Luthers *Bibel*-Übersetzung (1524) finden wir Beispiele für partizipialen Gebrauch: „auff das wir auch mit zur Herrlichkeit erhaben werden“ (Röm. 8.17). Bei Luther dominiert jedoch die adjektivische Form. 'Erhaben' meint hier 'hochragend', 'hochstehend', 'hochgelegen'. Wer erhaben ist, der ist schon oben. Gegenüber der christologischen ist das gewissermaßen die göttliche Perspektive:

Der Herr ist erhaben, denn er wohnt in der Höhe. (Jes. 33,5)⁹

Ob zwischen der mystisch-religiösen und der ästhetischen Bedeutung des Erhabenen ideengeschichtliche Verbindungen gezogen werden können, sei dahingestellt. Erhebung und Erhöhung sind in der abendländischen Geistesgeschichte allzu ubiquitäre Mytheme, als daß man eindeutig klären könnte, ob hier platonischer (stufenweiser Aufstieg zum 'großen Meer der Schönheit', Plat. *symp.* 210e), christlicher (Himmelfahrt, Mark. 16,19; Luk. 24,51; Apg.1,9) oder longinischer 'Einfluß' vorliegt.

⁷ Karl Albert: *Die Idee des Erhabenen in der Ästhetik des deutschen Idealismus*. Diss. phil. Bonn 1950 (masch.), 11.

⁸ Meister Eckhart: *Predigten, Traktate*. Hg. Franz Pfeiffer. Leipzig 1857 [Neudruck: Aalen 1962], 224, Z. 13; Pseudo-Albertus Magnus: *Paradisus animae intelligentis*. Hg. Philipp Strauch. Berlin 1919 [Neudruck: Hildesheim 1998], 97, Z. 35; Johannes Tauler: *Die Predigten*. Hg. Ferdinand Vetter. Berlin 1910 [Neudruck: Hildesheim 1968], 88, Z. 8 ff.

⁹ Die beiden Belege zit. nach: *Trübners Deutsches Wörterbuch*. Hg. Alfred Götze. Bd. II. Berlin 1940, s.v.

Konzentrieren wir uns hier auf die *rhetorisch-ästhetische Tradition*. Wie andere grundlegende Begriffe der abendländischen Kunstphilosophie, z.B. Mimesis ('Nachahmung'), Poesis ('Schöpfung') oder Katharsis ('Läuterung' bzw. 'Reinigung'), die im Werk Aristoteles' ihren genauen Ort haben und gleichwohl vieldeutig gebraucht worden sind, geht auch unser Begriff auf die Antike, d.h. den griechischen Traktat *Perí hýpsous* zurück, was wörtlich übersetzt soviel wie „Über (die) Höhe“ bzw. „Vom Hohen“ heißt. Eine Reihe früher humanistischer und neusprachlicher, insbesondere englischer Übersetzungen greifen noch auf diesen Wortsinn zurück.¹⁰ Eingebürgert hat sich jedoch der lateinische Terminus, mit dem im Rahmen der rhetorischen Dreistillehre (s.u. Kap. 2.1) der gehobene Stil bezeichnet worden war. Die frühen Drucke, die gedruckten lateinischen Übersetzungen und Kommentare der Renaissance sowie insbesondere die epochemachende französische Übertragung Boileaus von 1674 setzen mit der latinisierenden Titelansetzung den Begriff des 'Sublimen' sowohl in der Romania als auch im englischsprachigen Raum allgemein durch.¹¹ In Johnsons *Dictionary* z.B. heißt es 1755: „*The sublime* is a Gallicism, but now naturalized.“

In der deutschen Sprachgeschichte waren die Fremdworte „sublim“, „sublimieren“, „Sublimation“ zwar nicht unbekannt. Ihr Gebrauch blieb aber in der Vergangenheit auf alchemistische und religiöse, in der Gegenwart auf chemische sowie psychologische bzw. -analytische Kontexte beschränkt. In die ästhetische Fachterminologie ist das Fremdwort jedoch nicht eingedrungen. Der Widerstand des Deutschen gegen die Übernahme des Fremdworts außerhalb des naturwissenschaftlichen Vokabulars ist evident. Die deutschen Übersetzer Longins sprachen von Anfang an ausnahmslos vom „Erhabenen“ und fixieren damit unsere Sprachkonvention bis heute.¹²

¹⁰ Fulvio Orsini (Übers.): *De altitudine et granditate orationis* (Ms. Vaticana, 16. Jh.) [= erste lateinische Übersetzung]; Giovanni di Nicolá da Falgano (Übers.): *Della altezza del dire* (Ms. B.N. Bologna, 1575) [= erste neusprachliche Übersetzung]; John Hall (Übers.): *Of the Height of Eloquence*. London 1652 [= erste englische Übersetzung]; John Pulteney (Übers.): *A Treatise of the Loftiness or Elegancy of Speech*. London 1680.

¹¹ *De grandi, sive sublimi orationis genere*. Ed. Francesco Robortello. Basel 1554 (= editio princeps); *De sublimi genere dicendi*. Ed. Paolo Manutius. Venedig 1555; *De grandi, sive sublimi genere orationis*. Ed. Franciscus Portus. Genf 1569/70 (Robortella, Manutius und Portus drucken den griechischen Text); Domenico Pizzimenti (Übers.): *De sublimi orationis genere*. Neapel 1566, ²1644 (= erste gedruckte lateinische Übersetzung); Petrus Paganus (Übers.): *De sublimi dicendi genere*. Venedig 1572; Franciscus Portus: *De sublimitate commentarius*. Genf 1581 (= einziger vollständiger Kommentar des 16. Jh.s). Die Angaben nach Bernhard Weinberg: „Translations and Commentaries of Longinus, *On the Sublime*, to 1600: A Bibliography“. In: *Modern Philology* 47 (1949/50), 145-151, ders.: „ps. Longinus, Dioysius Cassius“. In: *Catalogus translationum et commentariorum: Mediaeval and Renaissance Latin Translations and Commentaries*. Hg. Paul Oskar Kristeller. Bd. II. Washington 1971, 193-198.

¹² Immanuel Jakob Pyra [um 1737], Karl Heinrich [von] Heineken 1737, ²1738, ³1742, ⁴1784, Johann Georg Schlosser 1781; Renata von Scheliha 1938, Reinhard Brandt 1966, ²1983, Otto Schönberger 1988.

Im Unterschied zur Romania, besonders zu Frankreich, aber auch zum angloamerikanischen Raum, wo sich 'sublime' in der Umgangssprache zur Bezeichnung für etwas Großartiges gehalten hat, haftet dem deutschen 'erhaben' ein altertümlicher Beigeschmack an. Die unterschiedlichen Konnotationen, die das 'Sublime' bzw. 'Erhabene' in den verschiedenen kulturellen Kontexten hervorruft, bieten eine Erklärung dafür, daß seine Rehabilitation im deutschsprachigen Raum erst des französischen (u.a. Lyotard) und amerikanischen (u.a. Newman) Anstoßes bedurfte. 'Erhabenheit' wird bei uns leicht mit 'Monumentalität' und 'Bombast' verwechselt und mit dem hohlen Pathos teutonischer Hermannsdenkmäler lächerlich gemacht. Dem 'Sublimen' droht eine derart billige Diskreditierung nicht.

1.2.2 Kontext

Ursprünglich war das Erhabene ein Genus im Rahmen der Rhetorik. Als sich diese Disziplin infolge der kulturellen Umschaltung von Reden auf Schreiben im Laufe des 18. Jahrhunderts auflöste, ist das von ihr akkumulierte und systematisierte Wissen auf andere, neue, gerade erst im Entstehungsprozeß befindliche Disziplinen verteilt worden: z.B. die auf den decorum- bzw. aptum-Vorschriften basierende Verhaltenslehre in die Soziologie, die Affektenlehre in die Anthropologie, die Drei-stillehre mit anderen Regeln der elocutio in die Genologie der Literaturwissenschaften etc. Noch das moderne „brainstorming“ ist weiter nichts als ein modisches Wort für „inventio“, d.h. die erste der fünf Verarbeitungsphasen der guten alten Rhetorik (inventio, dispositio, elocutio, memoria, actio). Zurecht ist daher betont worden, daß die Rhetorik neben der Philosophie „das zweite und wahrlich nicht weniger einflußreiche Bildungssystem der Antike“¹³ gewesen ist. Auch die junge Ästhetik hat die Rhetorik beerbt, insofern ihre Ablösung von der klassizistischen Regel- und Nachahmungspoetik und die generelle Emotionalisierung der Kunst- und Literaturtheorie sich der Integration des Erhabenen verdankt, so daß diese Kategorie seit dem 18. Jahrhundert zu einem wesentlichen und — wie die Überlegung Pestalozzis suggeriert — zentralen Bestand der Ästhetik gehört.

Man könnte versucht sein, diesem Kontextwechsel des Erhabenen von der Rhetorik zur Ästhetik dadurch 'gerecht' zu werden, daß man den Stilbegriff eines Rhetorisch-Erhabenen („rhetorical sublime“) von der Begriffsbildung eines Natur-Erhabenen („natural sublime“), die die Ästhetik der unendlichen Landschaft¹⁴ reflektiert, abtrennt. Für jenen stände die Tradition von Longin über Boileau bis vielleicht Sulzer, für diese die Entwicklung von Addison bis Kant. Gegen eine solche

¹³ Klaus Dockhorn: [Rez.] „Heinrich Lausberg: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft. 2 Bde., München 1960“. In: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 214 (1962), 177-197, hier: 197.

¹⁴ Vgl. Helmut Rehder: *Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung* [Phil. Diss. Heidelberg 1929]. Halle 1932.

Spaltung, die vor allem die anglo-amerikanische Ästhetikgeschichtsschreibung favorisiert hat, spricht nicht nur das tatsächliche Netz gegenseitiger Einfluß- und Bezugnahmen, das rhetorische und Naturerhabenheit eher verbindet als trennt. Durch den begrifflichen Schnitt bringt man sich aber vor allem um die Einsicht in den kognitiven Zusammenhang, daß man nur sieht, was man weiß. Der rhetorische Begriff des Erhabenen konditioniert überhaupt erst die Wahrnehmung für die 'Erhabenheit' der Natur.

1.2.3 Inhalt

Die vielfältige Erscheinungsweise des Erhabenen hat immer wieder zu Versuchen geführt, diese 'species' in verschiedene 'subspecies', d.h. Untergattungen, zu gliedern. In der Regel führte das zu zwei- bzw. dreigliedrigen Klassifikationen, von denen hier nur die Trichotomie des jungen (1764: „Schreckhaft-Erhabenes“ / „Edles“ / „Prächtiges“) sowie die Dichotomie des alten Kant (1790: „mathematische Erhabenheit“ / „dynamische Erhabenheit“) angeführt sei.

Schwerer wiegt, daß auch die Antwort auf die Frage, wer oder was eigentlich 'erhaben' sei, zu unterschiedlichen Antworten geführt hat. Während für Longin alles erhaben ist, von dem eine überwältigende Wirkung ausgeht, seien es soziale oder Naturgewalten, ist bei Kant, vor allem aber bei Schiller, derjenige erhaben, der solcher Überwältigung widersteht. Jene Erhabenheit ist ein Überwältigungs-, diese ein Widerstandsvermögen — jene raubt, diese gibt Freiheit.

Mit dem Erhabenen ist es wie in guten Familien: Keiner ist identisch mit dem anderen, und doch sehen alle 'irgendwie' ähnlich aus und tragen den gleichen Namen. Eine sprachanalytische Untersuchung über den Begriff des Erhabenen kommt in diesem Sinne zu folgender Schlußfolgerung:

Im Überblick über die behandelten Erhabenheitstheorien [...] zeigt sich, daß der Begriff des Erhabenen nicht einheitlich und exakt bestimmt ist. Man könnte ihn als Familienähnlichkeitsbegriff i. S. Wittgensteins charakterisieren: Zwischen den betreffenden Bestimmungen [...] gibt es Ähnlichkeiten, die einander übergreifen und kreuzen; und es gibt *keinen* Gegenstand, der als *das* Paradigma *des* Erhabenen fungieren könnte.¹⁵

Gerade die eben genannte Ambivalenz des Erhabenen zwischen Überwältigung und Widerstand zielt auf das Konstituens, das die 'Familienähnlichkeit' seiner unter-

¹⁵ Werner Strube: „Der Begriff des Erhabenen in der deutschsprachigen Ästhetik des 18. Jahrhunderts“. In: *Aufklärung und Skepsis. Studien zur Philosophie und Geistesgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*. Günter Gawlick zum 65. Geburtstag. Hg. Lothar Kreimendahl. Stuttgart, Bad Cannstatt 1995, 272-302, hier: 299 f.

schiedlichen Erscheinungsweisen begründet und sie zugleich vom bloß Schönen unterscheidet: Dort wo Kraft, Energie und Dynamik zur Anschauung kommen, ist das Erhabene nah. Es bezeichnet eine Grenz- und Schwellenerfahrung sowie die mit der Überschreitung verbundene Exuberanz einer gegenläufigen, vermischten Empfindung. Darin, *daß das Schreckliche fasziniert und das Abstoßende anzieht, besteht die grundlegend oxymorale Struktur des Erhabenen.*

Übungsaufgaben zur Einleitung

1. Notieren Sie sich Ihr Vorverständnis, das Sie mit dem Begriff des ästhetisch-Erhabenen verbinden. Umschreiben Sie den Begriffsumfang, nennen Sie bedeutungsgleiche oder -ähnliche Begriffe. Welche Referenzautoren fallen Ihnen ein? Machen Sie ggf. ein, zwei Interviews im Freundes-, Bekannten- oder Kommilitonenkreis.

2 Die antiken Vorgaben des Erhabenen

Bevor in diesem Kapitel vor allem die Kernthesen aus Pseudo-Longinos' Schrift *Vom Erhabenen* dargelegt werden können, soll ein kurzer Blick auf die rhetorische Dreistillehre geworfen werden. Und zwar aus drei Gründen. Erstens bildet die antike Systematisierung der *genera elocutionis* den Hintergrund, vor dem die Ausführungen zum Hohen in der Rede bei Pseudo-Longinos entfaltet werden. Zweitens soll der Sachverhalt aufgezeigt werden, daß die Produktion kulturellen Wissens auf die Länge der abendländischen Geschichte hin gesehen erst seit kurzem von Tradition auf Innovation umgestellt worden ist. Drittens soll die Aufmerksamkeit darauf gelenkt werden, daß rhetorische Ordnungssysteme bis weit in die Neuzeit die Systematisierung des Wissens auch anderer kultureller Bereiche geprägt haben und unterströmig auch heute noch prägen.

2.1 Das *genus sublime* im System der antiken Rhetorik

Die Beobachtung, daß die Rede gegenüber der normalen Alltagssprache in bestimmten Situationen erhöht oder abgesenkt ist, macht jeder. 'Birne', 'Kopf', 'Haupt' denotieren denselben Körperteil, konnotieren jedoch ganz unterschiedlich 'Gemeintes'. Wer sich die Birne zusäuft, dem schmerzt anderen Tags oftmals der Kopf. Wer das öfters tut, wird bald nicht mehr erhobenen Hauptes in den Spiegel gucken können. Eine solche Beobachtung steht auch am Beginn der rhetorischen Dreistillehre. Homer bezeichnet in der *Odyssee* Telemachos als „hochredend“ (Od. I 385, II 85, 303, XVI 406), wodurch er die Verwendung gehobener Sprache durch einen Mann mit fürstlichem Stolz und edler Gesinnung zum Ausdruck bringen will. Schon in diesem frühen Beispiel werden Stilhöhe, Stand und Gesinnung, d.h. sprachliche, soziale und ethische Dimensionen miteinander koordiniert. Die gehörige Übereinstimmung und Angemessenheit bezeichnet der Rhetoriker als *aptum*. Paßt etwas nicht zusammen, wird also das *aptum* verletzt, die rhetorische Regel, die ein 'Zusammenpassen' als Adäquatheitsrelation von Sachen bzw. Gedanken („res“) einerseits und Worten bzw. Ausdruck („verba“) andererseits verlangt, nicht beachtet, so fällt der Hochredende ins Hochtrabende, z.B. ins Prahlerische.

Die hinreichende Systematisierung und Präzisierung gelungener Rede führt schließlich zu einem Schema, das in der Geschichte der Rhetorik meist dreiteilig, gelegentlich auch vier- (Demetrios), sieben- (Hermogenes) oder mehrteilig war. Die *Rhetorica ad Herennium* (ca. 85 v. Chr.), die eine besondere Autorität besaß, weil sie lange Cicero zugeschrieben wurde, ist die älteste systematische Quelle für eine Theorie der *genera dicendi*:

Sunt igitur tria genera, quae genera nos figuras appellamus, in quibus omnis oratio non vitiosa consumitur: unam gravem, alteram mediocrem, tertiam extenuatam vocamus. (Es gibt aber drei Gattungen, diese Gattungen nennen wir Figuren, und in ihnen ist jede nicht fehlerhafte Rede einbegriffen: die eine nennen wir die erhabene, die andere die mittlere und die dritte die schwache.)

Schwach, mittel, schwer — das sind die Gewichtsklassen, in denen die Rede Wirkung erzielen soll. Die sog. officia oratoris, d.h. die Wirkungsmöglichkeiten der Rede, scheinen zum erste Male in CICEROS (106-43 v. Chr.) Schrift *Orator* differenziert, systematisiert und mit den ‘passenden’ genera dicendi verflochten worden zu sein. Sprachliche Form und persuasive, also auf Überredung ausgerichtete Funktion werden somit verbunden:

Sed quot officia oratoris, tot sunt genera dicendi: Subtile in probando, modicum in delectando, vehemens in flectendo. (Jedoch so viele Aufgaben des Redners, so viele Stilarten gibt es auch: die einfache beim Beweisen, die gemäßigte beim Unterhalten, die heftige beim Beeinflussen.) [Cic. Or. 70]

Während Cicero Normenschöpfer ist, fungiert QUINTILIAN (35-96 n.Chr.) als Normenverbreiter. In der *Institutio oratoria* (ca. 95 n.Chr.) wird folgendes Modell fixiert, dem bis weit in die Neuzeit Geltung zugestanden wurde. Der niedrige Stil dient dem docere, d.h. der Darlegung des Sachverhalts, der mittlere dient dem delectare bzw. conciliare, je nachdem, ob man die Aufgabe des Redners im Unterhalten, oder wie andere sagen, im Gewinnen sieht, und der erhabene Stil dient dem movere, d.h. der Erregung der Leidenschaften (XII, 10, 59). Bei wechselnder Terminologie für die Stilhöhen im einzelnen, die von Rhetor zu Rhetor schwankt, ergibt sich, alles in allem, die folgende Übersicht.

officium oratoris (Redefunktion)	Überzeugungsmittel	genus elocutionis (Redeform)
docere	Logos	genus humilis
delectare	Ethos	genus medium
movere	Pathos	genus sublime

Dieses Schema ist bei genauer Beachtung des aptum-Kriteriums beliebig erweiterbar. In der Spätantike greift AUGUSTINUS auf Cicero zurück, um eine christliche Redekunst zu formen. Er integriert in die bisherige Taxonomie, die Form und Funktion der Rede koordiniert hatte, eine dritte Dimension, die dem aptum-Grundsatz gemäß Stoff und Stil verbindet. In *De doctrina christiana* (396 und 426 n. Chr.) schreibt Augustinus:

Is igitur erit eloquens, qui poterit parva summissis, modica temperate, magna granditer dicere. (Beredt ist, wer Geringfügiges schlicht, Mäßiges verhalten und Großes erhaben auszudrücken imstande ist.) [IV 17, 34]

Die augustische Verwendung von ‘granditer’ entgegen dem ciceronianischen ‘gravis’ ermöglicht, in der weiteren Entwicklung der Dreistillehre, augustischen von ciceronianischen Einfluß, d.h. christliche von paganen Überlieferungslinien, zu unterscheiden. Für die AUTOREN DES MITTELALTERS ist es leicht, die antiken Vorgaben eklektisch zu schematisieren und zu einem komplexen System der genera elocutionis auszubauen. Wie bei allen Ordnungsschemata ging es auch hierbei mitunter wie in einem Prokrustesbett, d.h. nicht ohne diskursive Gewaltanwendung, zu. Das bekannteste dieser Systeme ist die *rota Virgilii*, die aus dem Virgilkommentar des Aelius Donatus (um 350 n.Chr.) herausgesponnen wurde. Darin werden die drei Stilhöhen in der speichenförmigen Anordnung eines Rades mit den drei Hauptwerken Vergils, der damals als wichtigster Epiker galt und weit mehr Ansehen genoß als Homer, koordiniert, so daß *Aeneis*, *Georgica* und *Bucolica*, d.h. Epos, Landleben- und Hirtengedicht, mit ihren jeweils charakteristischen Stoffen als Lehrbeispiele für erhabene, mittlere und niedere Dichtung kanonisiert werden. Überträgt man das ‘Rad des Vergil’ — Virgil ist die ältere, Vergil die neuere Schreibung — in eine Tabelle, erhält man folgendes System und damit zugleich Durchblicke auf die Gliederung einer agrikulturn Kriegergesellschaft¹⁶:

<i>stilus</i>	<i>humilis</i>	<i>mediocris</i>	<i>gravis</i>
Stand	<i>pastor otiosus</i> friedlicher Hirte	<i>agricola</i> Bauer	<i>miles dominans</i> gebietender Soldat
Eigennamen	<i>Tityrus, Melboeus</i>	<i>Triptolemus, Caelius</i>	<i>Hector, Aias</i>
Tiere	<i>ovis</i> Schaf	<i>bos</i> Rind	<i>equus</i> Pferd
Werkzeuge	<i>baculus</i> (Hirten-) Stab	<i>aratrum</i> Pflug	<i>gladius</i> Schwert
Ort	<i>pascua</i> Weide	<i>ager</i> Acker	<i>urbs, castra</i> Stadt, Festung
Pflanzen	<i>fagus</i> Buche	<i>pomus</i> Obstbaum	<i>laurus, cedrus</i> Lorbeerbaum, Zeder
Vergils Werk	<i>Bucolica</i>	<i>Georgica</i>	<i>Aeneis</i>

¹⁶ Die Tabelle modifiziert die Vorlage bei Heinrich Lausberg: *Elemente der literarischen Rhetorik. Eine Einführung für Studierende der klassischen, romanischen, englischen und deutschen Philologie*. München ³1967, 154.

Wichtig geblieben ist das System der drei genera dicendi nicht nur für den frühneuzeitlichen Rhetorikunterricht. Es prägt vielmehr auch die Ordnungen des Wissens, die auf den ersten Blick mit Rhetorik wenig zu tun haben, z.B. das moderne Gattungssystem der Poetik. Bekanntlich werden literarische Formen nach den Gattungen Epik, Dramatik und Lyrik sortiert und diese wiederum nach unterschiedlichen Dichtarten differenziert. In der Dramatik z.B. unterscheidet man Tragödie, Komödie und Schäferspiel. Das darin agierende Personal war überdies lange der sog. Ständeklausel unterworfen. Dieses Gattungssystem ist noch gar nicht so alt. Erste Ansätze dazu gehen zurück bis ins 17. Jahrhundert. Richtig kanonisiert worden ist es jedoch erst im Anschluß an Goethe. Dahinter steckt freilich die intellektuelle Prägekraft des rhetorischen Dreierschemas sowie des aptum-Grundsatzes, der das Schema mit dem Prinzip, daß das Passende einander zugeordnet wird, organisiert. Sehr deutlich ist die 'Abstammung' des poetologischen Gattungssystems von der rhetorischen Dreistillehre etwa bei THOMAS HOBBS (1588-1679) greifbar, der den Vorschlag macht, die Gattungen nach Maßgabe der Art der Darstellung, des Gegenstandes und der Mittel der Darstellung einzuteilen. Hatte uns die *rota-Virgilii* den Durchblick auf eine agrikulturelle Gesellschaft erlaubt, spiegelt sich in dem Vorschlag Hobbes' die Feudalgesellschaft des 17. Jahrhundert wider:

As Philosophers have divided the Universe, their subject, into three Regions, *Celestiall*, *Aëriall*, and *Terrestriall*, so the Poets [...] have lodg'd themselves in the three Regions of mankinde, *Court*, *City*, and *Country* [...]. From hence have proceeded three sorts of Poesy, *Heroique*, *Scommatique*, and *Pastorall*. Every one of these is distinguished again in the manner of *Representation*, which sometimes is *Narrative*, wherein the Poet himself relateth, and sometimes *Dramatique*, as when the persons are every one adorned and brought upon the Theater to speak and act their own parts.¹⁷

Den gesellschaftlichen Orten werden nach Maßgabe der Ständeklausel, d.h. dem sozialen Stand der dargestellten litteraris personae (Fürsten/'Helden', Bürger, Bauern), Gattungen zugeordnet und diese nochmals nach dem Redekriterium untergliedert. So ergeben sich schließlich — unter Ausblendung lyrischer und didaktischer Formen — die sechs wichtigsten Dichtarten der Poesie im 17. Jahrhundert: Epos und Tragödie (Hof), Satire und Komödie (Stadt) und eine epische und eine dramatische Form der Idylle (Land).

¹⁷ Thomas Hobbes: „The Answer to SR. Will. D'Avenant's Preface before Gondibert“ [1650]. Zit. nach: Klaus R. Scherpe: *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*. Stuttgart 1968, 23.

2.2 Pseudo-Longinos' Schrift vom Erhabenen

Bisher haben wir das 'Erhabene' als obersten Stilbegriff im Rahmen der rhetorischen genera dicendi kennengelernt. Hohe bzw. wichtige Gegenstände werden vom Redner in gehobener Sprache dargestellt, um eine besondere Art der Gefühlsintensität beim Adressaten der Rede zu bewirken. Dieser persuasive Effekt ist mit einem Begriff Quintilians als „movere“, d.h. emotionale Bewegung bzw. Rührung, umschrieben worden.

Die wichtigste antike Erörterung des Erhabenen findet man in der griechischen Schrift *Peri Hýpsous* (vgl. Materialienband M1) Sie ist nur fragmentarisch überliefert. Beinahe die Hälfte (drei Achtel) der Schrift ist verloren gegangen. Die durch den Textverlust entstandenen Lücken machen den Gesamtaufbau heute schwer durchschaubar. Ihr Autor ist unbekannt und ihre Datierung daher schwierig. Der griechisch geschriebene Text ist an einen jungen Römer gerichtet und belegt überdies Vertrautheit mit der jüdischen Überlieferung. Vielleicht war der Autor, wie man heute annimmt, ein alexandrinischer Rhetor vom Anfang des 1. Jahrhunderts, der in Verbindung mit hellenisierten jüdischen Kreisen in Alexandria stand. Den Verfassernamen „Dionysius Longinus“ nennt die 1554 veranstaltete editio princeps von Francesco Robortello. Diese Zuschreibung, die man ungeachtet des divergierenden Vornamens mit Kassios Longinos (210-273 n. Chr.), einem bekannten Redner aus dem 3. Jahrhundert n. Chr., identifizierte, bestand bis ins 19. Jahrhundert. Daß er der Berater der Königin Zenobia von Palmyra war, machte ihn im 17. Jahrhundert gewissermaßen sogar 'hoffähig'. Seitdem man in der Inhaltsangabe der ältesten überlieferten Handschrift zwischen den beiden Namensbestandteilen ein 'oder' entdeckt hat — offenbar kannte schon der Schreiber der Handschrift den wirklichen Verfasser nicht mehr und notierte einfach die beiden berühmtesten Rhetoren der Antike —, gilt die Zuschreibung als fraglich, so daß einige Philologen sie heute als anonym, andere mit dem Ausdruck Pseudo-Longinus bzw. Pseudo-Longinos (das ist die griechische Namensansetzung) bezeichnen und wieder andere andere Autoren als Verfasser ins Spiel bringen (z.B. Dionysios von Halikarnassos). Auch die Abfassungszeit kann nicht genau ermittelt werden, so daß vorsichtige Datierungen auf das 1. Jahrhundert n. Chr., genauer in die Jahre 20 bis 50, lauten. Besonders der Schluß der Schrift, in dem Longin — so wollen wir unseren Autor entsprechend der Namensansetzung in der Zeit seiner größten Wirksamkeit der Einfachheit halber nennen — ähnlich wie Seneca d.Ä., Petronius, Tacitus oder Quintilian über den Niedergang der Rhetorik klagt, paßt in diesen Zeitraum.

Das Werk war im Westen Europas während des Mittelalters unbekannt. Es wird nirgends zitiert. Das früheste Manuskript (Parisinus, Gr. 2036) geht zurück ins 10. Jahrhundert und ist Quelle zu zehn weiteren Handschriften, die alle erst aus dem 15. und 16. Jahrhundert stammen. Eine generelle Einschätzung der Abhandlung bietet der amerikanische Renaissance-Forscher Bernhard Weinberg. Er stellt vor allem den frappierenden Gegensatz zwischen ihrer anfänglichen Wirkungslosigkeit

und ihrer neuzeitlichen Wirkungsmächtigkeit heraus. Es liegt daher nahe zu fragen, ob Longin möglicherweise Überlegungen anstellte, in denen die frühmodernen Autoren des 16. und 17. Jahrhunderts eigene Fragestellungen wiederzuerkennen vermochten und die Terminologie der Schrift als Sprechmedium nutzten, spezifisch neuzeitliche Probleme zu codieren. So hat Rom die antiken Gebäude benutzt und aus den Steinen neue Häuser gebaut. Weinberg schreibt:

Little known and little studied in the Renaissance, *On the Sublime* became one of the central texts in the literary theory and criticism after Boileau's translation and commentary of 1674 and 1693. A long line of French and English critics deriving from Boileau regarded the work as the best expression of a poetic theory which found the basis for a kind of effect (the sublime) in the genius of the writer, and which referred to particular passages in the ancient authors as touchstones for that effect.¹⁸

Gewiß ist im Spiegel neuerer Forschungen die Aussage zu relativieren, daß die Wirkung Longins erst nach Boileau einsetzte. Der These, daß seine Schrift weniger ihres historischen Quellen- als ihres strategischen Gebrauchswerts wegen so nachhaltig aufgegriffen wurde, trifft jedoch ins Schwarze. Es kann im folgenden nicht darum gehen, Longin im Kontext der Kultur des 1. Jahrhundert zu würdigen, vielmehr soll seine Schrift in erster Linie als Rezeptionsvorgabe dargestellt werden.

Versuchen wir, Longins *Hauptthese*, aus der Perspektive der bisher thematisierten *genera dicendi* einzuführen. Das Erhabene ist, heißt es einleitend, „ein bestimmter Höhepunkt und Gipfel der Rede“ (1,3).¹⁹ Das ist zunächst nichts weiter als die Einordnung des Themas in die Ordnung der Rede. Der Kern der These, die der Traktat entfaltet, besteht jedoch darin, daß die Seelengröße eines Schriftstellers die innere Voraussetzung für die Erhabenheit der Gedanken und ihres sublimen sprachlichen Ausdrucks bildet. Damit wird einerseits auf das *genus sublimis* der Dreistillehre zurückgegriffen, dieses andererseits jedoch nicht als bloßer *ornatus*, d.h. Schmuck, sondern vielmehr als zwingender Ausdruck einer inneren Qualität aufgefaßt. Das *aptum*-Kriterium wird dadurch gewissermaßen verinnerlicht. Zusammenpassen müssen nicht nur *res* und *verba*, d.h. Stoff und Stil, sondern auch und erst recht die Person und ihr Ausdruck. In dem späteren Diktum Buffons „Le style, c'est l'homme“ wird diese Einsicht Longins prägnant auf den Begriff gebracht.

Man hat im Zuge der Longin-Rezeption stets beklagt, daß Longin keine Definition seines Gegenstands geboten hätte. Noch die einflußreiche Longin-Dekonstruktion

¹⁸ Weinberg: „ps. Longinus, Dioysius Cassius“ (wie Anm. 11), 193.

¹⁹ Pseudo Longinos. *Vom Erhabenen*. Griechisch und Deutsch. Übers. Reinhard Brandt. Darmstadt ²1983 (¹1966). Damit stets unterschiedliche Ausgaben parallel benutzt werden können, wird soweit wie möglich die systematische Gliederung eines Werks zitiert.

von Neil Hertz, „A Reading of Longinus“, beklagt das ‘Schlingern’ der Argumentation: „something one might call a ‘slide’ is observable again and again in the treatise“.²⁰ Tatsächlich verbindet Longin, wie das Dispositionsschema des Hauptteils klar macht, drei Aspekte miteinander. Er zielt auf die Koordination und den inneren Zusammenhang von produktions-, wirkungs- und werkästhetischer Argumentation. Die Disposition nennt insgesamt fünf Grundlagen des Erhabenen. Sofern sie den Schmuck gehobener Rede betreffen, operieren die werkästhetischen Aussagen vor allem mit der rhetorischen Stillehre der Zeit und setzen eine Kenntnis ihres Instrumentariums voraus. Sie können in einer technisch-sprachlichen Kunstlehre zusammengefaßt werden und sind dadurch gleichermaßen lehr- wie lernbar. Soweit die beiden wichtigsten Grundlagen, die dispositioisch daher zuerst genannt werden, jedoch auf die Erfindung und Wirkung des Erhabenen abzielen, bedarf es dafür einer angeborenen Anlage. Hier bringt Longin anthropologische Voraussetzungen ins Spiel, die sowohl die produktionsästhetische Inspirations- als auch die wirkungsästhetische Affektenlehre durchziehen. Es heißt:

Es gibt fünf Quellen [...], die für die erhabene Sprachkunst am fruchtbarsten sind, wobei diese fünf Formen als ihre gleichsam gemeinsame Grundlage die Begabung, sich sprachlich auszudrücken, voraussetzen, ohne die schlechterhin nichts gelingt. Das erste und wichtigste ist die Kraft zur gedanklichen Konzeption [...]. Als zweites folgt das starke, begeisterte Pathos. Diese beiden Quellen des Erhabenen beruhen zum größten Teil auf natürlicher Anlage. Die übrigen können auch durch Kunst erlernt werden: die besondere Bildung der Figuren (es gibt zwei Arten: Gedanken- und Sprachfiguren), dann eine edle Ausdrucksweise, die wiederum die Wahl der Worte, den Gebrauch der Tropen und das Ausfeilen der Wendungen umfaßt. Die fünfte Ursache des Großen, die zugleich alles vor ihr liegende abschließt, ist die würdevoll-hohe Satzfügung. [8,1]

Hohe Figurenbildung (16-29), Ausdrucksweise (30-38) und Satzfügung (39-40), d.h. die technisch-sprachlichen Quellen des Erhabenen, sollen hier zum größten Teil ausgespart werden.²¹ Wichtigste Grundlage des Erhabenen ist die Kraft zur gedanklichen Konzeption, die der „Widerhall einer großen Seele“ (9,2) ist. Einerseits knüpft Longin mit seiner Forderung nach Seelengröße an ältere, platonisch-stoische Prinzipien, wie sie etwa in Ciceros Konzept des philosophisch gebildeten orator perfectus fixiert werden, an. Der Redner erscheint hier als eine Persönlichkeit, die philosophisches Wissen und rednerisches Können mit der Befolgung sitt-

²⁰ Neil Hertz: „A Reading of Longinus“ [zuerst frz. 1973]. In: Ders.: *The End of the Line. Essays on Psychoanalysis and the Sublime*. New York 1985, 1-20 und 241-243, hier: 1.

²¹ Eine Übersicht über den Aufbau der Schrift gibt die Ausgabe Longinus: *Vom Erhabenen. Griechisch/deutsch*. Hg. Otto Schönberger. Stuttgart 1988, 144 ff.; eine sorgfältige, dem Aufbau des Textes folgende Exegese bietet Manfred Fuhrmann: *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt 1973, 135-160.

licher Leitvorstellungen verbindet. Andererseits fehlen bei Longin jedoch genauere Angaben. Der einschlägige Passus (9,1-4) ist unvollständig überliefert und weist in der Handschrift eine Lücke von 12 Seiten auf. Ausweislich des einzigen, zugleich jedoch herausragenden Beispiels, mit dem seelische Größe als Grundlage des Erhabenen bei Longin veranschaulicht wird, muß man folgern, daß er sie offenbar ethisch indifferenter als seine Vorgänger faßt, da sie im wesentlichen rezeptionsästhetisch, d.h. durch den Effekt, den sie hervorzubringen vermag, bestimmt wird. Longin spielt auf eine Episode im 11. Gesang der *Odyssee* des Homer (Hom. Od. 11, 543-567), der sog. Nekyia, an: Aias wird von Odysseus auf dem Gang in die Unterwelt angesprochen, doch dieser antwortet nicht, sondern wendet sich voller Groll im 'erhabenen Herzen' ab, weil nicht er, sondern Odysseus die Waffen des toten Achilleus vor Troja zugesprochen bekam. In dieser Stummheit zeige sich die Seelengröße des Aias, die „Bewunderung“ heische: „das Schweigen des Aias in der 'Totenbeschwörung' ist in seiner Größe erhabener als alles, was Rede wird.“ (9,2) Seelengröße wird nicht auf positive, sondern ausschließlich negative Weise, d.h. indirekt über die Wirkung, die hervorgebracht wird, definiert — mithin zur Funktion eines rezeptionsästhetischen Vorgangs. Diese Umperspektivierung, die Longin von seinen Vorgängern unterscheidet, hat der Altphilologe Manfred Fuhrmann in seiner vorzüglichen *Einführung in die antike Dichtungstheorie* in folgende Worte gefaßt:

Man kann den hier obwaltenden Unterschied vielleicht auf die Formel bringen, daß die ältere rhetorische Tradition die ästhetischen Komponenten der geformten Sprache zu ethisieren versuchte, daß hingegen der Anonymus die ethischen Kategorien, die er ins Spiel bringt, alsbald zu Objekten einer ästhetisierenden Betrachtungsweise macht.²²

Der Perspektivwechsel verschiebt nun freilich das Gewicht der beiden angeborenen Begabungen, die für das Erhabene grundlegend sind, von der produktionspoetischen auf die wirkungsästhetische Seite, d.h. von der großen Seele auf das starke *Pathos*. Der Begriff bezeichnete ursprünglich in der Poetik des Aristoteles im Zusammenhang mit der Katharsis-Lehre das durch Schmerz oder Tod verursachte Leiden, dessen Darstellung in der Tragödie Jammern (*eleos*) und Schaudern (*phobos*) erregen sollte — aufeinander bezogene Wirkungsintensitäten, die in der Neuzeit zu Mitleid (*pitié*) und Furcht (*crainte*) bzw. Schrecken (*terreur*) herabgestimmt wurden. Die Aristotelische Vorgabe wird in der Rhetorik metonymisch vertauscht, d.h. Ursache für Wirkung gesetzt, und bezeichnet nun den Affekt seelischer Erschütterung selbst (*movere*), der im Gegensatz zur sanften Affektstufe des rhetorischen Ethos (*delectare*) dem *stilus grande* zugeordnet ist. Im *Pathos* liegt, Cicero (or. 69 und 97) zufolge, die ganze Gewalt des Redners (*vis oratoris*).

²² Manfred Fuhrmann: *Einführung in die antike Dichtungstheorie*. Darmstadt 1973, 147.

Longin ist ausschließlich an der dem Pathos innewohnenden Intensität interessiert. Er scheidet daher niedere Erscheinungsformen des Pathos, die sich nicht mit stoischer Seelengröße vertragen, also „z.B. Jammergeschrei und Schmerzen und Ängste“ (8,2), aus. Übrig bleibt 'reine' Dynamik, die die Wirkung des Erhabenen kennzeichnet. Dieses „echte[n] Pathos“, heißt es zusammenfassend, „strömt gleichsam unter dem Hauch der Verzückung Begeisterung aus und erfüllt die Worte mit der Gewalt Apollons.“ (8,4) Das ist es, worauf es Longin mit seiner Disposition des Hohen ankommt: auf die performative Kraft des Sprechens als einer nötigen Handlung. Der schöpferischen Phantasie des Redners entspricht die Dynamik eines Pathos, das den Zuhörer „willenlos hörig“ (15,9) macht. Dazu eignet sich neben Verdichtung (10), Erweiterung (11-12) und Nachahmung (13-14) vor allem die dichterische Vergegenwärtigung (15). Sie soll den Hörer hoher Dichtung erschüttern, erregen, mitreißen und überwältigen. Das Erhabene soll 'erschlagend' wirken. Die geradezu mörderische Metaphorik für die Kraft der erhabenen Rede wird durch ein ausführliches Zitat an einschlägiger Stelle suggeriert. Die Kraft- und Pathoshaltigkeit der Vergegenwärtigung stellt Longin mit folgendem Beispiel vor Augen:

„Ja gewiß!“ sagt Demosthenes, „wenn jemand in diesem Augenblick ein lautes Geschrei vor dem Gerichtshof hörte und einer rief: 'Das Gefängnis steht offen, die Sträflinge flüchten!' so ist niemand, alt oder jung, derart gleichgültig, daß er nicht nach Kräften helfen würde. Träte dann einer vor und sagte: 'Dort steht er! der ließ sie los!', so würde dieser gar nicht zu Worte kommen, sondern gleich erschlagen werden.“ (15,9)

Hier wird deutlich, daß Longin das erhabene Pathos jenseits des Logos, d.h. argumentativer bzw. diskursiver Praktiken der Persuasion ansiedelt. Die „Grenze“ bloßen Überzeugens (*persuadere*) und logischen Beweisens (*probare*) ist überschritten.

Die affektiv 'erschlagende' Wucht des Erhabenen war von Longin gleich zu Beginn seiner Schrift in besonderer Weise akzentuiert worden. Die unwiderstehliche Gewalt erhabener Rede wird hier durch eine Reihe von Oppositionen profiliert, die durch die dichotomisierende Ethos-Pathos-Formel strukturiert ist. Den Gegensatz von Ethos und Pathos, d.h. die Gegenüberstellung einer an den Verstand adressierten, 'ethischen' und einer das Gefühl ansprechenden, 'pathetischen' Redefunktion, hat Longin auch an anderen Stellen aufgegriffen.²³ Wurde in dem eben erwähnten Passus Überzeugung durch logischen Beweis gegen Überwältigung durch pathetische Vergegenwärtigung (15,11) ausgespielt, wird in der Einleitungspassage

²³ Z.B. 29,2: „[...] das Pathos aber hat im gleichen Ausmaß teil am Erhabenen wie die gelassene Schilderung am Angenehmen.“ Zur Ethos-Pathos-Formel siehe Klaus Dockhorn: *Macht und Wirkung der Rhetorik. Vier Aufsätze zur Ideengeschichte der Vormoderne*. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1968, pass.

des Traktats Überzeugung gegen Ekstase; Überreden gegen Erstaunen, Gefallen gegen Erschüttern, Überzeugen gegen Beherrschen ausgespielt. Es heißt:

Das Übergewaltige nämlich führt die Hörer nicht zur Überzeugung, sondern zur Ekstase; überall wirkt, was uns erstaunt und erschüttert, jederzeit stärker als das Überredende und Gefällige, denn ob wir uns überzeugen lassen, hängt meist von uns selber ab, jenes aber übt eine unwiderstehliche Macht und Gewalt auf jeden Zuhörer aus und beherrscht ihn vollkommen. Die Versiertheit im Finden rechter Gedanken und die Anordnung und Ökonomie des Stoffes beobachten wir nicht an ein oder zwei Sätzen, sie ziehen sich durch das ganze Gewebe der Rede und zeigen sich nur bei mühsamem Hinsehen. Das Erhabene aber, bricht es im rechten Moment hervor, zersprengt alle Dinge wie ein Blitz und zeigt sogleich die gedrängte Gewalt des Redners. (1,4)

Zwei Aspekte, die bei der bisherigen Konzentration auf das Pathos noch nicht aufgegriffen worden sind, müssen nun nachgetragen werden: *das Außerordentliche* und *das Plötzliche*. Das Erhabene eröffnet einen Bereich jenseits der Ordnung des Wissens. Es ist eine Grenz- und Schwellenerfahrung und erregt *ékstasis* (1,4), d.h. ein Gefühl des Außer-sich-seins und der Verrückung. Je weniger Raum Schwellenerfahrungen in der Moderne haben, desto wichtiger wird das Erhabene als ästhetische Kategorie. Mit dem Erhabenen rückt die ästhetische Wahrnehmung eng an religiöse und mystische Erfahrungen heran. Hierin liegt der sachliche Grund, warum phänomenologische Theoriebildung auch in der Gegenwart, den „Begriff der ästhetischen Andacht in dichten Zusammenhang mit dem Göttlichen [...] und der Religion“²⁴ bringt. Das Erhabene kommt blitzartig. Der Blitz, d.h. ein göttliches Attribut sowohl im paganen wie im christlichen Bereich, wird von Longin mehrmals zum Vergleich herangezogen, und zwar sowohl in produktionspoetischer („man möchte ihn [= den erhabenen Redner] dem Blitz oder Gewitter vergleichen“, 12,4) als auch in wirkungsästhetischer Hinsicht („Das Erhabene [...] zersprengt alle Dinge wie ein Blitz“, 1,4). Die Kraft, die im Erhabenen gleichsam gedrängt und verdichtet ist, entlädt sich mit explosionsartiger Schnelligkeit. Das Erhabene ereignet sich unerwartet, augenblicklich und plötzlich und erregt dadurch Staunen.

Der Schnelligkeit, mit der das Erhabene wirkt, entspricht produktionsästhetisch die göttliche Inspiration, die den großen Dichter auszeichnet, werkästhetisch die frappierende Kürze und lakonische Einfachheit, zu der das Erhabene verdichtet werden kann. Für den sublimeren Minimalismus, bei dem Aufwand und Wirkung in einem umgekehrten Verhältnis zueinander stehen, stand bereits das Beispiel des schweigenden Aias. Sein Schweigen ist erhabener als alles, was Rede wird. Ein absolutes Minimum steht hier für ein Maximum an Wirkung. Auch das ungewöhnliche Gene-

²⁴ Hermann Schmitz: *Das Göttliche und der Raum*. Bonn 1977 (= *System der Philosophie*, III,4), XIV.

sis-Zitat (1. Mose 1, 3 und 9), mit dem Longin vor der Verwechslung von Pomp mit Erhabenheit warnt, gehört in den Kontext des erhabenen Lakonismus:

„Gott sprach:“ — was? „Es werde Licht, und es ward. Es werde Land, und es ward.“ (9,9)

Die Entgegensetzung von ethischer und pathetischer Redefunktion, intellektueller und affektischer Verwirklichung der *persuasio* (*docere* und *movere*), disponiert bei Longin ein System weiterer Ausschließungen, das sowohl künstlerische Wert- im engeren als auch 'ästhetische' Geschmacksurteile im weiteren Sinne determiniert. Berührt werden davon vor allem *Fragen der äußeren Werkgestalt*. Bisher haben wir im Unterschied zum produktions- und wirkungsästhetischen Moment des Erhabenen werkpoetische Gesichtspunkte unberührt gelassen. Das soll nun in Hinsicht auf eine, jedoch wichtige und wirkungsmächtige Überlegung nachgeholt werden. In einem Exkurs über Regel und Genie (33-36) geht Longin der Frage nach, was stärker wirkt: Das Vollkommene, das fehlerlos, oder das Erhabene, das fehlerhaft ist:

Ist es nicht der Mühe wert, sich hierbei allgemein zu fragen: was übt in Dichtung und Prosa eine stärkere Wirkung aus, das Große mit einigen Mängeln oder etwas, das an seinen gelungenen Stellen mäßig, im Ganzen aber gesund und fehlerfrei geschrieben ist? (33,1)

Der Tenor der Antwort wird durch ein verdecktes Zitat Platons (polit. 497d) vorgegeben, der auch sonst, vor allem in Fragen von Inspiration und Enthusiasmus, als Gewährsmann auftritt: „das Große schwebt eben durch seine Größe in Gefahr.“ (33,2)²⁵ Diese Beobachtung überträgt Longin auf den Vorgang künstlerischer Produktion. Da der mittelmäßige Künstler erst gar nicht nach dem Höchsten trachte, bleibe sein Werk gewöhnlich fehlerfrei und schwebe weniger in Gefahr, künstlerisch zu scheitern. Homer, der Epiker, Pindar, der Lyriker, und Sophokles, der Dramatiker, werden als Beispiele angeführt. Longin habe selbst bei Homer „auf nicht wenige Fehler“ (33,4) hingewiesen, doch änderten diese nichts an seiner Größe. Für Longin steht fest, daß „überragende Naturen keineswegs frei von Fehlern sind.“ (33,2) Das Makellose dagegen sei eher Indiz von Mittelmäßigkeit, Korrektheit Zeichen von Pedanterie. Fehlerfreiheit, Eleganz und Schliff, d.h. die Formansprüche hellenistischer Poetik, werden entwertet — das Form- wird ganz dem Wirkungskriterium untergeordnet und der gelegentliche Absturz künstlerischer Erhabenheit bewußt billigend in Kauf genommen:

Sicher, die einen schreiben fehlerfrei und geschliffen im eleganten Stil, Pindar aber und Sophokles reißen häufig alles mit in Feuer und Sturm, häufig jedoch

²⁵ „Alles Große steht im Sturm“, wird Heidegger 1933 am Schluß seiner fatalen Rektoratsrede Platon übersetzen.

erlischt unerwartet ihre Glut und sie kommen höchst unglücklich zu Fall. Und doch würde kein vernünftiger Mensch die gesammelten Werke Ions für soviel wert halten wie das eine Drama, den ‘Oidipus’. (33,5)

Göttliche Inspiration sei vielmehr „nur schwer unter Gesetze“ zu bringen und wirke daher „häufig stürmisch und planlos“ (33,5). Die Stürmer und Dränger im 18. Jahrhundert mit ihrem Konzept vom ‘Originalgenie’ werden aus Sätzen wie diesen ihren Honig saugen. Als Kriterium fehlerhafter, aber gelungener, großer Kunst fungiert erneut die Wirkung. Als Beispiel für die Dominanz des Wirkungs- über das Werkkorrektheitskriterium sei auf die umfangreiche Passage über DEMOSTHENES (384-322 v.Chr.) verwiesen, den Longin wegen seiner *Philippicae* für die Freiheit überaus schätzt. Demosthenes könne zwar „nicht charakterisieren, nicht flüssig erzählen, ihm fehlt die Geschmeidigkeit, ihm fehlt der Prunk“ (34,3) — und trotz dieses Negativkatalogs gehe von seiner Rede eine „unerreichbare Intensität und Gewalt“ (34,4) aus.

In diesem Zusammenhang soll eine Eigentümlichkeit der Argumentation erwähnt werden, die als „sublime turn“ und „transfer of power“, d.h. als Akt der Umkehrung und -lenkung innerhalb der Ökonomie der Gewalt, die das Erhabene kennzeichnet, bezeichnet worden ist.²⁶ Statt auf den Rezipienten lenkt Longin das den Diskurs dominierende Wirkungskriterium immer wieder gegen die erhabene Werkstruktur selbst. Der Hörer wird nur insofern von der Gewalt der Rede ergriffen, insofern zuvor die Gewalt der Inspiration die Werkstruktur entsprechend zuge richtet hat. Dichter, Werk und Rezipient werden von Longin in einem sublimen Energiekreislauf verbunden, in dem Gewalt zirkuliert und immer neu umgelenkt wird. Eine gelungene Schiffsbruchsszene bei Homer (Il. 15,624-628) lobt Longin, weil der Vers hier vom Dichter genauso behandelt wird wie in der imaginierten Situation die ertrinkende Mannschaft von den herabstürzenden Wogen des Meers:

er peinigt den Vers gerade wie das hereinbrechende Unheil; durch das Zusammendrängen der Wörter bildet er glänzend das Entsetzliche nach und prägt fast seiner Sprache das Zeichen der Gefahr auf. (10,6)

Erhabene Rede tendiert zur Deformation. Die Worte folternde, unvereinbare Präpositionen (10,6: „unterm Tode heraus“), eine ungepflegte, rauhe und harte Ausdrucksweise (15,5: „Gedanken im rohen Zustand, die gleichsam ungekämmt und struppig wirken“), ungestüm-schroffe Asyndeta (21,1) oder harte und entgleisende Metaphern (32,7) charakterisieren eine durch Gewalt zugerichtete, im Resultat gesetz- und planlos erscheinende Sprachgestalt. Gewalt auf der energetischen, Unordnung auf der strukturellen Ebene sind beim Erhabenen miteinander verbunden. Bezeichnend ist, wie Longin mit Blick auf eine Gerichtsrede Demosthenes’ (Demosth. 21, gegen Meidias, 72) produktions-, werk- und wirkungsästhetische

²⁶ Hertz: „A Reading of Longinus“ (wie Anm. 20), 6 f.

Aspekte zusammenbringt. Die Rede handelt von einer Gewalttat, Longin beschreibt sie selbst als eine Gewalttat und ihre Struktur zerfällt wie unter einer Gewalttat. Von Demosthenes heißt es:

er schlägt auf die Meinung der Richter mit unaufhörlichen Hieben ein. Und danach stürzt er wieder gleich den Sturmstößen zum nächsten Angriff: „... wenn er mit Fäusten schlägt, wenn er auf den Kopf einschlägt. [...] Niemand könnte mit bloßen Worten einen Eindruck dieser Gewalttat geben.“ [...] So ist bei ihm die Ordnung ungeregt, und das Ungeregte wiederum birgt eine gewisse Ordnung. (20,2-3)

Die exkursartige Passage, in der Longin mittelmäßige Vollkommenheit und erhabene Fehlerhaftigkeit entgegengesetzt, endet in einem Abschnitt, der die Opposition von Regel und Genie, Form und Deformation gewissermaßen anthropologisch grundiert. Der Absatz, der unterschiedliche Naturerscheinungen in Hinsicht auf ihre affektive Wirkung gegenüberstellt, scheint spätere Gegensatzlisten schöner und erhabener Landschaft vorwegzunehmen und das Urteil Lügen zu strafen, daß 'Naturgefühl' ein spezifisch modernes Phänomen sei:

Von der Natur irgendwie geleitet, bewundern wir darum nicht die kleinen Bäche, beim Zeus, wenn sie auch durchsichtig und nützlich sind, sondern den Nil und die Donau oder den Rhein und noch viel mehr als sie den Ozean. Und über ein Flämmchen hier, das wir selbst anzünden, staunen wir, auch wenn es sein Leuchten rein bewahrt, nicht so sehr wie über jene Feuer des Himmels, die doch häufig ins Dunkel tauchen; auch die Krater des Ätna halten wir für ein größeres Wunder — große Steine und ganze Felsbrocken schleudert er bei seinen Ausbrüchen aus den Tiefen hervor, und manchmal läßt er Ströme jenes erdentstammten, willkürlichen Feuers entspringen. Von all diesen Phänomenen kann man Folgendes sagen: das Nützliche oder auch Notwendige ist uns leicht bei der Hand, Bewunderung jedoch erregt immer das Unerwartete. (35,4)

Der Romantiker August Wilhelm Schlegel ließ sich dazu hinreißen, in diesen Sätzen „Spuren von modernem Geiste und Geschmacke“ zu entdecken. Er behauptete deswegen, daß die klassische Kunstansicht des Altertums bei Longin „schon in eine sentimentalische Ansicht der Kunst [...] übergegangen“ und dieser eigentlich schon der „Erfinder der empfindsamen Aesthetik“ gewesen sei.²⁷ Das ist natürlich ein ganz unhistorisches Urteil, denn es geht in diesen Sätzen nur darum, eine Veranschaulichung für das Werturteil zu geben, daß das Fehlerlose zwar nicht getadelt werde, daß aber nur das Große Bewunderung erzeuge (36,1). Zugleich jedoch ver-

²⁷ August Wilhelm Schlegel: *Vorlesungen über Ästhetik I (1798-1803)*. Hg. Ernst Behler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1989 (= *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, 1), 155 und 215.

rät, blicken wir nun auf die neuzeitliche Rezeption des anonymen Traktats, das Urteil Schlegels historisches Gespür.

Übungsaufgaben zum 2. Kapitel

1. Lesen Sie Long. 15,9-10, stellen Sie das Demosthenes-Zitat in den Kontext des Erhabenen und diskutieren Sie dessen Problematik.
2. Lesen Sie Long. 20,1-3. Welche Bereiche fungieren als Bildspender der rhetorischen Metaphorik? Stellen Sie Vergleiche an.

3 Die Wiederentdeckung Longins — Boileau und die Folgen

Longins Traktat *Vom Hohen* „was a stranger to the average cultivated man“²⁸, bevor ihn Boileaus Übertragung von 1674 dem neuzeitlichen Publikum bekannt gemacht hat. Dieses Diktum muß aufgrund gelehrter neuerer Forschungen, die im Schlepptau der Renaissance des Erhabenen begonnen wurden, relativiert werden. Die Abschriften, Übersetzungen und Drucke des 16. Jahrhunderts weisen auf ein Interesse an Longin, ohne daß uns Außermaß und Gründe dafür bereits vollkommen deutlich wären. Seit dem Erstdruck von 1554 wurde Longins Schrift mehrfach wiederaufgelegt, kommentiert, paraphrasiert, in die Gelehrtensprache des Lateinischen, jedoch auch ins Italienische und Englische übersetzt.²⁹

Bereits im Italien des 16. Jahrhunderts scheint der Traktat eine wichtige Rolle in den kulturellen Auseinandersetzungen gespielt zu haben. Die Widmungen der beiden Erstdrucke — Robortello adressiert 1554 an Ranuzio Farnese (1530-1565), den Enkel Papst Pauls III., Manuzio widmet seinen Druck Castiglione, den Verfasser des *Libro del Cortegiano* — begreifen die Veröffentlichung der antiken Schrift als Beitrag zu einer umfassenden kulturellen Erneuerung, und zwar sowohl in Hinsicht auf ein Bildungsideal persönlicher Größe als auch künstlerischer Unabhängigkeit und Freiheit gegenüber vorgegebenen Normen.³⁰ Die Künstler, die für die mächtige Familie der Farnese arbeiteten, darunter auch Michelangelo, beriefen sich auf das Konzept des Erhabenen, das ihnen durch die erste, noch handschriftlich verbreitete lateinische Übersetzung des römischen Gelehrten Fulvio Orsini vermittelt worden war — für die humanistische, neulateinisch schreibende Manuskriptkultur der Gelehrtenwelt nichts Unübliches. Michelangelo, dessen sprichwörtlicher Stilzug der ‘terribilità’ stets mit dem Erhabenen in Verbindung gebracht worden ist, muß in den letzten 15 Jahren seines Lebens mit der Schrift Longins vertraut gewesen sein. Es ist naheliegend, auch das stilistische Wertungsgefälle zwischen Raffael und Michelangelo, das Vasari aufgrund der göttlichen Begabung (divinissimo ingegno) zu dessen Gunsten entschieden hatte, auf die Auseinandersetzungen um das Schöne und Sublime zu beziehen. Das Konzept des Erhabenen, das Longin in Abgrenzung zur hellenistischen Kunstauffassung konturiert hatte, war leicht für eine Ästhetik der Abweichung, des Staunens, der Überraschung und des Neuen zu funktionalisieren, zumal sich der hinter Longins Begriff der Seelen-

²⁸ Jules Brody: *Boileau and Longinus*. Genf 1958, 18.

²⁹ Vgl. dazu neben den beiden genannten Arbeiten von Weinberg (wie Anm. 11) die Bibliographie von Demetrio St. Marin: *Bibliography of the ‘Essay on the Sublime’*. Bari 1967.

³⁰ Vgl. Klaus Ley: „Das Erhabene als Element frühmoderner Bewußtseinsbildung. Zu den Anfängen der neuzeitlichen Longin-Rezeption in der Rhetorik und Poetik des Cinquecento.“ In: *Renaissance-Poetik*. Hg. Heinrich F. Plett. Berlin, New York 1994, 241-259.

größe verbergende platonische Einfluß als anschlussfähig für die neoplatonisch-platonische Orientierung manieristischer Kunstauffassung erwies. Kurz:

the *hypsos* was a versatile concept that could sanction very different artistic developments: from the grandiloquent style of the Baroque masters to the most daring technical experimentation of the school of Caravaggio.³¹

3.1 Boileaus Longin Übertragung 1674

Auch in Frankreich war ‘Longin’ in den gelehrten Auseinandersetzungen um die richtige Eloquenz bereits in der Zeit vor Boileau stets als Berufungsinstantz für eine „Rhetorik des Genies“ funktionalisiert worden. Longin erschien als geeigneter Verbündeter im Plädoyer für einen Dichter, der sich das Recht herausnahm, mit Gattungsnormen zu spielen und die spitzfindige Kritik zu schockieren, vorausgesetzt, sein Werk hatte die Kraft, in Erstaunen zu versetzen und etwas Neues zu bieten. Es bildete sich die Spannung zwischen einer „rhétorique scolaire“, die den antiken Musterautoren folgte, und einer „rhétorique adulte“, die davon befreit war, heraus. Die erhabene Dichtung ‘erhebt’ sich über die Normen, die durch die antiken Vorbilder gegeben waren. Was nach den schülerhaften Regeln ein ‘Fehler’ war, gereichte in der höheren Ordnung des Erhabenen, in der die Gewalt, die den Hörer ergreift, der ‘göttlichen’ Kraft des Genies und der Würde des Redners entspricht, zur Tugend:

Ce qui est ‘faute’ dans l’ordre scolaire devient vertu dans cet ordre supérieur où la puissance de l’effet sur l’auditeur répond à la force ‘divine’ du génie et du caractère chez l’orateur.³²

Stets stand hinter solchen und ähnlichen Unterscheidungen der Exkurs Longins über Regel und Genie. Die von Longin geöffnete Unterscheidung konnte in den literarischen und literaturkritischen Auseinandersetzungen strategisch eingesetzt werden. Zum Beispiel bei MONTAIGNE, der seine Ansichten zur erhabenen Dichtung bei Gelegenheit einiger Gedanken „Über Cato den Jüngeren“ festhielt. Die Unterscheidung von mittelmäßiger und gelungener Dichtung erfolgt nach Maßgabe ihrer penetrierenden und entrückenden Wirkung — das ist longinisches Erbe:

³¹ Gustavo Costa: „The Latin Translations of Longinus’s *Peri hypsous* in Renaissance Italy“. In: *Acta conventus neo-latini bononiensis. Proceedings of the Fourth International Congress of Neo-Latin Studies (Bologna 26 August to 1 September 1979)*. Ed. R. J. Schoeck. Binghamton, N. Y. 1985, 224-238, hier: 229.

³² Marc Fumaroli: „Rhétorique d’école et rhétorique adulte: remarques sur la réception européenne du traité ‘Du Sublime’ au XVIe et au XVIIe siècle“. In: *Revue d’histoire littéraire de la France* 86 (1986), H. 1 (Schwerpunktthema: *Le Sublime*), 33-51, hier: 44.

Auf einer gewissen niedrigen Stufe läßt sie [= Poesie] sich nach Machart und Können beurteilen. Die gute aber, die übermäßige, die göttliche steht über den Regeln und der Vernunft. [...] Sie besticht unser Urteil nicht; sie reißt es hin und verheert es. [...] Von meiner ersten Kindheit an hat die Dichtkunst die Gewalt über mich gehabt, mich zu durchdringen und zu entrücken.³³

3.1.1 Boileaus *Art poétique* und der *Traité du Sublime* — Norm und Subversion

Die Vorgeschichte der modernen Longin-Rezeption bedarf noch genauerer philologischer Erforschung und zusammenfassender Darstellung. Der Siegeszug des Erhabenen beginnt jedoch erst mit dem epochalen Datum 1674, als Nicolas Boileau-Despréaux (1636-1711) der paradox erscheinende Coup gelingt, mit der Publikation von *Art poétique* und *Traité du Sublime, ou du Merveilleux dans le Discours, Traduit du grec de Longin* (vgl. Materialienband M2: „Préface“) die Charta der doctrine classique und zugleich den Hebel zu ihrer Subversion vorzulegen.

Um diese Einsicht nachvollziehen zu können, muß zunächst ein hartnäckiges Vorurteil beseitigt werden. Boileau wird meist mit seiner *Art poétique* ineingesetzt und diese auf eine normative Regelpoetik reduziert. Die Zeit zwischen 1660 und 1690 gilt als ‘âge de raison’ und wird mit den poetologischen Schlagworten *bon sens, clarté, raison, règles, noblesse* und *plaire* verbunden. ‘Beauté’ wird dabei auf ‘vérité’ zurückgenommen und affektives sprachliches Potential zugunsten von klassizistischer ‘clarté’ möglichst neutralisiert. In älteren Darstellungen des Französischen Klassizismus kommt die *Traité du Sublime* überhaupt nicht vor. Eine solche Sicht auf Boileau war einerseits durch die Tradition der anti-rhetorischen französischen Literaturgeschichtsschreibung verengt. Der Rezeptionshorizont war andererseits durch kartesianischen Reduktionismus in der Ästhetikgeschichte geprägt. Beide Momente haben lange zu der unrichten Meinung geführt, „daß Boileau ein ästhetisches Äquivalent des cartesianischen Intellektualismus bedeutet“.³⁴ Letztlich wurde das geläufige Bild von Boileau aus einem einzigen Vers seiner Dichtkunst abgeleitet:

³³ Michel de Montaigne: „Über Cato den Jüngeren“. In: Ders.: *Essais* [frz. 1580]. Übers. Herbert Lüthy. Zürich ⁶1985 (¹1953), 246-251, hier: 250.

³⁴ Benedetto Croce: *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte* [ital. 1902]. Tübingen 1930 (= *Ges. philos. Schriften in deutscher Übertragung*, I 1), 213.

Aimez donc la Raison.³⁵

Die Kopplung von *raison* und *poésie*, die der berühmte Halbvers der *Art poétique* suggeriert, hat sich seither wie eine „Sinnmaske“ (Stierle) über ihren Autor gelegt. Mit Blick auf die Übertragung Longins durch Boileau rief etwa der berühmte Komparatist Ernst Robert Curtius aus: „Es berührt grotesk, daß ein Magister wie Boileau seinen Namen bekannt gemacht hat.“ In der Tat ist es für einen, der wie Curtius Boileau einseitig für einen „beschränkte[n] Banause[n]“ hielt³⁶, schwer vorstellbar, in diesem den Protagonisten produktions- und wirkungsästhetischer Neuerungen zu sehen. Die Orientierung an der „raison“ wird jedoch durch die Kategorie der *sublimité* unterlaufen und das kartesianische Erbe mit Longin hintertrieben. Vor allem anglo-amerikanische Studien, d.h. bezeichnenderweise Forschungen, die sich nicht an die nationalkulturelle Kanonisierung des Französischen Klassizismus bzw. des Zeitalters Ludwig XIV. gebunden fühlten, haben das Boileau-Bild seither longinisch neu akzentuiert und umgewertet. Die Auffassung, daß Boileau ein intransigent Rationalist gewesen sei, hat mittlerweile eine entscheidende Einschränkung erfahren, so daß dadurch „das Bild Boileaus zweifellos weniger prägnant und schwerer klassifizierbar, dafür aber komplexer und interessanter“ geworden ist.³⁷

3.1.2 *sublimité*

Die beiden kritischen Hauptschriften Boileaus von 1674 verhalten sich „wie Ausgrenzendes und Ausgegrenztes zueinander. Im Namen des Erhabenen vereinigen sich genau die Schattenseiten der menschlichen Natur, die die Ästhetik des Schönen ins Abseits des Unzulässigen verbannt hatte.“³⁸ Die Ausbildung der Ästhetik des Erhabenen war die Wiederkehr dessen, was aus der klassizistischen Poetik des Schönen verdrängt worden war. Boileaus Zeitgenossen haben seine französische Longin-Übertragung daher wie einen Originalbeitrag zur Dichtungslehre aufgenommen. Um es nochmals zugespitzt zu formulieren: Durch Boileau wurde ‚Longin‘ zum antiken Begründer der modernen Ästhetik. Seither überschneidet

³⁵ Boileau: „L’Art poétique“ [1674]. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Ed. Antoine Adam, Françoise Escal. Paris 1966 (= *Bibliothèque de la Pléiade*), chant I, 37, 158. Deutsche Übersetzung in: Ders.: *L’Art poétique / Die Dichtkunst*. Französisch und Deutsch. Übers. und hg. Ute und Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart 1967).

³⁶ Curtius, Ernst Robert: *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter* [1948]. 10. Aufl. Bern, München 1984, 270 und 402 f.

³⁷ Erich Köhler: *Klassik II*. Hg. Henning Krauß. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1983 (= *Vorlesungen zur Geschichte der Französischen Literatur*), 109 f.

³⁸ Winfried Wehle: „Vom Erhabenen oder Über die Kreativität des Kreatürlichen“. In: *Frühauflklärung*. Hg. Sebastian Neumeister. München 1994 (= *Romanistisches Kolloquium*, 6), 195-240, hier: 201.

sich die Geschichte des Erhabenen mit derjenigen der Ästhetik der Moderne. Diese Einsicht, die auch dem eingangs gebotenen Pestalozzi-Zitat — freilich in Hinsicht auf ein wesentlich jüngeres Quellenmaterial — zugrundelag, hat Umberto Eco in dem einschlägigen Artikel einer italienischen Enzyklopädie so zusammengefaßt:

In tal senso la storia del S.[ublime] si confonde con quella dell'estetica moderna.³⁹

Das 'Sublime' steht bei Boileau gegen 'règles', 'l'enthousiasme' gegen 'bon sens', 'génie' gegen 'raison', und 'beau désordre' gegen 'l'ordre'. Vor der Folie des oben erläuterten, älteren rhetorischen Schemas wird deutlich, daß Boileaus Doppelschlag sich in die erprobte Strategie einfügt, die durch die Spannung zwischen einer normativen „rhétorique scolaire“ und einer ergänzenden, jene beiseite schiebenden „rhétorique adulte“ bereits angelegt war. An diese Rezeptionsvorgabe knüpft Boileau mit der Charakterisierung des Sublimen als der numinosen Aura des Diskurses an, wobei er die bei Longin angelegte Opposition zwischen ethischer und pathetischer Redefunktion zur Dichotomie von Schönheit und Erhabenheit ausweitet. Boileau kündigt das rhetorische *genus sublime* der Dreistillehre auf und definiert im Anschluß an den Eingangsabschnitt bei Longin (1,4) das Erhabene als eine wirkungsästhetische Kraft, durch die der Rezipient ergriffen wird:

Il faut donc sçavoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe [!] dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte. [...] Il faut donc entendre par Sublime dans Longin, l'extraordinaire, le Surprenant, et comme je l'ai traduit, le Merveilleux dans le discours. (Man muß nämlich wissen, daß Longin unter dem Erhabenen nicht das versteht, was die Redner die erhabene Schreibart nennen, sondern vielmehr jenes Außerordentliche und Wunderbare, wodurch die Rede ergreift, und durch das ein Werk [uns] erhebt, mitreißt und rührt. [...] Man muß also unter dem Erhabenen bei Longin das Außergewöhnliche, Überraschende, und, wie ich es übersetzt habe, das Wunderbare der Rede begreifen.)⁴⁰

Longin hatte neben dem schweigenden Aias insbesondere das 'Fiat lux' aus der Genesis zur Veranschaulichung der überwältigenden Wirkung des Erhabenen angeführt. Boileau fügt zur Präzisierung dieser performativen Kraft („force“) zwei weitere, später viel diskutierte Topoi hinzu, und zwar das „Qu'il mourût“ des alten Horatius aus Corneilles *Horace* (1640; III 6, 1021) sowie das „Moy“ der Medea aus Corneilles *Médée* (1635; I 5, 320). Beide Beispiele (s.u. Kap. 3.2) unterstrei-

³⁹ Umberto Eco: „Sublime“. In: *Grande Dizionario Enciclopedico UTET*. Bd. 17. Torino 1972, 891 f.

⁴⁰ Boileau: „Traité du Sublime“ [1674]. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), „Préface“, 338 [Übers., C. Z.].

chen zum einen, daß lakonische Kürze im Ausdruck, d.h. „simplicité“, die Kraft („sa force“) des Erhabenen zu steigern vermag. Boileau hebt an solchen ‘treffenden’ Lakonismen vor allem die temporale Struktur hervor, mit der der Rezipient „tout à coup“ vom Erhabenen ergriffen werde. Zum anderen charakterisieren beide Repliken ein erhabenes Menschenbild, das auf stoischem Heroismus und einsamer Selbstbehauptung aufbaut.

Auf zwei Aspekte möchte ich bei Boileau besonders aufmerksam machen, und zwar auf die Verknüpfung von wirkungsästhetischer Intention und werkpoetischer Gestalt des Erhabenen sowie auf den negativen Modus der Darstellung, der dem Sublimen eignet. Auf die indirekte Weise, durch eine minimierende, aussparende oder negative Darstellung einen maximalen emotiven Effekt zu erreichen, war bereits mit Blick auf das erhabene Schweigen des Aias bei Longin hingewiesen worden. Dieser Aspekt wird für die moderne Disposition des Erhabenen tragend.

Vergleicht man Longins Vorlage mit der Übertragung Boileaus, kommt man zu der signifikanten Feststellung, daß Boileau das dichotomische Schema des Eingangsabschnitts noch stärker akzentuiert. Die Wahl des Vokabulars zielt im *Traité du sublime* darauf, Schönheit und Erhabenheit auch begrifflich zu separieren. Der Effekt *plaire* wird *explizit* als Folge von Schönheit („la beauté“) ausgewiesen und mit den Kriterien „finesse“ und „justesse“ verbunden. Die Affektstürme bezeichnenden Verben *ravir*, *transporter*, *admirer*, *étonner*, *surprendre* und *enlever* stehen dagegen für die Wirkung von Erhabenheit („le Sublime“). In Boileaus Übersetzung heißt die entsprechende Eingangspassage nun so:

Car il [= le Sublime] ne persuade pas proprement, mais il ravit, il transporte, et produit en nous une certaine admiration mêlée d'étonnement et de surprise, qui est toute autre chose que de plaire seulement, ou de persuader. Nous pouvons dire à l'égard de la persuasion, que pour l'ordinaire elle n'a sur nous qu'autant de puissance que nous voulons. Il n'en est pas ainsi du Sublime. Il donne au Discours une certaine vigueur noble, une force invincible qui enlève l'ame de quiconque nous écoute. Il ne suffit pas d'un endroit ou deux dans un ouvrage, pour vous faire remarquer la finesse de l'Invention, la beauté de l'Economie, et de la Disposition; c'est avec peine que cette justesse se fait remarquer par toute la suite mesme du Discours. Mais quand le Sublime vient à éclater où il faut [1674, 1675, 1682: Quand le sublime vient à paroître où il faut], il renverse tout comme un [!] foudre, et presente d'abord toutes les forces de l'Orateur ramassées ensemble.⁴¹

Boileau hat die einschlägigen wirkungsästhetischen Bestimmungen, mit denen er das Sublime in der „Préface“ definiert, der Übersetzung dieser Eingangspassage,

⁴¹ Boileau: „Traité du Sublime“ [1674]. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), chap. I, 341 f.

die durch ihren zweigliedrigen, Schönheit und Erhabenheit dissoziierenden Aufbau besonders exponiert ist, entnommen. Im Gegensatz zu den Philologen seiner Zeit erfaßt Boileau, daß es Longin beim Erhabenen nicht nur um eine eine Stilhöhe im Rahmen rhetorischer genera dicendi ging, sondern vielmehr um das Gesamt einer literarischen Ausdrucksform. In der *Préface* hebt er daher besonders hervor, daß das Sublime nicht als bloßer ornatus („stile sublime“) verstanden werden dürfe. Mit der Longin folgenden wirkungspoetischen Konturierung des Sublimen zielt Boileau auf das Ereignishafte der Dichtung, das nicht in Begriffen von Syntax, Semantik oder Stil definiert werden kann, sondern nur auf der performativen Ebene eines Effekts. Mit der Absetzung des Sublimen von äußerlichem Ornat geht es Boileau zwar einerseits um die Abgrenzung von italienischem Barockstil und vom Stil christlicher Epik. Andererseits jedoch zielt die Einführung des longinischen Begriffsinstrumentariums in das poetologische Vokabular des Klassizismus darauf, die Opakheit dichterischen Schaffens und eine damit verbundene energetische Sprachauffassung gegenüber rationalistischer Sprachkritik und normativem Dichtungsverständnis zu profilieren. Produktions- und wirkungsästhetischer Aspekt sind aufeinander bezogen. Die Intensität erhabener Wirkung („qui frappe“ [!]) kommt nur dadurch zustande, weil der poetische Akt selbst nach Auffassung Boileaus letztlich einem Mysterium („mystère“) gleichkommt. Bei der Umschaltung der Dichtungskonzeption von imitatio (Nachahmung) auf poiesis (Schöpfung) kommt dem 33. Abschnitt der *Traité*, d.h. dem longinischen Exkurs über Regel und Genie, eine besondere Bedeutung zu. Der darin exponierte Begriff der dichterischen Unordnung bildet die werkpoetische Brücke zwischen den produktiven und rezeptiven Aspekten des Erhabenen.

3.1.3 désordre

Boileau selbst bewertete seine Longin-Übertragung als Fortsetzung und Ergänzung der Poetik. Zwischen beiden Texten bestehe nicht nur ein gewisser Zusammenhang, vielmehr entnehme der *Art poétique* dem *Traité du Sublime* gleich mehrere Lehrsätze:

J'ay fait originairement cette Traduction pour m'instruire, plutôt que dans le dessein de la donner au Public. Mais j'ay creu qu'on ne seroit pas fâché de la voir ici à la suite de la Poétique, avec laquelle ce Traité a quelque rapport, et où j'ay mesme inseré plusieurs préceptes qui en sont tirés.⁴²

Dem 33. Abschnitt der Schrift *Vom Erhabenen*, von dem Ernst Robert Curtius irrtümlich unterstellt hatte, der Franzose habe ihn „nicht gelesen oder nicht verstanden“, entlehnt Boileau den Grundsatz, „daß die überragenden Naturen keines-

⁴² Boileau: „Au Lecteur“ [Vorwort zur Werkausgabe von 1674]. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), 856.

wegs frei von Fehlern sind“. Regelpoetische Kriterien wie Korrektheit („un discours si poli et si limé“), Schliff oder Eleganz („avec beaucoup d’élégance et d’agrément“) werden dem wirkungsästhetischen Grundsatz untergeordnet, daß sublime Dichtung so gewaltig mitreißen solle, wie Gewitter und Sturm („car au milieu de leur plus grande violence, durant qu’ils tonnent et foudroyent, pour ainsi dire“). Der Tenor der entsprechenden Abschnitte wird von Boileau in der Kapitelüberschrift „Si l’on doit préférer le médiocre parfait au sublime qui a quelques défauts“⁴³ zusammengefaßt. Die Antwort auf die rhetorische Frage, ob man mittelmäßige Perfektion dem Erhabenen, das einige Fehler habe, vorziehen solle, ist eindeutig. Mit Longin autorisiert Boileau die Ausnahmeregel, die den erhabenen Dichter befugt, sich über die Regeln zu erheben. Im Unterschied zu den mittelmäßigen Autoren („ces petits Esprits“, „ce Rimeur furieux“, „un subtil Ignorant“), denen im übrigen Boileaus satirische Exekutionen im *Art poétique* gelten, ist der „sublime Ecrivain“ (chant IV, 113) über die Regeln erhaben. Diese Ausnahmeregelung prägt in der *Art poétique* das Bild jenes idealen Kritikers („un Censeur solide et salutaire“, „ce parfait Censeur“), der den Rat gibt, die Gültigkeit der Regeln zu mißachten („sort des regles prescrites“) und sie zu durchbrechen („à franchir leurs limites“):

C’est luy qui vous dira, par quel transport heureux,
 Quelquefois dans sa course un esprit vigoureux
 Trop resserré par l’art, sort des regles prescrites,
 Et de l’Art mesme apprend à franchir leurs limites.⁴⁴

Die dichterische Gestalt, die durch die poetologische Lizenz geformt wird, heißt „beau desordre“. Im Gegensatz zur syllogistischen Ordnung der Vernunft entspricht die ‘schöne Unordnung’ der *Ordnung der begeisterten Einbildungskraft*. Mit dem Begriff ‘beau désordre’ schert Boileau aus dem klassizistischen System des poetologischen Diskurses, der auf *raison* hin zentriert ist, aus. Die ‘schöne Unordnung’ ist die ästhetische Form, die sich das Individuum gibt. Sie ist weder auf einen universalistischen noch auf einen konventionalistischen Schönheitsbegriff, sondern einzig auf das *génie* des einzelnen Dichters ausgerichtet.

⁴³ Boileau: „Traité du Sublime“ [1674]. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), chap. xxvii, 386 f. Kapitelzählung und -überschriften älterer Übersetzungen, die auf die griechisch-lateinische Edition des französischen Gelehrten Tanneguy Le Fèvre (Saumur 1663) zurückgehen, weichen von heutigen Ausgaben ab. Das 27. Kapitel der Boileau-Übertragung entspricht den Abschnitten 33 ff. der in Anm. 19 zitierten Ausgabe Brandts.

⁴⁴ Boileau: „L’Art Poétique“ [1674]. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), chant iv, 77-80, 182. Im Erstdruck von 1674 und in den Auflagen von 1675 bis 1682 heißt es statt „à franchir leurs [des règles] limites“ unspezifischer „à franchir les limites“. — Übersetzung: „Er wird euch sagen, in welcher glücklicher Begeisterung manches Mal ein kraftvoller Geist, der in seinen Gedanken von den Vorschriften der Kunst beengt ist, diese Regeln mißachtet und von der Kunst selbst lernt, die Grenzen zu durchbrechen“ (Boileau: *L’Art poétique* / *Die Dichtkunst*, wie Anm. 35, 71).

Schon unser Zitat aus Montaignes *Essais* (s.o. Kap. 3.1), die gemeinhin als frühes Zeugnis auf dem Weg zu einem empirischen Ich gelten, hatte den Zusammenhang von Erhabenheit, Subjektivität und individueller Form suggeriert. Das ästhetische Problem der unergründbaren Kunstfertigkeit des schöpferischen Genies war im französischen Raum bereits im 17. Jahrhundert ausführlich behandelt worden. Es war durch die Longin-Rezeption zwar nicht 'gelöst', die Fragestellung jedoch war durch sie legitimiert worden. Erst 100 Jahre später sollte Immanuel Kant das 'Genie' in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) auf den Begriff bringen und es als das „Unnennbare“ (KU, § 49, A 197) bezeichnen, womit „die Natur der Kunst die Regel gibt“ (KU, § 46, A 179). Wir werden noch sehen, daß jenes 'Unnennbare', auf das Kant rekurriert, zum Syndrom des Erhabenen gehört. Gegenüber dem Schönen, dessen Formensprache in der Frühen Neuzeit durch Antiken-imitatio kanonisiert und kartesianische raison vielfach normiert war, bietet das Erhabene den kategorialen Rahmen, produktions-, werk- und wirkungsästhetische Bedürfnisse moderner Subjektivität zu kodieren.

Das poetische Mittel des 'beau désordre' bildet insbesondere das von wirkungsästhetischer Seite her determinierte Strukturgeheimnis der Ode. Energetische Sprachauffassung („éclat“, „énergie“), sublime Form („stile impetueux“, „hazard“, „beau desordre“), erhebender Gehalt („vol ambitieux“, „commerce avec les Dieux“) und erhabener Effekt („effet de l'art“) sind bei dieser Gedichtart komplementär aufeinander bezogen. In der *Art poétique* heißt es:

L'Ode avec plus d'éclat, et non moins d'énergie
 Elevant jusqu'au Ciel son vol ambitieux,
 Entretient dans ses vers commerce avec les Dieux.
 [...]
 Son stile impetueux souvent marche au hazard.
 Chez elle un beau desordre est un effet de l'art.⁴⁵

Der Begriff 'beau désordre' verbindet Zufall, Unordnung und Kunsteffekt, d.h. er bringt jene Kategorien ins Spiel, die heute zu literarischen Prinzipien eines 'offenen Kunstwerks' (Umberto Eco) avanciert sind. Obwohl Boileau also mit der Priorisierung von 'beau désordre' einen „Umbruch zur Moderne“ einleitet, ist sein Begriff meines Wissens bisher nicht Gegenstand einer einläßlicheren Studie geworden. Auf den zuletzt zitierten Vers, der das Stichwort zu einer „zukunftsweisenden Recht-

⁴⁵ Boileau: „L'Art Poétique“ [1674]. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), chant II, 58-60 und 71-72, 164 — Übersetzung: „Die prächtigere, doch nicht minder empfindungsvolle Ode steigt in ihrem hochstrebenden Fluge bis zum Himmel auf und pflegt in ihren Versen Umgang mit den Göttern. [...] Ihr Stil ist lebhaft, sein Fortgang meist dem Zufall überlassen; beglückend zu begeistern, ist jedoch eine Absicht der Kunst“ (Boileau: *L'Art poétique* / *Die Dichtkunst*, wie Anm. 35, 27).

fertigung des *beau désordre*⁴⁶ gibt, kommt Boileau im Zusammenhang mit der ‘Querelle des Anciens et des Modernes’ nochmals zurück. Die Partei der Modernen hatte versucht, die Dichtung der Alten u.a. dadurch abzuwerten, daß sie insbesondere der Epik Homers und der Lyrik Pindars Fehlerhaftigkeit („défauts des anciens Auteurs“) vorwarf. Mit Hilfe Longins kann die Partei der Antikenfreunde den Spieß umdrehen. In einem *Discours sur L’Ode* (1693) verteidigt Boileau die kühnen Freiheiten („ces nobles hardiesses“), die Pindar sich herausgenommen habe, stellt die paganen Verse der Erhabenheit christlicher Psalmen gleich und erinnert an das zitierte Verspaar der *Art poétique*, in der das Formprinzip solcher Dichtung herausgestellt worden war. Den Begriff lyrischer Unordnung, der jede Regelpoetik auf den Kopf stellen muß, kommentiert er nun dahingehend, daß die Regel, sich nicht um Regeln zu scheren, ein Mysterium der Kunst sei:

Ce precepte effectivement qui donne pour regle de ne point garder quelquefois de regles, est un mystere de l’Art.⁴⁷

Der willkürliche Stil schöner Unordnung bildet das formale Analogon zur Kategorie des Erhabenen, die Boileau mit Hilfe Longins konturiert. Der pindarisierende Stil der Ode zielt auf eine Wirkung, die nur das Erhabene hervorbringt: Rührung, Erschütterung und Erhitzung der Phantasie. Kurz: Bei der ‘beau désordre’ ist man mehr vom Dämon der Dichtung hingerissen als von der Vernunft geleitet:

plûtost entraîné du Demon de la Poësie, que guidé par la raison. (ebd., 228)

Das gilt für den Dichter und seinen Leser gleichermaßen. Denn der Enthusiasmus des einen ist der Ergriffenheit des anderen komplementär. Die Kopplung von *raison* und *poésie*, die der berühmte Halbvers der *Art poétique* mit dem Ratschlag „Aimez donc la Raison“ nahelegte, wird durch die Kategorien ‘beau désordre’ und ‘sublimité’ unterlaufen. Mit Blick auf diese neuen Ansätze „würde man nicht anstehen, schon hier von Anfängen der zur Diskussion stehenden Modernität zu sprechen, wenn diese Anfänge in Frankreich paradoxerweise nicht ausgerechnet mit dem Namen Boileau“⁴⁸ verbunden wären. Die systematische Rekonstruktion des Erhabenen im Werke Boileaus hat ihn von der ‘Sinnmaske’ klassizistischer Doktrin befreit und reiht ihn ein in jenen Prozeß, aus dem die Wertung der Sekundärliteratur glaubte, ihn ausgrenzen zu müssen.

⁴⁶ Beide Wertungen folgen: Forschungsgruppe Poetik und Hermeneutik: „Erste Sitzung. Zur Theorie der Lyrik im 18. Jahrhundert“. In: *Immanente Ästhetik — Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*. Hg. Wolfgang Iser. München 1966 (= *Poetik und Hermeneutik*, 2), 395-418, hier: 412 (Diskussionsbeitrag: Wolfgang Preisendanz) und 401 (Diskussionsbeitrag: Hans Robert Jauß).

⁴⁷ Boileau: „Discours sur l’Ode“ [1693]. In: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), 227-229, hier: 227.

3.1.4 Das ‘je ne sais quoi’ des Erhabenen

Die komplementär aufeinander bezogenen Begriffe Genie („génie“), schöne Unordnung („beau désordre“) und Erhabenheit („sublimité“), die Boileau in produktions-, werk- und wirkungsästhetischer Hinsicht mit der antiken, freilich noch ‘unklassierten’ Autorität Longins zu legitimieren trachtet, unterminieren die normative Regelpoetik einer ‘doctrine classique’. Sie öffnen Literatur und Künste für jenen unaussprechlichen Rest, der nicht dargestellt, gleichwohl aber im Kunstgenuß präsent ist und in ästhetischer Rede modo negativo umstellt und angespielt wird. Auch neuere und neueste Kunsttheorien haben stets versucht, den ereignishaften Kern ästhetischer Erfahrung zu umschreiben. Walter Benjamin spricht von der ‘Aura des Kunstwerks’, die sich entgegen seiner Erwartung auch im Zeitalter der mechanischen Reproduktion von Kunstwerken nicht verflüchtigt hat, Karl Heinz Bohrer versucht in immer neuen Anläufen, mit Begriffen wie ‘Schrecken’, ‘Plötzlichkeit’, ‘Vagheit’ das Erhabene als das ungelöste Problem der modernen Ästhetik einzuholen, George Steiner hat kürzlich für die Erfahrung, daß ‘Große Kunst’ mit einer berückenden und bezaubernden „Aura des Schreckens“ umgeben sei, den religiösen Begriff der ‘Realpräsenz’ rehabilitiert. Die Beispiele, die sich vermehren ließen, mögen belegen, daß mit der Kategorie des Erhabenen und familienähnlichen Begriffen ein magisch-anthropologischer Rest im ästhetischen Erleben umschrieben bzw. ‘kodierte’ wird, der sich hartnäckig rationaler Verendlichung oder kulturwissenschaftlicher Kontextualisierung zu entziehen scheint.

Im Kontext mit Seelengröße hatte Longin diesen semantischen Grundzug des Erhabenen, d.h. dessen bloß negativ mögliche Darstellung, mit einem Beispiel aus der ‘Sprache des Unaussprechlichen’ (Max Kommerell) illustriert und das Schweigen des Aias in der ‘Totenbeschwörung’ der *Odysee* als „erhabener als alles, was Rede wird“ (9,2) bezeichnet. Für diesen negativen Darstellungsmodus, der durch Verknappung, Aussparung und gänzliche Reduktion auf ein Undarstellbares hindeutet, greift Boileau in seiner Longin-Übertragung auf den Begriff des ‘je ne sais quoi’ zurück. Die fragliche Passage heißt in Boileaus Übersetzung:

Car ce silence a je ne sçai quoy de plus grand que tout ce qu’il auroit pû dire.⁴⁹

Die Begriffe ‘sublimité’, ‘beau désordre’ und ‘je ne sais quoi’ sind im poetologischen Œuvre Boileaus aufeinander bezogen und eng miteinander verzahnt. Mag es auch dem sinnmaskierenden Vorurteil, Boileau sei ein Poetiker der *raison* gewesen, widersprechen: In seinen kritischen Beiträgen ist zugleich auch diese andere Seite präsent, die ihn in jene Ästhetikgeschichte des Unbegreiflichen einfügt, die

⁴⁸ Forschungsgruppe Poetik und Hermeneutik (wie Anm. 46), 413 (Diskussionsbeitrag: Hans Robert Jauß).

⁴⁹ Boileau: „Traité du Sublime“. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), chap. VII, 351.

seit altersher um den Topos *nescio quid* versammelt ist. Gezielt wird damit auf eine Dimension, die im Rezeptionsakt präsent, jedoch begrifflich nicht vollständig expliziert werden kann. Das gelungene Werk, würde man heute wohl sagen, sei ‘irgendwie’ großartig. Der Franzose meint ähnliches, drückt sich jedoch gewählter, d.h. im Rahmen der traditionellen, aus der Antike herrührenden, poetologischen Fachsprache aus. Dem gelungenen Werk, schreibt Boileau 1701 rückblickend, eigne ein „je ne scay [!] quoy, qu’on peut beaucoup mieux sentir, que dire.“⁵⁰ Ausführlicher hatte Boileau darüber in den *Réflexions critiques sur quelques passages du rheteur Longin* (1694) nachgedacht als er sich mit einigen Kritikern seiner Position auseinandersetzte. Das ‘je ne sais quoi’ wird gefühlt und widersteht der Verbalisierung. Man kann es nicht begrifflich explizieren oder etwa einem Dritten wortreich beweisen. Boileau zielt hier auf eine Dimension ästhetischer Wahrnehmung, die quer steht zu rationalem Erfassen. Im Kern entzieht sich Ästhetik dem ‘Diskurs’ — das macht sie gleichermaßen unentbehrlich wie erhabenheitsnah. Für Boileau ist das „je ne scay quoy de sublime“ nichts, „qui se prouve et qui se demonstre“. Es ist nichts, was sich als leidenschaftliche Ergriffenheit des Rezipienten beschreiben lasse. Der eigentümlich numinose Schauer des Erhabenen ist vielmehr der Akt des Ergriffenwerdens selbst, „qui se fait sentir“.⁵¹ Die Fühlbarmachung ist der Nerv des Erhabenen, der Boileau mit Kant verbindet.

Daß im Rezeptionsakt eines Kunstwerks eine Kraft am Werke sei, die sich fühlbar mache, hatte Boileau bereits vor seiner näheren Beschäftigung mit dem Erhabenen, d.h. zu einem sehr frühen Zeitpunkt seiner literarischen und literaturkritischen Arbeit, zu fixieren versucht. Die longinische Terminologie stand ihm damals noch nicht zur Verfügung. Boileau ist bei dieser frühen Beschreibung der besonderen Wirkung eines gelungenen Kunstwerks noch auf Anleihen bei dem Vokabular des Schönen angewiesen. Man sieht jedoch deutlich, wie Boileau um Worte dafür ringt, um eine besondere ‘Schönheit’ zu bezeichnen, die sich über das bloß Schöne erhebt. Als Differenz macht Boileau die unmittelbare Intensität eines Gefühls („sentir“) geltend, die dem bloß Schönen abgehe und die nicht durch belehrende Explikation („prouver“) eingeholt werden könne:

Ces sortes de beautés sont de celles qu’il faut sentir, et qui ne se prouvent point. C’est ce je ne sai [!] quoy qui nous charme, et sans lequel la beauté même n’auroit ni grace ni beauté.⁵²

⁵⁰ Boileau: „Préface“ [zur Werkausgabe von 1701]. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), 1-6, hier: 1.

⁵¹ Boileau: „Réflexions critiques sur quelques passages du rheteur Longin“ [I-IX, entst. 1692/94, gedr. 1694; X-XII, entst. nach 1710, gedr. postum 1713]. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), hier: Réflexion X, 550 und 546.

⁵² Boileau: „Dissertation sur Joconde“ [1669]. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), hier: 316.

Den Begriff des Sublimen spart Boileau zu diesem frühen Zeitpunkt zur Bezeichnung der unbenennbaren Aura, die zum Schönen erst hinzutreten müsse, um ihm Glanz zu verleihen, noch aus. Doch belegt der Hinweis auf die performative Kraft („force“) der Rede im Kontext des Zitats die Verbindung mit dem Erhabenen, dessen spätere Definitionen stets die eigentümliche Vehemenz sublimer Rede („une certaine force énérgique“) in den Vordergrund stellen.

Voicy donc comme je croy qu'on le [= le sublime] peut défenir: „Le Sublime est une certaine force de discours, propre à eslever et à ravir l'Ame.⁵³“

3.2 Die Emotionalisierung der Poetik in Frankreich im Anschluß an Boileau

Die Disposition des Erhabenen durch Boileau führt generell zu einem Paradigmenwechsel in der literatur- und kunstkritischen Diskussion. Umgeschaltet wird *von Werkpoetik auf Wirkungsästhetik*. War bis dahin das Vorbild Aristotelischer Katharsis alleinige Orientierungsmarke wirkungsästhetischer Reflexion, insofern die Kunstproduktion die Leidenschaften moralisch reinigen, läutern oder temperieren bzw. abhärten sollte, macht sich longinischer Einfluß nun überall dort geltend, wo energetische Sprachauffassung in den Vordergrund tritt und auf Affekterregung schlechthin gesetzt wird. Im 18. Jahrhundert kann generell von einer Emotionalisierung der Kunsttheorie gesprochen werden. Die überfallartige Ereignisstruktur des 'je ne sais quoi' bei Dominique Bouhours (1628-1702), das Problem der unergründbaren Kunstfertigkeit des schöpferischen Genies bei René Rapin (1621-1687), die pathetische Dimension der Dichtung bei Fénelon (1615-1715) sowie der emotionalistische Neuansatz bei Jean Baptiste Dubos (1670-1742) greifen auf die longinische Disposition des Erhabenen durch Boileau zurück. Stets ähnelt die Argumentation dem frühen Boileau, insofern Schönheit allein nicht genügt, um auf den Betrachter zu wirken. Immer muß zum Schönen noch etwas hinzukommen, um den Rezipienten zu rühren. Eine erhabene Dichtung, die auf Pathos beruht, tritt einer bloß schönen Dichtung, die Wahrheit darstellt, gegenüber. Die Konstellation einer solchen 'doppelten Ästhetik', die modellartig der französische Klassizismus und dessen gegenläufige Supplemente („sublimité“, „désordre“, „je ne sais quoi“) ausgebildet hat, wird von Fénelon in folgenden Satz gefaßt:

Le beau qui n'est que beau [...], n'est beau qu'à demi: il faut qu'il exprime les passions pour les inspirer; il faut qu'il s'empare du cœur pour les tourner vers le but légitime d'un poème.⁵⁴

⁵³ Boileau: „Réflexions critiques [...]“. In: Ders.: *Œuvres complètes* (wie Anm. 35), Réflexion XII, 562.

Der Satz hält den Sachverhalt fest, daß die Disziplin der Ästhetik sich nicht in der Philosophie des Schönen erschöpft, sondern daß diese Kallistik vielmehr bloß ihre mindere Hälfte ausmacht. Die Beschreibung von Dynamik, Intensität und Tempo ästhetischer Wahrnehmung ist dagegen um das einschlägige Vokabular aus der Wirkungsästhetik des Erhabenen angeordnet. Im Zentrum des sublimen Diskurses stehen Verben wie ‘sentir’, ‘frapper’, ‘toucher’, ‘surprendre’, ‘emporter le cœur’ oder ‘choquer’. Ästhetische Wahrnehmung gleicht einem plötzlich eintretenden Ereignis. Alles geschieht extrem schnell, blitzartig und im Nu. Kaum weiß einer, wie ihm geschieht.⁵⁵

Ein Fazit des emotionalistischen Neuansatzes zieht JEAN BAPTISTE DUBOS in den *Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture* (1719). Sie bieten die „erste Ästhetik des Sentimentalismus“ (Alfred Baeumler). Bis 1770 erleben die *Réflexions critiques* sieben Auflagen. Sie werden 1760/61 ins Deutsche übersetzt. Dubos verbindet in seinem Werk die supplementierende Logik des Klassizismus, wie sie von Boileau herausgearbeitet worden war, mit den epistemologischen Grundlagen des Empirismus, die Dubos bei John Locke kennengelernt hatte. Mit der wirkungsästhetischen Akzentuierung des Erhabenen leitet Dubos seine Ausführungen zum Genie ein, die den zweiten Teil des Werks eröffnen. Das Schöne und Erhabene werden durch die inzwischen topisch gewordene syntaktische Struktur „Il ne suffit pas [...] il faut encore“ dissoziiert. *Es reiche nicht aus*, daß Dichtung bzw. Malerei schön, regelmäßig und geschliffen seien, *vielmehr müßten* beide Künste das Herz des Rezipienten bewegen, rühren und aufregen. Die Unterscheidung, das ist ihre strategische Funktion, dient poetologischer Hierarchisierung. Gegenüber der pathetischen Kraft des Erhabenen scheint das Schöne zwar als gefällig, es droht jedoch stets kalt, nichtssagend und langweilig zu sein. Dubos schreibt:

Le sublime de la Poësie & de la Peinture est de toucher & de plaire, comme celui de l'éloquence est de persuader. Il ne suffit pas que vos vers soient beaux, dit Horace en style de Législateur, pour donner plus de poids à la décision; il faut encore que ces vers puissent remuer les cœurs, & qu'ils soient capable d'y faire naître les sentimens qu'ils prétendent exiter. [...] Un poëme, ainsi qu'un tableau, ne sauroit produire cet effet, s'il n'a pas d'autre mérite que la régularité & l'élégance de l'exécution. Le tableau le mieux peint,

⁵⁴ François de Salignac de la Mothe-Fénelon: *Lettre à l'Académie* [entst. 1714; gedr. postum 1716]. Ed. Ernesta Caldarini. Genève 1970, bes. 62-88 („V. Projet de poétique“), hier: 88.

⁵⁵ Die Beispiele folgen mehr oder weniger willkürlich Dominique Bouhours: *Les entretiens d'Ariste et d'Eugene*. Paris 1671, „avec une extrême vitesse“, 244; „si promptement, 243; „à une première veüe“, 247; „en un instant“, 250; „le plus court de tous les momens [!], si j'ose parler ainsi, c'est celui dans lequel le je ne sçay quoy fait son effet“, 244.

comme le poëme le mieux distribué & le plus exactement écrit, peuvent être des ouvrages froids & ennuyeux.⁵⁶

Genau besehen enthält das Zitat gleich zwei Unterscheidungen. Einerseits dissoziiert Dubos das Schöne und Erhabene, wobei er dem Muster folgt, das wir erstmals bei Longin im Exkurs über Regel und Genie kennengelernt hatten. Andererseits separiert er die Redekunst durch das Persuasionskriterium („persuader“) von den ‘schönen Künsten’ Dichtung und Malerei, deren wirkungspoetische Parameter mit „toucher“ bzw. „plaire“ umschrieben werden. „Plaire“ markiert dabei die Wirkung des Schönen, „toucher“ die des Erhabenen. Genau genommen müßte man daher duplizierend von den ‘schönen *und* erhabenen Künsten’ sprechen. Mit dieser Abspaltung reduziert Dubos das Schema der rhetorischen Dreistillehre (genus sublime: *movere* = „toucher“; genus medium: *delectare* = „plaire“; genus humile: *probare* = „persuader“) auf eine doppelte Ästhetik. Der Begründer des modernen Systems der Künste, CHARLES BATTEUX (1713-1780), wird die von Dubos vollzogene Abtrennung der Rhetorik von der Ästhetik übernehmen. Die ästhetischen – will sagen: schönen *und* erhabenen Künste (Musik, Dichtung, Malerei, Plastik, Tanz) – erhalten einen neuen kategorialen Status gegenüber den nützlichen Künsten, die wie Rhetorik (oder Architektur) mit dem Vergnügen den Nutzen verbinden. Das Horazische Dichtungsverständnis von *prodesse* und *delectare* (Horaz, *ars poetica* 333) bleibt seit Dubos aus der Ästhetik ausgeschlossen.

Die Ästhetik ‘befreit’ sich zwar von der Rhetorik und hört auf ‘nützlich’, d.h. ‘Magd der Philosophie’ oder ‘verborgene Theologie’, zu sein. Sie behält jedoch das Arsenal rhetorischer Affektenlehre bei, und zwar vor allem zur Bestimmung des Erhabenen. Das Schöne wird von Dubos in dem neu disponierten ästhetischen Doppelrahmen wesentlich als Form (‘régularité’, ‘élégance de l’exécution’) begriffen, von der der Reiz eines ‘plaire’ ausgeht. Das Erhabene dagegen ist die eigentliche wirkungsästhetische Kategorie. Sie wird energetisch als Macht bzw. Gewalt (frz.: ‘puissance’ — „que ces vers *puissent* remuer les cœurs“) aufgefaßt und durch einen ästhetischen Effekt (‘toucher’, ‘remuer les cœurs’, ‘exiter’) definiert.

Mit der Wirkung des Erhabenen kann sich das Sujet des *Heroismus* verbinden. Die Bewunderung eines Helden gehörte seit Corneille zum Affektrepertoire der Tragödie. Stoische Willenshéroen wie der ältere Horace, der dem Boten die Nachricht, drei seiner vier Söhne seien in der Schlacht gefallen, mit der Aussage quittiert, für die Ehre sei es besser gewesen, daß auch der vierte gestorben wäre („Qu’il morût“), oder autonome Monster wie Medea, die auf die Frage ihrer Amme, was ihr nach dem Tode ihres Mannes und ihrer beiden Kinder bliebe, ein erhabenes ‘Ich mir selbst’ („Moi“) entgegnet — solche dramatis personae kommen in Mode. Da-

⁵⁶ Jean Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture* [1719]. 3 parties. Septième Édition. Paris 1770 [Reprint Genève 1967], seconde partie, sect. I, 1-13 („Du Génie en général“), hier: 1 f. [Originalpag.]

bei wechselt im Laufe des Jahrhunderts das moralische Vorzeichen. Der bewunderte Held wird dem faszinierenden Bösewicht Platz machen, da man feststellt, daß es für die Größe der zu bewundernden Willensenergie unerheblich ist, ob diese zu guten oder zu schlechten Taten gelenkt wird. Der gemeinsame Nenner aller Figuren freilich ist Autonomie, mag diese sich zunächst auf der Bühne auch noch antik maskieren oder drapieren.

Gegenüber dem Niveau der Diskussion in der Gedankenschmiede der Querelle des Anciens et des Modernes am Ende des 17. Jahrhunderts fallen die französischen Beiträge zur Begriffsgeschichte des Erhabenen im 18. Jahrhundert ab. Die große Ausnahme bildet jedoch DIDEROT. In seinen einschlägigen Schriften werden sich der von Boileau geknüpfte Longin- mit dem englischen Strang, namentlich der von Burke kommenden Vorgaben, überkreuzen. Für den französischen Parlamentsadvokaten SILVAIN, von dem wir nur dessen 1708 entstandenen *Traité du sublime* kennen, stellt sich im Rückgriff auf das heroische Menschenbild der Tragödien Corneilles die Frage des Erhabenen auf dem Feld der Moral. Er hebt hervor, daß das Sublime dem Menschen seine Größe („grandeur“) fühlen läßt.⁵⁷ In der Pariser *Encyclopédie* wird die ereignishafte Wirkungsintensität des Sublimen auf die admirative Identifikation mit dem Willensheroismus klassizistischer Tragödienhelden zurückgenommen. Das Sublime wird wie bei Silvain als etwas aufgefaßt, „qui nous élève au-dessus de ce que nous étions“. Auch der *Supplément*-Band übernimmt die Ausrichtung des Sublimen an der heroisch-erhabenen „grandeur“ der tragédie classique. Neben den Helden Corneilles ist zwischenzeitlich jedoch auch Shakespeares *Macbeth* exemplarisch geworden, insbesondere das Pathos gegen Ende von IV,3 (MALCOLM. Ertrag es wie ein Mann. / MACDUFF. Das will ich auch; / Doch ebenso muß wie ein Mann ich's fühlen.)⁵⁸. Interessant ist, daß hier eine traditionelle Pathos-Szene herausgegriffen wird, in der die Leidenschaftlichkeit des Helden auf die Probe gestellt wird. Entgegen der im 18. Jahrhundert beobachtbaren Blickwendung vom bewunderungswürdigen Helden zum viel interessanteren Schuft, durch die gerade Erzbösewichter wie Richard III. und Macbeth selbst als Bühnenfiguren attraktiv werden, orientiert sich der Geschmack der *Encyclopédie*-Autoren offenbar an konservativen, d.h. klassizistischen Vorbildern. Demgegenüber verweist jedoch die Einordnung des Lemmas 'Sublime' in das System menschlichen Wissens auf eine bemerkenswerte Verschiebung. Die *Encyclopédie* hatte das Stichwort 1765 noch der Beredsamkeit („Art. orat.“) zuge schlagen, ihr *Supplément* verortet es dagegen 1777 im Kontext der 'schönen Wis-

⁵⁷ Silvain: *Traité du sublime* [entst. 1708]. Paris 1732 [Neudruck Genf 1971], livre I, chap. II, 14.

⁵⁸ Louis Chevalier de Jaucourt: „Sublime“. In: *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Mis en ordre & publié par Diderot et d'Alembert. 17 vols. Paris, Neuchastel 1751-1765, XV (1765), 566-570, hier: 566; Jean-François Marmontel: „Sublime“. In: *Supplément à l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*. Mis en ordre et publié par M.***. 4 vols. Amsterdam 1776-1777, hier: IV (1777), 833-844.

senschaften' („Belles Lettres“). Die Taxonomie von Dubos, die wir durch Interpretation erst erschließen mußten, ist innerhalb eines halben Jahrhunderts zur 'offiziellen' Ordnung des Wissens kanonisiert worden.

4 Der negative Grund des Erhabenen — die englische Entwicklung bis Burke und die Folgen

Die von Boileau wirkungsästhetisch profilierte Definition mit ihren werk- („beau désordre“) und produktionspoetischen („enthousiasme“, „génie“) Implikationen, prägt die Entwicklung des Erhabenen bis zu deren Inversion bei Immanuel Kant auch in anderen Ländern des westeuropäischen Literaturensembles. Sowohl die englische ‘Entdeckung’ des Erhabenen der Natur bei John Dennis als auch die Poetik des Wunderbaren bei Bodmer und Breitinger im deutschsprachigen Raum schließen unmittelbar an die Vorgaben Boileaus an. Gegenüber der Moralisierung in Frankreich, wo Heroismus und Bewunderung die pathetische Kraft des Erhabenen ethisch rahmen, vollzieht sich die weitere Disponierung des Erhabenen in England jedoch ethisch indifferenter. Die Begriffsentwicklung in England akzentuiert vor allem das Paradox des Erhabenen, daß das Schreckliche schön erscheint und das Abstoßende anziehend wirkt. Unter dem Mantel des Erhabenen findet das Nichtmehrschöne – das Entsetzliche, Schreckliche und Häßliche – Einlaß in die Ästhetik.

4.1 John Dennis — die Geburt der Natur aus dem Geiste der Rhetorik

John Dennis (1657-1742) stellt in seinen literaturkritischen Schriften „Terrou“ [!] und „Horrou“ [!] erstmals ins Zentrum des Erhabenen. Spötter haben ihm das mit dem Spitznamen „Sir Tremendous Longinus“ (Alexander Pope) gelohnt, womit zugleich der entscheidende Einfluß benannt ist, unter dem Dennis’ Fassung des Erhabenen steht. Er konturiert das Erhabene im legitimierenden Rückgriff auf Longin sowie unter Berufung auf den Bildgehalt von Miltons *Paradise Lost* (1667). Dabei separiert er das Erhabene in systematischer Absicht vom bloß Schönen.

Die Dichotomisierung der ästhetischen Kategorien in Dennis’ literaturtheoretischem Hauptwerk *The Grounds of Criticism in Poetry* (1704) ist freilich präfiguriert durch die Erfahrung des Gegensatzes zweier Wahrnehmungsformen, die ihn 1688 auf seiner ‘Kavalierstour’ nach Italien während der Überquerung der Alpen ergriffen hatten. Der Anblick der alpinen Hochgebirgslandschaft, der sich ihm auf dem Weg zum Mont Cenis eröffnete, erweckt in ihm die noch niemals verspürte Gefühlsmischung angenehmen Grauens. In einem tagebuchartigen Brief (vgl. Materialienband M3) hält er fest:

a delightful Horrour, a terrible Joy, and at the same time, that I was infinitely pleas'd, I trembled.⁵⁹

Diese Briefstelle ist seit ihrer 'Entdeckung' in der Forschungsliteratur stets als ein besonderer Einschnitt in der Geschichte der Naturwahrnehmung gewertet worden, weil sie die Grenze für die sog. präromantische Naturästhetik von Rousseau an den Anfang des 18. Jahrhunderts zurückschob. In seiner Mont-Cenis-Epistel habe Dennis „a new aesthetic experience“⁶⁰ ausgedrückt. An dieser Wertung hat sich seither nichts geändert. Von der entscheidenden Alpenetappe ist ein briefliches Reisejournal mit Datum vom 25. Okt. 1688 überliefert, das Dennis unmittelbar nach seiner Überquerung in Turin für einen daheimgebliebenen Interessenten angefertigt hat. Wir kennen den Adressaten nicht. Sein Profil können wir nur aus der Erwartungshaltung rekonstruieren, die Dennis beim impliziten Leser seines Briefs in der Einleitungsformel voraussetzt:

I have here sent you a Journal of my Journey from Lyons hither, in which you will find that account of the *Alpes*, which you so earnestly desired of me, before I came out of *England*. I have taken no notice of the towns in *Savoy*; nor so much as the Rock of *Montmelian*, but have confin'd my self to a Subject which you seem'd to affect so much.

Das Reisejournal gibt insgesamt zwei kurze Landschaftsschilderungen, und zwar jene vom Abstieg vom Mont Aigubelle am 21. Oktober, der die beiden bereits zitierten Oxymora entnommen sind, sowie eine weitere vom 24. Oktober, die den Eindruck auf der Paßhöhe des Mont Cenis' selbst festhält. Die zweite Schilderung ist nicht nur umfangreicher, sondern gegenüber der ersten auch auf Steigerung hin angelegt. Die oxymorale Affektmischung, die Dennis am 21. Oktober erfährt, ist noch auf das malerische *clair/obscur* einer Gebirgslandschaft angelegt, in der „horrid Prospect“ und „Smooth and Beautiful [...] face“ einander abwechseln und durch den Kontrast in ihrer Wirkung sich steigern. Sorgfältig wird eine Szene der Gegensätze komponiert, in der die Eindrücke von „fruitful Vallies“ und „Destruction“ voneinander abstechen, so daß Dennis sagen kann: „In the very same place Nature was seen Severe and Wanton.“ Dieser landschaftlichen Kontrastkonstruktion antwortet die affektive Kontrastharmonie des angenehmen Schreckens.

⁵⁹ John Dennis: „Letter describing his crossing the Alps, dated from Turin, Oct. 25, 1688“ [gedr. 1693]. In: Ders.: *The critical works*. Ed. Edward Niles Hooker. 2 vols. [zuerst 1939/43]. Baltimore ³1967, vol. II, 380-382. Publiziert worden ist der Brief viereinhalb Jahre nach seiner Abfassung in Dennis' *Miscellanies in Verse and Prose* 1693, so daß sich 'Authentizitätsfragen', wie bei Petrarca's berühmter Mont-Ventoux-Epistel (Ep. Fam. IV. 1: datiert 1336, verfaßt 1353), erübrigen.

⁶⁰ Marjorie Hope Nicolson: „Sublime in External Nature“. In: *Dictionary of the History of Ideas. Studies of Selected Pivotal Ideas*. 4 vols, Index. New York 1973, vol. IV, 333-337, hier: 334.

Dagegen herrschen in Hinsicht auf die Paßhöhe, die am 24. Oktober überschritten wird, negative Bezeichnungen vor, sofern die Gegend überhaupt dem Leser in gegenständlicher Hinsicht zur Anschauung gebracht wird. Denn einerseits verweigert Dennis die Landschaftsbeschreibung mit einem Unsagbarkeitstopos. Genauer: Dennis stellt eine bemerkenswerte epistemologische Reflexionen darüber an, wie neuartige Eindrücke, insbesondere der erlebte Wahrnehmungsschrecken, begriffen und sprachlich formuliert werden könnten. Die Beschreibung der Schönheit Roms oder Neapels wäre leicht, doch unmöglich die sprachliche Darstellung der Erhabenheit des Gebirges, das doch kaum von der sinnlichen Wahrnehmung erfaßt werden könne. Andererseits geht der Text dort, wo die Schilderung „of the Top: I mean only the Plain, thro which we afterwards pass'd“ gestisch durch einen Doppelpunkt annonciert wird, in eine Reflexion über. Statt eine Landschaftsbeschreibung zu geben, stellt Dennis den Leser vor *zwei alternative christliche Kosmogonien*. Erst in dieser Rahmung findet Dennis Worte für das, was er sieht und was er empfindet. Der einleitende Unsagbarkeitstopos und die doppelte kosmogonische Rahmung sind komplementär aufeinander bezogen. Nur innerhalb eines solchen theoretischen Rahmens sind die visuellen Wahrnehmungen in Worte zu fassen. Und zwar greift Dennis zwei zu seiner Zeit alternativ diskutierte erdgeschichtliche Entwürfe auf. Der Optimismus der schöpfungstheologischen *Design*-Auffassung und der Pessimismus der heilstheologischen *Decay*-Auffassung werden von Dennis in seinem Reisejournal nacheinander imaginiert, um den visuellen Eindruck, der sich ihm auf der Paßhöhe aufdrängt, dem daheimgebliebenen Adressaten mitteilen zu können. Ohne diese theoretische Rahmung der Wahrnehmung bliebe sie sprachlos.

Zum Verständnis der beiden alternativen christlichen Kosmogonien muß ich etwas ausholen: Das *Design*-Argument bezieht sich auf einen teleologischen Gottesbeweis, der besagt, daß wir an der Schöpfung Gott erkennen und ablesen können. Nicht nur die Offenbarung, sondern die Welt selbst verkündet „durch ihre wohlgeordnete Wandelbarkeit [...] und die wunderbare Formschönheit alles Sichtbaren, sowohl, daß sie geschaffen ist, als auch, daß nur der unsagbar und unfäßlich große [...] Gott sie geschaffen haben kann.“ Obwohl Augustinus in diesem Zitat das *Design*-Argument der Schöpfungstheologie präzise zusammenfaßt, räumt der Kirchenvater ihr insgesamt keineswegs den Vorrang zu. Er ist vielmehr ein ausgesprochener Vertreter einer Heilstheologie, die mit dem *Decay*-Argument einer der Sünde verfallenen Welt verbunden ist. Auch Luther lehnt im Kontext der Erbsündelehre die Naturtheologie ab, wenn er festhält, daß keine Vernunft, die „Schöpfung Gottes begreifen und verstehen“⁶¹ könne. Bei Calvinisten und Anglikanern dagegen herrscht das *Design*-Argument vor. Insbesondere im Zuge der ‘New Science’ verschiebt sich die Gewichtung zwischen dem ‘Buch der Bücher’,

⁶¹ Die beiden Passagen von Augustinus (*Gottesstaat* XI 4) und Martin Luther („Tischreden“. In: Ders.: *Weimarer Ausgabe*, Bd. 3, 426) werden zitiert nach: Ruth Groh, Dieter Groh: *Weltbild und Naturaneignung. Zur Kulturgeschichte der Natur* [1]. Frankfurt am Main 1991, 22 und 27.

d.h. der Offenbarung, und dem ‘Buch der Natur’. Mit schöpfungstheologischem Blick hatte etwa schon der Züricher Gelehrte Conrad Gesner im 16. Jahrhundert angesichts des Weltalls „etwas Höheres, ja das höchste Wesen selbst begreifen“ gelernt und angesichts des Gebirges sich „zur Betrachtung des erhabenen Baumeisters“ hinreißen lassen.⁶²

Bei Dennis lautet nun die erste erdgeschichtliche Option: „If these Hills were first made with the world, as has been a long time thought [...].“ Das ist schöpfungstheologisches *Design*-Argument. Hier greift Dennis die physikotheologische Lehre der Cambridger Platonisten auf, die von der Schönheit, Wohleingerichtetheit und Nützlichkeit der Welt auf Gott als ihren Schöpfer schließt und so versucht, die sich etablierenden Naturwissenschaften mit der Theologie zu harmonisieren. Die zweite Option dagegen lautet: „But if these Mountains were not a Creation, but form’d by universal Destruction [...].“ Das ist heilstheologisches *Decay*-Argument. Die ‘häßliche’ Konfusion des Gebirges ist Resultat des Sündenfalls. Hier zielt Dennis auf die Kosmogonie, die Thomas Burnet (1635-1715) in seiner *Theoria Sacra Telluris* nur wenige Jahre zuvor 1681 veröffentlicht hatte. Sie besagt, daß Gott die Welt zwar in schöner und regelmäßiger Gestalt erschaffen habe, ihr heutiges häßliches und formloses Aussehen jedoch als Folge der Sintflut eingetreten sei. Nicht Gott, sondern der sündige Mensch ist Schuld an der Formlosigkeit der Welt. An Bergen z.B. gebe es nichts, „that is referable to any design [...].“ Kurz: „There is nothing in Nature more shapeless and illfigur’d than an old Rock or a Mountain.“⁶³ Doch ähnlich wie in der physikotheologischen Wendung das häßliche Detail im schönen Gesamt der Schöpfung relativiert wird, zielt auch Burnets Kosmogonie auf einen zweistufigen Rezeptionsakt, denn die Aussicht auf die gegenwärtige Ungestalt mahnt an die vormalige, d.h. vorsintflutliche Vollkommenheit. Im Unterschied etwa zu seinem Namensvetter Gilbert Burnet (1643-1715), dem Bischof von Salisbury, der 1685 auf einer Reise durch das Gebirge nur sieht, wie alles „verwirret und vermengt“⁶⁴ daliegt, kann Thomas Burnet einen reflexiven Schritt weitergehen und angesichts solcher Aussichten festhalten: „There is something august and stately in the Air of these things, that inspires the mind with great thoughts and passions.“ Statt Unlust zu empfinden, werde das Gemüt des Betrachters „into a pleasing kind of stupor and admiration“ geworfen. Das Gebirge erinnere als Ruine der Sintflut an die vormalige paradiesische Schöpfung, „as from old Temples and brooken Amphitheatres of the *Romans* we collect the greatness of that people“ (*The Sacred Theory of the Earth*, 110). Die Erhabenheit des Gebirges

⁶² Conrad Gesner: *De lacte et operibus lactariis*. Zürich 1541, hier: Vorwort; Übers. zit. nach Richard Weiß: *Die Entstehung der Alpen*. Frauenfeld 1934, 1 f.

⁶³ Thomas Burnet: *The Sacred Theory of the Earth* [21691]. Ed. B. Willey. London 1965, chap. XI („Concerning the Mountains of the Earth, their Greatness and irregular Form“), 109-118, hier: 112.

⁶⁴ Gilbert Burnet: *Durch die Schweiz/ Italien/ auch einige Oerter Deutschlands und Franckreichs vor wenig Jahren getahne Reise* [engl. 1686]. Leipzig 1693, 35.

und die Poetik der Ruine entspringen in der Kosmogonie Burnets dem gleichen sentimentalischen Impuls.

Dennis' Alpenschilderung vom 24. Oktober greift beide Modi der Positivierung formloser Gebirgsnatur auf. Ausgespielt wird zunächst das physikotheologische *Design*-Argument und anschließend Burnets *Decay*-Entwurf. Die physikotheologische Positivierung des Negativen, daß die Berge nämlich nur zum Zwecke der Einhegung Italiens aufgetürmt worden seien, faßt Dennis im ersten Szenario sprachlich in ein Homonym. Der häßliche Berg — 'mount' — wird zum nützlichen Damm — 'mound': „and Nature design'd them [= these Hills bzw. these Mountains] only as a Mound to inclose her Garden *Italy*.“ Auf die physikotheologische Wendung antwortet eine Affektmischung, die Dennis als „transporting Pleasures [...] mingled with horrors, and [...] despair“ umschreibt. Die Auffassung Burnets macht sich Dennis hingegen dadurch zu eigen, daß statt 'Design' im zweiten Szenario „Destruction“ in den Vordergrund tritt, jedoch in einer solchen Weise, daß die gegenwärtige Zerstörung das Gedächtnis für die vormalige Schöpfung wach hält: „these Ruines of the old World [are] the greatest wonders of the New.“ Um seine Empfindung ausdrücken zu können, muß Dennis zu einem Vergleich greifen, der den visuellen Eindruck in eine musikalische Dissonanz faßt, „in which Horror can be joy'n'd with Harmony“.

Bis jetzt habe ich die Mont-Cenis-Epistel von John Dennis im wesentlichen auf einer religionsgeschichtlichen Linie zu interpretieren versucht. Scheinen die theologischen Problemfragen auch im einzelnen verwirrend zu sein, erkennen wir doch bestimmte Aspekte, die wir im Zusammenhang mit dem Erhabenen bereits behandelt haben, wieder, z.B. Erhebung, Größe, starker, rührender Affekt und Formlosigkeit. Jetzt gehe ich einen Schritt weiter und arbeite den *longinischen Subtext* heraus, der nicht nur einige bisher unthematisch gebliebene Begriffe determiniert, sondern der darüber hinaus die Ordnung der Landschaftsbeschreibung vom 24. Oktober insgesamt strukturiert.

Warum leitet Dennis diesen Teil des Reisejournals überhaupt mit einem Unsagbarkeitstopos ein und warum wünscht er sich 'Kraft' am Beginn dieser Passage, die er brauche, die Überquerung zu schildern? „And here I wish I had force to do right to this renown'd Passage of the *Alpes*.“ „Force“ verweist auf die 'vis oratoris', die in der Rhetorik als Voraussetzung zur Redefunktion des 'movere', d.h. zur Erregung von Pathos im 'genus sublime' fungiert. Unsagbarkeitstopos, mit dem Dennis seine Schilderung einleitet, und Hyperbel, mit der er sie schließt, gehören ebenfalls zur pathetischen Rede des genus sublime. Dennis schematisiert die Wahrnehmung der außerordentlichen Landschaft mit Hilfe jener Kategorien, die ihm die Rhetorik seiner Zeit, genauer: Boileaus Longin-Rezeption, an die Hand gab. Die Natur, die, als 'natura naturans' verstanden, solche formlose Landschaft wie auf dem Mont Cenis hervorgebracht hat, erscheint Dennis in einer Überlegung, in der er die 'negative Lust' seines Gefühlseindrucks zu begreifen versucht, einem Dichter vergleichbar: „we may well say of her [= Nature] what some affirm of great Wits, that

her careless, irregular and boldest Strokes are most admirable.“ Interpretieren, die eher am ‘Geist’ des Reisejournals und weniger an dessen Textur interessiert sind, haben die wilden, kühnen Gebirgsformen, die Dennis hier beschreibt, sogar ausdrücklich mit einem „Geniestreich der Natur“⁶⁵ verglichen. Sie haben sich jedoch über den Bildspender solchen Diskurses keine Rechenschaft abgelegt. Es sind die auf Longin (33-36) fußende Odenpoetik und Erhabenheitsästhetik Boileaus, die Dennis hier aufgreift. Was nämlich einen „sublime Ecrivain“ gegenüber einem nur mittelmäßigen Schriftsteller auszeichnet, ist jene poetische Ausnahmeregel, die Boileau als „beau désordre“ bezeichnet hatte. Die „schöne Unordnung“ erlaubte es Boileau, aus dem auf *raison* hin zentrierten klassizistischen Diskurs auszubrechen und statt auf universal geltende Regeln auf die unergründbare Kunstfertigkeit, d.h. das ‘génie’, des einzelnen Dichters zu zielen.

Die produktions-, werk- und wirkungspoetische Konstellation aus Boileaus Oden-diskurs, d.h. „génie“, „désordre“, „mouvement“, dient Dennis als Schema seiner Naturerfahrung: Die Neubewertung des formlosen bzw. häßlichen Landschaftstyps, jene „careless, irregular and boldest Strokes“, vollzieht sich am Raster der Boileau-Longinischen Vorgaben. Das rhetorisch Erhabene schematisiert das Naturerhabene.

John Dennis’ Mont-Cenis-Passage ist in der Forschung immer wieder als Königsbeleg dafür genommen worden, daß: „In England a ‘natural Sublime’ preceded the ‘rhetorical Sublime.’“⁶⁶ Die in der einschlägigen Forschung eingerissene Unterscheidung eines ‘Rhetorisch-Erhabenen’ von einem ‘Natur-Erhabenen’ entbehrt aber jeder Grundlage und sollte revidiert werden, da dadurch der literatur- und kulturhistorische Zusammenhang auseinandergerissen und die europäische Poetik- und Ästhetikgeschichte in eine französische und englische Entwicklungslinie zerschnitten werden. Für eine Epoche, die im ‘Buch der Natur’ las, ist eine solche Scheidung unangemessen. Die eingerissene Gegenüberstellung von „rhetorical Sublime“ und „natural Sublime“ übersieht, daß Longin selbst an die Dichotomisierung schöner und erhabener Rede (1,4) eine Topik entgegengesetzter Landschaftstypen ausdrücklich mitangeschlossen hatte (35,4). Wie bei Dennis gelingt wenig später auch bei SHAFTESBURY (1671-1713) die Bewältigung der neuen, ‘sentimentalischen’ Gefühlsmischung angenehmen Grauens durch rhetorische Rahmung: Shaftesbury mißt 1709 im Anschluß an die rhetorische Dreistillehre und analog zum Modusssystem der bildenden Künste der wilden Natur den höchsten Rang unter den Landschaftstypen zu. Die „awful beauties“ („fürchterliche Schönheiten“), mit denen die Wildheit gefällt, wird von ihm ausdrücklich mit dem Begriff

⁶⁵ Groh, Groh: *Weltbild und Naturaneignung* (wie Anm. 51), 128.

⁶⁶ Nicolson: „Sublime in External Nature“ (wie Anm. 50). Die Unterscheidung geht zurück auf: Ronald S. Crane: „[Rez.] Samuel H. Monk: *The Sublime* (1935)“. In: *Philological Quarterly* 15 (1936), 165-167; Frederick Staver: „‘Sublime’ as Applied to Nature“. In: *Modern Language Notes* 70 (1955), 484-487. Zuletzt wieder: Christian Begemann: „Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts“. In: *DVjs* 58 (1984), 74-110.

„*the sublime*“ („dem Erhabenen“) belegt.⁶⁷ Gegenüber der Annahme, daß der Begriff des Erhabenen im Laufe des 18. Jahrhunderts auf Gegenstände der äußeren Natur hätte ‘übertragen’ werden müssen, soll festgehalten werden, daß es sich tatsächlich genau umgekehrt verhält. Die rhetorischen Begriffe sind früh dabei, die Wahrnehmung des Gegenstands ‘Natur’ überhaupt erst zu modellieren. Die Entstehung der ästhetischen Naturerfahrung am Ende des 17., Anfang des 18. Jahrhunderts ist durch Rhetorik vermittelt.

Der von Dennis an entscheidender Stelle eingeführte Vergleich zwischen der Schöpfungskraft der Natur und derjenigen von „great Wits“ belegt die Überschneidung rhetorischer und naturbezogener Begriffsbildung. Und zwar auf produktionspoetischer Ebene, insofern der Vergleich von ‘Nature’ und ‘Wit’ als tertium comparationis ‘poiesis’, d.h. Schöpfungskraft bzw. Genie, voraussetzt, und auf werkpoetischer Ebene, auf der die bewunderungswürdige Uniform der Natur mit der schönen Unordnung einer erhabenen Ode assoziiert wird. Und auch auf der Ebene der *Wirkungspoetik*, der wir uns jetzt zuwenden. Die „careless, irregular and boldest Strokes“, mit der die Natur ihren „Garden *Italy*“ umfriedet hat, werden von Dennis auch in Hinsicht auf die Wirkung reflektiert. Er bringt die beiden Landschaftstypen *Italy* und *Alpes* mit zwei unterschiedlichen Affektformen zusammen: *to please* und *to move*, d.h. er dissoziiert die Landschaftstypen nach Maßgabe der zwei rhetorische Persuasionsformen *delectare* und *movere*, die in eine affektive Hierarchie gebracht werden: „Yet she [= Nature] moves us less, were she studies to please us more.“ Wirkungspoetisch betrachtet birgt die wilde ‘Natur’ der Alpen die stärkere affektive Kraft als der gestaltete Landschaftsgarten Italiens. Auch hier formuliert Dennis in den Spuren von Boileaus Longin-Übertragung, namentlich der Schönheit und Erhabenheit dissoziierenden Eingangspassage (1,4). Wir verstehen jetzt, warum Dennis die „careless, irregular and boldest Strokes“ der Natur wirkungspoetisch als „most admirable“ ausgezeichnet hatte: „admiration“ ist eine der Rezeptionsweisen, die auf das Erhabene antwortet, zumal „Stroke“ im Englischen nicht nur den Schlag, namentlich den Blitzschlag, und den Stoß, sondern auch den Federstrich bezeichnet. Die Kraft, die sich Dennis eingangs der Beschreibung der Mont-Cenis-Überquerung wünschte, sind jene „forces“, die der erhabene Redner verdichten muß, um den Eindruck zu erwecken, den der Leser in England von dem Brief über einen Gegenstand, „which [...] seem’d to affect so much“, erwartet hatte.

Die Teilungen, mit denen Longin die Landschaft typisiert hatte, sind in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts so topisch, daß intertextuelle Bezüge kaum mehr entwirrt werden können: Immanuel Kant z.B. läßt in den vorkritischen *Beobachtungen über*

⁶⁷ Shaftesbury: „The Moralists“ [1709]. In: Ders.: *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* [1711]. Ed. John M. Robertson. 2 vols. London 1900 (Neudruck Gloucester 1963), Vol. II, sect. III, ii und i, 124. Die deutschen Begriffe in () nach: *Die Sittenlehrer*. Übers. Johann Joachim Spalding. Berlin 1745, 229 f.

das *Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) (vgl. Materialienband M7) den „Anblick eines Gebirges“ ein „Wohlgefallen, aber mit Grausen“ erregen, „die Aussicht auf blumenreiche Wiesen, Täler mit schlängelnden Bächen“ hingegen ruft eine „angenehme Empfindung, die aber fröhlich und lächelnd ist“, hervor. *Locus terribilis* und *locus amoenus* werden mit der Dichotomie von Schönheit und Erhabenheit koordiniert. Bei Dennis kontrastiert die neue Erfahrung angenehmen Schreckens angesichts erhabener Natur mit dem vertrauten Vergnügen am Schönen. Der alte physikotheologische Vergleich, der dem Italienreisenden die gefährliche Durchquerung der Alpen versüßen sollte, daß dieser unordentliche Gebirgsklotz eine Mauer bilde, um den Garten Oberitaliens vor kalten Nordwinden zu schützen, wird von Dennis systematisch in die von Longin vorgegebene Oppositionsstruktur eingefügt. Dennis setzt dem Garten Italiens („Garden *Italy*“) die Alpen („the *Alps*“) entgegen und wägt dabei das alte, vertraute Vergnügen gegen die neue, ungewöhnliche Erschütterung ab. Altes und neues Landschaftsideal, traditionelles und modernes Empfinden stehen gegeneinander.

I am delighted [...] at the prospect of Hills and Valleys, of flowry Meads and murmuring Streams, yet it is a delight that is consistent with Reason, a delight that improves Meditation. But transporting Pleasures follow'd the sight of the *Alpes*, and what unusual transports think you were those, that were mingled with horrors, and sometimes almost with despair?

Auf deskriptiver Ebene setzt Dennis die vermischte Empfindung rührender Erhabenheit angesichts gewaltiger Naturerscheinungen der Schönheit amöner Kulturlandschaft entgegen, die den Verstand erfreut. Den Vergleich beider Landschaftsstile, die in Hinsicht auf ihre Wirkung mit dem *genus sublime* und *humile* bzw. deren Redefunktionen von *movere* und *delectare* parallelisiert werden, schließt Dennis mit der bereits zitierten Folgerung ab, daß Natur „moves us less, where she studies to please us more.“

Das Modell der 1688 fixierten Gegensätze liegt Dennis' *späterer Literaturkritik* zugrunde. Das der Longin-Rezeption geschuldete zweistellige, Schönheit und Erhabenheit separierende Muster wird weiter ausgebaut und auch begrifflich gesichert. Die Dichotomisierung der Poetologie betreibt Dennis vor allem mit dem Scheidemittel des Schreckens, d.h. dem in seinen Augen stärksten Affekt. Soll große Dichtung enthusiastisch wirken, muß sie sich des Schreckens bedienen, der die besondere Dignität des Erhabenen begründet:

But to return to Terror, we may plainly see by the [...] Examples of *Longinus*, that this Enthusiastick [!] Terror contributes extremely to the Sublime.⁶⁸

⁶⁸ John Dennis: „The Grounds of Criticism in Poetry“ [1704]. In: Ders.: *The critical works* (wie Anm. 59), I, 324-373, hier: 361 (Übers., C. Z.).

In *Grounds of Criticism* (1704) führt Dennis in die englische Literaturkritik eine Reihe von wirkungsästhetisch begründeten Juxtapositionen ein, z.B. „less Poetry“ und „greater Poetry“, „less Passion“ und „great Passion“, „Vulgar Passion“ und „Enthusiastick Passion“ bzw. kurz „Passion“ und „Enthusiasm“. Dementsprechend bietet er auch zwei unterschiedliche Erklärungen des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen an, und zwar ein intellektualistisches Modell, das seinen Witz aus dem Vergleich zwischen Sujet und Nachahmung schlägt, sowie ein emotionalistisches, das auf der vergegenwärtigenden Kraft von „Enthusiastick Terror“ beruht. Um diese überragende Wirkung zu erzielen, muß der Künstler versuchen, dem Rezipienten das Bewußtsein der Kunstdifferenz zu rauben. Die Vergegenwärtigung stellt uns das Sujet unmittelbar vor Augen und tilgt jedes Bewußtsein, „that we are secure from their Objects“ (I, 362). Der rauschähnliche Zustand des enthusiastischen Schreckens grenzt an Pathologisches — und genau darin besteht nach Dennis sein sublimer Reiz:

For the warmer the Imagination is, the less able we are to reflect, and consequently the things are the most present to us of which we draw the Images; and therefore when the Imagination is so infam'd, as to render the soul utterly incapable of reflecting, there is no difference between the Imagination and the Things themselves; as we may see, for example, by Men in raging Fevers. (I, 363)

Die erhabene Wirkung wird von Dennis als ein doppelter Schwellenwert imaginiert, und zwar als Kollaps der Kunstdifferenz, d.h. der Unterscheidung zwischen Kunst und Leben, und als Verlust rationaler Kontrolle, d.h. als Außersichsein (ekstasis).

Da weder die Gefühlsdissonanz ‘delightful Horror’, die das Reisejournal festhielt, noch die Intensität ‘Enthusiastick Terror’, die das literaturkritische Grundwerk fixiert, im Koordinatensystem des Schönen zu situieren sind, tritt das Erhabene als zweite, gleichrangige Kategorie der Ästhetik hervor. Ein solches, bipolares System faßte Dennis selbst ins Auge als er rückblickend ein Verspaar aus der *Ars Poetica* des Horaz (Hor. ars 99-100) so aufgreift, daß mit Hilfe der antiken Begriffsvorgaben die intendierte Verdoppelung der Ästhetik formulierbar wird. Wie man heute an bestimmte Theorievorgaben ‘anschlußfähig’ sein sollte, mußte man vor dreihundert Jahren an rhetorisches und poetologisches Vokabular der Antike anknüpfen, um eigene Gedanken formulieren, legitimieren und autorisieren zu können. Horazens Unterscheidung von „pulchrum“ und „dulce“ war bereits zuvor im französischen Raum aufgegriffen worden, um die oben dargelegte Spannung von Regel und Genie bzw. fehlerfreier und wirkungsvoller Dichtung zu bezeichnen. Was immer auch die Unterscheidung zwischen „pulchrum“ und „dulce“ zur Zeit des Horaz bedeutet haben mag, die Poetologen im späten 17. Jahrhundert hatten sie aufgegriffen, um die von Boileau 1674 ins Spiel gebrachte Differenz zwischen dem „médiocre parfait“ und dem „sublime qui à quelques défauts“ zu strukturieren.

Auch Dennis kodiert mit Horaz die Bipolarität seines Modells. Zusammenfassend heißt es bei ihm:

After all, the pulchrum in Poetry moves as certainly as the dulce, but the first moves the Enthusiastick Passions, as the latter does the vulgar ones.⁶⁹

4.2 Joseph Addison — Weite und Schrecken des Ozeans

Den bei Burnet, Dennis oder Shaftesbury abzulesenden neuen ästhetischen Erfahrungen in Hinsicht auf das Erhabene fügt Joseph Addison (1672-1719) inhaltlich eigentlich nichts hinzu. Er bündelt aber die neuen Tendenzen, macht sie in der moralischen Wochenschrift *The Spectator* bekannt, trennt das Erhabene vom Schönen und initiiert für die Kategorie des Erhabenen eine Binnendifferenzierung, die Schule machen sollte. Auch bei Addison ist das 'Naturgefühl' geprägt von den Eindrücken, die sich ihm während einer mehrjährigen 'Grand Tour' (1699-1703) aufgedrängt hatten. Im Unterschied zu Dennis wählt Addison für den Hinweg nach Italien nicht den Landweg mit der Überquerung des Mont Cenis, sondern den Seeweg von Nizza nach Genua. Der Sturm, in den er hier gerät, konfrontiert ihn mit einer Dynamik, die er später in der Beschreibung der vermischten Empfindung „agreeable Horror“ auf den Begriff zu bringen versucht hat. Der Rückweg von Italien führt über Ripaille am Südufer des Genfer Sees, von wo sich Addison die Fernsicht auf den Mont Blanc öffnet, die ihn mit „an agreeable kind of horror“ erfüllt. Die beiden verschiedenen Eindrücke hinterlassen die Erinnerung an Bedrückung und Gefahr einerseits, Größe und Erweiterung andererseits, wodurch das Erhabene bei Addison auf unterschiedliche Weise moduliert wird, und zwar in dynamischer und mathematischer Hinsicht (um gleich die termini technici aufzugreifen, die Kant 1790 dafür finden wird).

Die Erfahrungen finden Eingang in eine Serie von elf *Spectator*-Artikeln (Nummern 411 bis 421 im Juli 1712), die unter dem Titel *Essays On the Pleasures of Imagination* bekannt geworden sind. Die darin gebotene Theorie der Einbildungskraft (Nummer 411) soll hier nur insoweit interessieren, als Addison der „imagination“ zum einen hohen psychohygienischen Nutzen zuschreibt. Sie vertreibt Kummer und Schwermut, kurz: Melancholie. Solche kathartische Funktionszuweisung ist damals ubiquitär und beruht auf der anthropologischen Vorstellung, daß der Mensch von 'Natur' aus unruhig ist und das Bedürfnis hat, dem sensuellen Vakuum von „ennuie“, „spleen“ und „Langeweile“ zu entkommen, und zwar: koste es, was es wolle: Für Dennis bot der „languishing State of Indifference“ den Ausgangspunkt, die Erregung von „passion“ als oberstes Kunstziel zu deklarieren. Für

⁶⁹ John Dennis: „Letter 'To Mr. ***.' Dated Oct. 1, 1717“ [gedr. 1721]. In: Ders.: *The critical works* (wie Anm. 59), II, 401 f.

Dubos war die Unruhe stürmischer, selbst schmerzlicher Leidenschaften allemal angenehmer als die „Martern“ der Langeweile. Zum anderen unterscheidet Addison primäre und sekundäre „Pleasures of the Imagination“: erstere rühren von Dingen her, die unmittelbar vor Augen stehen, letztere von den Vorstellungen solcher Dinge, mögen diese abwesend oder fiktiv sein. Die Unterscheidung, die auf ähnliche Weise auch bei Dennis oder Dubos formuliert wird, öffnet die Option für ein energetisches Verständnis von Kunst, *kraft* Vergegenwärtigung genau diese Differenz zu tilgen. Das ist stets der Ort, argumentativ auf den Affekt-Topos des Horaz zurückzugreifen, der besagt, daß derjenige, der weinen machen will, selbst trauern muß („si vis me flere, dolendum est / primum ipsi tibi.“ Horaz, *ars poetica* 102 f.). Das produktionsästhetische Moment des Enthusiasmus wird in diesem Topos mit dem energetischen Sprachaspekt der Wirkungsästhetik verknüpft. Die pathetische Rührung erhabener Dichtung beruht an der Vernunft vorbei auf ansteckender Ergriffenheit.

Lust erregt der Einbildungskraft namentlich alles, was groß, neu oder schön ist, mag es auch so schrecklich oder widerwärtig sein, daß sich Grauen oder Abscheu in das Vergnügen mischen. Eine solche vermischte Empfindung, deren Theorie im Laufe des 18. Jahrhunderts noch weiter ausgebaut wird, macht das Frohsein — Addison spricht von „delight“ — sogar besonders raffiniert oder — wer das Wortspiel liebt — eben besonders *sublim*. Von den anschließend in Nummer 412 (vgl. *Materialienband M4a*) ausführlich dargelegten drei Eigenschaften „*Greatness, Novelty or Beauty*“ sollen hier nur Addisons Umschreibungen des Erhabenen interessieren. Es geht ihm dabei um defigurierte, deformierte oder formlose, in weitestem Sinne also ‘häßliche’ Erscheinungen, die darin übereinkommen, daß sie eine Art rauher Pracht entfalten — „rude kind of Magnificence“. Zur Bezeichnung dieser Ausstrahlungskraft wählt Addison das vieldeutige Adjektiv „rude“, dessen Bedeutung im Englischen zwischen grob, wild, wirr, chaotisch, primitiv und kunstlos changiert.

Auch in anderem Zusammenhang wird bei Addison (im 476. Stück) der Aspekt der *Formlosigkeit*, d.h. der Begriff „*désordre*“, aufgegriffen. Die ästhetischen Parameter „greatest Confusion and Disorder“, „Irregularity“ und „Wilderness of [...] compositions“, die an die Umschreibungen von Erhabenheit erinnern, führen bei Addison zur Definition des Genres ‘Essay’. Die Unordnung und das Fehlen einer Methode machen die Gattung mit einem in Konfusion liegenden, erhabenen Wald vergleichbar. Das Gegenstück, ein methodisch ausgearbeiteter Diskurs ähnelt dagegen einer Plantage, mit gerade gezogenen Wegen. Mit etwas Phantasie läßt sich leicht der Gegensatz zwischen Essay und Diskurs mit der Gegenüberstellung von Erhabenheit und Schönheit in Zusammenhang bringen. Der Essay ist an moderne Subjektivität gebunden, die mit dem Namen Montaigne ins Spiel gebracht wird. Freilich sei eine solche Schreibart nur bei einem Mann von großer Bildung bzw. einem Genie („Man of great Learning or Genius“) erträglich, wodurch erneut Longins Exkurs über Regel und Genie als Subtext selbst bei der Konstitution einer Gattung geltend gemacht werden kann, die von Lyotard einmal im Unterschied zur moder-

nen Form des (frühromantischen) Fragments als ‘postmodern’ bezeichnet worden ist.

Die Beispiele, die Addison für „Greatness“ angibt, umfassen beides — Weite und Wildheit:

Such are the Prospects of an open Champaign Country, a vast uncultivated Desart [!], of huge Heaps of Mountains, high Rocks and Precipices, or a wide Expanse of Waters, where we are not struck with the Novelty or Beauty of the Sight, but with that rude kind of Magnificence which appears in many of these stupendous Works of Nature.⁷⁰

Der Betrachter solcher gewaltigen Erscheinungen wird in ein angenehmes Erstaunen und in ein ergötzendes Schrecken und Entsetzen gestürzt. Das sind die Affekte einer manieristischen Wirkungsästhetik. Die unbegrenzte Weite der Wüste oder des Weltmeers, der unendliche Sternenhimmel, jedoch auch der sturmbewegte Ozean, alles Vorstellungen, die die Einbildungskraft erweitern, erscheinen für Addison als ein Bild der Freiheit. Auf die Vorstellung des stürmischen Ozeans kommt Addison in einer fingierten Leserzuschrift — so etwas ist gattungscharakteristisch für eine moralische Wochenschrift — nochmals zurück. Den heftigsten Eindruck auf die Einbildungskraft mache die Größe oder Stärke des Meers. In Nummer 489 (vgl. Materialienband M4b) heißt es:

I cannot see the Heavings of this prodigious Bulk of Waters, even in Calm, without a very pleasing Astonishment, but when it is worked up in a Tempest, so that the Horizon on every Side is nothing but foaming Billows and floating Mountains, it is impossible to describe the agreeable Horrour that arises from such a Prospect. A troubled Ocean, to a Man who sails upon it, is, I think, the biggest Object that can see in Motion, and consequently gives his Imagination one of the highest Kinds of Pleasure that can arise from Greatness.

Die Passage ist gewiß autobiographisch gefärbt. Sie ist freilich auch literarisch signifikant strukturiert. Gegenübergestellt sind zwei, auf Steigerung angelegte Bildbereiche. Dargestellt wird das Bild auf paradoxe Art, denn die Augenzeugenschaft, durch die dem Leser das Meer vergegenwärtigt werden soll, „is impossible to describe“. Erst der Unsagbarkeitstopos gibt die Sicht auf das Erhabene frei: Das ruhige Meer, dessen Ansicht angenehmes Erstaunen, und das rauhe Meer, dessen Anblick angenehmes Grauen erregt. Die Suggestion einer ‘authentischen’ Seenot wird rhetorisch gerahmt durch Unsagbarkeitstopos, Rekurs auf Longins (10,5) Beispiel einer entsetzlichen Schiffbruchsschilderung bei Homer (Il. 15, 624-628) und abschließendem Danklied der Seefahrer im Sturm aus dem 107. Psalm. Der

⁷⁰ Joseph Addison, Richard Steele: *The Spectator*. Ed. Gregory Smith. 4 vols. London, New York 1958, vol. III, No. 412 (23. Juni 1712), 279-282, hier: 279. Nachweise im folgenden unter Angabe der Artikel-Nummer im Text.

Wahrnehmungsschrecken wird nach Maßgabe von Textstrategien strukturiert, wobei die Tendenz zu beobachten ist, daß Größe („Greatness“) offenbar eher auf *res*, d.h. den gedanklichen Aspekt, Erhabenheit („the Sublime“) dagegen offenbar eher auf *verba*, d.h. den sprachlichen Aspekt, bezogen werden — eine freilich schon innerrhetorisch problematische Unterscheidung, da die Phänomene nicht vor, sondern nur in und mit der Sprache gegeben sind.

Die Unterscheidung von „Greatness“ und „Sublime“, *res* und *verba* und damit verbunden der bereits angesprochene Streit um die Trennung von natural und rhetorical Sublime bricht gänzlich zusammen, wenn wir bedenken, daß die Gegenüberstellung der beiden von Addison favorisierten Bildbereiche eines ruhigen Ozeans („Ocean [...] in a Calm“) und einer rauhen See [„troubled Ocean“] literarischen Mustern folgt. Die Anschauungsformen des ruhigen bzw. aufgewühlten Meers hatte Addison zunächst aufgegriffen, um zwei Arten erhabener Bildgehalte *stilistisch* unterscheiden zu können, die er in Miltons Epos *Paradise Lost* zur Allegorese des Antagonismus von Gott und Satan gefunden hatte. Addisons Milton-Rezension hatte sich ausführlich mit Miltons Darstellung der Rebellion Satans und der Schlacht der Engel im sechsten Buch des Epos sowie der Vergegenwärtigung der Schöpfung der Welt durch Gott im siebenten auseinandersetzt und festgestellt, daß in jenem das Erhabene auf pathetische, in diesem auf unpathetische Weise erregt werde, ganz so, wie Longin (8,2) vorgegeben habe. In beiden Arten sei Milton ein Meister, wie die Gegenüberstellung der beiden genannten Bücher zeige. Addison schreibt im 339. Stück:

The seventh Book [...] is an Instance of that Sublime which is not mixt and work'd up with Passion. The Author appears in a kind of composed and sedate Majesty; and tho' the Sentiments do not give so great an Emotion as those in the former Book, they abound with as magnificent Ideas. The sixth Book, like a troubled Ocean, represents Greatness in Confusion; the seventh affects the Imagination like the Ocean in a Calm, and fills the Mind of the Reader, without producing in it any thing like Tumult or Agitation.

Schematisiert man diese im 339. *Spectator*-Artikel vorgeschlagene Binnendifferenzierung des Erhabenen, ergeben sich folgende Zuordnungen:

pathetische Erhabenheit (Longin 8,2)	unpathetische Erhabenheit (Longin 8,2)
Milton: <i>Paradise Lost</i> sixth Book	Milton: <i>Paradise Lost</i> seventh Book
Tumult	sedate Majesty
Agitation	magnificent Ideas
Greatness in Confusion	[keine Entsprechung]
a troubled Ocean	Ocean in a Calm
agreeable Horrour (Nr. 489)	pleasing Astonishment (Nr. 489)

Aber wie ist das Erhebende am Erhabenen zu erklären? Addison zielt in erster Linie auf eine christliche, genauer: *schöpfungstheologische Design-Interpretation*, nach der die Größe der Natur als Symbol für die Größe Gottes figuriert. Die Schöpfung ‘beweist’ ihren Schöpfer, und zwar auf eine anschauliche, d.h. wesentlich wirkungsvollere Art als jede diskursive, an den Verstand gerichtete Argumentation. Es sei unmöglich, suggeriert der Kommentar zur oben zitierten Seesturm-Passage, von der sinnlichen Erscheinung nicht auf einen übersinnlichen Urheber zu schließen:

I must confess, it is impossible for me to survey this World of fluid Matter, without thinking on the Hand that first poured it out.

Unsere Einbildungskraft wird durch den Anblick erweitert und gedehnt und dadurch in die Lage versetzt, immer größere Vorstellungen auffassen zu können. Das Erhabene trainiert unser Fassungsvermögen, so daß es vollkommener und für Gott zugänglicher wird. Addison erläutert den Grund unseres Frohseins angesichts erhabener Größe im 413. Stück:

Our Admiration [...] immediately rises at the Consideration of any Object that takes up a great deal of room in the Fancy, and, by consequence, will improve into the highest pitch of Astonishment and Devotion when we contemplate his [= the Supreme Author] Nature, that is neither circumscribed by Time nor Place, nor to be comprehended by the largest Capacity of a Created Being.

Addisons Erklärung paßt genau genommen freilich nur auf den ‘mathematischen’ Aspekt des Erhabenen, d.h. auf eine Ästhetik der Unendlichkeit.

Hingabe, Kontemplation und andere Verschmelzungsphantasien umschreiben das, was Sigmund Freud einmal in signifikanter Begrifflichkeit als „ozeanisches’ Gefühl“ apostrophiert hat: „ein Gefühl wie von etwas Unbegrenztem, Schrankenlo-

sem, gleichsam ‘Ozeanischem’“. ⁷¹ Freud interpretiert dieses Gefühl, das er an sich selbst freilich nicht entdecken konnte, als Wunschphantasie der Zusammengehörigkeit des Einzelnen mit dem Ganzen der Außenwelt und glaubt darin so etwas wie den psychoanalytischen Ursprung religiöser Bedürfnisse erkennen zu können. Im Rahmen der dualistischen Triebtheorie des späten Freud, die Eros und Thanatos, Lebens- bzw. Liebes- und Todestrieb gegenüberstellt, müßte man das ‘ozeanische Gefühl’ wohl ersterem zuordnen. Ich erwähne Freud — auch Balints psychologische Typenlehre *Angstlust und Regression* ließe sich anschließen — nicht, um Ästhetik mit Psychoanalyse zu ‘erklären’. Das hieße lediglich, eine Theorie in eine andere Theorie zu übersetzen. Vielmehr geht es mir darum, für einen Sachverhalt von methodologischer Bedeutung die Aufmerksamkeit zu schärfen. Wie man feststellen kann, greifen Addison und Freud, so verschieden beide Autoren in Hinsicht auf historischen Ort, kulturellen Kontext und Theoriegebäude auch zuzuordnen sind, sowohl auf den gleichen Bildbereich als auch auf dieselbe fluidale Metaphorik zurück. Die Psychoanalyse wird gewissermaßen von einer Metaphorik gesteuert, die auf der Ästhetik des Erhabenen fußt. Daß der Begriffsapparat der Psychoanalyse — ich nehme sie nur als Beispiel — von der Ästhetik souffliert wird, verflüssigt nicht nur die disziplinäre Grenze zwischen beiden Bereichen, sondern auch die hierarchisch gedachte Unterscheidung zwischen einer Ebene des Wissens und einer ‘darüber’ stehenden Metaebene der Wissenschaft. Freuds psychoanalytische Erklärung des ozeanischen Gefühls ist nicht ‘schlauer’ als Addisons religiöse Begründung des Erhabenen. Beide formulieren offenbar lediglich in einem der jeweiligen Zeit zur Verfügung stehenden Sprechmedium eine Antwort auf eine ‘letzte’ Frage — etwa mit Kant formuliert: „Was darf ich hoffen?“ —, die in alten Gesellschaften traditionell im Bereich der Religion beantwortet wurde. Signifikant ist es nun freilich, daß Addison sich bei der Antwort auf eine religiöse Frage nicht mehr auf ältere religiöse Antworten einläßt, sondern in die Ästhetik wechselt, und Freud gut zweihundert Jahre später seinerseits seine Antwort nicht mehr in der Ästhetik artikuliert, sondern abermals den Diskurs, d.h. in die Psychoanalyse, wechselt. Stets wird das gleiche Problem ventiliert, wobei die Antworten funktionsäquivalent und letztlich austauschbar sind. Historisch different ist nur das Sprechmedium, in dem die Probleme artikuliert werden.

4.3 Das Erhabene zwischen Addison und Burke

Die von Addison ins Spiel gebrachte Binnendifferenzierung des Erhabenen wird in England weiter ausgebaut. Dabei ist zu beobachten, daß die mathematische Fassung des Erhabenen in eine Ästhetik des Unendlichen mündet, die an das Schöne, genauer: einen neuplatonischen Schönheitsbegriff anschließbar bleibt. Das derge-

⁷¹ Sigmund Freud: „Das Unbehagen in der Kultur“ [1930]. In: Ders.: *Abriß der Psychoanalyse. Das Unbehagen in der Kultur*. Frankfurt am Main 1972, 63-129, hier: 65 f.

stalt konturierte Erhabene wird zum 'höchsten Schönen'. Die Profilierung der dynamischen Aspekte des Erhabenen führt dagegen zur Kappung vom Schönen. Energetische Prozesse, defigurierende Kräfte, negative Momente treten in den Vordergrund der Definition. Das Erhabene tritt dem Schönen in einer doppelten Ästhetik gegenüber.

In einem postum veröffentlichten *An Essay on the Sublime* (1747) differenziert JOHN BAILLIE (gest. 1743) das Erhabene nach Maßgabe von Extensität und Intensität aus: Er unterscheidet ein „joyous Sublime“ von einem „dreadful Sublime“. Das „joyous Sublime“ zeichnet sich durch „Greatness“, „Vastness“ und „Uniformity“ in der Natur aus und erregt „Admiration“ und „solemn Sedateness“. Das „dreadful Sublime“ dagegen wird u.a. durch die Schilderung von Seesturm oder Kriegsgetümmel sowie durch jene erhabenen Schrecken („sublime Terror“) verursacht, in denen der Zorn Gottes in Erscheinung tritt. Es geht Baillie jedoch gegenüber der erschütternden Dynamik des Schreckens in erster Linie um den 'ozeanischen' Aspekt des Erhabenen, der mit kontemplativer Feierlichkeit und seelischer Beruhigung einhergeht und das Gemüt anstatt mit vermischten Empfindungen mit „one simple grand Sensation“ anfüllt.⁷²

Während bei Baillie die kontemplativen Momente des Erhabenen im Vordergrund stehen, zielt der zum Katholizismus konvertierte Ire JAMES USHER (1720-1772) in seinem Buch *Clio: or A Discourse on Taste* (1767; ²1769) auf eine durch Schrecken und Entzücken erschütternde Erfahrung. Im Unterschied zum gewöhnlichen, niederschlagenden Schrecken wohnt dem Schauer angesichts des erhabenen Schauspiels der Natur dialektisch das Moment der Erhebung inne. Ausführlich beschreibt Usher die gegenläufige Dynamik von Niederschlagung und Erhebung im Augenblick des Erhabenen. Im Fallen steigt die Seele auf:

In all other terrors the soul loses its dignity, and as it were shrinks below its usual size: but at the presence of the sublime, although it be always awfull, the soul of man seems to be raised out of a trance; it assumes an unknown grandeur; it is seized with a new appetite, that in a moment effaces its former little prospects and desires; it is rapt out of the sight and consideration of this diminutive world, into a kind of gigantic creation, where it finds room to dilate itself to a size agreeable to its present nature and grandeur: it overlooks the Appenines, and the clouds upon them, and sees nothing in view around it but immense objects.⁷³

Die kontrastharmonische Fassung des Erhabenen versucht, die gegenläufigen Aspekte von „exhaltation“ und „terror“ zu integrieren. Mit der eigentümlichen

⁷² John Baillie: *An Essay on the Sublime*. London 1747 (Neudruck: Los Angeles 1953), pass.

⁷³ James Usher: *Clio: or, A Discourse of Taste*. Second Edition. London 1769 (Neudruck: New York 1970), 103 f.

Gewalt eines aus „rapture“, „astonishment“ und „elevation“ gemischten Gefühls, in dem „terror“ und „delight“ widerstreiten, mache Gott „his presence known“. Das ist letztlich wieder die bereits für Addison herausgestellte schöpfungstheologische Erklärungsvariante, insofern der Anblick bzw. das Ausgeliefertsein der Naturgewalt den hingerissenen Betrachter fragen läßt: „*Who is the author of this?*“

Usher schwankt jedoch zwischen einer solchen objektiven Bestimmung, bei der Erhabenheit schöpfungstheologisch letztlich auf Gott bezogen bleibt („presence of the sublime“), und einer subjektiven Fassung, bei der Erhabenheit auf das empfindende Gemüt als der Austragungsort der entgegengesetzten Empfindungen zielt („in the sublime“). In dieser Ambivalenz deutet sich eine epochale Dialektik an, die das 18. Jahrhundert insgesamt kennzeichnet. Die Ästhetisierung des Sakralen, die sich in der Erhabenheitsdiskussion des 18. Jahrhunderts abzeichnet, führt zu einer Sakralisierung der Ästhetik. Mit ihr verschiebt sich die Stellung des Subjekts. Solange es kirchlich gebunden bleibt, erfährt es im Erhabenen seinen Gott, verselbständigt sich der religiöse Aspekt zu einem diffusen ästhetischen Gefühlswert, erfährt das Subjekt im Erhabenen nur noch sich selbst.

4.4 Edmund Burke — Ästhetik des Schreckens und des Schmerzes

Die englische Entwicklung führt zur Definition des Erhabenen durch den Schrecken bei Edmund Burke (1729-1797). Seine Abhandlung *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757, 1759)⁷⁴ (vgl. Materialienband M5a-d) hatte großen Einfluß auf die englische ‘Schauerromantik’, beeinflusste jedoch auch nachhaltig die ästhetischen Konzeptionen Diderots in Frankreich oder Lessings und Mendelssohns im deutschsprachigen Bereich. Mendelssohns ausführliche Rezension, die bereits ein Jahr nach dem Erstdruck erschien, machte Burkes Prinzipien in der deutschen Aufklärung bekannt, eine Übersetzung erschien jedoch erst 1773, besorgt von Christian Garve. Die neuere Übersetzung von Friedrich Bassenge (1956) wurde 1980 mit einer analytischen Einleitung von Werner Strube in der ‘Philosophischen Bibliothek’ wieder zugänglich gemacht und ist weiterhin lieferbar.

Noch heute bietet Burke zeitgenössischen Künstlern Anregungspotential: „To me Burke reads like a Surrealist manual“, sagt der amerikanische Maler Barnett B. Newman. Die Phänomenologie des Erhabenen, die Burke insbesondere im zweiten Teil gibt, enthält viele wertvolle Beobachtungen. Wegweisend ist die Trennung des

⁷⁴ Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. Edited with an Introduction and Notes by James T. Boulton. London 1958. Belege im folgenden nach der internen Gliederung der Schrift nach ‘parts’ und ‘sections’.

Schönen von Begriffen wie Proportion, Brauchbarkeit und Vollkommenheit. Bei dem Reichtum der Schrift können hier nur wenige Aspekte thematisiert werden, und zwar namentlich die Zentrierung des Erhabenen um den Schrecken, die Affinität zur Gewalt sowie die psychophysische Begründung, warum der Schrecken gefällt, d.h. „delightful horror“ gewährt.

Burkes Gegenüberstellung von Schönheit und Erhabenheit ist in ein System konsequenter Dichotomisierungen (pleasure/pain, grief/delight, sympathy/self-preservation) eingeführt. Grundlegend für Burkes Koordinatensystem ist die Unterscheidung der beiden reinen Empfindungen „*pleasure*“ und „*pain*“ — positives Vergnügen, das gesucht, und positiver Schmerz, der gemieden wird. Daneben kennt Burke Modifikationsformen der beiden reinen Empfindungen. Das Aufhören von Vergnügen ist „grief“ — die vermischte Empfindung eines „pleasing woe“, die dem Kummer oder der Schwermut eines verlassenem Liebhabers entspricht. Das Aufhören von Schmerz ist „delight“ — eine vermischte Empfindung, die hervorgerufen wird, wenn wir einer drohenden Gefahr entgangen oder die Qual eines heftigen Schmerzes losgeworden sind. Im Deutschen hat sich die Übersetzung ‘Frohsein’ für „delight“ eingebürgert, die Moses Mendelssohn in Anlehnung an die Terminologie der Wolffschen Schulphilosophie vorgeschlagen hatte und die von Schiller aufgegriffen worden ist.

Von Burke werden „pleasure“ und dessen Modifikation „grief“ auf das soziale Leben, insbesondere den Umgang der Geschlechter bezogen, „pain“ und dessen Modifikation „delight“ dagegen betreffen die Selbsterhaltung, d.h. egoistische Natur des Menschen. Damit sind die Begriffe versammelt, die Burke zur Bestimmung des Schönen und Erhabenen braucht. Alles, was Sympathie, d.h. den sozialen Zusammenhalt der Gesellschaft betrifft, bezeichnet Burke im weitesten Sinne als ‘schön’: „I call beauty a social quality“ (I,10). *Das Erhabene* dagegen gründet auf Egoismus, d.h. auf dem Selbsterhaltungstrieb des Einzelnen. Alles, was mit Gefahr, Schrecken und Schmerz verbunden ist, jedoch das Ich nicht unmittelbar vernichtet, nennt Burke ‘erhaben’. Die entsprechende Definition in der Erstausgabe 1757 heißt:

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling. When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience. (I,7)

Als notwendige, freilich nicht hinreichende Bedingung des Erhabenen sichert eine objektiv gegebene oder auch nur subjektiv als gegeben imaginierte Distanz davor, daß die Selbsterhaltung bedroht ist. Daß der Mensch sich von Gefahr frei fühlt,

bringt das Gefühl inneren Gehobenseins und Triumphs hervor, das außerordentlich angenehm ist. Dieser „sense of inward greatness“ (I,17) setzt Burke mit der Seelengröße gleich, die Longin für das Erhabene geltend gemacht hatte. Die Ambivalenz zwischen objektiver und subjektiver Fassung des Erhabenen setzt sich bei Burke fort. Einerseits knüpft er an die von Addison ins Spiel gebrachten religiösen Konnotationen an, insofern er die Wirkung als Bewunderung („admiration“), Hochachtung („reverence“), Ehrfurcht („respect“) und Erstaunen („astonishment“) faßt. Andererseits strukturiert Burke „delight“ deutlich als ein Selbstgefühl, das indiziert, frei von Gefahr bzw. der Vernichtung entgangen zu sein. Die psychophysische Untersuchung, mit der Burke erklärt, warum der Schrecken gefällt, bedient sich nachdrücklich des subjektorientierten Modells, daß man Freude daran hat, sich von aller Art Leidenschaften bewegt zu fühlen.⁷⁵

Da Burkes ausschließlich auf den Schrecken bezogene Definition des Erhabenen in der Öffentlichkeit auf Widerstand und Befremden gestoßen war, bekräftigte er in der Neuauflage zwei Jahre später nochmals seine Position, daß Schrecken das beherrschende Prinzip des Erhabenen sei:

Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime. (II,2)

Eigens neu eingefügt wird der Abschnitt „power“ (II,5), der auf die Behauptung eines Kritikers entgegnet, er kenne nichts Erhabenes, das mit Gewalt verbunden wäre. Hierin weist Burke nach, daß auch die Affekte Bewunderung und Achtung verkappte Äußerungsformen des Schreckens seien, der die gemeinsame Quelle von allem, was erhaben ist, sei: „terror, the common stock of every thing that is sublime.“ (II,5) Deutlich sind bei Burke mit der Gegenüberstellung von Schönheit und Erhabenheit *Gewalt- und Herrschaftsverhältnisse* abgebildet. Seine Oppositionspaare spiegeln Macht- und Autoritätsverhältnisse, besonders den Gegensatz des männlichen und weiblichen Prinzips, wider. Schönheit impliziert soziale Gleichheit, symmetrische Kommunikation, angstlosen Umgang, gegebenenfalls freilich auch Herablassung, so daß Burke wenig schmeichelhaft festhält, daß Liebe der Geringschätzung weit näher ist, als man gewöhnlich glaubt („but love approaches much nearer to contempt than is commonly imagined“ II,5). Erhabenheit dagegen impliziert hierarchische Verhältnisse, Unterwerfung und Herrschaft. Burke liest Affekte in Hinsicht auf damit verbundene Machtbeziehungen: „we submit to what we admire, but we love what submits to us“ (III,13). Burke würde vermutlich mit solchen Bemerkungen heute nicht als politisch korrekt gelten, er hat uns jedoch den vorurteilslosen Blick eines nüchternen Moralisten voraus, der nicht darauf blickt, wie die Menschen sein wollen, sondern darauf, wie sie sind. Weil Schrecken und Schmerz

⁷⁵ René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele* [frz. 1649]. Französisch-deutsch. Hg. Klaus Hamacher. Hamburg 1984, Art. 94: „on prend naturellement plaisir à se sentir émuvoir à toutes sortes de Passions“.

nur von einer überlegenen Macht droht, nennt Burke sie erhaben. Dies trifft gleichermaßen auf den Despoten wie das Geschrei einer großen Volksmenge zu.

Mit der Definition des Erhabenen durch den Rekurs auf den Schrecken geht ein bestimmtes *Gottesbild* einher. Gott erscheint bei Burke nicht als alliebender Vater wie im Neuen Testament, sondern als zorniger Gott wie im Alten Testament. Dieses Gottesbild wird sich als entscheidende Rezeptionshemmung des Burkeschen Erhabenheitsbegriffs in der deutschsprachigen Aufklärung, etwa bei Lessing oder Mendelssohn, erweisen. Genaugenommen argumentiert Burke in Hinsicht auf sein Gottesbild nicht theologisch, sondern ästhetisch. Als Objekt des Verstandes betrachtet, mag der Herrgott eine komplexe Idee von Macht, Weisheit, Gerechtigkeit und Güte darstellen, doch affiziere er aus dieser Perspektive weder Einbildungskraft noch Affekte. Das Gottesbild des Alten Testamentes ist poetisch, das des Neuen nur verständlich. Der Anschauung stelle sich Gott vielmehr im Zorn als unwiderstehliche, alles vernichtende Gewalt dar:

In the scripture, wherever God is represented as appearing or speaking, every thing terrible in nature is called up to heighten the awe and solemnity of the divine presence. (II,5)

Die Vergegenwärtigung Gottes muß in der Dichtung daher immer von Grauen und Schrecken begleitet werden. Burke konturiert in dem eingefügten Abschnitt „power“ nicht nur die Skizze einer Ästhetik der Gewalt, sondern stößt damit auch an die ästhetische Grenze der Aufklärung vor. Gegenüber der Lichtmetaphorik taucht Burke das Erhabene ins Dunkel. Über das Verhältnis von Klarheit und Dunkelheit in der Dichtung heißt es bereits 1757, daß eine dunkle Idee wirkungsvoller sei als eine klare. Demgegenüber geht Burke 1759 noch einen Schritt weiter und fügt hinzu: „A clear idea is therefore another name for a little idea.“ (II,4) Die Verbindung des Erhabenen mit „power“, d.h. Energie oder Kraft führt geradewegs zur ästhetischen Aufwertung des Bösen, das traditionell in der Gestalt Satans verkörpert wird. Miltons Porträt Satans wird zum Paradigma einer Ästhetik des Bösen erhoben:

He above the rest
In shape and gesture proudly eminent
Stood like a tower: [...] (zit. II,4)

Flankiert durch aufklärerische Religionskritik einerseits, die Trennung von Ethik und Ästhetik andererseits, macht der Teufel Karriere, die sich in die Dekadenz einer ‘schwarzer Romantik’ (Mario Praz) fortsetzen wird. Für Baudelaire endlich wird Satan, wie er von Milton gestaltet und von Burke in der Kategorie des Sublimen wirkungsvoll für die Nachwelt ästhetisch fixiert worden ist, zum Ideal männlicher Schönheit.

Zur Zentrierung des Erhabenen um Schrecken und Gewalt tritt eine physiologische Antwort auf die Frage nach der effektiven Ursache des Frohseins, das Schrecken und Schmerz unter der Voraussetzung gewähren, daß diese nicht unmittelbar vernichtend sind. Zur Erklärung, warum der Schrecken gefällt, greift Burke auf die kartesianisch-hobbes'sche Psychophysiologie zurück, die besagt, daß die Gemütsbewegungen als Gemütsbewegungen angenehm sind. Das Erhabene wird dadurch zu einer Art Katastrophentraining und -immunisierung.

Burke hält fest, daß Schrecken und Schmerz Muskelspannung und Muskelkontraktion sowie eine damit verbundene Erregung der Nerven verursachen. Daraus schließt er nun umgekehrt, daß alles, was solche Spannung zu erzeugen fähig ist, eine dem Schrecken und Schmerz ähnliche Empfindung hervorbringen, d.h. eine Quelle des Erhabenen sein müsse, selbst wenn damit keine Idee von Gefahr verbunden sein sollte. Die Verknüpfung einer ohne Gefahr erweckten, dennoch der Schreckreaktion analogen Anspannung der Nervenfasern mit dem Zustand von Frohsein gelingt Burke durch den Rückgriff auf die *sensualistische Psychophysiologie* der Langeweile, die im englischen Empirismus verbreitet und Burke besonders durch die Lektüre Dubos' vertraut war. Burke rekurrierte auf die damals vertraute Vorstellung, daß eine jede Beschäftigung der Nerven, die sie wirksam erhält, ohne sie zu ermüden, angenehm ist. Muskeln und Nervenfasern sind bei Untätigkeit schlaff und in einem geschwächten Zustand, der mit Niedergeschlagenheit und Melancholie einhergeht und nicht selten im Selbstmord endet. Gegen Depression verschreibt Burke, der bürgerlich-protestantischen Ethik folgend, „*exercise or labour*“ (IV,6). Arbeit nämlich ähnelt aufgrund der mit ihr notwendigerweise einhergehenden Faser- und Muskelkontraktionen in jeder Beziehung, außer im Grade, dem Schmerz:

and as such [*labour*] resembles pain, which consists in tension or contraction, in every thing but degree. (IV,6)

Die psychophysische Erklärung des Erhabenen, die uns Burke im folgenden Abschnitt bietet, erscheint uns heute etwas absurd. Unsere Erwartungshaltung ist freilich nicht von der empirischen Ästhetik des 18., sondern von der idealistischen Ästhetik des frühen 19. Jahrhunderts geprägt. Den zeitgenössischen Rezensenten erschienen die physiologischen Ausführungen Burkes als völlig akzeptabel. Mendelssohn fühlte sich durch Burkes Erklärungsansatz in seiner eigenen, auf Dubos zurückgreifenden Erklärung der vermischten Empfindung des „frohen Schauers“ bestätigt. Noch Kant schätzte Burkes psychologische Bemerkungen als „überaus schön“ (Kritik der Urteilskraft, A 129) ein.

Die Frage, wie Schmerz die Ursache von Frohsein werden könne, beantwortet Burke im Blick auf die Analogie von Arbeit und Schmerz. Auch die durch das Erhabene erregten Affekte Schrecken und Schmerz hielten die Körperfasern in Bewegung, trainierten die gröberen und feineren Teile des Systems, reinigten von gefährlichen und beschwerlichen Störungen und stellten dadurch ein gutes Selbst-

gefühl her. Gegenüber den melancholischen Folgen bewegungsloser Trägheit ist der sublime Schmerz, der mit dem Erhabenen verbunden ist, allemal angenehm. Kurz: Das Erhabene ist 'gesund' für die Seele:

In all these cases, if the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine, or gross, of a dangerous and troublesome incumbrance, they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which as it belongs to self-preservation is one of the strongest of all passions. (IV,7)

4.5 Nach Burke — Gothic Novel und Ästhetik des Unendlichen

Viele Schriften, die in der Epoche der *englischen Schauerromantik*, die mit Horace Walpoles (1717-1797) Roman *The Castle of Otranto* (1764) beginnt, das Thema des Erhabenen traktieren, erreichen das von Burke vorgegebene Niveau nicht. Sie belegen jedoch, wie JOHN (1747-1822) und ANNA LAETITIA AIKINS (1743-1825) Versuch *On the Pleasure derived from Objects of Terror* (1773) oder NATHAN DRAKES (1766-1836) Aufsatz *On Objects of Terror* (1798), daß die Affinität von Ästhetik, Erhabenheit und Schrecken in den Mittelpunkt literaturkritischer Überlegungen getreten ist. Auch JAMES BEATTIE (1735-1803) wartet in seinen *Illustrations on Sublimity* (1783) mit einer ganzen Palette vermischter Empfindungen auf, die vom Erhabenen erregt werden, doch reicht sein Erklärungsansatz hinsichtlich des „süßen Schreckens“ („pleasing horror“) über aristotelische Katharsis und Dubos' Emotionalismus nicht hinaus. Gegenstände, welche die Seele in Tätigkeit setzen, selbst wenn sie mit Schrecken, Angst oder Kummer verbunden seien, erregten „unaussprechliche Freuden“, vorausgesetzt, daß die unangenehmen Leidenschaften „vorübergehend und ihre Ursachen mehr eingebildet als wirklich gegründet sind.“⁷⁶ Die ersten schulmäßigen Zusammenfassungen weisen darauf hin, daß die Ästhetik von „delightful horror“ und „Sublimity“ am Ende des 18. Jahrhunderts zum Handbuchwissen avanciert ist. Hinsichtlich des Erhabenen sind hier Titel wie das sehr verbreitete, dreibändige Lehrbuch von HUGH BLAIR (1718-1800) *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres* (London 1783) zu nennen, in dem „Sublimity or Grandeur“ (Vol. I, Lect. III) sowie die Frage „Why the sorrow excited by tragedy communicates pleasure“ (Vol. III, Lect. VI) ausführlich behandelt werden. Einen ge-

⁷⁶ James Beattie: „Illustrations on Sublimity“. In: Ders.: *Dissertations, Moral and Critical*. London 1783 (Reprint: Stuttgart, Bad Cannstatt 1970), 605-655; hier zit. nach der deutschen Übersetzung „Bemerkungen über das Erhabene“. In: *Moralische und kritische Abhandlungen*. Aus dem Englischen, mit Zusätzen [von Carl Friedrich August Große]. 3 Tle. Göttingen 1790, Tl. II, 209 ff., hier: 234.

wissen Schlußpunkt der Debatte setzt BASIL BARRETT (1781-1858) mit seinen *Pretensions to a Final Analysis of the Nature and Origin of Sublimity, Style, Beauty, Genius and Taste* (London 1812). Mit Blick auf die Frage, wie es kommt, daß Schmerz Frohsein machen könne, liegt es ähnlich. GEORGE CAMPBELLS (1719-1796) zweibändige, 1776 in England herausgebrachte und 1791 ins Deutsche übersetzte *Philosophie der Rhetorik* enthält ein langes und erschöpfendes Kapitel „Von der Ursache desienigen [!] Vergnügens, welches uns Gegenstände geben, die Mitleid oder andre schmerzhaften Gefühle rege machen“ (Bd. I, Kap. XI). Hier setzt die einschlägige Monographie von MARTIN MAC DERMOTS *A Philosophical Inquiry into the Source of the Pleasures derived from Tragic Representations* (London 1824) an.

Statt Gegenstand ästhetischer oder philosophischer Reflexion zu bleiben, war Burkes neue Ästhetik des Schreckens längst zur Praxis der gothic novel geworden, in der das Böse und der Terror die Hauptthemen ausmachten. Burkes Ausführungen können gewissermaßen als Gattungspoetik des Schauerromans gelten, in dem die Erregung von Spannung und Schrecken wesentlichste Triebfeder ist. Burkes Kategorie des Erhabenen war auf Wirkung angelegt, ethisch indifferent und maß mit der Favorisierung des Dunklen die Grensräume der Aufklärung aus. Das Andere der Aufklärung und der Widerspruch gegen die instrumentelle Vernunft bilden Dimensionen des Schauerromans, die ihn zu einer entscheidenen Stufe des modernen Bewußtseins machen. ANN RADCLIFFE (1764-1823), die mit *The Mysteries of Udolpho* (1794) einen Prototyp des Genres schrieb, knüpft ausdrücklich an Burkes Begriffe an. Vor allem prononciert sie im Blick auf den Horror nachdrücklich den Aspekt des ‘Unheimlichen’, insofern „uncertainty and obscurity“⁷⁷ das Wichtigste bei der Gestaltung des Übernatürlichen in der Dichtung ausmachen.

Während der Schauerroman die dynamischen Momente des Erhabenen ausspielt, steht in der *romantischen Ästhetik des Unendlichen* die Depotenziierung des Erhabenen im Vordergrund. Das Unheimliche und das Unendliche schreiten quasi die Spannung des modernen Bewußtseins aus. Dem Ich, das über seiner Sehnsucht nach Entgrenzung den Preis des damit verbundenen dionysischen Grausens zu vergessen scheint, begegnet man vorzüglich in der Lyrik der englischen Romantiker, auf die die deutsche Literatur und Philosophie stark beeindruckend gewirkt haben. Wie im deutschsprachigen Raum, etwa bei Wackenroder, Tieck oder Novalis, leben auch in England die Illusionen empfindsamer Entgrenzungspantasien fort, in denen der sympathetische Tränenfluß die Grenzen der Individuation unterspülen sollte. Die Dichtungen von SAMUEL TAYLOR COLERIDGE (1772-1834) und WILLIAM WORDSWORTH (1770-1850) sind vom Bestreben gekennzeichnet, die moderne Entfremdung in Bildern naturfrommer Ganzheit zu überwinden. Coleridge zählt dabei auf eine ‘*élévation sans rupture*’, d.h. eine Erhabenheit gänzlich ohne

⁷⁷ Ann Radcliffe: „On the Supernatural in Poetry“. In: *The Monthly Magazine and Literary Journal* 16 (1826), 145-152, hier: 150.

das negative Moment von Schrecken und Schmerz. Coleridge konturiert das Erhabene als eine neuplatonisch gefaßte Erfahrung der Erhebung und Sublimierung. Der amerikanische Komparatist James B. Twitchell schreibt darüber:

There is no ‘collapse’ for Coleridge when the sublime is perceived, but rather elevation and possible purification. In a sense what happened after the turn of the century was a reconciliation of neoclassic and romantic tensions, for what the eighteenth century saw as the outer limit of order, the nineteenth took as the beginning of new experience. [...] an experience beyond the senses that does not generate terror and fear, as Burke has suggested, but instead produces insight and knowledge.⁷⁸

Coleridge inszeniert in seinen Texten den Begriff einer metaphysischen Erhabenheit, in dem das Moment der Hemmung zugunsten einer um so prononcierteren Ergießung gänzlich bedeutungslos geworden ist. Eine Anschauung dieser sublimer Erfahrung gibt eine Erinnerung an das Meer bei Malta, in der eine naturreligiöse ‘unio mystica’ (oder ein ozeanisches Gefühl) evoziert wird, die Coleridge in eines der bemerkenswerten Präfixkomposita, um die er das Deutsche beneidete, zu fassen wußte.

The Sky, or rather say, the Aether, at Malta, with the Sun apparently suspended in it, the Eye seeming to pierce beyond, & as it were, behind it — and below the aetherial Sea, so blue, so ‘a’ zerflossenes Eins, the substantial Image, and fixed real Reflection of the Sky — .⁷⁹

Obwohl das in Coleridges Tagebuch literarisch fixierte Bild die Farbkompositionen William Turners vorwegzunehmen oder Freuds Begriff des ‘ozeanischen Gefühls’ zu veranschaulichen scheint, wird man ideengeschichtlich nicht fehlgehen, die Beschreibung als Allegorie des ‘großen Meers der Schönheit’ (Plat. symp. 210e), zu dem die Platonische Ideenlehre aufsteigt, zu deuten.

Erhabenheitsmomente ohne Schrecken gestaltete auch William Wordsworth, in denen er Ichverlust und Einswerdung mit der äußeren Natur imaginiert. Die in der idealistischen Ästhetik angestrebte dialektische Versöhnung von Subjekt und Objekt gestaltet die romantische Dichtung als wechselseitige Durchdringung von Ich und Natur. Neuplatonische und spinozistische Traditionslinien überschneiden sich, wenn Wordsworth als Abschluß von *The Prelude* (entst. 1799/1805; gedr. postum 1850) den Aufstieg zum Mount Snowdon in Wales als intertextuelle ‘imitatio’ von Petrarcas Mont Ventoux-Epistel anlegt. Die Beschreibung des physischen Auf-

⁷⁸ James B. Twitchell: *Romantic Horizons. Aspects of the Sublime in English Poetry and Painting (1770-1850)*. Columbia 1983, 87.

⁷⁹ Samuel Taylor Coleridge: *The Notebooks*. Vol. 2: 1804-1808 (Text). Ed. Kathleen Coburn. New York 1961, No. 3159, 12.74 (Sept. 1807).

stiegs in die sublime Bergnatur fungiert als Symbol einer Erhebung zu „pathetic truth“, deren Aufschwung sich mit „deep enthusiastic joy“ vollzieht.⁸⁰

Im gleichen Jahr, in dem auf dem Kontinent Friedrich Schlegel im 116. *Athenäum*-Fragment die romantische Dichtung als eine „progressive Universalpoesie“ bestimmt, erscheinen in England die epochemachenden *Lyrical Ballads* von Wordsworth und Coleridge. Berühmt darin ist der ‘locus sublimitatis’ in den Zeilen „written a few miles above Tintern Abbey“, in denen das lyrische Ich sich zu transzendenter Erfahrung erhebt:

And I have felt
 A presence that disturbs me with the joy
 Of elevated thoughts; a sense sublime
 Of something far more deeply interfused,
 Whose dwelling is the light of setting suns,
 And the round ocean, and the living air,
 And the blue sky, and in the mind of man,
 A motion and a spirit, that impels
 All thinking things, all objects of all thought,
 And rolls throught all things.⁸¹

Wordsworth verdichtet in seinen Zeilen, in denen das Verströmen des Ich durch Enumeration und Enjambement zum Atemfluß geformt wird, zwar eine Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst, aber die Gewalt, die das Gemüt zerreißen müßte, wird doch pantheistisch soweit abgefedert, daß nur noch die im präsentischen Modus gefaßte Verwirrung eines unbegrifflichen ‘je ne sais quoi’ geblieben ist. Gleichwohl hält Wordsworth in einem nachgelassenen Fragment, das im Kontext eines Führers durch den nordenglischen Lake-District entstanden ist, an der begrifflichen Scheidung des Erhabenen und Schönen als verschiedenen Rezeptionsformen fest. Zwar könne ein Sujet gleichermaßen mit der Kraft begabt sein, das Gefühl des Schönen oder des Erhabenen zu erwecken, „tho’ [...] the mind cannot be affected by both these sensations at the same time, for they are not only different from, but opposite to, each other.“⁸² Während das Gefühl des Schönen mit der deutlichen Wahrnehmung der Teile einhergeht, zeichnet sich das Gefühl des Erhabenen durch eine gleichsam schwebende Kontemplation unter Ausschaltung bewußter Einzelwahrnehmungen aus.

⁸⁰ William Wordsworth: *The Prelude*. 1799, 1805, 1850. Ed. Jonathan Wordsworth, M. H. Abrams, Stephen Gill. New York, London 1975, Book 13, 1805, Vers 265 und 261.

⁸¹ William Wordsworth: „Lines written a few miles above Tintern Abbey, on Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798“. In: Wordsworth and Coleridge: *Lyrical Ballads* [1798]. Ed. R. L. Brett, A. R. Jones. London ²1965, 113-118, Z. 93-102.

4.6 „Soyez ténébreux“ — Diderots sublimer Rat an die Künstler

Wir hatten die Darstellung der französischen Entwicklung des Erhabenen zugunsten Englands verlassen. Nun müssen wir nochmals auf Frankreich zurückkommen. Denis Diderot (1713-1784) ergänzt seine Schönheitslehre (1751) und die Mitleidsdramaturgie des *genre sérieux* (1757/58) unter dem Eindruck Edmund Burkes um eine Ästhetik des *grand goût*. Mehrmals hat daher der Philosoph einer ‘achtenswerten’ Postmoderne, Jean-François Lyotard, nicht ohne Süffisanz gegenüber einer reduktionistischen Sichtweise der Aufklärung seitens ihrer heutigen Verfechter, darauf aufmerksam gemacht, daß es bei Diderot nicht eine einzige, sondern mindestens drei Ästhetiken gibt. Die Doppeldeutigkeit seiner Ästhetik, das Schwanken zwischen einer neoklassizistischen Lehre der „rapports“, die sein *Encyclopédie*-Artikel „Beau“ bot, und einer präromantischen Theorie des Sublimen, zu der ihn Burke geführt hatte, gebe ihm geradezu etwas Postmodernistisches:

Et qu’on s’interroge un peu sur l’équivoque de l’esthétique d’un Diderot partagé entre le néoclassicisme de sa théorie des „rapports“ et le postmodernisme de son écriture dans les *Salons*.⁸³

In Diderots Ästhetik des Erhabenen wird einerseits mit der Forderung, daß die Dichtung „quelque chose d’énorme, de barbare et de sauvage“ verlange, das Programm einer ‘Rebarbarisierung’ der Literatur vorgetragen, andererseits mit dem durch die Burke-Lektüre geschärften Verständnis für alle Szenen des Schreckens, die zum Sublimen führen, den Dichtern der schwer mit Aufklärung zu vereinbarende Ratschlag erteilt:

Soyez ténébreux. [...] il y a, dans toutes ces choses je ne sais quoi de terrible, de grand et d’obscur. (Seid dunkel. [...] das alles hat etwas unsagbar Furchtbares, Großes und Dunkles.)⁸⁴

Indem Diderot mit der Kategorie des Erhabenen Schrecken, Leid und Tod in der Kunst präsent hält, läßt er die idyllische Harmonie neoklassizistischer Synthese zersplittern. Diese ‘subversive’ Dimension seiner vorromantischen Poetik soll hier

⁸² William Wordsworth: [„The Sublime and the Beautiful“, 1811/12]. In: Ders.: *The Prose Works*. Ed. W. J. B. Owen, Jane Worthington Smyser. 3 vols. Oxford 1974, vol. II, 349-360, hier: 349.

⁸³ Jean-François Lyotard: „Appendice svelte à la question postmoderne“ [Juni 1982]. In: Ders.: *Tombeau de l’intellectuel et autres papiers*. Paris 1984, 75-87, hier: 81 f.

⁸⁴ Denis Diderot: „De la poésie dramatique“ [1758]. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Ed. Herbert Dieckmann, Jean Varloot. Paris 1975 ff., X (1980), 323-427, hier: 402; ders.: „Salon de 1767“, ebd., XVI (1990), 53-508, hier: 235. Deutsche Übersetzung nach: Denis Diderot: *Ästhetische Schriften*. Übers. Friedrich Bassenge, Theodor Lücke. Berlin, Weimar 1967, II, 7-217, hier: 122.

besonders gegen jene antiquierten Versuche herausgestellt werden, die versuchten Diderots Ästhetik geradlinig auf einen „bürgerlichen Klassizismus“ festlegen zu wollen. In den Kunstkritiken der *Salons*, die Diderot in den 60er Jahren verfaßt, ist der rationalistische bzw. neoklassizistische Begriff der ‘schönen Natur’ zugunsten einer energetischen Vorstellung der ‘schrecklichen Natur’ aufgegeben. Das „soyez ténébreux“, das die Konsequenz aus Diderots Burke-Rezeption zieht, nähert ihn stark dem Immoralismus Stendhals und Nietzsches an. Diderots stets gegenwärtige Bewunderung für erhabene Landschaften und schreckliche Schiffbrüche ist vor allem in den Ausstellungsbesprechungen des *Salons* von 1767 greifbar. Darin geht Diderot mit dem für seine Schiffbruchsdarstellungen berühmten Maler Joseph Vernet — „ce terrible Vernet“ — auf einen imaginären Spaziergang durch sieben unterschiedliche Landschaften. Die Komposition der Landschaften ist auf Steigerung hin angelegt. Das schöne Ideal öffnet sich zur Ästhetik des Erhabenen. Zuletzt steht Diderot am tosenden Meer. Die Situation ist topisch. Sie geht auf Lukrez zurück (*De rerum natura* II,1-8). Zitiert sei eine längere Passage, in der Diderot minutiös das grausame Geschehen der Schiffbruch und Seeschlacht überblendenden Szene zielsicher auf rhetorische Wirkung hin anlegt und mittels Vergegenwärtigung — seit Longin Figur des Erhabenen — vor Augen stellt:

J’ai vu ou j’ai cru voir, tout comme il vous plaira une vaste étendue de mer s’ouvrir devant moi. J’étais éperdu sur le rivage, à l’aspect d’un navire enflammé. J’ai vu la chaloupe s’approcher du navire, se remplir d’hommes et s’éloigner. J’ai vu les malheureux que la chaloupe n’avait pu recevoir, s’agiter, courir sur le tillac du navire, pousser des cris. J’ai entendu leurs cris. Je les ai vus se précipiter dans les eaux, nager vers la chaloupe, s’y attacher. J’ai vu la chaloupe prête à être submergée; et elle l’aurait été, si ceux qui l’occupaient, ô loi terrible de la nécessité, n’eussent coupé les mains, fendu la tête, enfoncé le glaive dans la gorge et dans la poitrine, tué, massacré impitoyablement leurs semblables, les compagnons de leur voyage, qui leur tenaient en vain du milieu des flots, des bords de la chaloupe, des mains suppliantes et leur adressaient des prières qui n’étaient point entendues. J’en vois encore un de ces malheureux; je le vois, il a reçu un coup mortel dans les flancs. Il est étendu à la surface de la mer; sa longue chevelure est éparse. Son sang coule d’une large blessure. L’abîme va l’engloutir. Je ne le vois plus. [...] Cependant la flamme du vaisseau éclairait les lieux circonvoisins. Et ce spectacle terrible avait attiré sur le rivage et sur les rochers les habitants de la contrée qui en détournaient leurs regards. (230 f.)

(Ich sah oder — ganz wie Sie wollen — glaubte zu sehen, wie ein weites Schiff sich vor mir auftat. Ich war am Ufer bestürzt bei dem Anblick eines brennenden Schiffes. Ich sah, wie die Schaluppe sich dem Schiff näherte, wie sie sich mit Menschen füllte und wie sie sich entfernte. Ich sah auch, wie die Unglücklichen, die die Schaluppe nicht mehr aufnehmen konnten, auf dem Oberdeck des Schiffes hin und her liefen und Schreie ausstießen. Ich hörte ihr Geschrei, ich sah, wie sie sich in die Fluten stürzten, auf die Schaluppe zuschwammen und sich an ihr festhielten. Ich sah, wie die Schaluppe

dem Untergang nahe war. Sie wäre untergegangen, wenn die Insassen — o furchtbares Gesetz der Notwendigkeit! — nicht den anderen die Hände abgehauen, den Schädel gespalten, das Schwert in die Kehle und in die Brust gebohrt hätten, wenn sie nicht unbarmherzig Wesen ihresgleichen getötet und die Reisegefährten niedergemacht hätten, die ihnen an den Seitenwänden der Schaluppe aus der Flut vergeblich flehende Hände entgegenstreckten und ihnen Bitten zuschrien, die nicht erhört wurden. Ich sehe noch deutlich einen dieser Unglücklichen; ja ich sehe ihn. Er hat einen tödlichen Stich in die Seite bekommen. Er treibt auf dem Meer, sein langes Haar ist aufgelöst, sein Blut fließt aus einer klaffenden Wunde. Der Abgrund will ihn verschlingen. Und ich sehe ihn nicht mehr. [...] Unterdessen erhellte der Brand des Schiffes die Umgebung. Das furchtbare Schauspiel hatte die Bewohner der Gegend an den Strand und auf die Felsen gelockt; sie wandten Ihre Blicke ab.) (118 f.)

Mögen sich die herbeigelaufenen Zeugen am Ufer auch abwenden, die Leser — wir — sind Zuschauer des Schiffbruchs geworden, den Diderot in überschießender Phantasie beschreibt. Die Abkehrung der Augen der Zuschauer ist die rhetorische Geste, die den Autor vom schlechten Gewissen entlastet und die uns — den Lesern — den Blick auf die Schreckensszene freigibt. Ihre dramatische Vergegenwärtigung mündet bei Diderot in neue Einsichten über die ästhetische Attraktivität von Schrecken und Erhabenheit, die er in Auseinandersetzung mit Edmund Burkes epochaler Untersuchung vom Erhabenen und Schönen (1757) gewonnen hatte. Offenbar die 1765 erschienene französische Übersetzung selbst oder Exzerpte daraus vor Augen, übernimmt Diderot sowohl Burkes Beispiele im einzelnen als auch dessen zentralen Lehrsatz im ganzen:

Tout ce qui étonne l'âme, tout ce qui imprime un sentiment de terreur conduit au sublime. (233 f.) (Alles, was die Seele in Erstaunen setzt, alles, was ihr ein Gefühl des Schreckens einflößt, führt zum Erhabenen.) (121)

Die Lukrez'sche Schiffbruchsszene jedoch fand sich bei Burke noch nicht — sie mit der Ästhetik des Erhabenen in Verbindung gebracht zu haben, ist Diderots eigene Leistung.

Es wäre ein Mißverständnis zu glauben, die Leser solcher Katastrophenszenen oder die Betrachter vor Vernets Gemälden bildeten eine Gemeinschaft empfindsam kommunizierender Seelen.⁸⁵ Die Ansicht, daß die Rührung des Zuschauers vor der Leinwand Vernets in eine Identifikation mit den Opfern versetze, teilt allenfalls die heroisch-humanitäre Illusion der Sympathie-Lehre der empfindsamen Aufklärung, einer Analyse der egoistischen Struktur des Mitleids hält sie nicht stand. Die sym-

⁸⁵ Vgl. „L'émotion du spectateur devant la toile de Vernet repose sur l'identification avec les victimes. [...] Notre goût pour les spectacles cruels relèvent, non d'un sadisme viscéral, amis d'un activisme moral“ (Michel Delon: „Joseph Vernet et Diderot dans la tempête“. In: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie* 15, 1993, 31-39, hier: 34 und 35).

pathische Lesart hält sich treu an den Wortlaut des Textes, sie übersieht jedoch die Geste, die den Blick freigibt, den Text generiert und die ästhetische Phantasie erhitzt. Nicht erst bei Nietzsche, sondern bereits im 18. Jahrhundert selbst war die Perspektive einer „Lust an der Macht“ (Nietzsche) als der verborgene Nerv der scheinbaren Solidaritätsempfindung der Sympathie bloßgelegt worden. Weit davon entfernt, einen „activisme moral“ zu identifizieren, entdeckt unser Geschmack an den grausigen Schauspielen einen „sadisme viscéral“. Die empfindsamen Evokationen des Schreckens thematisieren im Kern gerade keinen Bezug auf den Nebenmenschen, sondern eine selbstbezogene Struktur: An der kraftvollen Dynamik der grausigen Szene macht der Betrachter seine eigene Erhabenheit „sich fühlbar“. Jene „connaissance flatteuse de l'énergie de notre âme“ (*Salon de 1767*, 197), derer sich Diderot an den Opfern des Grauens versichert, markiert ein Ich- und kein Fremdgefühl. Es ist der Begriff der „connaissance flatteuse“, auf den es hier ankommt: Er deckt die selbstreferentielle Struktur auf, die die Lust am fremden Schmerz garantiert. Denn seiner Natur nach, d.h. als Fremdgefühl ist Mitleid eine unangenehme Empfindung, die erst auf der zweiten, autoreferentiellen Ebene mit der Lust einhergeht, daß wir eine Aktivität in uns verspüren. Das Gerichtetsein dieser Aktivität ist auf dieser Ebene des Ichgefühls sekundär. Daher rührt auch die eigentümliche Anziehung der „beauté du crime“ bei Diderot und die Neigung zum erhabenen Verbrecher bei Schiller. Nicht wozu Rührung erfolgt, sondern daß Gemütsbewegung stattfindet ist ausschlaggebend: Pathetisches Mitleid ist Stärkegefühl und wird auch im 18. Jahrhundert bereits als solches gesehen. Bei der Darlegung der Theorie der vermischten Empfindungen wird darauf zurückzukommen sein.

Die Revision seiner Kunstanschauungen durch das Sublime, die Diderot insbesondere im *Salon de 1767* betrieben hatte, blieb jedoch für die Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts folgenlos. Gegenüber dem rationalistisch begrenzten *Encyclopédie*-Artikel über das Schöne, der 1774 von Johann Jakob Engel ins Deutsche übersetzt wird, und der soziefunktional eingezwängten Dramaturgie der Moral, die Gotthold Ephraim Lessing 1760 in Deutschland bekannt macht, hätten die *Salons* im deutschsprachigen Raum freilich mit einer originelleren und fruchtbareren Seite der Ästhetik Diderots bekanntmachen können. Mißmutig äußert sich z.B. Schiller über ihren Moralismus:

Er sieht mir bei ästhetischen Werken noch viel zu sehr auf fremde und moralische Zwecke [...]. Immer muß ihm das schöne Kunstwerk zu etwas anderm dienen.“ (an Goethe, 7. Aug. 1797)

Die sublime Seite von Diderots Ästhetik blieb den Zeitgenossen aufgrund ihrer (nur auszugsweisen) Verbreitung im diskreten Medium der *Correspondance littéraire, philosophique et critique* (1753-1813) bis über das Jahrhundertende hinaus so gut wie unbekannt. Nichts bezeugt oder erlaubt auch nur die Annahme, daß Diderots Gedanken aus dem *Salon de 1767* vor ihrer postumen Publikation 1798 wirksam geworden seien — selbst Schriftsteller, die im Dienst deutscher Fürsten Zugang zu

den handschriftlich verbreiteten Korrespondenznachrichten hatten, wie Goethe, Schiller oder Herder, erwähnen sie erst zu einem späteren Zeitpunkt.

Übungsaufgaben zum 4. Kapitel

1. Versuchen Sie sich an Ihre letzte Reise ans Meer oder ins Hochgebirge zu erinnern und halten Sie diese Erinnerung schriftlich fest. Vergleichen Sie das von Ihnen gewählte Vokabular mit dem Begriffsinventar des Schönen und Erhabenen.
2. Lesen Sie Addisons *Spectator*-Artikel Nummer 412 (M4a). Ordnen Sie die erwähnten Beispiele für 'Greatness' nach Kriterien wie schön/häßlich oder weit/wild. Versuchen Sie es mit anderen Kriterien. Diskutieren Sie dabei jedes Beispiel mit Freunden.
3. Diskutieren Sie den Einwand des Rezensenten aus dem *Literary Magazine* von Burkes Definition des Erhabenen (1,7 = M5a). Nutzen Sie bei Ihren Überlegungen die Unterscheidungen, die Longin (8,2) hinsichtlich der Pathosarten vorschlägt.

5 Das Erhabene im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts

Eine wichtige Schaltstelle zwischen der neolateinischen Gelehrsamkeit und der volkssprachlichen Literatur im 17. Jahrhundert bildet MARTIN OPITZ' (1597-1639) *Buch von der Deutschen Poeterey* von 1624. Darin macht er sich zur Aufgabe, von der poetologischen Überlieferung der Antike und der Renaissance das zu erinnern, was „vnsere deutsche Sprache vornehmlich angehet“. Obwohl als Gewährsmänner nur Aristoteles und Horaz einerseits, andererseits Vida (1490-1566) und Scaliger (1484-1558) genannt werden, erinnert Opitz' Konzeption des Poeten doch stark an Longins Grundsätze (8,1). Opitz hält eingangs in der „Vorrede“ fest, daß Dichtungsvermögen zum Teil durch eine Poetik vermittelt, zum Teil jedoch auch angeboren sein müsse:

Wiewol ich mir von der Deutschen Poeterey [...] etwas auff zue setzen vorgenommen; bin ich doch solcher gedancken keines weges/ das ich vermeine/ man könne iemanden durch gewisse regeln vnd gesetze zu einem Poeten machen.⁸⁶

Vielmehr müsse ein Dichter Phantasie haben. Im einzelnen schreibt er:

Er muß [...] von sinnreichen einfällen vnd erfindungen sein/ muß ein grosses vnverzagtes gemüte haben/ muß hohe sachen bey sich erdencken können/ soll anders seine Rede eine art kriegen/ und von der erden empor steigen. (Ebd., Cap. III, 16)

Man hat zwischen der Eingangsbemerkung, daß das Wesentliche der Dichtung sich nicht in Lehrsätze fassen lasse, und der Tatsache, daß sich Opitz' Poetik doch in der Aufzählung mechanischer Regeln erschöpfe, stets eine Inkonsequenz sehen wollen, die der hastigen Niederschrift und eiligen Veröffentlichung des Buchs geschuldet gewesen sein könnte. Vielleicht folgt Opitz mit der gleichzeitigen Betonung von Regel und ingenium aber auch nur jener Struktur, die Longin (8,1) vorgegeben hatte, als er von den fünf Grundsätzen des Erhabenen zwei als angeboren und drei als erlernbar hingestellt hatte. Nun ist zwar meines Wissens von der Spezialforschung Longin-Einfluß bei Opitz bisher nicht geltend gemacht worden. Er könnte aber die vermeintliche Inkonsequenz, derer die Forschung Opitz zeiht, erklären, zumal es interessant zu wissen wäre, von woher Opitz ein solches Dichterbild, das auf die Kraft zur gedanklichen Konzeption setzt, anderswoher als aus Longin beeinflussten Vorlagen hätte übernehmen sollen.

⁸⁶ Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624). Hg. Cornelius Sommer. Stuttgart 1970, Cap. I. „Vorrede“, 11.

5.1 Dreistillehre zwischen Barock und Aufklärung — Von der „hocherhabenen Schreibart“ zum „vernünftig =erhabenen Ausdruck“

Die Dreistillehre, die als komplexes Regelsystem die Dekorationsvorschriften, d.h. das Verhältnis von Worten, Dingen und ständischer Sozialgliederung, koordiniert, gehört in der Rhetorik und Poetik des Barocks zum Allgemeingut. Die Barockpoetik übernimmt das System der *genera elocutionis* weitgehend unverändert aus der Renaissance und dem Humanismus. Das *genus sublimis* bildet darin die vornehmste Stilhöhe. Zur exemplarischen Veranschaulichung der *genera dicendi* sei nochmals Opitz zitiert, der im sechsten Kapitel seiner *Deutschen Poeterey* „Von der zuebereitung vnd ziehr der worte“, d.h. von der *elocutio*, handelt. Dabei steht das *aptum*, d.h. der gehörige Zusammenhang von Dingen und Worten, im Vordergrund. Die Stilhöhe hat dem sozialen Stand zu entsprechen:

weil aber die dinge von denen wir schreiben vnterschieden sind/ als gehöret sich auch zue einem jeglichen ein eigener vnnnd von den andern vnterschiedener Character oder merckzeichen der worte. Denn wie ein anderer habit einem könige/ ein anderer einer piuatperson gebühret/ vnd ein Kriegesman so/ ein Bawer anders/ ein Kauffmann wieder anders hergehen soll: so muß man auch nicht von allen dingen auff einerley weise reden; sondern zue niedrigen sachen schlechte/ zue hohen ansehnliche/ zue mittelmässigen auch mässige vnd weder zue grosse noch zue gemeine worte brauchen. (Ebd., Cap. VI, 40)

Ähnlich wie Thomas Hobbes in England verbindet Martin Opitz im deutschsprachigen Raum das System der *genera elocutionis* mit der Gattungslehre, die ebenfalls der sozialen Ständehierarchie entsprechend gegliedert ist. Die rhetorische Koordination von Stand, Stil und Genre wird unter dem Begriff der ‘Ständeklausel’ zusammengefaßt. Dieses Gattungssystem ist bis weit ins 18. Jahrhundert in Kraft und bricht erst mit der Debatte um das bürgerliche Trauerspiel einerseits, dem Erfolg des Romans andererseits zusammen. Hinsichtlich des *stilus humilis* schreibt Opitz:

In den niedrigen Poetischen sachen werden schlechte vnnnd gemeine leute eingeföhret; wie in Comedien vnd Hirtengesprechen. (Ebd.)

In Epos und Tragödie dagegen herrscht *stilus sublimis*, der erschüttern soll:

Hergegen in wichtigen sachen/ da von Göttern/ Helden/ Königen/ Fürsten/ Städten vnd dergleichen gehandelt wird/ muß man ansehnliche/ volle vnd hefftige reden vorbringen/ und ein ding nicht nur bloß nennen/ sondern mit prächtigen hohen worten vmbeschreiben. (Ebd., 42)

Die Stillehre der europäischen Poetik des Cinquecento wird von der Barockpoetik unverändert übernommen, mag ihre Bedeutung auch seit 1650 langsam zurücktreten. Der Herborner Gelehrte JOHANN HEINRICH ALSTED (1588-1638) fixiert

1630 in seiner *Encyclopaedia* das Grundlagenwissen der Zeit. Dabei akzentuiert Alsted die Geltung der „characteres dicendi“ (sublimis, mediocris, humilis) nachdrücklich in seinen Anweisungen für die Poetik. Die höchste Stillage nennt Alsted „sublimis, seu gravis“.⁸⁷ Herangezogen wird diese Stilhöhe bei gewichtigen, überragenden und ernstesten Stoffen, um damit Helden, Kriege, Ratschläge, Erlasse u.ä. darzustellen und zu beschreiben. Dem hohen Stil kommt Würde („dignitas“) zu. Er eignet sich besonders für die Vergegenwärtigung pathoshaltiger Situationen und zielt auf Rührung („commovere“) und hinreißende Bewegung der Seele („terror animi“) ab.

Barockrhetorik und -poetik folgen bzw. modifizieren im wesentlichen die bei Opitz oder Alsted formulierten Vorgaben. So rät der Nürnberger Patrizier GEORG PHILIPP HARSDÖRFFER (1607-1658) 1648 in seinem berühmten *Poetischen Trichter*, „hohe Dinge mit hohen prächtigen Machtworten“ vorzutragen.⁸⁸ Der Danziger Gymnasialprofessor JOHANN PETER TITZ (1619-1689) bestimmt 1642 das „Hohe“ als Stillage. Alhardus Moller (geb. um 1630) nennt es 1656 den „vortrefflichsten“ der genera dicendi. Der Erfurter Jurist KASPAR STIELER (1632-1707) spricht 1673 von einer „hoherhabenen Schreibart“, in der, wie der Brandenburgische Hofhistoriograph MARTIN KEMPE (1642-1683) 1667 dekretiert, nur die „hochwichtigen Sachen“ der Heldengedichte, Trauerspiele oder höfischen Romane eingekleidet werden.⁸⁹

Erst JOHANN CHRISTOPH GOTTSCHED (1700-1766) modifiziert im Rückbezug auf französische Vorgaben, etwa von Charles Rollin (1661-1741), die traditionelle Hierarchie zugunsten einer ‘funktionalen’ Unterscheidung. Damit macht sich gewissermaßen der Wechsel von einem nach Ständen oder Kasten geordneten, ‘stratifikatorischen’ zu einem ‘funktionalen’ Sozialsystem im Sinne Luhmanns auch in der Rhetorik geltend. Bei der Bestimmung der Schreibarten kommt es nach Gottsched nicht so sehr auf den „äußerlichen“ als auf den „innerlichen“ Unterschied an, auf den man hauptsächlich zu sehen habe. Demnach kommt es zu einer Gliederung, die ihren Ausgangspunkt nicht an der äußerlichen elocutio, sondern an den officia oratoris, d.h. den drei Funktionen des Redners, nimmt, der nach Gottsched lehren, belustigen und bewegen wolle:

⁸⁷ Johann Heinrich Alsted: *Encyclopaedia*. 7 Tom. Herborn 1630, T. II, lib. X, sec. I, cap. III, reg. II, 511.

⁸⁸ Georg Philipp Harsdörffer: *Poetischer Trichter. Die Teutsche Dicht- und Reimkunst*. 1. Tl. Nürnberg 1650 (Neudruck: Darmstadt 1969), VI, II, 7, 106.

⁸⁹ Die Zusammenstellung folgt Joachim Dyck: *Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition* [1966]. 2., verb. Aufl. Bad Homburg, Berlin, Zürich 1969, 91-112, hier: 101 (Titz), 96 (Moller), 99 (Stieler) und 109 (Kempe).

Die gute Schreibart, so wie man dieselbe in der Beredsamkeit nutzen kann, ist dreyerley, nemlich *die natürliche*, *die sinnreiche*, und *die bewegende*. Ich weiß wohl, daß sie von andern anders eingetheilet zu werden pfleget.⁹⁰

Der erste deutsche Longin-Übersetzer, CARL HEINRICH (seit 1749: von) HEINEKEN (1706-1791) hat Gottscheds funktionaler Einteilung den Vorwurf des „Mischmaschs“⁹¹ gemacht und an der äußerlichen Situierung der hohen, erhabenen bzw. prächtigen Schreibart als der höchsten Stillage im Rahmen der traditionellen Dreistillehre festgehalten. Der Disput zwischen Heineken und Gottsched indiziert, daß das rhetorische System als unhinterfragbare Autorität in die Krise geriet, weil das hinter der bisherigen aptum-Lehre stehende Sozialsystem im 18. Jahrhundert in Bewegung kommen sollte. Ich hatte schon eingangs festzuhalten versucht, daß die Rhetorik innerhalb dieses Umbauprozesses sich als Disziplin zwar auflöst, das rhetorische Wissen aber fortbesteht und neuverteilt wird.

Gottsched schwankt zwischen einem *wirkungsästhetisch* begründeten Festhalten an den *genera dicendi*, die nochmals auf den drei Aufgaben des Redners gegründet werden, und einer *werkpoetischen* Relativierung zugunsten einer natürlichen bzw. vernünftigen Redeweise, die am Wahrscheinlichkeitskriterium, dem Gottsched die Dichtung unterwirft, orientiert ist. Am signifikantesten wird dieser Widerstreit einmal in der denkwürdigen Wortprägung von dem „vernünftig=erhabenen Ausdruck“ dokumentiert. Gottsched versucht in diesem Diktum quasi Werk- und Wirkungsanforderung, d.h. den Rekurs der Rede auf die Vernunft und den Anspruch des Redners, mächtig zu wirken, in Einklang zu bringen. Wirkungs- und Wahrscheinlichkeitsforderung widerstreiten einander, wodurch sich die Widersprüche in Gottscheds frühaufklärerischem Literaturprogramm erklären. Die „bewegliche“, d.h. bewegende Schreibart, „sonst auf griechisch die *pathetische*, auf lateinisch die *affectuöse* genannt“, wird in Gottscheds Werk über die *Redekunst* mit dem Topos ‘si vis me flere’ (‘Wenn du mich zum Weinen bringen willst’) zusammengebracht:

Diese [= die bewegliche Schreibart] ist eine Art des Ausdrucks, die den Leidenschaften eigen ist. [...] Er [= der Redner] sucht sich, so viel wie möglich ist, erst selber in den Affect zu setzen, den er ausdrücken und erregen will: Alsdenn läßt er seiner Einbildungskraft den Zügel, so hitzig, so nachdrücklich und einnehmend zu reden, als es ihm nur möglich ist. [...] Es ist schwer noch andere Regeln von dieser Schreibart zu geben.⁹²

⁹⁰ Johann Christoph Gottsched: *Ausführliche Redekunst, nach Anleitung der alten Griechen und Römer* [...]. Leipzig 1736, I. Tl., xvi. Hauptst., § 14, 338.

⁹¹ Carl Heinrich Heineken: „Untersuchung vom Erhabenen“. In: Dionysius Longin: *Vom Erhabenen*. Übers. Ders. [1737, ²1738, ⁴1784]. Dresden ³1742, 313-376, hier: 319.

⁹² Johann Christoph Gottsched: *Ausführliche Redekunst* [1736, ⁵1759], I. Tl., xvi. Hauptst., § 17. In: Ders.: *Ausgewählte Werke*. Hg. Joachim Birke, Philipp M. Mitchell. 12 Bde. Berlin, New York 1968-1987, VII. 1 (1975), 410.

Dort, wo die Regelpoetik dem Dichter die Zügel schießen läßt, hat sie ihr Recht verloren. Von der Eigenlogik des eklektisch zusammengebrachten Toposinventars gedrängt, ist Gottsched an dieser Stelle bis an jenen kritischen Punkt geführt worden, an dem bei Boileau die *doctrine classique* umschlug und für den erhabenen Dichter die Regel ausgab, sich um keine Regel zu scheren. Durch die in den Vordergrund gestellte persuasive Kraft der ‘pathetischen’ bzw. ‘affektösen’ Ausdrucksart gerät Gottsched in (unfreiwillige) Nähe zu der von Johann Jacob Breitinger (1701-1776) pointierten „hertzrührenden Schreibart“, die jedoch bei dem Schweizer, dem Begriff des Merveilleusen bei Boileau folgend, nicht als Stilhöhe aufgefaßt, sondern vielmehr zum Stil der Dichtung schlechthin entgrenzt wird.

Ein über die Stillage hinausgehendes Verständnis des Erhabenen kennt das deutsche Barock nicht. Völlig verfehlt ist daher eine Bezeichnung wie „Neubarock“, die für die mit den Namen Bodmer, Pyra oder Klopstock verbundene Gegenfront zu der auf Vernunft und Natürlichkeit zielenden Grundrichtung der Aufklärung vorgeschlagen wurde. Das *genus sublimis* im 17. und das Erhabene im 18. Jahrhundert trennt die Longin- und Boileau-Rezeption, die erst nach Gottsched mit den eben genannten Kritikern bzw. Dichtern einsetzt. ZEDLERS *Universal=Lexicon*, das das Wissen der Frühaufklärung thesauriert, notiert lediglich die stilistische Bedeutung:

Stylus sublimis, oder *magnificus*, ist eine Schreib=Art, welche [...] so hoch gehet, als sie kan.

Das ‘Hohe’ ist für Zedler ein räumlicher, das ‘Große’ ein mathematischer Terminus, d.h. Longins ‘hýpsos’ oder Addisons ‘Greatness’ hinterlassen im ABCdarius der Lemmata noch keine Spuren. Daneben verzeichnet Zedler lakonisch nur: „*Erhaben*, nennet sich der grosse Gott“⁹³ — eine Definition, die durch die weitere Begriffsentwicklung binnen Generationsfrist ihre Umkehrung erfahren wird.

5.2 Das Ende des heroischen Menschenbilds

Die Didaktik des *barocken Trauerspiels* zielte auf die Einübung eines heroisch-erhabenen Habitus. Der Affekt der Bewunderung sollte zur Nachahmung des musterhaften Vorbilds anleiten. Eingübt werden sollte ein auf Seelengröße beruhender Gleichmut (‘constantia’) gegenüber den Zufällen der Welt (‘fortuna’). Die Regeln, die die Trauerspielpoetik normiert, entsprachen im übrigen wie die Ständeklausel dem *genus sublimis*. ‘Hýpsos’ wurde als „*magnanimitas*“, d.h. Seelenhoheit und Geistesgröße, aufgefaßt. Ein solches Konzept wird seit 1730, durch die Mitleidstheorie des aufklärerischen, namentlich ‘bürgerlichen’ *Trauerspiels* verdrängt.

⁹³ *Grosses vollständiges Universal=Lexicon aller Wissenschaften und Künste*. 64 Bde, 4 Suppl.-Bde. Hg. Johann Heinrich Zedler. Halle, Leipzig 1732-1754, Bd. XL (1744), s. v. >stylus sublimis<, 1476, und Bd. VIII (1734), s. v. >Erhaben<, 1620.

In der von Johann Jacob Bodmer (1698-1783) und Pietro dei Conti di Calepio (1693-1762) angestellten „Untersuchung wie ferne das Erhabene in den Trauerspielen Platz haben könne“ (1736) wird das Erhabene zugunsten sympathetischer Identifikation relativiert. Bewunderungswürdige Helden und erhabene Handlungen („grosse Thaten“, „grosse Character“, vortreffliche Vorbilder“, „heroische Exempel“) sind passé. Statt Bewunderung soll die Tragödie jetzt „angenehmes Weinen“ erregen.⁹⁴ Bei GOTTHOLD EPHRAIM LESSING (1729-1781) wird der Affekt der Bewunderung gänzlich obsolet. Hatte es die heroische Tugend auf Leistung, Auszeichnung und Übertreffen des Anderen abgesehen, zielt die neue, ‘bürgerliche’ Ethik auf zwischenmenschlichen Umgang. Helden und Heilige sind für Lessing unempfindliche, halsstarrige „Ungeheuer“. Statt auf Heroismus setzt Lessing auf Solidarität und Sympathie. Lessings Merksatz, der als Motto der gesamten empfindsamen Kulturströmung des 18. Jahrhunderts gelten kann, lautet:

*Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder — es thut jenes, um dieses thun zu können.*⁹⁵

Die Empfindsamkeit, d.h. die „Thräne“, wird zum Ausweis wahrer Menschlichkeit. Das bürgerliche Trauerspiel soll darauf zielen, „*unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen, [zu] erweitern*“, schreibt Lessing im sog. *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Gleichwohl herrscht das auf Bewunderung basierende, admirative Vorbildmodell noch lange in der Trivialdramaturgie, d.h. im Repertoire der zumal süddeutschen Bühnen, vor und überlebt namentlich in der politisch-klassizistischen Republikanertragödie (Stichwort: ‘Brutus’, ‘Cato’ oder ‘Virginia’). Verbunden ist mit dem Auswechseln des Menschenbilds auch ein komplettes Auswechseln der Musterkultur. Umgeschaltet wird von der römisch-antiken auf die griechisch-antike Tradition, vom Imperium auf die Polis, von Virgil auf Homer, von den soldatischen Römertugenden eines Horatius auf die ‘verzwickte’ Menschlichkeit einer Iphigenie, d.h. für den deutschsprachigen Raum von Klassizismus auf ‘Klassik’.

Dem französischen Vorbild, das Erhabene in moralischer Absicht als willensheroische ‘Grandeur’ zu fassen, folgen dagegen einige bürgerliche Sittenlehrer. Mentalitätsgeschichtlich ist, sehe ich recht, die Verbindung von Tugendhaushalt und Erhabenheit, obwohl eine solche Verknüpfung im ciceronischen Rednerideal (‘orator perfectus’) vorgegeben ist, für das 18. Jahrhundert bisher nicht weiter untersucht worden. Daher soll hier nur auf eine interessante Quelle hingewiesen wer-

⁹⁴ Pietro dei Conti di Calepio: „Untersuchung wie ferne das Erhabene in den Trauerspielen Platz haben könne“ In: Johann Jacob Bodmer, Pietro dei Conti di Calepio: *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmackes*. Zürich 1736 (Neudruck: Stuttgart 1966), 95-115.

⁹⁵ Gotthold Ephraim Lessing an Friedrich Nicolai, [13.] Nov. 1756. In: Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn, Friedrich Nicolai: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Hg. Jochen Schulte-Sasse. München 1972, 55.

den, in der das Erhabene als Erziehungsprogramm funktionalisiert wird. Wie oben angedeutet, war in Frankreich das Erhabene als äußerster Grad menschlicher Vollkommenheit (‘majestas’, ‘gravitas’, ‘magnanimitas’) zum Verhaltensideal eines ‘honnête homme’ stilisiert worden. Diese vorbürgerlich-absolutistischen Tugenden werden nun im deutschen, insbesondere nordwestdeutschen Kontext zu neostoischen Werten wie Gemütsruhe und Edelmut umgedeutet, wodurch — um es salopp zu sagen — die Mentalität des aufgeklärten preußischen Beamten nobilitiert wird. CHRISTIAN NICOLAUS NAUMANN (1720-1797), ein Studiengenosse Lessings, schreibt in der Schrift *Von dem Erhabenen in den Sitten* (1751) in dem Abschnitt „Von den großmüthigen Handlungen“:

Leutseligkeit, Wohltätigkeit, Dienstgeflissenheit, und was man unter dem rechtschaffenen Wesen versteht, sind der Ruhm, die Freude, die Gemütsruhe, das höchste Gut, der erste und letzte Zweck eines Edelmüthigen. Er ist unermüdet arbeitsam, ordentlich bis zum Eigensinne, in jedem Geschäfte aufmerksam, genaurochtig und auf den Punkt fertig, gegen sich selbst strenge, und gegen andere liebevoll, dabey worthaltend, daß er sein Versprechen zur Stunde und völlig erfüllet, wenn es auch mit seinem Schaden geschehen sollte. [...] Gunst, Geschenke, Menschenfurcht, Ansehen der Person, Privatabsichten, und alle diese Magnete schlechter Seelen, sind ihm unbekannte Dinge, die er verabscheuet und hasset.⁹⁶

„Dienstgeflissenheit“ steht jetzt anstelle heldischer ‘magnanimitas’, „Ehrlichkeit“ zählt jetzt mehr als höfische ‘Ehre’.

5.3 Das „Wunderbare“ und „Herzrührende“ in der Poetik der Frühaufklärung

Kommen wir auf die Kategorie des Erhabenen im engeren, d.h. ästhetischen Sinne zurück. Unter einer einseitigen Sichtweise auf den Leipzig-Züricher Literaturstreit, d.h. die Auseinandersetzung zwischen Johann Christoph Gottsched (1700-1766) auf der einen, Johann Jacob Bodmer (1698-1783) und Johann Jacob Breitinger (1701-1776) auf der anderen Seite, ist lange unentdeckt geblieben, daß die von den Schweizern gegen Gottscheds Wahrscheinlichkeitsbegriff mobilisierte Kategorie des *Wunderbaren* unmittelbar an Boileaus Longin-Übersetzung anknüpft. Mit Gottscheds Wahrscheinlichkeitsbegriff und Bodmer/Breitingers Begriff des Wunderbaren stehen einander nicht französischer Klassizismus und englische Musterkultur gegenüber, wie lange gedacht wurde, sondern französischer Klassizismus und dessen boileausche Supplemente („sublimité“, „désordre“, „je ne sais quoi“) —

⁹⁶ Christian Nicolaus Naumann: *Von dem Erhabenen in den Sitten*. Erfurt 1951, 51 f.

zumal beide Parteien fest auf dem Boden des Wolffianismus stehen, der von Christian Wolff (1679-1754) begründeten rationalistischen Schulphilosophie.

Die philosophische Prämisse des Wolffianismus, ein Gut in der Gestalt der Vollkommenheit vorzustellen, führt in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum dazu, daß das in Frankreich ausgebildete dynamische Verständnis des Erhabenen als einer der Sprache innewohnenden performativen Kraft zugunsten einer statischen Auffassung eingefroren wird. Eine Vollkommenheit, die nicht deutlich erkannt, sondern nur klar empfunden wird, heißt demnach 'Schönheit'. Innerhalb dieses Konzepts ist das Erhabene die Gestalt höchster Vollkommenheit, d.h. eine Steigerungsform des Schönen, die Bewunderung bzw. Verwunderung erregt. Gottsched zählt zwar Longin neben Aristoteles und Horaz zur Trias derjenigen Kunstrichter, deren Regeln ihn zum Unternehmen einer *Critischen Dichtkunst* (1729) befähigt hätten. Gleichwohl spielt das Erhabene in seinem kritischen Werk keine große Rolle: Das Wunderbare wird nach Maßgabe der Wahrscheinlichkeit reguliert, der Tragödienheld wird am Maß des mittleren Charakters relativiert, und die Erhabenheit der Natur bleibt außer acht oder doch zumindestens nebensächlich, insofern die beschreibende Poesie als nur untergeordneter Modus von Mimesis abgewertet und die physikotheologische Dichtung eines Barthold Heinrich Brockes' (1680-1747) oder Albrecht von Hallers (1708-1777) herabgesetzt wird.

5.3.1 Bodmer/Breitinger

Während Gottsched unter dem Dichtungsvermögen die Fähigkeit reflexiver Regelanwendung versteht, zielen Bodmer und Breitinger auf die überwältigende Kraft vergegenwärtigender Phantasie. Bei ihrem Begriff der Einbildungskraft wird Gesetzmäßigkeit zwar impliziert. Sie normiert das Dichten jedoch nicht im voraus, sondern kann erst nachträglich durch eine vernünftige Kritik interpretativ expliziert werden. Zwar hatten die Züricher schon in den 20er Jahren ein Werk geplant, in dem gegenüber Longin ein ganz neuer Begriff des Erhabenen hatte entwickelt werden sollen, tatsächlich motivieren jedoch erst Angriffe auf Miltons *Paradise Lost* zur Entfaltung einer Kategorie, mit der ein solch erhabenes Gedicht literaturtheoretisch legitimiert werden konnte. In ihren kritischen Hauptschriften von 1740/41 legen Bodmer/Breitinger einerseits ein auf „Herzrührung“ zielendes Konzept des Wunderbaren vor, andererseits betreiben sie darin die begriffliche Scheidung des Schönen vom „Großen“ und „Ungestümen“.

Wie Boileau grenzt Bodmer grundsätzlich den „oratorischen Firniss“ des *genus sublimis* der Dreistillehre vom Erhabenen ab. Er definiert es vielmehr als jene ästhetische Kraft, die „auch die grösten [!] Geister in Erstaunen hinreisset, oder mit

Schrecken anfüllet“.⁹⁷ Dabei konvergieren das Wunderbare und Erhabene, insofern die Züricher sowohl an Boileaus wirkungsästhetische Bestimmungen des „Merveilleux“ als auch direkt an Longin anschließen. Der Rückgriff auf den „berühmten griechischen Lehrer des Erhabenen“, wie Breitinger in der *Critischen Dichtkunst* schreibt, spielt nicht nur hinsichtlich der Odendichtung, in deren Mittelpunkt der „Enthusiasmo“, d.h. „heilige[n] Rausch“, steht, eine wichtige Rolle.⁹⁸ Sondern der Einfluß ist auch dort greifbar, wo Longin nicht ausdrücklich genannt wird, etwa wenn es um offenbar fehlerhafte oder unordentliche Dichtung geht:

Die Poeten können des Erhabenen und des Wunderbaren ohne ihren Fall nicht beraubt seyn [...] Man muß sich auch die Gefahr, welche das Große, Wunderbare und Erhabene begleitet, nicht allzu erschrecklich vorstellen, den gesetzt, daß man einigemahl darüber strauchelt, so ist der Leser geneigter dergleichen Fehler zu verzeihen, als die magere Armuth, die weder Tugenden noch Fehler hat. (II, IX, 434)

Während diese Passage den longinischen Exkurs über Genie und Fehler in den dichtungstheoretischen Kontext von 1740 adaptiert, verallgemeinert eine Darlegung über den Stil der „*hertzrührende[n]* Schreibart“, die „mittelst der Entzückung der Phantasie das Hertz der Leser angreiffe, und sich davon Meister mache“ (II, XIII, 353), den von Boileau auf die Ode bezogenen Begriff des ‘beau désordre’:

Die Eigenschaft dieser Sprache bestehet demnach darinnen, daß sie in der Anordnung ihres Vortrages, in der Verbindung und Zusammensetzung der Wörter und Redensarten, und in der Einrichtung der Rede=Sätze sich an kein grammatisches Gesetze oder logicalische Ordnung, die ein gesetzteres Gemüthe erfordern, bindet; sondern der Rede eine solche Art der Verbindung, der Zusammenordnung, und einen solchen Schwung giebt, wie es die raschen Vorstellungen einer durch die Wuth der Leidenschaften auf einen gewissen Grad erhitzten Phantasie erheischen; also daß man aus der Form der Rede den Schwung, den eine Gemüths=Leidenschaft überkommen hat, erkennen kan. (II, XIII, 354 f.)

Daneben unterscheiden die Schweizer in Hinsicht auf die Sujets der Kunst einerseits das Schöne vom Erhabenen, andererseits treiben sie die von Addison in Anschlag gebrachte Binnendifferenzierung des Erhabenen voran. Bodmer bestimmt das Schöne sowohl bezüglich der Gestalt als auch der Wirkung:

⁹⁷ Johann Jacob Bodmer: „Vom Erhabenen in der Sprache“. In: Ders.: *Critische Briefe*. Zürich 1746 (Neudruck: Hildesheim 1969), IV. Brief, 103-108, hier: 104.

⁹⁸ Johann Jacob Breitinger: *Critische Dichtkunst*. 2 Bde. Zürich 1740 (Neudruck: Stuttgart 1966), I, IX, 323 und 329 f.

Ich verstehe durch das Schöne, das Uebereinstimmende in dem Mannigfaltigen, wenn wir unter den Theilen Ordnung, Ebenmaß und Harmonie wahrnehmen [...]. Alle freudigen und angenehmen Eindrücke entstehen aus diesem Grund. Die erste Erblickung des Schönen rührt uns mit einer innerlichen Freude, und gießt Fröhlichkeit und Ergetzen auf den ganzen Menschen aus.⁹⁹

Von der fröhlich machenden Schönheit wird *das Große*, das Erstaunen erweckt, und *das Heftige oder Ungestüme*, das einen widrigen Eindruck macht, abgetrennt. Das Separationskriterium ist wirkungsästhetischer Art, da Bodmer nachdrücklich festhält, daß es der „merkliche Unterschied zwischen den Wirkungen und Eindrücken“ ist, weswegen man das Schöne mit dem Großen bzw. Ungestümen nicht „vermischen“ dürfe (VIII, 211). Das Große, dessen Anblick heftige Affekte hervorruft, ist form- und grenzenlos. Es bietet dem Auge keinen Fixpunkt. Bodmer schreibt:

Wir werden in eine angenehme Bestürzung versetzt und gleichsam verschlagen, und fühlen eine ergetzliche Stille in der Seele, wenn wir gewisse unbegrenzte Gegenstände erblicken. Von dieser Art sind, die Aussicht in ein weites Land, die weder durch Berge noch durch Hügel oder Wälder gehemmet wird, in eine sehr grosse unangebaute Wüste, an ungeheure Haufen von Bergen, hohe Klippen und hängende Felsen=Wände, in eine weit ausgestreckte See. (VIII, 212)

Bodmer folgt hier wörtlich Addisons Beschreibung von „Greatness“ in der *Spectator*-Nummer 412. Die „wilde Pracht“ des unermesslichen Raumes versetzt in Schrecken, Erstaunen, Bestürzung, Beklemmung, kurz: in ein „erhabenes Ergetzen“ (VIII, 214). Analog zur Ab- und Aufschwungsphase physiko- und astrotheologischer Dichtung etwa bei Brockes, dem wichtigsten deutschen Dichter der Frühaufklärung, wird die angenehme Bestürzung angesichts des Großen als ein komplexes, zweitaktiges psychisches Geschehen aufgefaßt, bei dem nach anfänglicher „Unterbrechung“ und „Stillstand“ eine mit Lust einhergehende „Wiederkunft“ der wirksamen Gemütskräfte stattfindet. Wer will, mag den erotischen Konnotationen des ‘ozeanischen Gefühls’ bei Freud folgen und in diesem erhabenheitstypischen Rhythmus etwas Orgiastisches vermuten. Es lohnt sich, Bodmers Nachvollzug der gegenläufigen Bewegung von Niederschlagung und Erhebung in extenso zu zitieren, da Kant die widerstreitende Gemütsbewegung des Erhabenen eine „negative Lust“ nennen und im übrigen die rührende Alternanz von „Hemmung“ und „Ergießung“ in vergleichbarer Weise beschreiben wird. Bei Bodmer heißt es 1741:

⁹⁹ Johann Jacob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemählde der Dichter*. Zürich 1741 (Neudruck: Stuttgart 1971), VII. Abschn., „Von den Gemählten des Schönen“, 152-211, VIII. Abschn., „Von dem Grossen“, 211-239, und IX. Abschn., „Von dem Ungestümen“, 239-281, hier: VII, 153.

Dadurch wird zugleich alle Würcksamkeit des Gemüthes zu Boden geschlagen und eine Zeitlang gedämpft, welches aber nicht nur ohne Beschwerde geschieht, sondern vielmehr ein grosses Vergnügen nach sich zieht, wenn man sich bald hernach wieder findet. [...] Man wird sich destoweniger verwundern, daß dieser Verlust sein selbst, diese Unterbrechung der würcksamen Kräfte des Geists, dieser Stillstand derselben, mit Ergetzen begleitet ist, wenn man betrachtet, wie eigen sonst die Bewegung und Geschäftigkeit dem Menschen ist, wie sein Leben nichts anders ist, als eine Veränderung der Arten dieser Bewegungen, also daß ihm die plötzliche Aufhebung derselben, da diese Unruhe in eine so abgezogene Stille verwandelt wird, nothwendig etwas seltsames und neues seyn muß; daher er nicht ohne Ergetzen in diesen Stand kommen kan, in welchen er so selten Anlaß hat zu kommen. Dazu kömmt denn die darauf folgende Betrachtung, welche die Wiederkunft seiner würcksamen Kräfte bey ihm verursacht, wenn sie ihm vergewissert daß er in diesem unermesslichen Gantzen beständig im Wesen ist, und wenn er vornehmlich den Grund und Ursprung, warum alles ist, und in welchem alles dieses ungemessene Gantze enthalten ist, bey sich ermißt. (VIII, 229 f.)

Übersteigt das Große die Fassungskraft der Phantasie, so bedroht das Ungestüme den Menschen in seiner sinnlichen Existenz. Die Wirkung des Ungestümen ist eine „gewalthätige Bewegung“ (VII, 154), die das Gemüt mit Macht und Gewalt niederschlägt. Daher vergnügt das Ungestüme im Unterschied zum Großen, dessen „angenehme[n] Bestürzung“ unmittelbar gefällt, nur in der künstlerischen Nachahmung:

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

Aufgezählt werden Bilder des Sturmes, der Gefahr und des Schiffbruchs, Schilderungen der Sintflut und anderer verheerender Unwetter. Bodmer zielt zwar auf eine intellektualistische Erklärung des angenehmen Schreckens am Ungestümen, insofern er auf den Mechanismus abhebt, daß der Schrecken sich unter der Hand des Künstlers in Ergötzen verwandelt. Tatsächlich tilgt freilich die nachdrückliche Vergegenwärtigung des Schreckens, die mit Longins Hinweis auf Homers Schiffbruchsschilderung (10,6) autorisiert wird, gerade jedes Bewußtsein der Kunstdifferenz. Die Darstellung des Schrecklichen, fordert Bodmer, müsse „die Grösse der Gefahr [...] so lebhaft vorstellen, daß das Gemüthe des Lesers mit Schrecken und Bangigkeit eingenommen würde.“ (IX, 242) Insofern Bodmer mit Longin auf die pathetische Kraft des Ungestümen und auf die „durchbrechende und verzehrende Gewalt“ der Rede abhebt, überspringt er (vergleichbar dem bei John Dennis er-

wähnten Fieberträumenden – s.o. Kap. 4.1) die zunächst ins Auge gefaßte Kunstdifferenz. Der Künstler soll nicht seine Kunstfertigkeit herausstellen, sondern die Kraft seiner Darstellung soll vergessen machen, daß es hier nur Kunstmittel sind, die dem Rezipienten „das Schrecken und die Furcht mit vollem Nachdruck in die Brust senken.“ (IX, 274)

5.3.2 Pyra

Das Erhabene führt um 1740 zu einer mehrfachen Verschiebung gegenüber den vorangegangenen Bedingungen der Literatur. Die Erneuerung der deutschen Dichtersprache legitimiert sich, stilistisch gesehen, im wesentlichen durch das Geltendmachen des Erhabenen in der Dichtung. Das Erhabene bietet der durch Pietismus und Empfindsamkeit verfeinerten Gefühlskultur ein Ensemble sprachlicher Ausdrucksmittel, die freilich mit der Ästhetisierung religiöser Inhalte zugleich zum Geltungsverlust der Religion führt. Schließlich erhöht das Erhabene das Prestige des Dichters und hebt ihn über das Gros der anderen Schriftsteller, die als 'elende Reimer' abgewertet werden, hinaus.

Die von Bodmer/Breitinger disponierte Kategorie des Erhabenen besteht ihre literaturkritische 'Feuertaufe' im *Leipzig-Züricher-Literaturstreit*. Gottsched war es gelungen, die Dichtung durch die 'Fabel' auf den Zweck der Tugendlehre und durch den Begriff der 'Wahrscheinlichkeit' auf Realismus zu verpflichten. Dadurch vermochte er die Beerbarkeit der traditionellen Kunstformen zu regulieren und den Kanon in seinem Sinne zu begrenzen. Gottscheds Gegner dagegen sind mit dem Erhabenen munitioniert. Ein Angriff damit wird bezeichnenderweise in der „Vorrede“ zur Neuauflage der ersten deutschen Longin-Übersetzung vorgetragen. Der Verfasser bezeichnet Gottscheds *Critische Dichtkunst* (1729, ³1742) darin als „das elende Werk eines frechen Corsaren“ und verwahrt sich gegen dergleichen „Verfechter des deutschen Witzes“. Wer dagegen Dichten wolle, müsse „mehr auf einen männlichen Nachdruck, als auf eine weibische und süsse Zierlichkeit setzen“.¹⁰⁰ An die 'Steilvorlage' der Anti-Gottsched-Satire knüpft der pietistisch erzogene Immanuel Jacob Pyra (1715-1744) an, der in einer der Hauptschriften des Literaturstreits mit Hilfe des Erhabenen den Erweis erbringt, daß die Gottschedianische Sekte den Geschmack verdirbt. Pyra ergreift vielmehr für die „Addisonische Sekte“ Partei, beginnt Longin zu übersetzen, verfaßt selbst eine Abhandlung über das Erhabene und nutzt die neue Kategorie bei seinen literaturkritischen Feldzügen. Gegen den gottschedianischen Vorwurf, Miltons Darstellung der Hölle (*Paradise Lost*, I) sei literarisch abenteuerlich, mobilisiert Pyra das Schrecklich-Erhabene:

¹⁰⁰ [Christian Ludwig Liscow:] „Neue Vorrede von einem Ungenannten“. In: Dionysius Longin: *Vom Erhabenen*. Übers. Carl Heinrich Heineken (wie Anm. 91), 3-46, hier: 43 f.

Was könnt ihr euch aber erhabners, schrecklichers vorstellen, als einen flammenden Meerbusen, worauf Winde des Feuer oft in fürchterliche Würbel herum reißen und drehen, wobei stets ein stürmisches, schreckliches Brausen von den wütenden Flammen entsteht. Dies Hohe aber hat er [= Milton] nach Longins Vorschläge, bloß durch die geschickte Wahl der Umstände so gewaltig und schreckend gemacht. Wie würde der griechische Kunstrichter eine solche Einbildung bewundert haben! Aber Herr Heineke [!] hat recht, wenn er sagt: Es gebe gewisse Leute, die nimmermehr etwas erhabenes empfinden, und an denen Hoppen und Maltz verlohren wäre.¹⁰¹

Das literaturkritische Vokabular seiner Milton-Rettung hatte sich Pyra zuvor in der Auseinandersetzung mit Longin erarbeitet. In einem eigenen Entwurf zu einer Abhandlung über das Erhabene unterscheidet er mehrere Unterarten des Erhabenen:

Das Majestätische so aus den Handlungen und Aussprüchen der Gotter [!], Helden und Fürsten in den Werken eines Homers oder Virgil leuchtet. Das Prächtige so in ihren stolzen Beschreibungen glänzet. Das große in den Begriffen Vorstellungen und Verrichtungen außerordentlicher Gegenstände Krafte und Ursachen. Das pathetische [!] das schreckliche [!] welches die Schauplätze erschüttert. [...] Dis alles würckt Bewunderung Erstaunen Schrecken.¹⁰²

Hält man sich an die affektive Steigerungsreihe „Bewunderung Erstaunen Schrecken“ bzw. „Verwunderung Erstaunen Schrecken“, wie es einige Blätter zuvor heißt, ergeben sich im wesentlichen drei „verschiedne Zweige“ des Erhabenen, die den moralischen, ozeanischen und dynamischen Aspekt der Kategorie ausdifferenzieren suchen: „Handlungen Reden und Entschlüsse der Götter und Helden“, d.h. das Majestätische und Prächtige erregen Be- bzw. Verwunderung, „Wunderwerke der mächtigen Natur“, d.h. das Große bewirkt Erstaunen und die „verherende[n]“ und „schreckliche[n] Wirkungen“ der Natur, d.h. das Pathetische und Schreckliche versetzen in Schrecken.

Wie bei seinem Gewährsmann Boileau sind auch im (freilich schmalen) literaturkritischen Werk Pyras produktions-, werk- und wirkungsästhetische Bestimmungen des Erhabenen komplementär aufeinander bezogen. Die affektive Dimension der Erschütterung und das Moment schöpferischen Enthusiasmus werden auch bei Pyra durch das Formkriterium ästhetischer Unordnung in Beziehung gesetzt. Unter werkstrukturierender Gewichtung greift Pyra den französischen Begriff des „beau

¹⁰¹ [Immanuel Jacob Pyra:] *Erweis, daß die G*ttsh*dianische Secte den Geschmack verderbe. Ueber die Hallischen Bemühungen zur Aufnahme der Critik.* Hamburg, Leipzig 1743, 22 f.

¹⁰² Immanuel Jacob Pyra: *Über das Erhabene* [um 1737]. Hg. Carsten Zelle. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris 1991, 66 f. (das Zitat bietet eine kontaminierte, jedoch nicht modernisierte Lesefassung).

desordre“ auf, der die der Dichtung „eigne[r] Unordnung“ organisiert. Die „schöne Unordnung“¹⁰³ ist strukturelles Analogon zur schöpferischen Einbildungskraft einerseits, zur wirkungsästhetischen Ekstase andererseits und eröffnet der Dichtung einen eigenlogischen, d.h. ästhetischen Raum, der von der vernünftigen Ordnung des Diskurses getrennt ist.

Dichtung und Diskurs gehorchen Pyra zufolge unterschiedlichen Logiken. Folgerichtig macht er den Gottschedianern in seinem *Erweis*, daß sie den Geschmack verderben, zum Vorwurf, daß es „abgeschmackt [ist], eine dichtermäßige Vorstellung, wie einen theologischen oder philosophischen Aufsatz zu richten“ (43). Genau das war die Position, die der Begründer der Ästhetik, der in Halle lehrende Philosoph ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN (1714-1762), seit Mitte der 30er Jahre gelehrt hatte. Baumgarten hatte nämlich festgestellt, daß in der damaligen Philosophie eine große Lücke klappte. Nach Baumgartens Ansicht war die Erkenntnistheorie in der Philosophie vor ihm nur einseitig als Logik, d.h. als Wissenschaft von der deutlichen Erkenntnis („cognitio distincta“), betrieben worden, obwohl seine Vorgänger, insbesondere aber der Philosoph Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716), auch den undeutlichen Vorstellungen („cognitio confusa“) ausdrücklich den Status von Erkenntnis („cognitio“) zugebilligt hatten. Daraus schloß Baumgarten, daß man die Philosophie vervollständigen und die Logik um eine Wissenschaft von der undeutlichen, d.h. sinnlichen Erkenntnis („cognitio sensitiva“) ergänzen müsse. Für diese Wissenschaft von der sinnlichen Erkenntnis schlug Baumgarten das Kunstwort ‘Ästhetik’ vor. Der Logik als oberer Erkenntnistheorie („gnoseologica superior“) stellte er die Ästhetik als untere Erkenntnistheorie („gnoseologia inferior“) gegenüber. Baumgarten hat diese Überlegungen der Gelehrtenrepublik zuerst 1735 in seiner Dissertation *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* vorgestellt und dann 1750/58 in den unvollendet gebliebenen *Aesthetica* ausführlich dargestellt. Dem deutschsprechenden Publikum hat er den Systemgedanken der Ästhetik einmal in einer philosophischen Monatschrift zu verdeutlichen gesucht. Da Baumgarten sich hier des literarischen Mittels des fingierten Briefs bedient, spricht der ‘Wahrheitsfreund’ hier von sich in der 3. Person:

Weil wir nun aber weit mehrere Vermögen der Seelen besitzen, die zur Erkenntnis dienen, als die man bloß zum Verstande oder der Vernunft rechnen könne, so scheint ihm die Logik mehr zu versprechen, als sie halte, wenn sie unsere Erkenntnis überhaupt zu verbeßern sich anheischig macht, und nachher

¹⁰³ Immanuel Jacob Pyra: „Der Tempel der wahren Dichtkunst“ [1737]. In: Samuel Gotthold Lange, Immanuel Jacob Pyra: *Freundschaftliche Lieder*. Hg. August Sauer. Heilbronn 1885 (Neudruck: Nendeln 1968), 83-119, 5. Ges., Z. 78, 116 ("beau desordre"); ders.: „Das Wort des Höchsten“ [1738], ebd., 125-127 („Vorrede“), hier: 126 ("mit heiliger, doch eigner Unordnung"); [ders.:] *Fortsetzung des Erweises, daß die G*ttsh*dianische Sekte den Geschmack verderbe*. Berlin 1744 (Neudruck: Hildesheim, New York 1974), 25 ("schöne Unordnung“).

nur mit der deutlichen Einsicht und deren Zurechtweisung beschäftigt ist. Er stellt sie sich also, als eine Wißenschaft der Erkenntnis des Verstandes oder der deutlichen Einsicht vor und behält, die Gesetze der sinnlichen und lebhaften Erkenntnis, wenn sie auch nicht bis zur Deutlichkeit, in genauester Bedeutung, aufsteigen sollte, zu einer besonderen Wißenschaft zurück. Diese letztere nennt er die Aesthetik, welcher Nahme mir um so viel weniger fremd vorkommt, weil ich ihn schon in einigen gedruckten akademischen Schrifften bemerckt.“¹⁰⁴

Die paralogische Programmatik und der sensitive Ansatz von Baumgartens Ästhetik mußten kurz herausgehoben werden, um den Tatbestand zu profilieren, daß die ‘Ästhetik’ ihre Karriere in der Moderne einerseits als Kritik und Korrektur ‘logozentrischer’ Reduktion menschlicher Erkenntnisleistungen, andererseits als Theorie von ‘aisthesis’, d.h. Empfindung und Wahrnehmung, insbesondere ihrer dynamischen und epiphaniehaften Momente, *begonnen* hat. Ästhetik konstituiert sich zeitlich nicht nach dem Rationalismus, sondern *gleichursprünglich* mit ihm als Auffangbecken für alle jene Kognitions- und Wahrnehmungsweisen, die aus ihm ausgegrenzt werden und herausfallen. Die Supplemente des Klassizismus („sublimité“, „désordre“, „je ne sais quoi“) sind eine erste Ausprägung davon. Es ist also kein Zufall, daß Pyra beide Kontexte, Boileaus Longin-Rezeption und Baumgartens Ästhetik-Konzept, aufgreift und die Eigenlogik der Ästhetik mit der Kategorie des Erhabenen ausgestaltet. In der Auseinandersetzung mit dem Erhabenen gelingt ihm die Einsicht in die Autonomie des Ästhetischen, die in der Feststellung seiner gottschedianischen Gegner, bei ihm sei die „Logik der Vernunft“ durch die „Logik der Phantasie“ ersetzt worden, zwar mißbilligend, aber treffend pointiert wird.¹⁰⁵

5.3.3 Klopstock

Die frühaufklärerische Disposition des Erhabenen im Zuge der deutschsprachigen Longin- und Boileau-Rezeption mündet in die Dichtungstheorie und Praxis bei Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Die Gesänge seines Epos *Der Messias*, die 1748 zu erscheinen begannen, sowie seine *Oden und Elegien* können als Realisationen des Erhabenen sowie als Begründung der neuen, freirhythmischen Stilhöhe der Hymne im deutschsprachigen Raum gelten. Klopstock geht Ende der 50er Jahre von antiken Strophenmaßen zu freirhythmischer Lyrik mit entfesselter Sprachdynamik und aufquellender Metaphorik über. Insbesondere die 1771 in „*Die*

¹⁰⁴ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Philosophische Briefe von Aletheophilus*. Frankfurt, Leipzig 1741, „2. Schreiben“, 5-8, hier: 6 f.

¹⁰⁵ [Anonymos:] „Schreiben an Herrn Emanuel Jacob Pyra, Conrector an dem cöllnischen Gymnasio zu Berlin, über den Erweis, daß die Gottschedianische Sekte den Geschmack verderbe“. In: *Hallische Bemühungen* Bd. I, 4. St. (Halle 1744), 264-288, hier: 286.

Frühlingsfeyer“ umbenannte „Eine Ode auf die ernsthaften Vergnügungen des Landlebens“ (1759) gilt als erste Bewältigung hymnischen Stils in deutscher Sprache und war auf die Zeitgenossen, wie auf Johann Wolfgang Goethe im *Werther* („Klopstock!“), von großer Wirkung. Auf den Punkt gebracht, ist Klopstocks „Das Landleben“ ein Gewittergedicht, das der erhabenheitstypischen Gegenbewegung von Ladung und Entladung, Niederschlagung und Erhebung bzw. Hemmung und Ergießung der Lebenskräfte folgt. Auf Blitz, Donner und Zerstörung folgt entspannender Regen und versöhnlicher Regenbogen. Der Schluß der mehrere Seiten umfassenden Hymne von 1759 lautet:

Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig!
 Angebetet, gepriesen
 Sei dein herrlicher Name!

Und die Gewitterwinde? Sie tragen den Donner!
 Wie sie rauschen! Wie sie die Wälder durchrauschen!
 Und nun schweigen Sie! Majestätischer
 Wandeln die Wolken herauf!

Seht ihr den neuen Zeugen des Nahen,
 Seht ihr den fliegenden Blitz?
 Hört ihr, hoch in den Wolken, den Donner des Herrn?
 Er ruft Jehovah!
 Jehovah!
 Jehovah!
 Und der gesplitterte Wald dampft!

Aber nicht unsre Hütte!
 Unser Vater gebot
 Seinem Verderber
 Vor unsrer Hütte vorüberzugehn!

Ach schon rauschet, schon rauschet
 Himmel und Erde vom gnädigen Regen!
 Nun ist, wie dürstete sie! Die Erd erquickt,
 Und der Himmel der Fülle des Segens entladen!

Siehe, nun kömmt Jehovah nicht mehr im Wetter!
 Im stillen, sanften Säuseln
 Kömmt Jehovah!
 Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens.¹⁰⁶

Daß Goethe die Bekanntschaft zwischen Werther und Lotte im Brief vom 16. Juni mit Tanz und Gewitter koordiniert, steht für äußere Annäherung und innere Bewegtheit. Vor allem aber verweist die Klopstocks „Frühlingsfeyer“ folgende Ro-

¹⁰⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock: „Eine Ode über die ernsthaften Vergnügungen des Landlebens“ [1759]. In: Ders.: *Der Messias. Oden und Elegien, Epigramme. Abhandlungen*. Hg. Uwe-K. Ketelsen. Reinbeck bei Hamburg 1968, 88-94, hier: 92 f.

manregie darauf, daß das Erhabene, die mit der Kategorie verbundene thematische Topik ebenso wie die mit ihr verknüpfte emotionale Rhythmik, über den engeren Kreis von Poetologie und Dichtung hinausgehend auch auf die Mentalität empfindsamen Gefühlshaushalts sich ausgewirkt hat. Bei Goethe heißt es u.a.:

Der Tanz war noch nicht zu Ende, als die Blitze, die wir schon lange am Horizonte leuchten gesehn und die ich immer für Wetterkühlen ausgegeben hatte, viel stärker zu werden anfangen und der Donner die Musik überstimmte. [...] das Gewitter war vorüber, und ich folgte Lotten in den Saal. [...] „Ich war“, fuhr sie fort, „eine der Furchtsamsten, und indem ich mich herzhaft stellte, um den andern Mut zu geben, bin ich mutig geworden.“ — Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitwärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah gen Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: „Klopstock!“ — Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strome von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß. Ich ertrug's nicht, neigte mich auf ihre Hand und küßte sie unter den wonnevollsten Tränen.¹⁰⁷

Den mentalitätsmodulierenden Auswirkungen des Erhabenen in der Empfindsamkeit soll hier nicht weiter nachgegangen werden. Für unsere Darstellung sind *Klopstocks theoretische Einlassungen*, namentlich in der Abhandlung „Von der heiligen Poesie“ wichtiger. Programmatisch hatte Klopstock sie 1755 seinem Epos als „Vorrede“ in der Buchausgabe des *Messias* vorangestellt. In der Konzeption einer „heiligen Poesie“ (eine Bezeichnung, die sich bereits bei Pyra findet) gehen pietistische Glaubensinhalte, die Überhöhung des Dichters zum Priester und Seher (‘poeta vates’) und die neue ästhetische Kategorie des Erhabenen zusammen und stützen einander. Die ganze Konstruktion einer „höheren Poesie“, die sich über die Niederungen einer bloß „versifizierten Prosa“ erhebt, folgt der dichotomisierenden Struktur, mit der Longin bzw. Boileau ein „sublime qui a quelques défauts“ gegen „le médiocre parfait“ ausgespielt hatten. An einer signifikanten Stelle der kurzen Abhandlung schreibt Klopstock in merksatzartigen Absätzen:

Die höhere Poesie ist ein Werk des Genies; und sie soll nur selten einige Züge des Witzes, zum Ausmalen, anwenden. / Es gibt Werke des Witzes, die Meisterstücke sind, ohne daß das Herz etwas dazu beigetragen hatte. Allein, das Genie ohne Herz, wäre nur halbes Genie. / Die letzten und höchsten Wirkungen der Werke des Genies sind, daß sie die ganze Seele bewegen. Wir können hier einige Stufen der starken und der stärkern Empfindung hinaufsteigen.

¹⁰⁷ Johann Wolfgang Goethe: „Die Leiden des jungen Werthers“ [1774]. In: Ders.: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hg. Erich Trunz. Hamburg 1948 ff., hier: Bd. VI, 26 ff.

Dies ist der Schauplatz des Erhabnen. / Wer es für einen geringen Unterschied hält, die Seele leicht rühren; oder sie ganz in allen ihren mächtigen Kräften, bewegen: der denkt nicht würdig genug von ihr.¹⁰⁸

Versucht man die Kernbegriffe, die hier zusammengebracht werden, zu sortieren und mit einigen weiteren Bestimmungen aus der Abhandlung zu verbinden, ergibt sich eine duale Taxonomie, die der doppelten Poetik von Schönheit und Erhabenheit samt der in ihr organisierten Werthierarchie folgt.

höhere Poesie	[versifizierte Prosa]
Genie	[Versifikator]
Herz	Witz
bewegt die ganze Seele mit mächtigen Kräften	rührt die Seele leicht
[Erhebung]	[mannigfaltige moralische Absichten]
Schauplatz des Erhabnen	[das Schöne und Nützliche]

Im ganzen wird deutlich, daß Klopstock mit der „heiligen Poesie“ eine Dichtungskonzeption vorlegt, die wesentlich aufklärungsfremd bzw. -fern ist, insofern darin das reflexive Vermögen des Witzes und eine moralisch nützliche Wirkung einem nur minderen Modus der Literatur zugeordnet wird. Eine Literatur, die gefällt und belehrt, wird gegenüber der Dichtung, die durch das Erhabene rührt und das Herz erhebt, abgewertet. Die Horazische Literaturfunktion der Aufklärung, die schon gegenüber Dubos' Emotionalismus zurücktrat, wird von einer Longinischen Dichtungskonzeption abgelöst. In einem späten Epigramm hat Klopstock die doppelte Poetik, die seine Abhandlung über die heilige Poesie entworfen hatte, nochmals bekräftigt:

Darum nennen wir Schön, was gerngeföhlt uns bewegt,
Und Erhaben das, was uns am mächtigsten trifft.¹⁰⁹

5.3.4 Sulzers Lexikoneintrag

In den Artikeln seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* hat Johann Georg Sulzer (1720-1779) die frühidealistische Kunstanschauung über das Erhabene zu-

¹⁰⁸ Klopstock: „Von der heiligen Poesie“ [1755]. In: Ders.: *Der Messias* (wie Anm. 106), 174-183, hier: 176.

¹⁰⁹ Friedrich Gottlieb Klopstock: *Werke und Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Abt. Werke, Bd. II: *Epigramme*. Hg. Klaus Hurlebusch. Berlin 1982, Nr. 160 [entst. vermutl. 1795/1803], 54.

sammengefaßt. Dabei greift er bei der Vergabe der Lemmaworte auf Baumgartens Unterscheidung der ästhetischen Größe („magnitudo aesthetica“) von der erhabenen Denkart („sublime cogitandi genus“)¹¹⁰ zurück und verteilt den einschlägigen Wissensstoff auf die Stichworte „Erhaben (Schöne Künste)“ und „Groß; Größe (Schöne Künste)“. Die beiden getrennten Artikel überschneiden sich jedoch inhaltlich, insofern Sulzer z.B. festhält, daß das Erhabene wegen seiner Größe Bewunderung erhält. Zur Auffassung des Großen müsse man die Vorstellungskraft bzw. die Kraft zu empfinden „gleichsam erweitern“. Das Erhabene übersteigt die Erwartung, ergreift den Rezipienten und erregt Überraschung, Bewunderung, Ehrfurcht und Schrecken. Wie bei Bodmer oder Klopstock zieht auch bei Sulzer das Schöne in der Gegenüberstellung mit dem Erhabenen den kürzeren:

Das blos [!] Schöne und Gute, in der Natur und in der Kunst, gefällt, ist angenehm oder ergötzend; es macht einen sanften Eindruck, den wir ruhig genießen: aber das Erhabene würkt mit starken Schlägen, ist hinreißend und ergreift das Gemüth unwiderstehlich.¹¹¹

5.4 Die Fühlbarmachung der Vernunft

Sulzers Darstellung bietet die *communis opinio*, die auch in der Spätaufklärung Gehör findet. Der Braunschweiger Professor JOHANN JOACHIM ESCHENBURG (1743-1820) etwa, dessen *Entwurf einer Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften* von 1783 hier kurz stellvertretend für die große Zahl der noch kaum erfaßten popularphilosophischen Ästhetiker der Goethezeit stehen soll, faßt das Große und Erhabene hinsichtlich der erweckten Affekte Bewunderung, Erstaunen und angenehmer Schrecken zusammen. Das Erhabene hat sich als Kategorie der Ästhetik fest etabliert, seine von Boileau initiierte Fassung ist freilich auch etwas steril geworden. Im übrigen gilt die Bemerkung, mit der der Ästhetiker Karl Heinrich Heydenreich 1789 resignierend auf die Publikationslage zurückblicken konnte:

Wir haben in den neuesten Zeiten viel Schriften über das Erhabene bekommen.¹¹²

Die einzelnen Schriften, die in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zum Erhabenen erschienen sind, weisen auf das große Interesse, das der neuen ästhetischen

¹¹⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten: *Aesthetica*. 2 Bde. Frankfurt/Oder 1750/58 (Neudruck: Hildesheim 1961), sec. xv, §§ 177 ff., sec. XXI, §§ 281 ff.

¹¹¹ Johann George Sulzer: *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [1771/74]. Neue vermehrte zweyte Auflage. 4 Bde., 1 Reg.-Bd. Leipzig 1792-1799, s.v. „Erhaben“, Bd. II, 97-114, „Groß; Größe“, Bd. II, 436-448, hier: 97.

¹¹² Karl Heinrich Heydenreich (1764-1801): „Grundriß einer neuen Untersuchung über die Empfindung des Erhabenen“. In: *Neues philosophisches Magazin* 1 (1789), 1. St., 86-96.

Kategorie entgegengebracht wurde. Sie bot das Sprechmedium für eine Reihe von Erscheinungen, die der kulturelle Umbruchs- und Modernisierungsprozeß im 18. Jahrhundert hervorgebracht hatte. Die neuen Erscheinungen verlangten nach Begriffen, deren Semantik zwar vorgegeben, jedoch noch nicht eindeutig fixiert war. Das ist einer der Gründe, warum sich die Kategorie gegenüber einer abstrakten Klärung sträubt. Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts war daher gleichermaßen ein Zeitalter der Empfindsamkeit wie des Erhabenen. Sie modelliert nicht nur eine im engeren Sinne wirkungsästhetische Dynamik, sondern konturiert auch eine bestimmte Art von subjektiver Selbstwahrnehmung. Das moderne Subjekt will nicht nur mündig sein, sondern will diese Mündigkeit auch fühlen.

5.4.1 Theorie der vermischten Empfindungen — Mendelssohn

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts führt das neue Interesse an ästhetischen (Alexander Gottlieb Baumgarten, 1714-1762), anthropologischen (Ernst Platner, 1744-1818) und psychologischen (Karl Philipp Moritz, 1756-1793) Fragestellungen zur subjektiven Fassung des Erhabenen. Dazu trägt die Rezeption des englischen Empirismus im allgemeinen, die um Schrecken und Schmerz zentrierte, physiologische Erklärung des Erhabenen bei Edmund Burke im besonderen bei. Den entscheidenden Beitrag liefert Moses Mendelssohn (1729-1786), der wichtigste Vertreter der Haskala, d.h. jüdischen Aufklärung im deutschsprachigen Raum, mit der Entwicklung einer Theorie der vermischten Empfindungen. Die Rekonstruktion ihrer Entwicklung wird durch die verstreut und in unterschiedlichen Fassungen publizierten Aufsätze Mendelssohns erschwert, weswegen ich mich hier auf die 'Essentials' konzentrieren muß.

Mendelssohns Theorie der vermischten Empfindungen zielt auf die Integration des Schreckens in das Erhabene und vermag zu erklären, daß der „höchste Grad des *Entsetzlichen*“ eine „Quelle des Erhabenen“ bietet und ein „angenehmes Entsetzen“ hervorruft (JubA V 1, 133 f.).¹¹³ In seiner ersten einschlägigen Publikation, den *Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften* (1. Fassg., 1758), zielt Mendelssohn dagegen noch auf eine objektive, auf die Vollkommenheit abhebende Definition des Erhabenen. Im Sinne einer durch Baumgarten modifizierten Wolffianischen Perfektionslehre hält Mendelssohn dasjenige für erhaben, das entweder als Ding oder Eigenschaft durch einen „außerordentlichen Grad der Vollkommenheit“ (JubA I, 193) oder in der Dichtung „durch die vollkommenste sinnliche Rede“ (JubA V 1, 348) Bewunderung, d.h. „eine plötzliche anschauende Erkenntniß einer Vollkommenheit“ (JubA I, 194), zu erregen fähig

¹¹³ Moses Mendelssohn: *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*. Hg. Ismar Elbogen, Julius Guttman, Eugen Mittwoch, Alexander Altmann, Eva J. Engel-Holland. Berlin, Breslau, Stuttgart, Bad Cannstatt 1929 ff. [noch nicht abgeschlossen]. Die „Jubiläumsausgabe“ wird mit der Sigle JubA Band, Seite im Text zitiert.

ist. Unter dem Eindruck von Edmund Burkes wegweisender *Enquiry*, die im Berliner Aufklärungskreis um Lessing, Mendelssohn und Nicolai sofort ausgiebig diskutiert und durch Mendelssohns ausführliche Rezension im deutschsprachigen Raum, namentlich in Königsberg bei Immanuel Kant, bekannt gemacht wird, ergänzt er das Bewunderung erregende „ursprünglich Erhabene“ um ein „secundarie“ Erhabenes, das alle jene Vorstellungen zu berücksichtigen versucht, die schrecklich, wild, ungeheuer u.ä. sind (JubA III 1, 252). Diese Überlegungen, die Mendelssohn in den „Anmerkungen über das englische Buch: *On the Sublime and the Beautiful*“ (1758) festgehalten hat, erlauben es ihm, die ursprünglich ins Auge gefaßte Definition zu modifizieren. In der überarbeiteten Fassung des Aufsatzes *Ueber das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften* (2. Fassg., 1761) berücksichtigt er „das Sinnlichunermeßliche“ (JubA I, 456) des Großen und Star- ken, das „angenehmes Schwindeln“¹¹⁴ und „süße[r] Schauer“ (JubA I, 458) erregt.

Mendelssohn Überlegungen zum Erhabenen im engeren Sinne, insbesondere die Abhandlung von 1758, schließen eher einen Diskussionsabschnitt ab. Der eigentliche Durchbruch findet jedoch im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Ausbau der Lehre von den vermischten Empfindungen statt, die schnell zur Basistheorie empfindsamer Aufklärung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts avanciert. Im Zentrum einer solchen Theorie steht neben ‘süßem Weinen’ bzw. ‘joy of grief’ namentlich der aus dem Ambivalenzgeschehen des Erhabenen resultierende angenehme Schrecken. Erst die endgültige, subjektive Fassung der Theorie der vermischten Empfindungen sollte Mendelssohn, wie die „Vorrede“ zur zweiten Fassung der *Philosophischen Schriften* von 1771 einräumt, in die Lage versetzen zu begreifen, „warum das Erhabene mehrentheils vom Schrecklichen begleitet und unterstützt zu werden pflegt.“ (JubA I, 231 f.)

Mendelssohns Ausgangspunkt bildete die Auseinandersetzung mit Dubos’ *Réflexions critiques* (1719). Sie zwingt ihn dazu, die Wolffianische Vollkommenheitsästhetik im Zuge seiner Arbeit an den Briefen *Über die Empfindungen* (1755) auszubauen. Es ist ein Schiffsbruch, der Mendelssohn aus dem Konzept bringt. Denn daß das Gemälde eines Schiffsbruchs mit sadistischer Freude betrachtet werde, widerlege, daß Lust nur durch die Vorstellung einer Vollkommenheit erregt werde:

Wie oft hat dich das Gemählde ergötzt, das in dem Cabinette meines Vaters, nicht weit vom Eingange, pranget? Es ist ein Schiff, dem von allen Seiten her der Untergang drohet. Die schäumenden Wellen stürzen unaufhaltsam auf das zerbrechliche Gebäude los, und eilen es in die Fluthen zu vergraben. Vergeblich arbeiten die Ruderknechte; umsonst rinnt der Schweiß von ihren Ge-

¹¹⁴ Moses Mendelssohn: „Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen“ [1. Fassg., 1761]. In: Ders.: *Philosophische Schriften*. 2 Tle. Berlin 1761, Bd. II, 3 ff., hier: 10. Da die JubA die „Rhapsodie“ dem editorischen Grundsatz ‘Ausgabe letzter Hand’ gemäß nach der 2. Fassung von 1771 abdruckt, muß man sich dort die 1. Fassung von 1761 mühselig aus den Varianten zusammensuchen.

sichtern. Das Schiff wankt. Jetzt wird es umschlagen und in den Abgrund sinken. Wie trostlos ringen alle, die den unvermeidlichen Tod vor Augen sehen, die ermüdeten Hände! Mit welcher Wehmuth küßt dort eine Mutter noch ihren Säugling zum letzten male! Und dieser Anblick gefiel dir, Palemon? Du nanntest ihn schön?-- Es ist wahr, du bewunderst die Meisterhand, welche die Natur so geschickt nachzuahmen wußte. Allein war dieses alles? Gestehe es, Palemon! Du würdest dich weniger ergötzt haben, wenn die Gefahr nicht auf das höchste abgebildet worden wäre. Es ist nicht mehr die schöne Natur; nein! die furchtbare, die schreckliche Natur. Und du findest Wohlgefallen an ihr? Sollte dich das traurige Andenken nicht entsetzen, daß die Menschen solchen Unglücksfällen unterworfen sind? (JubA I, 74)

Unter Umkehrung des klassizistischen Leitbegriffs der 'schönen Natur' zur „schreckliche[n] Natur“ wird ausdrücklich jegliche rationalistische Erklärung des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen abgeschnitten. Die Darstellung läßt weder den Rückzug auf den geschickten Künstler noch auf den illudierten Rezipienten zu. Die Figur der Vergegenwärtigung, das hatten bereits die Überlegungen zu Dennis und Bodmer/Breitinger gezeigt, betont vielmehr als Voraussetzung der Schreckenslust das Vergnügen am lebensweltlichen Schrecken selbst. Damit wäre freilich einer sadistischen Anthropologie, d.h. der Annahme einer „natürlichen Bosheit“ oder einer „natürlichen Schadenfreude“, darauf wies uns das Beispiel Diderots, Tür und Tor geöffnet. Die Bewältigung der „schmerzhaftangenehmen Empfindungen“ sollte Mendelssohn bis 1771 in Atem halten, obwohl schon früh Lessing mit dem Hinweis darauf, daß das Vermögen, Unvollkommenheiten zu verabscheuen, eine Vollkommenheit sei, den Weg in die richtige Richtung gewiesen hatte (Lessing an Mendelssohn, 2. Februar 1757).

Erst in der um ein Viertel vermehrten, zweiten Fassung des Aufsatzes *Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* (1761, ²1771) (vgl. Materialienband M6), die in der Sammlung von Mendelssohns *Philosophischen Schriften* erschienen, integriert Mendelssohn das „schauervolle Ergötzen“ in den Kontext einer komplexen Theorie und deutet die vermischte Empfindung als Selbstgefühl, d.h. als Gefühl der eigenen, subjektiven Vollkommenheit. Eine zeitgenössische Übersetzung ins Französische überträgt Mendelssohns Ausdruck 'schauervolles Ergötzen' mit „plaisir mêlé d'horreur“. Wie gelingt Mendelssohn die Umfunktionalisierung negativer Reize in positiv empfundene Rührung? Die beiden Komponenten der vermischten Empfindung werden zerlegt, die Unlust auf den *Gegenstand* der Vorstellung, die Lust auf die *Vorstellung* des Gegenstandes bezogen. Die Zerlegung der Empfindung ermöglicht die Unterscheidung, daß das „*Nichthaben* der Vorstellung“ und das „*Nichtseyn* des Gegenstandes“ zweierlei sind. Die Vorstellung auch eines schrecklichen Geschehens hat „als Bestimmung der Seele etwas Angenehmes“, obwohl sie als „Bild des Gegenstandes von Mißbilligung und Widerwillen begleitet wird“ (JubA I, 383 f.) Die Vorstellung einer objektiven Unvollkommenheit ist demnach eine subjektive Vollkommenheit. Damit hat Mendelssohn das von Dubos zusammengebrachte empirische Material (Vergnügen an tragischen

Gegenständen, Hinrichtungen, Stier- und Boxkämpfen u.ä.) auf den Wolffianischen Begriff der Vollkommenheit gebracht. Mendelssohn schreibt:

Wie gehet es aber zu, daß traurige Schauspiele gleichwohl sehr angenehm seyn können? [...] Von Seiten des Gegenstandes, und in Beziehung auf denselben, empfinden wir, bey der anschauenden Erkenntnis seiner Mängel, zwar Unlust und Mißfallen; allein von Seiten des Vorwurfs werden die Erkenntniß- und Begehrungskräfte der Seele beschäftigt, das heißt ihrer Realität vermehret, und dieses muß nothwendig Lust und Wohlgefallen verursachen. (JubA I, 389)

Die Schreckenslust mit ihrer selbstreferentiellen Struktur erweist sich als ein Selbst- und Lebensgefühl, mit dem wir uns unserer kognitiven Vermögen versichern. Das ästhetische Vergnügen an der Erdbeben- oder Schlachtfeldszene, d.h. an natürlichen *und* menschlichen Schrecken, konvergiert mit der Autonomie des Subjekts.

In der germanistischen Empfindsamkeitsforschung ist Mendelssohns Erklärung des Vergnügens an schrecklichen Gegenständen umstritten. Die einen haben die hier dargestellte Rückbezüglichkeit des Fühlens als zentralen Aspekt der Empfindsamkeit herausgestellt und Mitleiden, 'joy of grief' oder „schauervolles Ergötzen“ als ein Selbst- oder Ich-Gefühl profiliert. Die vermischte Empfindung sei „autistischer Genuß“, „selbstgenießerische Gefühlswollust“ und weise mithin auf einen „grundlegenden Egoismus“. ¹¹⁵ Die anderen bestehen auf dem Gegenstandsbezug der vermischten Empfindung, um vor allem den empfindsamen Mitleidsbegriff für die Aufklärung zu retten. Der exponierteste Vertreter dieser Position, der Literaturwissenschaftler Gerhard Sauder aus Saarbrücken, macht gegenüber der Gegenposition der sog. Alewyn-Schule das „Überwiegen der Beziehung auf den Gegenstand“ und einen „Bezug zum Objekt“ in Mendelssohns Theorie geltend. ¹¹⁶ Hätte aber Sauder recht und überwöge dieser Bezug tatsächlich, dann empfände der Empfindsame nur Schauder, und nicht jenes sublimen Ergötzen, das er sucht und das ihn so anzieht.

¹¹⁵ Alois Wierlacher: *Das bürgerliche Drama. Seine theoretische Begründung im 18. Jahrhundert*. München 1968, 153; Lothar Pikulik: *Leistungsethik contra Gefühlskult. Über das Verhältnis von Bürgerlichkeit und Empfindsamkeit in Deutschland*. Göttingen 1984, 268; David E. R. George: *Deutsche Tragödientheorien vom Mittelalter bis zu Lessing. Texte und Kommentare*. München 1972, 231.

¹¹⁶ Gerhard Sauder: *Empfindsamkeit*. Bd. 1: *Voraussetzungen und Elemente*. Stuttgart 1974, 170 f.

5.4.2 Dynamisierung und Depotenzierung des Erhabenen — z.B. Herder

In der stimmenreichen Diskussion über das Erhabene nach 1750 zeichnet sich eine Verfestigung der seit Addison sich abzeichnenden Binarisierung der Kategorie ab. Einerseits modelliert das kopernikanische Weltbild eine extensive, auf Weite und Unendlichkeit zielende Bestimmung des Erhabenen, andererseits ist die Fühlbarmachung subjektiver Vermögen mit einer intensiven, auf Dynamik zielenden Fassung des Erhabenen verbunden. Auf der einen Seite also Beschreibungen des 'Prächtigen', 'Majestätischen' und 'Feierlichen', die seitens des Gegenstandes mit Größe, Weite und Unendlichkeit, seitens der Wirkung mit Befriedigung, Freude, Bewunderung und Ehrfurcht koordiniert werden. Auf der anderen Seite Evokationen des Schreckhaft-, Schrecklich-, Furchtbar- oder Grauenhaft-Erhabenen, die mit Macht, Gewalt und Chaos sowie Rührung und Schrecken assoziiert sind.¹¹⁷ Begrifflich fixiert und philosophisch systematisiert wird eine solche Binnendifferenzierung nach Maßgabe von Ex- und Intensität jedoch erst am Ende des Jahrhunderts bei Immanuel Kant (1724-1804), der mathematisch- und dynamisch-Erhabenes scheidet, sowie in dessen Nachfolge bei Friedrich Schiller, der theoretisch- und praktisch-Erhabenes unterscheidet. Wir werden darauf noch eingehen.

Für die Systematik der Ästhetik ist nun wichtig zu bemerken, daß diejenigen Theoretiker, die am Erhabenen vor allem die 'mathematischen' Momente ('Unendlichkeit', 'Weite', 'Hoheit' u.ä.) schätzen und herausstellen, auf eine monistische Ästhetik des Schönen oder auf eine dialektische Versöhnung ästhetischer Spannungen abzielen. Dort wo die Ästhetik des Unendlichen vorherrscht, ist Ästhetik in erster Linie Schönheitslehre, d.h. Kallistik. Dort, wo das Erhabene harmonisiert und mit dem Schönen, wie im 19. Jahrhundert, verschmolzen und zu einer Art 'Superschönheit' erhoben wird, ist das Monumentale nicht fern. Die dynamischen, negativen und kritischen Momente des Erhabenen und die Intensität des damit verbundenen Ambivalenzgeschehens werden in solchen Fällen zumeist ab- oder ausgeblendet. Die Akzentuierung des Schreckens, der negativen Lust, des Schweigens und der indirekten Darstellung dagegen führt zu einer Dualisierung der Literatur- und Kunsttheorie in Kallistik und Erhabenheitsästhetik.

Als Beispiel einer solchen Depotenzierung des Erhabenen, d.h. der Entdynamisierung der Definitionskriterien und kategorialen Reintegration in das Schöne, soll uns

¹¹⁷ Immanuel Kant (1724-1804): „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ (1764). In: Ders.: *Werke in 12 Bänden*. Hg. Wilhelm Weischedel. Bd. II: *Vorkritische Schriften bis 1768*. Frankfurt am Main 1968, 821-884, hier: 827 (= A 5 f.); Johann Peter Melchior (1742-1825): *Versuch über das sichtbar Erhabene in der bildenden Kunst*. Mannheim 1781, 58; Philipp Gäng (geb. 1760): *Aesthetik oder allgemeine Theorie der schönen Künste und Wissenschaften*. Salzburg 1785, 284; Christian Wilhelm Snell (1755-1834): *Lehrbuch der Kritik des Geschmacks*. Leipzig 1795, 127; zusammenfassend: Johannes Volkelt (1848-1930): *System der Ästhetik*. 3 Bde [1905-1914]. München ²1925-1927, II (1925), 148 ff.

JOHANN GOTTFRIED HERDER (1744-1803) dienen, der zunächst die Burkesche Fassung des Erhabenen aufgreift, später jedoch in dezidiertem Auseinandersetzung mit Kant den Schrecken als Bestimmungskriterium des Erhabenen ausscheidet. Der junge Herder schließt sich zunächst den Vorgaben Burkes begeistert an. Seine theoretischen Überlegungen sind dabei präformiert von einem mit „Betäubung“ einhergehenden Wahrnehmungsschrecken, der ihn am Ende einer Seereise nach Frankreich im November 1769 beim Anblick von Nantes überfällt. Herder hat dieses Ereignis in einem Tagebuch festgehalten. Der „Schauder“, der über ihn hereinbricht, sticht deutlich vom „ruhige[n] Gefühl des Vergnügens“ ab. Das Ereignis interpretiert Herder freilich nun nicht in Hinsicht auf die erblickte Hafenstadt, sondern zieht daraus Konsequenzen für sein Selbstgefühl. Die Tagebucheintragung illustriert treffend, daß das Erhabene nicht mehr objektiv als Prädikation eines äußeren Gegenstandes, sondern subjektiv als Prädikat eines inneren Vermögens aufgefaßt wird. Herder notiert sich in sein Tagebuch:

Gefühl für Erhabenheit ist also die Wendung meiner Seele.¹¹⁸

Bei der theoretischen Bewältigung seines Nantes-Erlebnisses stecken Burkes Bestimmungen, jedoch auch die ausführlichen *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) seines Königsberger Lehrers Kant den konzeptionellen Rahmen ab. In seinen frühen, noch 'vorkritischen' *Beobachtungen* hatte Kant das Gefühl des Erhabenen als ein „Wohlgefallen, aber mit Grausen“ heraus- und es dementsprechend dem Schönen kurz und bündig gegenüberstellt: „Das Erhabene *rührt*, das Schöne *reizt*.“ Eindrucksvoll hat Kant den physiologischen Unterschied zwischen dem 'anspannenden' Effekt des Erhabenen und der 'schmelzenden' Wirkung des Schönen auf einem der Blätter festgehalten, mit denen sein Handexemplar der *Beobachtungen* reichlich durchschossen war:

Schön und erhaben ist nicht einerley. Jenes schwellet das Herz auf und macht die Aufmerksamkeit starr und angespannt. Daher ermüdet es. Dieses läßt die Seele gleichsam in einer weichlichen Empfindung schmelzen und [...] indem sie die Nerven nachläßt versetzt sie das Gefühl in sanftere Rührung die doch wo sie zu weit geht sich in Mattigkeit Überdruß und Ekel verwandelt.¹¹⁹

Seinem Gewährsmann Burke und seinem Lehrer Kant folgend, argumentiert auch der junge Herder bei der theoretischen Fassung des Erhabenen physiologisch. Die Überlegungen sind im gleichen Jahr wie das Nantes-Erlebnis niedergeschrieben und ebenfalls zu Herders Lebzeiten nicht publiziert worden. Das Erhabene ist mit „*Kraft, Wucht, Gewalt*“ verbunden und erregt — das Stichwort war schon beim

¹¹⁸ Johann Gottfried Herder: *Journal meiner Reise im Jahr 1769* [gedr. postum 1846, ²1878]. Hist.-krit. Ausgabe. Hg. Katharina Mommsen. Stuttgart 1976, 122 ff.

¹¹⁹ Immanuel Kant: *Bemerkungen in den "Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen"* [1764]. Hg. Marie Rischmüller. Hamburg 1991, 20.

Anblick von Nantes gefallen — „*Schauer*“. Wie in der Abschwungphase physiko- bzw. astrotheologischer Dichtung bewirkt das Erhabene, daß wir „in unser Nichts zurückstürzen“. Die wirkungsästhetische Profilierung der dynamischen Aspekte führt Herder dazu, Erhabenheit von Schönheit zu trennen, insofern deutlich geworden ist, daß jene mit einem „Gefühl der *Anstrengung*“, diese dagegen mit einem Gefühl „sanfte[r] *Erschlaffung*“ einhergeht.¹²⁰ Die physiologische, auf Burke zurückgehende Unterscheidung zwischen der erschlaffenden bzw. schmelzenden Wirkung des Schönen und der energischen, geradezu starr machenden des Erhabenen, die Herder aufgreift, zementiert die Gegenüberstellung der beiden Kategorien im Rahmen einer ‘doppelten Ästhetik’. Sie gehört in der Spätaufklärung zum ästhetischen Allgemeingut, auf das Schiller in den ‘ästhetischen Briefen’ zurückkommen wird und die noch Nietzsche im Zusammenhang seiner physiologischen Ästhetik mit dem Dynamometer hat messen wollen.

In seinem Spätwerk, das den bezeichnenden Titel *Kalligone* (1800), d.h. gr. ‘die Schönegeborene’, trägt, favorisiert Herder gegenüber einer solchen ‘doppelten Ästhetik’ jedoch wieder eine monistisch ausgleichende Theorie. In Abgrenzung zu Kants „Kathedern-Erhabenheiten“, die er aufgrund der zugrundeliegenden dualistischen Anthropologie ablehnt, und skeptisch geworden gegenüber dem „erhabnen Schauer“, kommt er nun zu einer harmonisierenden Sichtweise. Das Erhabene begreift er nicht länger als Gegensatz zum Schönen, sondern als dessen Steigerung. Der späte Herder würdigt das Erhabene als das „höchste Schöne“. Im Unterschied zur eigenen jugendlichen Erfahrung und im Gegensatz zu Kant und Schiller, bei denen das Erhabene das Subjekt zerreißt, imaginiert sich Herder bei der Erhebung der Seele einen Zustand, bei der das Individuum aus dem Bereich des Nur-Subjektiven heraustritt und an einen Ort gelangt, an dem es ausruhen kann. Das Erhabene, insofern es als das höchste Schöne aufgefaßt wird, bezeichnet einen Ruhepunkt. Die den negativen Grund des Erhabenen akzentuierende Disposition, die Herder jetzt mit dem Oxymoron „*furchtbarschön*“ umschreibt, lehnt er ab. Dadurch wird die für das Erhabenheitserlebnis typische vermischte Empfindung einer ‘negativen Lust’ zu einem reinen Gefühl beruhigt, das keine gegenläufige Spannung mehr kennt:

Erhabne Gefühle [...] stehen nicht drunten und krümmen sich hinauf: sie fühlen sich droben.¹²¹

Die Depotenzierung des Erhabenen, d.h. dessen Säuberung vom Schrecken und dessen Beruhigung zur reinen Empfindung, führt Herder in eine monistische Ästhetik zurück. Bedenkt man jedoch, daß der ‘betäubende Schauer’ vor Nantes

¹²⁰ Johann Gottfried Herder: „Viertes kritisches Wäldchen“ [entst. 1769; gedr. postum 1846]. In: Ders.: *Werke*. Bd. II: *Herder und die Anthropologie der Aufklärung*. Hg. Wolfgang Pross. München 1987, 57-240, 3. Stück, I, 217 und 2. Stück, VII, 151 f.

¹²¹ Johann Gottfried Herder: *Kalligone* [1800]. Hg. Heinz Begenau. Weimar 1955, 220.

ihn 1769 zur plötzlichen Selbsterkenntnis, daß das Gefühl für Erhabenheit die „Wendung“ seiner Seele sei, gebracht hatte, wird man seine veränderte Haltung zum Schrecklich-Erhabenen im Alter auch als den Versuch deuten dürfen, die eigene neurotische Labilität der Sturm-und-Drang-Jugend auf Distanz zu zwingen.

5.4.3 Gottähnlichkeit — die Verinnerlichung des Erhabenen in der Genieästhetik

Die einschlägigen Ausführungen Herders zum Erhabenen im Frühwerk sind — wie erwähnt — erst postum (1846) veröffentlicht worden. Vielmehr ist Mendelssohns Analyse, die wesentliche Momente der Verinnerlichung des Erhabenen durch Kant vorausnimmt, für die Spätaufklärung bis hin zur *Kritik der Urteilskraft* prägend geworden. Die von Mendelssohn herausgearbeitete Auffassung, in der die Struktur der vermischten Empfindung auf ein Selbstgefühl unserer eigenen Vermögen zurückgebogen wird, erklärt die Bejahung des negativen Grundes des Erhabenheitsgefühls. Die entscheidende Verinnerlichung und Subjektivierung des Erhabenen zu einer „bloße[n] Selbstaffektation der Vernunft“¹²² vollzieht sich nicht erst bei Kant, sondern bereits im Rahmen der Theorie der vermischten Empfindungen, wie sie von Mendelssohn abschließend 1771 formuliert worden war, d.h. bereits bei Popularphilosophen bzw. -ästhetikern in der Nachfolge Mendelssohns, für die ich stellvertretend nur den Sturm-und-Drang Autor JOHANN GEORG SCHLOSSER (1739-1799), der in der Germanistik als Schwager Goethes einen gewissen Bekanntheitsgrad genießt, und den Schauerromancier CARL GROSSE (1768-1847) anführen möchte.

Versuche, das literaturtheoretische Gedankengut jener Briefe, Fragmente oder Anmerkungen von Gerstenberg, Herder, Lenz oder Fritz Stolberg aus dem Zeitraum zwischen 1768/78 zu einer *Poetik des Sturm und Drang* zu kondensieren, machen vor allem zwei Paradigmen geltend — Genie und Leidenschaftserregung. Durch den Geniebegriff wird die Auffassung vom künstlerischen Produktionsprozeß von der Seite der Kunstfertigkeit und Regelkenntnis (‘techne’) auf die Seite der ‘sensitiven Erkenntniskräfte’ des Gefühls und des Herzens (Enthusiasmus) verschoben. Das Genie ist Kraft und Energie, d.h. mit einer Vernunft begabt, die dem Verstand fremd ist. Shaftesburys Diktum „Such a poet is indeed a second maker; a just Prometheus under Jove“ promoviert den Künstler sowohl zum ‘Schöpfer’ als auch zum ‘Rebell’. Goethe spricht dem Genie „Schöpferkraft“, Herder „Götterkraft“ zu. Die Aufwertung des Dichters zum ‘Schöpfer’ hatte übrigens in der den Stürmern und Drängern vorangehenden Generation durchaus noch theologische ‘Bauchschmerzen’ bereitet. Pyra ist sich der Anmaßung einer solchen Begriffsverwendung (der Begriff ‘Autor’, d.h. Schöpfer, ist am Beginn des 18. Jahr-

¹²² Gernot Böhme, Hartmut Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main 1983, 224.

hunderts noch für Gott reserviert) bewußt und fühlt sich daher bemüßigt, sich für die Redewendung bei seinen pietistischen Glaubensgenossen zu entschuldigen:

Die Begebenheiten eines Gedichtes [...] machen gleichsam eine kleine Welt vor sich aus. Der Dichter (verzeiht, daß ich ihm die Ehre dieser Vergleichung widerfahren lasse) ist ihr Schöpfer.¹²³

Die wirkungsästhetische Rückseite des ‘Kraftgenie’-Gedankens besteht in der Forcierung des künstlerischen Effekts. ‘Rühren’, ‘bewegen’, ‘erschüttern’, ‘hinreißen’, ‘überwältigen’, ‘erhitzen’, ‘entzünden’, ‘in Feuer setzen’ — das sind beliebte Vokabeln, mit der die energetische Wirkungsseite der Sturm-und-Drang-Dichtung umschrieben wird. Das Vokabular kommt uns bekannt vor. Wir kennen es aus dem longinisch-boileauschen Erhabenheitsdiskurs. Produktions- und wirkungsästhetischer Aspekt, d.h. Enthusiasmus und Intensität, werden kurzgeschlossen. Die Kraft des Genies versetzt in eine überwältigende Begeisterung, die das Publikum zwingt, auch wider seinen Willen, Anteil zu nehmen. ‘Kraft’ und ‘Energie’, das wissen wir bereits, waren im Laufe des 18. Jahrhunderts zu zentralen Definitionskriterien des Sublimen avanciert, und spätestens Edmund Burke hatte mit dem Begriff „power“ die spezifische Affinität von Schrecken und Erhabenheit hergestellt. In dieser Tradition finden die Sturm-und-Drang-Autoren den terminologischen Steinbruch zur Artikulation ihrer poetologischen Zielsetzungen.

In einer kleinen, an Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) gerichteten Broschüre Schlossers, die in der Forschung als „Abriß der Geniepoetik“ bzw. als „eine kurze Darstellung der Genie-Ästhetik“ apostrophiert worden ist¹²⁴, finden sich alle einschlägigen Topoi der Sturm-und-Drang-Dramaturgie versammelt: Aristoteles steht für Regelpoetik schlechthin, die ‘Franzosen’ werden mit Regelzwang und dramaturgischer Kälte identifiziert. „Ich sah [...] überall Maaß und Zirkel, und erstaunte, daß ich überzeugt von der Wahrheit der Regeln, doch ungerührt bliebe.“¹²⁵ Dagegen mobilisiert Schlosser die einschlägigen Gewährsleute Homer, Sophokles, Ossian und Shakespeare. Der gemeinsame Nenner der Hochschätzung ist deren affekterregende Kraft: An Homer schätzt Schlosser den „Aufruhr“, der seine Seele „erregte“ (ebd., 8), an Sophokles die „Gewalt“, mit der der griechische Dichter in ihn „eindrang“ (ebd., 7), bei der Lektüre des Ossian „schwoll“ und „ergoß“ sich seine ganze Seele (ebd., 9), Shakespeares *Macbeth* endlich

¹²³ Zitiert nach Gustav Waniek: *Immanuel Pyra und sein Einfluß auf die deutsche Litteratur des 18. Jahrhunderts. Mit Benutzung ungedruckter Quellen.* Leipzig 1882, 75.

¹²⁴ Heinz Otto Burger: „Jakob M. R. Lenz innerhalb der Goethe-Schlosserschen Konstellation“. In: *Dialog. Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung. Festgabe f. Josef Kunz.* Hg. Rainer Schönhaar. Berlin 1973, 95-126, hier: 114, und Johan van der Zande: *Bürger und Beamter. Johann Georg Schlosser (1739-1799).* Wiesbaden, Stuttgart 1986, 16.

¹²⁵ [Johann Georg Schlosser:] *Prinz Tandri an den Verfasser des neuen Menoza [1775].* Hg. Matthias Luserke. Heidelberg 1993, 11.

„durchschauerte“ ihn wie ein Dolch (ebd., 11). Daß die sexuelle Konnotation des emotiven Potentials der Kunst auch hier im Vordergrund steht, sei beiläufig bemerkt. Darauf kommt es jedoch hier nicht an. Bezeichnend ist vielmehr der Sachverhalt, daß Schlosser gegen den Regelzwang eine Grundregel der Rhetorik mobil macht: Nämlich den Topos vom *furor poeticus*, der besagt, daß der Redner erregt sein müsse, um zu erregen. Der Produktions- und Wirkungsästhetik überbrückende Affekt-Topos ‘Si vis me flere’ (‘Wenn du mich zum Weinen bringen willst’) war Anfang des 18. Jahrhunderts ins Zentrum des emotionalistischen Neuansatzes gerückt, nahm einen hervorragenden Stellenwert in der ästhetischen Diskussion um 1750 ein und wird bei Schlosser zur Grundregel einer Wirkungspoetik des Sturm und Drang approbiert:

Eine Regel, und diese ist: Fühle, was du fühlen machen wilt.- Und diese Regel lehrt keine Aesthetik. Das ist der Stempel des Dichter=Genies. Du hast ihn, *Lenz!* begnüge dich mit dem. (Ebd., 13)

Diesen Grundsatz forciert Schlosser in seinem *Versuch über das Erhabene*, den er 1781 einer Neuübersetzung von Longins Schrift beigegeben hatte.¹²⁶ Longins Traktat wird zum Geniediskurs umfunktionalisiert. Gleich eingangs hebt Schlosser an Longin als dessen Vorzug hervor, was zuvor als dessen Mangel kritisiert worden war. Daß Longin nicht systematisch genug sei, hatten ihm zuvor selbst dessen Parteigänger übelgenommen. Schlosser wertet den rhapsodischen Stil, der, wie es bei ihm heißt, „nichts weniger als methodisch und vollständig“ („Vorrede“, IX) sei, sogleich in einen Vorteil um. Longin gebe wenig Regeln, wenig Grundsätze, noch weniger Erklärungen, dafür aber glücklich gewählte Beispiele. Da der Grundsatz des Dichterischen in dem Problem bestehe, durch „die Gewalt der Einbildungskraft“ zu wirken, sieht Schlosser den „Schlüssel“ zur Thematisierung des Erhabenen in der „Psychologie“ (ebd., XIV f.). Die Theorie der Kunst müsse der psychologischen Erfahrung folgen:

Das Studium der Verhältnisse dieser Empfindung zu der Einbildungskraft, der wichtigste Theil der Psychologie, das sollte also des Originaldichters einziges Studium seyn. (Ebd., XVII)

Wie schon in der kurzen Broschüre fungiert auch hier der Topos ‘Si vis me flere’ als produktions- und wirkungsästhetisches Leitprinzip, insofern für Schlosser der „ewige Grundsatz“ feststeht, „daß der Dichter selbst fühlen muß, was er fühlen machen will!“ (ebd., 319 f.). Zwar vermeidet Schlosser die Definition des Erhabenen durch die ausschließliche Fokussierung auf den Schrecken wie Burke, doch steht auch bei ihm der energetische Aspekt der Kraft, mit dem Schlosser den entscheidenden Schritt zu einer subjektiven Fassung des Erhabenen vollzieht, im Vordergrund.

¹²⁶ Johann Georg Schlosser: „Versuch über das Erhabene“. In: Longin: *Vom Erhabenen mit Anmerkungen und einem Anhang*. Übers. Johann Georg Schlosser. Leipzig 1781, 266-334.

Die Wirkung des Erhabenen besteht darin, daß eine Empfindung erregt wird, „die“, wie Schlosser zusammenfaßt, „den Menschen seine ganze Energie fühlen macht“ (ebd., 275) und ihm das „das dunkle Gefühl der Energie seiner Seele“ gibt (299). Die Zielrichtung dieser fühlbar gemachten Kraft ist dabei gleichgültig. Die Größe einer Handlung werde, wie es im Blick auf den topischen Bösewicht Richard III. heißt, „ohne Rücksicht auf ihren moralischen Werth“ (ebd., 276) empfunden. Daß Energie da ist, nicht wofür sie gebraucht wird, ist das Entscheidende:

Die Seele fühlt bey solchen Gegenständen auf einmal ihre ganze Energie: sie fühlt sich wärmer, mächtiger, lebendiger, Gott ähnlicher.— (Ebd., 284)

Wie bei Mendelssohn, der seiner Ansicht nach „am philosophischsten von der Sache geschrieben [hat]“ (ebd., 269) ist das Erhabene für Schlosser Selbstfühlbarmachung *eigener* Kraft bzw. Energie. Es fließt sozusagen Energie vom Pol des Produzenten zum Pol des Rezipienten, wodurch *beide*, der Dichter und sein Leser, aufgewertet und zur Gottähnlichkeit erhoben werden. Kurz: die Kontur des schöpferischen Kraftgenies, das in Schlossers kleiner Sturm-und-Drang-Ästhetik hervortritt, sowie seines mündigen Rezipienten, wird nach Maßgabe der ästhetischen Kategorie des Erhabenen umrissen.

Daß das Erhabene ein Selbstgefühl ist, wird auch in dem Versuch *Ueber das Erhabene*, den der Schauerromancier Carl Grosse (1768-1847) 1788 publiziert, deutlich herausgearbeitet. Ausgangspunkt seiner Überlegungen ist die Frage nach dem Grund des Vergnügens an tragischen bzw. schrecklichen Gegenständen. Bei der Prüfung einschlägiger Erklärungsansätze stößt er auf das egoistische ‘Betriebsgeheimnis’ der empfindsamen Mitleidsethik, d.h. auf die „Distanzstruktur“ (Käte Hamburger) des Mitleids. Grosse erkennt, daß es sich beim Mitleid nicht um eine solidarische Empfindung handelt, sondern um einen ethisch neutralen Affekt, der auf Macht beruht. Grosse schreibt daher dem Mitleid nicht den moralischen Wert zu, den man darin in der Aufklärung, z.B. bei Lessing, gewöhnlich hat sehen wollen. Bei dieser Empfindung, „die sich so gern in eine glänzende Wolke hüllt“, habe vielmehr „unsere Eigenliebe [...] ihre Hand zum [!] Spiele.“¹²⁷ Als Beispiel schildert er die schon von Diderot und Mendelssohn bekannte Szene eines Schiffbruchs. Die Szene ist topisch und geht auf Lukrez (um 96-55 v.Chr.) zurück.

Süß ist’s, anderer Not bei tobendem Kampfe der Winde
auf hochwogigem Meer von fernem Ufer zu schauen;
Nicht als könnte man sich am Unfall andrer ergötzen,
Sondern dieweil man es sieht, von welcher Bedrängnis man frei ist.

(De rerum natura II,1-8; dtsh. Karl Ludwig von Knebel)

¹²⁷ Carl Grosse: *Ueber das Erhabene* [1788]. Hg. Carsten Zelle. St. Ingbert 1990, 25.

Im 18. Jahrhundert ist das von Lukrez entworfene ‘setting’ immer wieder diskutiert und wegen des dahinter stehenden, misanthropischen Menschenbilds stets kritisiert worden. Gestaltet ist eine in mehrfacher Hinsicht asymmetrische Situation: Die einen sind in Not, die anderen in Sicherheit, die Lage der einen ist schmerzhaft, die der anderen lustvoll, die einen sind drunten im Meer, die anderen stehen oben auf der Klippe — man könnte auch sagen: die oben sind über die unten erhaben. Darin besteht die ‘Süße’ der Situation. Die Lust, die der Blick auf die Schiffbrüchigen bereitet, bezieht Lukrez nicht auf die Not der Mitmenschen, sondern auf das Selbstgefühl des Voyeurs. Auch Grosse schildert die Szene, gibt Lukrez recht und verallgemeinert:

Lukrez sagt, daß es süß sey, dem auf dem Meere herumirrenden Seefahrer, und dem der im Irrthume wandelt, zuzusehen, weil es ein Vergnügen wäre, Übel vor Augen zu haben, von denen man frey ist. Lukrez hat Recht, und ein jeder, der dem Herzen nachgeht und seine geheimen Gänge kennt, wird oft die Bemerkung auf seinem Wege gefunden haben, daß sich auch das fühlende Herz, das theilnehmend sich in den Kummer des Bruders versetzt, das sich erweitert, um seinen Jammer fassen zu helfen, und rastloß mit ihm würt, in geheimer Empfindung eine Art Freude nähren kann, die es plötzlich überfällt und nur langsam verschwindet. (Ebd., 24)

Es geht hier also nicht um Anteilnahme und Mitleid mit dem anderen, sondern um die ‘Erweiterung’ des *eigenen* Empfindungsvermögens — und diese Erweiterung ist mit einer „Art Freude“, d.h. mit der vermischten Empfindung des ‘Frohseins’ (‘delight’) verbunden. Nicht die Mitleidsethik Lessings bildet den Referenzrahmen von Grosses Überlegungen, sondern die Erhabenheitsästhetik Burkes. „Kraft“ und „Energie“ sind die wiederkehrenden Stichworte. Die Durchmusterung des einschlägigen ästhetischen Repertoires, zernichtende Naturgewalten oder böseste Taten, besiegelt sie Separation von Schönheit und Erhabenheit. Die Konturierung der dynamischen Aspekte des Erhabenen schließt Grosse mit dem Satz ab: „Das Erhabene verträgt das Schöne nicht.“ (Ebd., 11) Grosse übernimmt eine Reihe der einschlägigen Beispiele Burkes, weiß sie jedoch dramatischer ins Licht zu setzen. Mit dem Begriff der Kraft sucht Grosse auch die ästhetische Attraktivität „glänzende[r] Laster“ (ebd., 59) zu deuten. Der erhabene Bösewicht gefällt wegen der Kühnheit seiner Taten. Grosse durchschneidet dabei das Band zwischen Ethik und Ästhetik, denn z.B. die Grausamkeit Achills oder die Macht, Kühnheit und Unerschrockenheit von Miltons Satan veranschauliche die Differenz von „Güte“ und „Größe“:

Ist Miltons Satan nicht groß? [...] Nicht den Spuren des Guten, nur denen des Großen folgt er [= der Gang eines großen Geistes]. Nicht immer ist groß, was gut ist, und nicht immer ist Güte mit irgend einer Größe bekleidet. (Ebd., 58)

Die Auseinandersetzung mit dem angenehmen Schrecken des Erhabenen führt Grosse an die Grenze zum Ästhetizismus. Das Beispiel Neros etwa, von dem man sagt, er habe Rom anzünden lassen, um sich an den Flammen zu entzücken, belehre

darüber, wie Grosse schreibt, daß sich die Einbildungskraft „nicht am *guten* sondern am *schönen* ergötzt.“ (Ebd., 26) In Hinsicht auf die Kraft, die im Erhabenen zu Geltung kommt, nimmt Grosse einen Standpunkt jenseits von gut und böse ein. Suggestiv wird die Erhabenheit evoziert, die u.a. im Stierkampf zum Ausdruck kommt:

noch immer entzückt uns ein wütender Thierstreit, ein Stiergefecht im Prado und ein Löwenkampf. Daher läuft man so gern zu solchen Schauspielen trotz dem weinerlichen Zurufe schlaffer Moralisten hin; man folgt so gern dem Zuge des Herzens nach Szenen, wo ungeheure Kräfte sich zeigen; man dürstet nicht nach dem rauchenden Blute edeler Thiere, aber man dürstet nach den ausdrucksvollen Mienen, nach ihren Anfällen und ihrem kraftvollen schönen Tode. (Ebd., 31)

Der Kraft, die in Szenen wie solchen, in Naturkatastrophen oder kühnen, bisweilen bösen oder grausamen Taten der Menschen zum Ausdruck kommt, korreliert im Betrachter ein Maßstab, der nur in ihm selbst liegt. Die Konfrontation mit Kraft, läßt *eigene* „Seelenkräfte“ (20) spürbar werden. Insofern Grosse das Erhabene als Selbstgefühl deutet, nähert er sich dem Subreptionsbegriff Kants an, den wir im nächsten Abschnitt näher kennenlernen werden. Erhaben ist strenggenommen nicht die Kraft, die mir entgegentritt, erhaben ist vielmehr die Kraft, die in mir selbst bei der Betrachtung der eben geschilderten Szenen erwächst und anschwillt. Grosse hält fest, daß die „Empfindung des Erhabenen „keinem Gegenstande“ anhängt, d.h. kein Objekt, sondern ein Subjekt bezeichnet:

das heist: das Erhabene würkt nicht [...] von außen [...], sondern durch eine ganz eigene Operation; durch die Veranlassung einer besonderen Handlung der Seele, durch die *Erweiterung*. (Ebd., 14)

Das Erhabene ist das „Gefühl der Seelenenergie“ (ebd., 21), „Bewustseyn wirkender großer Kräfte“ (ebd., 21) bzw. „Selbstgefühl ungebundener Kräfte“ (ebd., 40) — Grosse schwankt, auf welcher Ebene er das Erhabenen als Selbstreferenz kognitiver Vermögen ansiedeln soll. In einem kurzen Aufsatz über das Erhabene, der im gleichen Jahr wie Kants *Kritik der Urteilskraft* erschien, faßt Grosse präzise seine Überlegungen zur Verinnerlichung der Kategorie des Erhabenen zusammen: „Die Quelle der Größe bin ich selbst, ist mein Selbstgefühl.“¹²⁸

¹²⁸ Carl Grosse: „Ueber Größe und Erhabenheit“. In: *Deutsche Monatsschrift* 2 (Juli 1790), 275-302, hier: 288.

Übungsaufgaben zum 5. Kapitel

1. Lesen Sie Mendelssohns *Rhapsodie* und versuchen Sie die darin herausgearbeitete, subjektive Fassung der Theorie der vermischten Empfindungen nachzuvollziehen. Geben Sie Mendelssohns Argument in eigenen Worten wieder und notieren Sie das Ergebnis.
2. Beziehen Sie Mendelssohns Theorie der vermischten Empfindungen auf Schlossers und Grosses Bestimmung des Erhabenen.

6 Das Erhabene in der Deutschen Klassik — Kant und Schiller

Die Anthropologie des 18. Jahrhunderts ist wie die Neuzeit schlechthin von einem dualistischen Menschenbild tief geprägt. Der Mensch ist gespalten in eine denkende Substanz („res cogitans“) und einen Ausdehnung habenden Körper („res extensa“), sagt Descartes (1596-1650) und determiniert mit dieser Unterscheidung die einschlägigen Dualismen der Neuzeit (Geist/Materie, Seele/Leib, Freiheit/Notwendigkeit, Denken/Fühlen, ‘Kopf/Bauch’). Dort herrscht, um sich der idealistischen Terminologie zu bedienen, Freiheit, hier Naturgesetz, Notwendigkeit, Kausalität, Mechanik, Determiniertheit etc. Der Mensch ist für die Aufklärung ein „zweideutiges Mittelding von Engel und Vieh“ (Albrecht von Haller). Die antithetische Anthropologie des 18. Jahrhunderts setzt den Menschen in die Spannung zwischen Gott und Tier, wobei beide Unterscheidungen diskutierbar und fragwürdig werden: einerseits etwa durch die Anstrengungen der Genieästhetik, die, wie wir sahen, den Menschen zum gottähnlichen Schöpfer promoviert, andererseits etwa durch das Problem, das hier nur angedeutet werden kann, ob auch Tiere eine Seele haben. Die Stellung des Menschen im Kosmos wird dadurch fragil. Zugleich hat es stets auch Bemühungen zur ‘Überwindung’ dieser Antinomie gegeben, sei es, daß man die Zirbeldrüse im Gehirn quasi als physiologische Schaltzentrale oder ‘Schnittstelle’ zwischen den Substanzen annahm (Descartes), Gott bei Gelegenheit jedes einzelnen Kommunikationsakts um Vermittlung bemühen mußte (Okkasionalismus) oder unterstellte, Gott habe von Anfang an einen genau übereinstimmenden Parallelismus zwischen Leib und Seele installiert (prästabilisierte Harmonie). In der Anthropologie der Aufklärung wurde das sog. Leib/Seele-Problem vor allem in Hinsicht auf einen erfahrungswissenschaftlich gesättigten „Influxus“ diskutiert, demnach die Seele aufgrund nicht gänzlich durchsichtiger psychophysischer bzw. psychosomatischer Mechanismen auf den Leib und der Leib auf die Seele wirken würde. Als prominentes Beispiel für solche Anthropologen, die im 18. Jahrhundert oftmals als ‘philosophische Ärzte’ titulierte wurden, kann Friedrich Schiller gelten, der vom Ausbildungsgang her Mediziner war. Schiller ist stets bemüht gewesen, zwischen Leib und Seele einen Ausgleich zu denken. In seiner 1779 verfaßten *Philosophie der Physiologie* rekurriert der Medizinstudent auf eine „Mittelkraft“, die zwischen Geist und Materie tritt „und beede [!] verbindet“, da ohne sie ein „Riß“ in der Welt wäre.¹²⁹ Auf den Nachweis, „daß die thierische Natur [des Menschen] mit der geistigen sich durchaus vermischt“ (NA 20, 68), zielte auch die ein Jahr später eingereichte, dritte Dissertationsschrift, mit der Schiller endlich promoviert wurde. Schillers anthropologisches Bemühen gilt dem Problem des *commercium mentis et corporis*, d.h. der Wechselwirtschaft von Körper und Seele, bei der „die heterogenen Principien des Menschen gleichsam zu *Einem* Wesen“ ver-

¹²⁹ Friedrich Schiller: *Werke. Nationalausgabe*. Begr. Julius Petersen. Weimar 1943 ff. [noch nicht abgeschlossen], Bd. 20, 13. Schiller wird wie folgt zitiert: Sigle NA Band, Seite.

schmelzen und „die innigste Vermischung dieser beiden Substanzen“ statt habe (NA 20, 63 f.). Die Anthropologie der ‘Philosophischen Ärzte’ mit ihrem kartesianisch-antikartesianischen Erbe bildet den grundlegenden Kontext, in den die frühen medizinischen, aber auch die späteren ästhetischen Schriften situiert werden müssen. ‘Kartesianisch-antikartesianisch’ ist dieses Erbe insofern, als einerseits ein Dualismus vorausgesetzt, andererseits nach seinem Ausgleich, seiner Überwindung bzw. Überbrückung gesucht wird. Anthropologie, Ästhetik und Geschichtsphilosophie — die drei neuen Wissenschaften des 18. Jahrhunderts — bilden mit ihrem jeweiligen Vokabular unterschiedliche Sprechmedien, in denen auf die gleiche Fragestellung Antworten gesucht werden. Nun liegt zwischen den 80er und 90er Jahren des 18. Jahrhunderts das epochale Datum 1789. Das anthropologische Ausgangsproblem scheint davon jedoch unberührt geblieben zu sein, dringlicher indes wurde in den Augen der Zeitgenossen dessen Lösung.

6.1 Kants „Analytik des Erhabenen“

Auch der Königsberger Philosoph Immanuel Kant (1724-1804) faßt den Menschen durchgehend als Doppelwesen auf, das in zwei Welten gleichermaßen beheimatet ist. Daß der Mensch zugleich ein physisches und ein metaphysisches Wesen ist, bietet geradewegs den Ausgangspunkt für Kants ‘Ästhetik’. In der *Kritik der Urteilskraft* (1790)¹³⁰ ist er darum bemüht, jene „unübersehbare Kluft“ (KU, A XIX; auch A LI) zwischen dem Sinnlichen und Übersinnlichen zu überbrücken und einen „Übergang“ (KU, A XXIII; auch A LIV) vom Gebiet des Naturgesetzes zum Freiheitsbegriff zu ermöglichen. Inwieweit die einleitende Ankündigung eines Übergangs bzw. einer Überbrückung, eine Passage, die Schiller sich bei der zweimaligen Lektüre des Werks angestrichen hat, von Kant im weiteren Verlauf der Argumentation umgesetzt worden ist, läßt sich eindeutig nur schwer entscheiden. Die Meinung der Philosophen geht darüber auseinander. Der Brückenschlag im berühmten § 59 erscheint jedoch eher fragil, denn das Schöne fungiert hierin gerade nicht als „Symbol des Sittlich-guten“ (KU, § 59, A 254), sondern nur, wie es einschränkend heißt, als dessen „Analogie“ (A 255 f.). Beim Erhabenen dagegen prallen Sinnliches und Übersinnliches direkt aufeinander, indem eine sinnliche Grenzerfahrung zur freilich „bloß negative[n] Darstellung“ (Allg. Anm. nach § 29, A 123) der Sittlichkeit führt.

¹³⁰ Kants *Kritik der Urteilskraft* wird wie folgt zitiert: Sigle KU, interne §§-Zählung, Paginierung der Erstausgabe (A). Zu Kants Lebzeiten erschienen drei Auflagen: 1790, 1793 und 1799 sigliert mit: A, B und C).

6.1.1 Schönes und erhabenes Lebensgefühl

Kants *Kritik der Urteilskraft* (vgl. Materialienband M8) ist zweigeteilt, und zwar in eine Kritik der ästhetischen und eine Kritik der teleologischen Urteilskraft. Letztere soll hier nicht interessieren. Der erste Teil, die Kritik der ästhetischen Urteilskraft, d.h. Kants ‘Ästhetik’, ist wiederum zweigeteilt, und zwar in eine Analytik des Schönen und eine Analytik des Erhabenen. Sie gilt als einer der schwierigsten und am kontroversesten diskutierten Texte des Königsberger Philosophen. Es ist z.B. nicht deutlich, ob Kant beide Analytiken als gleichberechtigte ‘Bücher’ nebeneinanderstellen wollte, oder ob er dem zweiten „Buch“ (§§ 23 bis 29) nur den nachgeordneten Status eines „bloßen Anhang[s]“ (§ 23, A 77) hat zubilligen wollen. Fast scheint es, als habe Kant zur Bestimmung des Erhabenen mehrere Anläufe genommen, insofern der ‘Anhang’ nochmals um eine vergleichbar lange Anmerkung (A 112 bis A 129) ergänzt wird, die nicht nur eine Auseinandersetzung mit Burke, sondern auch die wichtigen Überlegungen zur Verknüpfung der bloß negativen Darstellbarkeit von Ideen mit dem mosaischen Bilderverbot enthält. In der Forschung, insbesondere des deutschsprachigen Raums, ist Kants Analytik des Erhabenen daher lange Zeit vernachlässigt und als irrelevant abgetan worden, da sie modernem Geschmack offenbar nicht mehr entspreche. Im Zuge der Renaissance des Erhabenen in den 80er Jahren ist Kants Diktum vom ‘Anhang’ dagegen im Sinne einer supplementierenden Logik dahingehend interpretiert worden, daß in der Analytik des Erhabenen ein gegenläufiges Moment ins Spiel komme, das wesentliche zuvor entwickelte Bestimmungen ergänzt, unterläuft und wieder in Frage stellt.

Unsere Erkenntnisvermögen – die Einbildungskraft, durch die ein Gegenstand in der Vorstellung gegeben ist, und der Verstand, der die Vorstellung einem Begriff subsumieren soll – befinden sich beim ästhetischen Geschmacksurteil in einem freien, harmonischen Spiel, das Lust erzeugt: Wir nennen den Gegenstand, der zu solchem lustvollen Spiel anreizt, ‘schön’. In Kants *Kritik der Urteilskraft* wird jedoch die reizende Kontemplation des Schönen durch die rührende Intensität des Erhabenen ergänzt. Während das Wohlgefallen an schönen Dingen vermittelt, „daß der Mensch in die Welt passe“¹³¹, gewährt die negative Lust des Erhabenen ein Geistesgefühl, daß wir über sie hinaus sind. Das „Gefühl des Erhabenen“, das Kant in mehrmaligen Anläufen zu umschreiben versucht, läßt uns gewahr werden, entdeckt, macht fühlbar, daß wir allein auf uns gestellt sind. Das Schöne und Erhabene indizieren, zwei unterschiedliche Arten menschlichen Weltverhältnisses: Während das Schöne ein Wort für die Übereinstimmung des Subjekts mit der Natur ist, vermittelt das Erhabene die „ästhetische Erfahrung der Disharmonie von Subjekt und

¹³¹ Immanuel Kant: *Kant's handschriftlicher Nachlaß*. Bd. III: *Logik*. Berlin, Leipzig 1924 (= *Kant's Schriften. Akademieausgabe*, 16), 127, Refl. 1820a (etwa 1771-1772).

Welt“¹³², die bereits in der Wortwahl des diskordanten Kompositums ‘Geistesgefühl’ zum Ausdruck kommt.

Die einschlägigen Unterscheidungen zwischen dem Schönen und Erhabenen finden sich im § 23, mit dem Kant das zweite, die Analytik des Erhabenen betreffende Buch der *Kritik der Urteilskraft* einleitet:

Allein es sind auch namhafte Unterschiede zwischen beiden in die Augen fallend. Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern *Unbegrenztheit* an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird: so daß das Schöne für die Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs, das Erhabene aber eines dergleichen Vernunftbegriffs genommen zu werden scheint. Also ist das Wohlgefallen dort mit der Vorstellung der *Qualität*, hier aber der *Quantität* verbunden. Auch ist das letztere der Art nach von dem ersteren Wohlgefallen gar sehr unterschieden: indem dieses (das Schöne) directe ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich führt, und daher mit Reizen und einer spielenden Einbildungskraft vereinbar ist; jenes aber (das Gefühl des Erhabenen) eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto stärkern Ergießung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint. Daher es auch mit Reizen unvereinbar ist; und, indem das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselweise auch immer wieder abgestoßen ist, das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d.i. negative Lust genannt zu werden verdient. (A 74 f.)

Versuchen wir wieder, die Bestimmungen von Kants doppelter Ästhetik in ein Schema zu fassen, ergibt sich folgende Übersicht:

¹³² Rüdiger Bubner: „Literaturkritik und philosophische Ästhetik“. In: *Literaturkritik — Anspruch und Wirklichkeit. DFG-Symposium 1989*. Hg. Wilfried Barner: Stuttgart 1990, 231-236, hier 233.

das Schöne	das Erhabene
Form, Begrenzung	Formlosigkeit, Unbegrenztheit
Geschmacksurteil	Geistesgefühl
freies Spiel von Einbildungskraft und Verstand (Erkenntnisvermögen)	Widerstreit (§ 27) zwischen Einbildungskraft und Vernunft (Begehrungsvermögen)
direktes Lebensgefühl	indirektes Lebensgefühl durch das Widerspiel von Hemmung und Ergießung
Spiel	Ernst
positive Lust	negative Lust
Wohlgefallen	Frohsein (§ 28)
Anziehung	wechselweise Abstoßung und Anziehung
Reiz	Rührung
ruhige Kontemplation (§ 26)	Bewegung des Gemüts (§ 26)

Deutlich ist, daß beiden Beurteilungsvermögen, dem ästhetischen Geschmacksurteil und dem Geistesgefühl des Erhabenen, die selbstreferentielle Struktur des Selbstgefühls inkorporiert ist, die wir bereits kennengelernt haben. Wie Mendelssohn unterscheidet Kant zwischen den Erkenntnisvermögen und dem Wohlgefallen daran, daß sie zweckmäßig funktionieren. Wie bei Mendelssohn ist damit die Trennung zwischen Ethik und Ästhetik verbunden. Weder das Schöne noch das Erhabene bezeichnen etwas im Objekt. Deren „Bestimmungsgrund“ ist vielmehr „*nicht anders als subjektiv*“ (§ 1, A 4), d.h. leitet sich aus einem Gemütszustand ab, bei dem sich entweder Einbildungskraft und Verstand in freiem harmonischen Spiel (wie beim Schönen) oder Einbildungskraft und Vernunft in wechselweiser Abstoßung und Anziehung (wie beim Erhabenen) befinden. Der erste Gemütszustand ist mit Lust, der zweite mit „negativer Lust“, d.h. einer Lust, „die nur vermittelt einer Unlust möglich ist“, verbunden (§ 27, A 101). Die reine Empfindung der Lust bzw. die vermischte Empfindung der negativen Lust indizieren, daß die Vermögen zu einer Erkenntnis (beim Schönen) bzw. einem Begehren (beim Erhabenen) *überhaupt* tauglich sind. Das eine ist Lust an der Harmonie der Erkenntnisvermögen, insofern Einbildungskraft und Verstand beim Schönen unter Beweis stellen, zur Erkenntnis überhaupt zustimmen. Das andere ist negative Lust an der Disharmonie der Begehrungsvermögen, insofern das Unvermögen der Einbildungskraft, das zu fassen, was schlechthin groß ist, beim mathematisch Erhabenen ein unbeschränktes Vermögen bzw. die sinnliche Ohnmacht beim dynamisch Erhabenen eine überlegene Kraft, d.h. in beiden Fällen Vernunft „entdeckt“ (§ 27, A 99 und § 28, A 103). Beides, Schönes und Erhabenes, gehen mit einem „Gefühl der Beförderung des Lebens“ einher, das beim Schönen „directe“, beim Erhabenen

„indirecte“ entspringt, und zwar das eine vom „freien Spiele“ (§ 9, A 29), das andere vom Widerspiel zwischen „Hemmung“ und „Ergießung“ (§ 23, A 74). Beides sind belebende Gefühle bzw. Lebensgefühle, d.h. Gefühle, in denen das Gemüt sich seines Zustands „bewußt“ (§ 1, A 4) wird bzw. seinen Zustand „fühlbar“ (§ 28, A 104) macht. Schönheit und Erhabenheit konvergieren also darin, daß es sich in beiden Fällen um eine Selbstaffektation“ des Verstandes bzw. der Vernunft handelt, insofern das Subjekt im ästhetischen Geschmacksurteil „sich selbst fühlt“ (§ 1, A 4) und beim Geistesgefühl des Erhabenen eine „innere Wahrnehmung“ (§ 27, A 97) vollzieht.

6.1.2 Zum Erhabenen tauglich — Subreption

Aus dem subjektiven „Bestimmungsgrund“ des Schönen und Erhabenen folgt bereits, daß es sich bei beiden ästhetischen Kategorien nicht um begrifflich fixierbare ‘Eigenschaften’ von Gegenständen handelt, seien es Naturphänomene, z.B. eine Tulpe oder Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, oder Artefakte, z.B. Zeichnungen *à la grecque* auf Papiertapeten oder der Petersdom. Der „Bestimmungsgrund“ des Schönen und Erhabenen ist vielmehr die mit Lust oder Unlust einhergehende innere Wahrnehmung am Spiel oder Widerspiel der Erkenntnis- oder Begehrungsvermögen. Schönheit und Erhabenheit bezeichnen kein Objekt, sondern ein Subjekt: meine Selbsterfahrung. Also nicht die Tulpe, ggf. auch nicht ein Kunstwerk, ist schön, sondern die Erfahrung, die ich an ihr, ggf. an ihm, mache. Schönheit ist an einen Gegenstand gebundene und von ihm gelenkte Phantasietätigkeit. Erhaben ist nicht das Hochgebirge, ggf. auch keine Pyramide, sondern die widerstreitende Wahrnehmung, die es, ggf. sie, mir gewährt. Erhabenheit ist Selbstgefühl der Vernunft. Erhaben bin ich — da ist es wieder: das „Moy“ der Medea (s.o. Kap. 3.1.2). Kant hält fest:

so bringen Einbildungskraft und Vernunft [B und C: hier], durch ihren Widerstreit, subjektive Zweckmäßigkeit der Gemütskräfte hervor: nämlich ein Gefühl, daß wir reine selbständige Vernunft haben. (§ 27, A 98)

Kant scheut bei der Herausarbeitung des subjektiven Bestimmungsgrunds des Erhabenen nicht davor zurück, geradezu anmaßend von der Vernunft zu sprechen, etwa wenn er sagt, daß gemessen an den Ideen der Vernunft die Natur „verschwindend“ (§ 26, A 95) und „klein“ (§ 27, A 96) ist. Wenn aber wir ‘erhaben’ sind, was ist dann die Natur? Sie ist formlos, d.h. häßlich. Kant entdeckt in der geläufigen Rede von der ‘erhabenen Natur’ eine Verwechslung („Subreption“), d.h. eine metonymische Vertauschung von Ursache und Wirkung, insofern nämlich Erhabenheit kein Prädikat unermeßlicher, kolossaler oder gewaltiger Phänomene ist — diese sind vielmehr roh, ungestalt, fürchterlich oder „gräßlich“ —, sondern Erhabenheit ist ein Prädikat der Vernunft, welche unser Gemüt angesichts jener Erscheinungen „sich fühlbar machen kann“ (§ 28, A 104). Kant spricht diese Verwechslung bereits

im einleitenden § 23 an, bringt sie jedoch erst im weiteren Verlauf der Analyse, nämlich im § 27, auf den Begriff:

Man sieht aber hieraus sofort, daß wir uns überhaupt unrichtig ausdrücken, wenn wir irgend einen *Gegenstand der Natur* erhaben nennen, ob wir zwar ganz richtig sehr viele derselben schön nennen können; denn wie kann das mit einem Ausdrücke des Beifalls bezeichnet werden, was an sich als zweckwidrig aufgefaßt wird? Wir können nicht mehr sagen, als daß der Gegenstand zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sei, die im Gemüte angetroffen werden kann; denn das eigentlich Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden. So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich [...]. Man sieht hieraus, daß die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlaßt, müsse gesucht werden. Wer wollte auch ungestalte Gebirgsmassen, in wilder Unordnung über einander getürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See u.s.w. erhaben nennen? [...] Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigne Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt für die Idee der Menschheit in unserm Subjekte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht. (§ 23, A 75 f.; § 26, A 94; § 27, A 96)

Dasjenige, das zur Vergegenwärtigung des Erhabenen tauglich ist, ist häßlich, Chaos, wildeste regelloseste Unordnung und Verwüstung. Ästhetik des Erhabenen und Ästhetik des Häßlichen sind aufeinander verwiesen und verhalten sich zueinander wie Positiv und Negativ. Jene bleibt kritisch, solange sie von dieser komplettiert wird.

6.1.3 Mathematische und dynamische Erhabenheit

Die ‘rohe Natur’ (§ 26, A 88), die zur Vergegenwärtigung bzw. Fühlbarmachung der Vernunft tauglich ist, wird von Kant nach Maßgabe von Größen- und Machtverhältnissen betrachtet. An grenzenloser Natur entfaltet er das *mathematisch-Erhabene*, an Furcht erregender Natur das *dynamisch-Erhabene*. In dieser Unterscheidung erkennen wir zunächst die Binarismen wieder, die uns seit Addisons Anschauungsformen des weiten und des stürmischen Ozeans vertraut sind. Während uns das mathematisch-Erhabene, d.h. das, was schlechthin bzw. unermeßlich groß ist, vermitteltst des Unvermögens der Einbildungskraft das Vermögen der Vernunft

aufzeigt, entdeckt das dynamisch-Erhabene, d.h. das, was aufgrund seiner Macht Furcht erregt, vermittelt der Konfrontation mit unserer physischen Ohnmacht „ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art“ (§ 28, A 103). Nicht das, was Furcht erregt, ist erhaben — das ist vielmehr fürchterlich und abstoßend —, sondern — wir kennen den Begriff bereits aus der popularphilosophischen Erhabenheitsästhetik — unsere „Kraft“, die wir im Zuge solcher Abstoßung mit „begeisternde[m] Wohlgefallen“ (§ 28, A 104) verspüren. In einem auf Steigerung angelegten Vergleich zwischen dem mathematisch- und dynamisch-Erhabenen heißt es:

Denn, so wie wir zwar an der Unermeßlichkeit der Natur, [...] unsere eigene Einschränkung, gleichwohl aber doch auch an unserm Vernunftvermögen zugleich einen andern nicht-sinnlichen Maßstab [...] gegen den alles in der Natur klein ist, mithin in unserm Gemüte eine Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit fanden: so gibt auch die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht uns, als Naturwesen betrachtet, zwar unsere [B und C: physische] Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur [...]. Auf solche Weise wird die Natur in unserm ästhetischen Urteile nicht, sofern sie furchterregend ist, als erhaben beurteilt, sondern weil sie unsere Kraft (die nicht Natur ist) in uns aufruft [...]. Also heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zu Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann. (§ 28, A 104)

Die Konzeption eines zweiphasigen Geistesgefühls des Erhabenen, das zur *Fühlbarmachung* der Vernunft führt, weist auf die ereignishaftige Begrifflichkeit des französischen ‘se faire sentir’ sowie auf die Grundfigur der Theorie der vermischten Empfindungen zurück. Zwar hat Kant in der späten *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) die Entgegensetzung von Schönheit und Erhabenheit, die die *Kritik der Urteilskraft* im Blick auf die Natur vorgenommen hatte, in Hinsicht auf die künstlerische Darstellung abgeschwächt und erklärt, daß das „*Erhabene* [...] zwar Gegengewicht, aber nicht das Widerspiel vom Schönen [ist]“. An dem Mechanismus, daß das Erhabene „dem Subjekt ein Gefühl seiner eigenen Größe und Kraft erweckt“, hat Kant jedoch festgehalten.¹³³

6.1.4 Negative Darstellung

„Buchstäblich genommen, und logisch betrachtet, können Ideen nicht dargestellt werden.“ (KU, Allg. Anm. nach § 29, A 114) Daraus erklärt sich der von Kant geltend gemachte *negative* Modus einer *Fühlbarmachung* der Vernunft durch das

¹³³ Kant: „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“. In: Ders.: *Werke* (wie Anm. 117), Bd. XII, § 65, BA 190, 569.

Erhabene in der *Kritik der Urteilskraft*. Die Vernunftidee kann nicht positiv dargestellt werden, da sie jeden Maßstab der Natur übertrifft. Sie kann dagegen in der „bloß negative[n] Darstellung“ (ebd., A 123), die im Erhabenen gelingt, entdeckt, aufgezeigt, rege oder fühlbar gemacht werden. Kant findet immer wieder andere Ausdrücke für diesen Akt einer ‘Selbstwahrnehmung’ der Vernunft, deren Status in der Forschung zwischen ‘nichtkognitiv’ und ‘quasi-kognitiv’ schwankt.¹³⁴ Als ‘bloß negativer Darstellung’ der Idee ähnelt das Erhabene, darauf weist Kant nachdrücklich hin, dem jüdischen Bilderverbot: „Du sollst dir kein Bildnis machen“ (ebd., A 123).

6.2 Schillers „Ueber das Erhabene“

Schon ein kurzer Blick auf einige Titel von Friedrich Schillers (1759-1805) großen Abhandlungen der 90er Jahre weist auf eine dualistische Anlage hin. Da steht „Anmut“ gegen „Würde“, „naive“ gegen „sentimentalische“ Dichtung und selbst das Bildungsprogramm der ‘Ästhetischen Briefe’ basiert auf der Dichotomie von „schmelzender“ und „energischer“ Schönheit. Analysiert man die ästhetischen Schriften, die Schiller zwischen 1790 und 1796 publiziert hat — die Abhandlung „Ueber das Erhabene“ ist vermutlich früher geschrieben, erschien jedoch erst 1801 —, kann man feststellen, daß sie von der zweideutigen Dynamik eines schismatisierenden Impulses vorangetrieben werden. Schillers Natur- und Menschenbild, das seiner Ästhetik zugrundeliegt, changiert je nachdem, ob es aus der Perspektive des Schönen oder des Erhabenen beleuchtet wird. Wie bereits der Hinweis auf die medizinischen Schriften zeigt, ist Schillers Anthropologie des ganzen, d.h. des sinnlich-übersinnlichen Menschen von einem durchgängigen Dualismus geprägt. Je nachdem, ob er für utopische Versöhnung oder tragische Entzweiung optiert, steht in der Ästhetik mal der Aspekt des Schönen, mal der Aspekt des Erhabenen im Vordergrund. Schillers Überlegungen, einen Ausgleich zwischen sinnlicher und übersinnlicher Welt zu schaffen, greifen den kategorialen Rahmen von Schönheit, Anmut, schmelzender Schönheit oder Naivität auf. Seine Überlegungen dagegen, die Freiheit menschlichen Handelns herauszustellen, disponieren Erhabenheit, Würde, energische Schönheit und Sentimentalität. Die erste terminologische Reihe zielt auf eine utopische, die zweite auf eine tragische Anthropologie mit jeweils entsprechenden Geschichtsbildern und Naturverständnissen. Verkürzt man seine Schillerinterpretation auf eine der Reihen, betrügt man sich um die Hälfte seiner Ästhetik, priorisiert man die eine zugunsten der anderen Reihe, blendet man deren spannungsvolle Komplexität aus.

¹³⁴ Jean-François Lyotard: *Die Analytik des Erhabenen (Kant-Lektionen, Kritik der Urteilskraft, §§ 23-29* [frz. 1991]. Übers. Christine Pries. München 1994, 207; Donald W. Crawford: „The Place of the Sublime in Kant’s Aesthetic Theory“. In: *The Philosophy of Immanuel Kant*. Hg. Richard Kennington. Washington D.C. 1985, 161-183, hier: 181.

6.2.1 Das Supplement der ästhetischen Erziehung — Theorie des Erhabenen

Schillers tragödientheoretisches Grundgesetz folgt der Bemerkung Kants, daß das moralische Gesetz sich „nur durch Aufopferungen ästhetisch kenntlich macht“ (KU, Allg. Anm. nach § 29, A 119). Aus Kants Analytik des Erhabenen macht Schiller ein Projekt ästhetischer Erziehung. Aus Kants Überlegung, daß das Erhabene sich auf keine sinnliche Form, sondern nur auf die Idee der Vernunft bezieht, hat Schiller den Mechanismus indirekter bzw. negativer Darstellung der Freiheit in seiner Tragödientheorie abgeleitet, dergemäß nur der Widerstand gegen die Gewalt der Gefühle, „das freye Princip in uns kenntlich [macht]“ (Nationalausgabe [NA] 20, 196). Bekannt geworden sind die daran anschließenden Zeilen vom Beginn des zweiten Teils der Abhandlung „Vom Erhabenen“ (1793):

Das *Sinnenwesen* muß tief und heftig *leiden*; Pathos muß da sein, damit das Vernunftwesen seine Unabhängigkeit kundtun und sich *handelnd* darstellen könne. (ebd.)

Schillers abschließende Darstellung des Erhabenen findet sich jedoch in der erst 1801 publizierten Schrift „*Ueber das Erhabene*“, in der Probleme wiederaufgegriffen werden, mit denen er zuvor in den Briefen „*Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen*“ (1795) nicht zurechtgekommen war. Schiller hatte sich darin ursprünglich vorgenommen, „die Wirkungen der schmelzenden Schönheit an dem angespannten Menschen“ und anschließend „die Wirkungen der energischen [Schönheit] an dem abgespannten [Menschen]“ zu prüfen, „um zuletzt beide entgegen gesetzte Arten der Schönheit in der Einheit des Ideal-Schönen auszulösen“ (16. Brief, NA 20, 363). Der Plan, die Dualität von Schönheit und Erhabenheit in der Synthesekategorie der Ideal-Schönheit ‘aufzuheben’, entspricht dem ‘klassischen’ dialektischen Dreischritt von These, Antithese und Synthese. Die ‘ästhetischen Briefe’ jedoch führen dieses dialektische Programm nicht durch. Sie brechen vielmehr bereits mit der Behandlung der ‘schmelzenden Schönheit’ ab und bleiben Fragment — was heute zumeist übersehen wird.

Die Entstehung von „*Ueber das Erhabene*“ ist schwer zu datieren. Die Ansichten schwanken zwischen 1793 und 1801. Eindeutige philologische Kriterien fehlen. Eine Datierung aufgrund inhaltlicher Kriterien ist mit dem Problem belastet, ob man in Schiller den Theoretiker der *versöhnten* oder der *ertragenen* Widersprüche sehen will. Will man einem ‘schönen’ oder einem ‘erhabenen’ Schiller das letzte Wort geben? Wer daran interessiert ist, Schillers ‘Fortschritt’ gegenüber Kants ästhetischem Dualismus in der Synthesekategorie des Idealschönen zu konturieren, wertet die Schrift als kantianisierende Fingerübung ab und datiert möglichst früh. Meine Überlegungen zielen darauf, mit den Aporien des Versöhnungskonzepts die doppelte Ästhetik Schillers offenzuhalten, und ich situiere die Abfassung der Schrift in den Kontext der ‘ästhetischen Briefe’, was auf eine Entstehungszeit um 1795 hinausläuft.

„Ueber das Erhabene“ bietet einen gewissen „Ersatz“ (NA 21, 390 [Kommentar]) für den nicht zustandegekommenen zweiten Teil der ‘ästhetischen Briefe’ über ‘energische Schönheit’. Erinnern wir uns an die physiologischen Wirkungen, die im Anschluß an Burke mit dem Schönen und Erhabenen verbunden wurden, gibt es m.E. übrigens keinen Grund, Schillers Begriff der ‘energischen Schönheit’ nicht mit dem Erhabenen zusammenzubringen. Auf den Zusammenhang des Aufsatzes mit der Problematik der ästhetischen Erziehung weist nachdrücklich der Ort seines Erstdrucks hin. Schiller publiziert ihn 1801 erstmalig im Band III der Sammlung *Kleinere prosaische Schriften*, die auch den Wiederabdruck einer revidierten Fassung der ‘ästhetischen Briefe’ bietet. Und zwar sind diese nun ‘sandwichartig’ eingefügt. Der Aufsatz „Ueber das Erhabene“ ist ihnen voran-, der Wiederabdruck des zweiten Teils der Abhandlung „Vom Erhabenen“, der jetzt den Titel „Ueber das Pathetische“ trägt, ist ihnen nachgestellt. Das Schöne wird vom Erhabenen gerahmt und begrenzt. Die signifikative Komposition signalisiert, daß die ästhetische Erziehung zum Schönen durch die ästhetische Erziehung zum Erhabenen ergänzt werden muß. Und zwar schließt der Aufsatz einerseits an die Abhandlung „Vom Erhabenen“ an, die 1793 mit der Ankündigung „(Die Fortsetzung künftig.)“ (NA 21, 188, Lesarten) schloß, er setzt aber andererseits auch das Programm des 16. ästhetischen Briefs von 1795 voraus.

In den ‘ästhetischen Briefen’ war der Teil der Erziehung, bei dem der abgespannte Mensch mit dem Erhabenen aufgerüstet werden sollte, unausgeführt geblieben. Den Gedanken einer ästhetischen Erziehung zum Erhabenen nimmt Schiller nun ausdrücklich wieder auf, insofern nämlich aus dem „Kennzeichen guter und schöner, aber jederzeit schwacher Seelen“ die Notwendigkeit erwachse, ihnen einen „rüstigern Affekt“ zum Begleiter zu geben (NA 21, 41). Daß die ästhetische Erziehung ein Ganzes nur ist, wenn das Erhabene durch das Schöne gemäßigt und das Schöne durch das Erhabene gefestigt wird — diesen doppelten Kursus hält das im Oktober zum Druck gegebene Epigramm „Schön und erhaben“ (1805 u.d.T.: „Die Führer des Lebens“) fest, und gibt damit einen terminus post quem für die Abfassungszeit der Erhabenheitsschrift. Das gesamte ästhetische, d.h. Schönheit und Erhabenheit umfassende Erziehungsprogramm wird von Schiller in folgenden Distichen entworfen:

Zweierlei Genien sinds, die dich durchs Leben geleiten,
 Wohl dir, wenn sie vereint helfend zur Seite dir stehn!
 Mit erheiterndem Spiel verkürzt dir der eine die Reise,
 Leichter an seinem Arm werden dir Schicksal und Pflicht.
 Unter Scherz und Gespräch begleitet er bis an die Kluft dich,
 Wo an der Ewigkeit Meer schauernd der Sterbliche steht.
 Hier empfängt dich entschlossen und ernst und schweigend der andere,
 Trägt mit gigantischem Arm über die Tiefe dich hin.
 Nimmer widme dich *einem* allein. Vertraue dem erstern
 Deine *Würde* nicht an, nimmer dem andern Dein *Glück*.

(NA 1, 272)

Welche „Kluft“ ist gemeint? Brauchen wir den Genius des Erhabenen erst, wenn es ans Sterben geht oder schon früher zum Leben? Über diese Frage war es zwischen Schiller und seinem Leser Herder zu einem Mißverständnis gekommen, so daß Schiller nach Herders brieflichem Einwand, daß der erhabene Genius nicht erst im Tode von Bedeutung sei, sondern daß er uns schon während des Lebens „hilfreich zur Seite“ (von Herder, 10. Okt. 1795, zit.: NA 35, 375) stehen müsse, die Aussage des Epigramms in der Erhabenheitsschrift prosaisch reformulierte und klarstellte. Herder hatte in seinem Brief die „Kluft [...], / Wo an der Ewigkeit Meer schauernd der Sterbliche steht“, als „Grab“ (ebd.) gedeutet, Schiller jedoch die „gefährlichen Stellen“ und die „schwindlichte Tiefe“ gemeint, wo die Grenze zwischen Leib und Seele verläuft, die uns schon im Leben zerreißt. Der einschlägige Passus in „Ueber das Erhabene“, der die das Schöne supplementierende Funktion der ästhetischen Erziehung zum Erhabenen, die das zitierte Epigramm entwarf, verdeutlichen hilft, heißt nun wie folgt:

Zwei Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab. Der eine, gesellig und hold, verkürzt uns durch sein munteres Spiel die mühevollere Reise, macht uns die Fesseln der Notwendigkeit leicht und führt uns unter Freude und Scherz bis an die gefährlichen Stellen, wo wir als reine Geister handeln und alles Körperliche ablegen müssen, bis zur Erkenntnis der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht. Hier verläßt er uns, denn nur die Sinnenwelt ist sein Gebiet, über dieses hinaus kann sein irdischer Flügel nicht tragen. Aber jetzt tritt der andere hinzu, ernst und schweigend, und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlichte Tiefe / In dem ersten dieser Genien erkennt man das Gefühl des Schönen, in dem zweiten das Gefühl des Erhabenen. (NA 21, 41)

Diesen Riß, d.h. den Widerspruch, daß wir sterblich, aber frei sind, spüren wir beim Erhabenheitsgefühl als eine vermischte Empfindung von „*Wehseyn*“ und „*Frohseyn*“, wodurch uns erfahrbar wird, „daß die Gesetze der Natur nicht nothwendig auch die unsrigen sind“ (NA 21, 42). Die vermischte Empfindung wird bei Schiller unmittelbar auf die ‘gemischte’ Natur des Menschen bezogen. Ästhetik und Anthropologie sind eng verzahnt. Das dualistische Menschenbild öffnet die Schere einer doppelten Ästhetik, d.h. es treibt den Hiat einer „zweifache[n] Schönheit“ (16. Br., NA 20, 362) von Schönheit (im engen Sinn) und Erhabenheit hervor, in der Freiheit auf zweifache Art symbolisiert wird:

Wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren; wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde. (NA 21, 41 f.)

Freiheit tritt sowohl in der Schönheit als auch im Entschluß, *gegen* die Sinne zu handeln, in Erscheinung. Die erste Option verfolgte Schiller seit dem Versuch einer

objektiven Definition des Schönen in den sog. Kallias-Briefen (Febr. 1793), die zweite Option führte zu einer Reihe von Schriften über Tragik, Pathos und Erhabenheit seit 1792. Beide Optionen versucht das zitierte Dispositionsschema der ‘ästhetischen Briefe’ zuzusammenzuführen. Es bleibt, wie gesagt, unausgeführt. Da sich das Schöne bloß um den Menschen als einem sinnlich-übersinnlichen Doppelwesen, das Erhabene aber um den „reinen Dämon“ (NA 21, 52) in ihm verdient macht, muß die ästhetische Erziehung, die Schiller 1795 in den ‘ästhetischen Briefen’ abgebrochen hatte, um einen Kursus in Erhabenheit ergänzt werden, in dem freilich das zuvor Gelernte in *anderem* Licht erscheint. Schiller faßt den ganzen Umfang seiner anthropologischen Ästhetik zusammen, wenn er gegen Ende seiner Schrift „Ueber das Erhabene“ folgert, daß „das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen [muß], um die *ästhetische Erziehung* zu einem vollständigen Ganzen zu machen“ (NA 21, 52).

6.2.2 Erhabenheit gegenüber dem Schönen

Hatte Lessing einst die Fertigkeit zum Mitleiden im Trauerspiel einüben lassen wollen, zielt Schiller mit der Tragödie auf ein anderes Programm. Jetzt wird Erhabenheit geübt:

Das Pathetische [...] ist eine „Inokulation“ des unvermeidlichen Schicksals (NA 21, 51).

Wie durch eine Impfung führt die Rührung durch das Pathetische zu einer „Fertigkeit“ (NA 21, 51) im Erhabenen. Diese Überlegung greift auf die stoische „Lebensphilosophie“ (NA 20, 151) zurück, die der früheren Schrift *Über die tragische Kunst* (1792) an den Anfang gestellt war. Doch wer einen Habitus ausgebildet hat, „sich von sich selbst zu trennen“ (NA 20, 151), um mit sich wie mit einem Fremden umzugehen, wird wohl kaum in der Lage sein, eine *schöne* Subjektivität auszubilden. Mit dem Durchbruchserlebnis des Erhabenen, bei dem „plötzlich und durch eine Erschütterung“ der selbständige Geist aus den Netzen einer verfeinerten Sinnlichkeit gerissen wird, „worin uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte“ (NA 21, 45), hat Schiller nun ein desillusioniertes, negatives Natur- und Geschichtsbild verbunden. Bei Schiller selbst führte der schöne Bildungsgang nach *innen*, und zwar in die „wenigen auserlesenen Zirkel[n]“ am Schluß des 27. Briefes. Bei Schillers Nachfolgern bis Hegel führte das Schöne hingegen in die *Geschichte* — damit freilich zugleich zur Depotenzenierung des Erhabenen und zu dessen Ausgrenzung aus der gänzlich auf das Schöne fixierten Kunstphilosophie. Das Erhabene stört in hegelianisierenden Versöhnungsutopien. Die Disposition, die Schiller dagegen dem Erhabenen gibt, steht quer zum „utopische[n] Horizont auf-

geklärter Geschichtsphilosophie“ und bricht mit deren „Humanitätsoptimismus“. ¹³⁵ Schon die Rhetorik, in die die Beschreibung des Durchbruchserlebnisses gefaßt ist, zeigt, daß sich die Einstellung zum Schönen aus der Perspektive des Erhabenen verwandelt und vor allem verdunkelt hat. Aus der Perspektive des Erhabenen erscheint das Schöne gänzlich dem Reich der Sinnlichkeit anzugehören oder doch völlig von diesem korrumpiert zu sein, obgleich es doch eigentlich ‘Harmonie’ von Trieb und Vernunft signalisieren sollte. Schiller schreibt, als sei er sich nicht sicher, ob die schöne Seele nicht doch wohl eher ein leichtes Mädchen sei, wie es in der Szene aus Fénelons ‘Abenteuer des Telemachs’, die sich anschließt, suggeriert wird:

Die Schönheit unter der Gestalt der Göttinn [!] Calypso hat den tapferen Sohn des Ulysses bezaubert, und durch die Macht ihrer Reizungen hält sie ihn lange Zeit auf ihrer Insel gefangen. Lange glaubt er einer unsterblichen Gottheit zu huldigen, da er doch nur in den Armen der Wollust liegt, — aber ein erhabener Eindruck ergreift ihn plötzlich unter Mentors Gestalt, er erinnert sich seiner bessern [!] Bestimmung, wirft sich in die Wellen und ist frey. (NA 21, 45)

Das Bild konfrontiert mit der Situation jener Krise, in der die Fähigkeit des Subjekts, seine kognitiven Dissonanzen zu harmonisieren, gefährdet ist und zerbricht. Das Interesse am Erhabenen ist bei Schiller nicht durch die ‘Panzerung des Charakters’ (à la Theweleit) motiviert, sondern vielmehr durch die Situation der Entscheidung. Die in den ‘ästhetischen Briefen’ anvisierte ganzheitliche Erziehung zu Geschmack und Schönheit wird durch ihre Supplementierung um das Geistesgefühl des Erhabenen gefährdet und kollabiert. Beziehen wir das Bild, das uns Schiller hier gibt, auf die zwei Genien, die uns durch das Leben begleiten. Die Verknüpfung erfolgt nicht willkürlich, sondern wird durch die Metapher der Reise — „die mühevollen Reise“ des Lebens einerseits, Rückreise des Odysseus von Troja andererseits — ausdrücklich nahegelegt. Kalypso, die den schiffbrüchigen Odysseus liebt und ihn sieben Jahre bei sich behält, bezeichnet die Schönheit. Mentor, dem Odysseus vor der Abfahrt nach Troja den Schutz seines Hauses anvertraut hatte, steht für das Erhabene. Vor die Wahl zwischen Kalypso und Mentor gestellt, entscheidet sich Odysseus für seinen Jugendfreund. Wie hat sich die Konnotation des Schönen verändert? Vor die Entscheidung gestellt, ist das Schöne die schlechtere Wahl. Entscheidend hat Schiller die Konnotationen ins Negative verwandelt. Das Schöne ist in Schillers Augen nicht länger Verkörperung einer „unsterblichen Göttin“, d.h. nicht länger Erscheinung der Freiheit, sondern der „Wollust“. Wir müssen vielleicht noch einen Schritt weitergehen. Eine Interpretation sieht in Kalypso eine

¹³⁵ Kurt Wölfel: „Machiavellische Spuren in Schillers Dramatik“. In: *Schiller und die höfische Welt*. Hg. Achim Aurnhammer, Klaus Manger, Friedrich Strack. Tübingen 1990, 318-340, hier: 330.

‘verhüllende’ (gr. *kalypto* = verhüllen), d.h. tötende Todesgöttin.¹³⁶ Wir haben es also gleich mit einer doppelten Täuschung zu tun. Unter der Schönheit der *Kalypso* verhüllt sich nicht die Freiheit, sondern hinter der Wollust lauert der Tod. Indem Schiller in diesen Zeilen versucht, die erhabene Tat des *Odysseus* („wirft sich in die Wellen und ist frey“) durch Kontrast in ein helles Licht zu stellen, verdunkelt er gänzlich das Schöne und verschlechtert zugleich den ‘schönen Schein’ in Betrug.

Wo die ‘schöne Seele’ eine Buhlerin und die Freiheit zum Erhabenen die *bessere* Bestimmung als die Freiheit im Schönen ist, erlischt das Vertrauen in Sinne, Natur und Geschichte. So ist das Erhabene bei Schiller die Rückzugspolposition des Menschen, wenn ihm nichts mehr bleibt. Auch Schillers Ästhetik des Erhabenen wird durch eine Ästhetik des Häßlichen komplettiert. Aus der Position des Erhabenen erscheint die Natur als „wilde Bizarrie“ und „gesetzlose[s] Chaos“, in der kein „weiser Plan“, sondern der „tolle Zufall“ regiert, der „aller Regeln [...] spottet“ (NA 21, 48 und 50). Die Geschichte erscheint (wie dem Engel aus Benjamins neunter geschichtsphilosophischer These) als Trümmerhaufen und als Schreckensspur „einer alles zerstörenden und wieder erschaffenden, und wieder zerstörenden Veränderung“ (NA 21, 52). Solche Sicht auf die Weltgeschichte als einer Wiederkunft des Gleichen nimmt den Einblick vorweg, den Schiller uns schließlich durch den Monolog „des 2ten *Demetrius*“ am Schluß der Tragödie geben wollte, „indem er in eine neue Reihe von Stürmen hinein blicken läßt und gleichsam das Alte von neuem beginnt.“ (NA 11, 226). Mit dem geschwärzten Naturbegriff hat Schiller jede Möglichkeit eines Ausgleichs abgeschnitten und durch die Naturalisierung der Geschichte jede Hoffnung auf ein Fortschreiten fahren lassen. Gegenüber ubiquitärer Zerstörung und Wiederkehr des Gleichen bleibt nur noch die Chance, „sich in die heilige Freyheit des Geistes zu flüchten“ und sich gegebenenfalls „moralisch zu entleiben“ (NA 21, 51). Das heißt, mit der Position, die Schiller in „Ueber das Erhabene“ vertritt, ist weder ein Natur und Freiheit überbrückender bzw. ‘versöhnender’ Schönheitsbegriff noch irgendeine dialektische Geschichtsphilosophie vereinbar. Während die ‘ästhetischen Briefe’ unter Ausblendung ihres fragmentarischen Charakters zu Hegel führen werden, führt „Ueber das Erhabene“ zu Kants Ausgangsproblem des „Widerstreits“ zurück, d.h. über Hegel hinaus.

Der Mensch ist das Tier, das ‘Nein’ sagen kann. Daß die tragische Anthropologie Schillers in der existentialistischen Philosophie unseres Jahrhunderts wiederauflebt, indiziert, „wie abhängig der Existentialismus von der idealistischen Philosophie geblieben ist.“¹³⁷ Es indiziert freilich auch, daß eine Antwort auf den Kontingenzschock der Moderne nicht an Aktualität verloren hat. Das Erhabene (Schiller), Angst (Kierkegaard), Geworfenheit (Heidegger) oder Ekel (Sartre) stehen einander näher, als das heute gipsern erscheinende Pathos des ersten Schlüsselworts

¹³⁶ Herbert Hunger: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. 8., erw. Aufl. Wien 1988, s.v.

¹³⁷ Wolfgang Düsing: *Schillers Idee des Erhabenen*. Diss. Köln 1967, 16.

dieser Begriffskette und der zeitliche Abstand zwischen den philosophischen Orten ihrer Glieder vermuten lassen. Die Begriffe signalisieren jedoch nur unterschiedliche Perspektiven auf das gleiche dramatische Geschehen menschlicher Exzentrizität, die der „gebildete[n] *Kantianer*“ (Goethe) Schiller im philosophischen Denkmedium seiner Zeit versucht hat, zur Sprache zu bringen.

Der preußische Schulreformer Johann Wilhelm Süvern hatte im Mai 1800 dem Weimarer Klassiker seine kritische Schrift *Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf die griechische Tragödie* überreicht. Darin suchte Süvern Einsicht in die „grosse Gränzscheidung [!] zwischen *Alten* und *Neuern*“, um dadurch einen neuen Zugang zur griechischen Tragödie zu erlangen. Gegenüber dem alten Muster, urteilt Süvern, bleibe Schillers *Wallenstein* zurück. Denn während die griechische Tragödie in Hinsicht auf ihre Wirkung durch die Erregung von Mitleid und Furcht kathartisch „hindurchgeht“ und in eine Stimmung versetzt, „welche ein gedeihliches fröhliches Menschenleben macht“, lasse Schillers Drama, nach Süverns Ansicht, den Zuschauer in „Kleinmuth“, „Erbitterung“ und „Ängstlichkeit“ zurück.¹³⁸ In seiner Antwort geht Schiller auf den Unterschied zwischen alter und neuer Tragödie ein und hält fest, daß Sophokles nicht zum Maßstab des modernen tragischen Theaters gemacht werden dürfe. Der geschichtliche Ort habe sich gänzlich verändert. Schiller gibt folgende Diagnose:

Unsere Tragödie [...] hat mit der Ohnmacht, der Schlawheit, der Charakterlosigkeit des Zeitgeistes und mit einer gemeinen Denkart zu ringen, sie muß also Kraft und Charakter zeigen, sie muß das Gemüth zu erschüttern, zu erheben, aber nicht aufzulösen suchen. Die Schönheit ist für ein glückliches Geschlecht, aber ein unglückliches muß man erhaben zu rühren suchen. (an Süvern, 26. Juli 1800; NA 30, 177)

6.3 19. Jahrhundert — Beschönigung des Erhabenen

Die Zeit nach Kant und Schiller ist geprägt von einer Depotenzierung des Erhabenen als einer Grenzerfahrung, die mit dem Ambivalenzgefühl ‘negativer Lust’ verbunden ist. Das Erhabene wird von seinen ambivalenten Bestimmungen ‘gereinigt’ und dadurch an das Schöne anschlussfähig gemacht. Die Reinigung („purification“) des Erhabenen von negativen Momenten hatten wir bereits bei Coleridge und der romantischen Ästhetik der Unendlichkeit (s.o. Kap. 4.5), die Reduktion einer ‘doppelten Ästhetik’ auf eine einfache, unifizierende Kallistik mit einem ‘höchsten Schönen’ als Zentrum in Herders bezeichnend betitelter Kant-Kritik *Kalligone* (1800) (s.o. Kap. 5.4.2) kennengelernt. In der idealistischen Kunstphilosophie

¹³⁸ Johann Wilhelm Süvern: *Über Schillers Wallenstein in Hinsicht auf die griechische Tragödie*. Berlin 1800, 16, 161 und 157.

kommt es zur weiteren Schönung und Harmonisierung des Erhabenen, d.h. zur Marginalisierung des negativen Grundes des Sublimen. In den kunstphilosophischen Spekulationen des deutschen Idealismus wird das Erhabene zur Entfaltungsform im Rahmen einer umfassenden Dialektik des Schönen relativiert. Für GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (1777-1831) steht das Erhabene bloß am Anfang einer historischen Abfolge von symbolischer, klassischer und romantischer Kunstform. Hegel gelingt die Beruhigung der Ästhetik zur „Philosophie der schönen Kunst“ nur dadurch, daß er die dynamischen Momente des Sublimen ausblendet und den dergestalt gereinigten Begriff des Erhabenen als ‘symbolische Kunstform’ an den Anfang der historischen Entfaltungsformen des Schönen stellt. Erkaufte ist der klassizistische Rückgewinn der Schönheit und ihre Erhöhung zum sinnlichen Scheinen der Idee einerseits mit dem Satz vom Ende der Kunst, andererseits mit der Verachtung der romantischen Literatur. Letztere, so Hegels Verdikt, räume dem Zufälligen und Gewöhnlichen, kurz: dem „Unschönen“, einen ungeschmälerten Spielraum ein.¹³⁹ Während Hegel die Dialektik des Schönen geschichtlich entfaltet, ordnet FRIEDRICH THEODOR VISCHER (1807-1887) die Entfaltungsformen des Schönen systematisch in einem von These, Antithese und Synthese organisierten Kreislauf. Typisch für Vischers kallistisches System ist die Gliederung seiner Dissertation *Über das Erhabene und Komische* (1837), deren Inhalt die beiden antithetischen Formen des Schönen behandelt, die freilich in einem ‘Superschönen’ aufgehoben werden:

Dieser erste [allgemeine] Teil hat zuerst von dem einfach Schönen zu handeln, sodann zweitens von dem Gegensatze im Schönen oder vom Kontraste, worunter das Erhabene und Komische begriffen ist, und fürs dritte hat er nachzuweisen, wie das Schöne aus diesem Kreislaufe in sich als erfüllte und vermittelte Einheit zurückkehrt.¹⁴⁰

Erst die Depotenzierung des Erhabenen seit Herder, die es zu einer Unterart des Schönen abwertet, sowie seine Reobjektivierung läßt etwas ‘Affirmatives’¹⁴¹ an ihm greifen. Die ‘Kitschiers’ der Ästhetik sind daher nicht die Theoretiker des Erhabenen, sondern jene, die diese Kategorie mit dem Schönen verbunden und dadurch zu einer Art ‘Gipsfigurenerhabenheit’ heruntergewirtschaftet haben, von der es bis zur Lächerlichkeit in der Tat nur noch ein Schritt ist.

¹³⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* [1818-1828/29; gedr. posthum 1835]. Bde. I-III. Hg. Eva Moldenhauer, Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1970 (= *Theorie-Werkausgabe*, 13-15), Bd. I, 23-25 und Bd. II, 139.

¹⁴⁰ Friedrich Theodor Vischer: „Über das Erhabene und Komische. Ein Beitrag zu der Philosophie des Schönen“. Stuttgart 1837. In: Ders.: *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Ästhetik*. Einleitung von Willi Oelmlücker. Frankfurt/M. 1967, 37-215, hier: 54.

¹⁴¹ Nicolai Hartmann: *Ästhetik* [entst. 1945]. Berlin 1953, 374.

Übungsaufgaben zum 6. Kapitel

1. Lesen Sie §§ 23 bis 29 von Kants *Kritik der Urteilskraft* und versuchen Sie, die Unterschiede zwischen Schönheit und Erhabenheit in einem Schema zu systematisieren.
2. Konzentrieren Sie sich bei einer zweiten Lektüre auf den Mechanismus der „negativen Darstellung“ der Vernunft. Notieren Sie diese Stellen, achten Sie auf die Verben, die Kant benutzt, und vergleichen Sie.
3. Beziehen Sie Schillers Antwortbrief an Süvern auf das Programm der 'ästhetischen Erziehung'.

7 Ausblick auf Nietzsche und Lyotard

Wir können nun jetzt nicht mehr die unterschiedlichsten Transformationsformen thematisieren, in die der Gegensatz von Schönheit und Erhabenheit in den letzten hundert Jahren übersetzt worden ist. Als Faustregel gilt: Wo heute Ereignis, Schrecken, Ambivalenz oder Überschreitung thematisiert wird, da ist die Diskussion hinter dem Rücken ihrer Teilnehmer von der Grammatik des Erhabenen, auf die dieser Kurs hinweisen wollte, gelenkt. Das Erhabene ist, hat Karl Heinz Bohrer unlängst im Blick auf Martin Heideggers (1889-1976) Kunstphilosophie und Theodor W. Adornos (1903-1969) ästhetische Theorie gemahnt, das 'ungelöste Problem' der Moderne.¹⁴²

7.1 Nietzsches dionysisch-apollinische Dekonstruktion

Im Gegensatz zur kunstphilosophischen Kallistik, die auf Vermittlung und Versöhnung von Gegensätzen hin angelegt war, greift Friedrich Nietzsche (1844-1900) in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik* (1872) (vgl. Materialienband M10) auf den Typus einer doppelten Ästhetik zurück. Im 'Griechenbuch' werden unter der Formel vom 'Apollinischen' und 'Dionysischen' in bewußter Opposition gegen die geschichtsphilosophische Ästhetik „aus der Hegel'schen Vernünftigkeitsschule“ (Nietzsche über Vischer) erneut Formen von Schönheit und (negativer) Erhabenheit gegenübergestellt. Das Dionysische ist für Nietzsche eine vermischte Empfindung. Wir erinnern uns: Burke hatte das Erhabene als „delightful horror“, Kant als eine „negative Lust“ und Schiller als „eine Zusammensetzung von Wehsein [...] und von Frohsein“ begriffen. Die negative Lust, die als das allgemeinste Kennzeichen gelten kann, mit dem sich das Erhabene fühlbar macht, färbt auch Nietzsches ambivalente Bestimmung einer Grenzerfahrung. Sie wird von Nietzsche in signifikativer Weise wieder in eine Schiffbruchsmetapher gefaßt, die uns aus der Erhabenheitsdiskussion des 18. Jahrhunderts bekannt ist. Die Anlage der Metapher hat sich jedoch postkantianisch verschoben. Wir stehen nun nicht mehr am Ufer und genießen das Selbstgefühl unserer Freiheit, sondern wir selbst sitzen im Boot. Das Subjekt ist auf seiner Schiffsreise auf sich allein gestellt. Nietzsche vergegenwärtigt das trotzig und erhabene Bild, in das Schopenhauer, was uns hier nicht interessieren soll, die neuzeitliche Subjektautonomie gefaßt hatte:

‘Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwa-

¹⁴² Karl Heinz Bohrer: „Das 'Erhabene' als ungelöstes Problem der Moderne. Martin Heideggers und Theodor W. Adornos Ästhetik“. In: Ders.: *Das absolute Präsens. Die Semantik der ästhetischen Zeit*. Frankfurt am Main 1994, 92-120.

chen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis.¹⁴³

In Nietzsches Mythologie ist es Apollon, der Bildner-Gott, der für das Individuationsprinzip steht. Apollon versteht sich u.a. auf die Kunst der Umgrenzung, baute er dem Mythos nach doch die Mauer um Troja. Für das „Zerbrechen des principii individuationis“ dagegen steht Dionysos, der Rausch-Gott. Wir müssen die maritime Metapher, die wir als entgrenzendes ‘ozeanisches Gefühl’ bereits kennengelernt hatten (s.o. Kap. 4.5), vielleicht um die Schlußakte, d.h. den sog. Liebestod, von Wagners *Tristan und Isolde* (Uraufführung 1865) — „ertrinken, /versinken —, / unbewußt-, / höchste Lust!“ — ergänzen, um zu verstehen, daß Nietzsche sich die Zerbrechung bzw. Zerreißung des Individuationsprinzips durchaus positiv denken kann, und zwar als Angstlust. So zu sein, wie eine Welle — auf Kontinuität statt Diskontinuität, sei es im Zeichen von Eros oder Thanatos, zielt die dionysische ‘Überschreitung’ (Georges Bataille). Sie wird bei Nietzsche mit einer vermischten Empfindung aus ‘Grausen’ und ‘Verzückung’ besetzt:

Wenn wir zu diesem Grausen die wonnevolle Verzückung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen*, das uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird. (GT 1; 1, 28)

Die dionysischen Frühlingsfeste der Griechen, deren Phallosumzüge zur Komödie, deren Bocksopfer zur Tragödie führen, bieten den Hintergrund, vor dem der Altphilologe Nietzsche die entindividualisierende Wucht der Entgrenzung situiert. Neben dem Dionysoschor und dem mittelalterlichen Karneval nennt Nietzsche insbesondere den Chor aus dem vierten Satz von Beethovens Neunter Sinfonie, um den Zauber des Dionysischen zu vergegenwärtigen, der zusammenführt, was zum Zwecke der Individuation ausgrenzt und abgeschieden werden mußte:

auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Veröhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. [...] Man verwandele das Beethoven’sche Jubellied der ‘Freude’ in ein Gemälde und bleibe mit der Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern. Jetzt ist der Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die

¹⁴³ Friedrich Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie“ [1872, neue Ausg. 1886]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Hg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. München, Berlin, New York 1980, Bd. I, 9-156 (Sigle: GT Kapitel; Band, Seite). Nietzsches „Nachgelassene Fragmente“ werden unter Angabe von Datierung, Numerierung; Band, Seite ebenfalls nach dieser Ausgabe zitiert.

Noth, Willkür oder 'freche Mode' zwischen den Menschen festgesetzt haben.
(GT 1, 1, 29)

Mit dem 'Dionysischen' umschreibt Nietzsche die Sphäre von Rausch, Übermaß, Chaos, Steigerung, glühendem Leben und Selbstvergessenheit. Er zielt auf die Überschreitung ontologisch getrennter Bereiche (Mensch/Mensch, Mensch/Tier, Lust/Schmerz, Leben/Tod etc.), wodurch die 'dunklen' Mächte von Wollust, Grausamkeit, Wahnsinn und Lethargie ins Spiel kommen. Vermischung und Ambivalenz sind die eigentümlichen Strukturmerkmale, die mit der „Entladung“ — der Begriff ist bei Nietzsche gleichermaßen orgiastisch, kathartisch und elektrisch konnotiert — des dionysischen Kunsttriebes verbunden sind. Im Unterschied zum Dionysischen zielt Nietzsche dagegen mit dem 'Apollinischen' auf das Gebiet von Traum, Schein, Schönheit, Verhüllung, Begrenzung, Maß, Mäßigung und Besonnenheit. Nietzsche umschreibt mit diesen Begriffen nicht nur das besondere Kunstwollen des Plastikers, der für Hegel die Vollendung des Schönen hervorbrachte, sondern die anthropologischen Konstitutionsbedingungen des Individuationsprinzips schlechthin. Sublimierung, Scheidung der Bereiche, Grenzziehung, d.h. unzweideutige Identität, heißen die Leistungen, die mit der „Vision“ der apollinischen Kunstwelt vollbracht werden.

Für Nietzsches Ästhetik ist die 'Doppeltendenz' von Destruktion und Entwurf symptomatisch. Sie vollzieht seit der *Geburt der Tragödie* gewissermaßen die gegenläufige Bewegung einer Dekonstruktion, die durch Abbau aufbaut. Mit dem Explosivstoff des Dionysischen sprengt er das Modell der Antike auf, die am weißgewaschenen Marmor der Plastik ihr Symbol fand, zugleich sieht er sich gezwungen, das freigewordene Chaos neu zu organisieren. Die Exuberanz des Dionysischen, in die der Mensch im Rausch einen Blick zu werfen imstande ist, findet im Apollinischen einen Widerpart. Mit der „Duplicität“ des Dionysischen und Apollinischen in der *Geburt der Tragödie* liefert Nietzsche eine allgemeine Kulturtheorie, die auf die stets wiederkehrende, gegenläufige Figuration von entgrenzendem Ichverlust und begrenzender Ichkonstitution baut. Diese Spannung wird bei Nietzsche nicht versöhnt, sondern produktiv in Gang gehalten. Am Ende seiner Philosophie steht ein Wille zum großen Stil, der nicht dionysisch, sondern apollinisch, um nicht zu sagen 'longinisch', geprägt ist. Im Herbst 1887 notiert Nietzsche unter der Überschrift „classisch: zur zukünftigen Aesthetik“, daß nur der „C l a s s i k e r“ — das Wort ist im Spätwerk positiv besetzt — werde, dem es gelinge, daß die widerstreitenden dionysischen Energien „mit einander unter Einem Joche gehn“ (Herbst 1887, 9 [166] (116); 12, 433).

Im Kontext einer Interpretation von zehn stilistischen Geboten über „*Stil*“ und „*Zur Lehre vom Stil*“, die sich in Nietzsches Nachlaß unter den sog. Tautenburger Aufzeichnungen finden, die im Juli/August 1882 für die von ihm damals umworbene LOU VON SALOMÉ (1861-1937) verfaßt wurden, sind einige Bemerkungen aufschlußreich, die die junge Frau ihrerseits über Stil niedergeschrieben hat. Da Lou von Salomé ihre Beobachtungen über die divergierenden „Stilansichten“ von Paul

Rée einerseits und Friedrich Nietzsche andererseits in einer Art Briefftagebuch fixiert, das den abwesenden, aber nahestehenden Rée über die Annäherungen des anwesenden, aber fernerstehenden Nietzsche auf dem laufenden halten sollte, sind diese Äußerungen stets nur zur Ausleuchtung des intimen biographischen Hintergrunds interpretiert worden. Die Aufzeichnungen von Lou von Salomé enthalten freilich mehr als nur die Illustration eines intimen Dreiecks. An Paul Rée gerichtet heißt es:

Eure [...] Verschiedenheit spricht sich auch sehr deutlich in kleinen Zügen aus. Z. B. in euren Stilansichten. Dein Stil will den Kopf des Lesenden überzeugen und ist darum wissenschaftlich klar und streng, mit Vermeidung aller Empfindung. Nietzsche will den ganzen Menschen überzeugen, er will mit seinem Wort einen Griff in das Gemüt tun und das Innerste umwenden, er will nicht belehren[,] sondern bekehren.¹⁴⁴

Die Begriffe, die zur stilphysiognomischen Unterscheidung der beiden amourösen Konkurrenten dienen, sind rhetorischer Abstammung, mochte das der jungen Frau auch nicht bewußt gewesen sein. Die Beschreibung der gegensätzlichen Stilfunktionen gliedert sich nach der *ethos-pathos*-Formel des *docere* („belehren“) und *movere* („bekehren“). In der kurzen Passage ihres Briefftagebuchs hat die Verfasserin den rhetorischen Agon der Nebenbuhler in jene Dissoziation gewendet, die zu Beginn von Longins Traktat die Intensität des Erhabenen vor der Wirkung des gewöhnlichen Diskurses herausstellt. Indem sie die klare wissenschaftliche Überzeugungsarbeit der affektiven Kraft der Rede gegenüberstellt, mit der es Nietzsche schafft, einen Griff in das Gemüt der Menschen zu tun und ihnen das Innerste umwendet, gelingt es Lou von Salomé treffsicher, das Konzept einer die Seele bekehrenden Gewalt der Rhetorik zu benennen. Die Wortwahl der Salomé illustriert mit feinem Gespür jenes Moment einer ‘brachialen Sprache’, das das Konzept der Rhetorik vor ihrer Platonischen Läuterung auszeichnete. Nietzsche selbst hat den imperativen Aspekt der Beredsamkeit als ‘großen Stil’ aufgefaßt, der in Folge großer Leidenschaft auftritt. Großer Stil ist Gestaltungsform eines erhabenen Willens. Damit kehrt Nietzsche zur longinischen Fassung zurück. In einer späten Notiz aus dem Frühjahr 1888 heißt es darüber:

Er verschmäht es, zu gefallen, er vergißt es, zu überreden. Er befiehlt. Er will.
(Frühj. 1888 15 [118]; 13, 479)

¹⁴⁴ Lou von Salomé an Paul Rée, 14. August 1882. In: *Friedrich Nietzsche, Paul Rée, Lou von Salomé. Die Dokumente ihrer Begegnung*. Hg. Ernst Pfeiffer. Frankfurt/M. 1970; zit. nach Curt Paul Janz: *Friedrich Nietzsche. Biographie in drei Bänden*. München, Wien 1978/79, Bd. 2 (1978), 149.

7.2 Lyotards Ästhetik der Präsenz

Während Nietzsche aus dem Gegeneinander von dionysischen Deformations- und apollinischen Formationskräften eine Kulturtheorie entwickelt, in der der Widerstreit des Kantschen Erhabenheitsbegriffs als ständige Unruhe zirkuliert, formuliert Lyotard mit dem Begriff des Sublimen eine Theorie avantgardistischer Kunst. Das Erhabene dient hier als Kategorie, mit der sich eine Reihe von Impulsen aufgreifen und fokussieren läßt. Negativ formuliert dient es als Oppositionskategorie gegenüber einer Reihe von Theoriezumutungen, die Kunst als Medium von Widerspiegelung oder Abbildung von Wirklichkeit (sozialistischer Realismus, bürgerlicher Realismus) oder Erkenntnis (Kunstphilosophie in der Nachfolge Hegels) oder als Utopie bzw. 'Vorschein' (Ernst Bloch) festlegen wollen. Gegenüber solchen kognitiven Ansprüchen bringt Lyotard mit dem Erhabenen die ästhetischen bzw. aistischen, d.h. auf Wahrnehmung bezogenen Leistungen von Kunst wieder ins Spiel. Gegenüber der Totalitätskategorie der Hegelschen Philosophie macht Lyotard das Einzelne, dem die Urteilskraft Kants galt, wieder geltend. Ihn interessieren die frappierenden Irritationsmomente, mit denen moderne Kunst den Betrachter aus den Alltagserfahrungen aufschreckt und gewohnte Rezeptionsweisen bis zur Verstörung aufzubrechen sucht. Hier zielt Lyotards Erhabenheitsästhetik auf jene 'Entautomatisierung der Wahrnehmung' (Viktor Sklovskij), die auch der Formalismus im Visier hatte. In solchem Zusammenhang ist Lyotards Erhabenheitsästhetik mit Begriffen wie der 'Augenblick', das 'Ereignis' oder die 'Darstellung des Undarstellbaren' zu situieren:

Der gewöhnlichen Wahrnehmung, die unter der Herrschaft der alltäglichen oder der klassischen Sehweise steht, sind die elementaren Empfindungen verborgen.¹⁴⁵

Insbesondere die in Lyotards einschlägigen, aber verstreuten Beiträgen zum Erhabenen stets wiederkehrende Formel für den Präsenzcharakter des Erhabenen, „daß es geschieht“, leitet sich aus einem phänomenologischen Wahrnehmungsprogramm ab. In Hinsicht auf den Maler Cézanne heißt es einmal, daß es ihm darum gehe,

die Wahrnehmung im Augenblick ihrer Entstehung, die Wahrnehmung 'vor' der Wahrnehmung zu erfassen und wiederzugeben, oder, wie ich sagen würde: die Farbe als Vorkommnis, das Wunder, daß *es geschieht* (daß etwas geschieht: nämlich die Farbe), daß zumindest dem Auge etwas widerfährt. (Ebd., 161)

Gewährsmann für seine Fassung des Erhabenen ist neben Kant, dessen Werk Lyotard mit einer Reihe von Exegesen eng verbunden ist, oder Heidegger, dessen Be-

¹⁴⁵ Jean-François Lyotard: „Das Erhabene und die Avantgarde“. In: *Merkur* 38 (1984), 151-164, hier: 161.

griff der 'Lichtung' er im Erhabenheitskontext zu situieren versucht, vor allem der New Yorker Avantgardemaler Barnett B. Newman (1905-1970). Die Rekonstruktion von Lyotards Erhabenheitsästhetik wird dadurch erschwert, daß er einerseits in vielfältige philosophische Traditionslinien verstrickt ist, andererseits seine vielen einschlägigen Publikationen verstreut und entlegen publiziert, übersetzt und zurückübersetzt wurden. Newman, der dem abstrakten Expressionismus zugerechnet wird, hatte 1948 in einem Artikel „the sublime is now“, der in der Zeitschrift *The Tiger's Eye on Arts and Letters* mit einer Reihe weiterer einschlägiger Beiträge publiziert wurde (vgl. Materialienband M11), die Kategorie des Erhabenen für die moderne Kunst reklamiert und Burke für die Avantgarde entdeckt:

Only Edmund Burke insisted on a separation. Even though it is an unsophisticated and primitive one, it is a clear one and it would be interesting to know how closely the Surrealists were influenced by it. To me Burke reads like a Surrealist manual.¹⁴⁶

Newmans große, mit signifikativen, senkrechten 'zips' versehene Leinwände wollen nichts darstellen, sie thematisieren vielmehr das Drama der Präsenz. Mittels des Erhabenen schaltet die Kunst von Referenz auf Präsenz um. Indem Newman durch die Hängung seiner 'big canvas' — etwa in engen Gängen — den Betrachter in die Nahdistanz zwingt, in der das Auge nicht mehr die gesamte Leinwand zu überblicken vermag, thematisiert er den Akt des Betrachtens sowie die Macht bzw. Ohnmacht des Auges. Newman vollzieht, was Burke unter „privation“ (II,6) thematisiert. Der Betrachter der Leinwand wird im Akt des Betrachtens auf sich selbst verwiesen. Thema des bildlichen Riesenformats ist das 'davor' — „the sublime is now“, und das Jetzt ist das Jetzt des Betrachters. Der Kunsthistoriker Max Imdahl hat das von Newman intendierte „Präsenzerlebnis“ des Betrachters in der Terminologie des Erhabenen beschrieben:

Der Beschauer wird nicht mittels des Bildes als einer Repräsentation verwiesen auf ein sonst unsichtbares, aber in der Ahnung schon bekanntes ideales Ganzes, welches das eigentliche Thema des Bildes wäre, sondern der Beschauer selbst ist thematisiert als der im Anblick der erhabenen Erscheinung des Bildes seine eigene Erfahrung erfahrende und dadurch erhobene. Newman reflektiert auf das eigene Präsenzerlebnis des Beschauers, das den Beschauer aus allen vertrauten Vorstellungen und Situationen isoliert und ihn gerade dadurch auf sich selbst verweist.¹⁴⁷

¹⁴⁶ Barnett B. Newman: „the sublime is now“. In: *The Tiger's Eye on Arts and Letters* 1 (1948), H. 6 (= *The Sublime Issue*), 51-53, hier: 51.

¹⁴⁷ Barnett Newman: *Who's afraid of red, yellow and blue III*. Einführung von Max Imdahl. Stuttgart 1971, 9.

Die selbstreferentielle Figur der Fühlbarmachung — „der Erfahrung Erfahrende und dadurch Erhabene“ —, die wir für das moderne Erhabene von Boileau bis Kant charakterisiert hatten, wird nun bei Lyotard emphatisch für die Avantgardekunst geltend gemacht. Lyotard spielt etwas mit dem Paradox, daß gerade die Kunst einer Zeit, in der das Erhabene philosophisch vergessen — oder verdrängt? — war, davon am stärksten imprägniert gewesen ist:

Seit hundert Jahren geht es in den Künsten nicht mehr in der Hauptsache um das Schöne, sondern um etwas, das vom Erhabenen herrührt.¹⁴⁸

Der Priorisierung des Erhabenen bei Lyotard kann man sich auf vielerlei Weise nähern, am einfachsten ist es vielleicht, das Erhabene als ästhetische Opposition gegenüber einem „Projekt der Moderne“ (Jürgen Habermas) zu verstehen, das auf Totalität, Überbrückung der ausdifferenzierten Wertsphären Wissenschaft, Moral und Kunst durch einen öffentlichen Diskurs und auf Einheit der Erfahrung setzt. Lyotards „*Beantwortung der Frage: Was ist postmodern*“ (1984) (vgl. Materialienband M12) erklärt dagegen dem Ganzen den Krieg, weil er als heimliches Telos von Versöhnung und Einheit, die ästhetisch seit Schiller und Hegel mit dem Schönen verbunden werden, den Terror vermutet. Man muß Lyotards Diagnose der Moderne nicht teilen, man muß sich jedoch klar darüber sein, daß sie mehr von der „Dialektik der Aufklärung“ (Horkheimer/Adorno) verstanden hat, als es die modischen Kritiker einer ‘ehrenwerten’ Postmoderne glauben. ‘Versöhnung’ hat bei Lyotard nicht den jubelnden Beigeschmack, dem Nietzsche bei Beethovens ‘Neunter’ erlag, sie bedeutet vielmehr für ihn, daß dem Einzelnen nicht nur ein gleichmacherischer ‘Tort’ angetan, sondern daß dieser ‘ausgelöscht’ wird. Daher die Konnotation des ‘totalitären Terrors’, die Lyotard Begriffen wie ‘Einheit’ oder ‘Totalität’ beilegt. Am Ende der ‘Beantwortung der Frage: Was ist postmodern’ (1984), in der die Affinität des Erhabenen mit der künstlerischen Avantgarde herausgestellt wird, schreibt Lyotard:

Das 19. und 20. Jahrhundert haben uns das ganze Ausmaß dieses Terrors erfahren lassen. Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einem, nach Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung teuer bezahlt. Hinter dem allgemeinen Verlangen nach Entspannung und Beruhigung vernehmen wir nur allzu deutlich das Raunen des Wunsches, den Terror ein weiteres Mal zu beginnen, das Phantasma, die Wirklichkeit zu umschlingen, in die Tat umzusetzen. Die Antwort

¹⁴⁸ Jean François Lyotard: „Nach dem Erhabenen, Zustand der Ästhetik“ [1987]. In: Ders.: *Das Inhumane. Plaudereien über die Zeit*. Wien 1989, 231-244, hier: 231.

darauf lautet: Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Differenzen, retten wir die Ehre des Namens.¹⁴⁹

Der Begriff des Erhabenen bei Lyotard ist mit dem Pathos des Einzelnen, der nicht dem Ganzen — und sei es nur durch die Subsumtion unter einen verallgemeinernden Begriff — unterworfen wird, verbunden. Daher macht Lyotard den Aspekt im Erhabenen stark, der sich begrifflicher Subsumtion entzieht, d.h. den Modus der Undarstellbarkeit bei Kant bzw. des Schweigens bei Longin. Das Querständige der Kunst, das sich dem Konsens verweigert, das Deformierte, der Schock des Augenblicks und das Periphere gehören in das Konnotationsfeld des Lyotardschen Erhabenheitsbegriffs. Wir sahen bei Kant, daß das Erhabene und Häßliche komplementär aufeinander beziehbar sind. Daher erkennt sich das Gemeinwesen in solchen Werken nicht wieder, ignoriert und verwirft sie als unverständlich:

the esthetics of the sublime - which is not governded by a consensus of taste. Avant-garde painting eludes the esthetics of beauty in that it does not draw on a communal sense of shared pleasure. To the public taste its products seem „monstrous“, „formless“, purely „negative“ nonentities. (I am using terms by which Kant characterized those objects that give rise to a sense of the sublime.)¹⁵⁰

Es wäre daher vorschnell, Lyotards Überlegungen mit dem Etikett der 'Postmoderne' auch schon verabschieden zu wollen. Hinter ihnen steht eine Ethik der Ästhetik, die im Erhabenen das Andere, Unverständliche, Fremde, Individuelle bestehen läßt, und gerade nicht an das Eigene, Verständliche, Bekannte oder Ganze assimiliert. Oder temporär formuliert: Das 'jetzt' wird nicht auf Dauer, d.h. nicht in die zeitliche Abfolge einer Erzählung gestellt. Hierin liegt der Grund, warum Lyotards Überlegungen um die Negativität des Augenblicks kreisen. Er ist semantisch noch 'unbesetzt':

Die Präsenz ist der Augenblick, der das Chaos der Geschichte unterbricht und daran erinnert oder nur sagt, daß 'etwas da ist', bevor das was da ist, irgendeine Bedeutung hat.¹⁵¹

¹⁴⁹ Jean-François Lyotard: „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“ [frz. 1982]. In: *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Hg. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, 193-203, hier: 203.

¹⁵⁰ Jean-François Lyotard: „Presenting the unrepresentable. The sublime“. In: *Artforum* 20 (1982), 64-69, hier: 67.

¹⁵¹ Jean-François Lyotard: „Der Augenblick, Newman“. In: *Zeit. Die vierte Dimension in der Kunst*. Hg. Michael Baudson. Weinheim 1985, 99-105, hier: 104.

Übungsaufgaben zum Ausblick

1. Lesen Sie Lyotards „Beantwortung der Frage: Was ist postmodern?“
Gegen wen oder was ist der Aufsatz gerichtet?
2. Was verbindet Lyotard mit „modern“ bzw. „Moderne“, was mit
„postmodern“ bzw. „Postmoderne“. Fertigen Sie ggf. eine Tabelle an.
Bedenken Sie dabei, daß Lyotard „Moderne“ und „Postmoderne“ nicht
als zeitliches Nacheinander begreift.
3. Versuchen Sie, das Schöne und Erhabene der „Moderne“ bzw.
„Postmoderne“ zuzuordnen. Geht die Zuordnung auf?



Link zu diesem Datensatz	https://d-nb.info/957910932
Titel	Ästhetik des Erhabenen: Von Longin bis Lyotard Teil: Kurseinheit 1. / Teil 2., Materialien
Ausgabe	[2. Aufl.]
Verlag	Hagen : Fernuniv.
Zeitliche Einordnung	Erscheinungsdatum: 1999
Umfang/Format	110 S.
ISBN/Einband/Preis	kart.
Frankfurt	Signatur: 1999 B 20883 Bereitstellung in Frankfurt
Leipzig	Signatur: 1999 B 20883 Bereitstellung in Leipzig

Inhalt

Pseudo-Longinos: Vom Erhabenen (M1)	1
Nicolas Boileau-Despréaux: Traité du sublime. Préface (M2)	24
John Dennis: Letter describing his crossing the Alps (M3)	28
Joseph Addison: Spectator No. 412 & No. 489 (M4a & b)	30
No. 412	30
No. 489	32
Aus: Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful (M5a - d)	34
Part I. Section VII	35
Part II	34
Part III. Section XXVII	51
Part IV. Section III-VII	52
Aus: Moses Mendelssohn: Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen (M6)	55
Immanuel Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (M7)	68
Aus: Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft (M8)	70
Friedrich Schiller: Über das Erhabene (M9)	87
Aus: Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie (M10)	99
Barnett B. Newman: the sublime is now (M11)	102
Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: „Was ist postmodern?“ (M12)	104

Die FernUniversität-Gesamthochschule in Hagen dankt allen Rechtsinhabern für die erteilten Abdruckgenehmigungen.

Nicht in allen Fällen ist es trotz intensiver Bemühungen gelungen, die Rechtsinhaber bzw. deren Nachfolger zu ermitteln. Diese werden deshalb gebeten, sich mit der FernUniversität-Gesamthochschule in Hagen in Verbindung zu setzen.

M1: Pseudo-Longinos: Vom Erhabenen

[1] Die kleine Abhandlung, die Kaikilios über das Erhabene verfaßt hat und die wir, wie du weißt, lieber Postumius Terentianus, gemeinsam studierten, schien uns, verglichen mit dem Gesamtthema, zu flach zu sein, das jeweils Entscheidende gar nicht zu berühren und dem Leser wenig zu nützen; wer so etwas schreibt, muß aber gerade im Nutzen sein eigentliches Ziel sehen. Denn bei jedem Lehrbuch wird zweierlei gefordert: erstens soll es darstellen, was sein Gegenstand ist, zweitens — in der Anordnung zweitens, der Bedeutung nach hat dies den Vorrang —, wie wir uns und mit was für Mitteln eben das, wovon es handelt, aneignen könnten. Kaikilios versucht nun zwar, durch tausend Beispiele zu zeigen, wie das Erhabene aussieht, als wüßte der Leser das nicht, aber auf welche Art man seine Naturanlagen fördern und in ihrer Größe steigern könnte, hat er ich weiß nicht wieso als unnötig übergangen. Doch verdient dieser Autor wohl weniger, für das Versäumte getadelt als schon für das Vorhaben und den Eifer gelobt zu werden. — Nun hast du mich aufgefordert, auf jeden Fall auch selbst, dir zuliebe, etwas über das Erhabene niederzulegen; sei's also, laß uns sehen, ob in der Öffentlichkeit wirkende Männer unsere Betrachtungen für brauchbar halten. Du selbst, mein Freund, wirst mit mir die Einzelheiten durchgehen und sie ganz objektiv kritisieren, so wie es deiner Natur entspricht und dem Freund geziemt. Denn trefflich hat jemand auf die Frage, was wir mit den Göttern gemein haben, geäußert: Guthandeln und Wahrhaftigkeit. Da ich aber an dich schreibe, lieber Freund, und du gebildet und kenntnisreich bist, brauche ich wohl nicht erst des längeren vorher festzustellen, daß das Erhabene jeweils ein bestimmter Höhepunkt und Gipfel der Rede ist und daß die größten der Dichter und Schriftsteller nur hierdurch und durch nichts anderes den Sieg und ihrem Ruhm Unsterblichkeit gewonnen haben. Das übergewaltige nämlich führt die Hörer nicht zur Überzeugung, sondern zur Ekstase; überall wirkt, was uns erstaunt und erschüttert, jederzeit stärker als das Überredende und Gefällige, denn ob wir uns überzeugen lassen, hängt meist von uns selber ab, jenes aber übt eine unwiderstehliche Macht und Gewalt auf jeden Zuhörer aus und beherrscht ihn vollkommen. Die Versiertheit im Finden rechter Gedanken und die Anordnung und Ökonomie des Stoffes beobachten wir nicht an ein oder zwei Sätzen, sie ziehen sich durch das ganze Gewebe der Rede und zeigen sich nur bei mühsamem Hinsehen. Das Erhabene aber, bricht es im rechten Moment hervor, zersprengt alle Dinge wie ein Blitz und zeigt sogleich die gedrängte Gewalt des Redners. Aber dieses und ähnliches glaube ich, lieber Terentianus, könntest du auch aus eigener Erfahrung anführen.

[2] Wir müssen zu Beginn untersuchen, ob es so etwas gibt wie eine Kunstlehre des Erhabenen oder (gar) des Pathos, da gewisse Leute es für einen völligen Irrweg halten, derartiges unter Regel und Vorschrift zu bringen. Denn die große Naturanlage entspringt, so heißt es, der Natur und läßt sich durch Lernen nicht erwerben; dafür gibt es nur eine Vorschrift: mit ihr geboren zu sein. Und die Schöpfungen der Natur, glauben sie, würden nur schlechter und in allem armseliger, wenn man sie nach Regeln der Kunst zum Skelett abmagert. Ich hingegen behaupte, es werde sich herausstellen, daß es sich anders verhält; man muß nur in Betracht ziehen, daß die Natur im Leidenschaftlichen und Gehobenen meist nach eigenem Gesetz, aber trotzdem nicht ziellos und ganz ohne Regeln zu verfahren pflegt; und daß sie als der Ursprung, als Prinzip und Element des Werdens allem zugrunde liegt, daß aber die Methode vermag, das rechte Maß und den jeweils günstigen Augenblick festzulegen und überdies eine ganz sichere Schulung und Anwendung der Stilmittel zu schaffen; und daß große Naturen mehr gefährdet sind, wenn man sie ohne Wissen schwankend und schwerelos sich selber und ihrem blind verwegenen Drang überläßt, denn häufig bedürfen sie zwar des Sporns, aber genauso auch des Zügels. Was nämlich Demosthenes vom allgemeinen Leben der Menschen äußert — das größte Gut sei, Glück zu haben, das zweite, nicht geringere, sei verständige Einsicht, und wem die fehle, den verlasse auch das Glück gänzlich —: das ließe sich auch von der Literatur sagen, wobei die Natur die Stelle des Glücks, die Kunst die der Einsicht einnimmt. Aber das Entscheidende ist: die Tatsache, daß gewisse Dinge in der Rede nur auf einer natürlichen Anlage beruhen, läßt sich durch nichts anderes erlernen als durch eine Kunstlehre. Zöge, wer die Lernbegierigen tadelt, dies, wie gesagt, für sich in Erwägung, so hielte er, scheint mir, die Betrachtung unseres Gegenstandes nicht mehr für überflüssig und unnütz

.....

[3] ... und dämpfen des Kamines weiten Glanz
 Seh ich nur einen Mann am Herd,
 flecht ich des Sturmes Wirbelkranz —
 dann brennt das Dach, verkohlt das Haus!
 Jetzt klang noch nicht mein echtes Lied.

Das ist nicht mehr wirkliche, sondern parodierte Tragik: die „Wirbelkränze“ und „gegen den Himmel speien“ und den Nordwind zum Flötenbläser machen und was sonst folgt. Die Verse sind unklar durch die Wahl des Ausdrucks und durch die Bilder mehr verworren als zum Gewaltigen gesteigert. Und wenn du jeden von ihnen bei Licht betrachtest, so sinken sie bald vom Schrecklichen zum Verächtlichen hinab. — Wenn es in der Tragödie, die, von Natur prachtvoll, einen prunkenden Stil gestattet, unverzeihlich ist, den Wohlklang durch Schwulst zu verletzen, so dürfte dies erst recht nicht zu wahrer Rede passen. Darum lacht man auch über den Stil des Gorgias von Leontinoi, wenn er schreibt: „Xerxes, der Zeus der Perser“ und „Geier, lebendige Gräber“, und über einige Wendungen bei Kallisthenes, weil sie nicht erhaben, sondern verstiegen sind, und noch mehr über die Sprechweise des Kleitarchos; denn er ist ein aufgeblasener Mensch und pfeift — nach Sophokles —

auf kleinen Flöten, aber ohne Binde.

Ähnlich schreiben Amphikrates, Hegesias und Matris, denn häufig, wenn sie sich inspiriert dünken, sind sie nicht bakchantisch verzückt, sondern spielen sich nur auf. Überhaupt scheint der Schwulst zu den am schwersten vermeidbaren Fehlern zu gehören. Naturgemäß nämlich werden alle irgendwie zum Schwulst fortgerissen, die sich um Größe bemühen aus Angst vor dem Tadel, kraftlos und trocken zu sein; sie vertrauen dem Satz: „Großes verfehlen ist ein immerhin edles Versagen.“ Aber wie beim Körper, so sind im Sprachlichen gedunsene und künstliche Schwellungen häßlich und führen uns zweifellos zu ihrem Gegenteil; nichts, heißt es, ist dürrer als der Mann mit Wassersucht. —

Das Schwülstige will sich über das Hohe erheben, das Kindische aber ist gerade das Gegenteil des Großen, denn es ist in jeder Hinsicht niedrig, engstirnig und der wirklich unwürdigste Fehler. Was nun ist überhaupt dieses kindische Gebaren? Ist es nicht eine schülerhafte Denkweise, die aus Übertreibung zu einer kalten Form erstarrt? In diese Stilart gleitet ab, wer ungewöhnlich, kunstvoll und besonders gefällig schreiben möchte; er landet bei überspannter Geziertheit. —

Daneben gibt es noch eine dritte Fehlerart, die im Leidenschaftlichen liegt, Theodoros nannte sie Scheinraserei. Es ist ein verfehltes Pathos und (damit) ein hohles, wo gar kein Pathos, oder ein unmäßiges, wo ein maßvolles nötig ist. Denn gewisse Leute werden oft wie aus Trunkenheit zu Leidenschaften fortgerissen, die nicht mehr der Sache, sondern ihrem eigenen einstudierten Geist entspringen. Dann verlieren sie ihre Haltung vor Leuten, die überhaupt nicht erregt sind; begreiflicherweise — sie sind verzückt, nur ihr Publikum nicht. Aber über das Leidenschaftliche zu sprechen behalten wir uns noch für später vor.

[4] An dem zweiten der genannten Hauptfehler — ich meine den der frostigen Schreibweise — krankt Timaios sehr; er ist im übrigen durchaus begabt und bemüht sich manchmal erfolgreich um eine großartige Ausdrucksweise, er ist sehr gelehrt und einfallsreich, aber während er fremde Fehler höchst spitzfindig nachweist, bemerkt er die eigenen nicht, und in seinem Drang, immer fremdartige Vorstellungen zu wecken, verfällt er häufig auf ganz alberne Ausdrücke. Ich werde nur ein oder zwei Beispiele von ihm anführen, weil Kalkilios die meisten schon erwähnt hat. Er will Alexander den Großen rühmen und sagt: „... der ganz Asien in weniger Jahren eroberte, als Isokrates brauchte, eine Lobrede auf den Perserkrieg zu verfassen.“ Der Vergleich des Makedonen mit dem Gelehrten ist doch seltsam, denn offensichtlich, lieber Timaios, übertraf Isokrates demnach die Spartaner bei weitem an Tüchtigkeit; sie nahmen Messenilen in dreißig Jahren, in nur zehn schrieb er die Lobrede. Und wie lautet sein Spruch über die Athener, die in Sizilien gefangengenommen wurden? Er schreibt: „Weil die Athener gegen Hermes gefrevelt und seine Bildsäulen verstümmelt hatten, wurden sie bestraft, besonders von einem Mann, der durch seine Väter von dem beleidigten Gott abstammte: Hermokrates, des Hermon Sohn.“ So wundert mich nur, mein Terentianus, wieso er nicht auch von dem Tyrannen Dionysios schreibt: „weil er frevelte gegen Zeus und Herakles, deswegen entrissen ihm Dion und Herakleides die Gewaltherrschaft.“

Aber warum von Timaios sprechen, wenn selbst jene Heroen, ich meine Xenophon und Platon, wenn selbst sie, die doch aus der Schule des Sokrates stammen, sich manchmal in der gleichen Freude am Niedlich-Kleinen selber vergessen! Da schreibt Xenophon in seinem ‘Staat der Spartaner’: „Du würdest wohl eher einen Laut von steinernen Statuen vernehmen als von ihnen, eher lenktest du den Blick einer Bronzefigur ab — du würdest sie für schamhafter halten als selbst die Jungfrauen in unseren Augen.“ Zu Amphikrates, aber nicht Xenophon hätte es gepaßt, die Puppen unserer Augen schamhafte Jungfrauen zu nennen. Zu glauben, beim Herakles, daß die Pupillen aller durchweg verschämt sind, wo es doch heißt, nirgends zeige sich die Frechheit mancher Leute deutlicher als in den Augen; Homer sagt: „Trunkenbold du mit dem Hundeblick!“

Aber Timaios nahm es wie Diebesbeute in Beschlag und ließ dem Xenophon selbst dieses frostige Wortspiel nicht. Er spricht nämlich von Agathokles und erzählt, daß er seine Nichte einem anderen Mann gab und sie dann am Entschleierungstag raubte und entführte, und er ruft aus: „Wer hätte das tun können, der nicht statt Augensterne Dirnen im Auge hatte?“ Und das hier? Der sonst gottgleiche Platon will von Schreiftafeln sprechen und sagt: „Nach der Niederschrift werden sie die Erinnerungen aus Zypressenholz in den Tempeln niederlegen.“ Und woanders: „Und die Stadtmauern? Ich würde, lieber Megillos, mit Sparta darin übereinstimmen, daß man die im Erdboden liegenden Mauern schlafen und nicht aufstehen läßt.“ Und was Herodot sagt, ist nicht weit davon entfernt: schöne Frauen seien das „Leid der Augen“. Immerhin könnte man ihn entschuldigen, denn bei ihm sind es die Barbaren, die so sprechen, und trunkene dazu. Aber selbst, wenn man die Worte solchen Personen in den Mund legt, ist es nicht schön, sich durch Borniertheit vor der Nachwelt bloßzustellen.

[5] All diese Entartungen entstehen in der Literatur aus einem einzigen Grund: dem eifernden Bemühen um neue Einfälle, von dem besonders die jetzt Lebenden wie in einem Taumel ergriffen sind. Der Boden, aus dem uns das Gute erwächst, pflegt auch die Brutstätte des Übels zu sein; für das Gelingen der Rede sind stilistische Schönheiten, erhabene Wendungen und dazu reizvolle Sprachformen wichtig, aber eben diese Elemente bilden nicht nur die Grundlage des Gelingens, sondern auch des Gegenteils. Ganz ähnlich steht es mit den Variationen im Ausdruck, den Übertreibungen und Formen im poetischen Plural. Wir werden später die Gefahr zeigen, die offensichtlich in diesen Stilmitteln liegt.

[6] Deshalb müssen wir jetzt die Frage erörtern und feststellen, wie wir die eng mit einer erhabenen Gestaltung verbundenen Fehler meiden können. Das ist dann möglich, mein Freund, wenn wir zuerst ein reines Wissen und Urteil vom wirklich Erhabenen gewinnen. Die Sache ist jedoch nicht leicht, denn über Literatur urteilen zu können ist das letzte Ergebnis großer Erfahrung. Aber es ist vielleicht nicht unmöglich, die Kenntnis davon auch — soweit eine Lehrschrift dazu geeignet ist — aus dem Folgenden zu schöpfen.

[7] Du mußt nun wissen, mein Lieber: es gibt auch im täglichen Leben nichts Großes, das zu verachten Größe zeigt, wie z. B. Reichtum, Ehre, Ruhm, Gewaltherrschaft und was sonst noch alles aufzieht mit äußerlichem Prunk; wer einsichtig ist, wird sie nicht für sonderliche Glücksgüter halten, denn schon ihre Geringschätzung ist ein nicht geringes Gut. Jedenfalls bewundert man mehr als die Besitzer jene Menschen, die sie besitzen können und aus Seelengröße verschmähen. In der gleichen Weise muß man bei großartigen Wendungen in Dichtung und Prosa darauf achten, daß sie nicht nur eine gewisse Scheingestalt von Größe haben, aufgebauscht mit vielen willkürlichen Zutaten, die sich aber, deckt man sie auf, nur als hohles Blendwerk erweisen — hier zeigt das Verachten mehr Adel als die Bewunderung. Denn von Natur wird unsere Seele vom wirklich Erhabenen emporgetragen, sie empfängt einen freudigen Auftrieb und wird erfüllt von Lust und Stolz, als habe sie, was sie hörte, selber erzeugt. Wenn jemand, der klug und literarisch gebildet ist, etwas wiederholt anhört und nicht in eine hohe Stimmung versetzt wird und auch beim Überdenken nichts als das gerade Gesagte in seinem Verstand haftet, wenn es im Gegenteil, betrachtest du es nur aufmerksam und lange, absinkt und immer mehr verliert, dann kann es, nicht länger als der Klang im Ohr bewahrt, kaum etwas wirklich Erhabenes sein. Das nämlich ist in Wirklichkeit groß, was man häufig prüfend betrachten kann und dem man sich doch nur schwer, nein, unmöglich entzieht und dessen Eindruck unauslöschlich im Gedächtnis bleibt. Kurz, halte das für wahrhaft und vollkommen erhaben, was jederzeit einem jeden gefällt. Wenn nämlich Menschen von verschiedener Tätigkeit und Lebensweise, verschiedenem Interesse, Alter und Denken zugleich alle ein und dasselbe über dasselbe meinen, so läßt das zustimmende Urteil so ungleich gestimmter Zeugen das Vertrauen in den Wert des Bewunderten stark und unumstößlich werden.

[8] Es gibt fünf Quellen, könnte man sagen, die für die erhabene Sprachkunst am fruchtbarsten sind, wobei diese fünf Formen als ihre gleichsam gemeinsame Grundlage die Begabung, sich sprachlich auszudrücken, voraussetzen, ohne die schlechthin nichts gelingt. Das erste nun und wichtigste ist die Kraft zur gedanklichen Konzeption, wie wir es schon in unseren Bemerkungen zu Xenophon näher abgegrenzt haben. Als zweites folgt das starke, begeisterte Pathos. Diese beiden Quellen des Erhabenen beruhen zum größten Teil auf natürlicher Anlage. Die übrigen können auch durch Kunst erlernt werden: die besondere Bildung der Figuren (es gibt zwei Arten: Gedanken und Sprachfiguren), dann eine edle Ausdrucksweise, die wiederum die Wahl der Worte, den Gebrauch der Tropen und das Ausfeilen der Wendungen umfaßt. Die fünfte Ursache des Großen, die zugleich alles vor ihr Liegende abschließt, ist die würdevoll-hohe Satzfügung. Laß uns jetzt betrachten, was jede dieser Formen enthält. Ich schicke nur kurz voraus, daß Kaiiklios die fünf Punkte zum Teil nicht berücksichtigt hat, z. B. auch gar nicht das Pathos. Sollte er

aber angenommen haben, daß diese beiden — das Erhabene und das Pathetische — eine Einheit bilden, daß sie gänzlich zusammengehören und in eins verwachsen sind, so irrt er. Denn es finden sich Arten des Pathos, die durchaus nicht erhaben, sondern niedrig sind, z.B. Jammergeschrei und Schmerzen und Ängste, und es gibt wiederum viele ganz unpathetische Erscheinungsformen des Erhabenen, wie — um aus tausend Beispielen nur eins zu wählen — die überaus kühne Schilderung der Aloiden, die wir bei Homer finden:

Ossa wollten sie türmen noch auf den Olymp, auf Ossa
Pelions waldigen Berg, um Zugang zum Himmel zu schaffen,

und mit noch größerer Gewalt folgt dann:

... und sie hätten vollendet.

Und die Redner verfassen gewiß ihre Lobeshymnen, die Festansprachen und Prunkreden gänzlich in einem feierlichen, erhabenen Stil, aber das Pathos fehlt meistens. Daher schreiben am seltensten die pathetischen Redner Enkomien, oder die Lobredner sind wiederum selten pathetisch. — Wenn Kaikilos hingegen meinte, das Pathos trage nie zum erhabenen Ausdruck bei, und es deswegen nicht für erwähnenswert hielt, irrt er vollkommen; denn ich würde zu behaupten wagen, daß kein Ausdruck so groß ist wie der des echten Pathos, wenn es im rechten Moment zur Geltung kommt: das Pathos strömt gleichsam unter dem Hauch der Verzückerung Begeisterung aus und erfüllt die Worte mit der Gewalt Apollons.

[9] Indessen, es hat die erste unter den genannten Quellen — ich meine die kraftvolle Natur — den größten Einfluß. Und wenn sie auch eher eine Sache der Begabung ist, als daß man sie erwerben könnte, so müssen wir trotzdem, soweit möglich, die Seele hierin zur Größe erziehen und sie stets mit hohen Gedanken gleichsam schwängern. Auf welche Weise? wirst du fragen. Ich habe schon an anderer Stelle so formuliert: das Erhabene ist der Widerhall einer großen Seele. So erheischt auch die bloße Vorstellung für sich, auch wenn sie stumm bleibt, nur durch eben diese Seelengröße unsere Bewunderung: das Schweigen des Aias in der 'Totenbeschwörung' ist in seiner Größe erhabener als alles, was Rede wird.

Zunächst nun ist es unbedingt nötig, den Ursprung dieser Größe festzustellen. Der wirkliche Redner darf nicht niedrig und gemein gesinnt sein. Denn wer sein ganzes Leben hindurch Kleineliches denkt und betreibt wie ein Sklave, kann tatsächlich nichts hervorbringen, was bewundernswert ist und würdig, die ganze Weltzeit zu bestehen. Groß ist natürlicherweise nur die Rede von Menschen mit machtvollen Gedanken. Daher kommt es, daß das Außerordentliche gerade in einer stolzen, weiten Gesinnung keimt. (Alexander), der dem Parmenion, als dieser gesagt hatte: „Mir hätte genügt

... der Abstand von der Erde zum Himmel, und den könnte man ebensogut das Maß des Homer als der Eris nennen. Ganz verschieden davon ist, was Hesiod (wenn man ihm auch den 'Schild' zuschreiben darf) über die Achlys sagt:

Schleim quoll aus ihren Nüstern,

denn er schuf kein furchtbares, sondern ein abscheuliches Bild. Und Homer? wie verleiht er dem Göttlichen Größe?

Wie weit die Lüfte durchdringt der Blick eines Mannes,
hockt er im Felsriff und späht über weinfarbne Wogen —
so weit greifen, laut wiehernd, die Rosse der Götter.

Ihren Sprung mißt er mit der Weite des Kosmos. Wer möchte nicht mit Recht bei solchem Übermaß der Größe ausrufen: wenn die Rosse der Götter zweimal in einer Richtung zum Sprung ansetzen, werden sie in der Welt keinen Raum mehr finden.

Übernatürlich sind auch die Bilder beim Götterkampf:

Rings dröhnte der mächtige Himmel, dröhnt' der Olymp.
Tief unten erschrak der Herrscher der Schatten, Aidoneus.
Er sprang vom Thron, schrie auf in Angst, Poseidon
könnte, der Erderschütterer, die Erde ihm spalten.
Sein Reich würde sichtbar den Göttern und Menschen,
voll Schrecken und modrig, selbst Göttern ein Abscheu.

Erblickst du nicht, mein Freund, wie aus der Tiefe die Erde aufbirst — der Tartaros selbst wird entblößt! — wie das All einstürzt und die Welt im Aufruhr klafft, so daß bei jener Schlacht alles zugleich, Himmel und Hades und Sterbliches und Ewiges, verstrickt ist in Kampf und Gefahr?

Das ist zwar schreckerregend; wenn man es aber nicht allegorisch auffaßt, ist es ganz ungöttlich und wahr nicht die geziemende Ehrfurcht. Mir scheint, daß Homer, wenn er von den Wunden, der Zwietracht, den Racheakten, Tränen, Fesseln und wirren Leidenschaften der Götter berichtet, die Menschen in den Kämpfen um Troja — soweit es möglich ist — zu Göttern, die Götter zu Menschen gemacht hat. Aber uns, die unseligen Menschen, erwartet als Hafen unserer Leiden der Tod, er jedoch läßt nicht so sehr das Wesen der Götter, sondern ihr Unglück ewig währen.

Weit besser gelungen als die Schilderung des Götterkampfes sind die Verse, in denen er das Göttliche darstellt, wie es wirklich ist: ungetrübt und groß und rein, wie z. B., was er von Poseidon sagt (den Abschnitt haben schon viele vor uns erörtert):

... da erbebten gewaltige Berge und Wälder,
die Höhen, der Troer Stadt, und die Schiffe der Griechen
unter den Schritten des wandelnden Gottes Poseidon. —
Der fuhr über Wogen dahin, rings schossen empor
die Ungetüme der Tiefe — sie kannten den Herrscher.
Die Fluten zerteilten sich freudig, es eilten die Rosse.

Auf diese Weise hat auch der Gesetzgeber der Juden, ein außergewöhnlicher Mensch, die Macht des Göttlichen würdig gefaßt und dargestellt, als er gleich am Eingang der Gesetze schrieb: „Gott sprach:“ — was? „Es werde Licht, und es ward. Es werde Land, und es ward.“

Ich falle dir hoffentlich nicht zur Last, mein Freund, wenn ich noch eine Versgruppe Homers auch aus der menschlichen Sphäre anführe, damit du lernst, wie er sich in das Heroisch-Große zu versetzen pflegt. Unversehens umhüllt bei ihm finstere, undurchdringliche Nacht die kämpfenden Griechen. Da ruft der ratlose Aias:

Zeus Vater, hilf aus dem Nebel den Söhnen Achaias,
erheite den Himmel und gib unsern Augen zu sehen.
Im Licht doch verdirb uns!

So empfindet ein Aias wirklich! denn er fleht nicht um sein Leben (darum zu bitten wäre für den Helden zu niedrig), sondern, gelähmt durch die Finsternis und gehindert, Heldentaten zu vollbringen, erfleht er in seinem Grimm über die Untätigkeit in der Schlacht möglichst schnell das Tageslicht, um jedenfalls den Tod zu finden, der seiner Tapferkeit gebührt, und sollte Zeus sich ihm entgegenstellen. Hier nun fährt Homer wie ein Sturmwind in die Kämpfe, und er ist selbst so ergriffen, daß er

wütet wie Ares, der Lanzenschwinger, wie ein
in Berg- und Waldschlucht wild-verderblich Feuer;
Schaum steht ihm vorm Mund ...

In der ‘Odyssee’ jedoch zeigt er (und das müssen wir aus vielen Gründen auch noch in Betracht ziehen), daß es das Eigentümliche einer großen Natur ist, sich im neigenden Alter der Lust am Fabulieren hinzugeben. Denn daß er die ‘Odyssee’ als zweites Werk schuf, ist aus vielem ersichtlich, besonders daraus, daß er die traurige Nachlese der Schreckensszenen vor Ilion gleichsam als Episoden aus dem trojanischen Krieg mit dem Gang der ‘Odyssee’ verwoben hat. Und, beim Zeus, dort legt er doch die Trauer- und Klageworte um etwas, was längst bekannt ist, seinen Helden in den Mund; denn die ‘Odyssee’ ist nichts anderes als der Epilog zur ‘Ilias’:

Da liegt Aias, der aresgleiche, dort liegt Achill,
Patroklos dort, den Göttern im Rate vergleichbar,
dort mein geliebter Sohn.

Aus dem gleichen Grunde, nehme ich an, erfüllte er die ‘Ilias’, die er in der, Zeit seiner höchsten dichterischen Kraft schuf, ganz mit dramatischem Leben und Kampf; die ‘Odyssee’ bringt meist Erzählungen, wie es das Alter liebt. Daher könnte man den Homer der ‘Odyssee’ mit der niedergehenden Sonne vergleichen, die ihre Größe bewahrt, wenn ihre Kraft erlischt. Denn in der ‘Odyssee’ besitzt er nicht mehr die gleiche Spannkraft wie in jenen Gesängen der ‘Ilias’; und das

Erhabene, das niemals hinabgleitet auf ein tieferes Niveau, ist nicht durchgehend verwirklicht. Wir finden nicht den gleichen Strudel sich überstürzender Leidenschaften, es fehlt die Gewandtheit, die Kunst der Rhetorik, es fehlt die gedrängte Fülle lebensnaher Bilder. Wie wenn der Ozean in sich selber zurückflutet und das eigene Reich entblößt, so wird am Schluß der Rückgang seiner Größe sichtbar und das Einhertreiben in Fabeln und Wundern. Wenn ich dies behaupte, so habe ich nicht die Stürme in der 'Odyssee', die Abenteuer beim Kyklopen und manches andere vergessen; ich spreche vom Alter — aber vom Alter Homers! Nur verdrängt der Fabelstoff in all diesen Episoden durchgehend die wirkliche Handlung. — Ich fügte diesen Exkurs ein, um, wie gesagt, zu zeigen, daß große Naturen sich oft nach ihrer Blütezeit leicht im Erzählen von Märchen verlieren. Zum Beispiel die Geschichte vom Schlauch und den bei Kirke als Schweine gehaltenen Männern (Zoililos nannte sie „quiekende Ferkel“), dann auch die Erzählung von Zeus, der wie ein Nestvogel von Tauben gefüttert wird, und daß Odysseus auf dem Wrack zehn Tage ohne Nahrung bleibt, und dann der unglaubliche Mord an den Freiern. Wie sollen wir dies nennen? Wirklich, es sind nur noch Traumbilder, geträumt vom Zeus unter den Dichtern. Und zweitens sollen diese Beobachtungen zur 'Odyssee' eingefügt sein, damit dir bewußt wird, daß das schwindende Pathos bei großen Schriftstellern und Dichtern sich in die Schilderung von Charakteren und Sitten auflöst. Ein Beispiel dafür sind seine Lebensschilderungen aus dem Haus des Odysseus. Sie muten an wie eine Komödie, die vom Alltag handelt.

[10] Laß uns jetzt untersuchen, ob wir noch ein anderes Ausdrucksmittel finden, das die Rede erhaben gestalten kann. Nun, an allen Dingen haften von Natur gewisse Bestandteile, die schon in ihrer Substanz enthalten sind. Daraus wird notwendig für uns folgen, daß eine Ursache für erhabene Dichtung in der Fähigkeit liegt, aus den Elementen die jeweils wichtigsten zu wählen und sie so miteinander zu verbinden, daß ein gleichsam organisches Gebilde entsteht; das eine fasziniert den Hörer durch die Wahl der typischen Züge, das andere durch Verdichtung des Gewählten. Sappho zum Beispiel macht die mit der leidenschaftlichen Liebe verbundenen Affekte jedesmal sichtbar aus den Begleiterscheinungen, wie sie wirklich vorkommen. Worin nun zeigt sich ihr großes Können? Wenn sie meisterhaft die markanten und spannungsvollen Züge sowohl auswählt als auch miteinander verknüpft.

Den Göttern gleich scheint mir,
 der dir gegenüber sitzt und nahe lauscht,
 wenn hold deine Stimme und
 sehnsucherweckend
 dein Lachen erklingt. Dies hat
 in der Brust mir das Herz betäubt,
 und erblicke ich dich, ach,
 stumm ist die Sprache.
 Die Zunge ist mir gelähmt, zartes
 Feuer durchrieselt sogleich meine Haut;
 das Auge sieht nicht, dumpf
 branden die Ohren.
 Und der Schweiß bricht aus, ein
 Zittern läuft durch meine Glieder,
 bin bleicher als gegilbtes Laub, fast
 schein ich gestorben.
 Doch alles muß man ertragen, da doch
 ...

Bewunderst du nicht, wie sie zugleich nach der Seele und dem Körper, den Ohren, der Zunge, den Augen und der Haut, nach allem sucht, als wäre es ihr fremd, als entweiche es? und wie sie Gegensätzliches vereint: sie friert zugleich und glüht, sie ist von Sinnen, ist besonnen (denn einmal ..., dann wieder ist sie fast tot), so daß sich an ihr nicht ein einzelner Affekt, sondern das Aufeinandertreffen vieler zeigt. All diese Empfindungen äußern sich bei Liebenden, aber, wie gesagt, die Kunst, die markantesten zu wählen und zu einem Ganzen zu fügen, schuf dieses Gedicht in seiner Vollkommenheit. In derselben Weise scheint mir Homer nur die widrigsten unter den Begleiterscheinungen bei der Schilderung der Stürme herauszugreifen. Der Verfasser der 'Arimaspeia' aber hält Folgendes für schrecklich:

Auch dies ein gewaltiges Wunder für menschliche Sinne.
 Menschen bewohnen das Meer, vom Festland entfernt,
 glücklos und festgekettet an mühsames Tagwerk,
 ihr Auge hängt an den Sternen, ihr Leben am Meer.
 Beten oft zu den Göttern, die Hände flehend
 erhoben, im Innern gar bös durcheinandergerüttelt.

Jedem ist wohl deutlich, daß es sich hier eher um liebliche als um schreckerregende Verse handelt. Aber Homer — wie macht er es? Eine Stelle von vielen sei angeführt:

Und er stürzt auf sie ein, wie Wogen von Wind und Wolken
 gepeitscht einbrechen aufs eilende Schiff; verschlungen
 ist es vom Gischt, gewaltig wütet der Sturm in den
 Segeln, Schaudern und Angst ergreifen die Mannschaft —
 sie entflieht nur mit Not unterm Tode heraus.

Auch Arat versuchte, dasselbe darzustellen:

Nur eine Planke trennt sie vom Hades.

Aber er hat es so geformt, daß es klein und geziert statt schreckerregend wirkt. Und außerdem schränkt er die Gefahr ein, wenn er sagt: „Eine Planke trennt sie vom Hades“: die also schützt noch vor ihm. Homer jedoch beschränkt nicht die Gefahr auf einen Moment, sondern zeichnet das Bild von Seeleuten, die beim Nahen jeder Woge von neuem in vielfacher Todesgefahr schweben. Er zwingt sogar die Präpositionen, die sonst unvereinbar sind, wider ihre Natur zusammen und verkettet sie miteinander: unterm Tode heraus! er peinigt den Vers gerade wie das hereinbrechende Unheil; durch das Zusammendrängen der Wörter bildet er glänzend das Entsetzliche nach und prägt fast seiner Sprache das Zeichen der Gefahr auf: „... entflieht unterm Tode heraus.“ Nicht anders stellt Archilochos den Schiffbruch dar, und so schildert Demosthenes in dem Abschnitt, der mit den Worten beginnt „Abend nämlich war es ...“ die Schreckensbotschaft. Sie haben unter dem Hervorragenden das beste, man möchte sagen, gereinigt und neu verschmolzen, ohne dabei minderwertige oder lehrhaft hohle Bestandteile in es eindringen zu lassen. Denn diese entstellen das Ganze, es ist, als ob sie wohlgestaltete große Bauten mit festineinandergefügte Mauern durch Löcher und Risse verunstalten.

[11] Verwandt mit den schon genannten Vorzügen ist auch jene Stilform, die in der Fachsprache Erweiterung heißt: wenn man dort, wo Tatsachen und Streitpunkte Abschnitt für Abschnitt zahlreiche Neueinsätze und Pausen zulassen, fortwährend große Wendungen nacheinander herbeiwälzt und in stufenweisem Anstieg einführt. Dies läßt sich erzielen entweder durch den Gebrauch allgemeiner Sätze oder durch Heftigkeit oder das Insistieren auf Umständen oder Argumenten oder auch durch die richtige Anordnung von äußeren Tatsachen oder Affekten — es gibt tausend Formen der Erweiterung, nur soll der Sprechende sich bewußt sein, daß keines dieser Stilmittel, getrennt vom Erhabenen, aus eigener Kraft vollkommen sein kann, es sei denn vielleicht im Erregen von Mitleid oder bei Schmähungen. Entziehst du den anderen Formen der Erweiterung das Erhabene, so reißt du gleichsam die Seele aus dem Leib. Denn ihre Spannkraft erschlafft sofort und schwindet dahin, wenn sie nicht in etwas Erhabenem ihren Rückhalt finden. Worin sich jedoch die jetzt behandelte Stilform unterscheidet von dem vorher Besprochenen (dort handelte es sich darum, daß man die hervorstechenden Züge umreißt und zu einer Einheit zusammenfügt) und wodurch sich allgemein erhabene Ausdrucksformen und die Möglichkeiten der Erweiterung unterscheiden, müssen wir um der Deutlichkeit willen kurz erklären.

[12] Die Definition, die von den Verfassern rhetorischer Handbücher stammt, halte ich für unbefriedigend. Die Erweiterung sei, sagt man, eine Form des Ausdrucks, die dem Gegenstand Größe verleiht. Dies läßt sich genauso als gemeinsame Definition auf das Erhabene, das Pathos und die Tropen beziehen, denn sie alle geben der Rede eine bestimmte Größe. Sie scheinen mir aber darin voneinander abzuweichen, daß das Erhabene einen Aufflug, das Erweitern eher eine stoffliche Bereicherung bildet. Deswegen kann jenes häufig schon in einem einzigen Gedanken liegen, die Erweiterung ist immer an Fülle und einen gewissen Überfluß gebunden. Erweiterung heißt, um es kurz zu umreißen: alle für den Gegenstand wichtigen Teile und Aspekte ansammeln und der Argumentation durch das Verharren Nachdruck verleihen. Sie unterscheidet sich dadurch von einem Beweis, daß dieser das Untersuchte zeigt

... in seinem unermeßlichen Reichtum entfaltet er häufig wie das weitflutende Meer seine Größe. Dem entsprechend ist, glaube ich, die Sprache des Redners, weil er leidenschaftlicher ist, feurig und von Erregung durchglüht; Platon hingegen, majestätisch in seiner Würde verharrend, wirkt gewiß nicht kalt, aber er schreibt kaum so hinreißend. Und gerade darin unterscheidet sich meines Erachtens, lieber Terentianus, (es versteht sich: soweit auch mir als Griechen hierüber ein Urteil zusteht) auch Cicero von Demosthenes bei der Verwendung großer Stilmittel. Denn dieser wirkt meist durch seine schroffe Höhe, Cicero strömt weit aus. Unser Redner kann alles durch seine Gewalt, durch die Schnelligkeit und gedrängte Kraft zugleich entflammen und fortreißen — man möchte ihn dem Blitz oder Gewitter vergleichen; Cicero, meine ich, greift um sich wie eine weit züngelnde, alles erfassende Feuersbrunst, in ihm brennt eine reiche, nie verlöschende Glut, die hierher, dann dorthin greift und sich immer wieder nährt. Aber das könnt ihr Römer gewiß besser beurteilen. Der straff-gespannte, erhabene Ausdruck des Demosthenes wirkt am stärksten im Augenblick der Emphase, der drängenden Leidenschaft, dann wenn es gilt, den Hörer stark zu erschüttern; der weitausfließende Stil dagegen, wenn man die Hörer im Strom der Rede fortschwemmen muß; er eignet sich für allgemeine Betrachtungen und in den meisten Fällen für den Schluß der Ausführungen und die Exkurse, für alle erzählenden und prunkhaften Reden, für historische und naturwissenschaftliche Beschreibungen und viele andere Gebiete.

[13] Daß Platon — ich kehre zurück — in solch 'geräuschlosem Strome' dahinfließt und sich doch zur Größe steigert, dafür ist eine, dir aus der Lektüre des 'Staates' bekannte Stelle charakteristisch: „Die Menschen“, sagt er, „die nicht Vernunft und Tugend kennen und sich dauernd Gelagen und ähnlichen Genüssen hingeben, werden, wie es scheint, abwärts getrieben und irren so durch ihr Leben. Niemals haben sie hinaufgeschaut zum Wahren, nie wurden sie emporgehoben; eine beständige und reine Freude haben sie nicht genossen, sondern sie blicken ewig wie das Vieh zu Boden, vornüber auf die Erde und ihre Tische gebeugt mästen sie sich beim Fraß und huren herum, und um ihre Gier zu befriedigen, treten und stoßen sie sich mit eisernen Hörnern und Hufen und töten sich in ihrer Unersättlichkeit.“

Dieser Schriftsteller zeigt uns, wenn wir nur aufmerksam hinsehen, daß außer dem schon Genannten noch ein anderer Weg zur erhabenen Rede führt. Wie sieht der Weg aus? welcher ist es? Das Nachahmen und Nacheifern großer Schriftsteller und Dichter früherer Zeiten. Und dieses Ziel, mein Freund, wollen wir unablässig verfolgen. Viele Autoren nämlich werden ergriffen von einem fremden Anhauch, der sie inspiriert — genauso, wie man es von der pythischen Priesterin sagt: wenn sie dem Dreifuß naht, über dem Erdspalt, aus dem, wie es heißt, der göttliche Atem emporsteigt, dann wird sie von dort mit der dämonischen Macht geschwängert und kündet sogleich die eingegebenen Weissagungen. So entströmen wie aus heiliger Tiefe dem Genius der Alten Kräfte und dringen in die Seelen derer, die ihnen nachstreben. Selbst wer sonst nicht leicht in Verzückung gerät, läßt sich unter dem Anhauch fremder Größe zur Begeisterung hinreißen. War Herodot allein ganz dem Homer ergeben? Schon vor ihm Stesichoros und Archilochos, und am meisten von diesen allen hat ihn Platon nachgeahmt, der aus dem Quell der homerischen Epen unzählige Bäche ins eigene Werk geleitet hat. Eigentlich sollten wir dies nachweisen, aber Ammonios hat, was er entlehnte, schon im einzelnen herausgesucht und verzeichnet. Dabei handelt es sich nicht um Plagiat; es ist, wie wenn man eine schöne Gestalt in einer künstlichen Plastik nachprägt. Und mir scheint, Platon hätte seine philosophische Lehre nicht zu solcher Blüte entfaltet und wäre nicht so häufig in die Vorstellung und Sprache der Dichtung gedrungen, hätte er nicht, beim Zeus, leidenschaftlich mit ihm um den Siegespreis gerungen — als noch junger Streiter gegen einen Rivalen, den bereits alle bewunderten. Vielleicht war er zu kampflustig und griff gleichsam zur Lanze, aber er kämpfte nicht ohne Gewinn um den Vorrang. Denn, wie Hesiod sagt, „dieser Streit ist den Sterblichen nützlich“. Und ist nicht wirklich der Kampf um den Ruhmeskranz schön, ist nicht der Sieg in einem Kampf am würdigsten, in dem es noch ehrenvoll ist, den Vorfahren zu unterliegen?

[14] Auch wenn wir selbst eine Schrift ausarbeiten, die erhabene Sprache und große Gesinnung erfordert, ist es gut, uns in Gedanken auszumalen: wie hätte wohl Homer dasselbe formuliert, und in welche hohen Worte hätten Platon oder Demosthenes oder, in der Geschichtsschreibung, Thukydides es gekleidet? Denn treten uns beim Nacheifern jene Gestalten vor Augen und weisen wie Fackeln den Weg, so tragen sie uns gleichsam empor zu den gestaltgewordenen Maßstäben. Und besser noch, wenn wir unserer Vorstellung auch dies einprägen: wie hätte Homer, wäre er zugegen, dies von mir Gesagte angehört? wie Demosthenes? oder: welchen Eindruck hätte dies bei ihnen hinterlassen? Kommt es nicht zu einem gewaltigen Wettstreit, wenn wir ein solches Gericht, solch ein Publikum für unsere eigenen Reden voraussetzen und vor derartigen Heroen als Schiedsrichtern und Zeugen die Bewertung dessen, was wir schreiben, erfahren? Und du wirst noch stärker angespornt, wenn du hinzufügst: wie wird wohl die gesamte Nachwelt das, was ich

geschrieben habe, aufnehmen? Wenn sich aber jemand gleich darum ängstigt, daß sein Geschriebenes nicht termingerecht noch zu Lebzeiten laut wird, muß auch, was dessen Geist umfaßt, notwendig unausgereift bleiben; er bringt blinde Frühgeburten hervor, die für die Zeit des Nachruhms durchaus nichts einbringen.

[15] Daneben nun, mein junger Freund, trägt besonders die Vergegenwärtigung dazu bei, der Rede würdevolle Größe und leidenschaftliche Gespanntheit zu verleihen. So wenigstens (nenne ich sie); einige sprechen von Bilderzeugung. Allgemein bezeichnet das Wort 'Vergegenwärtigung' jeden sich einstellenden Gedanken überhaupt, der einen sprachlichen Ausdruck erzeugen kann. Aber das Wort wird auch besonders dann benutzt, wenn man — fortgerissen von Begeisterung und Leidenschaft — das zu erblicken scheint, was man schildert, und es vor die Augen der Zuhörer stellt. Daß die Vergegenwärtigung bei Rednern etwas anderes bedeutet als bei Dichtern, wird dir natürlich nicht entgangen sein, und auch nicht, daß ihre Aufgabe im Dichtwerk die Erschütterung, in der Rede die eindringlich klare Darstellung ist. Beide jedoch streben danach, die Hörer zu erregen und mitzureißen.

Ich flehe — Mutter! hetze nicht auf mich
Die Jungfrauen, blutäugig und mit Schlangenleib —
Dort! ganz nahe! sie springen mich an,

und

O! sie wird mich töten — wohin entfliehen?

Hier sah der Dichter selbst die Erinyen, und er nötigte auch die Zuhörer, fast mit Augen zu erblicken, was seine Einbildungskraft erschuf. Euripides wendet sein größtes Bemühen darauf, zwei Leidenschaften tragisch darzustellen: den Wahn und die Liebe. Und diese schildert er, glaube ich, so vortrefflich wie keinen anderen Affekt; trotzdem fehlt ihm nicht der Mut, sich auch in die übrigen Bereiche der Vergegenwärtigung zu wagen. Er war zwar durchaus nicht zum Großen veranlagt, aber er selber zwang den eigenen Genius häufig zu tragischer Größe, und immer, wenn er zu den Höhepunkten kommt, — um mit Homer zu sprechen —

geißelt dann mit dem Schweif er Flanke und Hüfte
rechts und links und feuert sich selber zum Kampf an.

Helios z. B. sagt, wie er dem Phaëthon die Zügel reicht:

Fahr zu, nur melde den Himmel der libyschen Wüste.
Er ist nicht mit Dünsten vermischt und stürzt hinab
dein Gefährt.

Und darauf:

„Nur zu — und richte den Lauf zum Pleiadengestirn.“
Nach diesen Worten ergriff der Knabe die Zügel,
peitschte der Flügelrosse Flanken und lockert' die
Leine; sie rasten dahin zu den Schluchten des Äthers.
Von hinten lenkte der Vater — er stieg auf des Sirius
Rücken — und mahnte den Knaben: „Dorthin lenke,
hierher wende den Wagen! hierher —“.

Würdest du nicht sagen, daß die Seele des Dichters mit Phaëthon den Wagen besteigt, daß sie mit ihm die Gefahr durchlebt, indem sie mit den Pferden beflügelt ist? denn wäre sie nicht fortgerissen im gleichen Schwung jener Fahrt durch den Himmel, so hätte sie nie derartiges vergegenwärtigt. Ähnlich läßt er auch Cassandra sagen:

Doch, o rosseliebende Trojaner ...

Aischylos wagt es, den größten Heldenmut anschaulich darzustellen, wie z. B. in den 'Sieben gegen Theben', wenn er sagt:

Sieben Heeresführer, wilde Krieger,
erschlugen über schwarzgefaßtem Schild den
Stier, tauchten drauf ins Opferblut die Hände
und schworn bei Ares, bei Enyo und dem blut-
gerigen Gotte des Schreckens ... ;

ohne Erbarmen schwören sie einander den Tod. Manchmal jedoch trägt er Gedanken im rohen Zustand vor, die gleichsam ungekämmt und struppig wirken; und Euripides bringt sich selber aus Ehrgeiz in die gleiche Gefahr. Und wenn bei Aischylos der Palast des Lykurg beim Erscheinen des Dionysos wider alle Vernunft in einen göttlichen Taumel gerät:

Verzückt ist das Haus, in Raserei gerät das Dach,

so hat Euripides dasselbe mit anderen Worten gemildert ausgedrückt:

Das ganze Gebirge erfüllt' bakchantischer Taumel.

Auch Sophokles hat äußerst bildhaft vergegenwärtigt, wie sich Oidipus sterbend unter einem Gotteszeichen sein Grab bereitet; und dann die Szene, wie Achill den Hellenen über seinem Grab erscheint, als sie bei ihrer Abfahrt gerade vom Ufer stoßen. Ich zweifle, ob jemand dieses Gesicht eindringlicher veranschaulicht hat als Simonides; doch es ist unmöglich, alle Beispiele anzuführen.

Wie gesagt, die Dichter neigen zu Übertreibungen, die ins Fabelreich gehören und alles Glaubwürdige überschreiten, während es bei der Vergegenwärtigung des Redners immer auf den Gehalt an Wirklichkeit und Wahrheit ankommt. Aber zu peinlich seltsamen Ausschreitungen kommt es, wenn Prosa poetisch und märchenhaft gestaltet wird und in lauter Unmöglichkeiten gerät. So erblicken bereits, beim Zeus, auch die gewaltigen Redner unserer Zeit schon Erinyen wie die Tragödiendichter, und die guten Leute können nicht einmal begreifen, daß Orest, wenn er sagt

Laß mich, du, eine meiner Furien —
packst mich am Leib, willst in den Hades mich stürzen,

sich dies vergegenwärtigt, weil er wahnsinnig ist.

Was vermag nun die rhetorische Vergegenwärtigung? Sie kann den Worten auf vielfache Art Kraft und Pathos verleihen; ist sie jedoch in eine sachliche Argumentation verwoben, überredet sie den Zuhörer nicht nur, sondern macht ihn sich willenlos hörig. „Ja, gewiß!“ sagt Demosthenes, „wenn jemand in diesem Augenblick ein lautes Geschrei vor dem Gerichtshof hörte und einer rief: ‘Das Gefängnis steht offen, die Sträflinge flüchten!’, so ist niemand, alt oder jung, derart gleichgültig, daß er nicht nach Kräften helfen würde. Träte dann einer vor und sagte: ‘Dort steht er! der ließ sie los!’, so würde dieser gar nicht zu Worte kommen, sondern gleich erschlagen werden.“ Hypereides, beim Zeus, redete ähnlich, als er unter Anklage stand, weil er nach der Niederlage beantragt hatte, die Sklaven zu befreien: „Diesen Antrag stellte nicht der Redner, sondern die Schlacht von Chaironeia.“ Der Redner hat etwas sachlich bewiesen und zugleich vergegenwärtigt und so mit diesem Gedanken die Grenze des bloßen Überzeugens verlassen. Wohl von Natur hören wir in allen diesen Fällen jeweils das Stärkere; vom logischen Beweis werden wir fortgezogen zu dem, was uns in der Vergegenwärtigung überwältigt, wodurch der bloße Tatbestand verhüllt und überstrahlt wird. Und das geschieht nicht von ungefähr; wenn man zwei Körper zu einem verbindet, so reißt jeweils der stärkere die Kraft des anderen zu sich herüber.

Soviel wird genügen über das Erhabene der gedanklichen Konzeption, das aus großer Gesinnung durch Nachahmung oder Vergegenwärtigung entspringt.

[16] Hier fügt sich in der Reihenfolge auch der Abschnitt über die Figuren ein. Auch sie tragen, wie gesagt, einen bedeutenden Teil zum Großen bei, wenn man sie in der richtigen Weise anwendet. Sie jedoch hier vollständig zu behandeln wäre ein mühevolleres, ja endloses Unterfangen; darum wollen wir zum Beweis unserer These nur wenige der Figuren durchgehen, die dem Ausdruck Größe verleihen.

Demosthenes bringt einen Beweis für die Richtigkeit seiner politischen Maßnahmen; wie sieht die natürliche Durchführung aus? „Es war kein Fehler, ihr Bürger, daß ihr den Kampf um die

Freiheit der Griechen aufnimmt, und in der eigenen Geschichte habt ihr Vorbilder dieser Tat, denn auch die Kämpfer von Marathon, von Salamis und von Plataiai machten keinen Fehler.“ Aber wie jählings vom Anhauch des Gottes ergriffen und gleichsam in den Bann des Apollon gezogen, schwor er bei den Besten Griechenlands: „Nein, ihr habt nicht irren können, das schwöre ich bei den Männern, die in der Front von Marathon der Gefahr trotzten!“ Dabei hat er offensichtlich nur durch die Figur des Schwures — die ich hier als Apostrophe bezeichne — die Vorfahren zu Göttern erhoben, denn er nötigt uns zu glauben, daß man bei Kämpfern, die so starben, wie zu Göttern schwören muß; seinen Richtern flößt er die Gesinnung jener ein, die sich dort der Gefahr aussetzten; er verwandelt die natürliche Beweisform und verleiht ihr eine überwältigende Höhe und Leidenschaft durch einen fremdartigen und übernatürlichen und deswegen glaubwürdigen Schwur. Und zugleich senkt er seine Worte wie ein entgiftendes Heilmittel in die Seelen seiner Hörer, um ihre Stimmung mit Lobreden zu heben und zu erreichen, daß sie nicht weniger stolz auf die Schlacht gegen Philipp als auf den Triumph von Marathon und Salamis sind. Durch dies alles — ermöglicht durch eine bestimmte Redefigur — riß er die Hörer mit sich fort. Nun sagt man, der Eid finde sich im Keime bei Eupolis:

Fürwahr bei meiner Schlacht von Marathon,
ungesühnt verletzt von ihnen keiner mir das Herz.

Aber irgendwie bei jemand zu schwören macht die Größe nicht aus, sondern erst das Wo und das Wie, die Umstände und der Zweck. Bei Eupolis ist es eben nichts als ein Eid, geschworen dem Volk von Athen, als es ihm noch wohlging und es des Zuspruchs nicht bedurfte. Außerdem hat der Dichter in seinem Schwur nicht die Männer zu Göttern erhoben, damit er in seinen Hörern einen Geist zeuge, der sich dem Mut jener Kämpfer würdig zeigt. Im Gegenteil: er irrte ab von denen, die sich im Kampf der Gefahr stellten, zu etwas Unbeseeltem: der Schlacht. Bei Demosthenes dagegen wird der Eid vor besiegten Athenern verwandt, so daß sie den Tag von Chaironeia nicht mehr als Unglück empfinden. Und, wie ich sagte, diese eine Figur beweist, daß sie keinen Fehler begangen haben, bringt zugleich ein Beispiel, erringt sich Vertrauen, spendet Lob und ermutigt die Hörer. Jetzt stieg freilich dem Redner der Einwand auf: „Wie — du sprichst über eine Niederlage durch deine Politik und schwörst bei Siegen?“, und darum wägt er das Folgende sorgfältig ab und setzt seine Worte mit Vorsicht; er zeigt, daß man selbst im Rausche nüchtern bleiben muß. „Jene“, sagt er, „die sich bei Marathon der Gefahr stellten, die zur See vor Salamis und bei Artemision kämpften und jene, die in den Schlachtreihen bei Plataiai standen ...“. Nicht ein einziges Mal sprach er von Siegern, er hat eine Erwähnung des Ausgangs überall unterschlagen, eben weil der Ausgang glücklich war im Gegensatz zu Chaironeia. Deshalb kommt er auch dem Hörer zuvor und fügt sofort hinzu: „Die Stadt bewilligte allen ein Staatsbegräbnis, Aischines, nicht nur denen, die sich erfolgreich geschlagen hatten.“

[17] Ich sollte hier, mein Freund, nicht eine von mir gemachte Beobachtung übergehen; ich werde mich ganz kurz fassen. Die Figuren unterstützen von Natur das Erhabene, und dieses kommt wieder ihnen in erstaunlicher Weise zu Hilfe. Ich will dir erklären, wo und wie dies geschieht. Der Gebrauch kunstvoller Figuren erregt einen eigentümlichen Verdacht; man argwöhnt List, Betrug und Täuschung, zumal wenn jemand vor einem unabhängigen Richter spricht, besonders bei Tyrannen, Königen oder Führern in mächtiger Stellung — denn der empört sich sofort, wenn er wie ein dummer Junge von den Figurenkniffen eines versierten Redners überlistet wird. Er faßt die Trugschlüsse als persönliche Geringschätzung auf, und es passiert, daß er in einen ganz wilden Zorn gerät, und wenn er auch seine Wut beherrscht, widersetzt er sich gänzlich der Überzeugungskraft der Worte. Darum scheint eine Figur gerade dann am besten, wenn verborgen bleibt, daß es eine Figur ist. Das Erhabene und die leidenschaftliche Bewegung stellen deswegen ein Gegengift und erstaunliches Hilfsmittel dar, um den Argwohn gegen den Gebrauch von Figuren zu beschwichtigen, und wenn die raffinierte Ausführung rings umstrahlt wird von Schönheit und Größe, bleibt sie nicht länger sichtbar und ist jedem Verdacht entzogen. Als Beweis genügt das schon besprochene „bei den Kämpfern von Marathon ...“. Wodurch hat der Redner dort die Figur verschleiert? Offenbar gerade durch den Glanz. Denn wie das trübe Licht vor den Strahlen der Sonne schwindet, so werden die rhetorischen Kunstgriffe überschattet, wenn ringsum das Große ausgegossen ist. Vielleicht gibt es auch bei der Malerei etwas Ähnliches: auf derselben Bildfläche liegen Schatten und Licht in den Farben nebeneinander, und trotzdem begegnet zuerst das Licht unserem Blick, und es sticht nicht nur hervor, sondern scheint auch viel näher zu sein. So steht auch in der Rede das Pathos und das Erhabene unserer Seele näher; durch eine gewisse natürliche Verwandtschaft und durch seinen Glanz erregt es unsere Aufmerksam-

keit immer eher als die Figuren, es überschattet deren künstliche Anlage und hält sie wie unter einem Schleier verborgen.

[18] Aber was sollen wir über die nächsten Figuren sagen, die Bestimmungs- und Entscheidungsfragen? Verleiht nicht schon die spezifische Form dieser Figuren den Worten eine äußerst wirkungsvolle Spannung und Intensität? „Sag mir — wollt ihr hin- und hergehen und einander fragen: Gibt es etwas Neues? Nun, was gibt es Neuere als dies: Ein Mann aus Makedonien vernichtet Griechenland im Krieg? Ist Philipp tot? Nein, beim Zeus, aber er ist krank. — Was macht das schon für euch aus? Denn sollte ihm wirklich etwas passieren, ihr werdet schnell einen anderen Philipp schaffen.“ Und woanders sagt er: „Laßt uns gegen Makedonien segeln. Es fragte da einer: Wo aber sollen wir landen? Der Krieg selbst wird schon den schwachen Punkt in Philipps Abwehr finden.“ Würde er es einfach feststellen, so bliebe das Ganze ein ziemlich dürftiger Einfall. Aber jetzt? Der begeisterte Ton, das schnelle Spiel von Antwort und Frage, in dem Demosthenes sich selbst wie einem Fremden entgegnet — das alles hat seine Worte durch den Gebrauch der Figur nicht nur erhabener, sondern auch glaubwürdiger gemacht. Denn die Leidenschaft ist nie mitreißender als dann, wenn der Redende selbst sich gar nicht um sie zu bemühen, sondern der Moment sie hervorzubringen scheint; die Frage aber, die man sich selbst stellt und beantwortet, ahmt den Ausdruck spontaner Leidenschaft nach. Denn wie jemand sich durch Fragen eines anderen angestachelt fühlt und sofort auf das Gesagte interessiert und wahrheitsgemäß antwortet, so ungefähr verleitet die Figur von Frage und Antwort den Hörer durch einen Fehlschluß zu der Annahme, jeder dieser sorgfältig einstudierten Züge sei dem Augenblick entsprungen und werde spontan hervorgebracht. Darüber hinaus (folgende Stelle nämlich des Herodot wurde immer als besonders erhaben betrachtet) ... wenn so

[19] ... die unverbundenen Sätze drängen heraus und sprudeln gleichsam hervor — fast zu schnell selbst für den Redenden. „Und als sie aneinandergeraten waren“, sagt Xenophon, „stießen sie Schild gegen Schild und kämpften, töteten, starben“. Ähnlich die Worte des Eurylochos:

Edler Odysseus,
wir kamen, wie du befehlt, durch Wälder von Eichen,
sahen im Tal den herrlich gefügten Palast.

Denn stehen Sätze unverbunden und zugleich in rascher Folge hintereinander, so wird der Eindruck einer lebhaften Bewegung hervorgebracht, die hemmend wirkt und zugleich voranstößt. So etwas hat Homer durch die Asyndeta erzielt.

[20] Besonders wirksam, den Hörer zu bewegen, ist meist auch die Verbindung von Figuren in einem Satz, wenn zwei oder drei sich gleichsam zusammentun und gemeinsam zur Festigkeit, zur Überzeugungskraft, zur Schönheit beisteuern. In der Rede gegen Meidias z. B. gibt es eine Stelle, wo Asyndeta zugleich mit der Figur der Anapher und einer gegenwärtigen Anschauung verbunden sind. „Denn der Angreifer kann durch vieles beleidigen, von dem sein Opfer einem Dritten einiges gar nicht berichten könnte: durch die Haltung, durch den Blick, durch die Stimme.“ Damit die Rede nicht in der gleichen Bahn verharrt — denn Verharren drückt Ruhe, Unstetigkeit aber Leidenschaft aus, weil sie eine erregte Bewegung der Seele darstellt — springt er sogleich zu weiteren Asyndeta und Anaphern über: „... durch die Haltung, durch den Blick, durch die Stimme, wenn er übermütig höhnt, wenn er sich als Feind aufführt, wenn er mit Fäusten schlägt, wenn er auf den Kopf einschlägt.“ Mit diesen Worten tut der Redner dasselbe wie der Angreifer: er schlägt auf die Meinung der Richter mit unaufhörlichen Hieben ein. Und danach stürzt er wieder gleich den Sturmstößen zum nächsten Angriff: „... wenn er mit Fäusten schlägt, wenn er auf den Kopf einschlägt. Das erregt und bringt die Menschen außer sich, die nicht gewohnt sind, mißhandelt zu werden. Niemand könnte mit bloßen Worten einen Eindruck dieser Gewalttat geben.“ Er wahrt also in dem beständigen Wechsel durchaus die Natur der Anapher und des Asyndetons. So ist bei ihm die Ordnung unregelmäßig, und das Unregelmäßige wiederum birgt eine gewisse Ordnung.

[21] Füge jetzt einmal, wenn du Lust hast, die Konjunktionen hinzu, wie die Isokrateer es machen: „Und gewiß darf man auch diesen Punkt nicht übergehen, daß der Angreifer vielerlei tun kann. Erstens durch seine Haltung, dann zweitens durch den Blick, und letztlich gar durch seine Stimme.“ Und du wirst, wenn du so Satz um Satz veränderst, bemerken, daß das Ungezügeltere der Leidenschaft, ist es einmal durch Zwischenglieder geglättet und geebnet, den Stachel verliert und sogleich verlischt. Denn wie man Wettläufer in ihrer Bewegung hemmt, wenn man ihre Körper zusammenbindet, so fühlt sich auch die Leidenschaft durch Bindeglieder und andere Zusätze schmachvoll behindert. Denn sie verliert die Möglichkeit, frei fortzustürmen mit der Wucht eines hinausgeschleuderten Geschosses.

[22] Zu derselben Gruppe gehört auch das Hyperbaton. Es besteht in einer von der natürlichen Reihenfolge abweichenden Anordnung der Ausdrücke und Gedanken; in ihm prägt sich gleichsam die heftige Leidenschaft am besten aus. Denn wie wirklich Menschen, die zürnen, die geängstigt sind oder empört oder erregt von Eifersucht oder von etwas anderem (es gibt unendlich viele Affekte, und niemand könnte ihre Zahl nennen), immer wieder von ihrem Weg abirren, sich das eine vornehmen und dann häufig zum anderen überspringen, sinnlos mittendrin etwas einschieben, dann im Kreis zum Ausgang zurückkehren und ganz besessen von ihrer Heftigkeit wie von einem Wirbelwind jetzt hier- und gleich wieder dorthin gerissen werden und in dauernem Wechsel tausendfach die Ausdrücke und Gedanken in ihrer natürlichen Ordnung und Verbindung ändern, so ahmen die besten Schriftsteller durch das Hyperbaton die Natur nach und erreichen die gleichen Wirkungen. Die Kunst nämlich ist dann vollkommen, wenn sie Natur zu sein scheint, die Natur wiederum erreicht ihr Ziel, wenn sie unmerklich Kunst in sich birgt. Der Phokaier Dionysios bei Herodot sagt z.B.: „Unser Schicksal steht auf des Messers Schneide, Ionier! Es geht um Freiheit oder Knechtschaft — Knechtschaft, wie sie flüchtigen Sklaven droht. Jetzt bricht für euch, wenn ihr die Mühsal auf euch nehmen wollt, zwar eine harte Zeit an, dafür aber werdet ihr eure Feinde besiegen können.“ In der natürlichen Anordnung würde es so lauten: „Ionier, jetzt ist für euch die Stunde gekommen, da ihr Mühsal auf euch nehmen müßt. Denn unser Schicksal steht auf des Messers Schneide.“ Aber er hat die Anrede ‘Ionier’ umgestellt und sogleich mit der beängstigenden Lage begonnen, so daß er angesichts der drohenden Gefahr gar nicht erst dazu kam, die Hörer anzureden. Und dann hat er auch die Reihenfolge der Gedanken verdreht, denn bevor er sagt, daß sie Mühen auf sich nehmen müssen (dazu ermahnt er sie), gibt er vorher den Grund an, warum sie es tun sollen: „Unser Schicksal“, sagt er, „steht auf des Messers Schneide“, so daß man den Eindruck erhalten muß, die Worte seien nicht seiner Überlegung, sondern der Notlage entsprungen. In noch höherem Maße versteht es Thukydides meisterhaft, durch Hyperbata Dinge zu trennen, die ihrer Natur nach eine unteilbare Einheit bilden. Demosthenes nun verfährt zwar nicht so kühn wie Thukydides, aber niemand schwelgt wie er in dieser Stilform, und er erweckt durch die Umstellung zugleich stark den Eindruck der persönlichen Beteiligung und, beim Zeus, der Improvisation und reißt außerdem die Hörer mit in das Abenteuer der weitgespannten Hyperbata. Denn oft läßt er den Gedanken, von dem sein Satz ausging, in der Schweben und schiebt inzwischen wie in eine fremdartige und unwahrscheinliche Anordnung immer wieder anderes mitten und irgendwie von außen hinein und versetzt so den Hörer in Furcht, die Konstruktion des Satzes könnte völlig zerbrechen, und zwingt ihn, aus persönlicher Beteiligung mit dem Redner die Gefahr zu teilen, dann, unerwartet, nach langem Abschweifen, am Schluß im richtigen Augenblick läßt er den längst gesuchten Hauptsatz auftauchen und überwältigt oft eben durch den kühnen und waghalsigen Gebrauch des Hyperbaton. Sparen wir uns Beispiele: es gibt zuviele.

[23] Die Figuren, die Polyptota genannt werden — Häufung, Variation und Klimax — sind, wie du weißt, ausgezeichnete Waffen des Redners und tragen bei zum Schmuck und zu allem Erhabenen und leidenschaftlichen Ausdruck der Rede. Wie steht es mit der Vertauschung der Fälle, der Zeiten, Personen, der Zahlen und Geschlechter? Wie können sie unsere Äußerungen farbig und lebendig gestalten? Ich meine, daß bei der Zahl-Vertauschung nicht nur die Art zur Ausschmückung des Stiles beiträgt, deren Singularform sich bei näherem Hinsehen dem Sinn nach als Plural enthüllt —

Sofort (sagt er) riefen unzähliges Volk
an den Ufern verteilt: ‘Thunfisch in Sicht!’,

sondern Folgendes verdient noch mehr beachtet zu werden: manchmal klingt der Plural noch gewaltiger und beeindruckt schon durch die bloße Vielheit. Von der Art sind die Worte des Oidipus bei Sophokles:

O Ehen, Ehen!
Ihr zeugtet mich, und als ihr mich erzeugt,
liebt sprießen ihr dieselbe Saat: liebt Väter,
Brüder, Kinder eines Blutes Knäul,
liebt Bräute, Weiber, Mütter sein und was
an Greueln unter Menschen sein kann.

— das alles ist nur ein Name, ‘Oidipus’, und auf der anderen Seite ist es ‘Iokaste’. Und dennoch: die Zahl strömt über zum Plural und vermehrt zugleich die Anzahl der Leiden. Und wie hier etwas vervielfältigt ist:

Es stürzten Hektore und Sarpedone hervor,

so auch bei dem, was Platon über die Athener schreibt; wir haben es auch schon an anderer Stelle zitiert: „Denn es wohnen keine Pelopes, keine Kadmoi, keine Aigyptoi und Danaoi und auch nicht die vielen anderen von Natur barbarischen Völker mit uns zusammen, sondern wir als echte unvermischte Griechen bewohnen das Land“, und so weiter. Es ist ganz natürlich, daß sich eine Sache prunkvoller anhört, wenn so die Namen in Scharen nacheinander angeführt werden. Man darf dieses Stilmittel freilich nur dann anwenden, wenn die Natur der Sache die Erweiterung oder die Vervielfältigung, die Übertreibung oder das Pathos ermöglicht — eines dieser Mittel oder mehrere; denn überall Glocken aufzuhängen ist allzusehr die Art von Sophisten.

[24] Manchmal jedoch kann auch gerade das Gegenteil, die Zusammenfassung einer Vielzahl zur Einheit, dem Stil ein hohes Gepräge verleihen. „Danach“, sagt Demosthenes, „war die ganze Peloponnes entzweit“. „Und als Phrynidios sein Drama ‘Die Eroberung von Milet’ aufführte, brach das Theater in Tränen aus.“ Werden so getrennte Dinge zur Einzahl zusammengefaßt, so gewinnt der Ausdruck eher leibhaftige Gestalt. Die schmückende Wirkung beider Figuren entspringt, glaube ich, derselben Quelle; denn setzt man Worte, die eigentlich im Singular stehen, in den Plural, so erzielt man eine unerwartete Erregung, und handelt es sich um eine Vielheit, so erregt die Verschmelzung der Mehrzahl zu einer wohlklingenden Einheit unser Staunen durch die Verwandlung ins Gegenteil.

[25] Führst du nun Vorgänge einer vergangenen Zeit so ein, als spielten sie sich gerade jetzt ab, so wirst du, was du sagst, nicht mehr als bloßen Bericht, sondern als gegenwärtige Handlung bringen. „Ein Soldat“, sagt Xenophon, „war unter das Pferd des Kyros gefallen, und, von den Hufen getreten, sticht er dem Pferd mit seinem Säbel in den Bauch. Das Tier bäumt sich auf, wirft Kyros ab, und der stürzt zu Boden.“ Bei Thukydides ist diese Figur ganz gebräuchlich.

[26] Eine ähnlich realistische Wirkung wird durch den Wechsel der Person erzielt — dann glaubt der Hörer oft, er werde mitten in der Gefahr hin- und hergerissen.

Du würdest sagen: unbezwingbar unermüdlich
Standen die Krieger im Kampf — so heftig wurde gestritten.

Und Arat:

In jenem Monat traue dich nicht aufs wilde Meer ...

Ähnlich benutzt auch Herodot die Figur: „Von der Stadt Elephantine wirst du den Nil hinaufsegeln und dann in eine Flachlandschaft kommen. Hast du diese Ebene durchquert, mußt du von neuem ein Schiff besteigen; die Flußreise wird zwei Tage dauern, dann kommst du in eine große Stadt, die Meroe heißt.“ Siehst du, mein Freund, wie er dich im Geist durch jene Landschaft führt und dich, was du hörst, mit Augen sehen läßt? Jede derartige persönliche Anrede stellt den Zuhörer direkt auf den Schauplatz der Handlung. Und wenn du nicht wie zu allen, sondern wie zu einem einzelnen sprichst:

Du wüßtest nicht, bei wem der Tydeide kämpfte,

so regst du die Leidenschaft und Aufmerksamkeit des Hörers stärker an und steigert sein Interesse, nachdem er durch die an ihn persönlich gerichtete Anreden hellwach geworden ist.

[27] Manchmal nun läßt sich der Schriftsteller, wenn er von einer Person erzählt, plötzlich mit fortreißen und versetzt sich selbst in eben die Person. In dieser Stilform stellt sich eine plötzlich ausbrechende Leidenschaft dar:

Und Hektor gebot mit gewaltiger Stimme den Troern,
die Schiffe zu stürmen, zu lassen die blutige Beute.
Wen aus eigenem Willen ich abseits der Schiffe erspähe,
dem droh ich den Tod an —

Die Erzählung hat, wie es angemessen ist, der Dichter selbst übernommen, aber die plötzliche Drohung, abrupt und ohne es anzukündigen, dem zornigen Heerführer in den Mund gelegt. Hätte er eingefügt: Hektor sagte das und das, so hätte der Ausdruck kalt gewirkt, nun aber ist die schnelle Wende der Erzählung dem Dichter, der sie macht, zuvorgekommen. Deshalb bedient man sich besonders dieser Figur, wenn sich die Lage so zuspitzt, daß sie dem Dichter eine Verzögerung nicht gestattet, sondern ihn zwingt, sogleich von Person zu Person zu wechseln, wie wir es auch bei Hekataios finden: „Keyx aber hielt die Sache für schwerwiegend und befahl sofort den Herakleiden, außer Landes zu gehen: Ich kann euch nicht helfen. Damit ihr selbst nicht zugrunde geht und gegen mich unrecht handelt, wandert zu einem anderen Volk aus.“ Auf eine noch etwas andere Weise hat Demosthenes in seiner Rede gegen Aristogeiton den Rollentausch zu einem wechsellvollen Spiel der Leidenschaft gestaltet: „Wird sich niemand unter euch finden, dessen Galle vor Wut überkocht, wenn er das ekelhafte Treiben dieses schamlosen Menschen sieht? der — verrucht, der du bist wie keiner, dein Maul war nicht mit Gittern und nicht mit Türen versperrt, die man auch öffnen könnte ...“. Ohne den Gedanken zu Ende zu führen, wechselt er plötzlich, und in seinem Zorn zerreißt er fast den einen Ausdruck und verteilt ihn auf zwei Personen: „... , der — verrucht, der du bist wie keiner ...“. Er hat seine Rede also abgewandt zu Aristogeiton und scheinbar die Richter verlassen, und doch wird die Intensität der Rede durch den Affekt viel größer. — Nichts anderes tut Penelope.

Warum sandten, Herold, die Freier, die stolzen, dich?
Sollen die Mägde des hohen Odysseus die Arbeit
verlassen und ihnen, den Freiern, das Festmahl bereiten?
Kämen sie nie mich zu freien, nie mehr als Gäste hierher,
wär dies nur das letzte, das letzte ihrer Gelage!
die ihr hier Haus und Hof in Scharen verzehrt —
... habt niemals ihr von den
Vätern früher gehört, als noch Knaben ihr wart,
was für ein Mann Odysseus gewesen?

[28] Daß die Umschreibung den Ausdruck erhöht, wird, glaube ich, niemand bezweifeln; denn wie in der Musik der Hauptton erst durch die sogenannten Begleittöne eine vollendete Anmut gewinnt, so bildet häufig die Umschreibung mit dem eigentlichen Ausdruck eine Harmonie und läßt ihn weit schöner mitklingen, besonders, wenn keine aufgeblähte Dissonanz, sondern ein angenehmer Zusammenklang entsteht. Dies kann uns Platon zeigen mit dem Anfang seiner Grabrede: „Mit unseren Handlungen haben wir ihnen entrichtet, was ihnen gebührt. Sie haben es empfangen, und sie gehen den Weg, der ihnen vom Schicksal bestimmt war, gemeinsam von der Stadt geleitet, jeder einzeln von seinen Verwandten.“ Er nennt also den Tod den „Weg, der vom Schicksal bestimmt war“, und daß ihnen die traditionellen Ehrungen erwiesen wurden, umschreibt er mit „öffentliches Geleit des Vaterlandes“. Hat er nicht mit dieser Ausdrucksweise dem Gedanken ungewöhnlich Gewicht verliehen? Hat er nicht die nackten Worte genommen und sie vertont, indem er sie in den Wohlklang der Umschreibung gleichsam wie in eine Melodie gehüllt hat? Und Xenophon: „Mühsal gilt euch als Wegbereiter eines angenehmen Lebens: Ihr habt für eure Seelen das schönste und ritterlichste aller Güter erworben. Gelobt zu werden freut euch mehr als alles andere.“ Anstatt: „Ihr wollt Mühsal ertragen“ sagt er: „Mühsal macht ihr zum Wegbereiter eines angenehmen Lebens“, und indem er das andere ähnlich erweiterte, fügte er zu dem Lob einen tiefen Gedanken. Und dann jener unnachahmliche Satz des Herodot: „Den Skythen, die das Heiligtum geplündert hatten, sandte die Göttin eine Krankheit, die sie zu Weibern machte.“

[29] Die Umschreibung ist jedoch eher als die anderen Figuren eine recht gefährliche Sache, wenn man sie nicht mit einer gewissen Zurückhaltung anwendet; der Ausdruck fällt sofort in sich zusammen und klingt nach hohlem, plumpem Geschwätz. Platon verfährt mit Stilfiguren immer sehr souverän, er wendet sie nur manchmal zur falschen Zeit an; so spottet man selbst über ihn, wenn er in den 'Gesetzen' sagt: „Man darf nicht zulassen, daß sich silberner oder goldner Reichtum dauernd in der Stadt niederläßt.“ Hätte Platon verboten, Vieh zu erwerben, heißt es, so hätte er offenbar von einem schafigen und rindernen Reichtum gesprochen.

Aber die nur parenthetisch eingefügte Besprechung des Gebrauchs von Redefiguren, die zum Erhabenen beitragen, hat jetzt lange genug gedauert, mein lieber Terentianus. Sie alle steigern das Pathos und die Bewegung der Worte; das Pathos aber hat im gleichen Ausmaß teil am Erhabenen wie die gelassene Schilderung am Angenehmen.

[30] Gedanke und sprachlicher Ausdruck stehen meist in enger Wechselbeziehung; darum laß uns, wenn vom sprachlichen Teil noch etwas übrig ist, es jetzt betrachten. Die Wahl passender und großartiger Wörter zieht den Hörer wunderbar an und verzaubert ihn; in der Wortwahl sehen alle Redner und Schriftsteller eine besondere Aufgabe, denn sie verleiht zugleich Größe und Schönheit und Schmelz, sie verleiht Gewicht, Festigkeit und Kraft und läßt die Rede in einem bestimmten Glanz wie eine herrliche Statue erstrahlen, sie haucht den Dingen gleichsam Sprache und Seele ein; aber dies alles zu besprechen dürfte, fürchte ich, überflüssig sein, weil du darum weißt. Schöne Wörter sind in Wahrheit das eigentliche Licht des Gedankens. Gewichtige Ausdrücke kann man freilich nicht überall gebrauchen, denn unbedeutenden Sachen große und feierliche Worte zu leihen, könnte ähnlich scheinen, wie wenn jemand einem kleinen Kind eine große Schauspielmaske überstülpt. In der Dichtung jedoch und

[31] ... voll von lebendiger, natürlicher Kraft; auch der Vers des Anakreon: „Der Thrakerin wend' ich mich nicht mehr zu.“ In gleicher Hinsicht verdient Theopomps Wendung unser Lob. Durch den engen Bezug zur Sache scheint sie mir völlig zutreffend, während Kaikilios sie, ich weiß nicht warum, tadelt. „Philipp“, sagt Theopomp, „versteht ausgezeichnet, die unvermeidlichen Dinge hinunterzuschlucken.“ Manchmal zeigt eben der gewöhnliche Ausdruck das Gemeinte sehr viel eindrucksvoller als eine prunkvolle Wendung, er wird aus dem täglichen Leben ohne weiteres verstanden: das Gewohnte wirkt sogleich überzeugender. Von einem Mann, der aus Habsucht häßliche Gemeinheiten standhaft und sogar mit Freude erträgt, zu sagen, er schluckt die unvermeidlichen Dinge hinunter, ist sehr anschaulich. Ähnlich verhält es sich mit folgenden Sätzen aus Herodot: „Kleomenes zerfetzte in einem Anfall von Wahnsinn sein eigenes Fleisch mit einem Dolch in kleine Stücke, bis er sich ganz zu Tode zerfleischt hatte“, und „Pythes kämpfte so lange an Bord des Schiffes, bis er vollständig in Stücke zerhackt war.“ Das streift zwar nahe ans Vulgäre, aber die Treffsicherheit rettet es davor, wirklich vulgär zu sein.

[32] Was die Zahl der Metaphern angeht, so scheint zwar Kaikilios mit denen übereinzustimmen, deren Regel es ist, daß an einer Stelle nur zwei, höchstens drei Bilder gebracht werden dürfen. Aber auch hier kann Demosthenes als Norm gelten: der günstige Moment ihres Gebrauches tritt ein, wenn die Leidenschaft wie ein Sturzbach hervorbricht und eine Fülle von Metaphern gleichsam notwendig mit sich führt. „Diese verruchten Schmeichler“, sagt er, „die jeder ihr eigenes Vaterland verstümmelt, die die Freiheit erst an Philipp, jetzt an Alexander vertronken und verschenkt haben, die das Wohlbefinden nach ihrem Bauch und noch tieferen Begierden messen, aber die Freiheit und Unabhängigkeit von jeglichem Despoten, früheren Hellenen Grenze und Maß ihrer Güter, zerstört haben“. Hier wird die große Anzahl der Metaphern durch den Zorn verdeckt, den der Redner gegen die Verräter hegt.

Eben darum machen Aristoteles und Theophrast auf Wendungen aufmerksam, die die Kühnheit bildhafter Vergleiche mildern können, wie z. B. „sozusagen“, „gleichsam“, „wenn man so sagen soll“, „um einen sehr kühnen Ausdruck zu wählen“, denn der Vorbehalt, heißt es, lindert ein Wagnis. Dem pflichte ich zwar bei, aber ich behaupte hier das Gleiche, was ich schon von den Figuren geäußert habe: ein starkes Pathos im rechten Moment und echte Erhabenheit sind die eigentlichen Gegenmittel für gehäufte und gewagte Metaphern: Es liegt in ihrer Natur, alles übrige in ihrem stürmischen Schwung mitzureißen und vor sich herzustößen, ja, noch mehr, sie fordern kühne Bilder, als seien sie durchaus notwendig. Sie lassen dem Hörer gar nicht die Muße, deren Zahl nachzuprüfen, weil er von der Begeisterung des Redners mit fortgerissen wird. Es ist nun gerade in der Ausführung von Gemeinplätzen in Beschreibungen nichts so ausdrucksvoll wie eine Anzahl dicht aufeinanderfolgender Metaphern. Mit diesem Stilmittel beschreibt Xenophon prachtvoll die Anatomie der sterblichen Hülle des Menschen; geradezu göttlich aber ist das Bild, das Platon davon entwirft. Den Kopf nennt er die Burg des Körpers, der Hals ist ein Isthmos, eingebaut zwischen ihm und der Brust, die Wirbel, so sagt er, sind als Stützen darunter angebracht wie Zapfen. Die Lust ist dem Menschen ein Köder des Bösen, die Zunge der Prüfstein des Geschmacks. Und das Herz bildet den Knoten der Adern und den Quell des ungestüm zirkulierenden Blutes; es hat seinen Platz im Wächterhaus erhalten. Die Kanäle und Bahnen des Blutes nennt er Gassen. „Gegen das Herzklopfen“, heißt es, „das eintritt beim Erwarten einer Gefahr und beim Erwachen des Zornes — dieser stellt nämlich etwas Feuriges dar — ersannen die Götter eine Möglichkeit des Schutzes und pflanzten dem Menschen die Lunge ein. Sie ist ein weiches, blutleeres Gebilde, das innen Poren besitzt und gleichsam als Polster dient, damit das Herz, wenn der Zorn in ihm aufwallt, beim Klopfen auf etwas Nachgiebiges stößt und keinen Schaden nimmt.“ Den Sitz der Begierden nannte er die Kemenate, den des Mutes das Männergemach. Die Milz sei der Saugschwamm der inneren Organe, angefüllt mit den Ausscheidungen wächst sie schwärend und bläht sich. „Danach“, so fährt er fort, „haben die Götter alles mit Fleisch überdeckt, sie taten es wie Filzkissen als Schutz gegen eine Verletzung von außen hinzu.“ Das Blut

nannte er die Nahrung des Fleisches. „Um den Körper ernähren zu können, kanalisiert sie ihn und zogen Gräben wie in einem Garten, damit die Bächlein der Adern, wie aus einem zuströmenden Quell gespeist, durch die schmalen Gänge des Körpers fließen können.“ Wenn das Ende nahe, so lösten sich die Tuae der Seele wie bei einem Schiff und sie werde freigelassen. Derartige Beispiele ließen sich jetzt noch zu Tausenden aus dem Folgenden anführen, aber die zitierten zeigen zur Genüge, wie groß ihrer Natur nach die Figuren sind, wie stark die Metaphern zum Erhabenen führen und daß die leidenschaftlichen und beschreibenden Abschnitte sie besonders lieben.

Daß freilich der Gebrauch von Figuren wie jedes andere Schöne in der Rede immer zum Unmäßigen verleitet, ist auch ohne daß ich es sage deutlich. Wegen solcher Stellen wird selbst Platon sehr stark kritisiert: wie von einem bakchantischen Taumel der Rede läßt er sich häufig zu ungestümen, harten Metaphern und schwülstiger Allegorie hinreißen. „Denn es ist nicht leicht sich vorzustellen“, schreibt er, „daß die Stadt gemischt werden muß wie ein Weinkrater. Gießt man wild verzückten Wein hinein, so schäumt dieser auf, und erst, wenn er von einem anderen, nüchternen Gott gebändigt und mit ihm in schöner Gemeinschaft vereint ist, bildet er ein gutes und mildes Getränk.“ Das Wasser einen „nüchternen Gott“, das Mischen „Bändigung“ zu nennen, das sei, so sagen sie, die Sprache eines nicht gerade nüchternen Dichters. Derartige Entgleisungen griff auch Kaikilios an, verstieg sich aber dann in einer Schrift über Lysias zu der Behauptung, Lysias sei überhaupt größer als Platon. Er wird dabei geleitet von zwei unsachlichen Affekten: Lysias liebt er mehr als sich selbst, sein Haß aber gegen Platon übertrifft noch die Liebe zu Lysias. Nur schrieb er aus lauter Parteilichkeit, und seine Annahmen sind nicht so allgemein gültig, wie er glaubte. Denn er gibt dem Redner den Vorzug, weil er fehlerfrei und rein schreibe, während Platon häufig irre. Aber weit gefehlt — in Wirklichkeit sieht es ganz anders aus.

[33] Wohlan also — laß uns einen tatsächlich reinen, untadeligen Schriftsteller hernehmen. Ist es nicht der Mühe wert, sich hierbei allgemein zu fragen: was übt in Dichtung und Prosa eine stärkere Wirkung aus, das Große mit einigen Mängeln oder etwas, das an seinen gelungenen Stellen mäßig, im Ganzen aber gesund und fehlerfrei geschrieben ist? Und dann, beim Zeus, soll bei der Rede, wenn's gerecht zugeht, die Quantität der Vorzüge oder ihre Qualität den Preis davontragen? Denn dies sind Probleme, die zur Behandlung des Erhabenen gehören, und sie verlangen auf jeden Fall eine Nachprüfung.

Für mich steht fest, daß die überragenden Naturen keineswegs frei von Fehlern sind. Korrektheit in allem läuft Gefahr, pedantisch zu sein; bei der Größe aber muß es, wie bei gewaltigen Reichtümern, auch etwas geben, was vernachlässigt wird. Vielleicht ist es sogar notwendig, daß niedrige und mittelmäßige Naturen, weil sie sich nie in Gefahr begeben und nicht nach dem Höchsten trachten, gewöhnlich fehlerfrei bleiben und weniger gefährdet sind; das Große schwebt eben durch seine Größe in Gefahr. Auf der anderen Seite verkenne ich durchaus nicht, daß wir durch eine natürliche Anlage alles Menschenwerk eher jeweils von seiner schwächeren Seite betrachten und daß die Fehler unauslöschbar in unserem Gedächtnis haften, die Erinnerung aber an das Schöne schnell zerrinnt. Ich selbst habe auf nicht wenige Fehler des Homer und anderer Großer hingewiesen; ich finde an ihren Vergehen durchaus kein Gefallen, aber ich spreche dann nicht von absichtlichen Fehlern, sondern eher von zufälligen, sorglos begangenen Versehen, die aus Größe irgendwie in einem Moment der Unaufmerksamkeit unterlaufen. Trotz dieser Fehler muß man, glaube ich, den größeren Vorzügen, auch wenn sie nicht überall gleichmäßig durchgeführt sind, immer den ersten Preis zuerkennen, allein — und sei es nur aus diesem Grunde — wegen ihrer Geistesgröße. Gewiß zeigt sich Apollonios als makelloser Dichter in den 'Argonauten', und Theokrit ist in den 'Bukolika' alles sehr schön gelungen, wenn man von einigen äußerlichen Versehen absieht. Aber wolltest du nicht trotzdem lieber Homer als Apollonios sein? Wie? — ist Eratosthenes mit seiner 'Erigone' (einem in allem tadellosen kleinen Gedicht) etwa ein größerer Dichter als Archilochos, der häufig stürmisch und planlos etwas daherbringt in Ausbrüchen der göttlichen Eingebung, die nur schwer unter Gesetze gebracht werden könnten? Und in der Lyrik — würdest du lieber Bakchylides sein als Pindar? in der tragischen Dichtung lieber Ion von Chios oder nicht doch Sophokles? Sicher, die einen schreiben fehlerfrei und geschliffen im eleganten Stil, Pindar aber und Sophokles reißen häufig alles mit in Feuer und Sturm, häufig jedoch erlischt unerwartet ihre Glut und sie kommen höchst unglücklich zu Fall. Und doch würde kein vernünftiger Mensch die gesammelten Werke Ions für soviel wert halten wie das eine Drama, den 'Oidipus'.

[34] Würde man aber ein Werk nach der Menge, nicht nach der Größe des Gelungenen bewerten, so dürfte wohl auch Hypereides dem Demosthenes völlig überlegen sein. Denn seine Sprache ist klangreicher und er hat mehr stilistische Vorzüge; er erreicht überall fast die Spitze wie der Fünfkämpfer: er unterliegt in jeder Sparte den Spezialisten, aber er ist der erste unter den nicht spe-

zialisierten Kämpfern. Hypereides ahmt nicht nur alles Hervorragende des Demosthenes nach, ausgenommen dessen Satzkompositionen, sondern er hat sich darüber hinaus auch die Vorzüge und die Anmut des Lysias zu eigen gemacht. Er kann, wo es notwendig ist, in einem einfachen Stil dahererzählen und bringt nicht wie Demosthenes alles mit der immer gleichen Spannung; er versteht, beim Zeus, Gefälliges schlicht und nett zu schildern; unbeschreibbar sind seine geistreichen Wendungen; sein Spott ist geschliffen, vornehm seine Haltung, geschmeidig die Ironie. Sein Scherz ist nicht grob und geschmacklos, er sitzt mit der Treffsicherheit des guten attischen Witzes. Er ist klug im Persiflieren, hat viel Sinn für das Komische und ist begabt mit dem Stachel wohlgezielten Witzes. Ein unsagbarer Zauber umfängt dies alles. Er hat ein großes Talent, Mitleid zu erregen, kann sehr gut Mythen flüssig erzählen und in geschmeidigen Wendungen etwas darlegen. Man sieht es an der mehr dichterisch gestalteten Erzählung von Leto und an dem prunkvollen und wohl von niemand übertroffenen Stil seiner Grabrede.

Dagegen nun Demosthenes: er kann nicht charakterisieren, nicht flüssig erzählen, ihm fehlt die Geschmeidigkeit, ihm fehlt der Prunk — von all den Merkmalen, die ich eben nannte, findet sich fast keines bei ihm. Möchte er sich mit Gewalt heiter und witzig geben, erregt er nicht, sondern erntet Gelächter, und wenn er sich der Anmut zu nähern sucht, ist er ihr stärker entfernt. Hätte er die kleine Rede über Phryne oder Athenogenes zu schreiben gewagt, so hätte er mehr als sein eigenes das Ansehen des Hypereides vermehrt. Nun, trotz allem, glaube ich, fehlt den Vorzügen des Hypereides, auch wenn sie zahlreich sind, die Größe; es sind eines Nüchternen Nichtigkeiten, und sie erregen den Hörer nicht (es empfindet doch niemand Angst, wenn er Hypereides liest!); Demosthenes aber hat kaum begonnen, und schon zeigt er die Vorzüge einer großen Natur in schlechthin vollendeter Kunst: die Spannung erhabener Rede, ein beseeltes Pathos, Fülle und Geistesgegenwart, Ungestüm, wenn er ungestüm sein muß, und eine unerreichbare Intensität und Gewalt; dies alles hat er wie gottgesandte Gaben (denn sie menschlich zu nennen verbietet die Ehrfurcht) vollständig in sein eigenes Wesen gezogen. Und so triumphiert er über alle Rivalen dank der Vorzüge, die er besitzt, und sogar, wo ihm diese fehlen, und er vernichtet die Redner aller Zeiten gleichsam mit Donner und Blitz. Und man könnte wohl leichter mit geöffneten Augen den Strahlen des Blitzes widerstehen als ruhig in den Ansturm seiner Leidenschaften blicken. —

[35] Zu Platon freilich besteht, wie ich schon erwähnte, ein weiterer Unterschied. Lysias ist nicht nur in der Größe, sondern auch in der Anzahl der Vorzüge weit unterlegen, ja, stärker noch als Platon ihn durch seine Vorzüge überflügelt, ist Lysias reich an eigenen Fehlern.

Was hatten eigentlich jene gottgleichen Menschen im Auge, die nur nach dem Größten in der Literatur strebten, eine pedantische Genauigkeit jedoch verschmähten? Vor allem dieses: die Natur hat uns, das Menschenwesen, nicht bestimmt zu einem niedrigen gemeinen Tier, sondern in die Lebenswelt und den weiten Kosmos wie in die Szenerie eines großen Festes geführt; wir sollen *** des Ganzen betrachten und die ehrgeizigsten Wettkämpfer sein. Sie hat deshalb unseren Seelen sogleich ein unzählbares Verlangen eingepflanzt nach allem jeweils Großen und nach dem, was göttlicher ist als wir selbst. Darum genügt selbst der ganze Kosmos nicht für die Betrachtungen und Gedanken, die der menschliche Geist wagt, sondern häufig überschreitet unser Denken die Grenzen dessen, was uns umgibt. Wenn man rings unsere Umwelt betrachtet und sieht, in welchem Ausmaß das Ungewöhnliche, das Große, das Schöne in allem überwiegt, so wird man rasch erkennen, wozu wir geboren sind. Von der Natur irgendwie geleitet, bewundern wir darum nicht die kleinen Bäche, beim Zeus, wenn sie auch durchsichtig und nützlich sind, sondern den Nil und die Donau oder den Rhein und noch viel mehr als sie den Ozean. Und über ein Flämmchen hier, das wir selbst anzünden, staunen wir, auch wenn es sein Leuchten rein bewahrt, nicht so sehr wie über jene Feuer des Himmels, die doch häufig ins Dunkel tauchen; auch die Krater des Ätna halten wir für ein größeres Wunder — große Steine und ganze Felsbrocken schleudert er bei seinen Ausbrüchen aus den Tiefen hervor, und manchmal läßt er Ströme jenes erdentstammten, willkürlichen Feuers entspringen. Von all diesen Phänomenen kann man Folgendes sagen: das Nützliche oder auch das Notwendige ist uns leicht bei der Hand, Bewunderung jedoch erregt immer das Unerwartete.

[36] Bei dem Natürlich-Großen in der Literatur — hier fällt die Größe nicht mehr aus dem Rahmen von Notwendigkeit und Nutzen — müssen wir entsprechend folgern, daß derartige Menschen, auch wenn sie nicht fehlerfrei sind, sich weit über alles nur Sterbliche erheben. Alle anderen Eigenschaften erweisen sie als Menschen, das Erhabene hebt sie nahe an die Seelengröße des Gottes. Was fehlerlos ist, wird nicht getadelt, das Große aber zudem bewundert. Wozu soll ich außerdem noch betonen, daß jeder von ihnen so häufig mit einer einzigen meisterhaften hohen Wendung all die Fehler tilgt! Und das Wichtigste: suchte man die Verstöße des Homer, Demosthenes, des Platon und der anderen, soweit sie zu den Größten rechnen, heraus und häufte sie

zusammen, so würde verschwindend wenig, nein, es würde nicht ein Deut sich finden, gemessen an dem Großen, das jene Heroen überall geleistet haben. Deswegen hat zu jeder Zeit eine Menschheit, die keine Mißgunst für schwachsinnig erklären kann, ihnen den Siegespreis überreicht, ihn bis jetzt unangetastet überlassen, und sie wird ihn gewiß bewahren,

... solange das Wasser fließt und hohe Bäume grünen.

Zu der Feststellung, auch der fehlerhafte Koloß sei nicht mehr wert als der Speerträger des Polyklet, gibt es neben vielen anderen Antworten die: in der (bildenden) Kunst erregt die genaueste Ausführung unsere Bewunderung, bei dem aber, was die Natur schafft, die Größe; Gedanke und Rede aber des Menschen sind Gaben der Natur. Bei Statuen sucht man die Ähnlichkeit mit dem Menschen, bei der Rede, wie gesagt, das Übermenschliche. Weil aber (mit dieser Regel kehren wir zum Anfang unserer Abhandlung zurück) die korrekte Ausführung meist ein Produkt der Kunst ist, das überragend Große einer großen Natur entspringt, sich aber nicht mit immer gleicher Spannkraft erhält, ist es gut, sich die Kunst als Beistand für die Natur auf jede Weise anzueignen. Vielleicht kann aus ihrem Zusammenwirken das Vollkommene entstehen.

Dies alles mußten wir für die vorgelegten Fragen zusätzlich untersuchen; aber jeder freue sich an dem, was ihm zusagt.

[37] Den Metaphern benachbart (wir müssen dahin wieder zurückkehren) sind die Parabeln und Bilder, die sich nur dadurch von ihnen unterscheiden, daß

[38] ... die (Bilder) dieser Art sind (lächerlich): „Wenn ihr das Hirn, nicht eingestampft in euren Hacken tragt.“ Darum muß man wissen, wie weit man jeweils über die Grenze gehen darf; wenn man sie nämlich zu weit überschreitet, wird häufig die Übertreibung aufgehoben; was derart überspannt ist, wird schlaff und schlägt manchmal sogar in sein Gegenteil um. Isokrates etwa ist durch den Ehrgeiz, alles bombastisch ausdrücken zu wollen irgendwie auf kindische Allüren verfallen. In dem ‘Panegyrikos’ hat er sich das Thema gestellt zu zeigen, daß der athenische Staat den Griechen größere Dienste geleistet hat als der spartanische. Aber gleich an den Anfang setzt er folgende Worte: „Reden sind so mächtig, daß sie alles Große erniedrigen können und dem Niedrigen Größe verleihen, daß sie Altes in neue Worte prägen und, was kürzlich geschah, altertümlich behandeln.“ Nun Isokrates, wird jemand einwerfen, willst du ebenso die Worte über die Athener und Spartaner vertauschen? Denn sein Lob der Beredsamkeit klingt geradezu so, als fordere er zuvor die Hörer auf, mißtrauisch gegen ihn zu sein. Vielleicht ist es bei den Übertreibungen ähnlich, wie wir es für die Figuren schon feststellten: die besten verbergen, daß sie übertreiben. Das geschieht, wenn sie einer tiefen Erregung entspringen und dabei die Größe einer kritischen Situation ausdrücken. So macht es Thukydides, wenn er den Untergang der Athener in Sizilien schildert und sagt: „Die Syrakusaner stiegen herab und metzelten hauptsächlich die nieder, die im Fluß standen; das Wasser war sofort verschmutzt, aber sie tranken es trotzdem mit all dem Schlamm und Blut, und die meisten kämpften sogar darum.“ Das Übermaß an Pathos und die Situation machen es glaubwürdig, daß ein Trunk von diesem blutigen Schlamm auch noch umkämpft wird. Ähnlich ist, was Herodot über die Kämpfer bei den Thermopylen schreibt: „Dort verteidigten sie sich mit den Schwertern (die wenigstens, die noch Schwerter besaßen), mit ihren Händen und Zähnen, bis die Barbaren sie begruben.“ Und hier wirst du einwerfen: wie kann man sogar mit den Zähnen gegen bewaffnete Soldaten kämpfen, und welche Vorstellung: begraben werden von Geschossen! Und es wirkt trotzdem glaubwürdig, denn es macht nicht den Eindruck, als sei der Vorgang wegen der Übertreibung herangezogen worden, sondern daß die Übertreibung ganz natürlich dem Vorgang entspringt. Denn, und das betone ich immer wieder, eine Art allheilender Arznei, die jede Kühnheit im Ausdruck lindert, sind Handlung und Leidenschaft, die an die Grenze der Ekstase führen. Daher ist auch Komisches, selbst wenn es aus dem Bereich des Wahrscheinlichen fällt, glaubwürdig dadurch, daß es lächerlich ist:

Das Land, das er besaß, war kleiner als ein Brief.

Denn auch das Lachen ist ein Affekt; er ist mit dem Lustgefühl verbunden. Die Übertreibungen können vergrößern und genauso verringern, weil beides die Wirklichkeit intensiviert. In gewisser Weise ist der Spott eine Erweiterung des Niedrigen.

[39] Das fünfte der zum Erhabenen beitragenden Teile, die wir am Anfang vorgeführt haben, bleibt uns noch zu behandeln, mein Bester; es handelte sich um das eigentümliche Gefüge der Worte. Darüber haben wir ausführlich in zwei Abhandlungen berichtet. Zu den Beobachtungen, die wir im Rahmen unserer Untersuchung anstellen konnten, wollen wir nur so viel hinzufügen, wie es für die jetzige Abhandlung unbedingt notwendig ist, nämlich daß die Harmonie den Men-

schen nicht nur seiner Natur gemäß überzeugt und erfreut, sondern zugleich ein wunderbares Instrument der großen, von Leidenschaft erfüllten Rede ist. Ist es nicht so: schon die Flöte vermittelt den Zuhörern bestimmte Affekte, versetzt sie gleichsam außer sich und verückt sie zu einem rauschenden Taumel. Mit dem Rhythmus der Bewegung, die sie ihm einflößt, zwingt sie den Hörer, in ihrem Takte zu schreiten und sich ihrer Melodie zu fügen, auch wenn er ganz unmusisch ist; und, beim Zeus, die Klänge der Kithara, die für sich allein ganz bedeutungslos sind, üben durch den Wechsel der Töne, durch ihr Miteinanderschwingen und die harmonische Konsonanz häufig, wie du weißt, einen betörenden Zauber aus; dies jedoch sind nur schattenhafte, unechte Nachahmungen der Überredung, nicht, wie ich sagte, natürliche Kunstäußerungen des Menschen; das Gefüge aber der Worte, dieser bestimmte Zusammenklang der dem Menschen eingeborenen Sprache, der in die Tiefe seiner Seele, nicht nur in die Ohren dringt, dieses Wortgefüge, das vielfältige Vorstellungen von Namen, Gedanken und Sachen, von der Schönheit und vom Wohlklang in uns erregt — von Dingen, die alle in uns gewachsen, in uns geboren sind; das zugleich durch die ineinandergewobene Vielgestalt seiner Klänge das Pathos, das den Redenden bewegt, auch den Seelen der Umstehenden einflößt und alle Hörenden dazu bringt, jeweils an diesem Pathos teilzunehmen; das durch den sich türmenden Bau der Sätze das Große zusammenfügt — glauben wir nicht, daß es uns durch eben diese Eigenschaften betört und zugleich einstimmt in die würdige Größe, in das Erhabene und all das andere, das es in sich schließt, und uns vollkommen beherrscht in unseren Gedanken?

Wenn es auch Wahn ist, noch in Frage zu stellen, worüber sich alle einig sind, da schon die Erfahrung genügt, um es zu beweisen, trotzdem ein Beispiel: Der Gedanke, den Demosthenes jenem Volksbeschuß anfügt, erscheint uns als erhaben und ist wirklich bewundernswert: „Dieser Beschluß ließ die Gefahr, die über der Stadt hing, fortziehn wie ein Gewölk (ὄσπερ νέφος)“. Aber der Satz gewinnt seinen vollen Klang nicht weniger durch die Harmonie als durch den Gedanken selbst. Demosthenes spricht nämlich hier ganz in Daktylen; der daktylische Rhythmus ist der edelste und verleiht dem Satz Größe. Darum bildet er das heroische Versmaß, das schönste, das wir kennen. — Versetze die Schlußworte nach Belieben von ihrer Stelle an eine andere: „Dieser Beschluß ließ wie ein Gewölk die Gefahr fortziehn, die über der Stadt hing“, oder, beim Zeus, schneide nur eine Silbe ab: „... fortziehn wie Gewölk (ὄς νέφος)“ und du wirst sehen, wie sehr die Harmonie der Worte mit dem Erhabenen in Einklang steht. Die Gruppe „... wie ein Gewölk (ὄσπερ νέφος)“ hat ihr Schwergewicht auf dem ersten langen Versfuß, den man mit vier Zeiteinheiten (U U U U) mißt. Reißt du die eine Silbe heraus: „... wie Gewölk (ὄς νέφος)“ so kürzt du den Fuß und verletzt dadurch die Größe des Satzes. Und dehnt du den Ausdruck: „... gleich einem Gewölk (ὄσπερ εἰ νέφος)“, so besagen die Worte zwar noch dasselbe, aber es hört sich anders an, weil bei Vermehrung der letzten Zeiteinheiten die schroffe erhabene Größe zerstört und aufgelöst wird.

[40] Nichts kann so sehr der Rede Größe verleihen wie die Komposition ihrer Glieder — wie beim Körper: getrennt von den anderen ist jedes Glied wertlos, alle miteinander bilden jedoch eine vollkommene organische Einheit. Genauso verhält es sich mit den großen, gelungenen Wendungen; werden sie auseinander und hierhin und dorthin gerissen, so zerstreuen und vernichten sie zugleich das Erhabene; vereinigen sie sich aber zu einem lebendigen Körper und umfängt sie dann noch ein Band des Zusammenklanges, so ist die Rede in sich abgerundet und gewinnt ihren vollen Klang. In den Satzperioden entsteht, könnte man sagen, die Größe aus den ‘Festributen’ vieler. — Uns ist hinreichend klar geworden daß zahlreiche Schriftsteller und Dichter, die von Natur nicht erhaben, vielleicht sogar unfähig zur Größe waren, sich trotzdem nur dadurch, daß sie die ganz geläufigen, unansehnlichen Alltagsworte, die sie meist gebrauchten, harmonisch zusammenfügten, mit einer adligen Würde umhüllten und mit dem Schein, nicht niedrig zu sein. Davon gibt es viele, z.B. Philistos, Aristophanes an manchen, Euripides an den meisten Stellen. Nachdem Herakles seine Kinder umgebracht hat, ruft er aus:

Das Maß ist voll, mehr Leiden faßt es nicht.

Was er sagt, ist ziemlich banal, aber der Vers wird erhaben und entspricht so der Situation; ordnest du die Worte anders an, so wirst du sehen, daß Euripides mehr der Dichter der Gestaltung als des geistigen Gehaltes ist. Bei der Erzählung von Dirke, die von dem Stier fortgeschleppt wird, heißt es:

Und bog und wandt’ er sich, so riß er Weib
und Stein und Baum jäh wechselnd mit sich fort.

Hier ist auch der Gedanke bedeutsam, aber die Verse werden noch gewaltiger dadurch, daß das Gefüge sich nicht überstürzt und nicht gleichsam über die Bühne rollt, sondern die Worte sich gegeneinander stemmen, sich halten auf den Stützen der ruhenden Pausen und so zur festgefügt-Größe gelangen.

[41] Nichts zerstört in der erhabenen Rede so sehr die Größe wie ein gebrochener, nervöser Worrrhythmus, z.B. die Pyrrhichien (U U), Trochäen (U U U) und Dichoreen (- U - U), die in reine Tanzbewegung ausarten. Denn alles übertrieben Rhythmisierte wirkt sofort geziert und fade und stumpf, weil es durch seine Monotonie oberflächlich ist. Aber das größte Unheil liegt in Folgendem: wie die Arie den Zuhörer von der Handlung ablenkt und ihn zwingt, nur auf den Gesang zu achten, so flößt auch eine übertrieben rhythmisierte Prosa dem Hörer nicht die leidenschaftliche Bewegung der Worte, sondern des Taktes ein; die Folge ist, daß manchmal die Zuhörer das obligate Ende schon im voraus wissen, mit dem Fuß die Worte des Redners skandieren und wie ein tanzender Chor die Kadenz vorwegnehmen. In ähnlicher Weise fehlt den Sätzen Größe, deren Wortfolge zu kompakt ist, die in lauter kleine, kurzsilbige Wörter zerstückelt sind und die zusammengehalten werden wie mit Pflöcken, die man je nach den Rissen und Unebenheiten dicht hintereinander eingerammt hat.

[42] Auch eine übermäßig knappe Ausdrucksweise kann dem Erhabenen abträglich sein; denn man verstümmelt die Größe, wenn man sie in einen allzu engen Raum einpfercht. Darunter soll hier nicht ein in der rechten Weise gedrängter Stil verstanden werden, sondern eine in geradezu winzige Worte zerstückelte Diktion: die geraffte Schreibweise zerstört den Gedanken, die gestraffte drängt zu ihm hin. Natürlich wirkt ein ausgedehnter Stil wiederum leblos und schafft eine Länge zur Unzeit.

[43] Weiter können triviale Worte das Große sehr entstellen. So ist etwa bei Herodot die Beschreibung des Sturmes in ihrer gedanklichen Konzeption wunderbar gelungen, aber sie enthält, beim Zeus, doch einiges, was der Würde des Gegenstandes nicht entspricht; z.B. schon dieser Ausdruck: „... weil das Meer zu gischten begann“. Das Wort „gischten“ schadet dem Erhabenen sehr, weil man es schlecht aussprechen kann. Aber dann sagt er: „Der Wind wurde schlapp“ und daß die am Wrack Hin- und Hergeschleuderten ein „unliebsames Ende“ erwartete. „Schlapp werden“, das ist Umgangssprache und klingt vulgär, und jenes „unliebsam“ ist der Größe des Unheils nicht angemessen. Ähnlich hat auch Theopomp den Zug des Perserkönigs nach Ägypten glänzend geschildert, aber dann durch einige triviale Wörter alles verdorben: „Welche Stadt oder welches Volk in Asien sandte keine Gesandtschaft zum Großkönig? Gab es ein schönes oder kostbares Gewächs der Erde oder ein Kunstgebilde, das sie ihm nicht als Geschenk zutragen? Waren es nicht viele kostbare Teppiche und Mäntel, purpurfarbene, buntbestickte, weiße, und viele Zelte, goldgewirkt und mit allem Nötigen ausgerüstet, zahlreiche Gewänder und köstliche Ruhebetten? Und dann kunstvoll getriebenes Silber und Gold, Trinkbecher und Mischkrüge; von denen man die einen mit kostbaren Steinen verziert, andere reich und kunstvoll hergestellt sah. Und dazu unzählig viele Waffen, von Griechen und Barbaren, eine überwältigende Menge an Zugtieren, an Opfertieren, zum Schlachten gemästet; viele Scheffel Gewürz, viele Lederbeutel und Säcke und Papyrusrollen und was es sonst noch an nützlichen Dingen gibt. Und soviel gepökeltes Fleisch von den verschiedenen Tierrassen, das derartige Haufen bildete, daß jemand, der von ferne herankam, sie für Hügel und Wälle hielt, die ihm den Weg verbauten.“ Aus der höheren Sphäre gleitet er ins Niedere, während er sich im Gegenteil hätte steigern sollen. Allein, in die herrliche Schilderung des ganzen Prunkes brachte er die Lederbeutel, die Gewürze und die Säcke und hat so in uns gewissermaßen die Vorstellung einer Garküche erregt. Denn wie jemand, wenn er in jene Kostbarkeiten mitten unter die Goldarbeiten und die steinverzierten Mischkrüge und die Geräte aus getriebenem Silber, die goldenen Zelte und die Pokale, Lederbeutel und Säcke legte, den Anblick empfindlich stören würde, so verunzieren derartige Wörter, weil an falscher Stelle eingefügt, gleichsam mit einem Brandmal den Stil. Er hätte jene, wie er sie nennt, zusammengeworfenen Hügel in allgemeinen Wendungen erwähnen und in so veränderter Form auch die übrige Zurüstung beschreiben können: die Kamele und die vielen Zugtiere, beladen mit allen Tafelgenüssen für üppige Schwelgereien; oder er hätte die Haufen der vielen Getreidesorten und der Leckereien nennen können, die zur Zubereitung des Mahles für den Sinnengenuß wichtig sind, oder, wenn er sie durchaus so gesondert erwähnen wollte, genügte: alle Genüsse, die der Tafelmeister und der Koch zu bieten haben. Denn man darf nicht innerhalb erhabener Darstellung absteigen zum schmutzig Gemeinen, es sei denn, irgendeine Notwendigkeit zwingt uns dazu; dagegen ziemt es sich wohl, daß unsere Worte mit der Würde des Gegenstandes harmonieren und daß wir die Natur nachahmen, wie sie den Menschen schuf: sie setzte uns dabei nicht die Schamteile ins Gesicht und auch nicht die Ausscheidungsorgane der ganzen Körpermasse, son-

dern verbarg sie, soweit es ging, und legte — nach Xenophon — die Abflußkanäle möglichst fern, um dadurch nicht die Schönheit des ganzen Geschöpfes zu entstellen.

Aber genug davon, wir brauchen nicht die einzelnen Stilfehler aufzuzählen, die das Erhabene zerstören; wir haben vorher jene stilistischen Möglichkeiten gezeigt, die die Rede veredeln und heben — da ist es klar, daß die jeweils entgegengesetzten Mängel den Stil meist erniedrigen und entstellen werden.

[44] Ein Problem bleibt noch zu klären, lieber Terentianus, und deinem Wissensdurst zuliebe will ich nicht zögern, es anzufügen. Einer der Philosophen hat es neulich mit mir erörtert: „Ich bin erstaunt darüber“, sagte er, „und sicher sind es auch viele andere wie es kommt, daß in unserer Zeit zwar Talente geboren werden, die eine hervorragende Überzeugungsgabe besitzen, die für Politik befähigt, die scharfsinnig und gewandt sind und besonders mit Geschick anmutig zu reden wissen, aber große und überragende Naturen werden nicht mehr oder nur selten geboren. Das Leben ist in der ganzen Welt unfruchtbar geworden für die Literatur. Beim Zeus“, rief er aus, „muß man denn dem Gerede Glauben schenken, wonach die Demokratie eine gute Nährmutter für Großes ist, so daß wohl nur mit ihrem Geschick zugleich die Redegewaltigen blühen und sterben? Denn die Freiheit, so heißt es, vermag die Gedanken und Hoffnungen großer Geister zu nähren; mit ihr gewinnen sie Neigung und Ehrgeiz, miteinander zu streiten und um den ersten Platz zu kämpfen. ja, die geistigen Kräfte der Redner werden dank der Kampfpreise, die in der Republik den Sieger erwarten, durch die Praxis jedesmal geschärft und gleichsam zurechtgeschliffen, und sie erstrahlen, wie es natürlich ist, zugleich im Glanz der politischen Freiheit. Wir Jetzigen aber“, so sagte er, „sind doch schon in der Kindheit in die Schule der gerechten Despotie gegangen, ihre Bräuche und Gepflogenheiten waren beinahe die Windeln, in die man die noch zarten Regungen unseres Bewußtseins hüllte, wir konnten den schönsten und reichsten Quell der Redekunst, ich meine“, sagte er, „die Freiheit, nicht mehr kosten; darum sind wir am Ende große Künstler nur in der Kunst der Schmeichelei.“ Daher, so versicherte er, fänden sich die übrigen Fähigkeiten auch bei Knechten, aber kein Sklave könne ein Redner werden. Denn die Angst vor freier Äußerung und das Gefühl, eingekerkert zu sein, steige siedend in ihnen auf, eingebläut unter den fortwährenden Schlägen der Gewohnheit. Der Tag der Versklavung, sage Homer, raube die Hälfte der Tüchtigkeit. „Wie die Käfige“, fuhr er fort, „in denen man — wenn es glaubwürdig ist, was ich darüber höre — die Pygmäen (sogenannte Nani) aufzieht, die Eingeschlossenen nicht nur daran hindern zu wachsen, sondern auch mit den eng anliegenden Fesseln ihren Körper verunstalten, so könnte man jede Despotie, und sei sie noch so gerecht, als Kerker und gemeinsames Gefängnis der Seele bezeichnen.“

Darauf habe ich erwidert: „Es ist leicht, mein Freund, und typisch für den Menschen, das jeweils Gegenwärtige zu tadeln. Aber sieh, vielleicht ist es nicht der Weltfriede, der die großen Naturen verdirbt, sondern weit eher dieser unbegrenzte Krieg, der unsere Begierden in den Klauen hält, und dazu, beim Zeus, sind es die Leidenschaften, die das jetzige Leben lauend bewachen und es in seinen Grundfesten verheeren. Denn die Geldgier, die uns schon alle wie eine unersättliche Krankheit gepackt hat, und die Genußsucht machen uns zu ihren Sklaven, noch besser könnte man sagen, sie ersäufen Leib und Seele; die Gier nach Reichtum ist ein krankhafter Trieb, der uns erniedrigt, die Genußsucht ist höchst pöbelhaft. Soviel ich darüber nachdenke, ich weiß nicht, wie es möglich sein soll, den grenzenlosen Reichtum so hochzuschätzen, nein richtiger: ihn zu vergöttern und dabei das schleichende, ihm eingefleischte Übel nicht in unsere Seele aufzunehmen. Denn den unmäßig zügellosen Reichtum begleitet eng verknüpft die Verschwendungssucht, sie folgt ihm, wie man sagt, auf dem Fuße. Öffnet jener die Tore der Städte und Häuser, so schlüpft sie mit hinein und haust dort mit ihm. Es dauert seine Zeit, dann nistet, um mit den Naturforschern zu reden, das Paar sich in die Lebensgewohnheiten ein und ist schleunigst mit seiner Fortpflanzung beschäftigt; Habsucht zeugen sie und Üppigkeit und Hochmut, und das sind keine Bastarde, sondern ihre legitimen Sprößlinge! Wenn nun jemand die Kinder dieses Reichtums aufwachsen läßt, dann zeugen sie bald unerbittliche Zwingherren in den Seelen: Hybris, Gesetzlosigkeit und Unzucht. Dieser Ablauf ist zwangsläufig so, und die Menschen schauen nicht mehr empor und legen keinen Wert mehr auf ihren Ruf; im Kreislauf dieser Laster vollzieht sich der allmähliche Untergang der Menschheit, die Seelengröße schwindet und verdorrt und wird nicht mehr erstrebt, weil die Menschen hochschätzen, was an ihnen sterblich, und zu mehren säumen, was unsterblich ist. Jemand, der sich bei einer Entscheidung bestechen ließ, ist wohl kaum noch als freier Richter mit gesundem Urteil kompetent in Fragen des Rechten und Schönen; denn dem Käuflichen muß notwendig nur das eigene Interesse recht und schön vorkommen. Und meinen wir denn, wo schon unser aller Leben ganz bestimmt wird davon, daß wir bestechlich sind und daß wir auf der Jagd sind nach dem Tod anderer Menschen, um ein Erbe zu erschleichen, wo schon ein jeder von uns, Sklave seines Schwelgens, die Seele verschachert, um

aus allem seinen Gewinn zu ziehen, meinen wir denn, daß in einer so pestverseuchten Welt noch jemand übrig bleibt, der frei richten kann über das Große und nicht von der Begierde nach Gewinn niedergestürmt wird? Vielleicht ist es für Menschen wie uns besser, beherrscht zu werden als frei zu sein, sonst würden die unersättlichen Begierden, wenn sie, wie aus einem Zwinger entwichen, sich völlig entfesselt auf den Nächsten stürzen könnten, die Welt mit der Flut der Übel überschwemmen. Kurz“, sagte ich, „was die Naturanlage der jetzigen Menschen verdirbt, ist die Oberflächlichkeit, in der wir alle mit wenigen Ausnahmen unser Leben zubringen; nichts anderes stachelt uns an zur Arbeit und Mühe als Beifall und Genuß, aber wir tun nichts um jenen Nutzen, der erstrebens- und achtenswert ist.“

Am besten, wir lassen das auf sich beruhen und gehen zum Nächsten über. Es handelt sich um die Affekte, über die [ich vorher in einer speziellen Abhandlung zu schreiben versprochen habe. Meines Erachtens findet man sie als Bestandteil der übrigen Rede und des Erhabenen selbst.]

Pseudo-Longinos: Vom Erhabenen. Griechisch und deutsch von Reinhard Brandt. 1. Aufl. 1966. Darmstadt²1983.

M2: Nicolas Boileau-Despréaux: Traité du sublime. Préface

Ce petit Traité, dont je donne la traduction au Public, est une piece échappée du naufrage de plusieurs autres livres que Longin avoit composés. Encore n'est-elle pas venue à nous toute entiere. Car bien que le volume ne soit pas fort gros, il y a plusieurs endroits defectueux et nous avons perdu le Traité des Passions, dont l'Auteur avoit fait un livre à part, qui estoit comme une suite naturelle de celui-ci. Neanmoins, tout défiguré qu'il est, il nous en reste encore assez pour nous faire concevoir une fort grande idée de son Auteur, et pour nous donner un veritable regret de la perte de ses autres ouvrages. Le nombre n'en estoit pas mediocre. Suidas en compte jusqu'à neuf, dont il ne nous reste plus que des titres assés confus. C'estoient tous ouvrages de critique. Et certainement on ne scauroit assez plaindre la perte de ces excellens originaux, qui, à en juger par celui-ci, devoient estre autant de chef-d'oeuvres de bon sens, d'érudition, et d'éloquence. Je dis d'éloquence; parce que Longin ne s'est pas contenté, comme Aristote et Hermogene, de nous donner des preceptes tous secs et dépouillés d'ornemens. Il n'a pas voulu tomber dans le defect qu'il reproche à Cecilius, qui avoit, dit-il, écrit du Sublime en stile bas. En traitant des beautés de l'Elocution, il a employé toutes les finesses de l'Elocution. Souvent il fait la figure qu'il enseigne; et en parlant du Sublime, il est lui-mesme tres-sublime. Cependant il fait cela si à propos et avec tant d'art, qu'on ne scauroit l'accuser en pas un endroit de sortir du stile didactique. C'est ce qui a donné à son livre cette haute reputation qu'il s'est acquise parmi les Sçavans, qui l'ont tous regardé comme un des plus precieux restes de l'antiquité sur les matieres de Rhetorique. Casaubon l'appelle un *Livre d'or*, voulant marquer par là le poids de ce petit ouvrage, qui malgré sa petitesse, peut estre mis en balance avec les plus gros volumes.

Aussi jamais homme, de son temps mesme, n'a esté plus estimé que Longin. Le Philosophe Porphyre, qui avoit esté son disciple, parle de lui comme d'un prodige. Si on l'en croit, son jugement estoit la regle du bon sens, ses décisions en matiere d'ouvrages, passoient pour des arrests souverains; et rien n'estoit bon ou mauvais, qu'autant que Longin l'avoit approuvé, ou blâmé. Eunapius, dans la Vie des Sophistes, passe encore plus avant. Pour exprimer l'estime qu'il fait de Longin, il se laisse emporter à des hyperboles extravagantes, et ne scauroit se resoudre à parler en stile raisonnable d'un merite aussi extraordinaire que celui de cet Auteur. Mais Longin ne fut pas simplement un Critique habile: ce fut un Ministre d'État considerable; et il suffit, pour faire son éloge, de dire qu'il fut considéré de Zenobie cette fameuse Reine des Palmyreniens, qui osa bien se declarer Reine de l'Orient après la mort de son mari Odenat. Elle avoit appelé d'abord Longin auprès d'elle, pour s'instruire dans la langue Grecque. Mais de son Maistre en Grec, elle en fit à la fin un de ses principaux Ministres. Ce fut lui qui encouragea cette Reine à soutenir la qualité de Reine de l'Orient, qui lui rehaussa le coeur dans l'adversité, et qui lui fournit les paroles altieres qu'elle écrivit à Aurelian, quand cet Empereur la somma de se rendre. Il en coûta la vie à nostre Auteur: mais sa mort fut également glorieuse pour lui, et honteuse pour Aurelian, dont on peut dire qu'elle a pour jamais flétri la memoire. Comme cette mort est un des plus fameux incidens de l'histoire de ce temps-là, le Lecteur ne sera peut-estre pas fâché que je lui rapporte ici ce que Flavius Vopiscus en a écrit. Cet Auteur raconte que l'armée de Zenobie et de ses alliés ayant esté mise en fuite près de la ville d'Émesse, Aurelian alla mettre le siege devant Palmyre où cette Princesse s'estoit retirée. Il y trouva plus de resistance qu'il ne s'estoit imaginé, et qu'il n'en devoit attendre vraisemblablement de la resolution d'une femme. Ennuié de la longueur du siege, il essaya de l'avoir par composition. Il écrivit donc une lettre à Zenobie, dans laquelle il lui offroit la vie et un lieu de retraite, pourveu qu'elle se rendit dans un certain temps. Zenobie, ajoute Vopiscus, répondit à cette lettre avec une fierté plus grande que l'état de ses affaires ne le lui permettoit. Elle croioit par là donner de la terreur à Aurelian. Voici sa réponse.

„Zenobie, Reine de l'Orient : à l'Empereur Aurelian.

Person ne jusques ici n'a fait une demande pareille à la tienne. C'est la vertu, Aurelian, qui doit tout faire dans la guerre. Tu me commandes de me remettre entre tes mains : comme si tu ne sçavois pas que Cléopatre aima mieux mourir avec le titre de Reine, que de vivre dans toute autre dignité. Nous attendons le secours des Perses. Les Sarazins arment pour nous. Les Armeniens se sont déclarez en notre faveur. Une troupe de voleurs dans la Syrie a défait ton armée. Juge ce que tu dois attendre, quand toutes ces forces seront jointes. Tu rabattras de cet orgueil avec lequel, comme maistre absolu de toutes choses, tu m'ordonnes de me rendre.“

Cette Lettre, ajoute Vopiscus, donna encore plus de colere que de honte à Aurelian. La ville de Palmyre fut prise peu de jours après, et Zenobie arrestée, comme elle s'enfuyoit chez les Perses. Toute l'armée demandoit sa mort. Mais Aurelian ne voulut pas deshonorer sa vidoire par la mort d'une femme. Il reserva donc Zenobie pour le triomphe, et se contenta de faire mourir ceux qui l'avoient assistée de leurs conseils. Entre ceux-là, continuë cet Historien, le Philosophe Longin fut extrêmement regretté. Il avoit esté appellé auprès de cette Princesse pour lui enseigner le Grec. Aurelian le fit mourir pour avoir écrit la Lettre précédente; car bien qu'elle fust écrite en langue Syriaque, on le soupçonnoit d'en estre l'Auteur. L'Historien Zosime témoigne que ce fut Zenobie elle-même qui l'en accusa. „Zenobie, dit-il, se voyant arrestée, rejetta toute sa faute sur ses Ministres, qui avoient, dit-elle, abusé de la foiblesse de son esprit. Elle nomma entr' autres Longin, celuy dont nous avons encore plusieurs écrits si utiles. Aurelian ordonna qu'on l'envoyast au supplice. Ce grand personnage, poursuit Zosime, souffrit la mort avec une constance admirable, jusques à consoler en mourant, ceux que son malheur touchoit de pitié et d'indignation.“

Par là on peut voir que Longin n'estoit pas seulement un habile Rheteur, comme Quintilien et comme Hermogene: mais un Philosophe digne d'estre mis en parallele avec les Socrates et avec les Catons. Son livre n'a rien qui démente ce que je dis. Le caractere d'honneste homme y paroist par tout; et ses sentimens ont je ne sçais quoy qui marque non-seulement un esprit sublime, mais une ame fort élevée au-dessus du commun. Je n'ai donc point de regret d'avoir employé quelques-unes de mes veilles à débrouïller un si excellent ouvrage, que je puis dire n'avoir esté entendu jusqu'ici que d'un tres-petit nombre de sçavans. Muret fut le premier qui entreprit de le traduire en Latin, à la sollicitation de Manuce; mais il n'acheva pas cet ouvrage, soit: parce que les difficultez l'en rebutterent, ou que la mort le surprit auparavant. Gabriel de Petra, à quelque temps de là, fut plus courageux; et c'est à lui qu'on doit la traduction Latine que nous en avons. Il y en a encore deux autres: mais elles sont si informes et si grossieres, que ce seroit faire trop d'honneur à leurs Auteurs, que de les nommer. Et même celle de Petra, qui est infiniment la meilleure n'est pas fort achevée. Car outre que souvent il parle Grec en Latin, il y a plusieurs endroits où l'on peut dire qu'il n'a pas fort bien entendu son Auteur. Ce n'est pas que je veuille accuser un si sçavant Homme d'ignorance, ni établir ma reputation sur les ruines de la sienne. Je sçais ce que c'est que de débrouïller le premier un Auteur; et j'avouë d'ailleurs que son ouvrage m'a beaucoup servi, aussi-bien que les petites notes de Langbaine et de Monsieur le Févre. Mais je suis bien aise d'excuser par les fautes de la traduction Latine celles qui pourront m'être échappées dans la Française. J'ay pourtant fait tous mes efforts pour la rendre aussi exacte qu'elle pouvoit l'estre. A dire vrai, je n'y ai pas trouvé le petites difficultez. Il est aisé à un Traducteur Latin de se tirer d'affaire aux endroits même qu'il n'entend pas. Il n'a qu'à traduire le Grec mot pour mot, et à debiter des paroles qu'on peut au moins soupçonner d'estre intelligibles. En effet, le Lecteur, qui bien souvent n'y conçoit rien, s'en prend plutost à soimesme qu'à l'ignorance du Traducteur. Il n'en est pas ainsi des traductions en langue vulgaire. Tout ce que le Lecteur n'entend point s'appelle un galimatthias, dont le Traducteur tout seul est responsable. On lui impute jusqu'aux fautes de son Auteur; et il faut en bien des endroits qu'il les rectifie, sans néanmoins qu'il ose s'en écarter.

Quelque petit donc que soit le volume de Longin, je ne croirois pas avoir fait un mediocre present au Public, si je lui en avois donné une bonne traduction en nostre langue. Je n'y ai point épargné mes soins ni mes peines. Qu'on ne s'attende pas pourtant de trouver ici une version timide et scrupuleuse des paroles de Longin. Bien que je me sois efforcé de ne me point écarter en pas un endroit des regles de la veritable traduction; je me suis pourtant donné une honneste liberté, sur tout dans les passages qu'il rapporte. J'ai songé qu'il ne s'agissoit pas simplement ici de traduire Longin; mais de donner au Public un Traité du Sublime, qui pût estre utile. Avec tout cela néanmoins il se trouvera peut-estre des gens, qui non seulement n'approuveront pas ma traduction, mais qui n'épargneront pas même l'Original. Je m'attens bien qu'il y en aura plusieurs qui déclineront la jurisdiction de Longin, qui condamneront ce qu'il approuve, et qui loïeront ce qu'il blâme. C'est le traitement qu'il doit attendre de la plûpart des juges de nostre siecle. Ces Hommes accoûtumez aux débauches et aux excés des Poëtes modernes, et qui n'admirant que ce qu'ils n'entendent point, ne pensent pas qu'un Auteur se soit élevé, s'ils ne l'ont entierement perdu de veuë; ces petits Esprits, dis-je, ne seront pas sans doute fort frappez des hardiesses judicieuses des Homeres, des Platons et des Demosthenes. Ils chercheront souvent le Sublime dans le Sublime, et peut-estre se mocqueront-ils des exclamations que Longin fait quelquefois sur des passages, qui bien que tres-sublimes, ne laissent pas d'estre simples et naturels, et qui saisissent plûtost l'ame qu'ils n'éclatent aux yeux. Quelque assurance pourtant que ces Messieurs ayent de la netteté de leurs lumieres, je les prie de considerer que ce n'est pas ici l'ouvrage d'un Apprenti que je leur

offre; mais le chef-d'oeuvre d'un des plus sçavans Critiques de l'antiquité. Que s'ils ne voyent pas la beauté de ces passages, cela peut aussi-tost venir de la foiblesse de leur veuë que du peu d'éclat dont ils brillent. Au pis aller, je leur conseille d'en accuser la traduction, puisqu'il n'est que trop vrai que je n'ai ni atteint, ni pû atteindre à la perfection de ces excellens Originaux; et je leur declare par avance, que s'il y a quelques defauts, ils ne sçauroient venir que de moi.

Il ne reste plus, pour finir cette Preface, que de dire ce que Longin entend par Sublime. Car comme il escrit de cette matiere après Cecilius, qui avoit presque employé tout son livre à montrer ce que c'est que Sublime; il n'a pas crû devoir rebattre une chose qui n'avoit esté déjà que trop discutée par un autre. Il faut donc sçavoir que par Sublime, Longin n'entend pas ce que les Orateurs appellent le stile sublime: mais cet extraordinaire et ce merveilleux qui frappe dans le discours, et qui fait qu'un ouvrage enleve, ravit, transporte. Le stile sublime veut toujours de grands mots; mais le Sublime se peut trouver dans une seule pensée, dans une seule figure, dans un seul tour de paroles. Une chose peut estre dans le stile Sublime, et n'estre pourtant pas Sublime, c'est-à-dire n'avoit rien d'extraordinaire ni de surprenant. Par exemple, *Le souverain Arbitre de la nature d'une seule parole forma la lumiere*. Voilà qui est dans le stile sublime: cela n'est pas néanmoins Sublime; parce qu'il n'y a rien là de fort merveilleux, et qu'on ne pût aisément trouver. Mais, *Dieu dit: Que la lumiere se fasse; et la lumiere se fit*. Ce tour extraordinaire d'expression qui marque si bien l'obeissance de la Creature aux ordres du Createur, est veritablement sublime, et a quelque chose de divin. Il faut donc entendre par Sublime dans Longin, l'Extraordinaire, le Surprenant, et comme je l'ai traduit, le Merveilleux dans le discours.

J'ai rapporté ces paroles de la Genese, comme l'expression la plus propre à mettre ma pensée en jour, et je m'en suis servi d'autant plus volontiers que cette expression est citée avec éloge par Longin même, qui au milieu des tenebres du Paganisme, n'a pas laissé de reconnoître le divin qu'il y avoit dans ces paroles de l'Ecriture. Mais que dirons-nous d'un des plus sçavants Hommes de nostre siecle, qui éclairé, des lumieres de l'Evangile, ne s'est pas apperçu de la beauté de cet endroit, a osé, dis-je, avancer, dans un Livre qu'il a fait pour démontrer la Religion Chrétienne, que Longin s'estoit trompé lors qu'il avoit cru que ces paroles estoient sublimes? J'ai la satisfaction au moins que des personnes non moins considerables par leur pieté que par leur profonde érudition, qui nous ont donné depuis peu la traduction du livre de la Genese, n'ont pas esté de l'avis de ce sçavant homme; et dans leur Préface, entre plusieurs preuves excellentes qu'ils ont apportées pour faire voir, que c'est l'Esprit saint qui a dicté ce Livre, ont allegué le passage de Longin, pour montrer combien les Chrestiens doivent estre persuadez d'une verité si claire, et qu'un Payen même a sentie par les seules lumieres de la raison.

Au reste, dans le temps qu'on travailloit à cette dernière édition de mon Livre, Monsieur Dacier, celui qui nous a depuis peu donné les Odes d'Horace en François, m'a communiqué de petites notes tres-sçavantes qu'il a faites sur Longin, où il a cherché de nouveaux sens inconnus jusques ici aux Interpretes. J'en ai suivi quelques-unes; mais comme dans celles où je ne suis pas de son sentiment, je puis m'estre trompé, il est bon d'en faire les Lecteurs juges. C'est dans cette vûë que je les ai mises à la suite de mes Remarques, Monsieur Dacier n'estant pas seulement un homme de tres-grande érudition, et d'une critique tresfine, mais d'une politesse d'autant plus estimable qu'elle accompagne rarement un grand sçavoir. Il a esté disciple du celebre Monsieur le Févre, pere de cette sçavante fille, à qui nous devons la premiere traduction qui ait encore paru d'Anacreon en François; et qui travaille maintenant à nous faire voir Aristophane, Sophocle et Euripide en la même langue.

J'ay laissé dans toutes mes autres éditions cette Preface telle qu'elle estoit, lorsque je la fis imprimer pour la premiere fois, il y a plus de vingt ans, et je n'y ay rien ajoûté. Mais aujourd'hui comme j'en revois les épreuves, et que je les allois renvoyer à l'Imprimeur, il m'a paru qu'il ne seroit peut-estre pas mauvais, pour mieux faire connoistre ce que Longin entend par ce mot de Sublime, de joindre encore ici au passage que j'ay rapporté de la Bible quelque autre exemple pris d'ailleurs. En voici un qui s'est présenté assés heureusement à ma memoire. Il est tiré de l'Horace de Monsieur De Corneille. Dans cette Tragedie, dont les trois premiers Actes sont à mon avis le chef-d'oeuvre de cet illustre Ecrivain, une Femme qui avoit esté presente au combat des trois Horaces, mais qui s'estoit retirée un peu trop-tost, et n'en avoit pas veu la fin, vient mal à propos annoncer au vieil Horace leur Pere, que deux de ses Fils ont esté tués, et que le troisiéme, ne se voyant plus en estat de resister, s'est enfui. Alors ce vieux Romain possédé de l'amour de sa patrie sans s'amuser à pleurer la perte de ses deux Fils morts si glorieusement, ne s'afflige que de la fuite honteuse du dernier, qui a, dit-il, par une si lâche action, imprimé un opprobre éternel au nom d'Horace: et leur Soeur, qui étoit là presente lui ayant dit, *Que vouliez-vous qu'il fist contre trois?* il répond brusquement *Qu'il mourût*. Voilà de fort petites paroles. Cependant il n'y a personne qui ne sente la grandeur heroïque qui est renfermée dans ce mot, *Qu'il mourût*, qui est

d'autant plus sublime, qu'il est simple et naturel, et que par là on voit que c'est du fond du coeur que parle ce vieux Heros, et dans les transports d'une colere vraiment Romaine. De fait la chose auroit beaucoup perdu de sa force si au lieu de *Qu'il mourût* il avoit dit, *Qu'il suivist l'exemple de ses deux freres*, ou, *Qu'il sacrifiast sa vie à l'interest et à la gloire de son pays*. Ainsi c'est la simplicité mesme de ce mot qui en fait la grandeur. Ce sont là de ces choses que Longin appelle Sublimes, et qu'il auroit beaucoup plus admirées dans Corneille, s'il avoit vécu du temps de Corneille, que ces grands mots dont Ptoloméé remplit sa bouche au commencement de *la Mort de Pompée* pour exagerer les vaines circonstances d'une déroute qu'il n'a point veuë.

Nicolas Boileau-Despréaux: Préface zu: Traité du sublime ou du merveilleux dans le discours [1674].
In: Ders.: Œuvres complètes. Introduction par Antoine Adam. Textes établis et annotée par Françoise Escal. Paris 1966 (= Bibliothèque de la Pléiade, 188), 333-340.

M3: John Dennis: Letter describing his crossing the Alpes

Dated from Turin, Oct. 25, 1688.

I Have here sent you a Journal of my Journey from *Lyons* hither, in which you will find that account of the *Alpes*, which you so earnestly desired of me, before I came out of *England*. I have taken no notice of the Towns in *Savoy*; nor so much as the Rock of *Montmelian*, but have confin'd my self to a Subject which you seem'd to affect so much.

On the nineteenth of *October*, we set out from *Lyons*, and came that night to *Verpellier*, thro a fair Plain, which was sometimes Arable, and sometimes Pasture, and bounded with Rows of Hills at that just distance, as gave tho not a large, an agreeable Prospect.

Octob. 20. We came by Noon thro the same Plain, which grew to be sometimes a Marsh, to a Bourg, call'd *Tour Du Pin*. From thence, after Dinner, we continued our way, thro whole Groves of Walnut and Chestnut Trees to *Pont Beauvoisin*, being the Bridge that separates *Prance* and *Savoy*.

Octob. 21. We entred into *Savoy* in the Morning, and past over Mount *Aiguebellette*. The ascent was the more easie, because it wound about the Mountain. But as soon as we had conquer'd one half of it, the unusual heighth in which we found our selves, the impending Rock that hung over us, the dreadful Depth of the Precipice, and the Torrent that roar'd at the bottom, gave us such a view as was altogether new and amazing. On the other side of that Torrent, was a Mountain that equall'd ours, about the distance of thirty Yards from us. Its craggy Clifts, which we half discern'd, thro the misty gloom of the Clouds that surrounded them, sometimes gave us a horrid Prospect. And sometimes its face appear'd Smooth and Beautiful as the most even and fruitful Vallies. So different from themselves were the different parts of it: In the very same place Nature was seen Severe and Wanton. In the mean time we walk'd upon the very brink, in a litteral sense, of Destruction; one Stumble, and both Life and Carcass had been at once destroy'd. The sense of all this produc'd different motions in me, *viz.* a delightful Horrour, a terrible Joy, and at the same time, that I was infinitely pleas'd, I trembled.

From thence we went thro a pleasant Valley bounded with Mountains, whose high but yet verdant Tops seem'd at once to forbid and invite Men. After we had march'd for a League thro the Plain, we arriv'd at the place which they call *La Cave*; where the late Duke of *Savoy* in the Year Seventy, struck out a Passage thro a rocky Mountain that had always before been impassible: Performing that by the force of Gun-powder, which Thunder-bolts or Earthquakes could scarce have effected. This Passage is a quarter of an English Mile, made with incredible labour, and the expence of four Millions of Livers. At the Entrance into it is the following pompous Inscription.

Carolus Emanuel Secundus, Subaudiæ Dux, Pedemontani princeps, Cypri Rex, publicâ felicitate partâ, singulorum commodis intentus, breviorẽ, securiorẽque hanc viam, regiam, a naturâ occlusam, Romanis intentatam, cæteris desperatam, eversis Scopulorum repagulis, æquatâ Montium iniquitate, quæ cervicibus impendebant præcipitia pedibus substernens, eternis populorum Commerciis patefecit.

At *Chambery* we din'd, the Capital Town of *Savoy*. In our way from thence to *Montmelian*, Nature seem'd quite to have chang'd her Face. There craggy Rocks look'd horrid to the Eye, and Hills appear'd on every side of so stupendous an heighth, that the Company was divided at a distance, whether they should believe them to be sunny Clouds, or the Snowy tops of Mountains. Here appear'd a Hill with its top quite hid in black Clouds, and beyond that Hill, & above those Clouds some higher Mountain show'd its hoary Head. With this strange entertainment by the way, we came that Night to *Montmelian*.

On the 22. we set forward in the morning. The Mountains appear'd to grow still more Lofty. We din'd that day at *Aiguebelle*. In the Afternoon we proceeded on our way, sometimes thro the Plain, and sometimes on the side of the *Alps*; with which we were hemm'd in on all sides. We then began that day to have the additional diversion, of a Torrent that ran sometimes with fury beneath us, and of the noise of the Cascades, or the down fall of Waters, which sometimes came tumbling a main from the Precipices. We lay that night at *La Chambre*.

On the 23. The morning was very cold, which made us have dismal apprehensions of Mount *Cenis*, since we felt its influence so severely at so great a distance. We arriv'd by Noon at *St. Michel*. In the Afternoon we continued our Journey mostly upon the sides of the Mountains, which were sometimes all coverd with Pines, and sometimes cultivated, ev'n in places where one

would swear the thing were impossible, for they were only not perpendicular. We lay that Night at *Modane*.

Oct. 24. Modane is within a dozen Miles of Mount *Cenis*, and therefore the next morning we felt the Cold more severely. We went to Dinner at *Laneburgh*, situate at the foot of Mount *Cenis*.

As soon as we had din'd, we sent our Horses about, and getting up upon Mules began to ascend the Mountain. I could not forbear looking back now and then to contemplate the Town and the Vale beneath me. When I was arriv'd within a hundred Yards of the Top, I could still discern *Laneburgh* at the Bottom, distant Three tedious Miles from me. What an amazing distance? Think what an impression a place must make upon you, which you should see as far under you as 'tis from your House to *Hampstead*. And here I wish I had force to do right to this renown'd Passage of the *Alpes*. 'Tis an easie thing to describe *Rome* or *Naples* to you, because you have seen something your self that holds at least some resemblance with them; but impossible to set a Mountain before your eyes, that is inaccessible almost to the sight, and wearies the very Eye to Climb it. For when I tell you that we were arriv'd within a hundred yards of the Top: I mean only the Plain, thro which we afterwards pass'd, but there is another vast Mountain still upon that. If these Hills were first made with the World, as has been a long time thought, and Nature design'd them only as a Mound to inclose her Garden *Italy*: Then we may well say of her what some affirm of great Wits, that her careless, irregular and boldest Strokes are most admirable. For the *Alpes* are works which she seems to have design'd, and executed too in Fury. Yet she moves us less, where she studies to please us more. I am delighted, 'tis true at the prospect of Hills and Valleys, of flowry Meads, and murmuring Streams, yet it is a delight that is consistent with Reason, a delight that creates or improves Meditation. But transporting Pleasures follow'd the sight of the *Alpes*, and what unusual transports think you were those, that were mingled with horrors, and sometimes almost with despair? But if these Mountains were not a Creation, but form'd by universal Destruction, when the Arch with a mighty flaw dissolv'd and fell into the vast Abyss (which surely is the best opinion) then are these Ruines of the old World the greatest wonders of the New. For they are not only vast, but horrid, hideous, ghastly Ruins. After we had gallop'd a League over the Plain, and came at last to descend, to descend thro the very Bowels as it were of the Mountain, for we seem'd to be enclos'd on all sides: What an astonishing Prospect was there? Ruins upon Ruins in monstrous Heaps, and Heaven and Earth confounded. The uncouth Rocks that were above us, Rocks that were void of all form, but what they had receiv'd from Ruine; the frightful view of the Precipices, and the foaming Waters that threw themselves headlong down them, made all such a Consort up for the Eye, as that sort of Musick does for the Ear, in which Horror can be joyn'd with Harmony. I am afraid you will think that I have said too much. Yet if you had but seen what I have done, you would surely think that I have said too little. However Hyperboles might easily here be forgiven. The *Alpes* appear to be Nature's extravagancies, and who should blush to be guilty of Extravagancies, in words that make mention of her's? But 'tis time to proceed. We descended in Chairs, the descent was four English Miles. We past thro *Novalese*, situate at the Foot of Mount *Cenis* on the side of *Italy*, and lay that Night at *Suse*. We din'd the next day at *Villane*, and thro a pleasant Valley came that Night to this place.

I am, &c.

John Dennis: „Letter describing his crossing the Alpes, dated from Turin, Oct. 25, 1688“. In. Ders.: *The Critical Works*. Hg. Edward Niles Hooker. 2 Bde. Baltimore 1939/43, Bd. II, 380-382.

M4: Joseph Addison: Spectator No. 412 & No. 489

a: No. 412.

Monday, June 23.

... *Divisum sic breve fiet opus.* — Mart.

I SHALL first consider those Pleasures of the Imagination, which arise from the actual View and Survey of outward Objects: And these, I think, all proceed from the Sight of what is *Great, Uncommon, or Beautiful*. There may, indeed, be something so terrible or offensive, that the Horrour or Loathsomeness of an Object may over-bear the Pleasure which results from its *Greatness, Novelty or Beauty*; but still there will be such a Mixture of Delight in the very Disgust it gives us, as any of these three Qualifications are most conspicuous and prevailing.

By *Greatness*, I do not only mean the Bulk of any single Object, but the Largeness of a whole View, considered as one entire Piece. Such are the Prospects of an open Champaign Country, a vast uncultivated Desart, of huge Heaps of Mountains, high Rocks and Precipices, or a wide Expanse of Waters, where we are not struck with the Novelty or Beauty of the Sight, but with that rude kind of Magnificence which appears in many of these stupendous Works of Nature. Our Imagination loves to be filled with an Object, or to grasp at any thing that is too big for its Capacity. We are flung into a pleasing Astonishment at such unbounded Views, and feel a delightful Stilness and Amazement in the Soul at the Apprehension of them. The Mind of Man naturally hates every thing that looks like a Restraint upon it, and is apt to fancy it self under a sort of Confinement, when the Sight is pent up in a narrow Compass, and shortned on every side by the Neighbourhood of Walls or Mountains. On the contrary, a spacious Horizon is an Image of Liberty, where the Eye has Room to range abroad, to expatiate at large on the Immensity of its Views, and to lose it self amidst the Variety of Objects that offer themselves to its Observation. Such wide and undetermined Prospects are as pleasing to the Fancy, as the Speculations of Eternity or Infinitude are to the Understanding. But if there be a Beauty or Uncommonness joined with this Grandeur, as in a troubled Ocean, a Heaven adorned with Stars and Meteors, or a spacious Landskip cut out into Rivers, Woods, Rocks, and Meadows, the Pleasure still grows upon us, as it arises from more than a single Principle.

Every thing that is *new or uncommon* raises a Pleasure in the Imagination, because it fills the Soul with an agreeable Surprise, gratifies its Curiosity, and gives it an Idea of which it was not before possest. We are indeed so often conversant with one Sett of Objects, and tired out with so many repeated Shows of the same Things, that whatever is *new or uncommon* contributes a little to vary human Life, and to divert our Minds, for a while, with the Strangeness of its Appearance: It serves us for a Kind of Refreshment, and takes off from that Satiety we are apt to complain of in our usual and Ordinary Entertainments. It is this that bestows Charms on a Monster, and makes even the Imperfections of Nature please us. It is this that recommends Variety, where the Mind is every Instant called off to something new, and the Attention not suffered to dwell too long, and waste it self on any particular Object. It is this, likewise, that improves what is great or beautiful, and makes it afford the Mind a double Entertainment. Groves, Fields, and Meadows, are at any Season of the Year pleasant to look upon, but never so much as in the opening of the Spring, when they are all new and fresh, with their first Gloss upon them, and not yet too much accustomed and familiar to the Eye. For this Reason there is nothing that more enlivens a Prospect than Rivers, Jetteaus, or Falls of Water, where the Scene is perpetually shifting, and entertaining the Sight every Moment with something that is new. We are quickly tired with looking upon Hills and Vallies, where every thing continues fixt and settled in the same Place and Posture, but find our Thoughts a little agitated and relieved at the Sight of such Objects as are ever in Motion, and sliding away from beneath the Eye of the Beholder.

But there is nothing that makes its way more directly to the Soul than *Beauty*, which immediately diffuses a secret Satisfaction and Complacency through the Imagination, and gives a Finishing to any thing that is Great or Uncommon. The very first Discovery of it strikes the Mind with an inward joy, and spreads a Cheerfulness and Delight through all its Faculties. There is not perhaps any real Beauty or Deformity more in one piece of Matter than another, because we might have been so made, that whatsoever now appears loathsom to us, might have shewn it self agreeable; but we find by Experience, that there are several Modifications of Matter which the Mind, without any previous Consideration, pronounces at first sight Beautiful or Deformed. Thus we see that

every different Species of sensible Creatures has its different Notions of Beauty, and that each of them is most affected with the Beauties of its own Kind. This is no where more remarkable than in Birds of the same Shape and Proportion, where we often see the Male determined in his Courtship by the single Grain or Tincture of a Feather, and never discovering any Charms but in the Colour of its Species.

*Scit thalamo servare fidem, sanctasque veretur
 Connubii leges; non ilium in pectore candor
 Sollicitat niveus; neque pravum accendit amorem
 Splendida lanugo, vel honesta in vertice crista,
 Purpureusve nitor pennarum; ast agmina late
 Foeminea explorat cautus, maculasque requirit
 Cognatas, paribusque interlita corpora guttis:
 Ni faceret, pictis sylvam circum undique monstris
 Confusam aspiceres vulgo, partusque bifformes,
 Et genus ambiguum, & veneris monumenta nefandae,
 Hinc merula in nigro se oblectat nigra marito,
 Hinc socium lasciva petit philomela canorum,
 Agnoscitque pares sonitus, hinc noctua tetram
 Canitiam alarum, & glaucos miratur ocellos.
 Nempe sibi semper constat, crescitque quotannis
 Lucida progenies, castos confessa parentes;
 Dum virides inter saltus lucosque sonoros
 Vere novo exultat, plumasque decora juvenus
 Explicat ad solem, patriisque coloribus ardet.*

There is a second Kind of *Beauty* that we find in the several Products of Art and Nature, which does not work in the Imagination with that Warmth and Violence as the Beauty that appears in our proper Species, but is apt however to raise in us a secret Delight, and a kind of Fondness for the Places or Objects in which we discover it. This consists either in the Gaiety or Variety of Colours, in the Symmetry and Proportion of Parts, in the Arrangement and Disposition of Bodies, or in a just Mixture and Concurrence of all together. Among these several Kinds of Beauty the Eye takes most Delight in Colours. We no where meet with a more glorious or pleasing Show in Nature, than what appears in the Heavens at the rising and setting of the Sun, which is wholly made up of those different Stains of Light that shew themselves in Clouds of a different Situation. For this Reason we find the Poets, who are always addressing themselves to the Imagination, borrowing more of their Epithets from Colours than from any other Topic.

As the Fancy delights in every thing that is Great, Strange, or Beautiful, and is still more pleased the more it finds of these Perfections in the same Object, so it is capable of receiving a new Satisfaction by the Assistance of another Sense. Thus any continued Sound, as the Musick of Birds, or a Fall of Water, awakens every moment the Mind of the Beholder, and makes him more attentive to the several Beauties of the Place that lye before him. Thus if there arises a Fragrancy of Smells or Perfumes, they heighten the Pleasures of the Imagination, and make even the Colours and Verdure of the Landskip appear more agreeable; for the Ideas of both Senses recommend each other, and are pleasanter together, than when they enter the Mind separately: As the different Colours of a Picture, when they are well disposed, set off one another, and receive an additional Beauty from the Advantage of their Situation.

Joseph Addison: No. 412. In: Joseph Addison, Richard Steele: The Spectator. Ed. Gregory Smith. 4 vols. London, New York 1958, vol. III, 279-282.

b: No. 489.

Saturday, September 20.

. . . *Βαθυρρεΐταιο μέγα σθένος Ὠκεανοῖο.* — *Hom.*

Sir,

UPON Reading your *Essay*, concerning the Pleasures of the Imagination, I find, among the three Sources of those Pleasures which you have discovered, that *Greatness* is one. This has suggested to me the Reason why, of all Objects that I have ever seen, there is none which affects my Imagination so much as the Sea or Ocean. I cannot see the Heavings of this prodigious Bulk of Waters, even in a Calm, without a very pleasing Astonishment, but when it is worked up in a Tempest, so that the Horizon on every Side is nothing but foaming Billows and floating Mountains, it is impossible to describe the agreeable Horrour that arises from such a Prospect. A troubled Ocean, to a Man who sails upon it, is, I think, the biggest Object that he can see in Motion, and consequently gives his Imagination one of the highest Kinds of Pleasure that can arise from Greatness. I must confess, it is impossible for me to survey this World of fluid Matter, without thinking on the Hand that first poured it out, and made a proper Channel for its Reception. Such an Object naturally raises in my Thoughts the Idea of an Almighty Being, and convinces me of his Existence as much as a metaphysical Demonstration. The Imagination prompts the Understanding, and by the Greatness of the sensible Object, produces in it the Idea of a Being who is neither circumscribed by Time nor Space.

As I have made several Voyages upon the Sea, I have often been tossed in Storms, and on that Occasion have frequently reflected on the Descriptions of them in ancient Poets. I remember *Longinus* highly recommends one in *Homer*, because the Poet has not amused himself with little Fancies upon the Occasion, as Authors of an inferiour Genius, whom he mentions, had done, but because he has gathered together those Circumstances which are the most apt to terrify the Imagination, and which really happen in the Raging of a Tempest. It is for the same Reason, that I prefer the following Description of a Ship in a Storm, which the Psalmist has made, before any other I have ever met with. *They that go down to the Sea in Ships, that do Business in great Waters: These see the Works of the Lord, and his Wonders in the Deep. For he commandeth and raiseth the stormy Wind, which lifteth up the Waters thereof. They mount up to the Heaven, they go down again to the Depths, their Soul is melted because of trouble. They reel to and fro, and stagger like a drunken Man, and are at their Wit's End. Then they cry unto the Lord in their trouble, and he bringeth them out of their Distresses. He maketh the Storm a Calm, so that the Waves thereof are still. Then they are glad, because they be quiet, so he bringeth them unto their desired Haven.*

By the Way, how much more comfortable, as well as rational, is this System of the Psalmist, than the Pagan Scheme in *Virgil*, and other Poets, where one Deity is represented as raising a Storm, and another as laying it. Were we only to consider the Sublime in this Piece of Poetry, what can be nobler than the Idea it gives us, of the Supreme Being thus raising a Tumult among the Elements, and recovering them out of their Confusion, thus troubling and becalming Nature?

Great Painters do not only give us Landscips of Gardens, Groves, and Meadows, but very often employ their Pencils upon Sea-Pieces: I could wish you would follow their Example. If this small Sketch may deserve a Place among your Works, I shall accompany it with a Divine Ode, made by a Gentleman upon the Conclusion of his Travels.

I.

*How are thy Servants blest, O Lord!
How sure is their Defence!
Eternal Wisdom is their Guide,
Their Help Omnipotence.*

II.

*In foreign Realms, and Lands remote,
Supported by Thy Care,
Through burning Climes I pass'd unhurt,
And breath'd in tainted Air.*

III.

*Thy Mercy sweetned ev'ry Soil,
Made ev'ry Region please;
The hoary Alpine Hills it warm'd,
And smoak'd the Tyrrhene Seas:*

IV.

*Think, O my Soul, devoutly think,
How with affrighted Eyes
Thou saw'st the wide extended Deep
In all its Horrors rise!*

V.

*Confusion dwelt in ev'ry Face,
And Fear in ev'ry Heart;
When Waves on Waves, and Gulphs in Gulphs,
O'ercame the Pilot's Art.*

VI.

*Yet then from all my Griefs, O Lord,
Thy Mercy set me free,
Whilst in the Confidence of Pray'r
My Soul took Hold on Thee:*

VII.

*For tho' in dreadful Whirles we hung
High on the broken Wave,
I knew Thou wert not slow to hear,
Nor Impotent to save.*

VIII.

*The Storm was laid, the Winds retir'd,
Obedient to Thy Will:
The Sea, that roar'd at Thy Command,
At Thy Command was still.*

IX.

*In Midst of Dangers, Fears and Death,
Thy Goodness I'll adore,
And praise Thee for Thy Mercies past,
And humbly hope for more.*

X.

*My Life, if Thou preserv'st my Life,
Thy Sacrifice shall be:
And Death, if Death must be my Doom,
Shall join my Soul to Thee!'*

M5: Edmund Burke: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful

a: Part I

SECTION VII Of the SUBLIME

Whatever is fitted in any sort to excite the ideas of pain, and danger, that is to say, whatever is in any sort terrible, or is conversant about terrible objects, or operates in a manner analogous to terror, is a source of the *sublime*; that is, it is productive of the strongest emotion which the mind is capable of feeling.¹ <I say the strongest emotion, because I am satisfied the ideas of pain are much more powerful than those which enter on the part of pleasure. Without all doubt, the torments which we may be made to suffer, are much greater in their effect on the body and mind, than any pleasures which the most learned voluptuary could suggest, or than the liveliest imagination, and the most sound and exquisitely sensible body could enjoy. Nay I am in great doubt, whether any man could be found who would earn a life of the most perfect satisfaction, at the price of ending it in the torments, which justice inflicted in a few hours on the late unfortunate regicide in France.² But as pain is stronger in its operation than pleasure, so death is in general a much more affecting idea than pain; because there are very few pains, however exquisite, which are not preferred to death; nay, what generally makes pain itself, if I may say so, more painful, is, that it is considered as an emissary of this king of terrors.> When danger or pain press too nearly, they are incapable of giving any delight, and are simply terrible; but at certain distances, and with certain modifications, they may be, and they are delightful, as we every day experience. The cause of this I shall endeavour to investigate hereafter.

Edmund Burke: Part I, sect. vii: Of the sublime. In: Ders.: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful [1757, ²1759]. Hg. J.T. Boulton. London 1958, 39-40.

¹ [Literary Magazine, II, 183: „But surely this is false philosophy: the brodequin of Ravilliac, and the iron bed of Damien are capable of exciting alarming ideas of terror, but cannot be said to hold anything of the sublime. Besides, why are our other passions to be excluded? cannot the sublime consist with ambition? it is perhaps in consequence of this very passion, grafted in us, for the wisest purposes by the author of our existence, that we are capable of feeling the sublime in the degree we do; of delighting in everything that is magnificent, of preferring the sun to a farthing candle, that by proceeding from greater to still greater, we might at last fix our imagination on him who is the supreme of all. And this perhaps is the true source of the sublime, which is always greatly heightened when any of our passions are strongly agitated, such as terror, grief, rage, indignation, admiration, love, etc. By the strongest of these the sublime will be enforced, but it will consist with any of them.“]

² [Robert Francis Damiens (1714-57) who attempted the life of Louis XV, 5 Jan. 1757, and was put to death, after barbarous tortures, by *écartèlement*, on 28 March. (See F. Ravaisson, *Archives de la Bastille*, Paris, 1866-91, XVI, 472-80.) Damiens's execution figured prominently in English periodicals: see *Literary Magazine*, II, 1-4; *Monthly Review* (1757), XVII, 57-78. He is mentioned by Goldsmith, *Citizen of the World*, Letter V, and *The Traveller*, 1. 436.]

b: Part II

SECTION I

Of the passion caused by the SUBLIME

THE passion caused by the great and sublime in *nature*, when those causes operate most powerfully, is Astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror.³ In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other, nor by consequence reason on that object which employs it. Hence arises the great power of the sublime, that far from being produced by them, it anticipates our reasonings, and hurries us on by an irresistible force. Astonishment, as I have said, is the effect of the sublime in its highest degree; the inferior effects are admiration, reverence and respect.

SECTION II

TERROR

No passion so effectually robs the mind of all its powers of acting and reasoning as fear.⁴ For fear being an apprehension of pain or death, it operates in a manner that resembles actual pain. Whatever therefore is terrible, with regard to sight, is sublime too, whether this cause of terror, be endued with greatness of dimensions or not; for it is impossible to look on any thing as trifling, or contemptible, that may be dangerous. There are many animals, who though far from being large, are yet capable of raising ideas of the sublime, because they are considered as objects of terror. As serpents and poisonous animals of almost all kinds. And to things of great dimensions, if we annex an adventitious idea of terror, they become without comparison greater. A level plain of a vast extent on land, is certainly no mean idea; the prospect of such a plain may be as extensive as a prospect of the ocean; but can it ever fill the mind with any thing so great as the ocean itself? This is owing to several causes, but it is owing to none more than this, that the ocean is an object of no small terror.⁵ Indeed terror is in all cases whatsoever, either more openly or latently the ruling principle of the sublime. Several languages bear a strong testimony to the affinity of these ideas. They frequently use the same word, to signify indifferently the modes of astonishment or admiration and those of terror. Θάμβος is in greek, either fear or wonder; δεινός is terrible or respectable; αἰδέω, to reverence or to fear. Vereor in latin, is what αἰδέω is in greek. The Romans used the verb *stupeo*, a term which strongly marks the state of an astonished mind, to express the effect either of simple fear, or of astonishment; the word *attonitus*, (thunderstruck) is equally expressive of the alliance of these ideas; and do not the french *étonnement*, and the english *astonishment* and *amazement*, point out as clearly the kindred emotions which attend fear and wonder? They who have a more general knowledge of languages, could produce, I make no doubt, many other and equally striking examples.>

³ Part 1, sections 3, 4, 7.

⁴ Part 4, sections 3, 4, 5, 6.

⁵ [*Literary Magazine*, II, 185 (referring initially to P. 57, II., 3-4): „But astonishment is perhaps that state of the soul, when the powers of the mind are suspended with wonder. Horror may tincture it, and love may enliven it... Longinus’s account of the sublime is, we apprehend, very just: it is not built on any single passion; though they may all serve to inflame that pathetic enthusiasm, which in conjunction with an exalted thought, serves to hurry away the mind with great rapidity from itself. Terror is therefore a great addition, and in like manner so are all the other passions, grief, love, rage, indignation, ambition, compassion etc.“]

SECTION III OBSCURITY

To make any thing very terrible, obscurity⁶ seems in general to be necessary. When we know the full extent of any danger, when we can accustom our eyes to it, a great deal of the apprehension vanishes. Every one will be sensible of this, who considers how greatly night adds to our dread, in all cases of danger, and how much the notions of ghosts and goblins, of which none can form clear ideas, affect minds, which give credit to the popular tales concerning such sorts of beings. Those despotic governments, which are founded on the passions of men, and principally upon the passion of fear, keep their chief as much as may be from the public eye. The policy has been the same in many cases of religion. Almost all the heathen temples were dark.⁷ Even in the barbarous temples of the Americans at this day, they keep their idol in a dark part of the hut, which is consecrated to his worship. For this purpose too the druids performed all their ceremonies in the bosom of the darkest woods, and in the shade of the oldest and most spreading oaks. No person seems better to have understood the secret of heightening, or of setting terrible things, if I may use the expression, in their strongest light by the force of a judicious obscurity, than Milton. His description of Death in the second book is admirably studied; it is astonishing with what a gloomy pomp, with what a significant and expressive uncertainty of strokes and colouring he has finished the portrait of the king of terrors.

*The other shape,
If shape it might be called that shape had none
Distinguishable, in member, joint, or limb;
Or substance might be called that shadow seemed,
For each seemed either; black he stood as night;
Fierce as ten furies; terrible as hell;
And shook a deadly dart. What seemed his head
The likeness of a kingly crown had on.⁸*

In this description all is dark, uncertain, confused, terrible, and sublime to the last degree.

SECTION IV

Of the difference between CLEARNESS and OBSCURITY with regard to the passions

It is one thing to make an idea clear, and another to make it affecting to the imagination. If I make a drawing of a palace, or a temple, or a landscape, I present a very clear idea of those objects; but then (allowing for the effect of imitation which is something) my picture can at most affect only as the palace, temple, or landscape would have affected in the reality. On the other hand, the most lively and spirited verbal description I can give, raises a very obscure and imperfect *idea* of such objects; but then it is in my power to raise a stronger *emotion* by the description than I could do by the best painting. This experience constantly evinces. The proper manner of conveying the *affections* of the mind from one to another, is by words; there is a great insufficiency in all other methods of communication; and so far is a clearness of imagery from being absolutely necessary to an influence upon the passions, that they may be considerably operated upon without presenting any image at all, by certain sounds adapted to that purpose; of which we have a sufficient proof in the acknowledged and powerful effects of instrumental music. In reality a great clearness helps but little towards affecting the passions, as it is in some sort an enemy to all enthusiasms whatsoever.

⁶ Part 4, sections 14, 15, 16.

⁷ [Cf. F. Hutcheson, *An Inquiry into the Original of our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), p. 76: „The cunning of the *Heathen Priests* might make such obscure Places the Scene of the fictitious Appearances of their *Deitys*.“]

⁸ [*Paradise Lost*, II, 666-673 (misquoted).]

SECTION [IV]

The same subject continued

There are two verses in Horace's art of poetry that seem to contradict this opinion, for which reason I shall take a little more pains in clearing it up. The verses are,

*Segnius irritant animos demissa per aurem
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus.*⁹

On this the abbe du Bos founds a criticism, wherein he gives painting the preference to poetry in the article of moving the passions; principally on account of the greater *clearness* of the ideas it represents.¹⁰ I believe this excellent judge was led into this mistake (if it be a mistake) by his system, to which he found it more conformable than I imagine it will be found to experience. I know several who admire and love painting, and yet who regard the objects of their admiration in that art, with coolness enough, in comparison of that warmth with which they are animated by affecting pieces of poetry or rhetoric. Among the common sort of people, I never could perceive that painting had much influence on their passions. It is true that the best sorts of painting, as well as the best sorts of poetry, are not much understood in that sphere. But it is most certain, that their passions are very strongly roused by a fanatic preacher, or by the ballads of Chevy-chase,¹¹ or the children in the wood, and by other little popular poems and tales that are current in that rank of life. I do not know of any paintings, bad or good, that produce the same effect. So that poetry with all its obscurity, has a more general as well as a more powerful dominion over the passions than the other art. And I think there are reasons in nature why the obscure idea, when properly conveyed, should be more affecting than the clear. It is our ignorance of things that causes all our admiration, and chiefly excites our passions. Knowledge and acquaintance make the most striking causes affect but little. It is thus with the vulgar, and all men are as the vulgar in what they do not understand. The ideas of eternity, and infinity, are among the most affecting we have, and yet perhaps there is nothing of which we really understand so little, as of infinity and eternity. We do not any where meet a more sublime description than this justly celebrated one of Milton, wherein he gives the portrait of Satan with a dignity so suitable to the subject.

*He above the rest
In shape and gesture proudly eminent
Stood like a tower; his form had yet not lost
All her original brightness, nor appeared
Less than archangel ruin'd, and th' excess
Of glory obscured: as when the sun new ris'n
Looks through the horizontal misty air
Shorn of his beams; or from behind the moon
In dim eclipse disastrous twilight sheds
On half the nations; and with fear of change
Perplexes monarchs.*¹²

Here is a very noble picture; and in what does this poetical picture consist? in images of a tower, an archangel, the sun rising through mists, or in an eclipse, the ruin of monarchs, and the revolutions of kingdoms. The mind is hurried out of itself, by a croud of great and confused images; which affect because they are crouded and confused. For separate them, and you lose much of the greatness, and join them, and you infallibly lose the clearness. The images raised by poetry are always of this obscure kind; though in general the effects of poetry, are by no means to be attrib-

⁹ [*De Arte Poetica*, II. 180-1.]

¹⁰ [*Réflexions Critiques Sur La Poësie et Sur La Peinture* (Paris, 6th edn., 1755), I, 416 ff.]

¹¹ [Addison had written on *Chevy Chase* in *Spectator* Nos. 70 and 74.]

¹² [*Paradise Lost*, I, 589-99. (For another view of this passage see R. Payne Knight, *An Analytical Inquiry into the Principles of Taste*, 2nd edn., 1805, III, i, 89.)]

uted to the images it raises; which point we shall examine more at large hereafter.¹³ But painting, when we have allowed for the pleasure of imitation, can only affect simply by the images it presents; and even in painting a judicious obscurity in some things contributes to the effect of the picture; because the images in painting are exactly similar to those in nature; and in nature dark, confused, uncertain images have a greater power on the fancy to form the grander passions than those have which are more clear and determinate. But where and when this observation may be applied to practice, and how far it shall be extended, will be better deduced from the nature of the subject, and from the occasion, than from any rules that can be given.

¹⁴<I am sensible that this idea has met with opposition, and is likely still to be rejected by several. But let it be considered that hardly any thing can strike the mind with its greatness, which does not make some sort of approach towards infinity; which nothing can do whilst we are able to perceive its bounds; but to see an object distinctly, and to perceive its bounds, is one and the same thing. A clear idea is therefore another name for a little idea. There is a passage in the book of Job amazingly sublime, and this sublimity is principally due to the terrible uncertainty of the thing described. *In thoughts from the visions of the night, when deep sleep falleth upon men, fear came upon me and trembling, which made all my bones to shake. Then a spirit passed before my face. The hair of my flesh stood up. It stood still, but I could not discern the form thereof; an image was before mine eyes; there was silence; and I heard a voice, — Shall mortal man be more just than God?*¹⁵ We are first prepared with the utmost solemnity for the vision; we are first terrified, before we are let even into the obscure cause of our emotion; but when this grand cause of terror makes its appearance, what is it? is it not, wrapt up in the shades of its own incomprehensible darkness, more awful, more striking, more terrible, than the liveliest description, than the clearest painting could possibly represent it? When painters have attempted to give us clear representations of these very fanciful and terrible ideas, they have I think almost always failed; insomuch that I have been at a loss, in all the pictures I have seen of hell, whether the painter did not intend something ludicrous. Several painters have handled a subject of this kind, with a view of assembling as many horrid phantoms as their imagination could suggest; but all the designs I have chanced to meet of the temptations of St. Anthony, were rather a sort of odd wild grotesques, than any thing capable of producing a serious passion.¹⁶ In all these subjects poetry is very happy. Its apparitions, its chimeras, its harpies, its allegorical figures, are grand and affecting; and though Virgil's Fame,¹⁷ and Homer's Discord,¹⁸ are obscure, they are magnificent figures. These figures in painting would be clear enough, but I fear they might become ridiculous.

¹³ Part 5.

¹⁴ [*Literary Magazine*, II, 185: „Obscurity, our author observes, increases the sublime, which is certainly very just; but from thence erroneously infers, that clearness of imagery is unnecessary to affect the passions; but surely nothing can move but what gives ideas to the mind.... Our author ... combats the opinion of the *Abbé du Bos* ... but surely the reason he gives is not a very good one: he gives the preference to poetry on account of its obscurity. Whereas it should be on account of its greater perspicuity, its amplifications, and its being at liberty to select a greater variety of circumstances, in order to make its exhibitions more vivid and striking.“ *Monthly Review*, XVI, 477 n.: „Distinctness of imagery has ever been held productive of the sublime...“]

¹⁵ [*Job*, IV, 13-17.]

¹⁶ [The „Temptations of St. Anthony“ was a popular subject for grotesque treatment among Dutch, Flemish, and Spanish painters of the sixteenth and seventeenth centuries (e.g. Brueghel, Teniers, Ribera). There is also a version by Salvator Rosa. (See A. B. Jameson, *Sacred and Legendary Art*, 1848, II, 381-3.)]

¹⁷ [*Aeneid*, IV, 173 ff.]

¹⁸ [*Iliad*, IV, 440-5. (Longinus uses this reference as an illustration: *On the Sublime*, IX.)]

SECTION V
POWER

Besides these things which *directly* suggest the idea of danger, and those which produce a similar effect from a mechanical cause, I know of nothing sublime which is not some modification of power. And this branch rises as naturally as the other two branches, from terror, the common stock of every thing that is sublime. The idea of power at first view, seems of the class of these indifferent ones, which may equally belong to pain or to pleasure. But in reality, the affection arising from the idea of vast power, is extremely remote from that neutral character. For first, we must remember,¹⁹ that the idea of pain, in its highest degree, is much stronger than the highest degree of pleasure; and that it preserves the same superiority through all the subordinate gradations. From hence it is, that where the chances for equal degrees of suffering or enjoyment are in any sort equal, the idea of the suffering must always be prevalent. And indeed the ideas of pain, and above all of death, are so very affecting, that whilst we remain in the presence of whatever is supposed to have the power of inflicting either, it is impossible to be perfectly free from terror. Again, we know by experience, that for the enjoyment of pleasure, no great efforts of power are at all necessary; nay we know, that such efforts would go a great way towards destroying our satisfaction: for pleasure must be stolen, and not forced upon us; pleasure follows the will; and therefore we are generally affected with it by many things of a force greatly inferior to our own. But pain is always inflicted by a power in some way superior, because we never submit to pain willingly. So that strength, violence, pain and terror, are ideas that rush in upon the mind together. Look at a man, or any other animal of prodigious strength, and what is your idea before reflection? Is it that this strength will be subservient to you, to your case, to your pleasure, to your interest in any sense? No; the emotion you feel is, lest this enormous strength should be employed to the purposes of²⁰ rapine and destruction. That power derives all its sublimity from the terror with which it is generally accompanied, will appear evidently from its effect in the very few cases, in which it may be possible to strip a considerable degree of strength of its ability to hurt. When you do this, you spoil it of every thing sublime, and it immediately becomes contemptible. An ox is a creature of vast strength; but he is an innocent creature, extremely serviceable, and not at all dangerous; for which reason the idea of an ox is by no means grand. A bull is strong too; but his strength is of another kind; often very destructive, seldom (at least amongst us) of any use in our business; the idea of a bull is therefore great, and it has frequently a place in sublime descriptions, and elevating comparisons. Let us look at another strong animal in the two distinct lights in which we may consider him. The horse in the light of an useful beast, fit for the plough, the road, the draft, in every social useful light the horse has nothing of the sublime; but is it thus that we are affected with him, *whose neck is cloathed with thunder, the glory of whose nostrils is terrible, who swalloweth the ground with fierceness and rage, neither believeth that it is the sound of the trumpet?*²¹ In this description the useful character of the horse entirely disappears, and the terrible and sublime blaze out together. We have continually about us animals of a strength that is considerable, but not pernicious. Amongst these we never look for the sublime: it comes upon us in the gloomy forest, and in the howling wilderness, in the form of the lion, the tiger, the panther, or rhinoceros. Whenever strength is only useful, and employed for our benefit or our pleasure, then it is never sublime; for nothing can act agreeably to us, that does not act in conformity to our will; but to act agreeably to our will, it must be subject to us; and therefore can never be the cause of a grand and commanding conception. The description of the wild ass, in Job, is worked up into no small sublimity, merely by insisting on his freedom, and his setting mankind at defiance; otherwise the description of such an animal could have had nothing noble in it. *Who hath loosed (says he) the bands of the wild ass? whose house I have made the wilderness, and the barren land his dwellings. He scorneth the multitude of the city, neither regardeth*

¹⁹ Part 1, section 7.

²⁰ Vide Part 3, section 21.

²¹ [*Job*, XXXIX, 19b, 20b, 24 (misquoted). Lowth quotes this passage to prove his contention that *Job* „is adapted in every respect to the incitement of terror; and ... is universally animated with the true spirit of sublimity“ (*Lectures on the Sacred Poetry of the Hebrews*, transl. G. Gregory, 1787, II, 428, 424).]

*he the voice of the driver. The range of the mountains is his pasture.*²² The magnificent description of the unicorn and of leviathan in the same book, is full of the same heightening circumstances. *Will the unicorn be willing to serve thee? canst thou bind the unicorn with his band in the furrow? wilt thou trust him because his strength is great?— Canst thou draw out leviathan with an hook? will he make a covenant with thee? wilt thou take him for a servant for ever? shall not one be cast down even at the sight of him?*²³ In short, wheresoever we find strength, and in what light soever we look upon power, we shall all along observe the sublime the concomitant of terror, and contempt the attendant on a strength that is subservient and innoxious. The race of dogs in many of their kinds, have generally a competent degree of strength and swiftness; and they exert these, and other valuable qualities which they possess, greatly to our convenience and pleasure. Dogs are indeed the most social, affectionate, and amiable animals of the whole brute creation; but love approaches much nearer to contempt than is commonly imagined; and accordingly, though we caress dogs, we borrow from them an appellation of the most despicable kind, when we employ terms of reproach; and this appellation is the common mark of the last vileness and contempt in every language. Wolves have not more strength than several species of dogs; but on account of their unmanageable fierceness, the idea of a wolf is not despicable; it is not excluded from grand descriptions and similitudes. Thus we are affected by strength, which is *natural* power. The power which arises from institution in kings and commanders, has the same connection with terror. Sovereigns are frequently addressed with the title of *dread majesty*. And it may be observed, that young persons little acquainted with the world, and who have not been used to approach men in power, are commonly struck with an awe which takes away the free use of their faculties. *When I prepared my seat in the street* (says Job) *the young men saw me, and hid themselves.*²⁴ Indeed so natural is this timidity with regard to power, and so strongly does it inhere in our constitution, that very few are able to conquer it, but by mixing much in the business of the great world, or by using no small violence to their natural dispositions.²⁵ I know some people are of opinion, that no awe, no degree of terror, accompanies the idea of power, and have hazarded to affirm, that we can contemplate the idea of God himself without any such emotion. I purposely avoided when I first considered this subject, to introduce the idea of that great and tremendous being, as an example in an argument so light as this; though it frequently occurred to me, not as an objection to, but as a strong confirmation of my notions in this matter. I hope, in what I am going to say, I shall avoid presumption, where it is almost impossible for any mortal to speak with strict propriety. I say then, that whilst we consider the Godhead merely as he is an object of the understanding, which forms a complex idea of power, wisdom, justice, goodness, all stretched to a degree far exceeding the bounds of our comprehension, whilst we consider the divinity in this refined and abstracted light, the imagination and passions are little or nothing affected. But because we are bound by the condition of our nature to ascend to these pure and intellectual ideas, through the medium of sensible images, and to judge of these divine qualities by their evident acts and exertions, it becomes extremely hard to disentangle our idea of the cause from the effect by which we are led to know it. Thus when we contemplate the Deity, his attributes and their operation coming united on the mind, form a sort of sensible image, and as such are capable of affecting the imagination. Now, though in a just idea of the Deity, perhaps none of his attributes are predominant, yet to our imagination, his power is by far the most striking. Some reflection, some comparing is necessary to satisfy us of his wisdom, his justice, and his goodness; to be struck with his power, it is only necessary that we should open our eyes. But whilst we contemplate so vast an object, under the arm, as it were, of almighty power, and invested upon every side with omnipresence, we shrink into the minuteness of our own nature, and are, in a manner, annihilated before him. And though a consideration of his other attributes may relieve in some meas-

²² [Job, XXXIX, 5b-8a (misquoted).]

²³ [Ibid., XXX IX, 9a, 10a, 11a; XLI, Ia, 4, 9b.]

²⁴ [Job, XXIX, 7b-8a.]

²⁵ [Monthly Review, XVI, 475 n.: „It is certain, we can have the most sublime ideas of the Deity, without imagining him a God of terror. Whatever raises our esteem of an object described, must be a powerful source of sublimity; and esteem is a passion nearly allied to love: Our astonishment at the sublime as often proceeds from an increased love, as from an increased fear.“]

ure our apprehensions; yet no conviction of the justice with which it is exercised, nor the mercy with which it is tempered, can wholly remove the terror that naturally arises from a force which nothing can withstand. If we rejoice, we rejoice with trembling; and even whilst we are receiving benefits, we cannot but shudder at a power which can confer benefits of such mighty importance. When the prophet David contemplated the wonders of wisdom and power, which are displayed in the œconomy of man, he seems to be struck with a sort of divine horror, and cries out, *fearfully and wonderfully am I made!*²⁶ An heathen poet has a sentiment of a similar nature; Horace looks upon it as the last effort of philosophical fortitude, to behold without terror and amazement, this immense and glorious fabric of the universe.

*Hunc solem, et stellas, et decedentia certis
Tempora momentis, sunt qui formidine nulla
Imbuti spectent.*²⁷

Lucretius is a poet not to be suspected of giving way to superstitious terrors; yet when he supposes the whole mechanism of nature laid open by the master of his philosophy, his transport on this magnificent view which he has represented in the colours of such bold and lively poetry, is overcast with a shade of secret dread and horror.

*His tibi me rebus quædam Divina voluptas
Percipit, adque horror, quod sic Natura tua vi
Tam manifesta patet ex omni parte resecta.*²⁸

But the scripture alone can supply ideas answerable to the majesty of this subject. In the scripture, wherever God is represented as appearing or speaking, every thing terrible in nature is called up to heighten the awe and solemnity of the divine presence. The psalms, and the prophetic books, are crowded with instances of this kind. *The earth shook (says the psalmist) the heavens also dropped at the presence of the Lord.*²⁹ And what is remarkable, the painting preserves the same character, not only when he is supposed descending to take vengeance upon the wicked, but even when he exerts the like plenitude of power in acts of beneficence to mankind. *Tremble, thou earth! at the presence of the Lord; at the presence of the God of Jacob; which turned the rock into standing water, the flint into a fountain of waters!*³⁰ It were endless to enumerate all the passages both in the sacred and profane writers, which establish the general sentiment of mankind, concerning the inseparable union of a sacred and reverential awe, with our ideas of the divinity. Hence the common maxim, *primos in orbe deos fecit timor.*³¹ This maxim may be, as I believe it is, false with regard to the origin of religion. The maker of the maxim saw how inseparable these ideas were, without considering that the notion of some great power must be always precedent to our dread of it. But this dread must necessarily follow the idea of such a power, when it is once excited in the mind. It is on this principle that true religion has, and must have, so large a mixture of salutary fear; and that false religions have generally nothing else but fear to support them. Before the christian religion had, as it were, humanized the idea of the divinity, and brought it somewhat nearer to us, there was very little said of the love of God. The followers of Plato have something of it, and only something.³² The other writers of pagan antiquity,

²⁶ [*Psalms*, CXXXIX, 14 (misquoted), Lowth comments on this psalm at the end of a lecture which emphasizes the praise of God's power in Hebrew poetry: „It celebrates the omniscience of the Deity, and the incomparable art and design displayed in the formation of the human body“ (*Lectures*, II, 283).]

²⁷ [*Epistles*, I, vi, 3-5.]

²⁸ [*De Rerum Natura*, III, 28-30 (misquoted).]

²⁹ [*Psalms*, LXVIII, 8 (misquoted).]

³⁰ [*Ibid.*, CXIV, 7-8 (misquoted).]

³¹ [Cf. Statius, *Thebaid*, III, 661.]

³² [E.g. Plotinus: „Because the Soul is different from God, and yet springs from him, she loves him of necessity ... it is natural for the Soul to love God and to desire union with him, as the

whether poets or philosophers, nothing at all. And they who consider with what infinite attention, by what a disregard of every perishable object, through what long habits of piety and contemplation it is, any man is able to attain an entire love and devotion to the Deity, will easily perceive, that it is not the first, the most natural, and the most striking effect which proceeds from that idea. Thus we have traced power through its several gradations unto the highest of all, where our imagination is finally lost; and we find terror quite throughout the progress, its inseparable companion, and growing along with it, as far as we can possibly trace them. Now as power is undoubtedly a capital source of the sublime, this will point out evidently from whence its energy is derived, and to what class of ideas we ought to unite it.>

SECTION VI PRIVATION

All general privations are great, because they are all terrible; Vacuiy, Darkness, Solitude and Silence. With what a fire of imagination, yet with what severity of judgment, has Virgil amassed all these circumstances where he knows that all the images of a tremendous dignity ought to be united, at the mouth of hell! where before he unlocks the secrets of the great deep, he seems to be seized with a religious horror, and to retire astonished at the boldness of his own design.

*Dii quibus imperium est animarum, umbræq; silentes!
Et Chaos, et Phlegethon! loca nocte silentia late?
Sit mihi fas audita loqui! sit numine vestro
Pandere res alta terra et caligine mersas!
Ibant obscuri, sola sub nocte, per umbram,
Perque domos Ditis vacuas, et inania regna.*³³

*Ye subterraneous gods! whose awful sway
The gliding ghosts, and silent shades obey;
O Chaos hoar! and Phlegethon profound!
Whose solemn empire stretches wide around;
Give me, ye great tremendous powers, to tell
Of scenes and wonders in the depth of hell;
Give me your mighty secrets to display
From those black realms of darkness to the day.*

PITT.³⁴

*Obscure they went through dreary shades that led
Along the waste dominions of the dead.*

DRYDEN.³⁵

SECTION VII VASTNESS

Greatness³⁶ of dimension, is a powerful cause of the sublime. This is too evident, and the observation too common, to need any illustration; it is not so common, to consider in what ways great-

daughter of a noble father feels a noble love.“ (W. R. Inge, *The Philosophy of Plotinus*, 3rd edn., 1941, II, 140.) Burke may well have been led to Plotinus through reading the Cambridge Platonist, Ralph Cudworth. Cudworth’s *True Intellectual System of the Universe* (1743) was among items listed in the Sale Catalogue of Burke’s library (item no. 138).]

³³ [*Aeneid*, VI, 264-9 (misquoted).]

³⁴ [*Aeneid* (1740), VI, 371-8.]

³⁵ [*Aeneid* (1697), VI, 378-9.]

³⁶ Part 4, section 9.

ness of dimension, vastness of extent, or quantity, has the most striking effect. For certainly, there are ways, and modes, wherein the same quantity of extension shall produce greater effects than it is found to do in others. Extension is either in length, height, or depth. Of these the length strikes least; an hundred yards of even ground will never work such an effect as a tower an hundred yards high, or a rock or mountain of that altitude. I am apt to imagine likewise, that height is less grand than depth; and that we are more struck at looking down from a precipice, than at looking up at an object of equal height, but of that I am not very positive. A perpendicular has more force in forming the sublime, than an inclined plane; and the effects of a rugged and broken surface seem stronger than where it is smooth and polished. It would carry us out of our way to enter in this place into the cause of these appearances; but certain it is they afford a large and fruitful field of speculation. <However, it may not be amiss to add to these remarks upon magnitude; that, as the great extreme of dimension is sublime, so the last extreme of littleness is in some measure sublime likewise; when we attend to the infinite divisibility of matter, when we pursue animal life into these excessively small, and yet organized beings, that escape the nicest inquisition of the sense, when we push our discoveries yet downward, and consider those creatures so many degrees yet smaller, and the still diminishing scale of existence, in tracing which the imagination is lost as well as the sense, we become amazed and confounded at the wonders of minuteness; nor can we distinguish in its effect this extreme of littleness from the vast itself. For division must be infinite as well as addition; because the idea of a perfect unity can no more be arrived at, than that of a compleat whole to which nothing may be added.>

SECTION VIII INFINITY

Another source of the sublime, is *infiniy*; if it does not rather belong to the last. Infinity has a tendency to fill the mind with that sort of delightful horror, which is the most genuine effect, and truest test of the sublime. There are scarce any things which can become the objects of our senses that are really, and in their own nature infinite. But the eye not being able to perceive the bounds of many things, they seem to be infinite, and they produce the same effects as if they were really so. We are deceived in the like manner, if the parts of some large object are so continued to any indefinite number, that the imagination meets no check which may hinder its extending them at pleasure.

Whenever we repeat any idea frequently, the mind by a sort of mechanism repeats it long after the first cause has ceased to operate.^{37, 38} After whirling about; when we sit down, the objects about us still seem to whirl. After a long succession of noises, as the fall of waters, or the beating of forge hammers, the hammers beat and the water roars in the imagination long after the first sounds have ceased to affect it; and they die away at last by gradations which are scarcely perceptible. If you hold up a strait pole, with your eye to one end, it will seem extended to a length almost incredible.³⁹ Place a number of uniform and equidistant marks on this pole, they will cause the same deception, and seem multiplied without end. The senses strongly affected in some one manner, cannot quickly change their tenor, or adapt themselves to other things; but they continue in their old channel until the strength of the first mover decays. This is the reason of an appearance very frequent in madmen; that they remain whole days and nights, sometimes whole years, in the constant repetition of some remark, some complaint, or song; which having struck powerfully on their disordered imagination, in the beginning of their phrensy, every repetition reinforces it with new strength; and the hurry of their spirits, unrestrained by the curb of reason, continues it to the end of their lives.

³⁷ Part 4, section 12.

³⁸ [In the passage which follows Burke may have been indebted to David Hartley who – in his *Observations on Man* (5th edn., 1810), I, 9-11 – discusses the way that „Sensations remain in the Mind for a short time after the sensible Objects are removed.“ It is interesting to note that, in the course of his discussion, Hartley quotes the passage from Newton’s *Opticks* which Burke probably had in mind at p. 138.]

³⁹ Part 4, section 14 [13].

SECTION IX
SUCCESSION and UNIFORMITY

Succession and *uniformity* of parts, are what constitute the artificial infinite. 1. *Succession*; which is requisite that the parts may be continued so long, and in such a direction, as by their frequent impulses on the sense to impress the imagination with an idea of their progress beyond their actual limits. 2. *Uniformity*; because if the figures of the parts should be changed, the imagination at every change finds a check; you are presented at every alteration with the termination of one idea, and the beginning of another; by which means it becomes impossible to continue that uninterrupted progression, which alone can stamp on bounded objects the character of infinity.⁴⁰ It is in this kind of artificial infinity, I believe, we ought to look for the cause why a rotund has such a noble effect. For in a rotund, whether it be a building or a plantation, you can no where fix a boundary; turn which way you will, the same object still seems to continue, and the imagination has no rest. But the parts must be uniform as well as circularly disposed, to give this figure its full force; because any difference, whether it be in the disposition, or in the figure, or even in the colour of the parts, is highly prejudicial to the idea of infinity, which every change must check and interrupt, at every alteration commencing a new series. On the same principles of succession and uniformity, the grand appearance of the ancient heathen temples, which were generally oblong forms, with a range of uniform pillars on every side, will be easily accounted for. From the same cause also may be derived the grand effect of the isles in many of our own old cathedrals. The form of a cross used in some churches seems to me not so eligible, as the parallelogram of the ancients; at least I imagine it is not so proper for the outside. For, supposing the arms of the cross every way equal, if you stand in a direction parallel to any of the side walls, or colonnades, instead of a deception that makes the building more extended than it is, you are cut off from a considerable part (two thirds) of its *actual* length; and to prevent all possibility of progression, the arms of the cross taking a new direction, make a right angle with the beam, and thereby wholly turn the imagination from the repetition of the former idea. Or suppose the spectator placed where he may take a direct view of such a building; what will be the consequence? the necessary consequence will be, that a good part of the basis of each angle, formed by the intersection of the arms of the cross, must be inevitably lost; the whole must of course assume a broken unconnected figure; the lights must be unequal, here strong, and there weak; without that noble gradation, which the perspective always effects on parts disposed uninterruptedly in a right line. Some or all of these objections, will lie against every figure of a cross, in whatever view you take it. I exemplified them in the Greek cross in which these faults appear the most strongly; but they appear in some degree in all sorts of crosses. Indeed there is nothing more prejudicial to the grandeur of buildings, than to abound in angles; a fault obvious in many; and owing to an inordinate thirst for variety, which, whenever it prevails, is sure to leave very little true taste.

SECTION X
Magnitude in BUILDING

To the sublime in building, greatness of dimension seems requisite; for on a few parts, and those small, the imagination cannot rise to any idea of infinity. No greatness in the manner can effectually compensate for the want of proper dimensions. There is no danger of drawing men into extravagant designs by this rule; it carries its own caution along with it. Because too great a length in buildings destroys the purpose of greatness which it was intended to promote; the perspective will lessen it in height as it gains in length; and will bring it at last to a point; turning the whole figure into a sort of triangle, the poorest in its effect of almost any figure, that can be presented to the eye. I have ever observed, that colonnades and avenues of trees of a moderate length, were without comparison far grander, than when they were suffered to run to immense distances. A true artist should put a generous deceit on the spectators, and effect the noblest designs by easy methods. Designs that are vast only by their dimensions, are always the sign of a common and low imagination. No work of art can be great, but as it deceives; to be otherwise is the prerogative

⁴⁰ [Mr. Addison, in the Spectators concerning the pleasures of the imagination, thinks it is, because in the rotund at one glance you see half the building. [*Spectator* No. 415.] This I do not imagine to be the real cause.]

of nature only. A good eye will fix the medium betwixt an excessive length, or height, (for the same objection lies against both), and a short or broken quantity; and perhaps it might be ascertained to a tolerable degree of exactness, if it was my purpose to descend far into the particulars of any art.

SECTION XI INFINITY in pleasing OBJECTS

Infinity, though of another kind, causes much of our pleasure in agreeable, as well as of our delight in sublime images. The spring is the pleasantest of the seasons; and the young of most animals, though far from being compleatly fashioned, afford a more agreeable sensation than the full grown; because the imagination is entertained with the promise of something more, and does not acquiesce in the present object of the sense. In unfinished sketches of drawing, I have often seen something which pleased me beyond the best finishing; and this I believe proceeds from the cause I have just now assigned.

SECTION XII DIFFICULTY

⁴¹Another source of greatness is *Difficulty*. When any work seems to have required immense force and labour to effect it, the idea is grand. Stonehenge, neither for disposition nor ornament, has any thing admirable; but those huge rude masses of stone, set on end, and piled each on other, turn the mind on the immense force necessary for such a work. Nay the rudeness of the work increases this cause of grandeur, as it excludes the idea of art, and contrivance; for dexterity produces another sort of effect which is different enough from this.

SECTION XIII MAGNIFICENCE

Magnificence is likewise a source of the sublime. A great profusion of things which are splendid or valuable in themselves, is *magnificent*. The starry heaven, though it occurs so very frequently to our view, never fails to excite an idea of grandeur. This cannot be owing to any thing in the stars themselves, separately considered. The number is certainly the cause. The apparent disorder augments the grandeur, for the appearance of care is highly contrary to our ideas of magnificence. Besides, the stars lye in such apparent confusion, as makes it impossible on ordinary occasions to reckon them. This gives them the advantage of a sort of infinity.⁴² In works of art, this kind of grandeur, which consists in multitude, is to be very cautiously admitted; because, a profusion of excellent things is not to be attained, or with too much difficulty; and, because in many cases this splendid confusion would destroy all use, which should be attended to in most of the works of art with the greatest care; besides it is to be considered, that unless you can produce an appearance of infinity by your disorder, you will have disorder only without magnificence. There are, however, a sort of fireworks, and some other things, that in this way succeed well, and are truly grand. <There are also many descriptions in the poets and orators which owe their sublimity to a richness and profusion of images, in which the mind is so dazzled as to make it impossible to attend to that exact coherence and agreement of the allusions, which we should require on every other occasion. I do not now remember a more striking example of this, than the description which is given of the king's army in the play of Henry the fourth;

⁴¹ Part 4, sections 4, 5, 6.

⁴² [For a similar idea see Locke *Essay*, II, xvii 9.]

*All furnished, all in arms,
 All plumed like ostriches that with the wind
 Baited like eagles having lately bathed:
 As full of spirit as the month of May,
 And gorgeous as the sun in Midsummer,
 Wanton as youthful goats, wild as young bulls.
 I saw young Harry with his beaver on
 Rise from the ground like feathered Mercury;
 And vaulted with such ease into his seat
 As if an angel dropped down from the clouds
 To turn and wind a fiery Pegasus.⁴³*

In that excellent book so remarkable for the vivacity of its descriptions, as well as the solidity and penetration of its sentences, the Wisdom of the son of Sirach, there is a noble panegyric on the high priest Simon the son of Onias; and it is a very fine example of the point before us.

How was he honoured in the midst of the people, in his coming out Of the sanctuary! He was as the morning star in the midst of a cloud, and as the moon at the full: as the sun shining upon the temple of the Most High, and as the rainbow giving light in the bright clouds: and as the flower of roses in the spring of the year; as lillies by the rivers of waters, and as the frankincense tree in summer; as fire and incense in the censer; and as a vessel of gold set with precious stones; as a fair olive tree budding forth fruit, and as a cypress which groweth up to the clouds. When he put on the robe of honour, and was clothed with the perfection of glory, when he went up to the holy altar, he made the garment of holiness honourable. He himself stood by the hearth of the altar compassed with his brethren round about, as a young cedar in Libanus, and as palm trees compassed they him about. So were all the sons of Aaron in their glog, and the oblations of the Lord in their hands, &c.>⁴⁴

SECTION XIV LIGHT

Having considered extension, so far as it is capable of raising ideas of greatness; *colour* comes next under consideration. All colours depend on light. Light therefore ought previously to be examined, and with it, its opposite, darkness. With regard to light; to make it a cause capable of producing the sublime, it must be attended with some circumstances, besides its bare faculty of shewing other objects. Mere light is too common a thing to make a strong impression on the mind, and without a strong impression nothing can be sublime. But such a light as that of the sun, immediately exerted on the eye, as it overpowers the sense, is a very great idea. Light of an inferior strength to this, if it moves with great celerity, has the same power; for lightning is certainly productive of grandeur, which it owes chiefly to the extreme velocity of its motion. A quick transition from light to darkness, or from darkness to light, has yet a greater effect. But darkness is more productive of sublime ideas than light. <Our great poet was convinced of this; and indeed so full was he of this idea, so entirely possessed with the power of a well managed darkness, that, in describing the appearance of the Deity, amidst that profusion of magnificent images, which the grandeur of his subject provokes him to pour out upon every side, he is far from forgetting the obscurity which surrounds the most incomprehensible of all beings, but

*— With the majesty of darkness round
 Circles his throne.⁴⁵*

And what is no less remarkable, our author had the secret of preserving this idea, even when he seemed to depart the farthest from it, when he describes the light and glory which flows from the divine presence; a light which by its very excess is converted into a species of darkness,

⁴³ [*Henry IV*, Pt. I, IV, i, 97-109 (misquoted).]

⁴⁴ [*Ecclesiasticus*, L, 5-13 (misquoted).]

⁴⁵ [Milton, *Paradise Lost*, II, 266-7 (misquoted).]

Dark *with excessive light thy skirts appear*.⁴⁶

Here is an idea not only poetical in an high degree, but strictly and philosophically just. Extreme light, by overcoming the organs of sight, obliterates all objects, so as in its effect exactly to resemble darkness. After looking for some time at the sun, two black spots, the impression which it leaves, seem to dance before our eyes. Thus are two ideas as opposite as can be imagined reconciled in the extremes of both; and both inspite of their opposite nature brought to concur in producing the sublime. And this is not the only instance wherein the opposite extremes operate equally in favour of the sublime, which in all things abhors mediocrity.>

SECTION XV

Light in BUILDING

As the management of light is a matter of importance in architecture, it is worth enquiring, how far this remark is applicable to building. I think then, that all edifices calculated to produce an idea of the sublime, ought rather to be dark and gloomy, and this for two reasons; the first is, that darkness itself on other occasions is known by experience to have a greater effect on the passions than light. The second is, that to make an object very striking, we should make it as different as possible from the objects with which we have been immediately conversant; when therefore you enter a building, you cannot pass into a greater light than you had in the open air; to go into one some few degrees less luminous, can make only a trifling change; but to make the transition thoroughly striking, you ought to pass from the greatest light, to as much darkness as is consistent with the uses of architecture. At night the contrary rule will hold, but for the very same reason; and the more highly a room is then illuminated, the grander will the passion be.

SECTION XVI

COLOUR considered as productive of the SUBLIME

Among colours, such as are soft, or cheerful, (except perhaps a strong red which is cheerful) are unfit to produce grand images. An immense mountain covered with a shining green turf, is nothing in this respect, to one dark and gloomy; the cloudy sky is more grand than the blue; and night more sublime and solemn than day. Therefore in historical painting, a gay or gaudy drapery, can never have a happy effect: and in buildings, when the highest degree of the sublime is intended, the materials and ornaments ought neither to be white, nor green, nor yellow, nor blue, nor of a pale red, nor violet, nor spotted, but of sad and fuscous colours, as black, or brown, or deep purple, and the like. Much of gilding, mosaics, painting or statues, contribute but little to the sublime. This rule need not be put in practice, except where an uniform degree of the most striking sublimity is to be produced, and that in every particular; for it ought to be observed, that this melancholy kind of greatness, though it be certainly the highest, ought not to be studied in all sorts of edifices, where yet grandeur must be studied; in such cases the sublimity must be drawn from the other sources; with a strict caution however against any thing light and riant; as nothing so effectually deadens the whole taste of the sublime.

SECTION XVII

SOUND and LOUDNESS

The eye is not the only organ of sensation, by which a sublime passion may be produced. Sounds have a great power in these as in most other passions. I do not mean words, because words do not affect simply by their sounds, but by means altogether different. Excessive loudness alone is sufficient to overpower the soul, to suspend its action, and to fill it with terror. The noise of vast cataracts, raging storms, thunder, or artillery, awakes a great and awful sensation in the mind, though we can observe no nicety or artifice in those sorts of music. The shouting of multitudes has a similar effect; and by the sole strength of the sound, so amazes and confounds the imagina-

⁴⁶ [*Ibid.*, III, 380 (misquoted).]

tion, that in this staggering, and hurry of the mind, the best established tempers can scarcely forbear being borne down, and joining in the common cry, and common resolution of the croud.

SECTION XVIII SUDDENNESS

A sudden beginning, or sudden cessation of sound of any considerable force, has the same power. The attention is roused by this; and the faculties driven forward, as it were, on their guard. Whatever either in sights or sounds makes the transition from one extreme to the other easy, causes no terror, and consequently can be no cause of greatness. In every thing sudden and unexpected, we are apt to start; that is, we have a perception of danger, and our nature rouses us to guard against it. It may be observed, that a single sound of some strength, though but of short duration, if repeated after intervals, has a grand effect. Few things are more awful than the striking of a great clock, when the silence of the night prevents the attention from being too much dissipated. The same may be said of a single stroke on a drum, repeated with pauses; and of the successive firing of cannon at a distance; all the effects mentioned in this section have causes very nearly alike.

SECTION XIX INTERMITTING

A low, tremulous, intermitting sound, though it seems in some respects opposite to that just mentioned, is productive of the sublime. It is worth while to examine this a little. The fact itself must be determined by every man's own experience, and reflection. I have already observed, that⁴⁷ night increases our terror more perhaps than any thing else; it is our nature, that, when we do not know what may happen to us, to fear the worst that can happen us; and hence it is, that uncertainty is so terrible, that we often seek to be rid of it, at the hazard of a certain mischief. Now some low, confused, uncertain sounds, leave us in the same fearful anxiety concerning their causes, that no light, or an uncertain light does concerning the objects that surround us.

*Quale per incertam lunam sub luce maligna
Est iter in silvis. —⁴⁸
— A faint shadow of uncertain light,
Like as a lamp, whose life doth fade away;
Or as the moon cloathed with cloudy night
Doth shew to him who walks in fear and great affright.
SPENSER.⁴⁹*

But a light now appearing, and now leaving us, and so off and on, is even more terrible than total darkness; and a sort of uncertain sounds are, when the necessary dispositions concur, more alarming than a total silence.

SECTION XX The cries of ANIMALS

Such sounds as imitate the natural inarticulate voices of men, or any animals in pain or danger, are capable of conveying great ideas; unless it be the well known voice of some creature, on which we are used to look with contempt. The angry tones of wild beasts are equally capable of causing a great and awful sensation.

⁴⁷ Section 3.

⁴⁸ [Virgil, *Aeneid*, VI, 270-1.]

⁴⁹ [*Faerie Queene*, II, vii, 29 (misquoted).]

*Hinc exaudiri gemitus, iræque leonum
Vincula recusantum, et sera sub nocte rudentum;
Setigerique sues, atque in presepibus ursi
Saevire; et formae magnorum ululare luporum.*⁵⁰

It might seem that these modulations of sound carry some connection with the nature of the things they represent, and are not merely arbitrary; because the natural cries of all animals, even of those animals with whom we have not been acquainted, never fail to make themselves sufficiently understood; this cant be said of language. The modifications of sound, which may be productive of the sublime, are almost infinite. Those I have mentioned, are only a few instances to shew, on what principle they are all built.

SECTION XXI

SMELL and TASTE. BITTERS and STENCHES

Smells, and *Tastes*, have some share too, in ideas of greatness; but it is a small one, weak in its nature, and confined in its operations. I shall only observe, that no smells or tastes can produce a grand sensation, except excessive bitters, and intolerable stench. It is true, that these affections of the smell and taste, when they are in their full force, and lean directly upon the sensory, are simply painful, and accompanied with no sort of delight; but when they are moderated, as in a description or narrative, they become sources of the sublime as genuine as any other, and upon the very same principle of a moderated pain. „A cup of bitterness;“ to drain the bitter „cup of fortune;“ the bitter apples of „Sodom.“ These are all ideas suitable to a sublime description. Nor is this passage of Virgil without sublimity, where the stench of the vapour in Albunea conspires so happily with the sacred horror and gloominess of that prophetic forest.

*At rex sollicitus monstrorum oraculi fauni
Fatidici genitoris adit, lucosque sub alta
Consulit Albunea, nemorum qua maxima sacro
Fonte sonat; saevamque exhalat opaca Mephitim.*⁵¹

In the sixth book, and in a very sublime description, the poisonous exhalation of Acheron is not forgot, nor does it at all disagree with the other images amongst which it is introduced.

*Spelunca alta fuit, vastoque immanis hiatus
Scrupea, tuta lacu nigro, nemorumque tenebris
Quam super haud ullæ poterant impune volantes
Tendere iter pennis, talis sese halitus atris
Faucibus effundens supera ad convexa ferebat.*⁵²

I have added these examples, because some friends, for whose judgment I have great deference, were of opinion, that if the sentiment stood nakedly by itself, it would be subject at first view to burlesque and ridicule; but this I imagine would principally arise from considering the bitterness and stench in company with mean and contemptible ideas, with which it must be owned they are often united; such an union degrades the sublime in all other instances as well as in those. But it is one of the tests by which the sublimity of an image is to be tried, not whether it becomes mean when associated with mean ideas; but whether, when united with images of an allowed grandeur, the whole composition is supported with dignity. Things which are terrible are always great; but when things possess disagreeable qualities, or such as have indeed some degree of danger, but of a danger easily overcome, they are merely *odious*, as toads and spiders.

⁵⁰ [Virgil, *Aeneid*, VII, 15-18.]

⁵¹ [*Aeneid*, VII, 81-4 (misquoted).]

⁵² [*Aeneid*, VI, 237-41.]

SECTION XXII
FEELING. PAIN

Of *Feeling* little more can be said, than that the idea of bodily pain, in all the modes and degrees of labour, pain, anguish, torment, is productive of the sublime; and nothing else in this sense can produce it. I need not give here any fresh instances, as those given in the former sections abundantly illustrate a remark, that in reality wants only an attention to nature, to be made by every body.

Having thus run through the causes of the sublime with reference to all the senses, my first observation, (section 7.) will be found very nearly true; that the sublime is an idea belonging to self-preservation. That it is therefore one of the most affecting we have. That its strongest emotion is an emotion of distress, and that no⁵³ pleasure from a positive cause belongs to it. Numberless examples besides those mentioned, might be brought in support of these truths, and many perhaps useful consequences drawn from them. —

*Sed fugit interea, fugit irrevocabile tempus,
Singula dum capti circumvectamur amore.*⁵⁴

Edmund Burke: Part II. In: Ders.: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful [1757, ²1759]. Hg. J.T. Boulton. London 1958, 57-87.

⁵³ Vide section 6, part I.

⁵⁴ [Virgil, *Georgics*, III, 284-5 (misquoted).]

c: Part III

SECTION XXVII

The Sublime and Beautiful compared

On closing this general view of beauty, it naturally occurs, that we should compare it with the sublime; and in this comparison there appears a remarkable contrast. For sublime objects are vast in their dimensions, beautiful ones comparatively small; beauty should be smooth, and polished; the great, rugged and negligent; beauty should shun the right line, yet deviate from it insensibly; the great in many cases loves the right line, and when it deviates, it often makes a strong deviation; beauty should not be obscure; the great ought to be dark and gloomy; beauty should be light and delicate; the great ought to be solid, and even massive. They are indeed ideas of a very different nature, one being founded on pain, the other on pleasure; and however they may vary afterwards from the direct nature of their causes, yet these causes keep up an eternal distinction between them, a distinction never to be forgotten by any whose business it is to affect the passions. <In the infinite variety of natural combinations we must expect to find the qualities of things the most remote imaginable from each other united in the same object. We must expect also to find combinations of the same kind in the works of art. But when we consider the power of an object upon our passions, we must know that when any thing is intended to affect the mind by the force of some predominant property, the affection produced is like to be the more uniform and perfect, if all the other properties or qualities of the object be of the same nature, and tending to the same design as the principal;

*If black, and white blend, soften, and unite,
A thousand ways, are there no black and white?*⁵⁵

If the qualities of the sublime and beautiful are sometimes found united, does this prove, that they are the same, does it prove, that they are any way allied, does it prove even that they are not opposite and contradictory? Black and white may soften, may blend, but they are not therefore the same. Nor when they are so softened and blended with each other, or with different colours, is the power of black as black, or of white as white, so strong as when each stands uniform and distinguished.>

The end of the Third Part.

Edmund Burke: Part III, sect. xxvii: The Sublime and the Beautiful compared. In: Ders.: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful. [1757, ²1759]. Hg. J.T. Boulton. London 1958, 124-125.

⁵⁵ [Pope, *Essay on Man*, II, 213-4 (misquoted).]

d: Part IV

SECTION III

Cause of PAIN and FEAR

I have before observed,⁵⁶ that whatever is qualified to cause terror, is a foundation capable of the sublime; to which I add, that not only these, but many things from which we cannot probably apprehend any danger have a similar effect, because they operate in a similar manner. I observed too, that⁵⁷ whatever produces pleasure, positive and original pleasure, is fit to have beauty engrafted on it. Therefore, to clear up the nature of these qualities, it may be necessary to explain the nature of pain and pleasure on which they depend. A man who suffers under violent bodily pain; (I suppose the most violent, because the effect may be the more obvious.) I say a man in great pain has his teeth set, his eye-brows are violently contracted, his forehead is wrinkled, his eyes are dragged inwards, and rolled with great vehemence, his hair stands on end, the voice is forced out in short shrieks and groans, and the whole fabric totters. Fear or terror, which is an apprehension of pain or death, exhibits exactly the same effects, approaching in violence to those just mentioned in proportion to the nearness of the cause, and the weakness of the subject. This is not only so in the human species, but I have more than once observed in dogs, under an apprehension of punishment, that they have writhed their bodies, and yelped, and howled, as if they had actually felt the blows. From hence I conclude that pain, and fear, act upon the same parts of the body, and in the same manner, though somewhat differing in degree. That pain and fear consist in an unnatural tension of the nerves; that this is sometimes accompanied with an unnatural strength, which sometimes suddenly changes into an extraordinary weakness; that these effects often come on alternately, and are sometimes mixed with each other. This is the nature of all convulsive agitations, especially in weaker subjects, which are the most liable to the severest impressions of pain and fear. The only difference between pain and terror, is, that things which cause pain operate on the mind, by the intervention of the body; whereas things that cause terror generally affect the bodily organs by the operation of the mind suggesting the danger; but both agreeing, either primarily, or secondarily, in producing a tension, contraction, or violent emotion of the nerves⁵⁸, they agree likewise in every thing else. For it appears very clearly to me, from this, as well as from many other examples, that when the body is disposed, by any means whatsoever, to such emotions as it would acquire by the means of a certain passion; it will of itself excite something very like that passion in the mind.

SECTION IV

Continued

To this purpose Mr. Spon,⁵⁹ in his *Recherches d'Antiquité*, gives us a curious story of the celebrated physiognomist Campanella;⁶⁰ this man, it seems, had not only made very accurate obser-

⁵⁶ Part 1, section 8.

⁵⁷ Part 1, section 10.

⁵⁸ I do not here enter into the question debated among physiologists, whether pain be the effect of a contraction, or a tension of the nerves. Either will serve my purpose; for by tension, I mean no more than a violent pulling of the fibres, which compose any muscle or membrane, in whatever way this is done.

⁵⁹ [Jacob Spon (1647-85), a physician, chiefly known for his archaeological expedition to Italy, Greece, and the Near East, in 1675-6, with the English botanist and archaeologist, Sir George Wheler (1650-1723), in an age when direct exploration of Greek remains was in its early stages. He brought back numerous Greek and Latin inscriptions. In his *Recherches Curieuses d'Antiquité* (Lyon, 1683) he considers the value of medals as an historical guide to the personal appearance of the monarchs represented. In this connection he mentions physiognomy and relates the story of Campanella (*op. cit.*, p. 358).]

⁶⁰ [Tomasso Campanella (1568-1639), a Dominican. A philosopher and follower of Nicholas of Cusa and Telesio, he rejected scholastic Aristotelianism and advocated the direct study of

vations on human faces, but was very expert in mimicking such, as were any way remarkable. When he had a mind to penetrate into the inclinations of those he had to deal with, he composed his face, his gesture, and his whole body, as nearly as he could into the exact similitude of the person he intended to examine; and then carefully observed what turn of mind he seemed to acquire by this change. So that, says my author, he was able to enter into the dispositions and thoughts of people, as effectually as if he had been changed into the very men. I have often observed, that on mimicking the looks and gestures, of angry, or placid, or frightened, or daring men, I have involuntarily found my mind turned to that passion whose appearance I endeavoured to imitate; nay, I am convinced it is hard to avoid it; though one strove to separate the passion from its correspondent gestures. Our minds and bodies are so closely and intimately connected, that one is incapable of pain or pleasure without the other. Campanella, of whom we have been speaking, could so abstract his attention from any sufferings of his body, that he was able to endure the rack itself without much pain; and in lesser pains, every body must have observed, that when we can employ our attention on any thing else, the pain has been for a time suspended; on the other hand, if by any means the body is indisposed to perform such gestures, or to be stimulated into such emotions as any passion usually produces in it, that passion itself never can arise, though its cause should be never so strongly in action; though it should be merely mental, and immediately affecting none of the senses. As an opiate, or spirituous liquors shall suspend the operation of grief, or fear, or anger, in spite of all our efforts to the contrary; and this by inducing in the body a disposition contrary to that which it receives from these passions.

SECTION V

How the Sublime is produced

Having considered terror as producing an unnatural tension and certain violent emotions of the nerves; it easily follows, from what we have just said, that whatever is fitted to produce such a tension, must be productive of a passion similar to terror⁶¹, and consequently must be a source of the sublime, though it should have no idea of danger connected with it. So that little remains towards shewing the cause of the sublime, but to shew that the instances we have given of it in the second part, relate to such things, as are fitted by nature to produce this sort of tension, either by the primary operation of the mind or the body. With regard to such things as affect by the associated idea of danger, there can be no doubt but that they produce terror, and act by some modification of that passion; and that terror, when sufficiently violent, raises the emotions of the body just mentioned, can as little be doubted. But if the sublime is built on terror, or some passion like it, which has pain for its object; it is previously proper to enquire how any species of delight can be derived from a cause so apparently contrary to it. I say, *delight*, because, as I have often remarked, it is very evidently different in its cause, and in its own nature, from actual and positive pleasure.

SECTION VI

How pain can be a cause of delight

Providence has so ordered it, that a state of rest and inaction, however it may flatter our indolence, should be productive of many inconveniencies; that it should generate such disorders, as may force us to have recourse to some labour, as a thing absolutely requisite to make us pass our lives, with tolerable satisfaction; for the nature of rest is to suffer all the parts of our bodies to fall into a relaxation, that not only disables the members from performing their functions, but takes away the vigorous tone of fibre which is requisite for carrying on the natural and necessary secretions. At the same time, that in this languid inactive state, the nerves are more liable to the most horrid convulsions, than when they are sufficiently braced and strengthened. Melancholy, dejection, despair, and often selfmurder, is the consequence of the gloomy view we take of things in this relaxed state of body. The best remedy for all these evils is exercise or *labour*; and labour is a

man and nature. He was imprisoned at Naples for his alleged connection with a revolt against the Spaniards, and there tortured.]

⁶¹ Part 2, section 2.

surmounting of *difficulties*, an exertion of the contracting power of the muscles; and as such resembles pain, which consists in tension or contraction, in every thing but degree. Labour is not only requisite to preserve the coarser organs in a state fit for their functions, but it is equally necessary to these finer and more delicate organs, on which, and by which, the imagination, and perhaps the other mental powers act. Since it is probable, that not only the inferior parts of the soul, as the passions are called, but the understanding itself makes use of some fine corporeal instruments in its operation; though what they are, and where they are, may be somewhat hard to settle: but that it does make use of such, appears from hence; that a long exercise of the mental powers induces a remarkable lassitude of the whole body; and on the other hand, that great bodily labour, or pain, weakens, and sometimes actually destroys the mental faculties. Now, as a due exercise is essential to the coarse muscular parts of the constitution, and that without this rousing they would become languid, and diseased, the very same rule holds with regard to those finer parts we have mentioned; to have them in proper order, they must be shaken and worked to a proper degree.

SECTION VII

EXERCISE necessary for the finer organs

As common labour, which is a mode of pain, is the exercise of the grosser, a mode of terror is the exercise of the finer parts of the system; and if a certain mode of pain be of such a nature as to act upon the eye or the ear, as they are the most delicate organs, the affection approaches more nearly to that which has a mental cause. In all these cases, if the pain and terror are so modified as not to be actually noxious; if the pain is not carried to violence, and the terror is not conversant about the present destruction of the person, as these emotions clear the parts, whether fine, or gross, of a dangerous and troublesome incumbrance, they are capable of producing delight; not pleasure, but a sort of delightful horror, a sort of tranquillity tinged with terror; which as it belongs to self-preservation is one of the strongest of all the passions. Its object is the sublime⁶². Its highest degree I call *astonishment*; the subordinate degrees are awe, reverence, and respect, which by the very etymology of the words shew from what source they are derived, and how they stand distinguished from positive pleasure.

Edmund Burke: Part IV, sect. III-VII. In: Ders.: A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful [1757, ²1759]. Hg. J.T. Boulton. London 1958, 131-136.

⁶² Part 2, section 2.

M6: Moses Mendelssohn: Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen

In den Briefen über die Empfindungen habe ich mit dem Herrn v. *Maupertuis* die Worterklärung angenommen: *die angenehme Empfindung sey eine Vorstellung, die wir lieber haben, als nicht haben wollen; die unangenehme Empfindung hingegen, eine Vorstellung, die wir lieber nicht haben, als haben wollen.* Es liegt aber in dieser Erklärung eine kleine Unrichtigkeit, die bemerkt zu werden verdienet; denn die kleinste Unrichtigkeit in der Grunderklärung kann in der Folge der Betrachtungen zu den wichtigsten Fehlritten verleiten. Nach dem Inhalte dieser Erklärung müßten wir jede unangenehme Empfindung hassen, aus unserer Seele getilgt und vernichtet zu sehen wünschen. Wenn wir aber auf uns selbst Achtung geben; so bemerken wir, daß bey einer unangenehmen Empfindung unsere Verabscheuung nicht allezeit auf die Vorstellung, sondern mehrentheils auf den Gegenstand der Vorstellung gerichtet ist. Wir wünschen nicht allezeit das *Nichthaben* der Vorstellung, wie die Erklärung heischet, sondern in sehr vielen Fällen bloß das *Nichtseyn* des Gegenstandes. Wir mißbilligen das geschehene Böse, wir wünschten, daß es nicht geschehen sey, oder daß es in unserer Macht stünde, es wieder gut zu machen. Ist aber das Uebel einmal geschehen, ist es ohne unser Verschulden geschehen, und ohne daß wir es verhindern können; so hat die Vorstellung davon vielmehr einen starken Reiz für uns, und wir sehnen uns dieselbe zu erlangen. Das im Erdbeben untergegangene *Lissabon* reizte unzählige Menschen, diese schreckliche Verwüstung in Augenschein zu nehmen. Nach dem Blutbade bey *** eilten alle unsere Bürger auf das mit Leichen besäete Schlachtfeld. Der Weise selbst, der mit Vergnügen durch seinen Tod dieses Uebel verhindert haben würde, watete, nach geschehener That, durch Menschenblut, und empfand ein schauervolles Ergötzen bey Betrachtung dieser schrecklichen Stätte. Wenn das, was wir lieben, in Gefahr oder Elend ist; so wünschen wir, wenigstens der ersten Empfindung nach, nicht dieses nicht zu wissen, sondern dem Uebel abzuhelpen. Wenn ihm aber auch nicht abzuhelpen ist; so wollen wir doch von jedem Umstand unterrichtet seyn, und das Unangenehmste selbst gern erfahren, so bald es geschehen ist. In allen solchen Fällen ist es offenbar, daß unsere Mißbilligung, unser Widerwillen, mehr auf die Sache, als auf die Vorstellung gehet. Eine jede Vorstellung stehet in einer doppelten Beziehung: einmal auf die Sache, als den Gegenstand derselben, davon sie ein Bild oder Abdruck ist, und so dann auf die Seele, oder das denkende Subjekt, davon sie eine Bestimmung ausmachet. Manche Vorstellung kann als Bestimmung der Seele etwas Angenehmes haben, ob sie gleich, als Bild des Gegenstandes von Mißbilligung und Widerwillen begleitet wird. Wir müssen uns also wohl hüten, diese beiden Beziehungen, die objektive und die subjektive, nicht zu vermengen, oder mit einander zu verwechseln. Um die Grenzen dieser beiden Beziehungen richtig auseinander zu setzen, müssen wir zu ihrem Ursprunge zurück, und die Spur davon daselbst aufsuchen. Durch jede Bestimmung eines Dinges wird in demselben entweder etwas gesetzt, oder etwas aufgehoben; das heißt durch jedes Merkmal, wodurch sich ein Ding unterscheidet, wird *Etwas* entweder von ihm bejahet, oder verneinet. Alle endliche Dinge haben bejahende und verneinende Merkmale. Jene sprechen dem Dinge etwas *Sachliches* zu, diese etwas ab. Man verstehet mich schon, daß hier von wahren Bejahungen und Verneinungen die Rede ist, nicht von solchen, die bloß in Worten bestehen. Eine Bejahung in Worten kann in der That eine Verneinung in der Sache, so wie eine Verneinung in Worten eine wahre Bejahung in der Sache seyn.

Die bejahende Merkmale einer Sache machen die Elemente ihrer Vollkommenheit, so wie die verneinende Merkmale, derselben die Elemente ihrer Unvollkommenheit aus. Denn die bejahende Merkmale, in so weit sie in der That bejahend sind, stimmen mit einander überein, wie ich in dem ersten Theile dieser Schriften (S. 323) deutlich gezeiget; sie geben also dem Dinge eine Mannigfaltigkeit, die zu etwas Gemeinschaftlichem übereinstimmt, d.i. *Vollkommenheit*. Die verneinende Merkmale hingegen berauben die Sache entweder der Mannigfaltigkeit, oder der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen; denn die Realitäten selbst, in so weit sie in dem Endlichen mit Verneinungen verbunden sind, können sich einander widersprechen, und also wechselseitig aufheben. Wir nennen aber den Mangel der Mannigfaltigkeit, oder die Mißstimmung derselben, *Unvollkommenheit*.

Die Elemente der Vollkommenheit, d.i. alle Merkmale, die in einem Dinge etwas Sachliches setzen, erregen Wohlgefallen und *Behaglichkeit*; die Elemente der Unvollkommenheit hingegen, oder die etwas Sachliches verneinende Merkmale, werden mit Mißfallen wahrgenommen. Ich rede aber hier von einem Wahrnehmen und Erkennen der Sache, oder von der *anschauenden Erkenntniß*, nicht von einem bloßen Bewußtseyn der Zeichen und Worte, durch welche diese Merkmale angedeutet werden; denn dieses läßt die Seele in einem gleichgültigen Zustande, und

erregt weder Wohlgefallen, noch Mißfallen. Hingegen können wir durch das Anschauen und Erkennen der Sache selbst, kein Merkmal entdecken, das nicht entweder Wohlgefallen, oder Mißfallen erregte, nachdem es in der Sache, daran es wahrgenommen wird, etwas setzt, oder aufhebt.

Dieses Wohlgefallen und Mißfallen aber beziehet sich auf den Gegenstand, gehet nur auf die Sache, der das bejahende, oder verneinende Merkmal zukömmt. Wir empfinden über die Einrichtung und Beschaffenheit der Sache Lust oder Unlust, nachdem wir Realitäten oder Mängel an derselben wahrnehmen. In Beziehung auf das denkende Subjekt, auf die Seele hingegen, ist das Wahrnehmen und Erkennen der Merkmale, so wie die Bezeugung des Wohlgefallens und Mißfallens an denselben, etwas *Sachliches*, das in der selben gesetzt wird, eine bejahende Bestimmung, die der Seele zukömmt; daher muß jede Vorstellung, wenigstens in Beziehung auf das Subjekt, als ein bejahendes Prädikat des denkenden Wesens, etwas wohlgefällendes haben. Denn selbst das Bild eines Mangels in dem Gegenstande, so wie die Aeusserung der Unlust an demselben, sind keine Mängel des denkenden Wesens; sondern vielmehr bejahende und sachliche Bestimmungen desselben. Wir können keine gute Handlung wahrnehmen, ohne sie zu billigen, ohne ein inneres Wohlgefallen daran zu empfinden, keine Böse, ohne Mißbilligung der Handlung selbst, und innern Abscheu für dieselbe. Allein das Erkennen einer bösen Handlung und das Mißbilligen derselben, sind bejahende Merkmale der Seele, sind Aeusserungen der Geisteskräfte in Erkennen und Begehren, sind Elemente der Vollkommenheit, die nothwendig in dieser Beziehung Lust und Wohlgefallen erregen müssen. Auf gleiche Weise verhält es sich mit allen übrigen guten und bösen Eigenschaften, Vorzügen und Mängeln, Tugenden und Fehlern der Dinge. Sie müssen in einer zweyfachen Beziehung erwogen werden, in Beziehung auf den *Gegenstand*, oder auf die Sache, der sie außer uns zu kommen, und in Beziehung auf den *Vorwurf*, oder auf das denkende Wesen, das sie wahrnimmt. Das Gute ist in beiden Beziehungen angenehm, d.i. es ist nicht nur ein Element der Vollkommenheit in dem Gegenstande; sondern es vermehrt auch, als Vorstellung betrachtet, die bejahende Merkmale des denkenden Wesens, und muß in beiden Betrachtungen Wohlgefallen erregen. Das Böse hingegen ist unangenehm von Seiten des Gegenstandes, als Urbild ausser uns betrachtet, indem es, in dieser Beziehung, in einem Mangel, in einer Verneinung etwas Sachlichen besteht; aber als Vorstellung, als Bild in uns selbst betrachtet, das die Erkenntniß und Begehrungskräfte der Seele beschäftigt, wird die Vorstellung des Bösen selbst ein Element der Vollkommenheit, und führet etwas Angenehmes mit sich, das wir keinesweges lieber nicht empfinden, als empfinden möchten.

Ueberhaupt erregt, nach dieser Bemerkung, das Unvollkommene, Böse und Mangelhafte allezeit eine vermischte Empfindung, die aus einem Mißfallen an dem Gegenstande, und aus dem Wohlgefallen an der Vorstellung zusammengesetzt ist. Im Ganzen betrachtet, wird eine solche Vorstellung angenehm, oder unangenehm seyn, je nachdem die Beziehung auf den Gegenstand, oder die Beziehung auf uns überwiegt, die herrschende wird, und die andere verdunkelt, oder gar unterdrückt. Wenn uns der Gegenstand zu nahe angehet, wenn wir ihn als einen Theil von uns, oder gar als uns selbst ansehen; so verschwindet das Angenehme der Vorstellung ganz, die Beziehung auf das Subjekt wird zugleich eine unangenehme Beziehung auf uns, indem hier Subjekt und Objekt gleichsam in einander fallen: daher die Vorstellung nichts Angenehmes haben, sondern blos schmerzhaft seyn wird. Von dieser kann man mit Recht sagen, daß wir sie lieber nicht haben, als haben möchten; indem alle Triebfedern der Seele sich wider dieselbe setzen, und sie zu entfernen suchen.

Von dieser Art ist der sinnliche Schmerz. In so weit er unsern Körper zum Gegenstande hat, den wir von uns selbst zu trennen, nicht im Stande sind, verschwindet der oben bemerkte Unterschied zwischen den Beziehungen; denn Vorwurf und Gegenstand sind auf das unzertrennlichste vereinigt; daher hat diese Empfindung, so lange sie gegenwärtig ist, und in der Seele herrschet, nichts Angenehmes für uns. Blos in ihrer Abwesenheit, wenn wir von derselben befreyet sind, läßt sie ein Erinnern zurück, das wir *Frohseyn* nennen, und in der That eine angenehme Empfindung ist, aber eigentlich hieher nicht gehöret. — Das Bewußtseyn eines Mangels an uns selbst, am Leibe, oder an der Seele, eines Uebels, das uns anhänget, oder bevorstehet, u.s.w. ist in den mehresten Fällen schlechterdinges unangenehm, und wir möchten eine solche Vorstellung lieber gar nicht haben, weil wir hier abermals so wohl der Gegenstand, als der Vorwurf des Uebels sind, und daher die Beziehung auf uns, die das Angenehme in der Vorstellung seyn sollte, nicht wohl unterscheiden können. Indessen zeigen sich doch schon hier Spuren des subjektiven Wohlgefallens. Furcht und Schrecken z.B. sind nicht ganz ohne allen Reitz für die Seele. Wie würden sie sonst im Erhabenen und Majestätischen so wohlgefallen können? — Ja, wenn die Furcht sehr sinnlich wird, und sich ganz der Seele bemeistert; so sind wir sehr oft in Gefahr, gerade dasjenige zu thun, wovor wir uns so sehr fürchten. Wenn wir von einer schwindelnden Höhe herunterse-

hen; so regt sich der Körper gleichsam mechanisch und nimmt gerade die Stellung an, welche für ihn die gefährlichste ist. Ich habe einen Trübsinnigen gekannt, der gewisse Worte auszusprechen, mehr als den Tod fürchtete, und in der Angst, sie etwa wider seinen Willen ausgesprochen zu haben, wiederholte er sie unzählige Malen. Die Gefahr selbst hat einen solchen Reiz für den Menschen, daß ein jeder sich bestrebt, einen geringern, oder größern Grad derselben in der Nähe kennen zu lernen. Diese Bemerkung werden die Erzieher der Jugend, zu ihrem Verdrusse, sehr oft gemacht haben. Wenn man ihr die Gefahr zu lebhaft schildert, die mit einer gewissen Handlung verknüpft ist; so erregt man in den edelsten Gemüthern nur einen desto stärkern Trieb, diese Gefahr zu bestehen. Es ist wahr, wenn die Gefahr übersteiglich ist; so kömmt der Begriff der *Herzhaftigkeit* hinzu, und verführt den muthigen Jüngling, seine Kräfte zu versuchen, weil die Herzhaftigkeit eine der größten Vollkommenheiten des Menschen ist. Allein auch wo die Gefahr unüberwindlich ist, hat sie noch immer etwas Reizendes für die Seele, und ich glaube, wenn ein Phönix erschiene, oder das Haupt der Medusa zu sehen wäre; so würde zwar ein jeder die Gefahr scheuen, und die Augen wegwenden, aber sicherlich einen mächtigen Reiz zu widerstehen, und gleichsam mit sich selbst zu kämpfen haben.

Trift das Uebel nicht uns selbst, sondern unsere Nebengeschöpfe; so kömmt es auf Temperament und Erziehung an. Rohe Gemüther, die mit andern Wesen nicht so leicht mitfühlen, können sich an Schauspielen vergnügen, in welchen ihre Mitgeschöpfe leiden, und elend sind. Thiergefechte, Folterbänke, Irrhäuser, blutige Schaugerüste u.d.g. locken sie in der Natur weit stärker, als die rührendste Geschichte in der Nachahmung, und was die rohesten Gemüther thun, muß doch, so unsittlich es seyn möchte, seinen Grund in der Natur des Menschen haben. Ich habe zwar im ersten Theile (S. 305) die Fälle mit Recht unterschieden, wo das Mitleiden durch eine schädliche Verwöhnung, unterdrückt werden muß, wenn der Zuschauer Vergnügen empfinden will, von denjenigen Fällen, wo sich das Vergnügen des Zuschauers einzig und allein auf das Mitleiden gründet, das durch das Leiden der Mitgeschöpfe erregt wird. Auch die Ursachen des Vergnügens, die ich daselbst angegeben, scheinen mir noch jetzt nicht ungegründet. Man lenket, in dem ersten Falle, die Aufmerksamkeit von den Leiden lebendiger Kreaturen ab, und siehet blos auf die guten Eigenschaften der handelnden Wesen, die uns Vergnügen machen; und in dem letztern Falle ist es die mit dem Mitleiden verbundene Liebe, die so sehr reizet. Diese Betrachtungen sind in der Natur der menschlichen Seele gegründet; allein sie sind nicht die einzigen ausschließenden Ursachen des Vergnügens, das uns rührende Gegenstände gewähren. Durch die zu Anfange dieser Abhandlung berührte Worterklärung kann man verleitet werden, zu glauben, eine jede Vorstellung einer objektiven Unvollkommenheit sey schlechterdings unangenehm. Wie gehet es aber zu, daß traurige Schauspiele gleichwohl sehr angenehm seyn können? Um die für wahr angenommene Grunderklärung zu retten, muß man die objektiven Vollkommenheiten aufsuchen, die etwa unvermerkt mit einfließen, und wie man glaubet, die einzigen Ursachen des Vergnügens sind. Allein nach meiner obigen Betrachtung, giebt es, unabhängig von diesen Ursachen, eine Quelle des Vergnügens, die weit allgemeiner ist. Ich habe gezeigt, daß die objektive Unvollkommenheit keine reine Unlust, sondern eine vermischte Empfindung erzeuge. Von Seiten des Gegenstandes, und in Beziehung auf denselben, empfinden wir, bey der anschauenden Erkenntniß seiner Mängel, zwar Unlust und Mißfallen; allein von Seiten des Vorwurfs werden die Erkenntniß- und Begehrungskräfte der Seele beschäftigt, das heißt ihre Realität vermehrt, und dieses muß nothwendig Lust und Wohlgefallen verursachen. Wenn nur der Zuschauer nicht empfindsam genug ist, mit dem leidenden Wesen zu sympathisiren; wenn er nicht in seinem Nebengeschöpfe sich selbst fühlet, sondern roh genug ist, was nicht er selbst ist, in eine gewisse Entfernung von sich zu setzen; so ist er sehr geschickt, das Objektive von dem Subjektiven zu trennen, und das Leiden seiner Nebengeschöpfe, daran er zumal nicht Schuld ist, mit einer Art von Wohlgefallen anzuschauen.

Ich habe also den *Dubos* mit Unrecht getadelt, wenn er sagt, die Seele sehne sich nur bewegt zu werden, und sollte sie auch von unangenehmen Vorstellungen bewegt werden. Dieses ist in dem genauesten Verstande wahr, indem die Bewegung und Rührung, welche in der Seele durch unangenehme Vorstellungen hervorgebracht werden, in Beziehung auf den Vorwurf nicht anders, als angenehm seyn können. Das Vergnügen hat freylich so wenig, als der Wille, etwas anders als ein wahres, oder anscheinendes Gut zum Grunde; allein dieses Gute darf nicht immer in dem Gegenstande ausser uns, in dem Urbilde, gesucht werden. Selbst die Mängel und Uebel des Gegenstandes können, als Vorstellungen, als Bestimmungen des denkenden Vorwurfs, gut und angenehm seyn. Wenn es andern ist, daß die Seele in gewissen Gemüthsbewegungen gar nichts Angenehmes findet, und sich derselben ganz entäussern zu können wünschet; so geschieht es nur alsdenn, wenn der Gegenstand davon wir selbst sind, oder uns so nahe angehet, daß wir gewohnt sind, uns an dessen Stelle zu setzen, und alles, was ihn betrifft, auf das lebhafteste mitzufühlen.

Alsdenn wird das Objektive der Vorstellung sich ganz der Seele bemeistern, und das Subjektive unterdrücken.

Empfindsamern und wohlgezogenen Gemüthern sind die grausen Gegenstände der Natur, die den rohen Menschen ergötzen, zu heftig. Sie sympathisiren zu lebhaft mit ihren Nebengeschöpfen, setzen sich in die Stelle des Leidenden, fühlen seine Schmerzen, wie ihre eigene, und schwächen dadurch das Angenehme der Vorstellung zu sehr. Sollen ihnen dergleichen Vorstellungen gefallen; so muß das Objektive derselben geschwächt, in einige Entfernung gesetzt, oder durch Nebenbegriffe gemildert und verdunkelt werden. Die schrecklichsten Begebenheiten gefallen auch ihnen, aber nicht in der Natur; sondern in Erzählungen, und zwar von vergangenen Zeiten, entlegenen Orten. Sie lesen die Geschichte großer Zerrüttungen und unruhiger Zeitläufte, von welchen sie sicherlich keine Zuschauer seyn möchten, mit Vergnügen und Wohlgefallen. Die zartesten, mit dem Dichter zu reden, *weichgeschafften* Seelen der Kinder ergötzen sich an der Erzählung schrecklicher Abentheuer, ans den Zeiten der Vorwelt, ergötzen sich und zittern vor Furcht. Diese unschuldige Ergötzlichkeiten einer angeborenen Bosheit, einer natürlichen Schadenfreude zuschreiben, wäre mehr als menschenfeindlich von der Natur der menschlichen Seele gedacht. Lukrez hat sie längst von dieser Beschuldigung losgesprochen:

Non quia vexari quemquam'st jucunda voluptas;

Er setzt zwar hinzu;

Sed quibus ipse malis careas, quia cernere suave'st;

Allein aus unseren obigen Betrachtungen läßt sich von solchen Erscheinungen weit besser Rechenschaft geben. So bald wir in den Stand gesetzt werden, die Beziehung auf uns von der Beziehung auf den Gegenstand zu trennen; so ist die Kenntniß des Uebels, die Mißbilligung desselben, und die Aeusserung des Abscheues für das Böse, eine sehr anziehende Beschäftigung der Seelenkräfte, die nicht ohne Wohlgefallen seyn kann.

Ein anderes Mittel die schrecklichsten Begebenheiten zärtlichen Gemüthern angenehm zu machen, ist die Nachahmung durch die Kunst, auf der Bühne, auf Leinwand, im Marmor, da ein heimliches Bewußtseyn, daß wir eine Nachahmung, und keine Wahrheit vor Augen haben, die Stärke des objektiven Abscheues mildert, und das Subjektive der Vorstellung gleichsam hebt. Es ist wahr, die sinnliche Erkenntniß und Begehrungskräfte der Seele werden durch die Kunst getäuscht, und die Einbildungskraft so mit fortgerissen, daß wir zuweilen aller Zeichen der Nachahmung vergessen, und die wahre Natur zu sehen wähnen. Allein dieser Zauber dauert nur so lange, als nöthig ist, unserm Begriffe von dem Gegenstande das gehörige Leben und Feuer zu geben. Wir haben uns gewöhnt, zu unserm größten Vergnügen, die Aufmerksamkeit von allem, was die Täuschung stören könnte, abzulenken, und nur auf das zu richten, wodurch sie unterhalten wird. So bald aber die Beziehung auf den Gegenstand unangenehm zu werden anfängt; so erinnern uns tausend in die Augen fallende Umstände, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns sehen. Hierzu kömmt, daß die mannigfaltigen Schönheiten, womit die Vorstellung durch die Kunst ausgeziert wird, die angenehme Empfindung verstärken, und die unangenehme Beziehung auf den Gegenstand mildern helfen.

Hierdurch läßt sich begreifen, warum Leute die an täuschende Vorstellungen nicht gewöhnt sind, an tragischen Schauspielen kein Gefallen finden. Wir haben gesehen, daß eine gewisse Fertigkeit dazu erfordert wird, sich der Täuschung zu überlassen, und ihr zum Besten dem Bewußtseyn des Gegenwärtigen zu entsagen, so lange sie Vergnügen machet; so bald sie aber unangenehm zu werden anfängt, die Aufmerksamkeit zurück zu rufen, und den Geist gegenwärtig seyn zu lassen. Wer sich hieran nicht gewöhnt hat, der fühlet Langeweile, so lange er nicht getäuscht wird, und so bald die Kunst ihre Gewalt ausübt, auch ihn zu hintergehen, und seine Sinne wider seinen Willen zu verführen; so empfindet er einen bald verdrüßlichen, bald lächerlichen Streit zwischen seiner Vernunft und seiner Einbildungskraft. Jene erinnert ihn zur Unzeit an die Nachahmung, und diese will ihn gleichwohl bereden, er sehe die Natur. Nicht selten höret man daher den gemeinen Mann bey den rührendsten Stellen eines Trauerspiels ein lautes Gelächter aufschlagen. Dieses Lachen gereicht, wie der Dramaturgist irgendwo sehr richtig bemerkt, dem Dichter, so wie dem Schauspieler, zur wahren Ehre. Es ist ein Beweis, daß ihre Kunst mächtig genug gewesen, auf den ungeübtesten Zuschauer, der nicht gewohnt ist, seine Sinne täuschen zu lassen, einen lebhaften Eindruck zu machen.

Da die Ungleichheit der Materie der Nachahmung von der Materie der Natur, der Marmor, die Leinwand, die sinnlichsten Merkmale sind, die ohne der Kunst zu schaden, die Aufmerksamkeit, so oft es nöthig ist, zurück rufen; so siehet man auch, warum bemalte Bildsäulen desto unangenehmer sind, je näher sie der Natur kommen. Ich glaube, die schönste Bildsäule von dem größten Künstler bemalt, würde nicht ohne Eckel betrachtet werden können. In wachsgetriebene Bilder in Lebensgröße und natürlicher Kleidung, machen einen sehr widrigen Eindruck. Da uns kein sinn-

liches Merkmal überführet, daß wir eine bloße Nachahmung vor uns haben; so vermissen wir mit Widerwillen das Kennzeichen des Lebens, die Bewegung. In Miniatur, oder halberhobener Arbeit würde der Anblick schon leidlicher seyn, weil hier, der Kunst unbeschadet, Nachahmung von Natur gar leicht unterschieden werden kann.

Es giebt einen verzärtelten Geschmack, den auch die Nachahmung des ungleich Unangenehmen beleidiget, wenn der Ausdruck stark ist, und das Objekt lebhaft schildert. Diesen zu befriedigen müßte das Objektive zu sehr geschwächt, das heißt, die Täuschung selbst verhindert werden; wodurch das Schauspiel seinen Reiz verlieren, und unschmackhaft werden würde. Die Kunst muß alle Kräfte des Genies aufbieten, die Nachahmung und die dadurch zu erhaltende Täuschung, vollkommen zu machen, und sie kann es sicher den zufälligen Umständen, der Auszierung, dem Orte, der Materie und tausend andern, nicht unter dem Gebiete der Kunst stehenden Nebendingen, überlassen, der Seele die nöthige Erinnerung zu geben, daß sie Kunst und nicht Natur vor sich habe. Aus dieser Betrachtung lassen sich sowohl für den Dichter, als für den Schauspieler die Grenzen bestimmen, in wie weit sie der Natur ähnlich zu seyn, trachten müssen.

Von der Sinnenlust habe ich gesagt, sie bestehe in einem Gefühle von der verbesserten Beschaffenheit des Körpers, das der Seele angenehm ist. Ich habe also die Bewegungen in Körper, als den Gegenstand, die Seele aber bloß als eine Zuschauerinn betrachtet, die sich an dieser Vorstellung vergnüget, weil sie eine objektive Vollkommenheit wahrnimmt, und zwar eine solche, die sie näher angehet, indem der Gegenstand davon ein Wesen ist, mit dem sie auf das genaueste verbunden ist. Es giebt aber noch eine andere Quelle des Vergnügens bey der Sinnenlust, die nicht aus der Acht gelassen werden muß. Die Seele genießt das Wohlseyn ihres Körpers nicht bloß als Zuschauerinn, so wie sie etwa überhaupt die Vollkommenheit eines Gegenstandes mit Behaglichkeit wahrnimmt; sondern es erwächset ihr selbst durch die Sinnenlust kein geringer Grad der Vollkommenheit zu, wodurch das Angenehme der Empfindung ungleich lebhafter wird. Den harmonischen Bewegungen in den Gliedmaßen der Sinne entsprechen harmonische Empfindungen in der Seele, und da bey einer sinnlichen Wollust das ganze Nervengebäude in eine harmonische Bewegung gebracht wird; so muß der ganze Grund der Seele, das ganze System ihrer Empfindungen und dunkeln Gefühle auf eine gleichmäßige Art bewegt, und in ein harmonisches Spiel gebracht werden. Dadurch wird jedes Vermögen der sinnlichen Erkenntniß, jede Kraft des sinnlichen Begehrens auf die ihr zuträglichste Weise in Beschäftigung gebracht, und in Uebung erhalten, das ist, die Seele selbst in einen bessern Zustand versetzt. Auf solche Weise entspringet das Vergnügen der Seele bey der Sinnenlust nicht bloß aus dem Gefühle von dem Wohlfinden des Körpers; sondern zugleich aus der in die Seele selbst hinzukommenden Realität, durch die harmonische Beschäftigung und Uebung der Empfindungs- und Begehrungskräfte.

Ich darf kaum den Vorwurf erwarten, daß ich durch diese Betrachtungen der sinnlichen Wollust zu sehr das Wort rede, indem ich sie zu einer Vollkommenheit der Seele erhebe. Man ist längst über jene düstere Sittenlehre hinweg, die alle Ergötzlichkeiten der Sinne verdammet, und dem Menschen Pflichten vorschreibt, zu welchen ihn sein Schöpfer nicht eingerichtet hat. Wir sind bestimmt, in diesem Leben nicht nur die Kräfte des Verstandes und des Willens zu verbessern; sondern auch das Gefühl durch sinnliche Erkenntniß und die dunkeln Triebe der Seele durch das sinnliche Vergnügen zu einer höhern Vollkommenheit zu erziehen. Wir handeln eben so wohl wider die Absichten des Schöpfers, wenn wir diese, als wenn wir jene vernachlässigen. Nur alsdenn machen wir uns elend, wenn wir das Verhältniß verfehlen, das Geringfügige dem Wichtigem, die niedere Vollkommenheit der höhern, das vorübergehende Gegenwärtige dem dauerhaften Zukünftigen vorziehen. Der Genuß einer jeden sinnlichen Lust befördert allerdings, wenigstens auf eine kurze Zeit, auf einige Augenblicke, so wohl das Wohlseyn unseres Körpers, als die Vollkommenheit der Empfindungen und Triebe unserer Seele: allein wenn das Maaß überschritten, oder der Endzweck verfehlt wird; so ziehet die Wollust für beides, so wohl für den Körper, als vornehmlich für die Seele, unglückliche Folgen nach sich, die das Gute unendlich überwiegen, das sie gewähret. Wer bey der Berathschlagung die Folgen mit bedenkt, den höheren Bestimmungen ihre Wichtigkeit läßt, und der Sinnenlust nur den gebührenden Theil all seiner Glückseligkeit einräumet, der handelt offenbar den Absichten seines allgütigen Schöpfers gemäß, und kann den Genuß der sinnlichen Ergötzlichkeiten mit zu den guten Handlungen rechnen.

Was hier von der Sinnenlust erinnert worden, gilt mit gehöriger Veränderung auch vom sinnlichen Schmerze. Die Seele nimmt freylich das Unharmonische in der Spannung der Fiebern, das Unvollkommene in den Bewegungen der Gliedmaßen wahr, und erlanget, wie am Ende des zehnten Briefes angeführt worden, ein aus tausend einzelnen Empfindungen zusammengesetztes Gefühl von der Unvollkommenheit ihres Körpers, und von der Gefahr, die ihm drohet. Allein zu dieser objektiven Unvollkommenheit, die die Seele als Zuschauerinn wahrnimmt, kömmt in die-

sem Falle eine subjektive Unvollkommenheit hinzu, vermöge der Uebereinstimmung zwischen den Empfindungen der Seele und den Veränderungen in den Gliedmaßen der Sinne. Wenn in den Bewegungen und Veränderungen in den Nerven, wie bey dem Schmerze geschieht, eine Unordnung oder Mißstimmung vorgehet; so theilt sich diese auch der Seele mit, und zerrüttet das System der Empfindungen und dunkeln Triebe. Es entsteht also im Grunde der Seele ein Mangel der Uebereinstimmung, eine verminderte Realität, und das Bewußtseyn, oder auch dunkle Gefühl derselben, kann der Seele nicht anders, als unangenehm seyn.

Ueber die vermischten Empfindungen, die von Lust und Unlust zusammengesetzt sind, lasse ich meine Weltweisen in dem *Beschlusse* der Briefe einige Gedanken äussern; allein die Materie ist zu weitläufig, als daß man sie so bald erschöpfen könnte. Aus dieser einfachen Vermischung des Vergnügens und Mißvergügens entspringen unzählliche Arten voll Empfindungen, die alle von einander unterschieden sind, und sich auch durch ganz verschiedene Merkmale äusserlich zu erkennen geben. Dieses ist die Natur unserer Seele! Wenn sie zwey Empfindungen, die sie zugleich hat, nicht unterscheiden kann; so setzt sie sich aus ihnen eine Erscheinung zusammen, die von beiden unterschieden ist, und fast keine Aehnlichkeit mit ihnen hat. Man verändere aber den mindesten Umstand in den einfachen Empfindungen; so wird die daraus entspringende Erscheinung mit verändert werden, und eine ganz andere Gestalt annehmen. – Das Mitleiden z. B. ist eine vermischte Empfindung, die aus der Liebe zu einem Gegenstande, und aus der Unlust über dessen Unglück zusammengesetzt ist. Die Bewegungen, durch welche sich das Mitleiden zu erkennen giebt, sind von den einfachen Symptomen der Liebe sowohl, als der Unlust unterschieden; denn das Mitleiden ist eine Erscheinung. Aber wie vielerley kann diese Erscheinung werden! Man ändere nur in dem bedauerten Unglücke die einzige Bestimmung der Zeit; so wird sich das Mitleiden durch ganz andere Kennzeichen zu erkennen geben. Mit der *Elektra*, die über die Urne ihres Bruders weinet, empfinden wir ein mitleidiges Trauern; denn sie hält das Unglück für geschehen, und bejammert ihren gehabten Verlust. Was wir bey den Schmerzen des *Philoktets* fühlen, ist gleichfalls Mitleiden, aber von einer etwas andern Natur; denn die Quaal, die dieser Tugendhafte auszustehen hat, ist gegenwärtig, und überfällt ihn vor unsern Augen. Wenn aber *Oedip* sich entsetzt, indem das große Geheimniß sich plötzlich entwickelt; wenn *Monime* erschrickt, als sie den eifersüchtigen Mythridates sich entfärben siehet; wenn die tugendhafte *Desdemona* sich fürchtet, da sie ihren sonst zärtlichen *Othello*, so drohend mit ihr reden hört; was empfinden wir da? Immer noch Mitleiden! Aber mitleidiges Entsetzen, mitleidige Furcht, mitleidiges Schrecken. Die Bewegungen sind verschieden, allein das Wesen der Empfindungen ist in allen diesen Fällen einerley. Denn, da jede Liebe mit der Bereitwilligkeit verbunden ist, uns an die Stelle des Geliebten zu setzen; so müssen wir alle Arten von Leiden mit der geliebten Person theilen; welches man sehr nachdrücklich *Mitleiden* nennet. Warum sollten also nicht auch Furcht, Schrecken, Zorn, Eifersucht, Rachbegierde, und überhaupt alle Arten von unangenehmen Empfindungen, sogar den Neid nicht ausgenommen, aus Mitleiden entstehen können? —

Man siehet hieraus, wie gar ungeschickt der größte Theil der Kunstrichter die tragischen Leidenschaften in Schrecken und Mitleiden eintheilet. Schrecken und Mitleiden! Ist denn das theatralische Schrecken kein Mitleiden? Für wen erschrickt der Zuschauer, wenn *Merope* auf ihren eigenen Sohn den Dolch ziehet? Gewiß nicht für sich, sondern für den *Aegist*, dessen Erhaltung man so sehr wünschet, und für die betrogene Königin, die ihn für den Mörder ihres Sohnes ansiehet. Wollen wir aber nur die Unlust über das gegenwärtige Uebel eines andern, Mitleiden nennen; so müssen wir nicht das Schrecken, sondern alle übrige Leidenschaften, die uns von einem andern mitgetheilet werden, von dem eigentlichen Mitleiden unterscheiden.¹ — Diese Betrachtung habe

¹ Lessing beweiset in seiner Dramaturgie mit der ihm eigenen philosophischen Scharfsinnigkeit, daß Aristoteles nicht *Schrecken* und *Mitleiden*, sondern *Furcht* und *Mitleiden* gesetzt habe; und nach seiner Erklärung des Aristoteles, versteht er unter der Furcht dasjenige, was wir für uns selbst, durch Mitleiden aber dasjenige, was wir für unsern Mitmenschen empfinden. Hierdurch gewinnt man wenigstens so viel, daß der weise Grieche mit sich selbst übereinstimmt; denn dieß sind seine Gedanken, die er verschiedentlich äussert, daß wir bey einer jeden tragischen Vorstellung Rücksicht auf uns selbst nehmen. Allein ich für meinen Theil läugne diese Rücksicht auf uns selbst. Wenigstens ist sie nicht nothwendig, wenn wir mit andern sympathisiren sollen. Wie oft ist der Bemitleidete nicht in solchen Umständen, in welche wir schlechterdings nie gerathen können? Daß wir leichter zum Mitleiden bewegt werden, wenn wir in ähnlichen Umständen sind, ein ähnliches Unglück ausgestanden, oder zu befürchten haben, kann zwar nicht geläugnet werden. Allein dieses kömmt nicht, wie

ich in dem angeführten *Beschlusse* mit wenigem berührt, und daraus zu erklären gesucht, warum uns die traurigen Gemüthsbewegungen auf der Schaubühne so angenehm sind.

Die vermischten Empfindungen haben die besondere Eigenschaft, daß sie zwar so sanft nicht sind, als das reine Vergnügen, hingegen dringen sie tiefer in das Gemüth ein, und scheinen sich auch länger darinn zu erhalten. Was blos angenehm ist, führet bald eine Sättigung, und zuletzt den Eckel mit sich. Unsere Begierde erstreckt sich allezeit weiter, als der Genuß, und wenn sie ihre völlige Befriedigung nicht findet; so sehnet sich das Gemüt nach der Veränderung. Hingegen fesselt das Unangenehme, das mit dem Angenehmen vermischt ist, unsere Aufmerksamkeit, und verhindert die allzu frühe Sättigung. Bey dem sinnlichen Geschmacke zeigt die tägliche Erfahrung, daß eine reine Süßigkeit bald den Eckel nach sich ziehet, wenn sie nicht mit etwas Reizendem vermengt wird. Allein die Bemerkung ist allgemein, und sie wird auch in Ansehung der Gemüthsbewegungen von der Erfahrung bestätigt. Zorn und Betrübniß sind weit so angenehm nicht, als Scherz und Fröhlichkeit, und dennoch haben sie für einen, der sich dazu berechtigt seyn glaubt, einen so unaussprechlichen Reiz, daß mehr als stoische Ueberwindung dazu gehört, sich ihrer zu entschlagen. Den Zornigen ergötzet nichts so sehr, als seine Entrüstung, und wer den Verlust eines Freundes betrauert, begiebt sich in die Einsamkeit, um seiner Betrübniß ungestört froh zu werden. Daß die Betrübniß eine Vermischung von angenehmen und unangenehmen Empfindungen sey, wird ein jeder einsehen, und von dem Zorne läßt es sich eben so leicht erweisen. Man weis, daß der Zorn aus der Unlust über eine empfangene Beleidigung, und aus der Begierde sich zu rächen zusammengesetzt ist. Diese Vorstellungen ringen in einem aufgebrachten Gemüthe miteinander, und bringen ganz entgegengesetzte Bewegungen hervor, nachdem bald diese bald jene die Oberhand gewinnt. Bald ergießt sich das Blut in die äussere Theile den Zornigen, die Augen ragen hervor, und werden feurig, das Angesicht roth, er stampft mit den Füßen, schlägt um sich, und tobt wie ein Rasender; dieses sind die Kennzeichen der herrschenden Begierde, sich zu rächen. Bald kehrt das Blut zum Herzen zurück, das wilde Feuer der Augen verlischt, und sie sinken tief in ihre Hölen, das Angesicht erblasset, und die äussere Glieder hängen kraftlos zur Erden; dieses sind die untrüglichen Kennzeichen der herrschenden Unlust über die empfangene Beleidigung. Der Dichter hat diesen Streit der Empfindungen in dem Gemüthe eines Zornigen vortrefflich geschildert:

Jetzo muß er entweder ohnmächtig niedersinken,
Oder sein starrendes Blut muß auf einmal feuriger werden,
Und ihn von neuem gewaltig beleben. Es hub sich, und wurde
Feuriger, und goß sich vom hoch aufschwellendem Herzen
In die Minen empor — — — —

Und er sprang auf, und trat hoch aus seiner Reih' und ergrimmte.

Ist nun der Zorn nicht ohne die Begierde, sich zu rächen; so wird das aufgebrachte Gemüth, das in der Hitze des Affekts die Rache wie seine Glückseligkeit liebet, sich mit Vergnügen an dieser Vorstellung weiden, und den Gegenerinnerungen der Vernunft schwerlich Gehör geben. Der Zorn gehört also zu den vermischten Empfindungen, und daher kömmt der gewaltsame Reiz, den das ergrimmte Gemüth in demselben findet.

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

Aristoteles zu glauben scheint, aus eigensüchtiger Furcht; denn die Eigensucht ist es gewiß nicht, die unser Herz dem Mitleiden aufschließt. Es ist vielmehr das lebhaftere *Selbstgefühl* eines ähnlichen Uebels, das unser Mitleiden schärft, indem es uns den Leidenden, als desto bedauernswerther betrachten läßt. Aus eben der Ursache sympathisiret auch jedes Thier nur mit dem Geschrey eines Thieres, das von seiner Art ist, indem es mit diesem Laute das innere Leiden, das es selbst zu einer andern Zeit gefühlt hat, itzt auf das lebhafteste verbindet, und mitfühlet. Dieser Gedanke verdiente weiter ausgeführt zu werden; allein es ist hier der Ort dazu nicht.

Lust mit einiger Bitterkeit, die sie desto reizender machet. Doch ist dieser Unterschied zu bemerken. Wenn der große Gegenstand uns bey seiner Unermeßlichkeit, keine Mannigfaltigkeit zu betrachten darbietet, wie die stille See, oder eine unfruchtbare Ebene, die von keinen Gegenständen unterbrochen wird; so verwandelt sich der Schwindel zuletzt in eine Art von Eckel über die Einförmigkeit des Gegenstandes, die Unlust überwiegt, und wir müssen den verwirrten Blick von dem Gegenstande abwenden. Dieses ist der Theorie der Empfindungen vollkommen gemäß, und die tägliche Erfahrung bestätigt es zur Gnüge. Hingegen ist die Unermeßlichkeit des Weltgebäudes, die Größe eines bewunderungswürdigen Genies, die Größe erhabener Tugenden, so mannigfaltig als groß, so vollkommen, als mannigfaltig, und die Unlust, die mit ihrer Betrachtung verknüpft ist, gründet sich auf unsere Schwachheit; daher gewähren sie ein unaussprechliches Vergnügen, dessen die Seele nie satt werden kann. Was für seelige Empfindungen überraschen uns, wenn wir an die unermeßliche Vollkommenheit Gottes gedenken! Unser Unvermögen begleitet uns zwar auf diesem Fluge, und drückt uns in den Staub zurück. Aber die Entzückung über jene Unendlichkeit, und das Mißvergnügen über unser eigenes Nichts vermischen sich in eine mehr als wollüstige Empfindung, in ein heiliges Schauern. Nach einer kleinen Erholung, wagen wir den zweyten, den dritten Versuch, und die Quelle des Vergnügens ist noch so unerschöpflich, als vorhin. Hier mischt sich kein Eckel, keine Unlust von Seiten des Gegenstandes in unsere Empfindung, und wir wären glücklich, wenn unser ganzes Leben ein ununterbrochener Versuch, die göttliche Vollkommenheiten zu begreifen, seyn könnte.

Wenn die Betrachtung der göttlichen Vollkommenheit selbst, die von Seiten des Gegenstandes über alle Mängel unendlich erhaben ist, dennoch in Ansehung unser von der Unlust über unsere eigene Schwäche unzertrennlich ist: so kann man wohl sicher schließen, daß es für eingeschränkte Wesen schlechterdings kein reines Vergnügen gebe. Doch giebt es noch weit weniger ein reines Mißvergnügen. Zum reinen Vergnügen ist wenigstens der Gegenstand vorhanden, nothwendig vorhanden; allein der Gegenstand zum unvermischten Mißvergnügen ist sogar im Reiche der Möglichkeit nicht anzutreffen, und also ein Unding. Selbst der chimärische Begriff, den man sich von dem unvollkommensten Wesen machet, muß einiges Vergnügen gewähren; sonst würden sich unsere Dichter dessen nicht mit so vielem Vortheile bedienen können. Es ist wahr, um unsere Einbildungskraft zu vergnügen, räumen sie ihrem erdichteten Wesen desto mehr Macht und Erkenntniß ein, je höher sie seine moralische Bosheit steigen lassen; allein die Vernunft findet den Kontrast lächerlich, und schämet sich der Einbildungskraft, daß sie sich an einer so ungeheuern Vorstellung ergötzen kann.

Alles Böse, das in der Natur anzutreffen ist, das sich nur gedenken läßt, muß mit etwas Gutem vermischt seyn. Das vollkommenste Böse würde ein Wesen seyn, dem nichts als verneinende Merkmale zukommen, ein wahres Unding! Wenn nun, wie im Vorhergehenden ausgeführt worden, die bejahenden Merkmale eines Dinges, wenn sie anschauend erkannt werden, allezeit Lust erregen; so kann die Vorstellung keines Wesens, auch in Beziehung auf den Gegenstand betrachtet, bloß unangenehm seyn. Die sachlichen Bestimmungen, ohne welche kein Wesen denkbar ist, unterlassen niemals einen verhältnißmäßigen Grad der Behaglichkeit zu erregen, wodurch die Vorstellung des Unvollkommenen in der Natur noch weit zusammengesetzter wird. Die positiven Bestimmungen erzeugen ein doppeltes Wohlgefallen, in der doppelten Beziehung auf den Gegenstand, und auf das denkende Subjekt, davon zu Anfange dieser Abhandlung ausführlich gehandelt worden. Die negativen Bestimmungen hingegen erregen Mißfallen in Beziehung auf den Gegenstand, und Wohlgefallen in Beziehung auf den Vorwurf, der sie anschauend erkennt, und mißbilliget. Alle diese Betrachtungen müssen mit einander verglichen, und gegen einander abgewogen werden, bevor die Seele erkennen kann, ob das Angenehme, oder Unangenehme überwiegt. So wundervoll vermischt und in einander verschlungen sind die einfachsten Empfindungen, die uns die Gegenstände der Natur gewähren, und um wie vielmehr müssen sie es werden, wenn man zugleich auf die Nebenbegriffe siehet, die mit jeder Vorstellung, durch die innere Verknüpfung der Dinge, sowohl als durch die äusserliche, durch Raum und Zeit, Wirkung und Ursache, Aehnlichkeit und Gegensatz, auf eine unaussprechlich mannigfaltige Weise verbunden sind!

Als ich die *Briefe über die Empfindungen* schrieb, hatte ich zwar von der Natur der vermischten Empfindungen einen leichten Begriff; allein ich sahe die erstaunlichen und mannigfaltigen Wirkungen derselben nur wie im Schimmer, bis ich Gelegenheit hatte, zum Behuf der *Bibliothek der schönen Wissenschaften*, das vortreffliche englische Werk vom Erhabenen und Schönen zu lesen. Der Verfasser desselben ist ein großer Beobachter der Natur. Er häuft Beobachtungen auf Beobachtungen, die alle eben so gründlich, als scharfsinnig sind; allein so oft es darauf ankömmt, diese Beobachtungen aus der Natur unserer Seele zu erklären, so zeigt sich seine Schwäche. Man siehet, daß ihm die Seelenlehre der deutschen Weltweisen unbekannt gewesen, und die bloße

Erfahrung war nicht hinreichend, ihm diese tiefsinnige Lehren im Zusammenhange sehen zu lassen. Er sahe den Grundsatz, daß die anschauende Erkenntniß der Vollkommenheit Lust gewährt, für eine bloße Hypothese an, und die mindeste Erfahrung, die der Hypothese zu widersprechen schien, war ihm Grundes genug, sie zu verwerfen. Wer aber überzeugt ist, daß dieses Grundgesetz der Empfindungen keine Hypothese, sondern eine ausgemachte, und unumstößliche Wahrheit sey, der läßt sich keine Erfahrung irren, sie mag noch so sehr das Gegentheil darzuthun scheinen. Er denkt der Sache weiter nach, und findet zwischen Vernunft und Erfahrung die allergegaueste Verwandschaft die oft nur schwer zu finden, aber doch allezeit vorhanden ist. Ich schmeichle mich keinesweges hier von allen Erfahrungen des Engländers psychologischen Grund angegeben zu haben. Unsere Empfindungen haben solche Tiefen, dahin mein Auge zu dringen, viel zu blöde ist. Ich wünsche vielmehr durch meinen Versuch einen philosophischen Kopf zu dieser würdigen Untersuchung aufgemuntert zu haben. Mein Freund ist der Welt eine Uebersetzung des englischen Werks nebst seinen Zusätzen und Anmerkungen, die er versprochen, noch schuldig. O daß er meinen Wunsch erfüllte!

Bey der erstaunlichen Vermischung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen, die unendlich feiner durch einander verschlungen sind, als das zarteste Gewebe von Fasern im menschlichen Leibe, muß man sich billig über die Weltweisen wundern, welche die Summen der angenehmen und unangenehmen Empfindungen im menschlichen Leben haben berechnen, und mit einander vergleichen wollen. Der Verfasser des *Versuchs über die moralische Weltweisheit*² hat sich diese Betrachtung sehr leicht vorgestellt. Das Produkt der Stärke einer angenehmen Empfindung in ihre Dauer, nennet er das Moment der Glückseligkeit, und die Summe dieser Momente, die Glückseligkeit des Menschen. Von dieser Summe ziehet er die Summe der Momente der unangenehmen Empfindungen ab, u.s.w. Ich habe jetzt das Werkchen nicht zur Hand, in welchem diese Berechnung zum Grunde gelegt wird. Wo ich mich aber recht erinnere, so kann nichts unüberlegter seyn, als dieser Einfall. Zwo Voraussetzungen, ohne welche der Einfall nicht Statt findet, sind beide so wohl der Vernunft, als der Erfahrung zuwider. Man muß erstlich annehmen, daß unsere Empfindungen entweder reine Lust, oder reine Unlust seyen, und zweytens, daß jede Unlust die Summe der Glückseligkeit schlechterdinges vermindere. Wird es noch nöthig seyn, diese Chimären zu widerlegen?

Einige von diesen Weltweisen, die sich auf das Maaß und Gewicht der Empfindungen verstehen wollen, haben den Einfall gebilliget, daß in der Welt mehr Unglück als Glück seyn müsse, weil man mehr weinen, als lachen höret. — Diesen Gedanken im Ernste zu behaupten, muß man in seinem Leben mehr gelacht, als nachgedacht haben. Es ist falsch, daß das Weinen immer ein Kennzeichen des Unglücks, und eben so falsch, daß das Lachen immer ein Kennzeichen des Glückes sey. Diese beiden Bewegungen scheinen sich dem Anblicke nach, schnur stracks entgegen gesetzt zu seyn, und gleichwohl sind sie in der Natur vollkommen einerley Ursprungs, so wie das Schwarze und Weiße einander entgegen gesetzt zu seyn scheinen, und in der Natur sehr nahe verwandt sind. Dieses ist bey allen Phänomenen sehr gewöhnlich, und da die Gemüthsbewegungen Phänomene sind; so muß man sich nicht wundern, wenn bey ihnen eben so wenig der Schluß, von der Erscheinung auf die Wahrheit gezogen werden kann.

Das Weinen ist eine vermischte Empfindung von Lust und Unlust, und entspringet aus der anschauenden Erkenntniß des Kontrasts zwischen einer Vollkommenheit, und Unvollkommenheit, die uns beide sehr nahe gehen. Daher weinen wir, wenn wir Mitleiden fühlen; denn das Mitleiden selbst gründet sich auf den Kontrast zwischen den moralischen Vollkommenheiten, und physischen Unvollkommenheiten einer Person. Daher weinen wir, wenn wir jetzt glücklich sind, und uns an unser voriges Unglück lebhaft erinnern, und dieses sind Freudenthränen; oder wenn wir unglücklich, sind, und uns des vorigen Glückes erinnern, welches eigentlich die Thränen sind, die unsere Weltweisen für Kennzeichen des Unglücks halten. Allein wie falsch! Wenn die Unlust über das gegenwärtige Unglück so groß und so lebhaft ist, daß sie in der Seele herrschet, und alle Nebenbegriffe unterdrückt; so sind unsere Augen trocken, wir stehen mit versteinerten Blicken da, und können nicht weinen.³ Alsdenn erst, wenn die Nebenbegriffe in der Seele wiederum erwachen, wenn wir unser gegenwärtiges Unglück mit vergangenem Glück vergleichen können; so werden wir wehmüthig, das Herz wird leichter und das starre Auge erweicht zu wol-

² Essai de Philosophie morale.

³ Quin ipsa tanti pervicax clades mali
Siccavit oculos: quodque in extremis solet,
Periere lacrimæ. An. Sen. Oed. Act. I.

lüstigen Thränen, die dem Betrübten angenehmer sind, als die reizendste Sinnenlust. Braucht es mehr, um zu beweisen, daß das Weinen eine aus Lust und Unlust vermischte Empfindung sey, und daß man alsdenn nicht allemal unglücklich ist, wenn man es kann zu Thränen kommen lassen?

Eben so wenig ist das Lachen ein untrügliches Kennzeichen des Glückes. Es gründet sich vielmehr, sowohl als das Weinen, auf einen Kontrast zwischen einer Vollkommenheit und Unvollkommenheit. Nur daß dieser Kontrast von keiner Wichtigkeit seyn, und uns nicht sehr nahe angehen muß, wenn er lächerlich seyn soll. Die Thorheiten der Menschen, die wichtige Folgen haben, erregen mitleidige Zähren; die aber ohne Gefahr sind, machen sie bloß lächerlich. Man nennet einen solchen Kontrast eine *Ungereimtheit*, und sagt daher, ein jedes Lächerliche setze eine Ungereimtheit zum voraus. Ein jeder Mangel der Uebereinstimmung zwischen Mittel und Absicht, Ursache und Wirkung, zwischen dem Charakter eines Menschen, und seinem Betragen, zwischen den Gedanken, und der Art, wie sie ausgedrückt werden; überhaupt ein jeder Gegensatz des Großen, Ehrwürdigen, Prächtigen und Vielbedeutenden, neben dem Geringschätzigen, Verächtlichen und Kleinen, dessen Folgen uns in keine Verlegenheit setzen, ist lächerlich. Jener Weltweise, der in dem prächtigen ägyptischen Tempel die erhabene Gottheit suchte, und auf dem Altare einen Affen erblickte, dem zu Ehren man dieses stolze Gebäude aufgeführt hatte, wird vermuthlich in der ersten Bewegung haben lachen mühen. Aber bald wird er die traurigen Folgen dieser viehischen Unwissenheit bedacht haben, und sodann wird ihm der Gegenstand mehr abscheulich, als lächerlich gewesen seyn. Der Zuschauer lacht über die Tücke des *Tartüffes*, sowohl als über die Einfalt des *Orgons*, so lange beide noch von keinen gefährlichen Folgen zu seyn scheinen. So bald man aber den Betrüger in seinem völligen Lichte, und den Betrogenen in Gefahr siehet; so verwandelt sich die lachende Laune in Abscheu und Mitleiden. — Derselbe Umstand kann diesem lächerlich scheinen, und jenen betrüben, nachdem sie an dem Schicksale dessen, den es betrifft, mehr oder weniger Antheil nehmen. Die Thorheiten unserer Freunde sind uns gemeiniglich verdrießlich, der Feinde angenehm, und gleichgültiger Personen lächerlich. Es ist also das Lachen eine besondere Bewegung, die eine gewisse Art von vermischter Empfindung begleitet, an und für sich aber zu unserer Glückseligkeit so wenig nothwendig, als die schauernde Empfindung bey dem Anblick des Unermeßlichgrossen. Der Weltweise, der über die Thorheit der Menschen geweinet, war vielleicht glückseliger, als der darüber beständig gelacht hat.

Diese falsche Begriffe von dem Maaße der Glückseligkeit, so wie verschiedene andere Irrthümer in der theoretischen Weltweisheit, sind die Früchte des geläuterten Epikurismus, den einige Weltweise wieder aus dem Staube hervorgezogen. Man setzt das höchste Gut, den letzten Endzweck aller unserer Wünsche, in welchen sich alte unsere Neigungen, Verlangen, Begierden und Leidenschaften endlich auflösen, in die angenehme Empfindung; statt daß man ihn weiter zurückführen, und entweder mit dem Stoicker in der Uebereinstimmung mit der Natur, oder mit den neuern Weltweisen, in dem ursprünglichen Triebe zur Vollkommenheit suchen sollte. Freylich ist jede gute That, jede tugendhafte Handlung mit einer seeligen Empfindung verknüpft, die süßer ist, als alle sinnliche Wollust. In der ausübenden Sittenlehre kann man also den Grundsatz von der angenehmen Empfindung ohne Gefahr dulden, und so gar vermittelst desselben bey einem Menschen die Liebe zur Tugend erregen, indem man sein Gefühl schärft, und der höhern Wollust fähig macht, die er nirgend anders, als in der Ausübung des Guten findet. Aber in die Theorie muß man ihn nicht hinübertragen, allwo kein falscher Grundsatz, ohne falsche Folgen seyn kann. Unsere Weltweisen beweisen unumstößlich, und ich habe solches auch in den *Briefen über die Empfindungen* dargethan, daß die Kraft unserer Seele, eines jeden Geistes überhaupt, ursprünglich auf das Gute und Vollkommene gerichtet sey, und daß die Wahl eines freyen Geistes unmöglich einen andern zureichenden Grund haben könne, als die Vollkommenheit. Da nun die Vollkommenheit das einzige ist, was mit der Natur eines freyen Wesens übereinkömmt; so ist es einerley, ob man das höchste Gut, das *primum naturale*, wohin alle unsere Wünsche abzielen, in die Vollkommenheit, oder in die Uebereinstimmung mit unserer Natur setzen will; nur hat man sich, um allem Mißverständnisse vorzubeugen, wohl zu erklären, was man unter dieser Uebereinstimmung mit der Natur versteht.

Was die angenehme Empfindung betrifft; so ist sie eine Wirkung der Vollkommenheit, eine Gabe des Himmels, die von der Erkenntniß und von der Wahl des Guten unzertrennlich ist; allein sie läßt sich zergliedern, und in dem ursprünglichen Triebe zur Vollkommenheit auflösen. Die angenehme Empfindung ist in der Seele nichts anders, als das *klare, aber undeutliche Anschauen der Vollkommenheit*, und in so weit sie von einer sinnlichen Lust, von einer Behaglichkeit des Leibes, oder harmonischen Spannung der Nervenfäserchen begleitet wird, genießt die Seele auch eines sinnlichen, aber undeutlichen Anschauens von der Vollkommenheit ihres Körpers. Ich habe dieses, in dem zehnten Briefe über die Empfindungen, ausser Zweifel gesetzt. Daraus folgt nun

ganz unwiderlegbar, daß alles zuletzt auf den ursprünglichen Trieb zur Vollkommenheit hinauskommen muß; denn man schmeichelt sich vergebens, auf den letzten Grund der Dinge gekommen zu seyn, wenn man nicht bis zu ihrem Wesen hinaufgestiegen ist. Da nun die Vollkommenheit, und nicht die angenehme Empfindung in dem Wesen eines Geistes unmittelbar gegründet ist; so muß auch die Vollkommenheit und nicht die angenehme Empfindung, der höchste Grund aller freyen Handlungen, das heißt, das *höchste Gut* genennet werden.

Die keinen philosophischen Grundsatz gern unangefochten lassen, mögen uns immer vorwerfen, wir machten auf solche Weise den Menschen zu einem eigennützigem Geschöpfe, indem wir alles auf ihn selbst und seine Vollkommenheit zurückweisen. Ein Vernünftiger lacht nur über diesen Vorwurf. Es ist die nehmliche Grille einiger Schwärmer, die sich ein Gewissen machen, in der Liebe zu Gott Vergnügen zu finden, weil sie das höchste Wesen eigennützig zu lieben fürchten. Man muß weder wissen, was Liebe, noch was Eigennutz ist, wenn man diesen Einfall billiget. Wie? Liebe ich meinen Freund eigennützig, wenn ich sein Wohlseyn als das meinige betrachte, wenn ich alles Gute, das ihm wiederfährt, mit solchen Augen ansehe, als wenn es mir selbst wiederführe? Handele ich eigensüchtig gegen mein Vaterland, wenn ich seinen Wohlstand als einen Theil meiner Glückseligkeit betrachte, und in seiner Vollkommenheit, die meinige zu befördern suche? — Oder glaubt man, der Grundsatz der Vollkommenheit erlaube mir, mich in meinem eigenen Bezirk einzuschließen, und alles umher in eine traurige Wüsteney zu verwandeln, wenn ich nur meine eigene Vollkommenheit befördere? Welche Chimäre! Als wäre eine Welt möglich, in welcher sich ein denkendes Wesen *isoliren* könnte; Oder als könnte ein denkendes Geschöpf, das sich aus aller Verbindung reißt, und in sich selbst einschließt, auch in sich selbst vollkommen, in sich selbst glücklich seyn! Als wenn das Wohl meiner Nebengeschöpfe befördern, Gott nachahmen, und alles, was um mich ist, so viel ich kann und vermag, vollkommener machen, als wenn die Fertigkeit in der Ausübung des Guten, lieben und geliebt werden, Wohlthun, Großmuth üben, Gerechtigkeit handhaben, Freyheit und Tugend beschützen, nicht die seeligste Vollkommenheit eines denkenden Geschöpfs wäre! Als wenn die wahre Liebe zur Vollkommenheit, neidisch, unmilde, menschenfeindlich und so schadenfroh seyn könnte, als die Hab- und Ehrsucht! Diese sind eigensüchtig; denn in der Eigensucht bestehet ihr Vorzug. Sie würden sich schwächen, wenn sie sich mittheilten, wie die Wärme bey verloschener Flamme sich schwächet, wenn sie in die umstehende Gegenstände überfließt. Allein die wahre Vollkommenheit ist eine lebendige Flamme, die immer um sich greift, und immer stärker wird, je mehr sie um sich greifen kann. Die Neigung sich mitzutheilen, und das Gute, dessen man genießt, zu vervielfältigen, ist der Seele so eingepflanzt, als der Trieb sich zu erhalten. Wir werden vollkommener, wenn alles, was uns umgiebt, vollkommen ist; wir werden glückseliger, wenn wir alles, was um uns ist, glücklich machen können.

Es kann keine Liebe, keine Freundschaft, ohne die mildthätige Vervielfältigung seiner selbst bestehen. Die Liebe ist eine Bereitwilligkeit, sich an eines andern Glückseligkeit zu vergnügen, das heißt, wenn man die Begriffe der Glückseligkeit und des Vergnügens in ihre Elemente auflöset, den Fortschritt eines andern zu einer höhern Vollkommenheit, als eine Vermehrung unserer eigenen Vollkommenheit, und umgekehrt, den Uebergang eines andern zur Unvollkommenheit, als unsere eigene Verschlimmerung, zu betrachten. Bey der allgemeinen Menschenliebe findet dieses in einem geringern Grade Statt; allein bey der Freundschaft wächst diese Bereitwilligkeit bis zur Neigung, uns völlig an die Stelle unseres Freundes zu setzen, und alles, was ihn betrifft, so zu fühlen, als wenn es uns selbst beträfe. — *Ajax* fragt den *Achilles*, beym *Philostratus*, welche Heldenthaten für ihn mit der meisten Gefahr verknüpft gewesen? — Die ich für meine Freunde unternommen, sprach er. Aber welche, fuhr *Ajax* fort, sind dir am leichtesten angekommen? Eben dieselben, versetzte *Achilles*. Jener fragt weiter: welche Wunde hat dir die heftigsten Schmerzen verursacht? — Die mir *Hektor* beygebracht, war *Achilles* Antwort. *Hektor*? erwiderte *Ajax*, so viel ich weis, hat dir dieser niemals eine Wunde beygebracht. O ja! sprach *Achilles*, die allertödlichste; denn er hat meinen Freund *Patroklos* getödtet.

Weit gefehlt, daß der Grundsatz der Vollkommenheit das gegenseitige Interesse moralischer Wesen aufheben, oder nur im geringsten schwächen sollte; er ist vielmehr die Quelle der allgemeinen Sympathie, dieser Verbrüderung der Geister, wenn man mir diesen Ausdruck erlaubt, die ihr eigenes und gemeinsames Interesse dergestalt in einander verschlinget, daß sie ohne Zernichtung nicht mehr getrennet werden können. Es kann kein lebloses Ding vollkommener werden, ohne daß dadurch im Reiche der Geister ein Element der Glückseligkeit hervorgebracht würde, und dieses Element vervielfältiget sich durch die Theilnehmung bis ins Unendliche, und entzündet sich selbst, je mehr es andere entzündet. Denn wenn das Wesen eines Geistes im Denken und Wollen bestehet; so muß er selbst desto vollkommener werden, je vollkommener seine Begriffe und die Gegenstände sind, die er sich vorstellt, und seine Glückseligkeit wächst mit der Menge

und Größe der Vollkommenheit, die er durch seinen freyen Willen hervorgebracht, oder befördert hat. In der weisen und eintrachtvollen Regierung Gottes wird die Absicht im allerhöchsten Grade erreicht, nach welcher die menschliche Politik ringet, daß nemlich jedes Mitglied das gemeinsame Beste befördere, indem es an seinem eigenen Wohlseyn arbeitet; denn kein verständiges Wesen kann seine wahre Glückseligkeit befördern, ohne ein Wohlthäter der ganzen Schöpfung zu werden, so genau, so unzertrennlich hängen in dem Staate Gottes das besondere und allgemeine Interesse zusammen.

Und die Rebellen in diesem Staate können dem Schicksale nicht entgehen, das ihnen in der menschlichen Regierung allezeit zu wünschen wäre. Indem sie durch ein übelverstandenes Interesse ihr eigensüchtiges Wesen vom Ganzen ablösen, und die Bande der allgemeinen Verwandtschaft ihrer Seits trennen, so worden sie Zerstörer ihrer eigenen Glückseligkeit, und auf dieser moralischen Trennung erfolgt der moralische Tod. Man betrachte den Zustand einer Seele, in welcher folgende Gedanken aufsteigen können!

O hemme nicht, Natur!

Den Lauf der wilden Flut! Laß Ordnung sterben,
 Und diese Welt nicht länger eine Bühne seyn,
 Wo Zwietracht ihre Rolle so schleppend spielt;
 Ein Geist des erstgeborenen *Kains* herrsche
 In aller Busen, sporne jedes Herz
 Zur Blutbegier. Zum Schluß des grausen Auftritts,
 Begrabe Finsterniß die letzten Leichen!⁴

Und gleichwohl ist der Elende, der sich selbst alles ist, auf dem Wege zu dieser entsetzlichen Verwünschung. Man gebe ihm das, wohin er es zu bringen strebt, das Vermögen sich völlig abzusondern; so wird er alle Flüche des rasenden *Northumberland* mit kaltem Blute wiederholen, und zuletzt nur das kurze Stoßgebetelein jenes Sklaven hinzuthun:

Unum me surpite morti!

Wer siehet aber nicht, daß dieser Haß gegen alle Kreaturen, so wenig als der Selbsthaß, mit dem wahren Geiste der Vollkommenheit bestehen könne? Dieses allgemeine Gesetz, diese Nerve der Glückseligkeit läuft durch alle Theile der Schöpfung, blühet in der Rose, regt sich im Wurme, und denket, will, und fühlt sich seelig im Menschen. In der Vollkommenheit bestehet das Wesen Gottes; sie ist der Plan der Schöpfung, die Quelle aller natürlichen und übernatürlichen Begebenheiten, das Ziel aller unserer Begierden und Wünsche, die Richtschnur unseres Thuns und Lassens; sie ist der höchste Grundsatz in der Sittenlehre, in der Politick, und in den Künsten und Wissenschaften des Vergnügens. Sie ist die Sonne in dem Systeme der Wissenschaften, ohne welche alles in Nacht und Verwirrung zurückfällt.

Als man noch in der Weltweisheit zu jeder Erscheinung ein besonderes Principium aufzusuchen pflegte, glaubte man auch die moralischen Erscheinungen, die sich so oft widersprechen, nicht anders erklären zu können, als wenn man dem Menschen zwo Seelen zueignet, davon ihn die eine zum Guten, die andere aber zum Bösen anreizet. Diese mußten wie die beiden Götter des *Zoroasters* beständig mit einander um die Herrschaft ringen, und nachdem bald diese, bald jene die Oberhand gewinnt, eben denselben Menschen bald zur Tugend, bald zum Laster antreiben. Verschiedene Weltweise, die die Unmöglichkeit eines vollkommen bösen Gottes wohl eingesehen, glaubten dennoch eine vollkommen böse Seele nehmen zu können, um dadurch den Ursprung des moralischen Uebels zu erklären. Ich weis nicht, ob man den *Xenophon* zu diesen Weltweisen rechnen soll, oder ob es sein Ernst nicht ist, wenn er den reuvollen *Araspes*, der sich gleichsam wider seinen Willen von einer sträflichen Liebe hat besiegen lassen, zum *Cyrus* sagen läßt; „Mein König! jetzt bin ich völlig überzeugt, daß ich zwo ganz verschiedene Seelen in mir habe. Diese philosophische Lehre hat mich der arge Sophist, die *Liebe*, gelehrt. Man kann unmöglich glauben, daß eine und eben dieselbe Seele zugleich gut und böse, tugendsam und lasterhaft, und also sich selbst widersprechend seyn sollte. Nein! es müssen ihrer zwo seyn. Wenn die gute Seele berrschet, so handeln wir rechtschaffen; herrscht aber die böse, so handeln wir niederträchtig. Dieses habe ich erfahren. Als ich wider meine Pflicht, daß Gift der verbotenen Liebe einsaugte, und im Begriffe war, Gewaltthätigkeiten auszuüben, da spielte die böse Seele völlig den Meister in mir. Durch deinen Beystand, mein König! ist die gute Seele nun wieder emporkommen. Ich bin nicht der vorige Mensch mehr. Ich habe ganz andere *Sinne*, eine andere *Ver-*

⁴ Shakespear.

nunft, einen andern *Willen*. Ich bin *frey*, und entferne mich gerne von dem Gegenstande, den ich vorhin schwerlicher als mein Leben verlassen konnte.“

Dieser arge Sophist hat den *Araspes* eine sehr wichtige Wahrheit gelehrt; denn dieser Held hatte einige Zeit vorher wider *Cyrus* behauptet, der Wille wäre in Ansehung der Liebe und des Hasses vollkommen *frey*, und wer den festen Entschluß gefaßt hat, nicht zu lieben, litte nicht die geringste Gefahr, wenn er mit einer Schönheit umgehet, und ihr freundschaftliche Gefälligkeiten erzeigt Da diese sinnreiche Erdichtung sehr bequem ist, die Lehre von der mittelbaren und unmittelbaren *Freyheit* ins Licht zu setzen; so erlaube man mir einen Theil der Unterredung des *Araspes* mit dem *Cyrus* anzuführen. *Cyrus* wollte die schöne Gefangene nicht sehen, deren Reizungen *Araspes* so sehr erhob, und je beredter der junge Held war, die Neubegierde des Prinzen zu erregen, desto weniger konnte er ihn bewegen, eine so ausserordentliche Schönheit zu betrachten. „Wie? (sprach *Araspes* voller Verwunderung) sie nicht sehen! da ihre Schönheit alles übertrifft, was du je gesehen hast!“

Moses Mendelssohn: Rhapsodie, oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe. Hg. Ismar Elbogen, Julius Guttmann, Eugen Mittwoch, Alexander Altmann, Eva J. Engel-Holland. Berlin, Breslau, Stuttgart, Bad Canstatt 1929 ff., Bd. I, 383-409.

M7: Immanuel Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen

ERSTER ABSCHNITT. VON DEN UNTERSCHIEDENEN GEGENSTÄNDEN DES GEFÜHLS VOM ERHABENEN UND SCHÖNEN

Die verschiedene Empfindungen des Vergnügens, oder des Verdrusses, beruhen nicht so sehr auf der Beschaffenheit der äußeren Dinge die sie erregen, als auf das jedem Menschen eigene Gefühl, dadurch mit Lust oder Unlust gerührt zu werden. Daher kommen die Freuden einiger Menschen, woran andre einen Ekel haben, die verliebte Leidenschaft, die öfters jedermann ein Rätsel ist, oder auch der lebhaft Widerwille, den der eine woran empfindet, was dem andern völlig gleichgültig ist. Das Feld der Beobachtungen dieser Besonderheiten der menschlichen Natur erstreckt sich sehr weit und verbirgt annoch einen reichen Vorrat zu Entdeckungen, die eben so anmutig als lehrreich sein. Ich werfe vorjetzt meinen Blick nur auf einige Stellen, die sich in diesem Bezirke besonders auszunehmen scheinen, und auch auf diese mehr das Auge eines Beobachters als des Philosophen.

Weil ein Mensch sich nur in so ferne glücklich findet, als er eine Neigung befriedigt, so ist das Gefühl, welches ihn fähig macht, große Vergnügen zu genießen, ohne dazu ausnehmende Talente zu bedürfen, gewiß nicht eine Kleinigkeit. Wohlbeleibte Personen, deren geistreichster Autor ihr Koch ist und deren Werke von feinem Geschmack sich in ihrem Keller befinden, werden bei gemeinen Zoten und einem plumpen Scherz in eben so lebhaft Freude geraten, als diejenige ist, worauf Personen von edeler Empfindung so stolz tun. Ein bequemer Mann, der die Vorlesung der Bücher liebt, weil es sich sehr wohl dabei einschlafen läßt; der Kaufmann, dem alle Vergnügen läppisch scheinen, dasjenige ausgenommen, was ein kluger Mann genießt, wenn er seinen Handlungsvorteil überschlägt; derjenige, der das andre Geschlecht nur in so ferne liebt, als er es zu den genießbaren Sachen zählt; der Liebhaber der Jagd, er mag nun Fliegen jagen wie Domitian oder wilde Tiere wie A— —: alle diese haben ein Gefühl welches sie fähig macht, Vergnügen nach ihrer Art zu genießen, ohne daß sie andere beneiden dürfen oder auch von andern sich einen Begriff machen können; allein ich wende vorjetzt darauf keine Aufmerksamkeit. Es gibt noch ein Gefühl von feinerer Art, welches entweder darum so genennet wird, weil man es länger ohne Sättigung und Erschöpfung genießen kann, oder weil es so zu sagen eine Reizbarkeit der Seele voraussetzt, die diese zugleich zu tugendhaften Regungen geschickt macht, oder weil sie Talente und Verstandesvorzüge anzeigt, da im Gegenteil jene bei völliger Gedankenlosigkeit statt finden können. Dieses Gefühl ist es, wovon ich eine Seite betrachten will. Doch schließe ich hievon die Neigung aus, welche auf hohe Verstandes-Einsichten geheftet ist, und den Reiz, dessen ein *Kepler* fähig war, wenn er, wie *Bayle* berichtet, eine seiner Erfindungen nicht um ein Fürstentum würde verkauft haben. Diese Empfindung ist gar zu fein, als daß sie in gegenwärtigen Entwurf gehören sollte, welcher nur das sinnliche Gefühl berühren wird, dessen auch gemeinere Seelen fähig sind.

Das feinere Gefühl, was wir nun erwägen wollen, ist vornehmlich zwiefacher Art: Das Gefühl des *Erhabenen* und des *Schönen*. Die Rührung von beiden ist angenehm, aber auf sehr verschiedene Weise. Der Anblick eines Gebirges, dessen beschneite Gipfel sich über Wolken erheben, die Beschreibung eines rasenden Sturms, oder die Schilderung des höllischen Reichs von *Milton*, erregen Wohlgefallen, aber mit Grausen; dagegen die Aussicht auf blumenreiche Wiesen, Täler mit schlängelnden Bächen, bedeckt von weidenden Herden, die Beschreibung des Elysium, oder *Homers* Schilderung von dem Gürtel der Venus veranlassen auch eine angenehme Empfindung, die aber fröhlich und lächelnd ist. Damit jener Eindruck auf uns in gehöriger Stärke geschehen könne, so müssen wir ein *Gefühl des Erhabenen*, und, um die letztere recht zu genießen, ein *Gefühl vor das Schöne* haben. Hohe Eichen und einsame Schatten im heiligen Haine sind *erhaben*, Blumenbetten, niedrige Hecken und in Figuren geschnittene Bäume sind schön. Die Nacht ist *erhaben*, der Tag ist *schön*. Gemütsarten, die ein Gefühl vor das Erhabene besitzen, werden durch die ruhige Stille eines Sommerabendes, wenn das zitternde Licht der Sterne durch die braune Schatten der Nacht hindurch bricht und der einsame Mond im Gesichtskreise steht, allmählich in hohe Empfindungen gezogen, von Freundschaft, von Verachtung der Welt, von Ewigkeit. Der glänzende Tag flößt geschäftigen Eifer und ein Gefühl vor Lustigkeit ein. Das Erhabene *rührt*, das Schöne *reizt*. Die Miene des Menschen, der im vollen Gefühl des Erhabenen sich befindet, ist ernsthaft, bisweilen starr und erstaunt. Dagegen kündigt sich die lebhaft Empfindung des Schönen durch glänzende Heiterkeit in den Augen, durch Züge des Lächlens und oft durch laute Lustigkeit an. Das Erhabene ist wiederum verschiedener Art. Das Gefühl desselben ist bisweilen mit einigem Grausen oder auch Schwermut, in einigen Fällen bloß mit ruhiger Be-

wunderung und in noch andern mit einer über einen erhabenen Plan verbreiteten Schönheit begleitet. Das erstere will ich das *Schreckhafterhabene*, das zweite das *Edle* und das dritte das *Prächtige* nennen. Tiefe Einsamkeit ist erhaben, aber auf eine schreckhafte Art.¹ Daher große weitgestreckte Einöden, wie die ungeheure Wüste Schamo in der Tartarei, jederzeit Anlaß gegeben haben, fürchterliche Schatten, Kobolde und Gespensterlarven dahin zu versetzen.

Das Erhabene muß jederzeit groß, das Schöne kann auch klein sein. Das Erhabene muß einfältig, das Schöne kann geputzt und geziert sein. Eine große Höhe ist eben so wohl erhaben als eine große Tiefe; allein diese ist mit der Empfindung des Schauderns begleitet, jene mit der Bewunderung; daher diese Empfindung schreckhaft erhaben und jene edel sein kann. Der Anblick einer ägyptischen Pyramiden rührt, wie *Hasselquist* berichtet, weit mehr, als man sich aus aller Beschreibung es vorstellen kann, aber ihr Bau ist einfältig und edel. Die Peterskirche in Rom ist prächtig. Weil auf diesen Entwurf, der groß und einfältig ist, Schönheit, z.E. Gold, mosaische Arbeit etc. etc. so verbreitet ist, daß die Empfindung des Erhabenen doch am meisten hindurch wirkt, so heißt der Gegenstand prächtig. Ein Arsenal muß edel und einfältig, ein Residenzschloß prächtig und ein Lustpalast schön und geziert sein.

Eine lange Dauer ist erhaben. Ist sie von vergangenen Zeit, so ist sie edel; wird sie in einer unabsehlichen Zukunft voraus gesehen, so hat sie etwas vom Schreckhaften an sich. Ein Gebäude aus dem entferntesten Altertum ist ehrwürdig. *Hallers* Beschreibung von der künftigen Ewigkeit flößt ein sanftes Grausen und von der vergangenen starre Bewunderung ein.

Immanuel Kant: Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen [1764]. In: Ders.: Werke in 12 Bänden. Hg. Wilhelm Weischedel. Bd. II: Vorkritische Schriften bis 1768. Frankfurt am Main 1968, hier: Erster Abschnitt. Von den unterschiedenen Gegenständen des Gefühls vom Erhabenen und Schönen, 825-829.

¹ Ich will nur ein Beispiel von dem edlen Grausen geben, welches die Beschreibung einer gänzlichen Einsamkeit einflößen kann, und ziehe um deswillen einige Stellen aus *Carazans* Traum im Brem. Magazin, Band IV, Seite 539 aus. Dieser karge Reiche hatte, nach dem Maße als seine Reichtümer zunahm, sein Herz dem Mitleiden und der Liebe gegen jeden andern verschlossen. Indessen, so wie die Menschenliebe in ihm erkältete, nahm die Emsigkeit seiner Gebeter und der Religionshandlungen zu. Nach diesem Geständnisse fährt er also fort zu reden: An einem Abende, da ich bei meiner Lampe meine Rechnungen zog und den Handlungsvorteil überschlug, überwältigte mich der Schlaf. In diesem Zustande sahe ich den Engel des Todes wie einen Wirbelwind über mich kommen, er schlug mich, ehe ich den schrecklichen Streich abbiten konnte. Ich erstarrete als ich gewahr ward, daß mein Los vor die Ewigkeit geworfen sei, und daß zu allem Guten das ich verübt nichts konnte hinzugesetzt, und von allem Bösen das ich getan nichts konnte hinweggenommen werden. Ich ward vor dem Thron dessen, der in dem dritten Himmel wohnt, geführt. Der Glanz, der vor mir flammete, redete mich also an: Carazan, dein Gottesdienst ist verworfen. Du hast dein Herz der Menschenliebe verschlossen und deine Schätze mit einer eisernen Hand gehalten. Du hast nur vor dich selbst gelebt, und darum sollst du auch künftig in Ewigkeit allein und von aller Gemeinschaft mit der ganzen Schöpfung ausgestoßen leben. In diesem Augenblicke ward ich durch eine unsichtbare Gewalt fortgerissen und durch das glänzende Gebäude der Schöpfung getrieben. Ich ließ bald unzählige Welten hinter mir. Als ich mich dem äußersten Ende der Natur näherte, merkte ich, daß die Schatten des grenzenlosen Leeren sich in die Tiefe vor mich herabsenkten. Ein fürchterliches Reich von ewiger Stille, Einsamkeit und Finsternis. Unaussprechliches Grausen überfiel mich bei diesem Anblick. Ich verlor allgemach die letzten Sterne aus dem Gesichte, und endlich erlosch der letzte glimmernde Schein des Lichts in der äußersten Finsternis. Die Todesängste der Verzweiflung nahmen mit jedem Augenblicke zu, so wie jeder Augenblick meine Entfernung von der letzten bewohnten Weit vermehrte. Ich bedachte mit unleidlicher Herzensangst, daß, wenn zehntausendmal tausend Jahre mich jenseit den Grenzen alles Erschaffenen würden weiter gebracht haben, ich doch immerhin in den unermeßlichen Abgrund der Finsternis vorwärts schauen würde, ohne Hülfe oder Hoffnung einiger Rückkehr. — —

In dieser Betäubung streckte ich meine Hände mit solcher Heftigkeit nach Gegenständen der Wirklichkeit aus, daß ich darüber erwachte. Und nun bin ich belehrt worden, Menschen hochzuschätzen; denn auch der Geringste von denenjenigen, die ich im Stolze meines Glücks von meiner Türe gewiesen hatte, würde in jener erschrecklichen Einöde von mir allen Schätzen von Golkonda weit sein vorgezogen worden. — —

M8: Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft

Zweites Buch. Analytik des Erhabenen

§ 23. Übergang von dem Beurteilungsvermögen des Schönen zu dem des Erhabenen

Das Schöne kommt darin mit dem Erhabenen überein, daß beides für sich selbst gefällt. Ferner darin, daß beides kein Sinnes- noch ein logisch-bestimmendes, sondern ein Reflexionsurteil voraussetzt: folglich das Wohlgefallen nicht an einer Empfindung, wie die des Angenehmen, noch an einem bestimmten Begriffe, wie das Wohlgefallen am Guten, hängt; gleichwohl aber doch auf Begriffe, obzwar unbestimmt welche, bezogen wird, mithin das Wohlgefallen an der bloßen Darstellung oder dem Vermögen derselben geknüpft ist, wodurch das Vermögen der Darstellung, oder die Einbildungskraft, bei einer gegebenen Anschauung mit dem *Vermögen der Begriffe* des Verstandes oder der Vernunft, als Beförderung der letztern, in Einstimmung betrachtet wird. Daher sind auch beiderlei Urteile einzelne, und doch sich für allgemeingültig in Ansehung jedes Subjekts ankündigende Urteile, ob sie zwar bloß auf das Gefühl der Lust und auf kein Erkenntnis des Gegenstandes Anspruch machen.

Allein es sind auch namhafte Unterschiede zwischen beiden in die Augen fallend. Das Schöne der Natur betrifft die Form des Gegenstandes, die in der Begrenzung besteht; das Erhabene ist dagegen auch an einem formlosen Gegenstande zu finden, sofern *Unbegrenztheit* an ihm, oder durch dessen Veranlassung, vorgestellt und doch Totalität derselben hinzugedacht wird: so daß das Schöne für die Darstellung eines unbestimmten Verstandesbegriffs, das Erhabene aber eines dergleichen Vernunftbegriffs genommen zu werden scheint. Also ist das Wohlgefallen dort mit der Vorstellung der *Qualität*, hier aber der *Quantität* verbunden. Auch ist das letztere der Art nach von dem ersteren Wohlgefallen gar sehr unterschieden: indem dieses (das Schöne) direct ein Gefühl der Beförderung des Lebens bei sich führt, und daher mit Reizen und einer spielenden Einbildungskraft vereinbar ist; jenes aber (das Gefühl des Erhabenen) eine Lust ist, welche nur indirecte entspringt, nämlich so, daß sie durch das Gefühl einer augenblicklichen Hemmung der Lebenskräfte und darauf sogleich folgenden desto starkem Ergießung derselben erzeugt wird, mithin als Rührung kein Spiel, sondern Ernst in der Beschäftigung der Einbildungskraft zu sein scheint. Daher es auch mit Reizen unvereinbar ist; und, indem das Gemüt von dem Gegenstande nicht bloß angezogen, sondern wechselseitig auch immer wieder abgestoßen wird, das Wohlgefallen am Erhabenen nicht sowohl positive Lust als vielmehr Bewunderung oder Achtung enthält, d.i. negative Lust genannt zu werden verdient.

Der wichtigste und innere Unterschied aber des Erhabenen vom Schönen ist wohl dieser: daß, wenn wir, wie billig, hier zuvörderst nur das Erhabene an Naturobjekten in Betrachtung ziehen (das der Kunst wird nämlich immer auf die Bedingungen der Übereinstimmung mit der Natur eingeschränkt), die Naturschönheit (die selbständige) eine Zweckmäßigkeit in ihrer Form, wodurch der Gegenstand für unsere Urteilskraft gleichsam vorherbestimmt zu sein scheint, bei sich führe, und so an sich einen Gegenstand des Wohlgefallens ausmacht; statt dessen das, was in uns, ohne zu vernünfteln, bloß in der Auffassung, das Gefühl des Erhabenen erregt, der Form nach zwar zweckwidrig für unsere Urteilskraft, unangemessen unserm Darstellungsvermögen, und gleichsam gewalttätig für die Einbildungskraft erscheinen mag, aber dennoch nur um desto erhabener zu sein geurteilt wird.

Man sieht aber hieraus sofort, daß wir uns überhaupt unrichtig ausdrücken, wenn wir irgend einen *Gegenstand der Natur* erhaben nennen, ob wir zwar ganz richtig sehr viele derselben schön nennen können; denn wie kann das mit einem Ausdrucke des Beifalls bezeichnet werden, was an sich als zweckwidrig aufgefaßt wird? Wir können nicht mehr sagen, als daß der Gegenstand zur Darstellung einer Erhabenheit tauglich sei, die im Gemüte angetroffen werden kann; denn das eigentliche Erhabene kann in keiner sinnlichen Form enthalten sein, sondern trifft nur Ideen der Vernunft: welche, obgleich keine ihnen angemessene Darstellung möglich ist, eben durch diese Unangemessenheit, welche sich sinnlich darstellen läßt, rege gemacht und ins Gemüt gerufen werden. So kann der weite, durch Stürme empörte Ozean nicht erhaben genannt werden. Sein Anblick ist gräßlich; und man muß das Gemüt schon mit mancherlei Ideen angefüllt haben, wenn es durch eine solche Anschauung zu einem Gefühl gestimmt werden soll, welches selbst erhaben ist, indem das Gemüt die Sinnlichkeit zu verlassen und sich mit Ideen, die höhere Zweckmäßigkeit enthalten, zu beschäftigen angereizt wird.

Die selbständige Naturschönheit entdeckt uns eine Technik der Natur, welche sie als ein System nach Gesetzen, deren Prinzip wir in unserm ganzen Verstandesvermögen nicht antreffen, vor-

stellig macht, nämlich dem einer Zweckmäßigkeit, respektiv auf den Gebrauch der Urteilskraft in Ansehung der Erscheinungen, so daß diese nicht bloß als zur Natur in ihrem zwecklosen Mechanismus, sondern auch als zur Analogie mit der Kunst gehörig, beurteilt werden müssen. Sie erweitert also wirklich zwar nicht unsere Erkenntnis der Naturobjekte, aber doch unsern Begriff von der Natur, nämlich als bloßem Mechanismus, zu dem Begriff von eben derselben als Kunst: welches zu tiefen Untersuchungen über die Möglichkeit einer solchen Form einladet. Aber in dem, was wir an ihr erhaben zu nennen pflegen, ist sogar nichts, was auf besondere objektive Prinzipien und diesen gemäß Formen der Natur führte, daß diese vielmehr in ihrem Chaos oder in ihrer wildesten regellosesten Unordnung und Verwüstung, wenn sich nur Größe und Macht blicken läßt, die Ideen des Erhabenen am meisten erregt. Daraus sehen wir, daß der Begriff des Erhabenen der Natur bei weitem nicht so wichtig und an Folgerungen reichhaltig sei, als der des Schönen in derselben; und daß er überhaupt nichts Zweckmäßiges in der Natur selbst, sondern nur in dem möglichen *Gebrauche* ihrer Anschauungen, um eine von der Natur ganz unabhängige Zweckmäßigkeit in uns selbst fühlbar zu machen, anzeige. Zum Schönen der Natur müssen wir einen Grund außer uns suchen, zum Erhabenen aber bloß in uns und der Denkungsart, die in die Vorstellung der ersteren Erhabenheit hineinbringt; eine sehr nötige vorläufige Bemerkung, welche die Ideen des Erhabenen von der einer Zweckmäßigkeit der Natur ganz abtrennt, und aus der Theorie desselben einen bloßen Anhang zur ästhetischen Beurteilung der Zweckmäßigkeit der Natur macht, weil dadurch keine besondere Form in dieser vorgestellt, sondern nur ein zweckmäßiger Gebrauch, den die Einbildungskraft von ihrer Vorstellung macht, entwickelt wird.

§ 24. Von der Einteilung einer Untersuchung des Gefühls des Erhabenen

Was die Einteilung der Momente der ästhetischen Beurteilung der Gegenstände, in Beziehung auf das Gefühl des Erhabenen, betrifft, so wird die Analytik nach demselben Prinzip fortlaufen können, wie in der Zergliederung der Geschmacksurteile geschehen ist. Denn, als Urteil der ästhetischen reflektierenden Urteilskraft, muß das Wohlgefallen am Erhabenen eben sowohl, als am Schönen, der *Quantität* nach allgemeingültig, der *Qualität* nach ohne Interesse, der *Relation* nach subjektive Zweckmäßigkeit, und der *Modalität* nach die letztere als notwendig, vorstellig machen. Hierin wird also die Methode von der im vorigen Abschnitte nicht abweichen: man müßte denn das für etwas rechnen, daß wir dort, wo das ästhetische Urteil die Form des Objekts betraf, von der Untersuchung der Qualität anfangen, hier aber, bei der Formlosigkeit, welche dem, was wir erhaben nennen, zukommen kann, von der Quantität, als dem ersten Moment des ästhetischen Urteils über das Erhabene, anfangen werden: wozu aber der Grund aus dem vorhergehenden § zu ersehen ist.

Aber eine Einteilung hat die Analysis des Erhabenen nötig, welche die des Schönen nicht bedarf, nämlich die in das *mathematisch-* und in das *dynamisch-Erhabene*.

Denn da das Gefühl des Erhabenen eine mit der Beurteilung des Gegenstandes verbundene *Bewegung* des Gemüts, als seinen Charakter bei sich führt, anstatt daß der Geschmack am Schönen das Gemüt in *ruhiger* Kontemplation voraussetzt und erhält; diese Bewegung aber als subjektiv zweckmäßig beurteilt werden soll (weil das Erhabene gefällt): so wird sie durch die Einbildungskraft entweder auf das *Erkenntnis-* oder auf das *Begehrungsvermögen* bezogen; in beiderlei Beziehung aber die Zweckmäßigkeit der gegebenen Vorstellung nur in Ansehung dieser Vermögen (ohne Zweck oder Interesse) beurteilt werden: da dann die erste, als eine *mathematische*, die zweite als *dynamische* Stimmung der Einbildungskraft dem Objekte beigelegt, und daher dieses auf gedachte zwiefache Art als erhaben vorgestellt wird.

A. Vom Mathematisch-Erhabenen

§ 25. Namenerklärung des Erhabenen

Erhaben nennen wir das, was *schlechthin groß* ist. Groß-sein aber, und eine Größe sein, sind ganz verschiedene Begriffe (*magnitudo* und *quantitas*). Imgleichen *schlechtweg* (*simpliciter*) sagen, daß etwas groß sei, ist auch ganz was anderes als zu sagen, daß es *schlechthin groß* (*absolute non comparative magnum*) sei. Das letztere ist das, was *über alle Vergleichung groß* ist. — Was will nun aber der Ausdruck, daß etwas groß, oder klein, oder mittelmäßig sei, sagen? Ein reiner Verstandesbegriff ist es nicht, was dadurch bezeichnet wird, noch weniger eine Sinnenanschauung; und eben so wenig ein Vernunftbegriff, weil er gar kein Prinzip der Erkenntnis

bei sich führt. Es muß also ein Begriff der Urteilskraft sein, oder von einem solchen abstammen, und eine subjektive Zweckmäßigkeit der Vorstellung in Beziehung auf die Urteilskraft zum Grunde legen. Daß etwas eine Größe (quantum) sei, läßt sich aus dem Dinge selbst, ohne alle Vergleichung mit andern, erkennen, wenn nämlich Vielheit des Gleichartigen zusammen Eines ausmacht. *Wie groß* es aber sei, erfordert jederzeit etwas anderes, welches auch Größe ist, zu seinem Maße. Weil es aber in der Beurteilung der Größe nicht bloß auf die Vielheit (Zahl), sondern auch auf die Größe der Einheit (des Maßes) ankommt, und die Größe dieser letztern immer wiederum etwas anderes als Maß bedarf, womit sie verglichen werden könne: so sehen wir: daß alle Größenbestimmung der Erscheinungen schlechterdings keinen absoluten Begriff von einer Größe, sondern allemal nur einen Vergleichungsbegriff liefern könne.

Wenn ich nun schlechtweg sage, daß etwas groß sei, so scheint es, daß ich gar keine Vergleichung im Sinne habe, wenigstens mit keinem objektiven Maße, weil dadurch gar nicht bestimmt wird, wie groß der Gegenstand sei. Ob aber gleich der Maßstab der Vergleichung bloß subjektiv ist, so macht das Urteil nichts desto weniger auf allgemeine Bestimmung Anspruch; die Urteile: der Mann ist schön und er ist groß, schränken sich nicht bloß auf das urteilende Subjekt ein, sondern verlangen, gleich theoretischen Urteilen, jedermanns Beistimmung.

Weil aber in einem Urteile, wodurch etwas schlechtweg als groß bezeichnet wird, nicht bloß gesagt werden will, daß der Gegenstand eine Größe habe, sondern diese ihm zugleich vorzugsweise vor vielen andern gleicher Art beigelegt wird, ohne doch diesen Vorzug bestimmt anzugeben: so wird demselben allerdings ein Maßstab zum Grunde gelegt, den man für jedermann, als eben denselben, annehmen zu können voraussetzt, der aber zu keiner logischen (mathematisch-bestimmten), sondern nur ästhetischen Beurteilung der Größe brauchbar ist, weil er ein bloß subjektiv dem über Größe reflektierenden Urteile zum Grunde liegender Maßstab ist. Er mag übrigens empirisch sein, wie etwa die mittlere Größe der uns bekannten Menschen, Tiere von gewisser Art, Bäume, Häuser, Berge, u.d.gl.; oder ein a priori gegebener Maßstab, der durch die Mängel des beurteilenden Subjekts auf subjektive Bedingungen der Darstellung in concreto eingeschränkt ist, als im Praktischen: die Größe einer gewissen Tugend, oder der öffentlichen Freiheit und Gerechtigkeit in einem Lande; oder im Theoretischen: die Größe der Richtigkeit oder Unrichtigkeit einer gemachten Observation oder Messung u.d.gl.

Hier ist nun merkwürdig: daß, wenn wir gleich am Objekte gar kein Interesse haben, d.i. die Existenz desselben uns gleichgültig ist, doch die bloße Größe desselben, selbst wenn es als formlos betrachtet wird, ein Wohlgefallen bei sich führen könne, das allgemein mitteilbar ist, mithin Bewußtsein einer subjektiven Zweckmäßigkeit im Gebrauche unsrer Erkenntnisvermögen enthalte; aber nicht etwa ein Wohlgefallen am Objekte, wie beim Schönen (weil es formlos sein kann), wo die reflektierende Urteilskraft sich in Beziehung auf das Erkenntnis überhaupt zweckmäßig gestimmt findet: sondern an der Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst.

Wenn wir (unter der obgenannten Einschränkung) von einem Gegenstande schlechtweg sagen, er sei groß: so ist dies kein mathematisch-bestimmendes, sondern ein bloßes Reflexionsurteil über die Vorstellung desselben, die für einen gewissen Gebrauch unserer Erkenntniskräfte in der Größenschätzung subjektiv zweckmäßig ist; und wir verbinden alsdenn mit der Vorstellung jederzeit eine Art von Achtung, so wie mit dem, was wir schlechtweg klein nennen, eine Verachtung. Übrigens geht die Beurteilung der Dinge als groß oder klein auf alles, selbst auf alle Beschaffenheiten derselben; daher wir selbst die Schönheit groß oder klein nennen: wovon der Grund darin zu suchen ist, daß, was wir nach Vorschrift der Urteilskraft in der Anschauung nur immer darstellen (mithin ästhetisch vorstellen) mögen, insgesamt Erscheinung, mithin auch ein Quantum ist.

Wenn wir aber etwas nicht allein groß, sondern schlechthin-, absolut-, in aller Absicht- (über alle Vergleichung) groß, d.i. erhaben, nennen, so sieht man bald ein: daß wir für dasselbe keinen ihm angemessenen Maßstab außer ihm, sondern bloß in ihm zu suchen verstaten. Es ist eine Größe, die bloß sich selber gleich ist. Daß das Erhabene also nicht in den Dingen der Natur, sondern allein in unsern Ideen zu suchen sei, folgt hieraus; in welchen es aber liege, muß für die Deduktion aufbehalten werden.

Die obige Erklärung kann auch so ausgedrückt werden: *Erhaben ist das, mit welchem in Vergleichung alles andere klein ist.* Hier sieht man leicht: daß nichts in der Natur gegeben werden könne, so groß als es auch von uns beurteilt werde, was nicht in einem andern Verhältnisse betrachtet bis zum Unendlichkleinen abgewürdigt werden könnte; und umgekehrt, nichts so klein, was sich nicht in Vergleichung mit noch kleinem Maßstäben für unsere Einbildungskraft bis zu einer Weltgröße erweitern ließe. Die Teleskope haben uns die erstere, die Mikroskope die letztere Bemerkung zu machen reichlichen Stoff an die Hand gegeben. Nichts also, was Gegenstand der Sinnen sein kann, ist, auf diesen Fuß betrachtet, erhaben zu nennen. Aber eben darum, daß in

unserer Einbildungskraft ein Bestreben zum Fortschritte ins Unendliche, in unserer Vernunft aber ein Anspruch auf absolute Totalität, als auf eine reelle Idee liegt: ist selbst jene Unangemessenheit unseres Vermögens der Größenschätzung der Dinge der Sinnenwelt für diese Idee die Erweckung des Gefühls eines übersinnlichen Vermögens in uns; und der Gebrauch, den die Urteilskraft von gewissen Gegenständen zum Behuf des letzteren (Gefühls) natürlicher Weise macht, nicht aber der Gegenstand der Sinne, ist schlechthin groß, gegen ihn aber jeder andere Gebrauch klein. Mithin ist die Geistesstimmung durch eine gewisse die reflektierende Urteilskraft beschäftigende Vorstellung, nicht aber das Objekt erhaben zu nennen.

Wir können also zu den vorigen Formeln der Erklärung des Erhabenen noch diese hinzutun: *Erhaben ist, was auch nur denken zu können ein Vermögen des Gemüts beweiset, das jeden Maßstab der Sinne übertrifft.*

§ 26. Von der Größenschätzung der Naturdinge, die zur Idee des Erhabenen erforderlich ist

Die Größenschätzung durch Zahlbegriffe (oder deren Zeichen in der Algebra) ist mathematisch, die aber in der bloßen Anschauung (nach dem Augenmaße) ist ästhetisch. Nun können wir zwar bestimmte Begriffe davon, *wie groß* etwas sei, nur durch Zahlen (allenfalls Annäherungen durch ins Unendliche fortgehende Zahlreihen) bekommen, deren Einheit das Maß ist; und sofern ist alle logische Größenschätzung mathematisch. Allein da die Größe des Maßes doch als bekannt angenommen werden muß, so würden, wenn diese nun wiederum nur durch Zahlen, deren Einheit ein anderes Maß sein müßte, mithin mathematisch geschätzt werden sollte, wir niemals ein erstes oder Grundmaß, mithin auch keinen bestimmten Begriff von einer gegebenen Größe haben können. Also muß die Schätzung der Größe des Grundmaßes bloß darin bestehen, daß man sie in einer Anschauung unmittelbar fassen und durch Einbildungskraft zur Darstellung der Zahlbegriffe brauchen kann: d.i. alle Größenschätzung der Gegenstände der Natur ist zuletzt ästhetisch (d.i. subjektiv und nicht objektiv bestimmt).

Nun gibt es zwar für die mathematische Größenschätzung kein Größtes (denn die Macht der Zahlen geht ins Unendliche); aber für die ästhetische Größenschätzung gibt es allerdings ein Größtes; und von diesem sage ich: daß, wenn es als absolutes Maß, über das kein größeres subjektiv (dem beurteilenden Subjekt) möglich sei, beurteilt wird, es die Idee des Erhabenen bei sich führe, und diejenige Rührung, welche keine mathematische Schätzung der Größen durch Zahlen (es sei denn, so weit jenes ästhetische Grundmaß dabei in der Einbildungskraft lebendig erhalten wird) bewirken kann, hervorbringe: weil die letztere immer nur die relative Größe durch Vergleichung mit andern gleicher Art, die erstere aber die Größe schlechthin, so weit das Gemüt sie in einer Anschauung fassen kann, darstellt.

Anschaulich ein Quantum in die Einbildungskraft aufzunehmen, um es zum Maße, oder, als Einheit, zur Größenschätzung durch Zahlen brauchen zu können, dazu gehören zwei Handlungen dieses Vermögens: *Auffassung* (apprehensio) und *Zusammenfassung* (comprehensio aethetica). Mit der Auffassung hat es keine Not: denn damit kann es ins Unendliche gehen; aber die Zusammenfassung wird immer schwerer, je weiter die Auffassung fortrückt, und gelangt bald zu ihrem Maximum, nämlich dem ästhetisch größten Grundmaße der Größenschätzung. Denn, wenn die Auffassung so weit gelangt ist, daß die zuerst aufgefaßten Teilvorstellungen der Sinnenanschauung in der Einbildungskraft schon zu erlöschen anheben, indes daß diese zu Auffassung mehrerer fortrückt: so verliert sie auf einer Seite eben so viel, als sie auf der andern gewinnt, und in der Zusammenfassung ist ein Größtes, über welches sie nicht hinauskommen kann.

Daraus läßt sich erklären, was *Savary* in seinen Nachrichten von Ägypten anmerkt: daß man den Pyramiden nicht sehr nahe kommen, eben so wenig als zu weit davon entfernt sein müsse, um die ganze Rührung von ihrer Größe zu bekommen. Denn ist das letztere, so sind die Teile, die aufgefaßt werden (die Steine derselben übereinander), nur dunkel vorgestellt, und ihre Vorstellung tut keine Wirkung auf das ästhetische Urteil des Subjekts. Ist aber das erstere, so bedarf das Auge einige Zeit, um die Auffassung von der Grundfläche bis zur Spitze zu vollenden; in dieser aber erlöschen immer zum Teil die ersteren, ehe die Einbildungskraft die letzteren aufgenommen hat, und die Zusammenfassung ist nie vollständig. — Eben dasselbe kann auch hinreichen, die Bestürzung, oder Art von Verlegenheit, die, wie man erzählt, den Zuschauer in der St. Peterskirche in Rom beim ersten Eintritt anwandelt, zu erklären. Denn es ist hier ein Gefühl der Unangemessenheit seiner Einbildungskraft für die Ideen eines Ganzen, um sie darzustellen, worin die Einbildungskraft ihr Maximum erreicht, und, bei der Bestrebung, es zu erweitern, in sich selbst zurück sinkt, dadurch aber in ein rührendes Wohlgefallen versetzt wird.

Ich will jetzt noch nichts von dem Grunde dieses Wohlgefallens anführen, welches mit einer Vorstellung, wovon man es am wenigsten erwarten sollte, die nämlich uns die Unangemessenheit, folglich auch subjektive Unzweckmäßigkeit der Vorstellung für die Urteilskraft in der Größenschätzung merken läßt, verbunden ist; sondern bemerke nur, daß, wenn das ästhetische Urteil *rein* (mit keinem teleologischen als Vernunfturteile *vermischt*) und daran ein der Kritik der *ästhetischen* Urteilskraft völlig anpassendes Beispiel gegeben werden soll, man nicht das Erhabene an Kunstprodukten (z.B. Gebäuden, Säulen u.s.w.), wo ein menschlicher Zweck die Form sowohl als die Größe bestimmt, noch an Naturdingen, *deren Begriff schon einen bestimmten Zweck bei sich führt* (z.B. Tieren von bekannter Naturbestimmung), sondern an der rohen Natur (und an dieser sogar nur, sofern sie für sich keinen Reiz, oder Rührung aus wirklicher Gefahr, bei sich führt), bloß sofern sie Größe enthält, aufzeigen müsse. Denn in dieser Art der Vorstellung enthält die Natur nichts, was ungeheuer (noch was prächtig oder gräßlich) wäre; die Größe, die aufgefaßt wird, mag so weit angewachsen sein als man will, wenn sie nur durch Einbildungskraft in ein Ganzes zusammengefaßt werden kann. *Ungeheuer* ist ein Gegenstand, wenn er durch seine Größe den Zweck, der den Begriff desselben ausmacht, vernichtet. *Kolossalisch* aber wird die bloße Darstellung eines Begriffs genannt, die für alle Darstellung beinahe zu groß ist (an das relativ Ungeheure grenzt); weil der Zweck der Darstellung eines Begriffs dadurch, daß die Anschauung des Gegenstandes für unser Auffassungsvermögen beinahe zu groß ist, erschwert wird. — Ein reines Urteil über das Erhabene aber muß gar keinen Zweck des Objekts zum Bestimmungsgrunde haben, wenn es ästhetisch und nicht mit irgend einem Verstandes- oder Vernunfturteile vermenget sein soll.

Weil alles, was der bloß reflektierenden Urteilskraft ohne Interesse gefallen soll, in seiner Vorstellung subjektive, und, als solche, allgemein-gültige Zweckmäßigkeit bei sich führen muß, gleichwohl aber hier keine Zweckmäßigkeit der *Form* des Gegenstandes (wie beim Schönen) der Beurteilung zum Grunde liegt: so fragt sich: welches ist diese subjektive Zweckmäßigkeit? und wodurch wird sie als Norm vorgeschrieben, um in der bloßen Größenschätzung, und zwar der, welche gar bis zur Unangemessenheit unseres Vermögens der Einbildungskraft in Darstellung des Begriffs von einer Größe getrieben worden, einen Grund zum allgemeingültigen Wohlgefallen abzugeben?

Die Einbildungskraft schreitet in der Zusammensetzung, die zur Größenvorstellung erforderlich ist, von selbst, ohne daß ihr etwas hinderlich wäre, ins Unendliche fort; der Verstand aber leitet sie durch Zahlbegriffe, wozu jene das Schema hergeben muß: und in diesem Verfahren, als zur logischen Größenschätzung gehörig, ist zwar etwas objektiv Zweckmäßiges, nach dem Begriffe von einem Zwecke (dergleichen jede Ausmessung ist), aber nichts für die ästhetische Urteilskraft Zweckmäßiges und Gefallendes. Es ist auch in dieser absichtlichen Zweckmäßigkeit nichts, was die Größe des Maßes, mithin der *Zusammenfassung* des Vielen in eine Anschauung, bis zur Grenze des Vermögens der Einbildungskraft, und so weit, wie diese in Darstellungen nur immer reichen mag, zu treiben nötigte. Denn in der Verstandesschätzung der Größen (der Arithmetik) kommt man eben so weit, ob man die Zusammenfassung der Einheiten bis zur Zahl 10 (in der Dekadik), oder nur bis 4 (in der Tetraktik) treibt, die weitere Größenerzeugung aber im Zusammensetzen, oder, wenn das Quantum in der Anschauung gegeben ist, im Auffassen, bloß progressiv (nicht comprehensiv) nach einem angenommenen Progressionsprinzip verrichtet. Der Verstand wird in dieser mathematischen Größenschätzung eben so gut bedient und befriedigt, ob die Einbildungskraft zur Einheit eine Größe, die man in einem Blick fassen kann, z.B. einen Fuß oder Rute, oder ob sie eine deutsche Meile, oder gar einen Erddurchmesser, deren Auffassung zwar, aber nicht die Zusammenfassung in eine Anschauung der Einbildungskraft (nicht durch die *comprehensio aethetica*, obzwar gar wohl durch *comprehensio logica* in einen Zahlbegriff) möglich ist, wähle. In beiden Fällen geht die logische Größenschätzung ungehindert ins Unendliche.

Nun aber hört das Gemüt in sich auf die Stimme der Vernunft, welche zu allen gegebenen Größen, selbst denen, die zwar niemals ganz aufgefaßt werden können, gleichwohl aber (in der sinnlichen Vorstellung) als ganz gegeben beurteilt werden, Totalität fordert, mithin Zusammenfassung in *eine* Anschauung, und für alle jene Glieder einer fortschreitend-wachsenden Zahlreihe *Darstellung* verlangt, und selbst das Unendliche (Raum und verflossene Zeit) von dieser Forderung nicht ausnimmt, vielmehr es unvermeidlich macht, sich dasselbe (in dem Urteile der gemeinen Vernunft) als *ganz* (seiner Totalität nach) *gegeben* zu denken.

Das Unendliche aber ist schlechthin (nicht bloß komparativ) groß. Mit diesem verglichen ist alles andere (von derselben Art Größen) klein. Aber, was das Vornehmste ist, es als *ein Ganzes* auch nur denken zu können, zeigt ein Vermögen des Gemüts an, welches allen Maßstab der Sinne

übertrifft. Denn dazu würde eine Zusammenfassung erfordert werden, welche einen Maßstab als Einheit lieferte, der zum Unendlichen ein bestimmtes, in Zahlen angebliches Verhältnis hätte: welches unmöglich ist. Das gegebene Unendliche aber dennoch ohne Widerspruch *auch nur denken zu können*, dazu wird ein Vermögen, das selbst übersinnlich ist, im menschlichen Gemüte erfordert. Denn nur durch dieses und dessen Idee eines Noumenons, welches selbst keine Anschauung verstatet, aber doch der Weltanschauung, als bloßer Erscheinung, zum Substrat untergelegt wird, wird das Unendliche der Sinnenwelt, in der reinen intellektuellen Größenschätzung, *unter* einem Begriffe *ganz* zusammengefaßt, obzwar es in der mathematischen *durch Zahlenbegriffe* nie ganz gedacht werden kann. Selbst ein Vermögen, sich das Unendliche der übersinnlichen Anschauung, als (in seinem intelligibelen Substrat) gegeben, denken zu können, übertrifft allen Maßstab der Sinnlichkeit, und ist über alle Vergleichung selbst mit dem Vermögen der mathematischen Schätzung groß; freilich wohl nicht in theoretischer Absicht zum Behuf des Erkenntnisvermögens, aber doch als Erweiterung des Gemüts, welches die Schranken der Sinnlichkeit in anderer (der praktischen) Absicht zu überschreiten sich vermögend fühlt.

Erhaben ist also die Natur in derjenigen ihrer Erscheinungen, deren Anschauung die Idee ihrer Unendlichkeit bei sich führt. Dieses letztere kann nun nicht anders geschehen, als durch die Unangemessenheit selbst der größten Bestrebung unserer Einbildungskraft in der Größenschätzung eines Gegenstandes. Nun ist aber für die mathematische Größenschätzung die Einbildungskraft jedem Gegenstande gewachsen, um für dieselbe ein hinlängliches Maß zu geben, weil die Zahlbegriffe des Verstandes, durch Progression, jedes Maß einer jeden gegebenen Größe angemessen machen können. Also muß es die *ästhetische* Größenschätzung sein, in welcher die Bestrebung zur Zusammenfassung das Vermögen der Einbildungskraft überschreitet, die progressive Auffassung in ein Ganzes der Anschauung zu begreifen gefühlt, und dabei zugleich die Unangemessenheit dieses im Fortschreiten unbegrenzten Vermögens wahrgenommen wird, ein mit dem mindesten Aufwande des Verstandes zur Größenschätzung taugliches Grundmaß zu fassen und zur Größenschätzung zu gebrauchen. Nun ist das eigentliche unveränderliche Grundmaß der Natur das absolute Ganze derselben, welches, bei ihr als Erscheinung, zusammengefaßte Unendlichkeit ist. Da aber dieses Grundmaß ein sich selbst widersprechender Begriff ist (wegen der Unmöglichkeit der absoluten Totalität eines Progressus ohne Ende): so muß diejenige Größe eines Naturobjekts, an welcher die Einbildungskraft ihr ganzes Vermögen der Zusammenfassung fruchtlos verwendet, den Begriff der Natur auf ein übersinnliches Substrat (welches ihr und zugleich unserm Vermögen zu denken zum Grunde liegt) führen, welches über allen Maßstab der Sinne groß ist, und daher nicht sowohl den Gegenstand, als vielmehr die Gemütsstimmung in Schätzung desselben, als *erhaben* beurteilen läßt.

Also, gleichwie die ästhetische Urteilskraft in Beurteilung des Schönen die Einbildungskraft in ihrem freien Spiele auf den *Verstand* bezieht, um mit dessen *Begriffen* überhaupt (ohne Bestimmung derselben) zusammenzustimmen: so bezieht sich dasselbe Vermögen in Beurteilung eines Dinges als erhabenen auf die *Vernunft*, um zu deren *Ideen* (unbestimmt welchen) subjektiv übereinzustimmen, d.i. eine Gemütsstimmung hervorzubringen, welche derjenigen gemäß und mit ihr verträglich ist, die der Einfluß bestimmter Ideen (praktischer) auf das Gefühl bewirken würde.

Man sieht hieraus auch, daß die wahre Erhabenheit nur im Gemüte des Urteilenden, nicht in dem Naturobjekte, dessen Beurteilung diese Stimmung desselben veranlaßt, müsse gesucht werden. Wer wollte auch ungestaltete Gebirgsmassen, in wilder Unordnung über einander getürmt, mit ihren Eispyramiden, oder die düstere tobende See, u.s.w. erhaben nennen? Aber das Gemüt fühlt sich in seiner eigenen Beurteilung gehoben, wenn, indem es sich in der Betrachtung derselben, ohne Rücksicht auf ihre Form, der Einbildungskraft, und einer, obschon ganz ohne bestimmten Zweck damit in Verbindung gesetzten, jene bloß erweiternden Vernunft, überläßt, die ganze Macht der Einbildungskraft dennoch ihren Ideen unangemessen findet.

Beispiele vom Mathematisch-Erhabenen der Natur in der bloßen Anschauung liefern uns alle die Fälle, wo uns nicht sowohl ein größerer Zahlbegriff, als vielmehr große Einheit als Maß (zu Verkürzung der Zahlreihen) für die Einbildungskraft gegeben wird. Ein Baum, den wir nach Mannshöhe schätzen, gibt allenfalls einen Maßstab für einen Berg; und, wenn dieser etwa eine Meile hoch wäre, kann er zur Einheit für die Zahl, welche den Erddurchmesser ausdrückt, dienen, um den letzteren anschaulich zu machen; der Erddurchmesser für das uns bekannte Planetensystem; dieses für das der Milchstraße, und der unermeßlichen Menge solcher Milchstraßensysteme unter dem Namen der Nebelsterne, welche vermutlich wiederum ein dergleichen System unter sich ausmachen, lassen uns hier keine Grenzen erwarten. Nun liegt das Erhabene, bei der ästhetischen Beurteilung eines so unermeßlichen Ganzen, nicht sowohl in der Größe der Zahl, als darin, daß wir im Fortschritte immer auf desto größere Einheiten gelangen; wozu die systematische Abtheilung des Weltgebäudes beiträgt, die uns alles Große in der Natur immer wiederum als klein,

eigentlich aber unsere Einbildungskraft in ihrer ganzen Grenzlosigkeit, und mit ihr die Natur als gegen die Ideen der Vernunft, wenn sie eine ihnen angemessene Darstellung verschaffen soll, verschwindend vorstellt.

§ 27. Von der Qualität des Wohlgefallens in der Beurteilung des Erhabenen

Das Gefühl der Unangemessenheit unseres Vermögens zur Erreichung einer Idee, *die für uns Gesetz ist*, ist *Achtung*. Nun ist die Idee der Zusammenfassung einer jeden Erscheinung, die uns gegeben werden mag, in die Anschauung eines Ganzen, eine solche, welche uns durch ein Gesetz der Vernunft auferlegt ist, die kein anderes bestimmtes für jedermann gültiges und unveränderliches Maß erkennt, als das absolut-Ganze. Unsere Einbildungskraft aber beweiset, selbst in ihrer größten Anstrengung, in Ansehung der von ihr verlangten Zusammenfassung eines gegebenen Gegenstandes in ein Ganzes der Anschauung (mithin zur Darstellung der Idee der Vernunft) ihre Schranken und Unangemessenheit, doch aber zugleich ihre Bestimmung zur Bewirkung der Angemessenheit mit derselben als einem Gesetze. Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur Achtung für unsere eigene Bestimmung, die wir einem Objekte der Natur durch eine gewisse Subreption (Verwechslung einer Achtung für das Objekt statt der für die Idee der Menschheit in unserm Subjekte) beweisen, welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht.

Das Gefühl des Erhabenen ist also ein Gefühl der Unlust, aus der Unangemessenheit der Einbildungskraft in der ästhetischen Größenschätzung, zu der Schätzung durch die Vernunft, und eine dabei zugleich erweckte Lust, aus der Übereinstimmung eben dieses Urteils der Unangemessenheit des größten sinnlichen Vermögens mit Vernunftideen, sofern die Bestrebung zu denselben doch für uns Gesetz ist. Es ist nämlich für uns Gesetz (der Vernunft) und gehört zu unserer Bestimmung, alles, was die Natur als Gegenstand der Sinne für uns Großes enthält, in Vergleichung mit Ideen der Vernunft für klein zu schätzen; und, was das Gefühl dieser übersinnlichen Bestimmung in uns rege macht, stimmt zu jenem Gesetze zusammen. Nun ist die größte Bestrebung der Einbildungskraft in Darstellung der Einheit für die Größenschätzung eine Beziehung auf etwas *Absolut-großes*, folglich auch eine Beziehung auf das Gesetz der Vernunft, dieses allein zum obersten Maße der Größen anzunehmen. Also ist die innere Wahrnehmung der Unangemessenheit alles sinnlichen Maßstabes zur Größenschätzung der Vernunft eine Übereinstimmung mit Gesetzen derselben, und eine Unlust, welche das Gefühl unserer übersinnlichen Bestimmung in uns rege macht, nach welcher es zweckmäßig, mithin Lust ist, jeden Maßstab der Sinnlichkeit den Ideen des Verstandes unangemessen zu finden.

Das Gemüt fühlt sich in der Vorstellung des Erhabenen in der Natur *bewegt*: da es in dem ästhetischen Urteile über das Schöne derselben in *ruhiger* Kontemplation ist. Diese Bewegung kann (vornehmlich in ihrem Anfange) mit einer Erschütterung verglichen werden, d.i. mit einem schnellwechselnden Abstoßen und Anziehen eben desselben Objekts. Das Überschwengliche für die Einbildungskraft (bis zu welchem sie in der Auffassung der Anschauung getrieben wird) ist gleichsam ein Abgrund, worin sie sich selbst zu verlieren fürchtet; aber doch auch für die Idee der Vernunft vom Übersinnlichen nicht überschwenglich, sondern gesetzmäßig, eine solche Bestrebung der Einbildungskraft hervorzubringen: mithin in eben dem Maße wiederum anziehend, als es für die bloße Sinnlichkeit abstoßend war. Das Urteil selber bleibt aber hiebei immer nur ästhetisch, weil es, ohne einen bestimmten Begriff vom Objekte zum Grunde zu haben, bloß das subjektive Spiel der Gemütskräfte (Einbildungskraft und Vernunft) selbst durch ihren Kontrast als harmonisch vorstellt. Denn, so wie Einbildungskraft und *Verstand* in der Beurteilung des Schönen durch ihre Einhelligkeit, so bringen Einbildungskraft und *Vernunft* hier, durch ihren Widerstreit, subjektive Zweckmäßigkeit der Gemütskräfte hervor: nämlich ein Gefühl, daß wir reine selbständige Vernunft haben, oder ein Vermögen der Größenschätzung, dessen Vorzüglichkeit durch nichts anschaulich gemacht werden kann, als durch die Unzulänglichkeit desjenigen Vermögens, welches in Darstellung der Großen (sinnlicher Gegenstände) selbst unbegrenzt ist.

Messung eines Raums (als Auffassung) ist zugleich Beschreibung desselben, mithin objektive Bewegung in der Einbildung und ein Progressus; die Zusammenfassung der Vielheit in die Einheit, nicht des Gedankens, sondern der Anschauung, mithin des Sukzessiv-aufgefaßten in einen Augenblick, ist dagegen ein Regressus, der die Zeitbedingung im Progressus der Einbildungskraft wieder aufhebt, und das *Zugleichsein* anschaulich macht. Sie ist also (da die Zeitfolge eine Bedingung des innern Sinnes und einer Anschauung ist) eine subjektive Bewegung der Einbildungskraft, wodurch sie dem innern Sinne Gewalt antut, die desto merklicher sein muß, je größer das Quantum ist, welches die Einbildungskraft in eine Anschauung zusammenfaßt. Die Bestre-

bung also, ein Maß für Größen in eine einzelne Anschauung aufzunehmen, welches aufzufassen merkliche Zeit erfordert, ist eine Vorstellungsart, welche, subjektiv betrachtet, zweckwidrig, objektiv aber, als zur Größenschätzung erforderlich, mithin zweckmäßig ist: wobei aber doch eben dieselbe Gewalt, die dem Subjekte durch die Einbildungskraft widerfährt, *für die ganze Bestimmung* des Gemüts als zweckmäßig beurteilt wird.

Die *Qualität* des Gefühls des Erhabenen ist: daß sie ein Gefühl der Unlust über das ästhetische Beurteilungsvermögen an einem Gegenstande ist, die darin doch zugleich als zweckmäßig vorgestellt wird; welches dadurch möglich ist, daß das eigne Unvermögen das Bewußtsein eines unbeschränkten Vermögens desselben Subjekts entdeckt, und das Gemüt das letztere nur durch das erstere ästhetisch beurteilen kann.

In der logischen Größenschätzung ward die Umöglichkeit, durch den Progressus der Messung der Dinge der Sinnenwelt in Zeit und Raum jemals zur absoluten Totalität zu gelangen, für objektiv, d.i. eine Unmöglichkeit, das Unendliche als bloß gegeben zu *denken*, und nicht als bloß subjektiv, d.i. als Unvermögen, es zu *fassen*, erkannt: weil da auf den Grad der Zusammenfassung in eine Anschauung, als Maß, gar nicht gesehen wird, sondern alles auf einen Zahlbegriff ankommt. Allein in einer ästhetischen Größenschätzung muß der Zahlbegriff wegfallen oder verändert werden, und die Komprehension der Einbildungskraft zur Einheit des Maßes (mithin mit Vermeidung der Begriffe von einem Gesetze der sukzessiven Erzeugung der Größenbegriffe) ist allein für sie zweckmäßig. — Wenn nun eine Größe beinahe das Äußerste unseres Vermögens der Zusammenfassung in eine Anschauung erreicht, und die Einbildungskraft doch durch Zahlgrößen (für die wir uns unseres Vermögens als unbegrenzt bewußt sind) zur ästhetischen Zusammenfassung in eine größere Einheit aufgefordert wird, so fühlen wir uns im Gemüt als ästhetisch in Grenzen eingeschlossen; aber die Unlust wird doch, in Hinsicht auf die notwendige Erweiterung der Einbildungskraft zur Angemessenheit mit dem, was in unserm Vermögen der Vernunft unbegrenzt ist, nämlich der Idee des absoluten Ganzen, mithin die Unzweckmäßigkeit des Vermögens der Einbildungskraft doch für Vernunftideen und deren Erweckung als zweckmäßig vorgestellt. Eben dadurch wird aber das ästhetische Urteil selbst subjektiv-zweckmäßig für die Vernunft, als Quell der Ideen, d.i. einer solchen intellektuellen Zusammenfassung, für die alle ästhetische klein ist; und der Gegenstand wird als erhaben mit einer Lust aufgenommen, die nur mittelst einer Unlust möglich ist.

B. Vom Dynamisch-Erhabenen der Natur

§ 28. Von der Natur als einer Macht

Macht ist ein Vermögen, welches großen Hindernissen überlegen ist. Eben dieselbe heißt eine *Gewalt*, wenn sie auch dem Widerstande dessen, was selbst Macht besitzt, überlegen ist. Die Natur, im ästhetischen Urteile als Macht, die über uns keine Gewalt hat, betrachtet, ist *dynamisch-erhaben*.

Wenn von uns die Natur dynamisch als erhaben beurteilt werden soll, so muß sie als Furcht erregend vorgestellt werden (obgleich nicht, umgekehrt jeder Furcht erregende Gegenstand in unserm ästhetischen Urteile erhaben gefunden wird). Denn in der ästhetischen Beurteilung (ohne Begriff) kann die Überlegenheit über Hindernisse nur nach der Größe des Widerstandes beurteilt werden. Nun ist aber das, dem wir zu widerstehen bestrebt sind, ein Übel, und, wenn wir unser Vermögen demselben nicht gewachsen finden, ein Gegenstand der Furcht. Also kann für die ästhetische Urteilskraft die Natur nur sofern als Macht, mithin dynamisch-erhaben, gelten, sofern sie als Gegenstand der Furcht betrachtet wird.

Man kann aber einen Gegenstand als *furchtbar* betrachten, ohne sich vor ihm zu fürchten, wenn wir ihn nämlich so beurteilen, daß wir uns bloß den Fall *denken*, da wir ihm etwa Widerstand tun wollten, und daß alsdann aller Widerstand bei weitem vergeblich sein würde. So fürchtet der Tugendhafte Gott, ohne sich vor ihm zu fürchten, weil er ihm und seinen Geboten widerstehen zu wollen sich als keinen von *ihm* besorglichen Fall denkt. Aber auf jeden solchen Fall, den er als an sich nicht unmöglich denkt, erkennt er ihn als furchtbar.

Wer sich fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urteilen, so wenig als der, welcher durch Neigung und Appetit eingenommen ist, über das Schöne. Jener flieheth den Anblick eines Gegenstandes, der ihm Scheu einjagt; und es ist unmöglich, an einem Schrecken, der ernstlich gemeint wäre, Wohlgefallen zu finden. Daher ist die Annehmlichkeit aus dem Aufhören einer Beschwerde das *Frohsein*. Dieses aber, wegen der Befreiung von einer Gefahr, ist ein Frohsein

mit dem Vorsatze, sich derselben nie mehr auszusetzen; ja man mag an jene Empfindung nicht einmal gerne zurückdenken, weit gefehlt, daß man die Gelegenheit dazu selbst aufsuchen sollte.

Kühne überhangende gleichsam drohende Felsen, am Himmel sich auftürmende Donnerwolken, mit Blitzen und Krachen einherziehend, Vulkane in ihrer ganzen zerstörenden Gewalt, Orkane mit ihrer zurückgelassenen Verwüstung, der grenzenlose Ozean, in Empörung gesetzt, ein hoher Wasserfall eines mächtigen Flusses u.d.gl. machen unser Vermögen zu widerstehen in Vergleichung mit ihrer Macht, zur unbedeutenden Kleinigkeit. Aber ihr Anblick wird nur um desto anziehender, je furchtbarer er ist, wenn wir uns nur in Sicherheit befinden; und wir nennen diese Gegenstände gern erhaben, weil sie die Seelenstärke über ihr gewöhnliches Mittelmaß erhöhen, und ein Vermögen zu widerstehen von ganz anderer Art in uns entdecken lassen, welches uns Mut macht, uns mit der scheinbaren Allgewalt der Natur messen zu können.

Denn, so wie wir zwar an der Unermeßlichkeit der Natur, und der Unzulänglichkeit unseres Vermögens, einen der ästhetischen Größenschätzung ihres *Gebiets* proportionierten Maßstab zu nehmen, unsere eigene Einschränkung, gleichwohl aber doch auch an unserm Vernunftvermögen zugleich einen andern nicht-sinnlichen Maßstab, welcher jene Unendlichkeit selbst als Einheit unter sich hat, gegen den alles in der Natur klein ist, mithin in unserm Gemüte eine Überlegenheit über die Natur selbst in ihrer Unermeßlichkeit fanden: so gibt auch die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht uns, als Naturwesen betrachtet, zwar unsere physische Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz andrer Art gründet, als diejenige ist, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, wobei die Menschheit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müßte. Auf solche Weise wird die Natur in unserm ästhetischen Urteile nicht, sofern sie furchterregend ist, als erhaben beurteilt, sondern weil sie unsere Kraft (die nicht Natur ist) in uns aufruft, um das, wofür wir besorgt sind (Güter, Gesundheit und Leben), als klein, und daher ihre Macht (der wir in Ansehung dieser Stücke allerdings unterworfen sind) für uns und unsere Persönlichkeit demungeachtet doch für keine solche Gewalt ansehen, unter die wir uns zu beugen hätten, wenn es auf unsre höchste Grundsätze und deren Behauptung oder Verfassung ankäme. Also heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zu Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann.

Diese Selbstschätzung verliert dadurch nichts, daß wir uns sicher sehen müssen, um dieses begeisternde Wohlgefallen zu empfinden; mithin, weil es mit der Gefahr nicht Ernst ist, es auch (wie es scheinen möchte) mit der Erhabenheit unseres Geistesvermögens eben so wenig Ernst sein möchte. Denn das Wohlgefallen betrifft hier nur die sich in solchem Falle entdeckende *Bestimmung* unseres Vermögens, so wie die Anlage zu demselben in unserer Natur ist; indessen daß die Entwicklung und Übung desselben uns überlassen und obliegend bleibt. Und hierin ist Wahrheit; so sehr sich auch der Mensch, wenn er seine Reflexion bis dahin erstreckt, seiner gegenwärtigen wirklichen Ohnmacht bewußt sein mag.

Dieses Prinzip scheint zwar zu weit hergeholt und vernünftelt, mithin für ein ästhetisches Urteil überschwinglich zu sein: allein die Beobachtung des Menschen beweiset das Gegenteil, und daß es den gemeinsten Beurteilungen zum Grunde liegen kann, ob man sich gleich desselben nicht immer bewußt ist. Denn was ist das, was selbst dem Wilden ein Gegenstand der größten Bewunderung ist? Ein Mensch der nicht erschrickt, der sich nicht fürchtet, also der Gefahr nicht weicht, zugleich aber mit völliger Überlegung rüstig zu Werke geht. Auch im allgesittetsten Zustande bleibt diese vorzügliche Hochachtung für den Krieger; nur daß man noch dazu verlangt, daß er zugleich alle Tugenden des Friedens, Sanftmut, Mitleid, und selbst geziemende Sorgfalt für seine eigne Person beweise: eben darum, weil daran die Unbezwinglichkeit seines Gemüts durch Gefahr erkannt wird. Daher mag man noch so viel in der Vergleichung des Staatsmanns mit dem Feldherrn über die Vorzüglichkeit der Achtung, die einer vor dem andern verdient, streiten: das ästhetische Urteil entscheidet für den letztern. Selbst der Krieg, wenn er mit Ordnung und Heiligachtung der bürgerlichen Rechte geführt wird, hat etwas Erhabenes an sich, und macht zugleich die Denkungsart des Volks, welches ihn auf diese Art führt, nur um desto erhabener, je mehreren Gefahren es ausgesetzt war, und sich mutig darunter hat behaupten können: da hingegen ein langer Frieden den bloßen Handlungsgeist, mit ihm aber den niedrigen Eigennutz, Feigheit und Weichlichkeit herrschend zu machen, und die Denkungsart des Volks zu erniedrigen pflegt.

Wider diese Auflösung des Begriffs des Erhabenen, sofern dieses der Macht beigelegt wird, scheint zu streiten: daß wir Gott im Ungewitter, im Sturm, im Erdbeben u.d.gl. als im Zorn, zugleich aber auch in seiner Erhabenheit sich darstellend vorstellig zu machen pflegen, wobei doch

die Einbildung einer Überlegenheit unseres Gemüts über die Wirkungen, und, wie es scheint, gar über die Absichten einer solchen Macht, Torheit und Frevel zugleich sein würde. Hier scheint kein Gefühl der Erhabenheit unserer eigenen Natur, sondern vielmehr Unterwerfung, Niedergeschlagenheit und Gefühl der gänzlichen Ohnmacht die Gemütsstimmung zu sein, die sich für die Erscheinung eines solchen Gegenstandes schickt, und auch gewöhnlichermaßen mit der Idee desselben bei dergleichen Naturbegebenheit verbunden zu sein pflegt. In der Religion überhaupt scheint Niederwerfen, Anbetung mit niederhängendem Haupte, mit zerknirschten angstvollen Gebärden und Stimmen, das einzugschickliche Benehmen in Gegenwart der Gottheit zu sein, welches daher auch die meisten Völker angenommen haben und noch beobachten. Allein diese Gemütsstimmung ist auch bei weitem nicht mit der Idee der *Erhabenheit* einer Religion und ihres Gegenstandes an sich und notwendig verbunden. Der Mensch, der sich wirklich fürchtet, weil er dazu in sich Ursache findet, indem er sich bewußt ist, mit seiner verwerflichen Gesinnung wider eine Macht zu verstoßen, deren Wille unwiderstehlich und zugleich gerecht ist, befindet sich gar nicht in der Gemütsfassung, um die göttliche Größe zu bewundern, wozu eine Stimmung zur ruhigen Kontemplation und ganz freies Urteil erforderlich ist. Nur alsdann, wenn er sich seiner aufrichtigen gottgefälligen Gesinnung bewußt ist, dienen jene Wirkungen der Macht, in ihm die Idee der Erhabenheit dieses Wesens zu erwecken, sofern er eine dessen Willen gemäße Erhabenheit der Gesinnung bei sich selbst erkennt, und dadurch über die Furcht vor solchen Wirkungen der Natur, die er nicht als Ausbrüche seines Zorns ansieht, erhoben wird. Selbst die Demut, als unnachsichtliche Beurteilung seiner Mängel, die sonst, beim Bewußtsein guter Gesinnungen, leicht mit der Gebrechlichkeit der menschlichen Natur bemäntelt werden könnten, ist eine erhabene Gemütsstimmung, sich willkürlich dem Schmerze der Selbstverweise zu unterwerfen, um die Ursache dazu nach und nach zu vertilgen. Auf solche Weise allein unterscheidet sich innerlich Religion von Superstition; welche letztere nicht Ehrfurcht für das Erhabene, sondern Furcht und Angst vor dem übermächtigen Wesen, dessen Willen der erschreckte Mensch sich unterworfen sieht ohne ihn doch hochzuschätzen, im Gemüte gründet: woraus denn freilich nichts als Gunstbewerbung und Einschmeichelung, statt einer Religion des guten Lebenswandels, entspringen kann.

Also ist die Erhabenheit in keinem Dinge der Natur, sondern nur in unserm Gemüte enthalten, sofern wir der Natur in uns, und dadurch auch der Natur (sofern sie auf uns einfließt) außer uns, überlegen zu sein uns bewußt werden können. Alles, was dieses Gefühl in uns erregt, wozu die *Macht* der Natur gehört, welche unsere Kräfte auffordert, heißt alsdenn (obzwar uneigentlich) erhaben; und nur unter der Voraussetzung dieser Idee in uns, und in Beziehung auf sie, sind wir fähig, zur Idee der Erhabenheit desjenigen Wesens zu gelangen, welches nicht bloß durch seine Macht, die es in der Natur beweiset, innige Achtung in uns wirkt, sondern noch mehr durch das Vermögen, welches in uns gelegt ist, jene ohne Furcht zu beurteilen, und unsere Bestimmung als über dieselbe erhaben zu denken.

§ 29. Von der Modalität des Urteils über das Erhabene der Natur

Es gibt unzählige Dinge der schönen Natur, worüber wir Einstimmigkeit des Urteils mit dem unsrigen jedermann geradezu ansinnen, und auch, ohne sonderlich zu fehlen, erwarten können; aber mit unserm Urteile über das Erhabene in der Natur können wir uns nicht so leicht Eingang bei andern versprechen. Denn es scheint eine bei weitem größere Kultur, nicht bloß der ästhetischen Urteilskraft, sondern auch der Erkenntnisvermögen, die ihr zum Grunde liegen, erforderlich zu sein, um über diese Vorzüglichkeit der Naturgegenstände ein Urteil fällen zu können.

Die Stimmung des Gemüts zum Gefühl des Erhabenen erfordert eine Empfänglichkeit desselben für Ideen; denn eben in der Unangemessenheit der Natur zu den letztern, mithin nur unter der Voraussetzung derselben, und der Anspannung der Einbildungskraft, die Natur als ein Schema für die letztern zu behandeln, besteht das Abschreckende für die Sinnlichkeit, welches doch zugleich anziehend ist: weil es eine Gewalt ist, welche die Vernunft auf jene ausübt, nur um sie ihrem eigentlichen Gebiete (dem praktischen) angemessen zu erweitern, und sie auf das Unendliche hinaussehen zu lassen, welches für jene ein Abgrund ist. In der Tat wird ohne Entwicklung sittlicher Ideen das, was wir, durch Kultur vorbereitet, erhaben nennen, dem rohen Menschen bloß abschreckend vorkommen. Er wird an den Beweistümern der Gewalt der Natur in ihrer Zerstörung und dem großen Maßstabe ihrer Macht, wogegen die seinige in nichts verschwindet, lauter Mühseligkeit, Gefahr und Not sehen, die den Menschen umgeben würden, der dahin gebannt wäre. So nannte der gute, übrigens verständige savoyische Bauer (wie Hr. v. Saussure erzählt) alle Liebhaber der Eisgebirge ohne Bedenken Narren. Wer weiß auch, ob er so ganz

Unrecht gehabt hätte, wenn jener Beobachter die Gefahren, denen er sich hier aussetzte, bloß, wie die meisten Reisende pflegen, aus Liebhaberei, oder um dereinst pathetische Beschreibungen davon geben zu können, übernommen hätte? So aber war seine Absicht Belehrung des Menschen; und die seelenerhebende Empfindung hatte und gab der vortreffliche Mann den Lesern seiner Reisen in ihren Kauf oben ein.

Darum aber, weil das Urteil über das Erhabene der Natur Kultur bedarf (mehr als das über das Schöne), ist es doch dadurch nicht eben von der Kultur zuerst erzeugt, und etwa bloß konventionmäßig in der Gesellschaft eingeführt; sondern es hat seine Grundlage in der menschlichen Natur, und zwar demjenigen, was man mit dem gesunden Verstande zugleich jedermann ansinnen und von ihm fordern kann, nämlich in der Anlage zum Gefühl für (praktische) Ideen, d.i. zu dem moralischen.

Hierauf gründet sich nun die Notwendigkeit der Beistimmung des Urteils anderer vom Erhabenen zu dem unsrigen, welche wir in diesem zugleich mit einschließen. Denn, so wie wir dem, der in der Beurteilung eines Gegenstandes der Natur, welchen wir schön finden, gleichgültig ist, Mangel des *Geschmacks* vorwerfen: so sagen wir von dem, der bei dem, was wir erhaben zu sein urteilen, unbewegt bleibt, er habe kein *Gefühl*. Beides aber fordern wir von jedem Menschen, und setzen es auch, wenn er einige Kultur hat, an ihm voraus: nur mit dem Unterschiede, daß wir das erstere, weil die Urteilskraft darin die Einbildung bloß auf den Verstand, als Vermögen der Begriffe, bezieht, geradezu von jedermann, das zweite aber, weil sie darin die Einbildungskraft auf Vernunft, als Vermögen der Ideen, bezieht, nur unter einer subjektiven Voraussetzung (die wir aber jedermann ansinnen zu dürfen uns berechtigt glauben) fordern, nämlich der des moralischen Gefühls im Menschen, und hiemit auch diesem ästhetischen Urteile Notwendigkeit beilegen.

In dieser Modalität der ästhetischen Urteile, nämlich der angemessenen Notwendigkeit derselben, liegt ein Hauptmoment für die Kritik der Urteilskraft. Denn die macht eben an ihnen ein Prinzip a priori kenntlich, und hebt sie aus der empirischen Psychologie, in welcher sie sonst unter den Gefühlen des Vergnügens und Schmerzens (nur mit dem nichtssagenden Beiwort eines *feinern* Gefühls) begraben bleiben würden, um sie, und vermittelst ihrer die Urteilskraft, in die Klasse derer zu stellen, welche Prinzipien a priori zum Grunde haben, als solche aber sie in die Transzendentalphilosophie hinüberzuziehen.

Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile

In Beziehung auf das Gefühl der Lust ist ein Gegenstand entweder zum *Angenehmen*, oder *Schönen*, oder *Erhabenen*, oder *Guten* (schlechthin) zu zählen (iucundum, pulchrum, sublime, honestum).

Das *Angenehme* ist, als Triebfeder der Begierden, durchgängig von einerlei Art, woher es auch kommen, und wie spezifisch-verschieden auch die Vorstellung (des Sinnes und der Empfindung, objektiv betrachtet) sein mag. Daher kommt es bei der Beurteilung des Einflusses desselben auf das Gemüt nur auf die Menge der Reize (zugleich und nach einander), und gleichsam nur auf die Masse der angenehmen Empfindung an; und diese läßt sich also durch nichts als die *Quantität* verständlich machen. Es kultiviert auch nicht, sondern gehört zum bloßen Genusse. — Das *Schöne* erfordert dagegen die Vorstellung einer gewissen *Qualität* des Objekts, die sich auch verständlich machen, und auf Begriffe bringen läßt (wiewohl es im ästhetischen Urteile darauf nicht gebracht wird); und kultiviert, indem es zugleich auf Zweckmäßigkeit im Gefühle der Lust Acht zu haben lehrt. — Das *Erhabene* besteht bloß in der *Relation*, worin das Sinnliche in der Vorstellung der Natur für einen möglichen übersinnlichen Gebrauch desselben als tauglich beurteilt wird. — Das *Schlechthin-Gute*, subjektiv nach dem Gefühle, welches es einflößt, beurteilt, (das Objekt des moralischen Gefühls) als die Bestimmbarkeit der Kräfte des Subjekts durch die Vorstellung eines *schlechthin-nötigenden* Gesetzes, unterscheidet sich vornehmlich durch die *Modalität* einer auf Begriffen a priori beruhenden Notwendigkeit, die nicht bloß *Anspruch*, sondern auch *Gebot* des Beifalls für jedermann in sich enthält, und gehört an sich zwar nicht für die ästhetische, sondern die reine intellektuelle Urteilskraft; wird auch nicht in einem bloß reflektierenden, sondern bestimmenden Urteile, nicht der Natur, sondern der Freiheit beigelegt. Aber die *Bestimmbarkeit des Subjekts* durch diese Idee, und zwar eines Subjekts, welches in sich an der Sinnlichkeit *Hindernisse*, zugleich aber Überlegenheit über dieselbe durch die Überwindung derselben *als Modifikation seines Zustandes* empfinden kann, d.i. das moralische Gefühl, ist doch mit der ästhetischen Urteilskraft und deren *formalen Bedingungen* sofern verwandt, daß es dazu dienen kann, die Gesetzmäßigkeit der Handlung aus Pflicht zugleich als ästhetisch, d.i. als erhaben, oder auch als schön vorstellig zu machen, ohne an seiner Reinigkeit einzubüßen: welches

nicht Statt findet, wenn man es mit dem Gefühl des Angenehmen in natürliche Verbindung setzen wollte.

Wenn man das Resultat aus der bisherigen Exposition beiderlei Arten ästhetischer Urteile zieht, so würden sich daraus folgende kurze Erklärungen ergeben:

Schön ist das, was in der bloßen Beurteilung (also nicht vermittelt der Empfindung des Sinnes nach einem Begriffe des Verstandes) gefällt. Hieraus folgt von selbst, daß es ohne alles Interesse gefallen müsse.

Erhaben ist das, was durch seinen Widerstand gegen das Interesse der Sinne unmittelbar gefällt.

Beide, als Erklärungen ästhetischer allgemeingültiger Beurteilung, beziehen sich auf subjektive Gründe, nämlich einerseits der Sinnlichkeit, so wie sie zugunsten des kontemplativen Verstandes, andererseits, wie sie *wider* dieselbe, dagegen für die Zwecke der praktischen Vernunft, und doch beide in demselben Subjekte vereinigt, in Beziehung auf das moralische Gefühl zweckmäßig sind. Das Schöne bereitet uns vor, etwas, selbst die Natur, ohne Interesse zu lieben; das Erhabene, es, selbst wider unser (sinnliches) Interesse, hochzuschätzen.

Man kann das Erhabene so beschreiben: es ist ein Gegenstand (der Natur), *dessen Vorstellung das Gemüt bestimmt, sich die Unerreichbarkeit der Natur als Darstellung von Ideen zu denken.*

Buchstäblich genommen, und logisch betrachtet, können Ideen nicht dargestellt werden. Aber, wenn wir unser empirisches Vorstellungsvermögen (mathematisch, oder dynamisch) für die Anschauung der Natur erweitern: so tritt unausbleiblich die Vernunft hinzu, als Vermögen der Independenz der absoluten Totalität, und bringt die, obzwar vergebliche, Bestrebung des Gemüts hervor, die Vorstellung der Sinne diesen angemessen zu machen. Diese Bestrebung, und das Gefühl der Unerreichbarkeit der Idee durch die Einbildungskraft, ist selbst eine Darstellung der subjektiven Zweckmäßigkeit unseres Gemüts im Gebrauche der Einbildungskraft für dessen übersinnliche Bestimmung, und nötigt uns, subjektiv die Natur selbst in ihrer Totalität, als Darstellung von etwas Übersinnlichem, zu *denken*, ohne diese Darstellung *objektiv* zu Stande bringen zu können.

Denn das werden wir bald inne, daß der Natur im Raume und der Zeit das Unbedingte, mithin auch die absolute Größe, ganz abgehe, die doch von der gemeinsten Vernunft verlangt wird. Eben dadurch werden wir auch erinnert, daß wir es nur mit einer Natur als Erscheinung zu tun haben, und diese selbst noch als bloße Darstellung einer Natur an sich (welche die Vernunft in der Idee hat) müsse angesehen werden. Diese Idee des Übersinnlichen aber, die wir zwar nicht weiter bestimmen, mithin die Natur als Darstellung derselben nicht *erkennen*, sondern nur *denken* können, wird in uns durch einen Gegenstand erweckt, dessen ästhetische Beurteilung die Einbildungskraft bis zu ihrer Grenze, es sei der Erweiterung (mathematisch), oder ihrer Macht über das Gemüt (dynamisch), anspannt, indem sie sich auf dem Gefühle einer Bestimmung desselben gründet, welche das Gebiet der ersteren gänzlich überschreitet (dem moralischen Gefühl), in Ansehung dessen die Vorstellung des Gegenstandes als subjektiv-zweckmäßig beurteilt wird.

In der Tat läßt sich ein Gefühl für das Erhabene der Natur nicht wohl denken, ohne eine Stimmung des Gemüts, die der zum Moralischen ähnlich ist, damit zu verbinden; und, obgleich die unmittelbare Lust am Schönen der Natur gleichfalls eine gewisse *Liberalität* der Denkungsart, d.i. Unabhängigkeit des Wohlgefallens vom bloßen Sinnengenusse, voraussetzt und kultiviert, so wird dadurch doch mehr die Freiheit im *Spielen*, als unter einem gesetzlichen *Geschäfte* vorgestellt: welches die echte Beschaffenheit der Sittlichkeit des Menschen ist, wo die Vernunft der Sinnlichkeit Gewalt antun muß, nur daß im ästhetischen Urteile über das Erhabene diese Gewalt durch die Einbildungskraft selbst, als einem Werkzeuge der Vernunft, ausgeübt vorgestellt wird.

Das Wohlgefallen am Erhabenen der Natur ist daher auch nur *negativ* (statt dessen das am Schönen *positiv* ist), nämlich ein Gefühl der Beraubung der Freiheit der Einbildungskraft durch sie selbst, indem sie nach einem andern Gesetze, als dem des empirischen Gebrauchs, zweckmäßig bestimmt wird. Dadurch bekommt sie eine Erweiterung und Macht, welche größer ist, als die, welche sie aufopfert, deren Grund aber ihr selbst verborgen ist, statt dessen sie die Aufopferung oder die Beraubung, und zugleich die Ursache *fühlt*, der sie unterworfen wird. Die *Verwundung*, die an Schreck grenzt, das Grausen und der heilige Schauer, welcher den Zuschauer bei dem Anblicke himmelansteigender Gebirgsmassen, tiefer Schlünde und darin tobender Gewässer, tiefbeschatteter, zum schwermütigen Nachdenken einladender Einöden u.s.w. ergreift, ist, bei der Sicherheit, worin er sich weiß, nicht wirkliche Furcht, sondern nur ein Versuch, uns mit der Einbildungskraft darauf einzulassen, um die Macht ebendesselben Vermögens zu fühlen, die dadurch erregte Bewegung des Gemüts mit dem Ruhestande desselben zu verbinden, und so der Natur in uns selbst, mithin auch der außer uns, sofern sie auf das Gefühl unseres Wohlbefindens Einfluß haben kann, überlegen zu sein. Denn die Einbildungskraft nach dem Assoziationsgesetze macht unseren Zustand der Zufriedenheit physisch abhängig; aber eben dieselbe nach Prinzipien des Schematismus der Urteilskraft (folglichs sofern der Freiheit untergeordnet) ist Werkzeug der

Vernunft und ihrer Ideen, als solches aber eine Macht, unsere Unabhängigkeit gegen die Natureinflüsse zu behaupten, das, was nach der ersteren groß ist, als klein abzuwürdigen, und so das Schlechthin-Große nur in seiner (des Subjekts) eigenen Bestimmung zu setzen. Diese Reflexion der ästhetischen Urteilskraft, zur Angemessenheit mit der Vernunft (doch ohne einen bestimmten Begriff derselben) zu erheben, stellt den Gegenstand, selbst durch die objektive Unangemessenheit der Einbildungskraft, in ihrer größten Erweiterung für die Vernunft (als Vermögen der Ideen), doch als subjektiv-zweckmäßig vor.

Man muß hier überhaupt darauf Acht haben, was oben schon erinnert worden ist, daß in der transzendentalen Ästhetik der Urteilskraft lediglich von reinen ästhetischen Urteilen die Rede sein müsse, folglich die Beispiele nicht von solchen schönen oder erhabenen Gegenständen der Natur hergenommen werden dürfen, die den Begriff von einem Zwecke voraussetzen; denn alsdann würde es entweder teleologische, oder sich auf bloßen Empfindungen eines Gegenstandes (Vergnügen oder Schmerz) gründende, mithin im ersteren Falle nicht ästhetische, im zweiten nicht bloße formale Zweckmäßigkeit sein. Wenn man also den Anblick des bestirnten Himmels *erhaben* nennt, so muß man der Beurteilung desselben nicht Begriffe von Welten, von vernünftigen Wesen bewohnt, und nun die hellen Punkte, womit wir den Raum über uns erfüllt sehen, als ihre Sonnen, in sehr zweckmäßig für sie gestellten Kreisen bewegt, zum Grunde legen, sondern bloß, wie man ihn sieht, als ein weites Gewölbe, was alles befaßt; und bloß unter dieser Vorstellung müssen wir die Erhabenheit setzen, die ein reines ästhetisches Urteil diesem Gegenstande beilegt. Eben so den Anblick des Ozeans nicht so, wie wir, mit allerlei Kenntnissen (die aber nicht in der unmittelbaren Anschauung enthalten sind) bereichert ihn *denken*; etwa als ein weites Reich von Wassergeschöpfen, den großen Wasserschatz für die Ausdünstungen, welche die Luft mit Wolken zum Behuf der Länder beschwängern, oder auch als ein Element, das zwar Weltteile von einander trennt, gleichwohl aber die größte Gemeinschaft unter ihnen möglich macht: denn das gibt lauter teleologische Urteile; sondern man muß den Ozean bloß, wie die Dichter es tun, nach dem, was der Augenschein zeigt, etwa, wenn er in Ruhe betrachtet wird, als einen klaren Wasserspiegel, der bloß vom Himmel begrenzt ist, aber ist er unruhig, wie einen alles zu verschlingen drohenden Abgrund, dennoch erhaben finden können. Eben das ist von dem Erhabenen und Schönen in der Menschengestalt zu sagen, wo wir nicht auf Begriffe der Zwecke, *wozu* alle seine Gliedmaßen da sind, als Bestimmungsgründe des Urteils zurücksehen, und die Zusammenstimmung mit ihnen auf unser (alsdann nicht mehr reines) ästhetisches Urteil nicht *einfließen* lassen müssen, obgleich, daß sie jenen nicht widerstreiten, freilich eine notwendige Bedingung auch des ästhetischen Wohlgefallens ist. Die ästhetische Zweckmäßigkeit ist die Gesetzmäßigkeit der Urteilskraft in ihrer *Freiheit*. Das Wohlgefallen an dem Gegenstande hängt von der Beziehung ab, in welcher wir die Einbildungskraft setzen wollen: nur daß sie für sich selbst das Gemüt in freier Beschäftigung unterhalte. Wenn dagegen etwas anderes, es sei Sinnenempfindung, oder Verstandesbegriff, das Urteil bestimmt: so ist es zwar gesetzmäßig, aber nicht das Urteil einer *freien* Urteilskraft.

Wenn man also von intellektueller Schönheit oder Erhabenheit spricht, so sind *erstlich* diese Ausdrücke nicht ganz richtig, weil es ästhetische Vorstellungsarten sind, die, wenn wir bloße reine Intelligenzen wären (oder uns auch in Gedanken in diese Qualität versetzen), in uns gar nicht anzutreffen sein würden; *zweitens*, obgleich beide, als Gegenstände eines intellektuellen (moralischen) Wohlgefallens, zwar sofern mit dem ästhetischen vereinbar sind, als sie auf keinem Interesse *beruhen*: so sind sie doch darin wiederum mit diesem schwer zu vereinigen, weil sie ein Interesse *bewirken* sollen, welches, wenn die Darstellung zum Wohlgefallen in der ästhetischen Beurteilung zusammenstimmen soll, in dieser niemals anders als durch ein Sinneninteresse, welches man damit in der Darstellung verbindet, geschehen würde, wodurch aber der intellektuellen Zweckmäßigkeit Abbruch geschieht, und sie verunreinigt wird.

Der Gegenstand eines reinen und unbedingten intellektuellen Wohlgefallens ist das moralische Gesetz in seiner Macht, die es in uns über alle und jede *vor ihm vorhergehende* Triebfedern des Gemüts ausübt; und, da diese Macht sich eigentlich nur durch Aufopferungen ästhetisch-kennlich macht (welches eine Beraubung, obgleich zum Behuf der innern Freiheit, ist, dagegen eine unergründliche Tiefe dieses übersinnlichen Vermögens, mit ihren ins Unabsehbliche sich erstreckenden Folgen, in uns aufdeckt): so ist das Wohlgefallen von der ästhetischen Seite (in Beziehung auf Sinnlichkeit) negativ, d.i. wider dieses Interesse, von der intellektuellen aber betrachtet positiv, und mit einem Interesse verbunden. Hieraus folgt: daß das intellektuelle, an sich selbst zweckmäßige (das Moralisch-) Gute, ästhetisch beurteilt, nicht sowohl schön, als vielmehr erhaben vorgestellt werden müsse, so daß es mehr das Gefühl der Achtung (welches den Reiz verschmährt), als der Liebe und vertraulichen Zuneigung erwecke; weil die menschliche Natur nicht so von selbst, sondern nur durch Gewalt, welche die Vernunft der Sinnlichkeit antut, zu jenem

Guten zusammenstimmt. Umgekehrt wird auch das, was wir in der Natur außer uns, oder auch in uns (z.B. gewisse Affekten), erhaben nennen, nur als eine Macht des Gemüts, sich über gewisse Hindernisse der Sinnlichkeit durch menschliche Grundsätze zu schwingen, vorgestellt, und dadurch interessant werden.

Ich will bei dem letztern etwas verweilen. Die Idee des Guten mit Affekt heißt der *Enthusiasm*. Dieser Gemütszustand scheint erhaben zu sein, dermaßen, daß man gemeinlich vorgibt: ohne ihn könne nichts Großes ausgerichtet werden. Nun ist aber jeder Affekt² blind, entweder in der Wahl seines Zwecks, oder, wenn dieser auch durch Vernunft gegeben worden, in der Ausführung desselben; denn er ist diejenige Bewegung des Gemüts, welche es unvermögend macht, freie Überlegung der Grundsätze anzustellen, um sich darnach zu bestimmen. Also kann er auf keinerlei Weise ein Wohlgefallen der Vernunft verdienen. Ästhetisch gleichwohl ist der Enthusiasm erhaben, weil er eine Anspannung der Kräfte durch Ideen ist, welche dem Gemüte einen Schwung geben, der weit mächtiger und dauerhafter wirkt, als der Antrieb durch Sinnenvorstellungen. Aber (welches befremdlich scheint) selbst *Affektlosigkeit* (*apatheia*, *phlegma in significato bono*) eines seinen unwandelbaren Grundsätzen nachdrücklich nachgehenden Gemüts ist, und zwar auf weit vorzüglichere Art, erhaben, weil sie zugleich das Wohlgefallen der reinen Vernunft auf ihrer Seite hat. Eine dergleichen Gemütsart heißt allein edel: welcher Ausdruck nachher auch auf Sachen, z.B. Gebäude, ein Kleid, Schreibart, körperlichen Anstand u.d.gl. angewandt wird, wenn diese nicht sowohl *Verwunderung* (Affekt in der Vorstellung der Neuigkeit, welche die Erwartung übersteigt), als *Bewunderung* (eine Verwunderung, die beim Verlust der Neuigkeit nicht aufhört) erregt, welches geschieht, wenn Ideen in ihrer Darstellung unabsichtlich und ohne Kunst zum ästhetischen Wohlgefallen zusammenstimmen.

Ein jeder Affekt von der *wackern* Art (der nämlich das Bewußtsein unserer Kräfte, jeden Widerstand zu überwinden, (*animi strenui*) rege macht) ist *ästhetisch-erhaben*, z.B. der Zorn, sogar die Verzweiflung (nämlich die *entrüstete*, nicht aber die *verzagte*). Der Affekt von der *schmelzenden* Art aber (welcher die Bestrebung zu widerstehen selbst zum Gegenstande der Unlust (*animum languidum*) macht) hat nichts *Edeles* an sich, kann aber zum Schönen der Sinnesart gezählt werden. Daher sind die *Rührungen*, welche bis zum Affekt stark werden können, auch sehr verschieden. Man hat *mutige*, man hat *zärtliche* Rührungen. Die letztern, wenn sie bis zum Affekt steigen, taugen gar nichts; der Hang dazu heißt die *Empfindelei*. Ein teilnehmender Schmerz, der sich nicht will trösten lassen, oder auf den wir uns, wenn er erdichtete Übel betrifft, bis zur Täuschung durch die Phantasie, als ob es wirkliche wären, vorsätzlich einlassen, beweiset und macht eine weiche aber zugleich schwache Seele, die eine schöne Seite zeigt, und zwar phantastisch, aber nicht einmal enthusiastisch genannt werden kann. Romane, weinerliche Schauspiele, schale Sittenvorschriften, die mit (obzwar fälschlich) sogenannten edlen Gesinnungen tändeln, in der Tat aber das Herz welk, und für die strenge Vorschrift der Pflicht unempfindlich, aller Achtung für die Würde der Menschheit in unserer Person und das Recht der Menschen (welches ganz etwas anderes als ihre Glückseligkeit ist), und überhaupt aller festen Grundsätze unfähig machen; selbst ein Religionsvortrag, welcher kriechende, niedrige Gunstbewerbung und Einschmeichelelung empfiehlt, die alles Vertrauen auf eigenes Vermögen zum Widerstande gegen das Böse in uns aufgibt, statt der rüstigen Entschlossenheit, die Kräfte, die uns bei aller unserer Gebrechlichkeit doch noch übrig bleiben, zu Überwindung der Neigungen zu versuchen; die falsche Demut, welche in der Selbstverachtung, in der winselnden erheuchelten Reue, und einer bloß leidenden Gemütsfassung die Art setzt, wie man allein dem höchsten Wesen gefällig werden könne: vertragen sich nicht einmal mit dem, was zur Schönheit, weit weniger aber noch mit dem, was zur Erhabenheit der Gemütsart gezählt werden könnte.

Aber auch stürmische Gemütsbewegungen, sie mögen nun, unter dem Namen der Erbauung, mit Ideen der Religion, oder, als bloß zur Kultur gehörig, mit Ideen, die ein gesellschaftliches Interesse enthalten, verbunden werden, können, so sehr sie auch die Einbildungskraft spannen, keinesweges auf die Ehre einer *erhabenen* Darstellung Anspruch machen, wenn sie nicht eine

² *Affekten* sind von *Leidenschaften* spezifisch unterschieden. Jene beziehen sich bloß auf das Gefühl; diese gehören dem Begehungsvermögen an, und sind Neigungen, welche alle Bestimmbarkeit der Willkür durch Grundsätze erschweren oder unmöglich machen. Jene sind stürmisch und unvorsätzlich, diese anhaltend und überlegt: so ist der Unwille, als Zorn, ein Affekt; aber als Haß (Rachgier) eine Leidenschaft. Die letztere kann niemals und in keinem Verhältnis erhaben genannt werden; weil im Affekt die Freiheit des Gemüts zwar *gehemmt*, in der Leidenschaft aber aufgehoben wird.

Gemütsstimmung zurücklassen, die, wenn gleich nur indirekt, auf das Bewußtsein seiner Stärke und Entschlossenheit zu dem, was reine intellektuelle Zweckmäßigkeit bei sich führt (dem Übersinnlichen), Einfluß hat. Denn sonst gehören alle diese Rührungen nur zur *Motion*, welche man der Gesundheit wegen gerne hat. Die angenehme Mattigkeit, welche auf eine solche Rüttelung durch das Spiel der Affekten folgt, ist ein Genuß des Wohlbefindens aus dem hergestellten Gleichgewichte der mancherlei Lebenskräfte in uns: welcher am Ende auf dasselbe hinausläuft, als derjenige, den die Wollüstlinge des Orients so behaglich finden, wenn sie ihren Körper gleichsam durchkneten, und alle ihre Muskeln und Gelenke sanft drücken und biegen lassen; nur daß dort das bewegende Prinzip größtenteils in uns, hier hingegen gänzlich außer uns ist. Da glaubt sich nun mancher durch eine Predigt erbaut, indem doch nichts aufgebaut (kein System guter Maximen) ist; oder durch ein Trauerspiel gebessert, der bloß über glücklich vertriebene Langeweile froh ist. Also muß das Erhabene jederzeit Beziehung auf die *Denkungsart* haben, d.i. auf Maximen, dem Intellektuellen und den Vernunftideen über die Sinnlichkeit Obermacht zu verschaffen.

Man darf nicht besorgen, daß das Gefühl des Erhabenen durch eine dergleichen abgezogene Darstellungsart, die in Ansehung des Sinnlichen gänzlich negativ wird, verlieren werde, denn die Einbildungskraft, ob sie zwar über das Sinnliche hinaus nichts findet, woran sie sich halten kann, fühlt sich doch auch eben durch diese Wegschaffung der Schranken derselben unbegrenzt: und jene Absonderung ist also eine Darstellung des Unendlichen, welche zwar eben darum niemals anders als bloß negative Darstellung sein kann, die aber doch die Seele erweitert. Vielleicht gibt es keine erhabeneren Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgend ein Gleichnis, weder dessen was im Himmel, noch auf der Erden, noch unter der Erden ist u.s.w. Dieses Gebot allein kann den Enthusiasm erklären, den das jüdische Volk in seiner gesitteten Epoche für seine Religion fühlte, wenn es sich mit andern Völkern verglich, oder denjenigen Stolz, den der Mohammedanism einflößt. Eben dasselbe gilt auch von der Vorstellung des moralischen Gesetzes und der Anlage zur Moralität in uns. Es ist eine ganz irrige Besorgnis, daß, wenn man sie alles dessen beraubt, was sie den Sinnen empfehlen kann, sie alsdann keine andere, als kalte leblose Billigung, und keine bewegende Kraft oder Rührung bei sich führen würde. Es ist gerade umgekehrt; denn da, wo nun die Sinne nichts mehr vor sich sehen, und die unverkennliche und unauslöschliche Idee der Sittlichkeit dennoch übrig bleibt, würde es eher nötig sein, den Schwung einer unbegrenzten Einbildungskraft zu mäßigen, um ihn nicht bis zum Enthusiasm steigen zu lassen, als, aus Furcht vor Kraftlosigkeit dieser Ideen, für sie in Bildern und kindischem Apparat Hilfe zu suchen. Daher haben auch Regierungen gerne erlaubt, die Religion mit dem letztern Zubehör reichlich versorgen zu lassen, und so dem Untertan die Mühe, zugleich aber auch das Vermögen zu benehmen gesucht, seine Seelenkräfte über die Schranken auszudehnen, die man ihm willkürlich setzen, und wodurch man ihn, als bloß passiv, leichter behandeln kann.

Diese reine, seelenerhebende, bloß negative Darstellung der Sittlichkeit bringt dagegen keine Gefahr der *Schwärmerei*, welche ein Wahn ist, über alle Grenze der Sinnlichkeit hinaus etwas sehen, d.i. nach Grundsätzen träumen (mit Vernunft rasen) zu wollen; eben darum, weil die Darstellung bei jener bloß negativ ist. Denn die *Unerforschlichkeit der Idee der Freiheit* schneidet aller positiven Darstellung gänzlich den Weg ab: das moralische Gesetz aber ist an sich selbst in uns hinreichend und ursprünglich bestimmend, so daß es nicht einmal erlaubt, uns nach einem Bestimmungsgrunde außer demselben umzusehen. Wenn der Enthusiasm mit dem *Wahnsinn*, so ist die Schwärmerei mit dem *Wahnwitz* zu vergleichen, wovon der letztere sich unter allen am wenigsten mit dem Erhabenen verträgt, weil er grüblerisch lächerlich ist. Im Enthusiasm, als Affekt, ist die Einbildungskraft zügellos; in der Schwärmerei, als eingewurzelter brütender Leidenschaft, regellos. Der erstere ist vorübergehender Zufall, der den gesunden Verstand bisweilen wohl betrifft; der zweite eine Krankheit, die ihn zerrüttet.

Einfalt (kunstlose Zweckmäßigkeit) ist gleichsam der Stil der Natur im Erhabenen, und so auch der Sittlichkeit, welche eine zweite (übersinnliche) Natur ist, wovon wir nur die Gesetze kennen, ohne das übersinnliche Vermögen in uns, selbst was den Grund dieser Gesetzgebung enthält, durch Anschauen erreichen zu können.

Noch ist anzumerken, daß, obgleich das Wohlgefallen am Schönen eben sowohl, als das am Erhabenen, nicht allein durch allgemeine *Mittelbarkeit* unter den andern ästhetischen Beurteilungen kenntlich unterschieden ist, und durch diese Eigenschaft, in Beziehung auf Gesellschaft (in der es sich mitteilen läßt), ein Interesse bekommt, gleichwohl doch auch die *Absonderung von aller Gesellschaft* als etwas Erhabenes angesehen werde, wenn sie auf Ideen beruht, alles sinnliche Interesse hinweg sehen. Sich selbst genug zu sein, mithin Gesellschaft nicht bedürfen, ohne doch ungesellig zu sein, d.i. sie zu fliehen, ist etwas dem Erhabenen sich Näherndes, so wie jede

Überhebung von Bedürfnissen. Dagegen ist Menschen zu fliehen, aus *Misanthropie*, weil man sie anfeindet, oder aus *Anthropophobie* (Menschenscheu), weil man sie als seine Feinde fürchtet, teils häßlich, teils verächtlich. Gleichwohl gibt es eine (sehr uneigentlich sogenannte) Misanthropie, wozu die Anlage sich mit dem Alter in vieler wohldenkenden Menschen Gemüt einzufinden pflegt, welche zwar, was das *Wohlwollen* betrifft, philanthropisch genug ist, aber vom *Wohlgefallen* an Menschen durch eine lange traurige Erfahrung weit abgebracht ist: wovon der Hang zur Eingezogenheit, der phantastische Wunsch, auf einem entlegenen Landsitze, oder auch (bei jungen Personen) die erträumte Glückseligkeit, auf einem der übrigen Welt unbekanntem Eilande, mit einer kleinen Familie, seine Lebenszeit zubringen zu können, welche die Romanschreiber, oder Dichter der Robinsonaden, so gut zu nutzen wissen, Zeugnis gibt. Falschheit, Undankbarkeit, Ungerechtigkeit, das Kindische in den von uns selbst für wichtig und groß gehaltenen Zwecken, in deren Verfolgung sich Menschen selbst unter einander alle erdenkliche Übel antun, stehen mit der Idee dessen, was sie sein könnten, wenn sie wollten, so im Widerspruch, und sind dem lebhaften Wunsche, sie besser zu sehen, so sehr entgegen: daß, um sie nicht zu hassen, da man sie nicht lieben kann, die Verzichtung auf alle gesellschaftliche Freuden nur ein kleines Opfer zu sein scheint. Diese Traurigkeit, nicht über die Übel, welche das Schicksal über andere Menschen verhängt (wovon die Sympathie Ursache ist), sondern die sie sich selbst antun (welche auf der Antipathie in Grundsätzen beruht), ist, weil sie auf Ideen beruht, erhaben, indessen daß die erstere allenfalls nur für schön gelten kann. — Der eben so geistreiche als gründliche *Saussure* sagt in der Beschreibung seiner Alpenreisen von *Bonhomme*, einem der savoyischen Gebirge: „es herrscht daselbst eine gewisse *abgeschmackte Traurigkeit*“. Er kannte daher doch auch eine *interessante* Traurigkeit, welche der Anblick einer Einöde einflößt, in die sich Menschen wohl versetzen möchten, um von der Welt nichts weiter zu hören, noch zu erfahren, die denn doch nicht so ganz unwirtbar sein muß, daß sie nur einen höchst mühseligen Aufenthalt für Menschen darböte. — Ich mache diese Anmerkung nur in der Absicht, um zu erinnern, daß auch Betrübniß (nicht niedergeschlagene Traurigkeit) zu den *rüstigen* Affekten gezählt werden könne, wenn sie in moralischen Ideen ihren Grund hat; wenn sie aber auf Sympathie gegründet, und, als solche, auch liebenswürdig ist, sie bloß zu den *schmelzenden* Affekten gehöre: um dadurch auf die Gemütsstimmung, die nur im ersteren Falle *erhaben* ist, aufmerksam zu machen.

Man kann mit der jetzt durchgeführten transzendentalen Exposition der ästhetischen Urteile nun auch die physiologische, wie sie ein *Burke* und viele scharfsinnige Männer unter uns bearbeitet haben, vergleichen, um zu sehen, wohin eine bloß empirische Exposition des Erhabenen und Schönen führe. *Burke*³, der in dieser Art der Behandlung als der vornehmste Verfasser genannt zu werden verdient, bringt auf diesem Wege (S. 223 seines Werks) heraus: „daß das Gefühl des Erhabenen sich auf dem Triebe zur Selbsterhaltung und auf *Furcht*, d.i. einem Schmerze, gründe, der, weil er nicht bis zur wirklichen Zerrüttung der körperlichen Teile geht, Bewegungen hervorbringt, die, da sie die feineren oder gröberen Gefäße von gefährlichen und beschwerlichen Verstopfungen reinigen, im Stande sind, angenehme Empfindungen zu erregen, zwar nicht Lust, sondern eine Art von wohlgefälligem Schauer, eine gewisse Ruhe, die mit Schrecken vermischt ist“. Das Schöne, welches er auf Liebe gründet (wovon er doch die Begierde abgesondert wissen will), führt er (S. 251-252) „auf die Nachlassung, Lossprechung und Erschlaffung der Fibern des Körpers, mithin eine Erweichung, Auflösung, Ermattung, ein Hinsinken, Hinsterven, Wegschmelzen vor Vergnügen, hinaus“. Und nun bestätigt er diese Erklärungsart nicht allein durch Fälle, in denen die Einbildungskraft in Verbindung mit dem Verstande, sondern sogar mit Sinnesempfindung, in uns das Gefühl des Schönen sowohl als des Erhabenen erregen könne. — Als psychologische Bemerkungen sind diese Zergliederungen der Phänomene unseres Gemüts überaus schön, und geben reichen Stoff zu den beliebtesten Nachforschungen der empirischen Anthropologie. Es ist auch nicht zu leugnen, daß alle Vorstellungen in uns, sie mögen objektiv bloß sinnlich, oder ganz intellektuell sein, doch subjektiv mit Vergnügen oder Schmerz, so unmerklich beides auch sein mag, verbunden werden können (weil sie insgesamt das Gefühl des Lebens affizieren, und keine derselben, sofern als sie Modifikation des Subjekts ist, indifferent sein kann); sogar, daß, wie Epikur behauptete, immer *Vergnügen* und *Schmerz* zuletzt doch körperlich sei, es mag nun von der Einbildung, oder gar von Verstandesvorstellungen anfangen: weil das

³ Nach der deutschen Übersetzung seiner Schrift: Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Schönen und Erhabenen. Riga, bei Hartknoch, 1773.

Leben ohne das Gefühl des körperlichen Organs bloß Bewußtsein seiner Existenz, aber kein Gefühl des Wohl- oder Übelbefindens, d.i. der Beförderung oder Hemmung der Lebenskräfte sei; weil das Gemüt für sich allein ganz Leben (das Lebensprinzip selbst) ist, und Hindernisse oder Beförderungen außer demselben und doch im Menschen selbst, mithin in der Verbindung mit seinem Körper, gesucht werden müssen.

Setzt man aber das Wohlgefallen am Gegenstande ganz und gar darin, daß dieser durch Reiz oder durch Rührung vergnügt: so muß man auch keinem *andern* zumuten, zu dem ästhetischen Urteile, was wir fällen, beizustimmen; denn darüber befragt ein jeder mit Recht nur seinen Privatsinn. Alsdann aber hört auch alle Zensur des Geschmacks gänzlich auf; man müßte denn das Beispiel, welches andere, durch die zufällige Übereinstimmung ihrer Urteile, geben, zum *Gebot* des Beifalls für uns machen, wider welches Prinzip wir uns doch vermutlich sträuben und auf das natürliche Recht berufen würden, das Urteil, welches auf dem unmittelbaren Gefühle des eigenen Wohlbefindens beruht, seinem eigenen Sinne, und nicht anderer ihrem, zu unterwerfen.

Wenn also das Geschmacksurteil nicht für *egoistisch*, sondern seiner innern Natur nach, d.i. um sein selbst, nicht um der Beispiele willen, die andere von ihrem Geschmack geben, notwendig als *pluralistisch* gelten muß, wenn man es als ein solches würdigt, welches zugleich verlangen darf, daß jedermann ihm beipflichten soll: so muß ihm irgend ein (es sei objektives oder subjektives) Prinzip a priori zum Grunde liegen, zu welchem man durch Aufspähung empirischer Gesetze der Gemütsveränderungen niemals gelangen kann: weil diese nur zu erkennen geben, wie geurteilt wird, nicht aber gebieten, wie geurteilt werden soll, und zwar gar so, daß das Gebot *unbedingt* ist; dergleichen die Geschmacksurteile voraussetzen, indem sie das Wohlgefallen mit einer Vorstellung *unmittelbar* verknüpft wissen wollen. Also mag die empirische Exposition der ästhetischen Urteile immer den Anfang machen, um den Stoff zu einer höhern Untersuchung herbeizuschaffen: eine transzendente Erörterung dieses Vermögens ist doch möglich, und zur Kritik des Geschmacks wesentlich gehörig. Denn, ohne daß derselbe Prinzipien a priori habe, könnte er unmöglich die Urteile anderer richten, und über sie, auch nur mit einigem Scheine des Rechts, Billigungs- oder Verwerfungsaussprüche fällen.

Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft [1790]. In: Ders.: Werke in 12 Bänden. Hg. Wilhelm Weischedel. Bd. X. Frankfurt am Main 1968, hier: Zweites Buch. Analytik des Erhabenen, A 73 - A 129

M9: Friedrich Schiller: Über das Erhabene

„Kein Mensch muß müssen“, sagt der Jude Nathan zum Derwisch, und dieses Wort ist in einem weiteren Umfange wahr, als man demselben vielleicht einräumen möchte. Der Wille ist der Geschlechtscharakter des Menschen, und die Vernunft selbst ist nur die ewige Regel desselben. Vernünftig handelt die ganze Natur; sein Prärogativ ist bloß, daß er mit Bewußtseyn und Willen vernünftig handelt. Alle andere Dinge müssen; der Mensch ist das Wesen, welches will.

Eben deswegen ist des Menschen nichts so unwürdig, als Gewalt zu erleiden, denn Gewalt hebt ihn auf. Wer sie uns anthut, macht uns nichts geringeres als die Menschheit streitig; wer sie feigerweise erleidet, wirft seine Menschheit hinweg. Aber dieser Anspruch auf absolute Befreiung von allem, was Gewalt ist, scheint ein Wesen vorauszusetzen, welches Macht genug besitzt, jede andere Macht von sich abzutreiben. Findet er sich in einem Wesen, welches im Reich der Kräfte nicht den obersten Rang behauptet, so entsteht daraus ein unglücklicher Widerspruch zwischen dem Trieb und dem Vermögen.

In diesem Falle befindet sich der Mensch. Umgeben von zahllosen Kräften, die alle ihm überlegen sind und den Meister über ihn spielen, macht er durch seine Natur Anspruch, von keiner Gewalt zu erleiden. Durch seinen Verstand zwar steigert er künstlicherweise seine natürlichen Kräfte, und bis auf einen gewissen Punkt gelingt es ihm wirklich, physisch über alles Physische Herr zu werden. Gegen alles, sagt das Sprichwort, giebt es Mittel, nur nicht gegen den Tod. Aber diese einzige Ausnahme, wenn sie das wirklich im strengsten Sinne ist, würde den ganzen Begriff des Menschen aufheben. Nimmermehr kann er das Wesen seyn, welches will, wenn es auch nur Einen Fall giebt, wo er schlechterdings muß, was er nicht will. Dieses einzige schreckliche, *was er nur muß und nicht will*, wird wie ein Gespenst ihn begleiten und ihn, wie auch wirklich bey den mehresten Menschen der Fall ist, den blinden Schrecknissen der [39] Phantasie zur Beute überliefern; seine gerühmte Freyheit ist absolut Nichts, wenn er auch nur in einem einzigen Punkte gebunden ist. Die Kultur soll den Menschen in Freyheit setzen und ihm dazu behülflich seyn, seinen ganzen Begriff zu erfüllen. Sie soll ihn also fähig machen, seinen Willen zu behaupten, denn der Mensch ist das Wesen, welches will.

Dieß ist auf zweyerley Weise möglich. Entweder *realistisch*, wenn der Mensch der Gewalt entgegensetzt, wenn er als Natur die Natur beherrscht: oder *idealistisch*, wenn er aus der Natur austritt und so, in Rücksicht auf sich, den Begriff der Gewalt vernichtet. Was ihm zu dem ersten verhilft, heißt physische Cultur. Der Mensch bildet seinen Verstand und seine sinnlichen Kräfte aus, um die Naturkräfte nach ihren eigenen Gesetzen entweder zu Werkzeugen seines Willens zu machen oder sich vor ihren Wirkungen, die er nicht lenken kann, in Sicherheit zu setzen. Aber die Kräfte der Natur lassen sich nur bis auf einen gewissen Punkt beherrschen oder abwehren; über diesen Punkt hinaus entziehen sie sich der Macht des Menschen und unterwerfen ihn der ihrigen.

Jetzt also wäre es um seine Freyheit gethan, wenn er keiner andern als physischen Kultur fähig wäre. Er soll aber ohne Ausnahme Mensch seyn, also in keinem Fall etwas *gegen* seinen Willen erleiden. Kann er also den physischen Kräften keine verhältnißmäßige physische Kraft mehr entgegen setzen, so bleibt ihm, um keine Gewalt zu erleiden, nichts anders übrig als: *ein Verhältniß*, welches ihm so nachtheilig ist, *ganz und gar aufzuheben*, und eine Gewalt, die er der That nach erleiden muß, *dem Begriff nach zu vernichten*. Eine Gewalt dem Begriffe nach vernichten, heißt aber nichts anders, als sich derselben freywillig unterwerfen. Die Kultur, die ihn dazu geschickt macht, heißt die moralische.

Der moralisch gebildete Mensch, und nur dieser, ist ganz frey. Entweder er ist der Natur als Macht überlegen, oder er ist einstimmig mit derselben. Nichts, was sie an ihm ausübt, ist Gewalt, denn eh es bis zu *ihm* kommt, ist es schon *seine eigene Handlung* geworden, und die dynamische Natur erreicht ihn selbst nie, weil er sich von allem, was sie erreichen kann, freythätig scheidet. Diese Sinnesart aber, welche die Moral unter dem [40] Begriff der Resignation in die Nothwendigkeit und die Religion unter dem Begriff der Ergebung in den göttlichen Ratschluß lehret, erfordert, wenn sie ein Werk der freyen Wahl und Ueberlegung seyn soll, schon eine größere Klarheit des Denkens und eine höhere Energie des Willens, als dem Menschen im handelnden Leben eigen zu seyn pflegt. Glücklicherweise aber ist nicht bloß in seiner rationalen Natur eine moralische Anlage, welche durch den Verstand entwickelt werden kann, sondern selbst in seiner sinnlich vernünftigen, d. h. menschlichen Natur eine *aesthetische* Tendenz dazu vorhanden, welche durch gewisse sinnliche Gegenstände geweckt, und durch Läuterung seiner Gefühle zu diesem idealistischen Schwung des Gemüths kultivirt werden kann. Von dieser, ihrem Begriff und Wesen nach zwar idealistischen Anlage, die aber auch selbst der Realist in seinem Leben

deutlich genug an den Tag legt, obgleich er sie in seinem System nicht zugiebt¹ werde ich gegenwärtig handeln.

Zwar reichen schon die entwickelten Gefühle für Schönheit dazu hin, uns bis auf einen gewissen Grad von der Natur als einer Macht unabhängig zu machen. Ein Gemüth, welches sich soweit veredelt hat, um mehr von den Formen als dem Stoff der Dinge gerührt zu werden, und ohne alle Rücksicht auf Besitz, aus der bloßen Reflexion über die Erscheinungsweise ein freyes Wohlgefallen zu schöpfen, ein solches Gemüth trägt in sich selbst eine innre unverlierbare Fülle des Lebens, und weil es nicht nöthig hat, sich die Gegenstände zuzueignen, in denen es lebt, so ist es auch nicht in Gefahr, derselben beraubt zu werden. Aber endlich will doch auch der Schein einen Körper haben, an welchem er sich zeigt, und solange also ein Bedürfniß auch nur nach schönem Schein vorhanden ist, bleibt ein Bedürfniß nach dem *Daseyn* von Gegenständen übrig, und unsre Zufriedenheit ist folglich noch von der Natur als Macht abhängig, welche über alles Daseyn gebietet. Es ist nemlich etwas ganz anders, ob wir ein Verlangen nach schönen und guten Gegenständen fühlen oder ob wir bloß verlangen, daß die vorhandenen Gegenstände schön und gut seyen. Das letzte kann mit der höchsten Freyheit [41] des Gemüths bestehen, aber das erste nicht; daß das vorhandene schön und gut sey, können wir fodern; daß das Schöne und Gute vorhanden sey, bloß wünschen. Diejenige Stimmung des Gemüths, welche gleichgültig ist, ob das Schöne und Gute und Vollkommene existire, aber mit rigoristischer Strenge verlangt, daß das Existirende gut und schön und vollkommen sey, heißt vorzugsweise groß und erhaben, weil sie alle Realitäten des schönen Charakters enthält, ohne seine Schranken zu theilen.

Es ist ein Kennzeichen guter und schöner aber jederzeit schwacher Seelen, immer ungeduldig auf Existenz ihrer moralischen Ideale zu dringen, und von den Hindernissen derselben schmerzlich gerührt zu werden. Solche Menschen setzen sich in eine traurige Abhängigkeit von dem Zufall, und es ist immer mit Sicherheit vorherzusagen, daß sie der Materie in moralischen und aesthetischen Dingen zuviel einräumen und die höchste Charakter- und Geschmacks-Probe nicht bestehen werden. Das moralisch Fehlerhafte soll uns nicht *Leiden* und Schmerz einflößen, welches immer mehr von einem unbefriedigten Bedürfniß als von einer unerfüllten Foderung zeugt. Diese muß einen rüstigern Affekt zum Begleiter haben und das Gemüth eher stärken und in seiner Kraft bevestigen, als kleinmüthig und unglücklich machen.

Zwey Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab. Der Eine, gesellig und hold, verkürzt uns durch sein munteres Spiel die mühevollen Reise, macht uns die Fesseln der Nothwendigkeit leicht, und führt uns unter Freude und Scherz bis an die gefährlichen Stellen, wo wir als reine Geister handeln und alles körperliche ablegen müssen, bis zur Erkenntniß der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht. Hier verläßt er uns, denn nur die Sinnenwelt ist sein Gebieth, über diese hinaus kann ihn sein irrdischer Flügel nicht tragen. Aber jetzt tritt der andere hinzu, ernst und schweigend, und mit starkem Arm trägt er uns über die schwindlichte Tiefe.

In dem ersten dieser Genien erkennt man das Gefühl des Schönen, in dem zweyten das Gefühl des Erhabenen. Zwar ist schon das Schöne ein Ausdruck der Freyheit; aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem körperlichen Einfluß entbindet, sondern derjenigen, welche [42] wir innerhalb der Natur als Menschen genießen. Wir fühlen uns frey bey der Schönheit, weil die sinnlichen Triebe mit dem Gesetz der Vernunft harmonieren; wir fühlen uns frey beim Erhabenen, weil die sinnlichen Triebe auf die Gesetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geist hier handelt, als ob er unter keinen andern als seinen eigenen Gesetzen stünde.

Das Gefühl des Erhabenen ist ein gemischtes Gefühl. Es ist eine Zusammensetzung von *Wehseyn*, das sich in seinem höchsten Grad als ein Schauer äußert, und von *Frohseyn*, das bis zum Entzücken steigen kann und ob es gleich nicht eigentlich Lust ist, von feinen Seelen aller Lust doch weit vorgezogen wird. Diese Verbindung zweyer widersprechender Empfindungen in einem einzigen Gefühl beweist unsere moralische Selbständigkeit auf eine unwiderlegliche Weise. Denn da es absolut unmöglich ist, daß der nemliche Gegenstand in zwey entgegengesetzten Verhältnissen zu uns stehe, so folgt daraus, daß wir *selbst* in zwey verschiedenen Verhältnissen zu dem Gegenstand stehen, daß folglich zwey entgegengesetzte Naturen in uns vereinigt seyn müssen, welche bey Vorstellung desselben, auf ganz entgegengesetzte Art interessirt sind. Wir erfahren also durch das Gefühl des Erhabenen, daß sich der Zustand unsers Geistes nicht nothwendig nach dem Zustand des Sinnes richtet, daß die Gesetze der Natur nicht nothwendig auch die unsrigen

¹ Wie überhaupt nichts wahrhaft idealistisch heißen kann, als was der vollkommene Realist wirklich unbewußt ausübt, und nur durch eine Inconsequenz läugnet.

sind, und daß wir ein selbstständiges Prinzipium in uns haben, welches von allen sinnlichen Rührungen unabhängig ist.

Der erhabene Gegenstand ist von doppelter Art. Wir beziehen ihn entweder auf unsere *Fassungskraft* und erliegen bey dem Versuch, uns ein Bild oder einen Begriff von ihm zu bilden: oder wir beziehen ihn auf unsere *Lebenskraft*, und betrachten ihn als eine Macht, gegen welche die unsrige in nichts verschwindet. Aber ob wir gleich in dem einen, wie in dem andern Fall durch seine Veranlassung das peinliche Gefühl unserer Grenzen erhalten, so fliehen wir ihn doch nicht, sondern werden vielmehr mit unwiderstehlicher Gewalt von ihm angezogen Würde dieses wohl möglich seyn, wenn die Grenzen unsrer Phantasie zugleich die Grenzen unsrer Fassungskraft wären? Würden wir wohl an die Allgewalt der Naturkräfte gern erinnert seyn wollen, wenn wir nicht noch etwas anders im Rückhalt hätten, als was ihnen [43] zum Raube werden kann? Wir ergötzen uns an dem Sinnlichunendlichen, weil wir denken können, was die Sinne nicht mehr fassen, und der Verstand nicht mehr begreift. Wir werden begeistert von dem Furchtbaren, weil wir wollen können, was die Triebe verabscheuen, und verwerfen, was sie begehren. Gern lassen wir die Imagination im Reich der Erscheinungen ihren Meister finden, denn endlich ist es doch nur eine sinnliche Kraft, die über eine andere sinnliche triumphirt, aber an das absolut Große in uns selbst kann die Natur in ihrer ganzen Grenzenlosigkeit nicht reichen. Gern unterwerfen wir der physischen Nothwendigkeit unser Wohlseyn und unser Daseyn, denn das erinnert uns eben, daß sie über unsre Grundsätze nicht zu gebieten hat. Der Mensch ist in ihrer Hand, aber des Menschen Willen ist in der seinigen.

Und so hat die Natur sogar ein sinnliches Mittel angewendet, uns zu lehren, daß wir mehr als bloß sinnlich sind; so wußte sie selbst Empfindungen dazu zu benutzen, uns der Entdeckung auf die Spur zu führen, daß wir der Gewalt der Empfindungen nichts weniger als sklavisch unterworfen sind. Und dieß ist eine ganz andere Wirkung, als durch das Schöne geleistet werden kann; durch das Schöne der Wirklichkeit nehmlich, denn im Idealschönen muß sich auch das Erhabene verlieren. Bey dem Schönen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit zusammen, und nur um dieser Zusammenstimmung willen hat es Reiz für uns. Durch die Schönheit allein würden wir also ewig nie erfahren, daß wir bestimmt und fähig sind, uns als reine Intelligenzen zu beweisen. Beim Erhabenen hingegen stimmen Vernunft und Sinnlichkeit *nicht* zusammen, und eben in diesem Widerspruch zwischen beiden liegt der Zauber, womit es unser Gemüth ergreift. Der physische und der moralische Mensch werden hier aufs schärfste voneinander geschieden, denn gerade bey solchen Gegenständen, wo der erste nur seine Schranken empfindet, macht der andere die Erfahrung seiner *Kraft* und wird durch eben das unendlich erhoben, was den andern zu Boden drückt.

Ein Mensch, will ich annehmen, soll alle die Tugenden besitzen, deren Vereinigung den *schönen Charakter* ausmacht. Er soll in der Ausübung der Gerechtigkeit, Wohlthätigkeit, Mäßigkeit, Standhaftigkeit und Treue seine Wollust finden, [44] alle Pflichten, deren Befolgung ihm die Umstände nahe legen, sollen ihm zum leichten Spiele werden, und das Glück soll ihm keine Handlung schwer machen, wozu nur immer sein menschenfreundliches Herz ihn auffodern mag. Wem wird dieser schöne Einklang der natürlichen Triebe mit den Vorschriften der Vernunft nicht entzückend seyn, und wer sich enthalten können, einen solchen Menschen zu lieben? Aber können wir uns wohl, bey aller Zuneigung zu demselben versichert halten, daß er wirklich ein Tugendhafter ist, und daß es überhaupt eine Tugend giebt? Wenn es dieser Mensch auch bloß auf angenehme Empfindungen angelegt hätte, so könnte er, ohne ein Thor zu seyn, schlechterdings nicht anders handeln, und er müßte seinen eignen Vortheil hassen, wenn er lasterhaft seyn wollte. Es kann seyn, daß die Quelle seiner Handlungen rein ist, aber das muß er mit seinem eignen Herzen ausmachen, wir sehen nichts davon. Wir sehen ihn nicht mehr thun als auch der bloß kluge Mann thun müßte, der das Vergnügen zu seinem Gott macht. Die Sinnenwelt also erklärt das ganze Phänomen seiner Tugend, und wir haben gar nicht nöthig, uns jenseits derselben nach einem Grund davon umzusehen.

Dieser nehmliche Mensch soll aber plötzlich in ein großes Unglück gerathen. Man soll ihn seiner Güter berauben, man soll seinen guten Nahmen zu Grund richten. Krankheiten sollen ihn auf ein schmerzhaftes Lager werfen, alle, die er liebt, soll der Tod ihm entreißen, alle, denen er vertraut, ihn in der Noth verlassen. In diesem Zustande suche man ihn wieder auf, und fodre von dem Unglücklichen die Ausübung der nehmlichen Tugenden, zu denen der Glückliche einst so bereit gewesen war. Findet man ihn in diesem Stück noch ganz als den nehmlichen, hat die Armuth seine Wohlthätigkeit, der Undank seine Dienstfertigkeit, der Schmerz seine Gleichmüthigkeit, eignes Unglück seine Theilnehmung an fremdem Glücke nicht vermindert, bemerkt man die Verwandlung seiner Umstände in seiner Gestalt, aber nicht in seinem Betragen, in der Materie, aber nicht in der Form seines Handelns — dann freylich reicht man mit keiner Erklärung aus dem *Naturbe-*

griff mehr aus (nach welchem es schlechterdings nothwendig ist, daß das Gegenwärtige als Wirkung sich auf etwas Vergangenes als seine Ursache gründet), weil nichts wider-[45]sprechender seyn kann, als daß die Wirkung dieselbe bleibe, wenn die Ursache sich in ihr Gegentheil verwandelt hat. Man muß also jeder natürlichen Erklärung entsagen, muß es ganz und gar aufgeben, das Betragen aus dem Zustande abzuleiten, und den Grund des erstern aus der physischen Weltordnung heraus in eine ganz andere verlegen, welche die Vernunft zwar mit ihren Ideen erfliegen, der Verstand aber mit seinen Begriffen nicht erfassen kann. Diese Entdeckung des absoluten moralischen Vermögens, welches an keine Natur-Bedingung gebunden ist, gibt dem wehmüthigen Gefühl, wovon wir bey dem Anblick eines solchen Menschen ergriffen werden, den ganz eignen unaussprechlichen Reiz, den keine Lust der Sinne, so veredelt sie auch seyen, dem Erhabenen streitig machen kann.

Das Erhabene verschafft uns also einen Ausgang aus der sinnlichen Welt, worinn uns das Schöne gern immer gefangen halten möchte. Nicht allmählig (denn es gibt von der Abhängigkeit keinen Uebergang zur Freyheit), sondern plötzlich und durch eine Erschütterung, reißt es den selbstständigen Geist aus dem Netze los, womit die verfeinerte Sinnlichkeit ihn umstrickte, und das um so fester bindet, je durchsichtiger es gesponnen ist. Wenn sie durch den unmerklichen Einfluß eines weichlichen Geschmacks auch noch so viel über die Menschen gewonnen hat — wenn es ihr gelungen ist, sich in der verführerischen Hülle des geistigen Schönen in den innersten Sitz der moralischen Gesetzgebung einzudrängen, und dort die Heiligkeit der Maximen an ihrer Quelle zu vergiften, so ist oft eine einzige erhabene Rührung genug, dieses Gewebe des Betrugs zu zerreißen, dem gefesselten Geist seine ganze Schnellkraft auf einmal zurückzugeben, ihm eine Relevation über seine wahre Bestimmung zu ertheilen, und ein Gefühl seiner Würde, wenigstens für den Moment aufzunöthigen. Die Schönheit unter der Gestalt der Göttinn Calypso hat den tapfern Sohn des Ulysses bezaubert, und durch die Macht ihrer Reizungen hält sie ihn lange Zeit auf ihrer Insel gefangen. Lange glaubt er einer unsterblichen Gottheit zu huldigen, da er doch nur in den Armen der Wollust liegt — aber ein erhabener Eindruck ergreift ihn plötzlich unter Mentors Gestalt, er erinnert sich seiner bessern Bestimmung, wirft sich in die Wellen und ist frey.

[46] Das Erhabene, wie das Schöne, ist durch die ganze Natur verschwenderisch ausgegossen, und die Empfindungsfähigkeit für beides in alle Menschen gelegt; aber der Keim dazu entwickelt sich ungleich, und durch die Kunst muß ihm nachgeholfen werden. Schon der Zweck der Natur bringt es mit sich, daß wir der Schönheit zuerst entgegeneilen, wenn wir noch vor dem Erhabenen fliehn; denn die Schönheit ist unsre Wärterinn im kindischen Alter, und soll uns ja aus dem rohen Naturzustand zur Verfeinerung führen. Aber ob sie gleich unsre erste Liebe ist, und unsre Empfindungsfähigkeit für dieselbe zuerst sich entfaltet, so hat die Natur doch dafür gesorgt, daß sie langsamer reif wird, und zu ihrer völligen Entwicklung erst die Ausbildung des Verstandes und Herzens abwartet. Erreichte der Geschmack seine völlige Reife, ehe Wahrheit und Sittlichkeit auf einen bessern Weg, als durch ihn geschehen kann, in unser Herz gepflanzt wären, so würde die Sinnenwelt ewig die Grenze unsrer Bestrebungen bleiben. Wir würden weder in unsern Begriffen, noch in unsern Gesinnungen über sie hinaus gehn, und was die Einbildungskraft nicht darstellen kann, würde auch keine Realität für uns haben. Aber glücklicherweise liegt es schon in der Einrichtung der Natur, daß der Geschmack, obgleich er zuerst blühet, doch zuletzt unter allen Fähigkeiten des Gemüths seine Zeitigung erhält. In dieser Zwischenzeit wird Frist genug gewonnen, einen Reichtum von Begriffen in dem Kopf und einen Schatz von Grundsätzen in der Brust anzupflanzen, und dann besonders auch die Empfindungsfähigkeit für das Große und Erhabene aus der Vernunft zu entwickeln.

So lange der Mensch bloß Sklave der physischen Nothwendigkeit war, aus dem engen Kreis der Bedürfnisse noch keinen Ausgang gefunden hatte, und die hohe *dämonische* Freyheit in seiner Brust noch nicht ahndete, so konnte ihn die *unfaßbare* Natur nur an die Schranken seiner Vorstellungskraft und die *verderbende* Natur nur an seine physische Ohnmacht erinnern. Er mußte also die erste mit Kleinmuth vorübergehen, und sich von der andern mit Entsetzen abwenden. Kaum aber macht ihm die freie Betrachtung gegen den blinden Andrang der Naturkräfte Raum, und kaum entdeckt er in dieser Fluth von Erscheinungen etwas Bleibendes in seinem eigenen Wesen, so [47] fangen die wilden Naturmassen um ihn herum an, eine ganz andere Sprache zu seinem Herzen zu reden: und das relativ Große ausser ihm ist der Spiegel, worinn er das absolut Große in ihm selbst erblickt. Furchtlos und mit schauerlicher Lust nähert er sich jetzt diesen Schreckbildern seiner Einbildungskraft, und bietet absichtlich die ganze Kraft dieses Vermögens auf, das Sinnlichunendliche darzustellen, um, wenn es bey diesem Versuche dennoch erliegt, die Ueberlegenheit seiner Ideen über das Höchste, was die Sinnlichkeit leisten kann, desto lebhafter zu empfinden. Der Anblick unbegrenzter Fernen und unabsehbarer Höhen, der weite Ocean zu

seinen Füßen, und der größere Ocean über ihm, entreissen seinen Geist der engen Sphäre des Wirklichen und der drückenden Gefangenschaft des physischen Lebens. Ein größerer Maßstab der Schätzung wird ihm von der simplen Majestät der Natur vorgehalten, und, von ihren großen Gestalten umgeben, erträgt er das Kleine in seiner Denkart nicht mehr. Wer weiß, wie manchen Lichtgedanken oder Heldenentschluß, den kein Studierkerker, und kein Gesellschaftsaal zur Welt gebracht haben möchte, nicht schon dieser muthige Streit des Gemüths mit dem großen Naturgeist auf einem Spatziergang gebahr — wer weiß, ob es nicht dem seltenern Verkehr mit diesem großen Genius zum Theil zuzuschreiben ist, daß der Charakter der Städter sich so gerne zum Kleinlichen wendet, verkrüppelt und welkt, wenn der Sinn des Nomaden offen und frey bleibt, wie das Firmament, unter dem er sich lagert.

Aber nicht bloß das Unerreichbare für die Einbildungskraft, das Erhabene der Quantität, auch das Unfaßbare für den Verstand, die *Verwirrung*, kann, sobald sie ins Große geht, und sich als Werk der Natur ankündigt (denn sonst ist sie verächtlich), zu einer Darstellung des Uebersinnlichen dienen, und dem Gemüth einen Schwung geben. Wer verweilet nicht lieber bey der geistreichen Unordnung einer natürlichen Landschaft als bey der geistlosen Regelmäßigkeit eines französischen Gartens? Wer bestaunt nicht lieber den wunderbaren Kampf zwischen Fruchtbarkeit und Zerstörung in Siciliens Fluren, weidet sein Auge nicht lieber an Schottlands wilden Katarakten und Nebelgebirgen, Ossians großer Natur, als daß er in dem schnurgerechten Holland den sauren Sieg der Geduld über das trotzigste der Elemente [48] bewundert? Niemand wird läugnen, daß in Bataviens Triften für den physischen Menschen besser gesorgt ist, als unter dem tückischen Krater des Vesuv, und daß der Verstand, der begreifen und ordnen will, bei einem regulären Wirthschaftsgarten weit mehr als bey einer wilden Naturlandschaft seine Rechnung findet. Aber der Mensch hat noch ein Bedürfniß mehr, als zu leben und sich wohl seyn zu lassen und auch noch eine andere Bestimmung, als die Erscheinungen um ihn herum zu begreifen.

Was dem Reisenden von Empfindung die wilde Bizarrerie in der physischen Schöpfung so anziehend macht, eben das eröffnet einem begeisterungsfähigen Gemüth, selbst in der bedenklichen Anarchie der moralischen Welt, die Quelle eines ganz eignen Vergnügens. Wer freylich die große Haushaltung der Natur mit der dürftigen Fackel des *Verstandes* beleuchtet, und immer nur darauf ausgeht, ihre kühne Unordnung in Harmonie aufzulösen, der kann sich in einer Welt nicht gefallen, wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint, und bey weitem in den mehresten Fällen Verdienst und Glück mit einander im Widerspruche stehn. Er will haben, daß in dem großen Weltlaufe alles wie in einer guten Wirthschaft geordnet sey, und vermißt er, wie es nicht wohl anders seyn kann, diese Gesetzmäßigkeit, so bleibt ihm nichts anders übrig, als von einer künftigen Existenz und von einer andern Natur die Befriedigung zu erwarten, die ihm die gegenwärtige und vergangene schuldig bleibt. Wenn er es hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos von Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntniß bringen zu wollen, so gewinnt er von einer andern Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt. Gerade dieser gänzliche Mangel einer Zweckverbindung unter diesem Gedränge von Erscheinungen, wodurch sie für den Verstand, der sich an diese Verbindungsform halten muß, übersteigend und unbrauchbar werden, macht sie zu einem desto treffendern Sinnbild für die reine Vernunft, die in eben dieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigne Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet. Denn wenn man einer Reihe von Dingen alle Verbindung unter sich nimmt, so hat man den Begriff der Independenz, der mit dem reinen Vernunftbegriff der Freyheit überraschend zusammenstimmt. Unter dieser Idee der Freyheit, welche sie aus ihrem [49] eigenen Mittel nimmt, faßt also die Vernunft in eine Einheit des Gedankens zusammen, was der Verstand in keine Einheit der Erkenntniß verbinden kann, unterwirft sich durch diese Idee das unendliche Spiel der Erscheinungen, und behauptet also ihre Macht zugleich über den Verstand als sinnlich bedingtes Vermögen. erinnert man sich nun, welchen Werth es für ein Vernunftwesen haben muß, sich seiner Independenz von Naturgesetzen bewußt zu werden, so begreift man, wie es zugeht, daß Menschen von erhabener Gemüthsstimmung durch diese ihnen dargebotene Idee der Freyheit sich für allen Fehlschlag der Erkenntniß für entschädigt halten können. Die Freyheit in allen ihren moralischen Widersprüchen und physischen Uebeln ist für edle Gemüther ein unendlich interessanteres Schauspiel als Wohlstand und Ordnung ohne Freyheit, wo die Schaaf geduldig dem Hirten folgen, und der selbstherrschende Wille sich zum dienstbaren Glied eines Uhrwerks herabsetzt. Das letzte macht den Menschen bloß zu einem geistreichen Produkt und glücklichern Bürger der Natur, die Freyheit macht ihn zum Bürger und Mitherrscher eines höhern Systems, wo es unendlich ehrenvoller ist, den untersten Platz einzunehmen, als in der physischen Ordnung den Reihen anzuführen.

Aus diesem Gesichtspunct betrachtet, und *nur* aus diesem, ist mir die Weltgeschichte ein erhabenes Object. Die Welt, als historischer Gegenstand, ist im Grunde nichts anders als der Konflikt

der Naturkräfte unter einander selbst und mit der Freyheit des Menschen und den Erfolg dieses Kampfs berichtet uns die Geschichte. So weit die Geschichte bis jetzt gekommen ist, hat sie von der Natur (zu der alle Affekte im Menschen gezählt werden müssen) weit größere Thaten zu erzählen, als von der selbstständigen Vernunft, und diese hat bloß durch einzelne Ausnahmen vom Naturgesetz in einem Kato, Aristides, Phocion und ähnlichen Männern ihre Macht behaupten können. Nähert man sich nur der Geschichte mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntniß — wie sehr findet man sich da getäuscht! Alle wohlgemeynte Versuche der Philosophie, das, was die moralische Welt *fodert*, mit dem, was die wirkliche *leistet*, in Uebereinstimmung zu bringen, werden durch die Aussagen der Erfahrungen widerlegt, und so gefällig die Natur [50] in ihrem *Organischen Reich* sich nach den regulativen Grundsätzen der Beurtheilung richtet oder zu richten scheint, so unbändig reißt sie im Reich der Freyheit den Zügel ab, woran der Spekulations-Geist sie gern gefangen führen möchte.

Wie ganz anders, wenn man darauf resignirt, sie zu *erklären*, und diese ihre Unbegreiflichkeit selbst zum Standpunct der Beurtheilung macht. Eben der Umstand, daß die Natur im Großen angesehen, aller Regeln, die wir durch unsern Verstand ihr vorschreiben, spottet, daß sie auf ihrem eigenwilligen freyen Gang die Schöpfungen der Weisheit und des Zufalls mit gleicher Achtlosigkeit in den Staub tritt, daß sie das Wichtige wie das Geringe, das Edle wie das Gemeine in Einem Untergang mit sich fortreißt, daß sie hier eine Ameisenwelt erhält, dort ihr herrlichstes Geschöpf den Menschen in ihre Riesenarme faßt und zerschmettert, daß sie ihre mühsamsten Erwerbungen oft in einer leichtsinnigen Stunde verschwendet, und an einem Werk der Thorheit oft Jahrhunderte lang baut — mit einem Wort — dieser Abfall der Natur im Großen von den Erkenntnißregeln, denen sie in ihren einzelnen Erscheinungen sich unterwirft, macht die absolute Unmöglichkeit sichtbar, durch *Naturgesetze* die *Natur selbst* zu erklären, und *von* ihrem Reiche gelten zu lassen, was *in* ihrem Reiche gilt, und das Gemüth wird also unwiderstehlich aus der Welt der Erscheinungen heraus in die Ideenwelt, aus dem Bedingten ins Unbedingte getrieben.

Noch viel weiter als die sinnlich unendliche führt uns die furchtbare und zerstörende Natur, solange wir nehmlich bloß freye Betrachter derselben bleiben. Der sinnliche Mensch freylich, und die Sinnlichkeit in dem vernünftigen fürchten nichts so sehr als mit dieser Macht zu zerfallen, die über Wohlseyn und Existenz zu gebieten hat.

Das höchste Ideal, wornach wir ringen, ist, mit der physischen Welt, als der Bewahrerin unserer Glückseligkeit, in gutem Vernehmen zu bleiben, ohne darum genöthigt zu seyn, mit der moralischen zu brechen, die unsre Würde bestimmt. Nun geht es aber bekanntermaßen nicht immer an, beyden Herren zu dienen, und wenn auch (ein fast unmöglicher Fall) die Pflicht mit dem Bedürfnisse nie in Streit gerathen sollte; so geht doch die Naturnothwendigkeit keinen Vertrag mit dem Menschen [51] ein, und weder seine Kraft noch seine Geschicklichkeit kann ihn gegen die Tücke der Verhängnisse sicher stellen. Wohl ihm also, wenn er gelernt hat, zu ertragen, was er nicht ändern kann, und Preiß zu geben mit Würde, was er nicht retten kann! Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Aussenwerke ersteigt, auf die er seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freyheit der Geister zu flüchten — wo es kein andres Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen — und kein andres Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freye Aufhebung alles sinnlichen Interesse ehe noch eine physische Macht es thut, sich moralisch zu entleiben.

Dazu nun stärken ihn erhabene Rührungen und ein öfterer Umgang mit der zerstörenden Natur, sowohl da wo sie ihm ihre verderbliche Macht bloß von ferne zeigt, als wo sie sie wirklich gegen seine Mitmenschen äußert. Das Pathetische ist ein künstliches Unglück, und wie das wahre Unglück, setzt es uns in *unmittelbaren Verkehr* mit dem Geistergesetz, das in unserm Busen gebietet. Aber das wahre Unglück wählt seinen Mann und seine Zeit nicht immer gut; es überrascht uns oft wehrlos, und was noch schlimmer ist, es *macht* uns oft *wehrlos*. Das künstliche Unglück des Pathetischen hingegen findet uns in voller Rüstung, und weil es bloß eingebildet ist, so gewinnt das selbstständige Prinzipium in unserm Gemüthe Raum, seine absolute Independenz zu behaupten. Je öfter nun der Geist diesen Akt von Selbstthätigkeit erneuert, desto mehr wird ihm derselbe zur Fertigkeit, einen desto größern Vorsprung gewinnt er vor dem sinnlichen Trieb, daß er endlich auch dann, wenn aus dem eingebildeten und künstlichen Unglück ein ernsthaftes wird, im Stande ist, es als ein künstliches zu behandeln, und, der höchste Schwung der Menschennatur! das wirkliche Leiden in eine erhabene Rührung aufzulösen. Das Pathetische, kann man daher sagen, ist eine Inokulation des unvermeidlichen Schicksals, wodurch es seiner Bösartigkeit beraubt, und der Angriff desselben auf die starke Seite des Menschen hingeleitet wird.

Also hinweg mit der falsch verstandenen Schonung und dem schlaffen verzärtelten Geschmack, der über das ernste Angesicht der Nothwendigkeit einen Schleyer wirft, und um sich bey den [52]

Sinnen in Gunst zu setzen, eine Harmonie zwischen dem Wohlseyn und Wohlverhalten *lügt*, wovon sich in der wirklichen Welt keine Spuren zeigen. Stirne gegen Stirn zeige sich uns das böse Verhängniß. Nicht in der Unwissenheit der uns umlagernden Gefahren — denn diese muß doch endlich aufhören — nur in der *Bekanntschaft* mit denselben ist Heil für uns. Zu dieser Bekanntschaft nun verhilft uns das furchtbar herrliche Schauspiel der alles zerstörenden und wieder erschaffenden, und wieder zerstörenden Veränderung — des bald langsam untergrabenden, bald schnell überfallenden Verderbens, verhelfen uns die pathetischen Gemälde der mit dem Schicksal [ringenden] Menschheit, der unaufhaltsamen Flucht des Glücks, der betrogenen Sicherheit, der triumphirenden Ungerechtigkeit und der unterliegenden Unschuld, welche die Geschichte in reichem Maaß aufstellt, und die tragische Kunst nachahmend vor unsre Augen bringt. Denn wo wäre derjenige, der, bey einer nicht ganz verwahrlosten moralischen Anlage, von dem hartnäckigen und doch vergeblichen Kampf des Mithridat, von dem Untergang der Städte Syrakus und Karthago [lesen, und] bey solchen Szenen verweilen kann, ohne dem ernstesten Gesetz der Nothwendigkeit mit einem Schauer zu huldigen, seinen Begierden augenblicklich den Zügel anzuhalten, und ergriffen von dieser ewigen Untreue alles Sinnlichen nach dem Beharrlichen in seinem Busen zu greifen? Die Fähigkeit, das Erhabene zu empfinden, ist also eine der herrlichsten Anlagen in der Menschennatur, die sowohl wegen ihres Ursprungs aus dem selbständigen Denk- und Willens-Vermögen unsre *Achtung*, als wegen ihres Einflusses auf den moralischen Menschen die vollkommenste Entwicklung verdient. Das Schöne macht sich bloß verdient um den *Menschen*, das Erhabene um den *reinen Dämon* in ihm; und weil es einmal unsre Bestimmung ist, auch bey allen sinnlichen Schranken uns nach dem Gesetzbuch reiner Geister zu richten, so muß das Erhabene zu dem Schönen hinzukommen, um die *ästhetische Erziehung* zu einem vollständigen Ganzen zu machen, und die Empfindungsfähigkeit des menschlichen Herzens nach dem ganzen Umfang unsrer Bestimmung, und also auch über die Sinnenwelt hinaus, zu erweitern.

[53] Ohne das Schöne würde zwischen unsrer Naturbestimmung und unsrer Vernunftbestimmung ein immerwährender Streit seyn. Ueber dem Bestreben, unserm *Geisterberuf* Genüge zu leisten, würden wir unsre *Menschheit* versäumen, und alle Augenblicke zum Aufbruch aus der Sinnenwelt gefaßt, in dieser uns einmal angewiesenen Sphäre des Handelns beständig Fremdlinge bleiben. Ohne das Erhabene würde uns die Schönheit unsrer Würde vergessen machen. In der Erschlaffung eines ununterbrochenen Genusses würden wir die Rüstigkeit des *Karakters* einbüßen, und an diese *zufällige Form des Daseyns* unauflösbar gefesselt, unsre unveränderliche Bestimmung und unser wahres Vaterland aus den Augen verlieren. Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet, und unsre Empfänglichkeit für beydes in gleichem Maaß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu seyn, und ohne unser Bürgerrecht in der intelligibeln Welt zu verscherzen.

Nun stellt zwar schon die Natur für sich allein Objekte in Menge auf, an denen sich die Empfindungsfähigkeit für das Schöne und Erhabene üben könnte; aber der Mensch ist, wie in andern Fällen, so auch hier, von der zweyten Hand besser bedient, als von der Ersten, und will lieber einen zubereiteten und auserlesenen Stoff von der Kunst empfangen, als an der unreinen Quelle der Natur mühsam und dürftig schöpfen. Der nachahmende Bildungstrieb, der keinen *Eindruck* erleiden kann, ohne sogleich nach einem lebendigen *Ausdruck* zu streben, und in jeder schönen oder großen Form der Natur eine Ausforderung erblickt, mit ihr zu ringen, hat vor derselben den großen Vortheil voraus, dasjenige als Hauptzweck und als ein eigenes Ganzes behandeln zu dürfen, was die Natur — wenn sie es nicht gar absichtlos hinwirft — bey Verfolgung eines ihr näher liegenden Zwecks bloß im Vorbeygehen mitnimmt. Wenn die Natur in ihren schönen organischen Bildungen entweder durch die mangelhafte Individualität des Stoffes oder durch Einwirkung heterogener Kräfte *Gewalt erleidet*, oder wenn sie, in ihren großen und pathetischen Szenen, *Gewalt ausübt* und als eine Macht auf den Menschen wirkt, da sie doch bloß als Objekt der freyen Betrachtung aesthetisch werden kann, so [54] ist ihre Nachahmerin, die bildende Kunst völlig frey, weil sie von ihrem Gegenstand alle zufällige Schranken absondert, und läßt auch das Gemüth des Betrachters frey, weil sie nur den *Schein* und nicht die *Wirklichkeit* nachahmt. Da aber der ganze Zauber des Erhabenen und Schönen nur in dem Schein und nicht in dem Inhalt liegt, so hat die Kunst alle Vortheile der Natur, ohne ihre Fesseln mit ihr zu teilen.

Kommentar der Nationalausgabe

Entstehungsgeschichte

Die Entstehungszeit dieser Schrift ist umstritten. Es ist jedoch sicher, daß Schiller sich nur in der ersten Hälfte der neunziger Jahre, also in seiner Kantischen Periode, eingehender mit dem Wesen des Pathetischen und des Erhabenen befaßt hat; davon zeugen nicht nur die Schriften „Vom Erhabenen“ und „Ueber das Pathetische“ (vgl. die entsprechenden Entstehungsgeschichten dazu), sondern auch einige briefliche Hinweise. Die Thalia darf nicht in Stocken gerathen ..., schrieb Schiller am 27. Mai 1793 an Körner, und ich werde durch meine Mitarbeiter gar zu schlecht unterstützt. Deßwegen habe ich mich dieser Tagen mit 2 Aufsätzen dafür beschäftigt. Der eine handelt von Anmuth und Würde, der andre ist über pathetische Darstellung. Mit dem Aufsatz über pathetische Darstellung meinte Schiller die Schrift „Vom Erhabenen“, die im September 1793 im 3. Stück der „Neuen Thalia“, Jahrgang 1793, erschien. Die Notwendigkeit, geeignetes Material für diese Zeitschrift zu bekommen, mag auch die Abfassung von „Ueber das Erhabene“ mitbeeinflusst haben. Das 4. Stück der „Neuen Thalia“, Jahrgang 1793, erschien erst im August 1794; es enthielt den 2. Teil des Aufsatzes „Vom Erhabenen“, die „Fortgesetzte Entwicklung des Erhabenen“. Irgendwann in den Jahren zwischen 1794 und 1796 dürfte als dritte Schrift über diesen Gegenstand auch „Ueber das Erhabene“ verfaßt worden sein. Damit endete jedenfalls die Reihe der Arbeiten über den aesthetischen Ausdruck der Leidenschaft (Brief an Goethe vom 7. September 1794 [NA 27,40]).

Es gibt keine direkten Hinweise über die Entstehung des Aufsatzes. Es ist aber unwahrscheinlich, daß diese Abhandlung wesentlich später als die beiden anderen Schriften geschrieben wurde. Dafür spricht nicht nur der Kantische Ton einzelner Formulierungen (Diejenige Stimmung des Gemüths, welche gleichgültig ist, ob das Schöne und Gute und Vollkommene existire, aber mit rigoristischer Strenge verlangt, daß das Existirende gut und schön und vollkommen sey, heißt vorzugsweise groß und erhaben ... [NA 21,41,3-7]), sondern auch eine gewisse Übereinstimmung zwischen dieser Abhandlung und der Schrift „Ueber das Pathetische“. Zweimal ist in „Ueber das Erhabene“ vom selbständigen Prinzip im Menschen die Rede (Wir erfahren also durch das Gefühl des Erhabenen,... daß wir ein selbstständiges Prinzipium in uns haben ... [S. 42,20 ff] und weil es [das künstliche Unglück] bloß eingebildet ist, so gewinnt das selbstständige Prinzipium in unserm Gemüthe Raum ... S. 51,23f); dem entsprechen fast gleichlautende Formulierungen in „Ueber das Pathetische“: je nachdem nun dieses selbstthätige Princip (die moralische Anlage) in einem Gemüth sich entwickelt hat ... (NA 20,209,20 ff) und ... ist uns ein gewisses Selbstgefühl erlaubt ... weil wir ein Principium in uns aufdecken, das über alle Vergleichung groß und unendlich ist (NA 20,217,38 ff). In „Ueber das Pathetische“ wird der Zustand eines Menschen geschildert, der herausgeschlagen aus allen Verschanzungen ist, die dem Sinnenwesen einen physischen Schutz verschaffen können (NA 20,209,29 ff) — dazu gehört inhaltlich in „Ueber das Erhabene“ als Gegenstück die Beschreibung eines Menschen, der plötzlich in ein großes Unglück gerathen ist (NA 21,44,21 ff). In beiden Schriften verurteilt Schiller zudem das Französische (vgl. NA 20,197,5 ff mit NA 21,47,26 ff). In „Ueber das Pathetische“ wird die historische Wahrheit zugunsten der poetischen Wahrheit abgewertet (NA 20,218,16 ff) — in „Ueber das Erhabene“ findet sich der ähnliche Gedankengang, daß die Welt, als historischer Gegenstand ... im Grunde nichts anders als den Konflikt der Naturkräfte unter einander selbst und mit der Freyheit des Menschen darstelle und deswegen nicht durch Naturgesetze erklärt werden könne; daher werde das Gemüt in die Ideenwelt getrieben (NA 21,49,23 ff).

Manches spricht dafür, daß die Abhandlung „Ueber das Erhabene“ zunächst als Fortsetzung der Schrift „Ueber das Pathetische“ gedacht war, die im 4. Stück der „Neuen Thalia“ unter dem Titel „Fortgesetzte Entwicklung des Erhabenen“ erschien. Welche Gründe auch bestimmend gewesen sein mögen — vielleicht sollte die gleiche Thematik auch nicht ein drittes Mal abgehandelt werden —, von Schiller erschien im 5. Stück der „Thalia“ nur „Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände“, ein Aufsatz also, der vermutlich auch schon im Sommer des Jahres 1793 entstanden war (zum Problem der Datierung vgl. ferner die Erläuterungen). Bei Abwägung aller Argumente ist es am wahrscheinlichsten, daß die Schrift als Abschluß der Abhandlungen über den Bereich des Erhabenen und Pathetischen gedacht war, aber wohl vor der Drucklegung, d. h. unter Einbeziehung der in den Briefen „Ueber die ästhetische Erziehung ...“ und „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ gewonnenen neuen Erkenntnisse noch einmal überarbeitet wurde.

Schiller veröffentlichte die Abhandlung „Ueber das Erhabene“ erstmals im Mai 1801 zusammen mit den Briefen „Ueber die ästhetische Erziehung ...“ und „Ueber das Pathetische“ im 3. Teil der Sammlung „Kleinere prosaische Schriften“.

[...]

Erläuterungen

Dieser nicht genau datierbare Aufsatz Schillers dürfte noch im Umkreis der großen philosophischen Schriften, aber keinesfalls vor 1794/95 entstanden sein, jedoch auch nicht später als höchstens 1796 (vgl. dazu Entstehungsgeschichte). Er setzt als Vorstufe den „Einschluß“ des Briefes an den Augustenburger vom 11. November 1793 voraus, verarbeitet aber zugleich manche erst in den großen Abhandlungen gewonnenen Erkenntnisse. Die Vorstellung vom Pathetischen als einer Inokulation des unvermeidlichen Schicksals führt den Gedankengang der Schrift „Ueber das Pathetische“ noch einen Schritt weiter. Die im ganzen Aufsatz vorgetragene Analyse des Erhabenen hat sich, bei allem Festhalten an der sittlichen Autonomie Kants, nunmehr von der engen Anlehnung an Kantische Begriffe entfernt, während sie in der Abhandlung „Vom Erhabenen“ noch bewußt gewollt war. Der Aufsatz darf zum Teil als ein direkter Ersatz für nicht mehr ausgeführte Partien der Briefe „Ueber die ästhetische Erziehung ...“ angesehen werden, da er die dort vorgetragene Darlegung der schmelzenden Schönheit, d. h. der Schönheit im engeren Sinne, nunmehr durch die der energischen ergänzt. Erst beide Schönheitsarten zusammen begründen den Schillerschen Begriff des Idealschönen, zu dem also das Schöne und das Erhabene zugleich gehören. Es ist für das Verständnis der Schillerschen Ästhetik wichtig, daß er auch noch das Erhabene als eine in der Phantasie vorwegnehmbare Möglichkeit auffaßt und damit auch in diesem Falle den Kantischen Rigorismus der Sittenlehre durch den zentralen Bereich des Ästhetischen überwindet, ohne dabei das sittliche Prinzip als solches auch nur im geringsten aufzuopfern.

38 [Zitat] Aus Lessings „Nathan der Weise“, I, 3.

38-40 Die Situation des Menschen, gottgleich und beschränkt zugleich zu sein, weist ihm im Reich der Kräfte seine besondere Stelle an. Gottgleich ist er dem Vermögen nach, d. h. in seiner übersinnlichen vernünftigen Bestimmung; eingeschränkt ist er durch den Trieb, d. h. durch seine rein sinnliche Existenz. Die Problemstellung gipfelt für Schiller in der Aufgabe des Menschen, den Tod seiner Macht zu berauben. Zwar ist der Tod eine schlechterdings über alle Menschen verhängte Notwendigkeit; aber der Mensch kann, wenn er sie auch der That nach, also rein faktisch erleiden muß, sie dem Begriff nach vernichten; d.h. er kann also den über sich verhängten Tod in seine eigene Freiheit aufnehmen, ihn zu seiner eigenen, selbstgewollten Handlung machen. Das geschieht z. B. am Ausgang der „Maria Stuart“. Die religiösen Vorstellungen von Resignation in die Nothwendigkeit und Ergebung in den göttlichen Rathschluß werden von Schiller, wenn auch etwas gewaltsam, in das Werk der freyen Wahl und Ueberlegung umgewandelt.

38 Die bedingt mögliche Herrschaft über das Physische findet sich bereits in der Schrift „Vom Erhabenen“ (vgl. NA 20, 180, 18 ff).

38/39 Der Tod als Beängstigung durch die Phantasie bereits in „Vom Erhabenen“ (NA 20, 181, 19 ff).

39 Die hier aufgenommene Terminologie realistisch-idealistisch statt physisch-moralisch ist vor der Entstehung der Schrift „Ueber naive und sentimentalische Dichtung“ sehr unwahrscheinlich. Sie führt offensichtlich den dortigen Gedankengang (vgl. NA 20, 492, 18 bis 503, 20) nunmehr weiter fort.

40 [von „Zwar reichen schon“ bis etwa Seitenende:] Deutliche Anklänge an den 25. und 26. Brief „Ueber die ästhetische Erziehung ...“, vor allem in Schillers Auffassung vom ästhetischen Schein, durch den die unendliche Idee ihre sinnenhafte Verkörperung findet.

40/41 [Verlangen nach schönen Gegenständen vs. Verlangen nach Schönheit der Gegenstände] Vgl. hierfür auch die Votivtafel „Politische Lehre“ (NA 1, 278). Die Nähe dieser Votivtafel — sie wurde im „Musenalmanach für das Jahr 1797“ gedruckt — zu der hier entwickelten Unterscheidung des Geforderten und des Vorhandenen deutet neben vielen anderen Stellen auf eine Entstehung der Schrift um 1795/96 hin. Zu den Xenien und Votivtafeln vgl. Schillers Brief an Goethe vom 1. August 1796.

41 Der Zufall kehrt als Kategorie bei Schiller wiederholt wieder. Die Verwirklichung des Schönen und Guten ist Zufall. Wer zuviel von dieser Seite her erwartet, räumt der Materie in morali-

schen und aesthetischen Dingen zu große Rechte ein. Aber der Zufall wird auch wiederum positiv beurteilt, weil er im Bündnis mit der Freiheit der Phantasie steht und insofern einen Spielraum der Verwirklichung zuläßt. Vgl. darüber die Schrift „Ueber das Pathetische“ (NA 20,214,15 ff). Von Leonidas heldenmütiger Entschliebung heißt es: daß er sie wirklich faßte, billigen wir; daß er sie fassen konnte, darüber frohlocken wir, und sind entzückt (NA 20,215,17 ff). Die vom Zufall abhängige Verwirklichung einer sittlichen Tat bedeutet für die Einbildungskraft eine positive Lust, indessen darf unsere Einwilligung in das sittlich Erhabene nicht von seiner eben nur zufälligen Realisierung abhängig gemacht werden.

41 [Von „Zwey Genien“ bis „die schwindlichte Tiefe“:] Die Stelle ist eine prosaische Umschreibung des Schillerschen Gedichtes „Schön und Erhaben“ (NA 1,272), das in den „Horen“, Jahrgang 1795, 12. Stück, Ende Dezember 1795 erschien und damit ein erneuter Hinweis auf die Entstehungszeit der Schrift „Ueber das Erhabene“.

41/42 Die Zweiteilung erfolgt durchaus im Sinne von „Ueber Anmuth und Würde“ (vgl. NA 20,293,23-294,29).

42 [„Wehseyn“ + „Frohseyn“] Das Gefühl des Erhabenen als gemischtes Gefühl ähnlich schon in „Zerstreute Betrachtungen ...“ (NA 20,235,20 ff). Das Erhabene ist zurückstoßend und anziehend zugleich.

42 [doppelte Art des erhabenen Gegenstandes] Wiederkehr der Unterscheidung des theoretisch und praktisch Erhabenen aus der Abhandlung „Vom Erhabenen“ in etwas abgewandelter Terminologie (vgl. NA 20,172,1 ff).

43 [„Und so hat die Natur sogar ein sinnliches Mittel angewendet, uns zu lehren, daß wir mehr als bloß sinnlich sind;“] Der schon in „Ueber Anmuth und Würde“ vorbereitete positive Naturbegriff — die Natur wird als Anweisung für eine noch über das Sinnliche hinausgehende Lehre aufgefaßt — kontrastiert durchaus zu der wenige Seiten später vorgetragenen negativen Auffassung der Natur als dieses gesetzlose Chaos von Erscheinungen. Aber eben diese, schon dem jungen Schiller geläufige Vorstellung vom bloßen Weltmechanismus, der sich jederzeit ins Chaos auflösen kann, wird auf der späteren, durch Kant hindurchgegangenen Stufe seiner Entwicklung zum Ausgangspunkt für das im Erhabenen triumphierende Pathetische. Gerade die Anarchie und Chaotik von Natur und Geschichte — beide Bereiche gehören unter dem Gesichtspunkt der zur Natur zählenden menschlichen Affekte zusammen — gibt die Möglichkeit zum äußersten Absprung in das Gegenreich der reinen, dämonischen Intelligenz, zum Absprung in die heilige Freyheit der Geister. Das wird gegen Schluß dieser Schrift immer deutlicher. Das eigentliche, schlechthin verbindliche Gesetz kann von den Voraussetzungen des Schillerschen Idealismus aus nur jenseits von Natur und Geschichte gefunden werden.

43 Der Begriff des Idealschönen umfaßt das Schöne im engeren Sinne und zugleich das Erhabene. In dieser Doppelbedeutung wird er schon im 16. Brief „Ueber die ästhetische Erziehung ...“ gebraucht (vgl. NA 20,363,3 ff). Das dort entwickelte Programm fand jedoch in den Briefen keine völlige Durchführung mehr. Erst jetzt behandelt Schiller auch die energische Schönheit. Die Vorstufe dafür findet sich aber schon in dem „Einschluß“ des Briefes an den Augustenburger vom 11. November 1793. Die ästhetische Bildung kann ein Werkzeug zur sittlichen Bildung abgeben, wozu sie ihrerseits im Schönen und Erhabenen ihre Organe findet. Vermittelt des Schönen arbeitet sie der Verwilderung, vermittelt des Erhabenen der Erschlaffung entgegen, und nur das genaueste Gleichgewicht beider Empfindungsarten vollendet den Geschmack. Die bloße Empfänglichkeit für das Erhabene reicht bey weitem nicht hin, den Menschen aus dem Stand der Wildheit zu reißen, und ebenso wenig kann eine einseitige Richtung des Geschmacks zu dem Schönen ihn vor Weichlichkeit schützen. Vielmehr lehrt die Erfahrung, daß die erhabene Anspannung des Gemüths, wo keine Schönheitsgefühle sie mildern, eine gewisse Härte, ja oft sogar Rohheit begünstigt, und daß im Gegentheil die Hinschmelzung des Gefühls bei dem Schönen, wo das Erhabene nicht entgegen arbeitet, zuletzt in Entnervung ausartet ... Ich habe also die doppelte Behauptung zu rechtfertigen: erstlich, daß es das Schöne sey, was den rohen Sohn der Natur verfeinert, und den bloß sensualen Menschen zu einem rationalen erziehen hilft; zweitens, daß es das Erhabene sey, was die Nachtheile der schönen Erziehung verbessert, dem verfeinerten Kunstmenschen Federkraft ertheilt und mit den Vorzügen der Verfeinerung die Tugenden der Wildheit vereinbart, Bereits mit den Briefen „Ueber die ästhetische Erziehung ...“ wird diese zunächst rein aus der Empirie gewonnene Einteilung nunmehr durch philosophische Deduktion gefunden und der Weg zu der spekulativen Idee des Ideal-Schönen gebahnt, was dann seinerseits die Aufhebung des Gegensatzes von schmelzender und energischer Schönheit verlangt. Die Entwicklung der Schillerschen Gedanken in den Jahren von 1793-95 ist in sich so folgerichtig, daß es unverstänlich bleiben muß, wieso man auch heute noch die Datierung der Schrift „Ueber das Erhabene“ auf einen späteren, dem ersten Druck näheren Zeitpunkt legen will. Bereits am 17.

Dezember 1795 hatte Schiller an Goethe geschrieben: Es ist hohe Zeit, daß ich für eine Weile die philosophische Bude schließe. Das Herz schmachtet nach einem betastlichen Objekt. Er hat sie endgültig geschlossen. Denn in den Jahren des „Wallenstein“ und auch nachher stehen durchaus die handwerklichen Fragen im Vordergrund des Interesses. Selbst im Briefwechsel mit Wilhelm von Humboldt, dem spekulativ interessierten Freund, heißt es am 27. Juni 1798: Es ist ja überhaupt noch die Frage, ob die Kunstphilosophie dem Künstler etwas zu sagen hat. Der Künstler braucht mehr empirische und spezielle Formeln, die eben deswegen für den Philosophen zu eng und zu unrein sind; dagegen dasjenige, was für diesen den gehörigen Gehalt hat und sich zum allgemeinen Gesetze qualifiziert für den Künstler bei der Ausübung immer hohl und leer erscheinen wird. Ja, Schiller hebt ausdrücklich hervor, daß er alles Wissen von der Elementarästhetik . . . für einen einzigen empirischen Vortheil, für einen Kunstgriff des Handwerks hinzugeben bereit sei. In diesen Jahren hat sich der Künstler und Dramatiker Schiller bereits weit von der philosophischen, in der Schrift „Ueber das Erhabene“ vorgetragenen Spekulation entfernt.

45 [Von „Das Erhabene verschafft uns“ bis Seitenende:] *Das Erhabene ist ein Durchbruchserlebnis; es setzt den transzendentalen, psychologisch nicht mehr ableitbaren Übergang von der Notwendigkeit zur Freiheit voraus. Dieser kann nur plötzlich, unvermittelt erfolgen.*

45 [die Geschichte um Calypso und Odysseus] *Nach Fénelons Roman „Les aventures de Télémaque“ (1699).*

46 *Vgl. zur dämonischen Freiheit auch NA 21,27,35 und unsere Erläuterung dazu.*

47 *Das Motiv der Überwindung der Furcht kehrt bei Schiller immer wieder. Eben darin zeigt sich die Möglichkeit zum Erhabenen (vgl. auch den 25. Brief „Ueber die ästhetische Erziehung ...“ vor allem NA 20,395,8 ff). Noch drei Jahre vor seinem Tod soll der schwerkranke Dichter geäußert haben: Man könnte den Menschen zum halben Gott bilden, wenn man ihn durch Erziehung suchte alle Furcht zu benehmen (Schillers Gespräche. Berichte seiner Zeitgenossen über ihn herausgegeben von Julius Petersen. Leipzig 1911. S. 333).*

47 *Der Angriff auf die geistlose Regelmäßigkeit der französischen Gärten bereits in „Zerstreute Betrachtungen“ (NA 20,237,25 ff, vgl. auch NA 22,285 ff).*

49/50 [Von „Aus diesem Gesichtspunct betrachtet“ bis Absatzende:] *Der hier vorgetragene Schillersche Geschichtspessimismus mit seinem grundsätzlichen Widerspruch von chaotischer Geschichtsempirie bis zur bedenklichen Anarchie der moralischen Welt auf der einen Seite und der Forderung der absolut verstandenen Idee auf der anderen gibt, isoliert betrachtet, ein nicht zureichendes Bild von Schillers Auffassung von der Geschichte. Geschichte war für ihn auch der Weg zur menschlichen Freiheit und damit der Prozeß, innerhalb dessen der Mensch sich als Mensch erst eigentlich hervorbringt. Nicht nur Schillers frühere geschichtsphilosophische Schriften weisen in diese Richtung, sondern auch noch die Briefe „Ueber die ästhetische Erziehung ...“. In der Schrift „Ueber das Erhabene“ wollte er jedoch das ganze Schwergewicht auf die übergeschichtliche Aufgabe des Menschen legen.*

50 [Von „Das höchste Ideal, wornach“ an:] *Der Anfang des Abschnittes knüpft ganz an „Ueber Anmuth und Würde“ an.*

51 *Die gleiche Antithese von physischen Schranken und Freiheit der Geister auch in dem Gedicht „Das Reich der Schatten“ (vgl. NA 1,250, V.131 ff).*

51 *Die Inokulation des unvermeidlichen Schicksals durch das nur eingebildete und künstliche Unglück ist ein Lieblingsgedanke Schillers, der sich von seiner Jugend an vorbereitet. Vgl. dazu folgende Wendungen aus dem Aufsatz über die Schaubühne, der jetzt bereits gut zehn Jahre zurückliegt: Ich kenne nur ein Geheimniß, den Menschen vor Verschlimmerung zu bewahren, und dieses ist — sein Herz gegen Schwächen zu schützen (NA 20,94,25 ff). Ferner ebda S. 95,35 ff über die Lasterhaften: Wir sind auf ihre Anschläge vorbereitet. Die Schaubühne hat uns das Geheimniß verrathen, sie ausfündig und unschädlich zu machen; S. 96,7 ff: ... glücklich genug, daß die arglose Unschuld jetzt seine Schlingen [gemeint sind die des Wollüstlings] kennt, daß die Bühne sie lehrte, seinen Schwüren zu mistrauen, und vor seiner Anbetung zittern; ebda S. 96,15 ff: Gewinn genug, wenn unausbleibliche Verhängnisse uns nicht ganz ohne Fassung finden usw. Der Begriff selbst taucht als Einimpfung bereits in den „Philosophischen Briefen“ auf (vgl. NA 20,114,9), und zwar im gleichen Sinne als vorbeugende Einimpfung, d. h. in diesem Falle als Einimpfung der Zweifel an Wahrheit und Tugend, um im Ernstfall der Krisis gewachsen zu sein. Im Bereich der Phantasie soll vorwegnehmend durchgespielt werden, was in der Wirklichkeit jederzeit begegnen kann. Damit ist zugleich eine im Ästhetischen wirksam gewordene Grundlage geschaffen, die dem sittlichen Handeln des Menschen wiederum zugute kommt.*

51 [„der über das ernste Angesicht der Nothwendigkeit einen Schleyer wirft“] *Anders jedoch im Gedicht „Die Künstler“, V. 315, in dem vom sanften Bogen der Nothwendigkeit die Rede ist (NA*

1,209),- im Brief Schillers an Lotte von Lengefeld vom November 1788 heißt sie sogar die liebe holde Nothwendigkeit, in „Wallensteins Tod“, V. 183, hingegen wie hier: Ernst ist der Anblick der Nothwendigkeit.

52 Die ästhetische Erziehung als eines vollständigen Ganzen verlangt das Schöne und das Erhabene; vgl. unsere Erläuterung zu NA 21,43,21ff.

Friedrich Schiller: Über das Erhabene [gedr. 1801]. In: Ders.: Nationalausgabe. Begr. Julius Petersen. Weimar 1943ff., Bd. 21, 38-54 (Text) und 328-335 (Kommentar)

M10: Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie

1.

Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des *Apollinischen* und des *Dionysischen* gebunden ist: in ähnlicher Weise, wie die Generation von der Zweiheit der Geschlechter, bei fortwährendem Kampfe und nur periodisch eintretender Versöhnung, abhängt. Diese Namen entlehnen wir von den Griechen, welche die tief sinnigen Geheimlehren ihrer Kunstanschauung zwar nicht in Begriffen, aber in den eindringlich deutlichen Gestalten ihrer Götterwelt dem Einsichtigen vernehmbar machen. An ihre beiden Kunstgottheiten, Apollo und Dionysus, knüpft sich unsere Erkenntnis, dass in der griechischen Welt ein ungeheurer Gegensatz, nach Ursprung und Zielen, zwischen der Kunst des Bildners, der apollinischen, und der unbildlichen Kunst der Musik, als der des Dionysus, besteht: beide so verschiedene Triebe gehen neben einander her, zumeist im offenen Zwiespalt mit einander und sich gegenseitig zu immer neuen kräftigeren Geburten reizend, um in ihnen den Kampf jenes Gegensatzes zu perpetuieren, den das gemeinsame Wort „Kunst“ nur scheinbar überbrückt; bis sie endlich, durch einen metaphysischen Wunderakt des hellenischen „Willens“, mit einander gepaart erscheinen und in dieser Paarung zuletzt das ebenso dionysische als apollinische Kunstwerk der attischen Tragödie erzeugen.

Um uns jene beiden Triebe näher zu bringen, denken wir sie uns zunächst als die getrennten Kunstwelten des *Traumes* und des *Rausches*; zwischen welchen physiologischen Erscheinungen ein entsprechender Gegensatz, wie zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen zu bemerken ist. Im Traume traten zuerst, nach der Vorstellung des Lucretius, die herrlichen Göttergestalten vor die Seelen der Menschen, im Traume sah der grosse Bildner den entzückenden Gliederbau übermenschlicher Wesen, und der hellenische Dichter, um die Geheimnisse der poetischen Zeugung befragt, würde ebenfalls an den Traum erinnert und eine ähnliche Belehrung gegeben haben, wie sie Hans Sachs in den Meistersingern giebt:

Mein Freund, das grad' ist Dichters Werk,
dass er sein Träumen deut' und merk'.
Glaubt mir, des Menschen wahrster Wahn
wird ihm im Traume aufgethan:
all' Dichtkunst und Poëterei
ist nichts als Wahrtraum-Deuterei.

Der schöne Schein der Traumwelten, in deren Erzeugung jeder Mensch voller Künstler ist, ist die Voraussetzung aller bildenden Kunst, ja auch, wie wir sehen werden, einer wichtigen Hälfte der Poësie. Wir geniessen im unmittelbaren Verständnisse der Gestalt, alle Formen sprechen zu uns, es giebt nichts Gleichgültiges und Unnötiges. Bei dem höchsten Leben dieser Traumwirklichkeit haben wir doch noch die durchschimmernde Empfindung ihres *Scheins*: wenigstens ist dies meine Erfahrung, für deren Häufigkeit, ja Normalität, ich manches Zeugnis und die Aussprüche der Dichter beizubringen hätte. Der philosophische Mensch hat sogar das Vorgefühl, dass auch unter dieser Wirklichkeit, in der wir leben und sind, eine zweite ganz andre verborgen liege, dass also auch sie ein Schein sei; und Schopenhauer bezeichnet geradezu die Gabe, dass Einem zu Zeiten die Menschen und alle Dinge als blosser Phantome oder Traumbilder vorkommen, als das Kennzeichen philosophischer Befähigung. Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes; er sieht genau und gern zu: denn aus diesen Bildern deutet er sich das Leben, an diesen Vorgängen übt er sich für das Leben. Nicht etwa nur die angenehmen und freundlichen Bilder sind es, die er mit jener Allverständigkeit an sich erfährt: auch das Ernste, Trübe, Taurige, Finstere, die plötzlichen Hemmungen, die Neckereien des Zufalls, die bänglichen Erwartungen, kurz die ganze „göttliche Komödie“ des Lebens, mit dem Inferno, zieht an ihm vorbei, nicht nur wie ein Schattenspiel — denn er lebt und leidet mit in diesen Szenen — und doch auch nicht ohne jene flüchtige Empfindung des Scheins; und vielleicht erinnert sich Mancher, gleich mir, in den Gefährlichkeiten und Schrecken des Traumes sich mitunter ermutigend und mit Erfolg zugerufen zu haben: „Es ist ein Traum! Ich will ihn weiter träumen!“ Wie man mir auch von Personen erzählt hat, die die Causalität eines und desselben Traumes über drei und mehr aufeinanderfolgende Nächte hin fortzusetzen im Stande waren: Thatsachen, welche deutlich Zeugnis dafür abgeben, dass unser

innerstes Wesen, der gemeinsame Untergrund von uns allen, mit tiefer Lust und freudiger Nothwendigkeit den Traum an sich erfährt.

Diese freudige Nothwendigkeit der Traumerfahrung ist gleichfalls von den Griechen in ihrem Apollo ausgedrückt worden: Apollo, als der Gott aller bildnerischen Kräfte, ist zugleich der wahrsagende Gott. Er, der seiner Wurzel nach der „Scheinende“, die Lichtgottheit ist, beherrscht auch den schönen Schein der inneren Phantasie-Welt. Die höhere Wahrheit, die Vollkommenheit dieser Zustände im Gegensatz zu der lückenhaft verständlichen Tageswirklichkeit, sodann das tiefe Bewusstsein von der in Schlaf und Traum heilenden und helfenden Natur ist zugleich das symbolische Analogon der wahrsagenden Fähigkeit und überhaupt der Künste, durch die das Leben möglich und lebenswerth gemacht wird. Aber auch jene zarte Linie, die das Traumbild nicht überschreiten darf, um nicht pathologisch zu wirken, widrigenfalls der Schein als plumpe Wirklichkeit uns betrügen würde — darf nicht im Bilde des Apollo fehlen: jene maassvolle Begrenzung, jene Freiheit von den wilderen Regungen, jene weisheitsvolle Ruhe des Bildnergottes. Sein Auge muss „sonnenhaft“, gemäss seinem Ursprunge, sein; auch wenn es zürnt und unmutig blickt, liegt die Weihe des schönen Scheines auf ihm. Und so möchte von Apollo in einem excentrischen Sinne das gelten, was Schopenhauer von dem im Schleier der Maja befangenen Menschen sagt. Welt als Wille und Vorstellung I, S. 416: „Wie auf dem tobenden Meere, das, nach allen Seiten unbegrenzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen, ruhig der einzelne Mensch, gestützt und vertrauend auf das principium individuationis“. Ja es wäre von Apollo zu sagen, dass in ihm das unerschütterte Vertrauen auf jenes principium und das ruhige Dasitzen des in ihm Befangenen seinen erhabensten Ausdruck bekommen habe, und man möchte selbst Apollo als das herrliche Götterbild des principii individuationis bezeichnen, aus dessen Gebärden und Blicken die ganze Lust und Weisheit des „Scheines“, sammt seiner Schönheit, zu uns spräche.

An derselben Stelle hat uns Schopenhauer das ungeheure *Grausen* geschildert, welches den Menschen ergreift, wenn er plötzlich an den Erkenntnissformen der Erscheinung irre wird, indem der Satz vom Grunde, in irgend einer seiner Gestaltungen, eine Ausnahme zu erleiden scheint. Wenn wir zu diesem Grausen die wonnvolle Verzückerung hinzunehmen, die bei demselben Zerbrechen des principii individuationis aus dem innersten Grunde des Menschen, ja der Natur emporsteigt, so thun wir einen Blick in das Wesen des *Dionysischen*, das uns am nächsten noch durch die Analogie des *Rausches* gebracht wird. Entweder durch den Einfluss des narkotischen Getränkes, von dem alle ursprünglichen Menschen und Völker in Hymnen sprechen, oder bei dem gewaltigen, die ganze Natur lustvoll durchdringenden Nahen des Frühlings erwachen jene dionysischen Regungen, in deren Steigerung das Subjective zu völliger Selbstvergessenheit hinschwindet. Auch im deutschen Mittelalter wälzten sich unter der gleichen dionysischen Gewalt immer wachsende Schaaren, singend und tanzend, von Ort zu Ort: in diesen Sanct-Johann- und Sanct-Veitänzern erkennen wir die bacchischen Chöre der Griechen wieder, mit ihrer Vorgeschichte in Kleinasien, bis hin zu Babylon und den orgiastischen Sakäen. Es giebt Menschen, die, aus Mangel an Erfahrung oder aus Stumpfsinn, sich von solchen Erscheinungen wie von „Volkskrankheiten“, spöttisch oder bedauernd im Gefühl der eigenen Gesundheit abwenden: die Armen ahnen freilich nicht, wie leichenfarbig und gespenstisch eben diese ihre „Gesundheit“ sich ausnimmt, wenn an ihnen das glühende Leben dionysischer Schwärmer vorüberbraust.

Unter dem Zauber des Dionysischen schließt sich nicht nur der Bund zwischen Mensch und Mensch wieder zusammen: auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest mit ihrem verlorenen Sohne, dem Menschen. Freiwillig beut die Erde ihre Gaben, und friedfertig nahen die Raubthiere der Felsen und der Wüste. Mit Blumen und Kränzen ist der Wagen des Dionysus überschüttet: unter seinem Joche schreiten Panther und Tiger. Man verwandele das Beethoven'sche Jubellied der „Freude“ in ein Gemälde und bleibe mit seiner Einbildungskraft nicht zurück, wenn die Millionen schauervoll in den Staub sinken: so kann man sich dem Dionysischen nähern. Jetzt ist der Slave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder „freche Mode“ zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnissvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah. Der Mensch ist

nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches. Der edelste Thon, der kostbarste Marmor wird hier geknetet und behauen, der Mensch, und zu den Meisselschlägen des dionysischen Weltenkünstlers tönt der eleusinische Mysterienruf: „Ihr stürzt nieder, Millionen? Ahnest du den Schöpfer, Welt?“ —

Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie [1872, neue Ausg. 1886]. In: Ders.: Sämtliche Werke. Historische Gesamtausgabe. Hg. Giorgio Colli, Mazzino Montinari. Berlin, New York 1967ff. Bd. III.1, hier: Abschnitt 1, 21-26.

M11: Barnett B. Newman: the sublime is now

The invention of beauty by the Greeks, that is, their postulate of beauty as an ideal, has been the bugbear of European art and European aesthetic philosophies. Man's natural desire in the arts to express his relation to the Absolute became identified and confused with the absolutisms of perfect creations — with the fetish of quality — so that the European artist has, been continually involved in the moral struggle between notions of beauty and the desire for sublimity.

The confusion can be seen sharply in Longinus, who despite his knowledge of non-Grecian art, could not extricate himself from his platonic attitudes concerning beauty, from the problem of value, so that to him the feeling of exaltation became synonymous with the perfect statement — an objective rhetoric. But the confusion continued on in Kant, with his theory of transcendent perception, that the phenomenon is *more* than phenomenon; and with Hegel, who built a theory of beauty, in which the sublime is at the bottom of a structure of *kinds of beauty*, thus creating a range of hierarchies in a set of relationships to reality that is completely formal. (Only Edmund Burke insisted on a separation. Even though it is an unsophisticated and primitive one, it is a clear one and it would be interesting to know how closely the Surrealists were influenced by it. To me Burke reads like a Surrealist manual.)

The confusion in philosophy is but the reflection of the struggle that makes up the history of the plastic arts. To us today there is no doubt that Greek art is an insistence that the sense of exaltation is to be found in perfect form, that exaltation is the same as ideal sensibility, in contrast, for example, with the Gothic or Baroque, in which the sublime consists of a desire to destroy form; where form can be formless.

The climax in this struggle between beauty and the sublime can best be examined inside the Renaissance and the reaction later against the Renaissance that is known as modern art. In the Renaissance the revival of the ideals of Greek beauty set the artists the task of rephrasing an accepted Christ legend in terms of absolute beauty as against the original Gothic ecstasy over the legend's evocation of the Absolute. And the Renaissance artists dressed up the traditional ecstasy in an even older tradition — that of eloquent nudity or rich velvet. It was no idle quip that moved Michelangelo to call himself a sculptor rather than a painter, for he knew that only in his sculpture could the desire for the grand statement of Christian sublimity be reached. He could despise with good reason the beauty-cults who felt the Christ drama on a stage of rich velvets and brocades and beautifully textured flesh tints. Michelangelo knew that the meaning of the Greek humanities for his time involved making Christ — the man, into Christ — who is God; that his plastic problem was neither the medieval one, to make a cathedral, nor the Greek one, to make a man like a god, but to make a cathedral out of man. In doing so he set a standard for sublimity that the painting of his time could not reach. Instead, painting continued on its merry quest for a voluptuous art until in modern times, the Impressionists, disgusted with its inadequacy, began the movement to destroy the established rhetoric of beauty by the Impressionist insistence on a surface of ugly strokes.

The impulse of modern art was this desire to destroy beauty. However, in discarding Renaissance notions of beauty, and without an adequate substitute for a sublime message, the Impressionists were compelled to preoccupy themselves, in their struggle, with the culture values of their plastic history so that instead of evoking a new way of experiencing life they were able only to make a transfer of values. By glorifying their own way of living, they were caught in the problem of what is really beautiful and could only make a restatement of their position on the general question of beauty; just as later the Cubists, by their Dada gestures of substituting a sheet of newspaper and sandpaper for both the velvet surfaces of the Renaissance and the Impressionists, made a similar transfer of values instead of creating a new vision, and succeeded only in elevating the sheet of paper. So strong is the grip of the *rhetoric* of exaltation as an attitude in the large context of the European culture pattern that the elements of sublimity in the revolution we know as modern art, exist in its effort and energy to escape the pattern rather than in the realization of a new experience. Picasso's effort may be sublime but there is no doubt that his work is a preoccupation with the question of what is the nature of beauty. Even Mondrian, in his attempt to destroy the Renaissance picture by his insistence on pure subject matter, succeeded only in raising the white plane and the right angle into a realm of sublimity, where the sublime paradoxically, becomes an absolute of perfect sensations. The geometry (perfection) swallowed up his metaphysics (his exaltation).

The failure of European art to achieve the sublime is due to this blind desire to exist inside the reality of sensation (the objective world, whether distorted or pure) and to build an art within a

framework of pure plasticity (the Greek ideal of beauty, whether that plasticity be a romantic active surface, or a classic stable one.) In other words, modern art, caught without a sublime content, was incapable of creating a new sublime image, and unable to move away from the Renaissance imagery of figures and objects except by distortion or by denying it completely for an empty world of geometric formalisms — a *pure* rhetoric of abstract mathematical relationships, became enmeshed in a struggle over the nature of beauty; whether beauty was in nature or could be found without nature.

I believe that here in America, some of us, free from the weight of European culture, are finding the answer, by completely denying that art has any concern with the problem of beauty and where to find it. The question that now arises is how, if we are living in a time without a legend or mythos that can be called sublime, if we refuse to admit any exaltation in pure relations, if we refuse to live in the abstract, how can we be creating a sublime art?

We are reasserting man's natural desire for the exalted, for a concern with our relationship to the absolute emotions. We do not need the obsolete props of an outmoded and antiquated legend. We are creating images whose reality is self-evident and which are devoid of the props and crutches that evoke associations with outmoded images, both sublime and beautiful. We are freeing ourselves of the impediments of memory, association, nostalgia, legend, myth, or what have you, that have been the devices of Western European painting. Instead of making *cathedrals* out of Christ, man, or „life,“ we are making it out of ourselves, out of our own feelings. The image we produce is the self-evident one of revelation, real and concrete, that can be understood by anyone who will look at it without the nostalgic glasses of history.

Barnett B. Newman: „the sublime is now“. In: *The Tiger's Eye on Arts and Letters* 1 (1948), H. 6 (= *The Sublime Issue*), 51-53.

M12: Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: „Was ist postmodern?“

Anfragen

Wir befinden uns in einer Phase der Erschlaffung, ich spreche von Tendenzen der Zeit. Von allen Seiten werden wir gedrängt, mit dem Experimentieren aufzuhören, in den Künsten und anderswo. Ich las einen Kunsthistoriker, der Realismen anpreist und für eine neue Subjektivität eintritt. Ich las einen Kunsthistoriker, der auf Kunstmärkten den „Transavantgardismus“ in Umlauf setzt und verkauft. Ich las, daß Architekten sich im Namen des Postmodernismus vom Projekt des *Bauhauses* lossagen und so das Kind, das Experiment, mit dem funktionalistischen Bade ausschütten. Ich las, daß ein neuer Philosoph entdeckt, was er sonderbarerweise Judenchristentum nennt, und womit er der Unfrömmigkeit, die wir verbreitet hätten, ein Ende setzen will. Ich las in einer französischen Wochenschrift, daß die *Mille plateaux* nicht zu befriedigen vermögen, da man, zumal bei der Lektüre eines philosophischen Buches, auf ein wenig Sinn nicht ganz verzichten möchte. Ich las aus der Feder eines einflußreichen Historikers, daß die Schriftsteller und Denker der Avantgarde der sechziger und siebziger Jahre durch ihre Art des Umgangs mit der Sprache Terror ausgeübt hätten und daß wieder Voraussetzungen für eine fruchtbare Debatte geschaffen werden müssen, indem den Intellektuellen eine gemeinsame Sprache zur Pflicht gemacht wird, nämlich die der Historiker. Ich las einen jungen Sprachphilosophen, der sich darüber beklagt, daß das kontinentale Denken angesichts der Herausforderung, die von Sprechmaschinen ausgeht, die Befassung mit der Wirklichkeit, so scheint ihm, an diese abgetreten hat, daß es das Referentielle durch das Paradigma des Adlinguistischen (man spricht über Gesprochenes, schreibt über Geschriebenes, Intertextualität) ersetzt hat, und der meint, es ginge nunmehr darum, die Sprache wieder fest im Referenten zu verankern. Ich las einen begabten Theaterwissenschaftler, für den der Postmodernismus mit seinen Phantasien und Spielen im Vergleich zur Macht nicht schwer wiegt, vor allem, wenn eine beunruhigende Öffentlichkeit von dieser, um die Drohung eines atomaren Krieges abzuwehren, eine Politik totalitärer Wachsamkeit fordert. Ich las einen angesehenen Denker, der die Moderne gegen diejenigen verteidigt, die er die Neokonservativen nennt. Unterm Banner des Postmodernismus, so glaubt er, wollen sich diese vom unvollendet gebliebenen Projekt der Moderne, der Aufklärung, lösen. Selbst deren letzte Verfechter, wie Popper und Adorno, haben ihm zufolge dies Projekt nur mehr in partikulären Lebensbereichen zu verteidigen vermocht, der Autor von *The Open Society* in der Sphäre des Politischen, der der *Ästhetischen Theorie* in der Kunst. Jürgen Habermas (von ihm ist hier die Rede) meint, daß die Moderne gescheitert ist, da sie zuließ, daß die Totalität des Lebens in voneinander abgetrennte Spezialgebiete zerfiel, die der beschränkten Kompetenz von Experten obliegen — obschon das konkrete Individuum „entsublimierten Sinn“ und „entstrukturierte Form“ nicht als befreiend erlebt, sondern als jenen entsetzlichen *ennui*, den Baudelaire vor mehr als hundert Jahren beschrieb.

Einem Hinweis Albrecht Wellmers folgend, ist der Philosoph der Ansicht, daß dieser Zersplitterung der Kultur und ihrer Trennung vom Leben nur dadurch abgeholfen werden kann, daß die „ästhetische Erfahrung ... ihren Stellenwert ändert“, das heißt „nicht primär in Geschmacksurteile umgesetzt wird“, sondern „explorativ für die Aufhellung einer lebensgeschichtlichen Situation genutzt, auf Lebensprobleme bezogen wird“. Denn dann tritt sie „in ein Sprachspiel ein, das nicht mehr das der ästhetischen Kritik ist“, greift „in die kognitiven Deutungen und die normativen Erwartungen ein und verändert die Art, wie alle diese Momente aufeinander *verweisen*“. Kurz, Habermas verlangt von den Künsten und der Erfahrung, die sie vermitteln, eine Brücke über den Abgrund, der die Diskurse der Erkenntnis, der Ethik und der Politik trennt, zu schlagen und so der Einheit derer Erfahrung einen Weg zu bahnen.

Meine Frage lautet: Welcher Art ist die Einheit, die Habermas vorschwebt? Besteht das Ziel, das das Projekt Moderne verfolgt, darin, eine soziokulturelle Einheit zu schaffen, in der alle Elemente des Alltagslebens und des Denkens wie in einem organischen Ganzen Platz finden könnten? Oder ist der Übergang, den es zwischen den heterogenen Sprachspielen, dem Spiel der Erkenntnis, der Ethik und der Politik zu eröffnen gilt, von einer anderen Ordnung als diese? Und wenn ja, wie sollte er dann in der Lage sein, deren wirkliche Synthese zu realisieren?

Die erste Hypothese ist Hegelscher Inspiration und stellt den Begriff einer sich dialektisch totalisierenden *Erfahrung* nicht in Frage; die zweite steht dem Geist der *Kritik der Urteilskraft* näher, hat aber wie diese sich der strengen Prüfung zu unterziehen, die die Postmoderne dem Denken der Aufklärung auferlegt, der Vorstellungen eines einheitlichen Ziels der Geschichte und eines

Subjekts. Nicht nur Wittgenstein und Adorno haben diese Kritik begonnen, sondern auch einige Denker, ob nun Franzosen oder nicht, die indes nicht die Ehre hatten, von Professor Habermas gelesen zu werden — was ihnen freilich erspart, sich wegen Neo-Konservatismus eine schlechte Zensur zuzuziehen.

Der Realismus

Die Anfragen, die ich zu Beginn erwähnte, sind einander nicht gleichwertig. Sie können sich sogar widersprechen. Die einen werden im Namen des Postmodernismus vorgetragen, andere, um ihn zu bekämpfen. Es ist nicht notwendig, dasselbe zu verlangen — man möge einen Referenten (und objektive Wirklichkeit) liefern, einen Sinn (und glaubhafte Transzendenz), einen Empfänger (und ein Publikum), einen Sender (und subjektive Expressivität) oder einen kommunikativen Konsens (einen allgemeinen Verständigungskodex, zum Beispiel in Form des historischen Diskurses). In allen diesen vielförmigen Einladungen jedoch, das künstlerische Experiment zu beenden, tönt derselbe Ruf nach Ordnung wider, ein Wunsch nach Einheit, Identität, Sicherheit, nach Popularität (im Sinne von „ein Publikum finden“, eine Öffentlichkeit). Man fordert Künstler und Schriftsteller auf, in den Schoß des Gemeinwesens zurückzukehren, oder betraut sie zumindest, sofern man der Ansicht ist, dieses sei krank, mit der Verantwortung für dessen Genesung.

Es gibt ein untrügliches Zeichen für diese gemeinsame Tendenz: Nichts erscheint all diesen Autoren dringlicher, als das Erbe der Avantgarden zu liquidieren. Insbesondere der sogenannte „Transavantgardismus“ zeigt sich darin von großer Ungeduld. Die Antworten, die ein italienischer Kritiker französischen Kritikern erteilte, lassen darüber keinen Zweifel. Indem sie die Avantgarden vermischen, wännen Künstler und Kritiker sich sicherer in ihrem Unterfangen, diese zu vernichten, als wenn sie sie frontal angriffen. Noch der zynischste Eklektizismus kann so als Überwindung des insgesamt partiellen Charakters der vorausgegangenen Forschungen ausgegeben werden. Ihnen offen den Rücken zu kehren hieße, sich der Lächerlichkeit, dem Vorwurf des Neo-Akademismus auszusetzen. Salons und Akademien mochten zur Zeit, als die Bourgeoisie sich der Geschichte bemächtigte, der Läuterung dienen und, unterm Deckmantel des Realismus, Preise verteilen für gutes plastisches und literarisches Verhalten. Doch der Kapitalismus verfügt über eine solche Macht, Gebrauchsgegenstände, Rollen des sozialen Lebens und Institutionen zu verwirklichen, daß die sogenannten „realistischen“ Abbildungen die Wirklichkeit nur noch in Form von Sehnsucht oder Spott beschwören können, als Anlaß von Leiden eher als von Befriedigung. Jeglicher Klassizismus erscheint verboten in einer Welt, in der die Wirklichkeit in einem Maße destabilisiert ist, daß sie keinen Stoff mehr für Erfahrung gewährt, wohl aber für Erkundung und Experiment.

Dieses Thema ist den Lesern Walter Benjamins vertraut. Seine Reichweite indessen gilt es genau zu bestimmen. Die Photographie war keine Herausforderung, die der Malerei von außen her entgegentrat, sowenig wie das industrielle Kino für die erzählende Literatur. Erstere führte eine Reihe von Aspekten des Programms einer Ordnung des Sichtbaren, die vom Quattrocento erarbeitet wurde, zu Ende; letzteres ermöglichte es, das Verfahren, Diachronien zu organischen Totalitäten zusammenzuschließen, zu vervollkommen, das seit dem 18. Jahrhundert das Ideal der großen Bildungsromane war. Daß das Mechanische und Industrielle an die Stelle von Handarbeit und Handwerk traten, ist an sich kein Unglück, es sei denn, man glaubt, daß Kunst in ihrem Wesen Ausdruck genialischer Individualität unterstützt von handwerklicher Elitekompetenz, ist.

Die Herausforderung lag hauptsächlich darin, daß die Verfahren von Photographie und Kino besser, schneller und mit hunderttausendmal größerer Verbreitung als der bildnerische und erzählerische Realismus die Aufgabe erfüllen können, die der Akademismus diesem angewiesen hatte, nämlich das Bewußtsein vorm Zweifel bewahren. Industrielle Photographie und industrieller Film müssen der Malerei und dem Roman überlegen sein, wenn es darum geht, den Referenten zu stabilisieren, das heißt ihn so auszurichten, daß er als wiedererkennbarer Sinn erscheint, die Syntax und Lexik zu wiederholen, die dem Empfänger ermöglichen, Bilder und Sequenzen rasch zu entziffern und sich so mühelos seines eigenen Identitätswußtseins und gleichzeitig der Zustimmung, die ihm von seiten anderer zuteil wird, zu versichern; denn die Strukturen dieser Bilder und Sequenzen bilden einen Kommunikationscode, der alle umgreift. In dieser Weise vervielfachen sich die Wirklichkeitseffekte oder, wenn man will, die Phantasmen des Realismus.

Wollen sie nicht selbst zu (übrigens unbedeutenden) Anwälten des Bestehenden werden, müssen Maler und Romancier sich solch therapeutischer Praxis verweigern. Sie haben statt dessen die Regeln der Kunst des Malens oder Erzählens in der Form, in der sie sie erlernt oder von ihren Vorgängern übernommen haben, in Frage zu stellen. Diese erscheinen ihnen alsbald als Mittel

der Täuschung, Verführung oder Beschwichtigung, die ihnen verbieten, „wahr“ zu sein. Hinter Gattungsbegriffen wie Malerei und Literatur sind Verschiebungen, die ihresgleichen nicht kennen, im Gange. Diejenigen, die es ablehnen, die Regeln der Kunst zu hinterfragen, machen Karriere dank des Konformismus der Massen, indem sie vermittels der „guten Regeln“ dem endemischen Verlangen nach Realität Objekte und Situationen liefern, die diese zu befriedigen vermögen. Pornographie macht von Photo und Film zu diesem Zweck Gebrauch. Sie wird zum allgemeinen Vorbild für Bild- und Erzählkunst, wenn diese es unterläßt, sich der Herausforderung durch die Massenmedien zu stellen.

Jene Schriftsteller und Künstler aber, die akzeptieren, die Regeln der plastischen und narrativen Künste in Zweifel zu ziehen und ihren Verdacht, indem sie ihre Werke zugänglich machen, eventuell mit anderen zu teilen, müssen damit rechnen, daß sie dem Amateur, der einer Realität und Identität bedürftig ist, nicht glaubwürdig sind; sie sind ohne Gewähr des Publikums. Man kann so die Dialektik der Avantgarden auf die Herausforderung zurückführen, die von den industriellen und massenmedialen Realismen auf die Kunst des Malens und Erzählens ausgeht. Duchamps *ready made* pointiert nur aktiv und in parodistischer Weise jenen Prozeß, der dem Maler sein Metier und selbst seinen Status als Künstler fortwährend entzieht. Wie Thierry de Duve treffend bemerkt, lautet die ästhetische Frage der Moderne nicht: Was ist schön? sondern: Was macht Kunst zur Kunst (und Literatur zur Literatur)?

Der Realismus, dessen einzige Definition darin besteht, die Frage nach der Realität, die in der Frage der Kunst impliziert ist, zu umgehen zu suchen, liegt stets auf halbem Wege zwischen Akademismus und Kitsch. Trägt die Macht den Namen Partei, dann triumphiert der Realismus mit seinen neoklassizistischen Versatzstücken über die experimentelle Avantgarde, indem er diese diffamiert und untersagt. Doch auch die „guten“ Bilder, die „guten“ Erzählungen, die guten Formen, die die Partei fordert, auswählt und verbreiten läßt, müssen ein Publikum finden, das sie als das angemessene Besserungsmittel für die Bedrückung und Angst, die es empfindet, begehrt. Das Verlangen nach Realität, das heißt nach Einheit, nach Einfachem, nach Mittellbarkeit usw., hatte im deutschen Publikum zwischen den Kriegen und im russischen nach der Revolution weder dieselbe Intensität noch Kontinuität; dergleichen Unterschiede sind zu berücksichtigen, wenn von nazistischen oder stalinistischen Realismen die Rede ist.

Auf jeden Fall aber ist der Angriff auf das künstlerische Experiment, geht er von der politischen Instanz aus, reaktionär: Als ob das ästhetische Urteil sich nur darüber auszusprechen hätte, ob das eine oder andere Werk mit den festgestellten Regeln des Schönen übereinstimmt oder nicht. Statt daß sich das Werk darum bekümmerte, was es zu einem Kunstwerk macht und ob es eventuell Liebhaber finden kann, erzwingt und anerkennt der politische Akademismus nur Kriterien a priori des „Schönen“, die mit einem Schlag und ein für allemal Werke und ein Publikum auswählen. Der Gebrauch der Kategorien wäre so im ästhetischen Urteil von gleicher Natur wie im Erkenntnisurteil. In beiden Fällen handelte es sich, um mit Kant zu sprechen, um bestimmende Urteile: Meist wird der Ausdruck vom Verstand „wohl umgeformt“, dann werden in der Erfahrung nur diejenigen „Fälle“ festgehalten, die unter diesen Ausdruck subsumierbar sind.

Heißt die Macht nicht Partei, sondern Kapital, so erweist sich die „transavantgardistische“ oder, im Sinne von Jencks, „postmoderne“ Lösung adäquater als der bloße Antimodernismus. Eklektizismus ist der Nullpunkt zeitgenössischer Bildung: Man hört Reggae, schaut Western an, ißt mittags bei McDonald und kostet zu Abend die heimische Küche, trägt französisches Parfum in Tokyo, kleidet sich nostalgisch in Hong Kong, und als Erkenntnis tritt auf, wonach das Fernsehquiz fragt. Es ist leicht, für eklektische Werke ein Publikum zu finden. Indem die Kunst zu Kitsch wird, schmeichelt sie dem Durcheinander, das den „Geschmack“ des Liebhabers beherrscht. Künstler, Galerist, Kritiker und Publikum gefallen sich in schierer Beliebigkeit; es ist die Zeit der Erschlaffung. Aber dieser Realismus der Beliebigkeit ist der des Geldes: In Ermangelung ästhetischer Kriterien ist es möglich und nutzbringend, den Wert der Werke am Profit zu messen, den sie erbringen. Dieser Realismus paßt sich allen Tendenzen an, wie das Kapital, das sich allen „Bedürfnissen“ anpaßt, unter der alleinigen Voraussetzung, daß Tendenzen und Bedürfnisse über die nötige Kaufkraft verfügen. Und was den Geschmack anbelangt, so bedarf es keines Feingefühls, wenn man spekuliert oder sich zerstreuen will. Künstlerische und literarische Suche ist in doppelter Weise bedroht, einmal durch „Kulturpolitik“ und dann durch den Kunst- und Buchmarkt. Bald wird ihr vom einen, bald vom andern Kanal empfohlen, Werke zu liefern, die erstens den Themen entsprechen, die in den Augen des Publikums existieren, für das sie bestimmt sind, und zweitens in einer Weise gefügt („wohl geformt“) sind, daß dieses Publikum in ihnen erkennt, worum es sich handelt, und versteht, was sie bedeuten; ihnen, da es glaubt, Bescheid zu wissen, zustimmen oder seinen Beifall vorenthalten kann; und zuletzt aus Werken, die es billigt, noch Stärkung und Trost zu ziehen vermag.

Das Erhabene und die Avantgarde

Die Interpretation der Art und Weise, wie mechanische und industrielle Künste sich mit den schönen Künsten und der Literatur berühren, wie ich sie eben angedeutet habe, ist zwar in sich schlüssig, bleibt jedoch zu soziologisierend und historisierend, das heißt einseitig. Obschon Benjamin und Adorno in dieser Frage zu zögern scheinen, ist daran zu erinnern, daß Wissenschaft und Industrie nicht weniger vor dem Verdacht, der auf die Wirklichkeit fällt, gefeit sind als die Kunst und das Schreiben. Das Gegenteil anzunehmen hieße, sich eine allzu humanistische Vorstellung von dem mephistophelischen Funktionalismus von Wissenschaft und Technologie zu machen. Zwar ist nicht zu leugnen, daß die sogenannte Techno-Wissenschaft heute vorherrscht, das heißt eine massive Unterordnung kognitiver Aussagen unter das Ziel einer maximalen Performanz, die das Kriterium des Technischen ist. Aber das Mechanische und Industrielle sind, zumal wenn sie in das Feld eintreten, das traditionellerweise dem Künstler vorbehalten war, Träger von noch ganz anderem als bloßen Machteffekten. Denn Objekte und Denkweisen, die aus wissenschaftlicher Erkenntnis und kapitalistischer Ökonomie hervorgehen, kolportieren fortwährend eine der Regeln, der sie ihre Möglichkeit verdanken, jene Regel nämlich, daß es keine Wirklichkeit gibt außer der, die zwischen Partnern in Form eines Konsenses über Erkenntnisse und Verpflichtungen verabredet wird.

Diese Regel ist von nicht geringer Tragweite. Sie ist die Spur, die eine Art Flucht der Realität aus den metaphysischen, religiösen und politischen Sicherheiten, in deren Besitz der Geist sich wähnte, in der Politik des Gelehrten und der des Kapitalverwalters hinterließ. Dieses Zurückweichen ist unerlässlich, damit Wissenschaft und Kapitalismus entstehen können. Keine Physik ohne Zweifel an der Aristotelischen Bewegungstheorie, keine Industrie ohne Widerlegung von Korporatismus, Merkantilismus und Physiokratie. Mit der Moderne geht stets, wie immer man sie auch datieren mag, eine Erschütterung des Glaubens und, gleichsam als Folge der Erfindung anderer Wirklichkeiten, die Entdeckung einher, wie *wenig wirklich* die Wirklichkeit ist.

Was bedeutet dieses „Schwinden der Wirklichkeit“, wenn man es von einer bloß historisierenden Deutung abzulösen versucht? Der Ausdruck ist offenbar dem verwandt, was Nietzsche Nihilismus nannte. Eine Abwandlung dieser Bewegung jedoch, die dem Perspektivismus Nietzsches vorausliegt, erblicke ich im Kantischen Thema des Erhabenen. Insbesondere scheint mir, daß in der Ästhetik des Erhabenen die moderne Kunst (einschließlich der Literatur) ihre treibende Kraft und die Logik der Avantgarden ihre Axiome findet.

Das erhabene Gefühl, das auch das Gefühl des Erhabenen ist, ist nach Kant eine heftige und zwiespältige Affektion: in ihm ist zugleich Lust und Unlust enthalten. Oder besser: die Lust geht darin aus der Unlust hervor. In der Tradition der Subjektphilosophie, die von Augustinus und Descartes ausgeht und von Kant nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird, entwickelt sich dieser Widerstreit, den andere als Neurose oder Masochismus bezeichnen würden, als Konflikt zwischen dem Vermögen eines Subjekts, dem Vermögen zu denken, und dem Vermögen der „Darstellung“. Erkenntnis kommt zustande, wenn eine Aussage intelligibel ist und darüber hinaus der Erfahrung „Fälle“ entnommen werden können, die ihr „entsprechen“. Schönheit hat statt, wenn anlässlich eines „Falles“ (eines Kunstwerks), der zunächst ohne begriffliche Bestimmung in der Sinnlichkeit gegeben ist, das Gefühl der Lust unabhängig von allem Interesse, das dieses Werk hervorrufen mag, Anspruch auf einen im Prinzip universellen Konsensus (der vielleicht niemals erreicht werden wird) erhebt.

Der Geschmack bezeugt in dieser Weise, daß zwischen dem Vermögen des Denkens oder der Begriffe und dem Vermögen, einen dem Begriff entsprechenden Gegenstand darzustellen, eine unbestimmte, regellose Übereinstimmung, die ein Urteil veranlaßt, das Kant reflektierend nennt, als Lust erfahren werden kann. Das Erhabene ist ein anderes Gefühl. Es hat statt, wenn die Einbildungskraft nicht vermag, einen Gegenstand darzustellen, der mit einem Begriff, und sei es auch nur im Prinzip, zur Übereinstimmung gelangen könnte. Wir verfügen zwar über die Idee der Welt (der Totalität dessen, was ist), aber wir haben nicht die Fähigkeit, von ihr ein Beispiel aufzuzeigen. Wir haben die Idee des Einfachen (des nicht weiter Teilbaren), aber wir können es nicht durch einen Sinnesgegenstand veranschaulichen, der dafür als ein Fall fungierte. Wir können uns das absolut Große, das absolut Mächtige vorstellen, aber jegliche Darstellung eines Gegenstands, die darauf abzielte, jene absolute Größe oder Macht „sehen zu lassen“, erscheint uns schmerzlich unzureichend. Es sind Ideen, deren Darstellung nicht möglich ist; durch sie wird also nichts Wirkliches (was der Erfahrung angehörte) erkannt; sie untersagen die freie Übereinstimmung zwischen den Vermögen, die das Gefühl des Schönen hervorruft; sie verhindern die Bildung und Festigung eines Geschmacks. Man kann sie undarstellbar nennen.

Modern nenne ich die Kunst, die ihre „kleine Technik“, wie Diderot sagen würde, darauf verwandte zu zeigen, daß es ein Nicht-Darstellbares gibt. Sichtbar zu machen, daß es etwas gibt, das man denken, nicht aber sehen oder sichtbar machen kann: das ist der Einsatz der modernen Malerei. Aber wie kann man sichtbar machen, daß es etwas gibt, das unsichtbar ist? Kant selbst zeigt die Richtung an, der hier zu folgen ist, indem er das *Formlose*, die *Abwesenheit von Form* als möglichen Index des Nicht-Darstellbaren bezeichnet. Auch sagt er von der leeren *Abstraktion*, welche die Einbildungskraft auf ihrer Suche nach einer Darstellung des Unendlichen (einem weiteren Nicht-Darstellbaren) erfährt, daß diese Abstraktion selber gleichsam eine Darstellung des Unendlichen, seine *negative Darstellung* ist. Er zitiert das „Du sollst dir kein Bildnis machen usw.“ (*Exodus 2,4*) als die erhabenste Stelle der Bibel, insofern darin jegliche Darstellung des Absoluten untersagt ist. Man braucht diesen Bemerkungen kaum viel hinzuzufügen, um eine Ästhetik der erhabenen Malerei zu skizzieren: Als Malerei würde diese zwar etwas „darstellen“, aber nur in negativer Weise, sie würde also alles Figurative und Abbildliche vermeiden, sie wäre „weiß“ wie ein Quadrat von Malewitsch, sie würde nur sichtbar machen, indem sie zu sehen verbietet, sie würde nur Lust bereiten, indem sie schmerzt. In diesen Unterweisungen sind die Axiome der künstlerischen Avantgarden in dem Maße wiederzuerkennen, wie sie darauf abzielen, durch sichtbare Darstellungen auf ein Nicht-Darstellbares anzuspüren. Die Systeme und Begründungen, in deren Namen oder mit deren Hilfe diese Aufgabe verfochten und gerechtfertigt wurde, verdienen gewiß große Aufmerksamkeit; sie konnten aber nur im Anschluß an die Bestimmung des Erhabenen gebildet werden und um diese ihrerseits zu legitimieren, das heißt zu maskieren. Ohne die Inkommensurabilität der Wirklichkeit im Verhältnis zum Begriff, die in der Kantischen Philosophie des Erhabenen enthalten ist, bleiben sie unerklärbar.

Ich beabsichtige nicht, hier im einzelnen zu untersuchen, wie die verschiedenen Avantgarden die Wirklichkeit gleichsam gedemütigt und disqualifiziert haben, indem sie das, was an sie zu glauben ermöglicht, nämlich die bildnerischen Techniken, einer rücksichtslosen Prüfung unterzogen. Lokalon, Zeichnung, Farbmischung, Linearperspektive, Beschaffenheit von Träger und Arbeitsmittel, „Rechnung“, Plazierung, Museum: Unablässig stöbern die Avantgarden die Kunstmittel der Darstellung auf, die veranlassen, daß das Denken der Herrschaft des Blicks unterliegt und vom Nicht-Darstellbaren abgelenkt wird. Wenn Habermas, wie übrigens auch Marcuse, diese Arbeit der Entwirklichung als einen Aspekt von (repressiver) „Entsublimierung“ begreift und darin das Charakteristikum der Avantgarde erblickt, so deshalb, weil er das Erhabene Kants mit der Freudschen Sublimierung verwechselt und die Ästhetik für ihn eine Ästhetik des Schönen bleibt.

Das Postmoderne

Was ist dann also das Postmoderne? Welchen Platz nimmt es oder nimmt es nicht ein in der schwindelerregenden Arbeit der Fragen, die den Regeln des Bildes und der Erzählung entgegengeschleudert werden? Sicher hat es an der Moderne teil. Alles Überkommene, selbst wenn es nur von gestern ist (*modo, modo*, schrieb Petronius), muß hinterfragt werden. Welchem Raum mißtraut Cézanne? Dem der Impressionisten. Welchen Gegenstand hintergehen Picasso und Braque? Denjenigen Cézannes. Mit welcher Voraussetzung bricht Duchamp 1912? Mit der, daß ein Maler ein Bild zu malen hat, und sei es kubistisch. Und Buren stellt jene andere Voraussetzung in Frage, die seines Erachtens vom *Œuvre Duchamps* unberührt blieb: den Darstellungsort des Werkes. Welch atemberaubende Beschleunigung, „Generationen“ überstürzen sich. Ein Werk ist nur modern, wenn es zuvor postmodern war. So gesehen, bedeutet der Postmodernismus nicht das Ende des Modernismus, sondern dessen Geburt, dessen permanente Geburt.

Gleichwohl möchte ich es nicht bei dieser ein wenig mechanisch anmutenden Bedeutung des Wortes belassen. Denn wenn es wahr ist, daß die Moderne sich im Zurückweichen des Realen und als das erhabene Verhältnis von Darstellbarem und Denkbarem entfaltet, so können doch innerhalb dieses Verhältnisses zwei Modi unterschieden werden, zwei Tonarten, wie Musiker sagen würden. Der Akzent kann auf die Ohnmacht des Darstellungsvermögens gelegt werden, auf die Sehnsucht nach einer Anwesenheit, die das menschliche Subjekt empfindet, auf den dunklen und vergeblichen Willen, der es trotz allem beseelt. Der Akzent kann aber auch auf das Denkvermögen gelegt werden — sozusagen auf dessen „Unmenschlichkeit“ (eben diese Eigenschaft fordert Apollinaire vom modernen Künstler), da es nicht Sache des Verstandes ist, ob menschliche Sinnlichkeit und Einbildungskraft mit dem übereinstimmen oder nicht, was er begreift und auf die Steigerung des Seins und den Jubel, die von der Erfindung neuer Spielregeln, bildnerischer oder künstlerischer, oder ganz anderer, ausgelöst werden. Vielleicht versteht man,

was ich sagen will, wenn man auf dem Schachbrett der Geschichte der Avantgarde in fast karikaturhafter Form einige Namen verteilt: auf der Seite der *melancholia* wären die deutschen Expressionisten, auf der Seite der *novatio* Braque und Picasso zu finden; auf der einen Chirico, auf der anderen Duchamp. Es mögen verschwindende Nuancen sein, die diese beiden Modi voneinander trennen, oft genug sind beide in ein und demselben Werk zugegen und nahezu ununterscheidbar, und dennoch zeugen sie von einer Differenz, in der sich seit langem das Schicksal des Denkens ereignet und ereignen wird, der Differenz zwischen Trauer und Wagnis.

Das Werk von Proust ebenso wie das von Joyce spielen auf etwas an, das sich einer Vergegenwärtigung widersetzt. Vielleicht ist die Anspielung — Paolo Fabbri machte mich kürzlich darauf aufmerksam — ein unerläßlicher Zug im Ausdruck jener Werke, die der Ästhetik des Erhabenen unterstehen. Bei Proust entzieht sich die Identität des Bewußtseins, die ausgeliefert ist an das Maßlose der Zeit, um den Preis für diese Anspielung zu entrichten. Bei Joyce hingegen verliert sich die Identität der *Ecriture* im Unmaß von Buch oder von Literatur. Proust weist auf das Nicht-Darstellbare mittels einer Sprache hin, deren Syntax und Lexik noch heil ist, und mittels einer *Ecriture*, die hinsichtlich ihrer Operatoren noch in vielem der Erzählweise des Romans verhaftet ist. Zwar wird die literarische Institution, die Proust von Balzac und Flaubert übernahm, erschüttert, da keine Person mehr, sondern das innere Zeitbewußtsein der Held des Romans ist und die Diachronie der Diegese, die bereits von Flaubert mißhandelt wurde, durch die Wahl der Erzählperspektive in Frage gestellt wird. Aber die Einheit des Buches, die Odyssee dieses Bewußtseins, wird dadurch nicht gestört, auch wenn sie sich aufschiebt von Kapitel zu Kapitel: Die Identität der *Ecriture* mit sich selbst, die sich durch das Labyrinth der endlosen Erzählung hindurch erhält, genügt, um diese Einheit, die man mit der *Phänomenologie des Geistes* vergleichen könnte, zu konnotieren. Joyce hingegen erweckt durch seine *Ecriture* selbst, durch den Signifikanten, die Ahnung eines Nicht-Darstellbaren. Er bedient sich der Skala der bekannten narrativen und selbst stilistischen Operatoren ohne Rücksicht darauf, die Einheit des Ganzen zu wahren, und experimentiert mit neuen Operatoren. Grammatik und Vokabular der literarischen Sprache werden nicht mehr als Vorgegebenes hingenommen, sie erscheinen vielmehr als Akademismen, als Rituale einer Frömmigkeit (wie Nietzsche sagen würde), die verhindert, daß das Werk auf ein Nicht-Darstellbares hinweist.

Die Differenz ist also folgende: Die moderne Ästhetik ist eine Ästhetik des Erhabenen, bleibt aber als solche nostalgisch. Sie vermag das Nicht-Darstellbare nur als abwesenden Inhalt anzuführen, während die Form dank ihrer Erkennbarkeit dem Leser oder Betrachter weiterhin Trost gewährt und Anlaß von Lust ist. Diese Gefühle aber bilden nicht das wirkliche Gefühl des Erhabenen, in dem Lust und Unlust aufs innerste miteinander verschränkt sind: Die Lust, daß die Vernunft legliche Darstellung übersteigt, der Schmerz, daß Einbildungskraft und Sinnlichkeit dem Begriff nicht zu entsprechen vermögen.

Das Postmoderne wäre dasjenige, das im Modernen in der Darstellung selbst auf ein Nicht-Darstellbares anspielt; das sich dem Trost der guten Formen verweigert, dem Konsensus eines Geschmacks, der ermöglicht, die Sehnsucht nach dem Unmöglichen gemeinsam zu empfinden und zu teilen; das sich auf die Suche nach neuen Darstellungen begibt, jedoch nicht, um sich an deren Genuß zu verzehren, sondern um das Gefühl dafür zu schärfen, daß es ein Undarstellbares gibt. Ein postmoderner Künstler oder Schriftsteller ist in derselben Situation wie ein Philosoph. Der Text, den er schreibt, das Werk, das er schafft, sind grundsätzlich nicht durch bereits feststehende Regeln geleitet und können nicht nach Maßgabe eines bestimmenden Urteils beurteilt werden, indem auf einen Text oder auf ein Werk nur bekannte Kategorien angewandt würden. Diese Regeln und Kategorien sind vielmehr das, was der Text oder das Werk suchen. Künstler und Schriftsteller arbeiten also ohne Regeln; sie arbeiten, um die Regel dessen zu erstellen, was *gemacht worden sein wird*. Daher rührt, daß Werk und Text den Charakter eines Ereignisses haben. Daher rührt auch, daß sie für ihren Autor immer zu spät kommen oder, was auf dasselbe hinausläuft, daß die Arbeit an ihnen immer zu früh beginnt. *Postmodern* wäre also als das Paradox der Vorzukunft (*post-modo*) zu denken.

Mir scheint, daß der Essay (Montaigne) postmodern ist und das Fragment (das Athenäum) modern.

Es sollte endlich Klarheit darüber bestehen, daß es uns nicht zukommt, *Wirklichkeit zu liefern*, sondern Anspielungen auf ein Denkbare zu erfinden, das nicht dargestellt werden kann. Und man hat sich von dieser Aufgabe nicht die mindeste Versöhnung zwischen „Sprachspielen“ zu erwarten: Kant, er nannte sie Vermögen, wußte, daß sie durch einen Abgrund voneinander geschieden sind und daß nur eine transzendente Illusion (die Hegelsche) hoffen konnte, sie in einer wirklichen Einheit zu tolerieren. Aber er wußte auch, daß für diese Illusion der Preis des Terrors zu entrichten ist. Das 19. und 20. Jahrhundert haben uns das ganze Ausmaß dieses Ter-

rors erfahren lassen. Wir haben die Sehnsucht nach dem Ganzen und dem Einen, nach der Versöhnung von Begriff und Sinnlichkeit, nach transparenter und kommunizierbarer Erfahrung teuer bezahlt. Hinter dem allgemeinen Verlangen nach Entspannung und Beruhigung vernehmen wir nur allzu deutlich das Raunen des Wunsches, den Terror ein weiteres Mal zu beginnen, das Phantasma der Umfassung der Wirklichkeit in die Tat umzusetzen. Die Antwort darauf lautet: Krieg dem Ganzen, zeugen wir für das Nicht-Darstellbare, aktivieren wir die Widerstreite, retten wir die Ehre des Namens.

Jean-François Lyotard: Beantwortung der Frage: „Was ist postmodern?“ [frz. 1982]. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Hg. Wolfgang Welsch. Weinheim 1988, 193-203.