

Autor: Carsten Zelle

Titel: Ästhetik des Erhabenen: Von Longin bis Lyotard

Nr.: 4543



Teil I: Textband

Hagen: FernUniversität-GHS 1999 (= Studienbrief, Kurs 4543), 147 S. (Textbd.).

<https://hochschulbibliographie.tu-dortmund.de/work/225888> [03-02-2026]

<https://portal.dnb.de/opac/showFullRecord?currentResultId=partOf%3D957909853%26any¤tPosition=0> [03-02-2026]

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	52
<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	81
<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 „vernünftigerhabenen 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	109
5.4.3 Gottähnlichkeit — die Verinnerlichung des Erhabenen in der Genieästhetik	112
<i>Übungsaufgaben zum 5. Kapitel</i>	118
6. Das Erhabene in der Deutschen Klassik — Kant und Schiller	119
6.1 Kants „Analytik des Erhabenen“	120
6.1.1 Schönes und erhabenes Lebensgefühl	121
6.1.2 Zum Erhabenen tauglich — Subreption	124
6.1.3 Mathematische und dynamische Erhabenheit	125
6.1.4 Negative Darstellung	126

6.2 Schillers „Ueber das Erhabene“	127
6.2.1 Das Supplement der ästhetischen Erziehung — Theorie des Erhabenen	128
6.2.2. Erhabenheit gegenüber dem Schönen	131
6.3 19. Jahrhundert — Beschönigung des Erhabenen	134
<i>Übungsaufgaben zum 6. Kapitel</i>	136
7. Ausblick auf Nietzsche und Lyotard	137
7.1 Nietzsches dionysisch-apollinische Dekonstruktion	137
7.2 Lyotards Ästhetik der Präsenz	140
<i>Übungsaufgaben zum Ausblick</i>	145

Der Verfasser:

Hochschuldozent Dr. Carsten Zelle

Studium der Fächer Deutsch, Soziologie 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 beim Lehrgebiet Europäische Literatur der Neuzeit, Feithstr. 188, 58084 Hagen. Einzelheiten zur Kursbetreuung finden Sie auf der Homepage des Lehrgebiets
<http://www.fernuni-hagen.de/EUROL/welcome.html> .

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. Turin 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 philosophisch-geschichtlicher 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: *Encyklopädie 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) 1983. (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 Erhabene’ 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 Hippel: *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, Manhatten, 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 Forward [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 kommt 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 Gemälde 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 Blankenburgs 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 Guttmann, 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. Fassg. 1761).

—: Betrachtungen über das Erhabene und das Naive in den schönen Wissenschaften. Ebd., Bd. I, 191-218 (1. Fassg. 1758), 453-498 (3. Fassg. 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. Fassg. 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 Begenau. 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 Erhabenen wird als eine Art ästhetisches 'Katastrophentraining' 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 Asufsatz 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 Afekterregung 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 Unterschied 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 Depotentierung 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. Ei-jiro 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.

Imdahs 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 mit hin 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 Alliteration 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 *Peri 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: *HWPh* 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, Hofmannsthal 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 Topos-inventar 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 mittels 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 „Erhabensein 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 enzwüschen himmel und erden: mit sinen übersten kreften so ist er erhaben über sich selber und über alle ding und wohnet 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 wohnet 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 neu-sprachlicher, 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 alchimistische 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 neu-sprachliche 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, sivi 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 Dreistillehre 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 unterschiedlichen Erscheinungsweisen begründet und sie zugleich vom bloß

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.

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 Haupts 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 Prahlersche.

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 summis, modica temperate, magna granditer dicere. (Beredt ist, wer Geringfügiges schlicht, Mäßiges verhalten und Großes erhaben auszudrücken imstande ist.) [IV 17, 34]

Die augustinische Verwendung von ‘granditer’ entgegen dem ciceronianischen ‘gravis’ ermöglicht, in der weiteren Entwicklung der Dreistillehre, augustinischen 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 Virgili*, 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 agrikulturellen 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, Ajax</i>
Tiere	<i>ovis</i> Schaf	<i>bos</i> Rind	<i>equus</i> Pferd
Werkzeuge	<i>baculus</i> (Hirten-) Stab	<i>aratum</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 früh-neuzeitlichen 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 HOBBES (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-Virgili* 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 *Perí 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 Wirkungslosig-

keit 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 einzetzte. 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 sublime 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 1983 (1966). 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 dispositorisch 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 sittlicher Leitvorstellungen verbindet. Andererseits fehlen bei Longin jedoch

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.

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 (pitie) 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).

Longin ist ausschließlich an der dem Pathos innenwohnenden Intensität interessiert. Er scheidet daher niedere Erscheinungsformen des Pathos, die sich nicht mit sto-

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

ischer 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 nötigenden 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 riefe: ‘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 Gegen- satz von Ethos und Pathos, d.h. die Gegenüberstellung einer an den Verstand adressierten, ‘ethischen’ und einer das Gefühl ansprechenen, ‘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 des Traktats Überzeugung gegen Ekstase; Überreden gegen Erstaunen, Gefallen gegen Erschüttern, Überzeugen gegen Beherrschen ausgespielt. Es heißt:

²³ Z.B. 29,2: „[...] das Pathos aber hat im gleichen Außmaß 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.

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 sublimen 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 Genesis-Zitat (1. Mose 1, 3 und 9), mit dem Longin vor der Ver-

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

wechslung 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 schwiebt 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 erlischt unerwartet ihre Glut und sie kommen höchst unglücklich zu

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

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 zugerichtet 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 Aspekte zusammenbringt. Die Rede handelt von einer Gewalttat, Longin be-

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

schreibt 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 ungeregelt, und das Ungeregelte wiederum birgt eine gewisse Ordnung. (20,2-3)

Die exkursartige Passage, in der Longin mittelmäßige Vollkommenheit und erhabene Fehlerhaftigkeit entgegensezten, 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 errege (36,1). Zugleich je-

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.

doch verrät, blicken wir nun auf die neuzeitliche Rezeption des anonymen Trak-
tats, 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 Außmaß 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 Seelengröße verbergende platonische Einfluß als anschlußfähig für die neoplatonisch-plotinische Orientierung manieristischer Kunstauffassung erwies. Kurz:

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.

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 Berufungsinstanz 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. (Was als ‘falsch’ gilt in den Schulregeln wird wertvoll in dieser höheren Ordnung, in der die Macht der Wirkung auf den Zuhörer Antwort ist auf die ‘göttliche’ Kraft der Begabung und der Fähigkeiten beim Redner.)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 *Perì 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* (*Traktat über das Erhabene oder das Wunderbare in der Rede, aus dem Griechischen Longins übertragen*) (vgl. Materialienband M2: „Préface“ / „Vorwort“) 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 antirhetorischen französischen Literaturgeschichtsschreibung verengt. Der Rezeptionshorizont war andererseits durch kartesianischen Reduktionismus in der Ästhetikhistorie geprägt. Beide Momente haben lange zu der unrechten 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 1985 (1953), 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. (Lieben Sie also die Vernunft.)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 intransigenter 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 sich die Geschichte des Erhabenen mit derjenigen der Ästhetik der Moderne. Diese Einsicht, die auch dem eingangs gebotenen Pestalozzi-Zitat — freilich in

³⁵ Boileau: „L’Art poétique“ [1674]. In: Ders.: *Œuvres complètes*. Ed. Antoine Adam, Françoise Escal. Paris 1966 (= *Bibliothèque de la Pléiade*), chant 1, 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: *Frühaufklärung*. Hg. Sebastian Neumeister. München 1994 (= *Romanistisches Kolloquium*, 6), 195-240, hier: 201.

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. (In diesem Sinne vermischt sich die Geschichte des Erhabenen mit der modernen Ästhetik.)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 Außerdentliche und Wunderbare, wodurch die Rede ergreift, und durch das ein Werk [uns] erhebt, mitreißt und röhrt. [...] 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) unterstreichen zum einen, daß lakonische Kürze im Ausdruck, d.h. „simplicité“,

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.].

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 hingewisen 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 invisible 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 paroistre où il faut], il renverse tout comme un [!] foudre, et présente d'abord toutes les forces de l'Orateur ramassées ensemble. (Denn es [=das Erhabene] überzeugt nicht im eigentlichen Sinne, sondern es entzückt, es röhrt und ruft in uns eine gewisse Bewunderung, gepaart mit Erstaunen und Überraschung, hervor, die etwas vollkommen anderes als nur gefallen oder überzeugen will. Wir können in bezug auf die Überzeugung sagen, daß sie gewöhnlich nur so viel Macht über uns hat, wie wir wollen. So verhält es sich nicht mit dem Erhabenen. Es gibt der Rede eine gewisse edle Stärke, eine unbesiegbare Kraft, die die Seele eines Jeden erhebt, der uns zuhört. Ein oder zwei Stellen in einem Werk reichen nicht aus, um sie

auf die Eleganz der Phantasie, die Schönheit der Sparsamkeit und der Neigung aufmerksam zu machen; nur mit Mühe zeigt sich diese Reinheit im gesamten Verlauf der Rede. Aber wenn das Erhabene an der richtigen Stelle erstrahlt [1674, 1675, 1682: Wenn das Erhabene an der richtigen Stelle zum Vorschein kommt], kehrt es alles um wie ein [!] Blitz und zeigt alle Stärken des Redners zusammengenommen.)⁴¹

Boileau hat die einschlägigen wirkungsästhetischen Bestimmungen, mit denen er das Sublime in der „*Préface*“ definiert, der Übersetzung dieser Eingangspassage, 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 Ereignishaft 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 Ornament 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 frape*“ [!]) 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:

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

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. (Ursprünglich habe ich diese Übersetzung angefertigt, um mich zu bilden, weniger in der Absicht, sie dem Publikum zu übergeben. Aber ich war der Meinung, daß man nicht böse wäre, sie hier im Anschluß an die Poetik zu finden, mit der das Traktat in gewisser Beziehung steht, in die ich selbst mehrere Lehrsätze daraus eingefügt habe.)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 keineswegs frei von Fehlern sind“. Regelpoetische Kriterien wie Korrektheit („un discours si poli et si lime“), „eine so geschliffene und ausgefeilte Rede“), Schliff oder Eleganz („avec beaucoup d'élegance et d'agrément“, „mit viel Eleganz und Anmut“) 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“, „denn inmitten ihrer größten Gewalt, während sie donnern und vernichten, sozusagen“). Der Tenor der entsprechenden Abschnitte wird von Boileau in der Kapitelüberschrift „Si l'on doit préférer le médiocre parfait au sublime qui a quelques de-fauts“⁴³ („Ob man die mittelmäßige Perfektion dem Erhabenen, das einige Fehler hat, vorziehen muß“) 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“):

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

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.

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 désordre*“. 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.

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 rekuriert, 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 („style impétueux“, „hazard“, „*beau désordre*“), 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:

⁴⁴ Boileau: „L'Art Poétique“ [1674]. In: Ders.: *Oeuvres 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 welch 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).

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 désordre 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 Rechtfertigung 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 hardiesse“), 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 règle de ne point garder quelquefois de règles, est un mystère de l’Art. (Diese Regel in der Tat, die vorschreibt manchmal keine Regeln zu beachten, ist ein Mysterium der Kunst.)⁴⁷

Der willkürliche Stil schöner Unordnung bildet das formale Analogon zur Kategorie des Erhabenen, die Boileau mit Hilfe Longins konturiert. Der pindarisierende

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).

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.

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. (eher vom Dämon der Poesie hingerissen als von der Vernunft geleitet.) (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 paradoxe Weise 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.

3.1.4 Das ‘je ne sais quoi’ des Erhabenen

Die komplementär aufeinander bezogenen Begriffe Genie („génie“), schöne Ordnung („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 Kunstdoktrinen 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 einzuhören, 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 Er-

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

leben umschrieben bzw. ‘kodiert’ 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 *Odyssee* 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 sc̄ai quoy de plus grand que tout ce qu'il auroit p̄u dire.
(Denn dieses Schweigen hat das gewisse Etwas, das größer ist als alles, was es hätte sagen können.)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 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 herührenden, 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 sen-

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

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

tir“.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 lehrende 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 [!] quoi qui nous charme, et sans lequel la beauté même n'auroit ni grace ni beauté. (Diese Arten von Schönheit sind diejenigen, die man fühlen muß und die nicht bewiesen werden können. Es ist dieses gewisse Etwas, das uns entzückt und ohne das die Schönheit selbst weder Reiz noch Schönheit hätte.)⁵²

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 énergique“) 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 ravig l'Ame.“ (Hier nun wie ich glaube, daß es [=das Erhabene] definiert werden kann: „Das Erhabene ist eine gewisse Stärke der Rede, geeignet die Seele zu erheben und zu entzücken.“)⁵³

⁵¹ Boileau: „Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur 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.

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

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 Orientierungsgröße 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. (Das Schöne, das nur schön ist [...], ist nur zur Hälfte schön: es muß die Leidenschaften ausdrücken, um sie zu inspirieren; es muß das Herz erobern, um ihnen das wahre Ziel eines Gedichtes zu zeigen.)⁵⁴

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

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.

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 Poésie 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 Poésie & 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 sçauroit produire cet effet, s'il n'a pas d'autre mérite que la régularité & l'élégance de l'exécution. Le tableau le mieux peint, comme le poëme le mieux distribué & le plus exactement écrit, peuvent être des ouvrages froids & ennuyeux. (Das Erhabene der Poesie und der Malerei ist, zu berühren und zu gefallen, wie es das der Redekunst ist, zu überzeugen. Es reicht nicht aus, daß Ihre Verse schön sind, sagt Horaz im Stil des Gesetzgebers, um der Entscheidung mehr Gewicht zu verleihen; die Verse müssen außerdem die Herzen bewegen können und in der Lage sein, dort die Gefühle hervorzurufen, die sie vorgeben zu erwecken. [...] Ein Gedicht könnte ebenso wie ein Gemälde diese Wirkung nicht erzielen, wenn es nichts anderes aufzuweisen hat als Ordung und Eleganz in der Ausführung. Auch das am vortrefflichsten gemalte Gemälde ebenso wie das

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 premiere veüë“, 247; „en un instant“, 250; „le plus court de tous les momens [!], si j'ose parler ainsi, c'est celuy dans lequel le je ne sçay quoy fait son effet“, 244.

am besten komponierte und am genauesten geschriebene Gedicht können kalte und langweilige Werke sein.)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 *pussent* 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 Willensheroen 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. Dabei wechselt im Laufe des Jahrhunderts das moralische Vorzei-

⁵⁶ Jean Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la Poésie 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.]

chen. 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 *Supplement*-Band übernimmt die Ausrichtung des Sublimen an der heroisch-erhabenen „grandeur“ der tragédie classique. Neben den Helden Corneilles ist zwischenzeitlich jedoch auch Shakespeares *Macbeth* exemplwürdig 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 Leidensfähigkeit 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.“) zugeschlagen, ihr *Supplement* verortet es dagegen 1777 im Kontext der ‘schönen Wissenschaften’ („Belles Lettres“). Die Taxonomie von Dubos, die wir durch Inter-

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.

pretation erst erschließen mußten, ist innerhalb eines halben Jahrhunderts zur ‘offiziellen’ Ordnung des Wissens kanonisiert worden.

Übungsaufgaben zum 3. Kapitel

1. Vergleichen Sie Boileaus Definition des Erhabenen aus der Préface zur Longin- Übersetzung mit seiner Übertragung von Long. 1,4. Erstellen Sie eine zweispaltige Tabelle und versuchen Sie darin, produktions-, werk- und wirkungsästhetische Kriterien für Schönheit und Erhabenheit zuzuordnen.

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 „Terour“ [!] und „Horrou“ [!] erstmals ins Zentrum des Erhabenen. Später 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 Aiguebellette 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 1967, 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 Petrarcas 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 unfaßlich 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 Vorrag 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 Zürcher 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 zweitaktigen 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 vermenget“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).

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 Deutschlandes und Franckreichs vor wenig Jahren getahne Reise* [engl. 1686]. Leipzig 1693, 35.

Die Erhabenheit des Gebirges 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 Horrour can be joyn'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 Gefühleindrucks 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.“ Interpreten, 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 hat. 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-Longinschen 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 SHAFESBURY (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 Modussystem der bildenden Künste der wilden Natur den höch-

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 Kunstdenkschriften des 18. Jahrhunderts“. In: *DVjs* 58 (1984), 74-110.

sten Rang unter den Landschaftstypen zu. Die „awful beauties“ („fürchterliche Schönheiten“), mit denen die Wildheit gefällt, wird von ihm ausdrücklich mit dem Begriff „*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 entscheidener 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 Unform 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

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.

werden können: Immanuel Kant z.B. lässt in den vorkritischen *Beobachtungen über 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 physikothologische 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 wählt dabei das alte, vertraute Vergnügen gegen die neue, ungewöhnliche Erschütterung ab. Altes und neues Landschaftideal, 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 geschuldet 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

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 Horrour’, die das Reisejournal festhielt, noch die Intensität ‘Enthusiastick Terror’, die das literaturkritische Grundwerk fixiert, im Koordinatensystem des Schönen zu situieren sind, tritt das Erhabenen 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

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.).

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 Horrour“ 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 Funk-

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

tionszuweisung 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 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 röhren 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 modernen 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 Precipces, 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 Afekte 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 Augenwissenschaft, durch die dem Leser das Meer vergegenwärtigt werden soll, „is impossible

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.

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 Wahrnehmungsschrecken wird nach Maßgabe von Textstrategien strukturiert, wo bei 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 innrerhetorisch 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 rauen 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>	Milton: <i>Paradise Lost</i>

sixth Book	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 Beeing.

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, Schrankenlosem, gleichsam ‘Ozeanischem’“.⁷¹ Freud interpretiert dieses Gefühl, das er an sich selbst freilich nicht entdecken konnte, als Wunschphantasie der Zusammen-

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.

gehörigkeit des Einzelnen mit dem Ganzen der Außenwelt und glaubt darin so etwas wie den psychoanalytischen Ursprung religöser 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 ventilirt, 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 dergestalt 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 Schauder 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 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?*“

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.

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 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 horrour“ gewährt.

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’.

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 verlassenen 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 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. Die-

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 émouvoir à toutes sortes de Passions“.

ses 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 unüberstehliche, 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 ‘schwarzen 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 Psychophysiolgie 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 rekurierte 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 Rezessenten 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 Körperfaser in Bewegung, trainierten die größeren und feineren Teile des Systems, reinigten von gefährlichen und beschwerlichen Störungen und stellten dadurch ein gutes Selbstgefühl 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 conver-
sant 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 horrour, 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 vermischtter 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 horrour“ 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 exited by tragedy communicates pleasure“ (Vol. III, Lect. VI) ausführlich behandelt werden. Einen gewissen 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 desjenigen [!] Vergnügens, welches uns Gegenstände geben, die Mitleid oder andre schmerzhaften Gefühle rege machen“ (Bd. I, Kap. XI). Hier setzt die einschlägige Monographie

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.

von MARTIN MAC DERMOT'S *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 Grenzräume der Aufklärung aus. Das Andere der Aufklärung und der Widerspruch gegen die instrumentelle Vernunft bilden Dimensionen des Schauerromans, die ihn zu einer entscheidenden 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 prägt 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 Depotenzierung 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 Entgrenzungphantasien 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 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

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

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 sublimen 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 Aufstiegs 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

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).

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.

Zeilen „written a few miles above Tintern Abbey“, in denen das lyrische Ich sich zu transzenderter 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.

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’ Postmodene, Jean-François Lyotard, nicht ohne Süffisanz gegen-

⁸¹ William Wordsworth: „Lines written a few miles above Tintern Abbey, on Revisting 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 1965, 113-118, Z. 93-102.

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.

über 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 vereinbrende 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 Furchtbare, 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 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

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.

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, mas-sacré impitoyablement leurs semblables, les compagnons de leur voyage, qui leur tendaient 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 hatte aufnehmen können, auf dem Oberdeck des Schiffes hin und her liefen und Schreie austießen. 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 erhellt der Brand des Schiffes die Umgebung. Das furchtbare Schauspiel hatte die Be-

wohner 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 sympathische Lesart hält sich treu an den Wortlaut des Textes, sie über sieht 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“

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).

(*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 röhrt 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 *Encyclopädie*-Artikel über das Schöne, der 1774 von Johann Jakob Engel ins Deutsche übersetzt wird, und der soziofunktional 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 (I,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 Inkonsistenz 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 Inkonsistenz, 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 Dekorumsvorschriften, 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 sublime 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 vnnd 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 humile schreibt Opitz:

In den niedrigen Poetischen sachen werden schlechte vnnd gemeine leute eingeführet; wie in Comedien vnd Hirtengegesprechen. (Ebd.)

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

Hergegen in wichtigen sachen/ da von Göttern/ Helden/ Königen/ Fürsten/ Städten vnd dergleichen gehandelt wird/ muß man ansehliche/ 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 zurück-

treten. 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 ernsten 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 „hocherhabenen 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 Deutsche 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 begründet 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] suchet 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 zusamengebrachten 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. ‘affektuösen’ 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 sublime* 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. Eingeübt 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 sublime*. ‘Hýpsos’ wurde als „*magnanimitas*“, d.h. Seelenhöheit und Geistesgröße, aufgefaßt. Ein solches Konzept wird seit 1730, durch die

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.

Mitleidstheorie des aufklärerischen, namentlich ‘bürgerlichen’ *Trauerspiels* verdrängt. 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

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: *Brief=Wechsel 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.

(‘orator perfectus’) vorgegeben ist, für das 18. Jahrhundert bisher nicht weiter untersucht worden. Daher soll hier nur auf eine interessante Quelle hingewiesen werden, 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 verstehet, sind der Ruhm, die Freude, die Gemüthsruhe, das höchste Gut, der erste und letzte Zweck eines Edelmüthigen. Er ist unermüdet arbeitsam, ordentlich bis zum Eigensinne, in jedem Geschäfte aufmerksam, genaurichtig und auf den Punkt fertig, gegen sich selbst strenge, und gegen andere liebreich, dabey wirthaltend, daß er sein Versprechen zur Stunde und völlig erfüllt, 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

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

Klassizismus und dessen boileausche Supplemente („sublimité“, „désordre“, „je ne sais quoi“) — zumal beide Parteien fest auf dem Boden des Wolffianismus stehen, der von Christian Wolff (1679-1754) begründeten rationalistischen Schulphilosophie.

Die philosophische Prämissen 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 innenwohnenden 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 Tragödiengeld 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 Regel-anwendung 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 Zürcher 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 „Herzruhrung“ 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 sublime der Dreistillehre vom Erhabenen ab. Er definiert es vielmehr als jene

ästhetische Kraft, die „auch die grösten [!] Geister in Erstaunen hinreisset, oder mit Schrecken anfüllt“.⁹⁷ Dabei konvergieren das Wunderbare und Erhabene, insofern die Zürcher 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 beraubet 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 besteht 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 röhrt 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 gehemmt 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 röhrende Alternanz von „Hemmung“ und „Ergießung“ in vergleichbarer Weise beschreiben wird. Bei Bodmer heißt es 1741:

⁹⁹ Johann Jacob Bodmer: *Critische Betrachtungen über die poetischen Gemälde der Dichter*. Zürich 1741 (Neudruck: Stuttgart 1971), vii. Abschn., „Von den Gemälden 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 Würksamkeit des Gemüthes zu Boden geschlagen und eine Zeitlang gedämpft, welches aber nicht nur ohne Beschwerde geschieht, sondern vielmehr ein grosses Vergnügen nach sich zieht, wenn man sich bald hernach wieder findet. [...] Man wird sich destoweniger verwundern, daß dieser Verlust sein selbst, diese Unterbrechung der würksamen 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 kommt denn die darauf folgende Betrachtung, welche die Wiederkunft seiner würksamen Kräfte bey ihm verursachet, 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 „gewaltthätige 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 erwähnten 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 sencken.“ (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 religöser 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. Gottsches Gegener 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 Gottsches *Critische Dichtkunst* (1729, ³1742) darin als „das elende Werk eines frechen Corsaren“ und verwahrt sich gegen der gleichen „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 Ungekannten“. 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 Vorschlage, 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 empfänden, und an denen Hoppen und Maltz verloren 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 glänzt. Das große in den Begriffen Vorstellungen und Verrichtungen außerordentlicher Gegenstände Krafte und Uhrsachen. 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 auszudifferenzieren suchen: „Handlungen Reden und Entschluße 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] Würkungen“ 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

¹⁰¹ [Immanuel Jacob Pyra:] *Erweis, daß die G*ttsch*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).

„*beau 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 Gottsedianern 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 klaffte. Nach Baumgartens Ansicht war die Erkenntnislehre 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 Erkenntnislehre („*gnoseologica superior*“) stellte er die Ästhetik als untere Erkenntnislehre („*gnoseologica 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 Monatsschrift 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 anheischt macht, und nachher nur mit der deutlichen Einsicht und deren Zurechtweisung be-

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*ttsch*dianische Sekte den Geschmack verderbe*. Berlin 1744 (Neudruck: Hildesheim, New York 1974), 25 („schöne Unordnung“).

schäfftiget ist. Er stellt sie sich also, als eine Wißenschafft der Erkenntnis des Verstandes oder der deutlichen Einsicht vor und behält, die Gesetze der sinnlichen und lebhafften Erkenntnis, wenn sie auch nicht bis zur Deutlichkeit, in genauester Bedeutung, aufsteigen sollte, zu einer besonderen Wißenschafft 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 Frühlingsfeier*“ umbenannte „Eine Ode auf die ernsthaften Vergnügungen des Landlebens“ (1759) gilt als erste Bewältigung hymnischen Stils in deutscher

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

¹⁰⁵ [Anonymos:] „Schreiben an Herrn Emanuel Jacob Pyra, Conrector an dem köllnischen 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.

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 Gegebenbewegung von Ladung und Entladung, Niederschlagung und Erhebung bzw. Hemmung und Ergießung der Lebenskräfte folgt. Auf Blitz, Donner und Zerstörung folgt entspannender Regen und versöhnender 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 Romanregie darauf, daß das Erhabene, die mit der Kategorie verbundene thematische Topik ebenso wie die mit ihr verknüpfte emotionale Rhythmik, über den engeren

¹⁰⁶ Friedrich Gottlieb Klopstock: „Eine Ode über die ernsthaften Vergnügen 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.

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 Blitz, die wir schon lange am Horizonte leuchten gesehn und die ich immer für Wetterkühlen ausgegeben hatte, viel stärker zu werden anfingen 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 herhaft 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. Dies ist der Schauplatz des Erhabnen. / Wer es für einen gerin-

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.

gen 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	röhrt 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 röhrt 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 gern gefühlt 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 frühidealische Kunstanschauung über das Erhabene zusammengefaßt. Dabei greift er bei der Vergabe der Lemmaworte auf Baumgartens Unterscheidung der ästhetischen Größe („magnitudo aesthetica“) von der erhaben-

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.

nen 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 wirk't 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 Kategorie entgegengebracht wurde. Sie bot das Sprechmedium für eine Reihe von Erscheinungen, die der kulturelle Umbruchs- und Modernisierungsprozeß im 18.

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.

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 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

¹¹³ Moses Mendelssohn: *Gesammelte Schriften. Jubiläumsausgabe*. Hg. Ismar Elbogen, Julius Guttmann, 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.

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 Starken, 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 Gemälde 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 Gesichtern. Das Schiff wankt. Jetzt wird es umschlagen und in den Abgrund

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.

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 illuierten 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 „schmertzhaftangenehmen 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 Umfunktionierung 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 geht 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 Schreckenlust mit ihrer selbstreferentiellen Struktur erweist sich als ein Selbst- und Lebensgefühl, mit dem wir uns unserer kognitiven Vermögen verschern. 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 Gefühlswolllust“ 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 sublime 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 Gefühlkult. 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 Kunstdtheorie 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 JOHANN GOTTFRIED HERDER (1744-1803) dienen, der zunächst die Burkesche

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 1925-1927, II (1925), 148 ff.

Fassung des Erhabenen aufgreift, später jedoch in dezidierter 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 konzeptuellen 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 *röhrt*, 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 Anblick von Nantes gefallen — „*Schauder*“. Wie in der Abschwungphase phy-

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.

siko- 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 Schöngeborene’, trägt, favorisiert Herder gegenüber einer solchen ‘doppelten Ästhetik’ jedoch wieder eine monistisch ausgleichende Theorie. In Abgrenzung zu Kants „Katheder-Erhabenheiten“, die er aufgrund der zugrundeliegenden dualistischen Anthropologie ablehnt, und skeptisch geworden gegenüber dem „erhabnen Schauder“, 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 zerrißt, 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 Schauder’ vor Nantes ihn 1769 zur plötzlichen Selbsterkenntnis, daß das Gefühl für Erhabenheit die „Wendung“ seiner Seele sei, gebracht hatte, wird man seine veränderte Haltung

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.

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 den Sturmern 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. Jahrhunderts noch für Gott reserviert) bewußt und fühlt sich daher bemüßigt,

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

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 Forderung des künstlerischen Effekts. ‘Röhren’, ‘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 Definitionsmerkmalen 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 „durchschauerte“ ihn wie ein Dolch (ebd., 11). Daß die sexuelle Konnota-

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 Tandi an den Verfasser des neuen Menoza* [1775]. Hg. Matthias Luserke. Heidelberg 1993, 11.

tion 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 wilst.- 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 Vergnügen 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)

Im 18. Jahrhundert ist das von Lukrez entworfene ‘setting’ immer wieder diskutiert und wegen des dahinter stehenden, misanthropischen Menschenbilds stets

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

kritisiert worden. Gestaltet ist eine in mehrfacher Hinsicht asymmetrische Situation: Die einen sind in Not, die anderen in Sicherheit, die Lage der einen ist schmerhaft, 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 führende Herz, das theilnehmend sich in den Kummer des Bruders versetzt, das sich erweitert, um seinen Jammer fassen zu helfen, und rastloß mit ihm würkt, 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, besiegt 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 Miltos Satan veranschaulichen die Differenz von „Güte“ und „Größe“:

Ist Miltos 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, be-

lehre 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 Scenen, 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 wirkzt 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 her-ausgearbeitete, subjektive Fassung der Theorie der vermischten Emp-findungen nachzuvollziehen. Geben Sie Mendelssohns Argument in ei-genen 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’ tituliert 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 Dissertationschrift, 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*“ verschmolzen und „die innigste Vermischung

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.

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 indessen 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’ nebeneinanderstellt wissen 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

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

Subjekt und 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 ersten 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-Symposion 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 vermittelst 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 Begehrten (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 zusammenzustimmen. 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 Ver-

wechselung 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 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 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 den Naturobjekten, 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 (Verwechselung 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, vermittelst des Unvermögens der Einbildungskraft das Vermögen der Vernunft aufzeigt, entdeckt das dynamisch-Erhabene, d.h. das, was aufgrund sei-

ner Macht Furcht erregt, vermittelst 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 ereignishafte 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 Entgegenseitung 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 negativen[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 revisierten Fassung der ‘ästhetischen Briefe’ bietet. Und zwar sind diese nun ‘sandwichartig’ eingefaßt. 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 schaudernd 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 schaudernd 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 mühevolle 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 erkennet 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 vermischt Empfindung von „Wehseyn“ und „Frohseyn“, wodurch uns erfahrbar wird, „daß die Gesetze der Natur nicht nothwendig auch die unsrigen sind“ (NA 21, 42). Die vermischt 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 „zweyfache[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 Depotenzierung 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 aufgeklärter 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 korrumpt 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 mühevolle 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 ‘verhüllende’ (gr. *kalypto* = verhüllen), d.h. tötende

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.

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 Rückzugsposition 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 Bizarerie“ 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

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.

Schlüsselworts 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 Schlaffheit, 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 kommt es zur weiteren Schönung und Harmonisierung des Er-

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

habenen, 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. Erkauft 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 Oelmüller. 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 Vernünftigkeits-Schule“ (Nietzsche über Vischer) erneut Formen von Schönheit und (negativer) Erhabenheit gegenübergestellt. Das Dionysische ist für Nietzsche eine vermischt 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 trotzige 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 unbegränzt, heulend Wellenberge erhebt und senkt, auf einem Kahn ein Schiffer sitzt, dem schwachen Fahrzeug vertrauend; so sitzt, mitten in einer Welt von Qualen,

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.

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 Schlußtakte, 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 wonnevollen 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 ausgegrenzt und abgeschieden werden mußte:

... auch die entfremdete, feindliche oder unterjochte Natur feiert wieder ihr Versöhnungsfest 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 schauer-voll 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. (GT 1, 1, 29)

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.

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 Individualisationsprinzips 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 Juche 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 Brieftagebuch 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, möchte 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 Brieftagebuchs 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 gegenüberersetzt, 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 auftrete. 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)

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,

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.

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. aisthetischen, 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 Exegeten eng verbunden ist, oder Heidegger, dessen Begriff 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

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

zurückübersetzt wurden. Newman, der dem abstrakten Expressionismus zuge-rechnet 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 „privivation“ (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

Die selbstreferentielle Figur der Fühlbarmachung — „der Erfahrung Erfahrende und dadurch Erhobene“ —, die wir für das moderne Erhabene von Boileau bis Kant charakterisiert hatten, wird nun bei Lyotard emphatisch für die Avantgarde-kunst 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:

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.

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 ‘Trotz’ 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 Einen, 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 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 verallgemeinerten Begriff — unterworfen wird, verbunden. Daher macht Lyotard den Aspekt im Erhabenen stark, der sich begrifflicher Subsumtion entzieht, d.h. den Modus der Understellbarkeit bei Kant bzw. des Schweigens bei Longin. Das Querständige der Kunst, das sich dem Konsens verweigert, das Deformierte, der Schock des Au-

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.

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.

genblicks und das Peripherie 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 governed 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

¹⁵⁰ Jean-François Lyotard: „Presenting the unpresentable. 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?