

II. Literatur und Ästhetik

WINFRIED WEHLE

Vom Erhabenen oder über die Kreativität des Kreatürlichen

I.

Epochenbegriffe kommen nicht natürlich vor; sie werden gemacht. Genaugenommen spielen sie sich nach einer komplizierten Paradoxie ein. Sie setzen einerseits Wandel voraus; sonst könnten sie keine 'differentia specifica' begründen. Andererseits halten sie in diesem Wandel gerade ein sich durchhaltendes Unwandelbares fest; es definiert Tradition. Dieses stellt sich dem Fortgang gewissermaßen retrospektiv in den Weg. Epochenbegriffe werden so an eine Zeit gebunden, halten ihren Lauf an und bauen geschichtliche Festungen gegen die Erosion des Vergehens und des Vergessens. Gehören sie damit aber nicht zu jener Kunst des Humanen, die Vergänglichkeit leugnet, indem sie sich diese in Leitillusion aneignet¹ Am Ende dienen auch sie jener Freiheit, die Kant und, ihm folgend, Schiller aus der Überwindung des Natürlichen durch Kultur herleiten. Damit tragen sie, wie noch Hegel im Hinblick auf Kunst allgemein glaubte,

¹ Zum Bezugspunkt vgl. *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*, hg. v. R. Herzog und R. Koselleck, München 1987 (Poetik und Hermeneutik XII). Aus der Vielfalt der dort aufgeworfenen Probleme wird hier das strukturtypologische in den Vordergrund gestellt, daß es durchaus zwischen unterschiedlichen und unterscheidbaren Konstitutionstypen von Epochenillusionen (s. VIII) zu differenzieren gilt. Unter diachroner Perspektive etwa läßt sich das Gegensatzpaar von abwandelnder Kontinuität und abbrechender Diskontinuität, zwischen Bruch und Übergang fruchtbar machen. Die ästhetisch-anthropologische Aufklärung, so die hier verfolgte These, ist als ein syntagmatisches Ereignis zu würdigen, das erst im Gefolge der Französischen Revolution zu einem paradigmatischen - einem Paradigmawechsel wird, der uns die Zeit anders deklinieren lehrt.

zur schließlichen "Befreiung des Geistes vom Gehalt und den Formen der Endlichkeit" bei.²

Dies gilt im besonderen Maße für die Aufklärung. Sie nennt "sich selbst schon seit den 20iger Jahren des 18. Jahrhunderts mit diesem Namen" und kündigt damit ein "erstmaliges geschichtliches Selbstbewußtsein im Verhältnis zu allen früheren Epochen an" (W. Krauss)³. Und doch - dieses so unvergleichliche Jahrhundert hat seinen Eintritt in eine neue Ära nicht, wie zuvor eine Renaissance, danach Romantik, in einem großen Akt der Umwidmung begangen. Der "Ausgang des Menschen quasi aus dem Nichts" (Rousseau)⁴ vollzog sich mit der Stetigkeit allmählich umsichgreifender Ideen. Abrupt war nur sein Ende in der Großen Revolution von 1789. Von ihren Anfängen her gesehen wurde Aufklärung zu einem Epochenbegriff jedoch gerade ohne epochalen Gewaltakt.

Dafür gibt es vielfältige Gründe. Ludwig XIV. überlebte sich in seiner 54-jährigen Regierungszeit gleichsam selbst. Seine Person stützte den Mythos von einem Sonnenkönig noch zu einer Zeit, als Reformen bereits begannen, in sein 'Ancien Régime' das antiautoritäre Licht der Frühaufklärung zu bringen. Er war zur Institution einer Staats- und Gesellschaftskultur entpersönlicht, mit deren Hilfe sich widerstrebende Kräfte institutionell binden ließen. Seit es eine 'doctrine classique' gab, waren die offiziellen Künste einer ihrer bevorzugten Anwälte. Boileaus *Art poétique* huldigt einer dichterischen

2 *Ästhetik*, hg. F. Bassenge, Nachdruck Frankfurt/Main o.J., Bd. II, S. 586.

3 W. Krauss, *Perspektiven und Probleme*, Neuwied 1965, S. 267. H. R. Jaub ("Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der 'Querelle des Anciens et des Modernes'"; in: *Parallèles des Anciens et des Modernes* (etc.) par M. Perrault, München 1964, S. 8-64; hier S. 12) hat mit guten Gründen nachweisen können, daß das neue entwicklungsgeschichtliche Denken durch ein neues geschichtliches Verstehen ergänzt werden muß. Im Rahmen dieser Problemstellung geht es hier darum, am Beispiel des Erhabenen ergänzend eine dritte Komponente zur Geltung zu bringen: einen neuen Begriff menschlichen Schaffens. Er steht im Mittelpunkt des Streits um das Sublime (cf. Th. A. Litmann, *Le Sublime en France* (1660-1714), Paris 1961, etwa S. 143 f.).

4 *Discours sur les sciences et les arts* (1750); in: J. J. R., *Schriften zur Kulturkritik*, hg. v. K. Weigand, Hamburg 1971 (Philos. Bibl. 243), S. 6.

"raison" (I,27ff.)⁵, die sich unverkennbar vor der 'raison d'Etat' verneigt. Des Königs lange Gegenwärtigkeit verhinderte, daß sich Reformgedanken allzu aufständisch über seine Autorität hinwegsetzen konnten.

Mit Billigung des Königs hatte Frankreich im übrigen einen kulturellen Führungsanspruch erhoben, der den Kunstschaffenden durchaus entgegenkam. Sie konnten ihre Arbeit mit einem nationalen Motiv versehen und mit den Maßstäben Boileaus in der barocken Literatur des 17. Jahrhunderts einen 'klassischen' Standard eingrenzen. Mit Berufung auf diesen hauseigenen Aristotelismus ließ sich ein französischer Klassizismus des 18. Jahrhunderts begründen. Im Anspruch eines klassischen Stils wirkte noch einmal die Herrschaft des absoluten Königs fort. So gesehen gehört das 18. Jahrhundert mindestens ebenso dem Klassizismus wie der Aufklärung. Heutige Blicke zurück sind voreingenommen. Sie ergreifen einseitig für die vom Lichte des Verstandes erhellte Seite dieses Jahrhunderts Partei. Ohne Zweifel findet die Moderne der Künste am sichersten dort zu sich, wo sie sich von einem klassizistischen Ancien Régime abstößt. Konnte aber eine Aufklärung, zumal in Frankreich, nicht gerade deshalb so weit gehen, weil sie sich im Grunde von eben den Autoritäten behütet wußte, die sie gedanklich zersetzte? Waren es nicht sie, die ihrem verunsichernden Fragen Sicherheit gaben? Haben sie nicht erst den Streit um das Erhabene möglich gemacht? Aufklärerischen Kunstverstand und offizielles Geschmacksideal scheint unter der Hand also weit mehr zu verbinden als nur ihre Gegensätzlichkeit: im Falle des Erhabenen zumindest läßt sich das Überwindende geradezu als das Ziehkind des Überwundenen ansehen.⁶

Die Frühzeit der Aufklärung kann daher, vor allem auf dem Felde der Künste, zunächst durchaus als eine Verzweigung der Spätklassik bzw. eines anhebenden Klassizismus gewürdigt werden. Jedenfalls bringt sie sich ohne das Jähe eines Umsturzes zu Bewußtsein. Ihr

⁵ In: *Oeuvres complètes*, éd. F.Escal, Paris 1966 (Bibl. de la Pléiade 188), S.157 (Gesang I, V.27ff.).

⁶ Ähnliches hatte H.Dieckmann als Bedingung für die Veränderung im Begriff der Nachahmung behauptet. Vgl. "Der Wandel des Nachahmungsbegriffs in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts"; in: ders., *Studien zur europäischen Aufklärung*, München 1974 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste Bd.22), S.275ff., hier S.280.

Merkmal ist vielmehr der unmerkliche Übergang. Die sog. Querelle des Anciens et des Modernes widerspricht dem nicht. Sie war ein Streit in der damaligen Gelehrtenrepublik, ausgetragen auf der Bühne der literarischen Salons. Sie hat den musealen Raum antiker Perfektion "einem historischen Verständnis der antiken Kunst" geöffnet⁷ und damit ihrerseits Aufklärung zu einer Epoche ohne Schwellenereignis gemacht. Vieles spricht deshalb dafür, daß namentlich frühe Aufklärung als anknüpfende Abwendung und insofern mit der sanften Gewalt der Ausdifferenzierung gekommen ist.⁸ Diese kulturelle Gangart schließt jedoch ein Entfaltungsziel nicht aus, auch wenn sie es nicht von Anfang an programmatisch vor sich her trägt.

Ausgangspunkt im engeren Sinne auch des Erhabenen darf mithin das Ancien Régime der Kunst gelten. Dieses hatte Meisterwerke und Musterautoren des 17. Jahrhunderts als nationale Berufungsinstanz in Kunstdingen eingesetzt: die Académie française überwachte sie. Dies wäre nicht nötig gewesen, wenn der klassizistische Kanon nicht den Keim zu mehreren historischen Übergängen in sich getragen hätte. Einer der gefährlichsten wies von der Ästhetik des Wunderbaren⁹ hinaus auf eine Ästhetik des Überwältigenden. Sie wurde im Namen des Erhabenen verfochten. Sie hatte zwar nahezu hundert Jahre zu kämpfen, ehe sie die Festung des Klassizismus genommen hatte. Doch mit jedem neuen Argument wurde einsichtiger, was mit dem Erhabenen letztlich auf dem Spiel stand: Es würde die Höhen des Parnass neu besetzen. Wer sie unter der Anleitung klassi-

7 Jauß, in *Parallèles*, op. cit., S.60.

8 Dieser Typus eines Wandels in Kontinuität wird durch die Französische Revolution abgelöst. Dann tritt der moderne Typus einer 'aufkündigenden Abstoßung' in Kraft, der mit Ausdifferenzierung kaum mehr bündig zu machen ist. Immerhin betont selbst Max Weber, daß sich zumindest das Verhältnis der drei Erkenntnisinstanzen von Wollen, Fühlen und Denken untereinander in einem "unlöslichen Kampf" befindet, so daß Ausdifferenzierung nur innerhalb eines Wissensgebietes gilt und damit, in der Moderne, nachrangig ist gegenüber einer polemischen Wechselkritik der Erkenntnisvermögen untereinander. Vgl. M.W., *Wissenschaft als Beruf*, Berlin 1984. Im gegebenen Fall vgl. J.Chouillet, *L'Esthétique des Lumières*, Paris 1974, S.158.

9 Vgl. dazu W.Wehle, "Eros in Ketten. Der Widerstreit von *verosimile* und *maraviglioso* als ein Grundverhältnis des Klassischen", in: F.Nies/K.Stierle (Hgg.), *Französische Klassik*, München 1985 (Romanistisches Kolloquium 3), S.167-204.

zistischer Kunst bestieg, sollte dort mit dem 'wunderbaren' Erlebnis des Normativen, mit der Befriedigung des 'honnête homme' belohnt werden. Das Erhabene hingegen siedelt dort die entgrenzende Lust des Imaginativen, die Erfüllung des Individualisten an.

Gerade wegen ihrer Sprengkraft kleidet sich die Frage nach dem Erhabenen damals auffällig ins Gewand dessen, was sie im Grunde bestritt. Wissen zu wollen, was das Erhabene ist, kann historisch gesehen nur aus seiner Vermittlung mit dem Schönen gewonnen werden: es ist als ein Ablösungsphänomen darzustellen. In dem Maße, wie es an Einfluß gewann, mußte das Schöne zurückweichen. Beide waren in einer dialektischen Antinomie verschwistert. Der klassische Sinn für das Schöne geht deshalb nicht einfach unter. Das Erhabene geht vielmehr in einer Art Hausberufung aus ihm hervor. Beide bilden eine feste Systemgemeinschaft. Erst sie hat es möglich gemacht, daß unter dem Dach klassizistischer Kunst gleichwohl eine antiklassizistische Kampagne geführt werden konnte. Noch für Kant, der das 'gewalttätige' Erhabene¹⁰ systemisch gebändigt, vernünftig vereinbart hat, stand es in einem fraglosen Gegensatzzusammenhang mit dem Schönen.¹¹ Hierin also liegt der Schlüssel zu seiner historischen Bedeutung und was es an Vorschub für eine Theorie der Modernität leistet. Nähert man sich ihm von hierher, erscheint es nicht als Negation des klassisch Schönen schlechthin. Vielmehr greift es dessen regelmäßiges Menschenbild auf, um es mit natürlicheren Zügen zu versehen.

Erst von dieser Gemeinschaft in der Verschiedenheit aus läßt sich das Erhabene als ästhetische Errungenschaft ansichtig machen. Mehr noch: nur so auch läßt sich sein beträchtliches aufklärerisches Kapital abschätzen. Es als eine - folgerichtige, gar planmäßige - Entwicklung nachvollziehen zu wollen, entspräche nicht dem historischen Verlauf. Im Grunde ist es im doppelten Sinn des Wortes angewachsen. Als der Klassizist Boileau die Schrift des Pseudo-Longin

¹⁰ *Kritik der Urteilskraft*, hg. W. Weischedel, Frankfurt/Main 1974 (stw 57), S.166.

¹¹ Vgl. dazu seine 'vorkritischen' Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen (1764) sowie die Studie von P. Carrive, "Le Sublime dans l'esthétique de Kant", Sonder-Nr. der *Revue d'Histoire Litt. de la France* 86,1 (1986) über *Le Sublime*, S.71-85.

Peri Hypsus neu herausbrachte, löste sie eine zugleich bindende und entbindende Wirkung aus. Mit ihrer Hilfe ließen sich einerseits Fliehkräfte der 'doctrine classique' binden: das "je ne sais quoi", die "négligence", der "beau désordre" oder aber das Romaneske, die alle aus den aufgeräumten Stilkorridoren des 'Klassischen' hinausdrängten. Mit Berufung auf das Erhabene und damit auf ein Konzept der Antike konnten sie andererseits als ein eigenständiger Kunstwillen identifiziert werden, der sie erst richtig entbinden half. Diese 'Quelle du Sublime' verändert die Einrichtung im Haus der normativen Ästhetik so sehr, daß es am Ende völlig umgebaut erscheinen mußte: als ihre bewegende Idee einer autonomen Ästhetik vollends an den Tag gekommen war. Für Friedrich Schlegel werden "schön" und "erhaben" dann austauschbar.¹² Erhaben ist allenfalls noch die Funktion von Kunst und Poesie, und Hegel geht darauf überwiegend nur mehr im Rahmen der Religionsphilosophie ein.¹³ Wie die Ehrfurcht vor einem erhabenen Gott gehört auch eine Kunst der Erhabenheit bereits einer Epoche der Fremdbewußtheit an. Victor Hugo nimmt es zwar noch als Wirkmoment, jedoch nicht mehr als Wirkziel einer romantisch revolutionierten Kunst in Anspruch. Das Sublime wird jetzt zum Gegenspieler des Grotesken; und beide verzehren sich für das Ideal einer neuen Kunst, die sich Wahrheit endgültig nicht mehr verstandesmäßig, sondern am ehesten noch mit den Mitteln dichterischer Freiheit erschließen zu können glaubt.¹⁴

II.

Die Systemgemeinschaft vom Schönen und Erhabenen hat sich in einem epochalen Datum niedergeschlagen. Im Jahr 1674 veröffent-

¹² Vgl. D.Mathy, "Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen"; in: *Das Erhabene*, hg. v. Chr.Pries, Weinheim 1989, S.143-160, hier S.157.

¹³ Vgl. Art. "Erhaben" im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, hg. v. J.Ritter, Bd.II, Basel 1972, Sp.632f. (R.Homann).

¹⁴ V.Hugo, "Préface de Cromwell" (in: *Théâtre complet*, Vol.I, éd. J.-J.Thierry/J.Mélèze, Paris 1963; Bibl. de la Pléiade 166, S.423): "le caractère de la troisième [i.e. poésie = les temps modernes], la vérité".

licht Boileau gleichzeitig seinen *Art poétique* und den *Traité du Sublime*, eine Bearbeitung des Pseudo-Longin! Mit ersterem beschließt er vierzig Jahre Auseinandersetzung um eine 'doctrine classique'. Er begründet Boileaus Ruhm - und die Autorität des französischen Klassizismus. Der andere Text aber gibt das sichtbare Signal eines ästhetischen Aufbruchs. Dieses Zusammentreffen ist jedoch alles andere als "grotesk" (Curtius) oder "paradox" (Litmann).¹⁵ Kaum einer hat ihre Gegenläufigkeit so genau als Gleichursprünglichkeit erfaßt wie der 'Législateur du Parnasse français' selbst. Aus der Sicht der normativen Schönheit ließ sich - gerade damals - über 'guten' Geschmack nicht streiten: er stand fest. Er hielt sich an das, was am Menschen und seiner Wiedergabe regulär war. Alles 'Un-Normale' aber mußte sich als ungeschlacht, bizarr und schlecht ächten lassen.

Art poétique und *Traité du sublime* verhalten sich so gesehen 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. Denn es will, dem lateinischen Wortsinn von 'sub-lim' gemäß, eine Grenzerfahrung "bis unter die oberste Schwelle" sein.¹⁶ Im Grunde stellt es, wie im Bereich der Wissenschaften, eine neue Hypothese auf: 'erhaben' betrachtet, kann sich der Mensch von seiner Natur einen höheren Begriff machen als das klassisch bereinigte Wohlgefallen ihm zugesteht. Vor allem ignoriert es dessen Fragestellung: wie weit muß man seine (primitive) Natur unterdrücken. Ihm geht es gerade darum, wieviel Natur gewagt werden kann, ohne unseren Sinn für den anderen zu gefährden. Ästhetisch greift es mithin nichts geringeres als das Fundament aller neuzeitlichen Dichtkunst an: ihr aristotelisches Naturverständnis. Dies erklärt die ge-

¹⁵ E.R.Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/ München 1948, S.402; Th.Litmann, *Le Sublime*, op.cit., S.70. - Ungleich schlüssiger gewürdigt von C.Zelle, "Schönheit und Erhabenheit. Der Anfang doppelter Ästhetik bei Boileau, Dennis, Bodmer und Breitinger"; in: *Das Erhabene*, op.cit., S.55-73. Zumindest in Frankreich wäre von einer "doppelten Ästhetik" bzw. "Dichotomie des Schönen und Erhabenen" (56) nur aus der Sicht der Gegner eines erhabenen Stils zu reden.

¹⁶ Vgl. Chr.Pries in der bedenkenswerten "Einleitung" zu *Das Erhabene*, op.cit., S.12., allgemein Th.E.BWood, *The Word 'Sublime' and its context (1650-1760)*, Den Haag/Paris 1972.

wundene Debatte, die hartnäckigen Widerstände. Sie bestätigen indirekt, daß mit dem Erhabenen Autoritäten gestürzt werden. Bereits Boileau litt unter dieser Unbotmäßigkeit. Der *Art poétique* war ihm leichtgefallen; mit dem *Traité du Sublime* wurde er ein Leben lang nicht fertig.¹⁷

Das Neue, für das das Erhabene Partei ergreift, läßt sich historisch also an der Abweichung von einer 'klassischen' Natur bemessen. In einem 'schönen' Geschmacksurteil sah jeder Kundige damals einen Abgleich zwischen zwei gegenläufigen Darstellungstendenzen: Einer hin zur Natur, und einer weg von der Natur. Das 16. und 17. Jahrhundert trugen diesen Widerstreit unter dem Namen von *maraviglioso/merveilleux* und *verosimile/vraisemblable* aus. Die italienischen Kommentare versuchten zumindest, je nach Gattung, die beiden Interessen miteinander auszusöhnen. Die 'doctrine classique' hingegen hob sich doppelt dagegen ab. Sie verschärfte einerseits die Unterschiede, weil es ihr gerade auf das Trennende ankam. Und sie unterwarf deren Zusammenspiel einer 'klassischen Verschiebung'. So unverzichtbar das Wirkmittel von 'merveilleux' blieb: "Der Dichtung wesentlich ist die Wahrscheinlichkeit." (d'Aubignac)¹⁸ All die Augenlust, wofür 'maraviglioso/merveilleux' eintraten, mußte demnach abgewertet werden. Ihr hinreißendes Moment wurde als 'fehlgeleitete Imagination' (P. Deimier) verworfen.¹⁹ Es befriedige allenfalls unsere Sinne; entspräche dem Geschmack des Pöbels, der 'Hefe des Volkes'.²⁰ Wahres Vergnügen hingegen finde sich nur dort, wo nicht Sinne überwältigt, sondern das Denkvermögen geweckt wird. Dies geschieht, wenn uns das Dargestellte 'wahrscheinlich' vorkommt und wir es deshalb auf uns selbst beziehen. Solche Denkkultur aber habe

¹⁷ Seine *Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin* hielten bis zu seinem Lebensende (1714) an. Vgl. *Oeuvres complètes*, op.cit., S.1095ff. - Der *Traité* hat, wie J.Brody sorgfältig nachweisen konnte, die Dichtungsauffassung und die Arbeiten Boileaus selbst nachhaltig verändert (*Boileau and Longinus*, Genf 1958, S.35 u.ö.).

¹⁸ F.Hédelin Abbé d'Aubignac, *Pratique du Théâtre*, éd. H.J.Neuschäfer, München 1971, S.65.

¹⁹ P.Deimier, *Académie poétique* (etc.), Paris 1610, S.588f.

²⁰ J.Chapelain, *Opuscules critiques*, éd. A.C.Hunter, Paris 1936, S.125.

ihren sozialen Ort in der ehrenwerten Gesellschaft ('honnêtes gens').²¹

Die Gemütskräfte des Menschen sind damit als seine ursprünglichste moralische Gefährdung ausgemacht. Nur wer sich in die Kontrolle des "vraisemblable", des Schicklichen, weil Vernünftigen begibt, entgeht der unberechenbaren Natur des Menschen und ihrer extravaganten Lust am 'merveilleux'. Zensiert werden soll letztlich unser Vorstellungsvermögen. Es ist aus dem Verbund gesellschaftlich zugelassener Energien zu verbannen, weil es die Lebensverhältnisse nicht so nimmt, wie sie sich eingespielt haben, sondern wie ein leidenschaftlich bewegtes Gemüt sie gerne, d. h. anders hätte. Die Auseinandersetzung um das rechte Verhältnis von 'merveilleux' und 'vraisemblable' in Frankreich hatte mithin ein handfestes moralpolitisches Motiv. In weitester Hinsicht ging es um die Durchsetzung eines antibarocken Menschenbildes. Denn der Sieg des Wahrscheinlichkeitsgrundsatzes bedeutete strenge Leidenschaftszensur. Nicht Selbstverwirklichung, sondern Verwirklichung des Selbst im Anderen war ihr Ziel. Allerdings wurde diesem Triebverzicht die Schönheit des Moralischen in Aussicht gestellt, die das rechte Maß in der Mäßigung sah.

Basis dieser Entscheidung bildete eine 'Zwei-Seelen-Lehre'. Der Gegensatzzusammenhang von 'Wahrscheinlichem' und 'Unwahrscheinlichem' war ihre dichtungstheoretische Version. Weil er vor allem an Wirkungen interessiert war, beurteilte er die menschliche Natur wesentlich nach den beiden Affektgraden, mit denen die Rhetorik glaubte, uns umstimmen zu können: durch Ethos und Pathos²², also mit konzilientem Ergötzen (*delectare*) und kathartischem Erschrecken (*movere*). Die eine appellierte an die Vernunft, die andere an das Gemüt. Jede von ihnen stand im Ansehen, auf ihre Weise - reflexiv die eine, emotiv die andere - dem humanistischen Gebot der

²¹ G.Scudéry, "Observation sur le Cid" (1638), in: *La Querelle du Cid*, éd. A.Gasté, Nachdruck Genf 1970, S.243f.

²² Vgl. allgemein K.Dockhorn, *Macht und Wirkung der Rhetorik*, Bad Homburg v.d.H. 1968 (Respublica literaria 2), S.49-68. Zum Erhabenen in engerem Sinn vgl. J.Bompaire, "Le pathos dans le traité *Du Sublime*", *Revue des Etudes grecques* 86/1973, S.323-343.

'connaissance de soi-même' zu dienen.²³ Doch die regelrechte Literatur sah, wie im übrigen auch die traditionalistische Moralistik selbst²⁴, ihren Auftrag weniger darin, soziales Verhalten zu erforschen als vielmehr dessen Normen einzuschärfen.²⁵ Deren Grundsätze zu klären war Sache der Philosophie und Theologie. Ihre damals 'modernste' Theorie hat Descartes in seiner letzten Schrift *Les Passions de l'Ame* (1649) aufgestellt.²⁶ Seine Grundunterscheidungen decken sich erstaunlich genau mit der Menschenkenntnis der Literatur und dem höfischen Modell des 'honnête homme'. Mit 'Leib' ('res extensa') und 'Seele' ('res cogitans') unterscheidet Descartes zwei Impulsgeber in der menschlichen Natur (Art. 34). Beide affektieren sich gegenseitig. Was als 'Aktion' von einem ausgeht, wird vom anderen - im etymologischen Sinne - als 'Passion' erlitten. Im Schnittpunkt beider und damit in der Position einer Vermittlungsstelle siedelt Descartes die 'passions de l'âme' an (Art. 17; 212). Weil er jedoch die Impulsübertragung zwischen Leib und Seele kausalmechanisch zu erklären versucht, kann er den 'Leidenschaften der Seele' keine eigenständige Funktion zusprechen. Eine wirkliche Vermittlung der beiden anthropologischen Pole kommt damit nicht zustande. Am Ende bleibt es auch für Descartes dabei: Alle vom Körper, d. h. vom kreatürlichen Leben ausgehenden Anstöße (Art. 137) werden vom Geistprinzip als 'vernunftwidrig' ("repugne ... nostre raison"; I.

²³ So der Titel eines Traktates von P.Nicole (1675). Daß diese Moralistik und eine entsprechende moralistische Erzählkunst vom 17. zum 18. Jahrhundert jedoch ihrerseits eine Entwicklung durchlaufen, die dem Übergang vom statisch Schönen zum prozessualen Erhabenen entspricht, hat D.Steland nachgewiesen (*Moralistik und Erzählkunst von La Rochefoucauld und Mme de Lafayette bis Marivaux*, München 1984).

²⁴ Vgl. F.Wanning, *Diskursivität und Aphoristik. Untersuchungen zu Formen- und Wertewandel in der höfischen Moralistik*, Tübingen 1989 (Mimesis, 6) S.15 u.ö.

²⁵ Vgl. dazu die maßgebliche Würdigung von L.van Delft, *Le Moraliste classique. Essai de définition et de typologie*, Genf 1982 (Hist. des Idées et Crit.litt. Bd.202).

²⁶ Benutzte Ausg.: R.D., *Die Leidenschaften der Seele* (frz.-dt.), hg. und übersetzt von K.Hammacher, Hamburg 1984 (Philosophische Bibliothek Bd.345). Stellen nach der Artikeleinteilung. Eine umfassende Systemgeschichte der Moderne hat P.Geyer, *Diskurslandschaft der Moderne* (Tübingen 1992), vorgelegt.

47) beurteilt.²⁷ Die Lösung Descartes' besteht also in einer - durch und durch 'klassischen' - Vereinseitigung unserer Natur zugunsten des 'principium rationale'. In diesem Seelenvermögen residiert das Moment des Unwandelbaren im Menschen. Unbeständigkeit, Unvernunft, Leichtsinn gehören ins Leibvermögen. Wird dieses 'principium animale' unmittelbar, d.h. unter Umgehung des Verstandes angesprochen, reagiert es unkontrolliert heftig mit Verblüffung oder Schrecken (Art. 118). Beides aber verleitet zum Irrtum; dieser führt ins Laster (Art. 160). Die 'Seele' ist deshalb zur 'absoluten Herrschaft' (!) über eben die Leidenschaften (Art. 50) ermächtigt, mit denen der Leib sie anfight (Art. 76). Denn das geistige Verlangen des Menschen tendiere, für sich genommen, 'stets zum Guten' (Art. 144). Diese moralische Voreingenommenheit aber hat einen letztlich metaphysischen Grund: Die Beständigkeit der Seele steht in ferner Struktureinheit mit der unwandelbaren und untrüglichen göttlichen Vorsehung (Art. 146).

Zweifellos verfolgt Boileaus *Art poétique* andere Absichten. Er ist jedoch seinerseits eine moralische Veranstaltung, weil sich auch die Dichtkunst auf ein Bild sittlicher Vollkommenheit bezieht. Der *Art poétique* enttäuscht diese Erwartung nicht. Recht besehen leitet er die Funktion von Kunst von einer festen Menschenlehre ab. Im Lichte der Cartesianischen Schrift fällt dieselbe Zwei-Seelen-Lehre ins Auge; dieselbe, vorab entschiedene Auflösung ihrer Psychomachie.

Der natürliche Mensch erscheint ihm gleichermaßen als ein Instinktwesen, das von animalischen Bedürfnissen umgetrieben wird (*Art poétique*, IV. 133ff.). Diese 'primitive Natur' (V. 135) darf als Ort seiner Vitalität gelten, vergleichbar Descartes' Leibvermögen und seinem 'principium animale'. Es ist von einem urwüchsigen Interesse beherrscht: dem Selbsterhaltungstrieb. Dieser läßt unsere Na-

²⁷ Descartes' Zeitgenosse und Rivale Hobbes ist noch kühner. Auch in seinem Pariser Exil (1640-51) läßt er sich von der französischen Staats- und Kunsträson nicht beeinflussen. In *De Cive* (1642) schließt er kurzerhand "recta ratio" mit dem Selbsterhaltungstrieb ("tuitio propriae vitae"; *De Cive* 1.7.-10) kurz. In *De Homine* (1658) stellt er noch einmal unmißverständlich heraus: "Bonorum autem primum est cuique conservatio (...) malorum omnium primum mors" (*De Hom.*, 11.6). Diese kopernikanische Wende in der Anthropologie werden in Frankreich erst Montesquieu und vor allem Rousseau vollziehen. Vgl. P.Geyer, *Diskurslandschaft*, op.cit., Kap.3.1.

turkraft zu einem anarchischen 'Friß oder stirb' verwildern (V. 146), dem Gegenteil jedes Sozialverhaltens. Ihm stellt sich das menschliche Verstandesvermögen (im schillernden Begriff von 'raison') entgegen. Diesem dichterisch zur Geltung zu verhelfen (V. 133; 145) ist deshalb die höchste Aufgabe der Sprachkunst. Denn durch einen geordneten Diskurs kommt auch 'Ordnung' in das von Gewalt und Tod diktierte Chaos des Sinnenvermögens. Kunst ist also nicht nur Mittel, sondern geradezu Motor eines moralischen Besserungsprogramms. Keine Frage, Boileau schreibt als Dichter und für Dichter (IV. 85ff.). Von daher sein Auftrag an die Dichtung: Die Zivilisierung der primitiven Natur nach einer der Sprachkunst gemäßen 'raison'. Vor allem aus diesem Grunde ist der Gegenstand der poetischen Darstellung 'die Natur' (III. 359; 414)! Kunst verhält sich zur baren Natur wie Form zu Stoff. Sie hebt aus dem Naturwüchsigen das Organische, am Menschen das Typische (III. 363), aus seinen spontanen Antrieben die Regeln ihrer Leidenschaftlichkeit heraus. Mit anderen Worten: ihr - klassischer - Blick für das Stetige in der menschlichen Natur entspricht dem Vorrang des 'principium rationale', des Seelenvermögens bei Descartes. Denn Tugenden sind nach dessen Auffassung nichts anderes als 'Gewohnheiten der Seele' (*Passions de l'âme*, Art. 161).

Bei Boileau ist der Widerstreit zwischen barer und wahrer Natur seinerseits zugunsten eines überzeitlichen Geistbegriffs des Menschen entschieden. Der *Art poétique* wendet sich deshalb bevorzugt der Frage zu, wie Dichtkunst das - moralische - Zur-Vernunft-Kommen des Menschen am effektivsten befördern kann. Ihre dichterische Strategie ist bekannt: die aristotelische Lehre verpflichtet sie auf die Nachahmung eben der prinzipiellen Natur, auf der, da sie mit sich selbst identisch ist ("en tout avec soi-même ... d'accord"; III. 125), ein Abglanz metaphysischer Unverbrüchlichkeit liegt. Wer diese ideal zugeschnittene Natur nachahmen will, muß von der realen Natur jedoch gerade abweichen. Das Erfolgsgeheimnis des Aristotelismus besteht darin, daß er vom Dichter nicht Treue gegenüber der Wirklichkeit, sondern nur Wahrscheinlichkeit des Dargestellten verlangt. Nachahmung der Natur bedeutet deshalb ebensogut (gemäßigte) Abweichung von der Natur, so wie sie vorkommt. Dem Dichter ist damit unter der Hand eben die ästhetische Freiheit eingeräumt, die poetische Gebilde brauchen, um eine typologisch wahre Natur

überhaupt herstellen zu können. Mit dem Gebot des 'vraisemblable' dient die Dichtung der moralischen Vernunft. So wie als 'gut' nur Bestand haben soll, was der Ratio gefällt, soll auch das Wahrscheinliche sowohl vom 'Unwahrscheinlichen', aber gerade auch vom 'Wahren' absehen (III. 47-50)! Allein was sich im Sinne des ständischen Ideals als 'Gewohnheiten der Seele' (Descartes) gutheißen läßt, also was in aller Regel sein kann und soll, das sei Gegenstand der Kunst.

Andererseits aber wußten schon die italienischen Theoretiker des Cinquecento, daß diese Reglementierungen unserer Natur als solche weder in der Dichtung noch auf dem Theater groß Beifall finden. Das Publikum will unterhalten sein, d. h. sich wenigstens in der Kunst in eine andere als in die gemaßregelte Lebenswelt versetzen lassen.²⁸ Diese Lust am Außer-Gewöhnlichen hat dichtungstheoretisch im Begriff des 'Wunderbaren' ein eher behelfsmäßiges Unterkommen gefunden. Dort kennt man das Attraktive der Kunst zwar genau: es ist das Aufsehererregende. Es 'überrascht, trifft, fesselt und engagiert' (*Art poétique*, III. 188) das Publikum und reißt es aus dem Habituellen ("moeurs") fort. Doch Boileau läßt keinen Zweifel: diese lustvolle Erregbarkeit korrespondiert letztlich mit dem 'Leibvermögen' ("corps") des Menschen. Sein 'heftiges Wesen' (I. 39ff.) ist blind für einen 'geraden Sinn' (I. 40). Es liebt das Exzessive, den 'Wahn-Sinn' (I. 44), also genau das, was einem ohne Rücksicht auf die anderen in den Sinn kommt. Kunst kann ein Publikum folglich nur dann fesseln (und unterhalten), wenn sie seine primitivsten 'Passionen', seine Selbsterhaltungsinteressen ins Spiel bringt. Wirkungspoetologisch ist sie daher auf eben das urtümliche Erregungsprinzip angewiesen, das sie in moralischer Hinsicht gerade als das 'wilde Tier' (IV. 148) in uns zu bekämpfen hat.

Die 'doctrine classique' hat diesem Dilemma doppelt zu entgehen versucht. Im Blick auf das Publikum wollte sie nur das Wirkmoment zulassen, das die hohen Leidenschaften der Seele anspricht; im Blick auf die dargestellten Gegenstände nur ihre 'schöne' Seite: die 'belle nature'. Darin kehrt sie jedoch nur ihre anthropologische Voreingenommenheit heraus: das kreatürliche Anliegen des Menschen zugunsten seiner Geistnatur zu unterdrücken. Etwas 'wunderbar' zu

²⁸ Vgl. dazu W. Wehle, "Eros in Ketten", op.cit., S.172ff.

beurteilen heißt, Verwunderung/Bewunderung ('admiration') zu empfinden. Descartes hat in ihr den bedeutendsten menschlichen Affekt gesehen, weil er nichts für sich selbst will, und damit - durchaus in moralischer Hinsicht - selbstlos ist. 'Admiration' regt mithin 'reine Erkenntnis'²⁹ an, ist Erfüllung des Seelenvermögens in höchstem Maße. Damit jedoch auch ihr heftiges Überraschungsmoment unsere Verstandeskräfte nicht überwältigt (II. 76), bindet der *Art poétique* die Entfesselung leidenschaftlicher Bewegungen an 'schöne' Gegenstände. Wer die Natur krass und unverstellt zeigt, wie barocke Schauertragödien etwa³⁰, weckt die niederen Instinkte. Deshalb die Forderung nach 'klassischer Dämpfung' (Spitzer) des Stils: Am Dargestellten soviel an kruder Sinnlichkeit zu unterdrücken (III. 54), daß es zwar noch wirkt, aber nicht erniedrigt (II. 123). Dennoch entkommt Boileau diesem Dilemma weder moralisch noch ästhetisch. An maßgeblicher Stelle muß er sich ins Paradox retten: das Geheimnis der (klassischen) Kunst bestehe im "plaire et toucher" (II. 25), in der Entfesselung der Gemütskräfte also ('toucher'; und III. 15ff.), denen andererseits die Kunst die Fesseln der Schönheit anzulegen hat ('plaire').

Die Ästhetik des klassisch Schönen hat deshalb einen abwehrenden Gestus. Sie befriedigt zwar originäre Bedürfnisse des menschlichen Geistes ('âme'). Noch stärker aber ist ihre Furcht vor der Vitalität des Ungeistigen. Das Lob des Schönen und Gesitteten im *Art poétique* entspringt im Grunde der ständigen Angst vor der proteushaften Kinetik des Kreatürlichen. Von daher die Forderungen nach einer fixistischen Figurenregel (III. 125ff.); einer radikalen Verknappung der Zeit und des Raumes auf dem Theater (III. 38); dem Verbot des regellos Häßlichen³¹ und damit Originalen. Das Schöne

²⁹ K.Hammacher in der weitgespannten Einleitung seiner Ausgabe (op.cit., S.LII).

³⁰ Vgl. dazu exemplarisch W.Drost, *Strukturen des Manierismus in Literatur und Bildender Kunst. Eine Studie zu den Trauerspielen Vincenzo Giustis*, Heidelberg 1977.

³¹ Das Moment des Aufbruchs, das mit dem Erhabenen in die Ästhetik des Schönen kommt, kann auch unter der Perspektive des Häßlichen beschrieben werden, wie es H.Dieckmann unternommen hat ("Das Abscheuliche und Schreckliche in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts", in: ders., *Studien zur europäischen Aufklärung*, op.cit., S.372ff.), zumal es "in vielen Fällen tradi-

bildet die Tugend, fördert den Sozialtrieb - aber es ist darin unver-söhnlich. Es kann die Antriebe, die aus den Sinnen kommen, nicht integrieren. Daher wird ihnen kein Natur-Recht zugestanden. Insofern ist die Ästhetik der französischen Klassik exklusiv. Sie verlangt ein Abstraktionsvermögen, das nur aufbringen kann, wer mit der unmittelbaren Erfüllung seiner Bedürfnisse nicht im Streit liegt. Erst er kann an dargestellten Leidenschaften das rechte Vergnügen finden. Der *Art poétique* hält insoweit den Hochstehenden seiner Zeit durchaus einen Tugendspiegel vor. Aber es liegt ihm ein zutiefst skeptisches Bild vom Menschen zugrunde.³² Er gilt ihm als von Natur aus nicht gut.³³ Er kann allenfalls seine gute Seite in Sicherheit bringen. Den Anfechtungen von Leib und Seele entgeht er dadurch jedoch nicht. Er wird darüber zu keinem besseren Menschen, bestenfalls zu einem 'selbstbeherrschten'³⁴. Die Dichtkunst kann ihm dabei zwar angenehme Hilfe geben. Sie ist jedoch nichts Natürliches und steht schon darum, erst recht in klassischem Zuschnitt, der Raison näher.

tionell mit dem Häßlichen assoziiert" wurde (401). Das auslösende Motiv für diesen Geschmackswandel war aber wohl doch die vom Klassischen ausgesperrte Lust am Heftigen, zu dessen Erzeugungsmechanismen sich das gegenläufige Häßliche, Schreckliche, Difforme besonders eignete, zumal es erst vom Erhabenen theoretisch gerechtfertigt werden konnte.

³² K. Stierle hat deshalb hinter dem 'siècle classique' eine negative Anthropologie rekonstruiert, sie aber als seine 'luzideste' Stiltendenz positivieren können. Aus der Sicht ästhetischer Reflexion handelt es sich um eine rationale Gegenbewegung gegen die imaginativen Exzesse der Barockliteratur ("Die Modernität der französischen Klassik. Negative Anthropologie und funktionaler Stil", in: *Französische Klassik*, op.cit., S.81ff., 119f.)

³³ Geschichtsphilosophisch wird erst Rousseau eine Umwertung vornehmen und in seinen theoretischen Schriften das korrumpierende Prinzip in der Dynamik des Vergesellschaftungsprozesses dingfest zu machen suchen. Gelegentlich verfällt er dann sogar ins Gegenextrem: "l'état de réflexion est un état contre nature (...); l'homme qui médite est un animal dépravé" (*Sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, op.cit., S.280).

³⁴ Die "maîtrise de soi" ist ein Schlüsselbegriff der Zeit, in dem sich theologische und mondäne Verhaltensgrundsätze treffen und wesentlich den 'honnête homme' prägen. Vgl. J.B. Mervan de Bellegarde, *Réflexions sur ce qui peut plaire ou déplaire dans le commerce du monde*, Paris 1688; *Chrétien honnête homme*, La Haye 1736. Cf. dazu den Beitrag von A. Hahn in diesem Band.

III.

Diese (klassische) Ästhetik des Schönen grenzt also nur aus, was sie stört. Wie alles Verdrängte betreibt dieses jedoch, folgt man Freud, seine subversive Wiederkehr. Seine bedeutendste theoretische Zuflucht hat es, ästhetisch gesehen, in der wiederentdeckten Schrift des Pseudo-Longin gefunden. Ihr besonderer historischer Vorteil: Boileau hat sie - nach Rapins Auffassung sein Meisterwerk³⁵ - auf eben der Terminologie abgebildet, in der er seinen *Art poétique* verfaßt hatte³⁶. Damit sprach sie die Sprache der Zeit. Doch sie behauptete nichts Geringeres als daß das Konzept des Erhabenen in der Lage sei, den Widerstreit von Leib und Seele gänzlich anders zu lesen als die repressive Anthropologie der klassischen Beschönigung. Die ersten, zögernden Reaktionen auf diese Schrift bei Boileau selbst, bei Rapin, Bouhours, Fontenelle, Fénelon oder Marivaux dürfen nicht täuschen. Sie verlagern nicht bloß nur den Schwerpunkt der bisherigen Kunstdebatte: weg von der 'belle nature' der Regelschönheit, hin zu mehr natürlichem 'beau désordre' (Boileau). Am Ende hat sich im Gefolge des Erhabenen vielmehr das Selbstverständnis des Menschen grundlegend geändert. Statt sich für eines der beiden widerstrebenden Vermögen seiner 'anima duplex' zu entscheiden, findet es den Weg zur Vermittlung in einer aufklärerischen Dialektik von Sinnlichkeit und Verstand.³⁷ Das ist der geistesgeschichtliche Ort des Erhabenen. Echter Ausgleich aber kann nur stattfinden,

³⁵ René Rapin, *Du Grand ou du Sublime dans les moeurs et dans les différentes conditions de l'homme*, Amsterdam 1686, S.12.

³⁶ Vgl. dazu die umfassende Würdigung von K.Maurer, "Boileaus Übersetzung der Schrift 'Peri Hypsus' als Text des französischen 17. Jahrhunderts", in: *Le Classicisme à Rome aux Iers siècles avant et après Jésus Christ*, hg. H.Flashar, Genf 1979, S.213-257.

³⁷ Eine der kühnsten ästhetischen Schlußfolgerungen aus dieser anthropologischen Wende hat Diderot in seinem *Encyclopédie*-Artikel "Beau" gezogen. Er hat dabei den Begriff des Schönen (in seinem Sinne) aus einem Substanzbegriff in einen rein formalen Beziehungsbegriff umgewandelt. Wahrgenommenes und Wahrnehmender bilden erst in einer Operation des 'rapport' ein ästhetisches Urteil. Vgl. dazu die prägnante Analyse von D.Janik, "Sagt er *beau*, meint er *esthétique*? Gedankenreichtum und Begriffsnot in Diderots Enzyklopädieartikel BEAU"; in: *Stimmen der Romania. Festschrift für W.Th.Elwert*, hg. v. G. Schmidt u. M.Tietz, Wiesbaden 1980, S.195ff.

wenn die gegenläufigen Interessen von Kopf und Körper sowohl respektiert als auch auf höherer Ebene ausgesöhnt werden. Vom klassischen Vernunftideal her gesehen bedeutet dies: die natürliche Natur des Menschen gegen die moralischen Herrschaftsansprüche der Geistnatur ins Recht zu setzen und sie nach ihrer eigenen 'Moral' zu befragen. Genau darum ging es der Frage nach dem Erhabenen. Und über seinen Gesichtspunkt hinaus bereitet es zugleich einer neuen Vereinbarung zwischen den menschlichen Grundvermögen des Wollens, Fühlens und Denkens den Boden, die der Moderne Tür und Tor öffnet.³⁸ Erst dadurch konnten sich Philosophie, Moral und Recht sowie die Kunst als je eigene Diskurse der Sinnbildung begreifen.

Daß das Erhabene vornehmlich im Blick auf die Kunst geklärt wurde, darf nicht überraschen. Sie, die notorische 'Lügnerin', deren Bildersprache unsere Sinnlichkeit anmutet, stand von jeher unter dem besonderen Zwang, ihre moralische Nützlichkeit nachzuweisen. Deshalb hatte schon das Cinquecento die Rhetorik in die Poetik eingeschmolzen. Mit ihrem Wirkungskonzept macht sich auch das Erhabene zuerst annehmbar. Den ersten, unscheinbaren und doch so folgenreichen Perspektivenwechsel hat Boileau selbst im Vorwort zu seiner Longin-Arbeit vollzogen. Um 'sublim' zu empfinden, bedürfe es keines 'genus sublime' und keines hohen Stils (338)!³⁹ Boileau mußte wissen, was er sagte: Seine Behauptung verübt einen Anschlag auf den Kern des klassischen Dichtungsgebäudes, auf sein stil- und gattungstrennendes Prinzip, wie er es soeben im *Art poétique* noch bestätigt hatte. Erhabenheitsgefühle sind also nicht syntagmatische, sondern paradigmatische Affekt ereignisse. 'Überraschend', 'außerordentlich' - so Boileaus Kriterien - kann nur sein, was die

³⁸ Dieser Zusammenhang ist noch so gut wie nirgends systematisch in Anschlag gebracht worden. Gleichwohl ist das Erhabene einer der bevorzugten anthropologischen Schauplätze, an dem die humanistische Zwei-Seelenlehre in die moderne Dreidimensionalität des Erkennens überführt wird. Sie hat in der Einleitung d'Alemberts zur *Encyclopédie* bereits systemhafte Fertigkeit. Kant, V.Cousin, A.Comte, M.Weber und zuletzt J.Habermas haben ihre Kompetenz unter je unterschiedlichen Prämissen zu sichern versucht. Zur historischen Genese dieses modernen Prinzips vgl. P.Geyer, *Diskurslandschaft der Moderne*, op.cit.

³⁹ *Traité du Sublime*, in: *Oeuvres*, op.cit., S.333ff.; im folgenden mit Seitenzahlen in Klammern zitiert.

Syntax des Erwartbaren sprengt. Es ist darum stilvoll gerade nicht herbeizuführen. Gemessen an diesen Merkmalen kann im Übrigen jedermann in den Genuß 'erhabener' Gefühle kommen, denn sie sind unabhängig von seiner sozialen Stellung. Unerwartet wirkt, was gegen die *eigene* Gewohnheit, den persönlichen Habitus verstößt. Insofern eignet sich auch eine streng nach gesellschaftlichen Rängen unterscheidende Stilrede nicht zur Erzeugung von Empfindungen, die jeder haben kann.

Boileau hat diese Implikation, wie so vieles, nicht bis zum Ende verfolgt. Aber schon René Rapins *Du Grand ou du Sublime* zieht daraus eine zu Kant und Schiller fortwirkende Konsequenz. Hängt das Sublime von keinem bestimmten Stil ab, könne es sich an 'allen Lebenslagen' entzünden, die von Gewohnheit ('commun') und Gewöhnlichkeit ('ordinaire') regiert werden⁴⁰; ja sogar völlig losgelöst von jeder festen Konvention. Schon Longins Traktat hatte, um die Urgewalt des Erhabenen zu veranschaulichen, sie mit gewaltigen Naturschauspielen wie Blitz, Donner, Strömen, Vulkanen (389ff.) verglichen. Was für ihn noch Metaphern sind, werden bald danach die Alpen als Auslöser erhabener Empfindungen übernehmen.⁴¹ Noch Diderot (*Salon de 1767*) und Kant führen ihre Analytik des Erhabenen daran durch.⁴²

Bereits der *Traité du Sublime* brachte also in die klassische Poetik eine antiklassische Wendung. Er richtet die Sprachkunst im Grunde nicht mehr an dem aus, was der Dichter beim Publikum bewirken soll. Erheblicher wird ihm, was überhaupt ins Vermögen des wahrnehmenden Publikums als solches gestellt ist. Das Erhabene erzwingt dadurch geradezu eine Umorientierung der poetischen Vernunft, weil es sie eben an die Gefühlsausschläge bindet, welchen bisher die Verführung zu vulgärer, blindmachender Triebhaftigkeit zugeschrieben wurde. Das Erhabene machte es also nötig, sich eine

⁴⁰ Op.cit., S.13.

⁴¹ Vgl. Chr.Begemann, "Erhabene Natur. Zur Übertragung des Begriffs des Erhabenen auf Gegenstände der äußeren Natur in den deutschen Kunsttheorien des 18. Jahrhunderts", *DVjS* 58 (1984), S.74-110.

⁴² *Kritik der Urteilskraft*, op.cit., Buch II, § 23, S.166 u.ö.

Kunst vom Gegenpol des Klassischen, vom Leibvermögen her vorzustellen.

Boileau weist eine solche Sinnenerregungskunst dem Fachterminus zu, der ihre Reize bisher beaufsichtigt hatte: dem 'merveilleux'. Doch dieses hatte nur den Überschwang der Gefühle gebilligt, den die Gemeinschaft als 'heldisch' anerkannte. Die Wucht des Erhabenen setzt sich jedoch über solche moralischen Rücksichten hinweg. Es reißt, wie Longin rhetorisch urteilt, den Wahrnehmenden vielmehr unwiderstehlich hin (341). Das erste Kapitel des *Traité* enthält im Grunde eine unerhörte Provokation. Statt an das sittliche Maß des Schönen ('plaire') soll Kunst an die irrationale Kraft des Heftigen appellieren. Führt sie damit aber nicht auf einen verbotenen, weil unbegrifflichen Weg des Denkens? Longin läßt keinen Zweifel: sie aktiviert die Niederungen der primitiven Natur (342), nicht die Höhen des Verstandes (343). Die aristotelische Landkarte des Menschen hatte diese Region als Urwald dargestellt, in dem die 'Raison' in die Irre geht. Diese Welt am Rand des 'bon sens' bleibt ihr deshalb so gut wie unbekannt.⁴³ Wer jedoch 'erhaben' empfindet und wissen will warum, muß zuvor diesen affektiven Unort begehbar machen. Longins Traktat fördert so die Erschließung einer 'terra incognita' auf dem Gebiet des menschlichen Selbstverständnisses.

Ausgangspunkt ist die - religiöse und rhetorische - Erfahrung, daß wir weit über die Maßen hinaus erregt werden können, die unserem Verstand annehmbar scheinen. In seiner Sicht erleiden wir dann etwas Überwältigendes. Das Erhabene aber ist sein Gipfel. Es setzt - zunächst - unseren Willen außer Kraft, ist unwillkürlich in dem Sinne, daß es, wie Du Bos im Anschluß an Longin (349) ausführt, mit einem ganz urwüchsigen Bedürfnis in Verbindung steht: mit unserem Selbsterhaltungstrieb.⁴⁴ Wahrhaft 'interessiert' sind wir erst, wenn es um Leib und Leben geht.

Heftige Seelenkämpfe führen so gesehen geradezu einen affektiven Existenzbeweis. J. P. de Crousaz, wahrlich kein Freund starker Leidenschaften, nimmt in seinem *Traité du Beau* (1709) den Abbé

⁴³ Vgl. Fénelon, "Description de l'empire de la poésie" (1678), in: *Oeuvres complètes*, éd. G.-B. Depping, Nachdruck Genf 1968, Bd. III, S. 31-34.

⁴⁴ *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Genf 1982 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1770), I, 1, S. 5f.

Du Bos dennoch auf. Bevor unser Gemüt angenehme oder schmerzliche Urteile fällt, spricht uns, sagt selbst er, die psychische 'Agitation' als solche an.⁴⁵ Denn in der ungeistigen Natur des Menschen haust eine 'blinde' Energie⁴⁶, die nichts als sich selbst erfahren will⁴⁷. Sie kennt eine eigene, eine Art vegetative Lust, der es nur auf die Vehemenz der Gemütsbewegung ankommt.⁴⁸ Von daher unser Vergnügen am Schrecklichen⁴⁹, an öffentlichen Hinrichtungen etwa, an Gladiatoren-, Stierkämpfen oder Duellen.⁵⁰ Du Bos spricht es nicht eigens aus; aber angesichts dieses passionierten Grundes unserer Natur ist jede 'klassische' Leidenschaftsdämpfung zum Scheitern verurteilt. Wenn es nach unseren Passionen ginge, so wollen sie nicht in schönem Wohlgefallen ('plaire') gewiegt, sondern stürmisch erlitten sein. Die langen Schatten der menschlichen Leidenschaften sind dadurch zwar nicht aus der Welt geschafft. Mit dem Erhabenen war man jedoch auf dem besten Wege, sie als ein unverzichtbares Pendant jenes Lichtes anzuerkennen, das von menschlicher Vernunft ausgeht. Die 'erhabene' Revision unserer niederen Natur erlaubt es, die Beurteilung unseres Selbst als ein Beziehungsverhältnis vorzunehmen. Das wird weitreichende Konsequenzen haben.⁵¹ Gewiß, die alles mit sich fortreibenden Stürme der Seele bedeuten für die Ver-

⁴⁵ Nachdruck der Ausgabe Amsterdam 1715, Genf 1970, S.74.

⁴⁶ *Traité du Sublime*, S.343.

⁴⁷ Du Bos, *Réflexions*, op.cit., S.11f.

⁴⁸ *Traité du Sublime*, S.349.

⁴⁹ Mit dem Erhabenen wird zugleich ein anderes Tabu in Frage gestellt und dadurch diskutierbar: die Faszination am Verbrechen, namentlich in der Literatur. Hier hat, neben der sexuellen Entsperrung der Natur, der Marquis de Sade eine seiner Quellen. Vgl. dazu R.Krüger, "Le crime merveilleux im 18. Jahrhundert. Wahrnehmungs- und erkenntnistheoretische Voraussetzungen eines Begriffs", *Rom. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 10 (1986), S.327-348.

⁵⁰ Du Bos, *Réflexions*, S.13-22.

⁵¹ Die anthropologisch-politisch wirksamste Konsequenz läßt sich an Montesquieus *Esprit des lois* (1748) ablesen, der den 'Geist' der Gesetze und damit das weltgeschichtlich bewegende Prinzip überhaupt in den "passions humaines" situ-iert. Vgl. *De l'Esprit des lois* (2 vol.), éd. R.Derathé, Paris 1973 (Class. Garnier), Bd.I, Buch III, 1, S.25 u.ö.

nunft höchste Gefahr. Sich selbst bieten sie jedoch ein starkes, unklares Vergnügen. Heftige Emotionen sind also keineswegs einseitig (schlecht), sondern bipolar. Was die hellere Seite des Menschen besonders fürchtet, gefällt der dunkleren umso mehr. Extreme Erregungen konfrontieren mithin den höchsten und den tiefsten Punkt des menschlichen Gemüts. Denn die begeisterte Verwirklichung der kreatürlichen Antriebe bedroht die rationalen mit beängstigender Vernichtung. Auch die Umkehrung gilt, wie Du Bos gezeigt hat. Das Geistprinzip ('âme') kennt seinerseits einen Zustand, wo es ideal verwirklicht wäre: wenn alle Sinneseindrücke schweigen und das Denken sich von allem Wollen und Fühlen unbedrängt weiß. Doch er kommt schon so weit. Man müßte denn durch und durch ein Weiser ('réfléchir') oder ein leibferner Heiliger ('méditer') sein - oder zumindest eine elitäre Vorstufe, wie sie ein perfekter 'honnête homme' verkörpert. Im Normalfall jedoch macht das Leidenschaftsvermögen seinen Einfluß geltend.⁵²

Die Theorie des Erhabenen bleibt an diesem Punkt allerdings nicht stehen. Sie braucht eine starke Begründung, um die dunkle Lust an der Angst des Verstandes zu rechtfertigen. Die Antwort in Boileaus *Traité* ist revolutionär. 'Erhabenheit' ist das Ergebnis eines erschütternden affektologischen Dramas. Je direkter das lebenerhaltende Interesse unserer Natur angesprochen wird, desto unmißverständlicher gibt es mit Überraschung, Verblüffung, Angst zu verstehen, daß es eine Macht in uns gibt, die - und sei es nur augenblicks- haft - aller Vernunft über ist, weil sie sie zu überwältigen vermag. Stürmische Leidenschaften nötigen uns, ihnen leidend eine 'Größe' eigener Art zuzuerkennen (348 ff.).

Wer sich in die Niederungen seiner Passionen fortreißen läßt, so die kapitale Folgerung des *Traité*, kann dort eine nur den Sinnen verständliche Erhöhung erleben.⁵³ Den Abschluß dieser Überlegungen bildet die Behauptung, der Ansturm der Gefühle habe letzthin ein göttliches Motiv - und Ziel (*Traité*, 389/390). Von dorthin kommt die eigentlich treibende Kraft hinter aller 'unwiderstehlichen

⁵² *Réflexions*, S.7-9.

⁵³ *Traité*, S.348; 389ff. Ebenso Rapin, *Du Grand*, S.19; sogar Silvain, *Traité du Sublime* (1706, Nachdr. d. Ausg. Paris 1732, Genf 1971, S.6) akzeptiert diese Einschätzung.

Leidenschaft'. Das aber muß ein repressives Menschenbild von Grund auf verändern. Was uns von Natur aus bewegt, geht demnach jeder Selbsterfahrung im Denken ursächlich voraus.⁵⁴ Von dort also geht unsere ursprünglichste Bestimmung aus. Und erhabene Empfindungen sind dann der wahre Schlüssel zu unserer Selbstbestimmung, denn sie "erheben uns bis an die Schwelle Gottes" (390). Oder auch umgekehrt: wir können sublim empfinden, weil die Natur in ihrem innersten Wesen sublim ist. Würde sie deshalb in der Dichtung 'erhaben' nachgeahmt, spräche ihre metaphysische Mitgift am reinsten aus der Faszination ihrer poetischen Bilder.⁵⁵ Wenn später behauptet wird, der Mensch sei von Natur aus gut, weil alle Wahrheit in der Natur beschlossen ist⁵⁶, dann wurde diese Theologie der Natur maßgeblich von der Frage nach dem Erhabenen gestiftet.

IV.

So entschieden jedoch Boileaus Pseudo-Longin der herrschenden Auffassung widersprach - viele seiner Elemente waren jedem Kunstverständigen wohl vertraut. Kaum eine Renaissancepoetik, die neben dem dichterischen Können und Wissen nicht auch auf einer Veranlagung bestanden hätte, die sich aller Lehr- und Lernbarkeit entzieht: dem Außer-Sich-Sein des Dichters, wenn ihn die göttliche Inspiration trifft.⁵⁷ Sie galt schon damals als eine Auszeichnung der Natur: Und als 'natura naturata' konnte sie von ihrem allgewaltigen Schöpfer nicht ungewollt sein. Ihre Spielarten sind bekannt: Neben Inspiration auch Invention, Intuition, Ingenium; psychophysisch gewendet 'furor

⁵⁴ Rousseau zieht daraus geschichtsphilosophische Konsequenzen, wenn er im *Essai sur l'origine des langues* (1753/1763) feststellt: "les passions parlèrent [sic] avant la raison" (Kap. XII der Éd. crit. von Ch. Porset, Paris 1976).

⁵⁵ Vgl. Fontenelle, *Sur la poésie en général*; dazu Litman, *Le Sublime*, op.cit., S.179f.

⁵⁶ D.Diderot, "Entretiens sur le Fils naturel"; in: ders., *Oeuvres esthétiques* (éd. P.Vernière), Paris 1965 u.ö., S.97f.

⁵⁷ Dezidiert Marsilio Ficino, *Theologia Platonica* XIII, 2, S.286ff.

poeticus' und Enthusiasmus.⁵⁸ Der französische Aristotelismus hat diesen unerklärlichen Rest der Dichtkunst übernommen. Wer als Dichter den Vorbildern der Alten (und Italienern) ebenbürtig sein und sie übertreffen wollte (aemulatio), brauchte Ingenium/Genie.

Das herausfordernde Neue, das Sublime, trat also im vertrauten Gewand des Geniekonzepts auf. Doch sein Anteil an der Kunstwerdung war ganz anders gewichtet. Von einer unkalkulierbaren Randerscheinung rückte die genialische Natur des Menschen zur ersten Bedingung von Kunst auf. Folgerichtig hat bereits Du Bos seine Wirkungslehre durch eine Werklehre verdoppelt.⁵⁹ Sublime Effekte, stellt er kategorisch fest und ruft dazu alle namhaften antiken Autoritäten zur Hilfe, könne nur das Genie erzeugen. In ihm vor allem "brennt die Flamme des Enthusiasmus" (II. 6). Sie erregt seine Phantasie (II. 14) und hebt ihn über sich selbst hinaus (II. 18). Wer also erhabene Wirkungen erzeugen will, muß selbst erhaben empfunden haben. Selbst der wenig originelle Verfasser des Artikels "Sublime" in der *Encyclopédie* ist später bereit, dies zuzugestehen.⁶⁰ Genialität und Erhabenheit werden dadurch empfindungsgleich. In beiden Fällen entspricht der 'göttliche Funke' einer nicht weiter herleitbaren Hochsinnigkeit.⁶¹ Sicher ist nur, daß sie ihren Grund in der Eigengesetzlichkeit der menschlichen Natur hat. Als solche aber hält sie sich über alle Zeiten hinweg identisch durch. Jede Epoche kann deshalb in gleichem Maße aus dieser Quelle schöpfen und eine ihrer Zivilisation gemäße kulturelle Perfektion erzielen.⁶² Louis, der Sohn Jean Racines, gibt um 1720 eine aufschlußreiche Momentaufnahme aus diesem Übergang. Am Genie, nicht an der

⁵⁸ Vgl. F.Patrizi, *Discorso della diversità de' furori poetici*, Venezia 1553.

⁵⁹ *Réflexions*, seconde partie, op.cit., S.1ff. (140ff.).

⁶⁰ Chevalier de Jaucourt, op.cit., Bd.XV, S.570.

⁶¹ Longin/Boileau, Kap.IX. - Dazu maßgeblich J.Villwock, "Sublime Rhetorik. Zu einigen noologischen Implikationen der Schrift Vom Erhabenen", in: Chr. Pries (Hg.), *Das Erhabene*, op.cit., S.33-53, hier S.48.

⁶² Dies ist schon der - verschwiegene - Bezugspunkt von Ch.Perrault, *Parallèles des Anciens et des Modernes*, op.cit., Buch I, S.88. - Ebenso ders., *Le Génie. Epistre à M. Fontenelle*, ebda., S.172 (27).

Kunstfertigkeit ('art') entscheide sich der Rang eines Kunstwerks.⁶³ Unter der Hand ist eine tiefgreifende Kompetenzverschiebung in Gang gekommen. 'Raison', die Führerin in klassisch schöner Kunst, dankt zu eher technischem Regelwissen ab. 'Génie' hingegen, die prärationale Gemütskraft, steigt zum Inbegriff künstlerischen Schaffens auf.⁶⁴ Bereits Rapin fängt diese Umbesetzung in einer zeitgemäßen Erklärung auf. Erhabene Aufschwünge seien göttlich deshalb, weil in ihnen ein eigenes, zudem nicht zu überbietendes Ideal von - moralischer - Perfektion wirksam sei!⁶⁵ Die Lehre vom Erhabenen fordert damit die 'doctrine classique' in ihrem sensibelsten Punkt heraus: daß Kunst nur dann zur Vervollkommnung des Menschen beitragen könne, wenn sie sich an die vollkommenen Vorbilder und Richtlinien der Antike hält. Das Erhabene jedoch bestreitet, unausgesprochen doch grundsätzlich, diesen Grundsatz des Aristotelismus. Es behauptet vielmehr, wenngleich sich vorläufig jeder hütete, es so deutlich zu sagen, daß es auch einen 'wilden', weil undisziplinierten Zugang zum Begriff von ästhetischer, damit auch moralischer Perfektion gibt. Genaugenommen stritten sich darum bereits Boileau und Perrault in der Querelle des Anciens et des Modernes.⁶⁶

Eine andere Momentaufnahme vom langen Übergang der normativen in eine autonome Ästhetik bietet die *Ragion poetica* (1708) des Gianvincenzo Gravina⁶⁷, dem streitbaren Gesetzgeber der Accademia dell'Arcadia. Sie ist eine der bedeutendsten 'wissenschaftlichen' Grundlegungen des italienischen Klassizismus. Als solche mußte ihr am guten Geschmack und, mit seiner Hilfe, an der "Schulung der

⁶³ Seine Stellungnahmen zusammengefaßt in *Réflexions sur la poésie* (= Bd.II seiner *Oeuvres complètes*, Nachdruck der Ausg. Paris 1808; Genf 1969), Kap.XI: "Le génie est une lumière de l'âme qui rend celui qui l'applique à un art si supérieur à tous ceux qui ont cultivé le même art" (S.454).

⁶⁴ Vgl. R.Mortier, *L'Originalité. Une nouvelle catégorie esthétique au siècle des lumières*, Genf 1982, S.61ff. - Art."Genie" im *Historischen Wörterbuch der Philosophie*, op.cit., Bd.3 (B.Fabian/J.Ritter), Sp.279-310.

⁶⁵ Du Grand, op.cit., S.19.

⁶⁶ Wie schon Th.Litmann, *Le Sublime*, op.cit., S.161, bemerkt hat.

⁶⁷ Text in: G.G., *Prose*, éd. P.Emiliani-Guidici, Bd.I, Firenze 1857, S1ff.

rechten Lebensführung" gelegen sein⁶⁸. Denn zugleich war die Arcadia die bedeutsamste kulturelle Einigungsbewegung Italiens. Die staatliche Zersplitterung und politische Entmündigung der Apenninhalbinsel ließ es deshalb nicht zu, sie ästhetisch noch zu verschärfen, indem die Kunst das Publikum in elitär und vulgär spaltete. Gravina macht daher das Urteilsvermögen des 'Volkes' zur Basis dichterischer Wirkungsplanung.⁶⁹ Doch schon Boileau hatte in seiner berühmt gewordenen *Préface* von 1701 behauptet, langfristig habe der untrügliche Instinkt des Publikums - von Stand, versteht sich - noch immer Recht behalten.⁷⁰ Der Abbé Du Bos war ihm darin gefolgt.⁷¹ Angesichts der italienischen Verhältnisse sah sich Gravina allerdings zu einer weit grundsätzlicheren Klärung gedrängt. Die schöne Natur des Klassizismus sei nur die poetische Hervorhebung eines "ewigen und himmlischen Samens der Wahrheit" (36), der in jeden Menschen gelegt ist. Was der Dichter gedanklich ausarbeitet, ist nichts anderes als die (göttliche) Substanz dessen, was uns unsere Affekte immer schon, nur eben unklar eingeben. Wissen und Weisheit halten, in wandelnden historischen Gestalten, nichts als unsere Teilhabe an einer 'ewigen' Naturwahrheit fest.

Ohne Gravina zu kennen, hat Marivaux 1719, mit Bezug auf Silvains *Traité du Beau*, aus diesem Argument geradezu eine Definition des Erhabenen gemacht.⁷² Umso mehr kommt es darauf an, wie wir durch die Trübungen der Alltäglichkeit hindurch zu diesem edlen Ursprung aller menschlichen Bewegtheit vorzudringen vermögen. Marivaux schlägt eine quantitative Lösung vor.⁷³ Seine Auf-

⁶⁸ Ebda., S.23, 34, 87 u.ö.

⁶⁹ Ebda, Kap.XIV, S.35ff.

⁷⁰ *Oeuvres*, op.cit., S.1f.

⁷¹ *Réflexions*, Buch II, S.393 (238)ff.

⁷² "Sur la pensée sublime"; in: Marivaux, *Journaux et Oeuvres diverses*, éd. F.Deloffre/M.Gilot, Paris 1988 (Class. Garnier), S.56-72.

⁷³ Wie sehr im 18. Jahrhundert eine Theorie des Erhabenen von einer Poetik des Erhabenen in der zeitgenössischen Literatur noch entfernt ist, kann hier nur als Faktum festgestellt werden. Immerhin gehört Marivaux zu denen, die ansatzweise ein neues Literaturkonzept entwickeln. Vgl. S.Jüttner, "Das experimentelle Theater von Marivaux"; in: *Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung III*, hg. v.

fassung zeigt im übrigen deutliche Spuren von Descartes' Lehre der Lebensgeister und ihres kausalmechanischen Betriebs. Medium ist - auch ihm, dem Poeten - die Sprachkunst. Sie soll durch eine gezielte affektive 'Amplifikation' die inneren Bewegungen des Publikums steigern (57). Die 'Kunst' bestünde gerade darin, die Leidenschaften nicht - klassisch - zu dämpfen, sondern 'erhaben' zu entfesseln.

Sofern das Sublime also in der Macht eines jeden steht, muß die Wirkung der Kunst auf das Publikum neu veranschlagt werden. Mit Berufung darauf fällt etwa die Ständeklausel des Theaters.⁷⁴ Das *Drame bourgeois* appelliert ausdrücklich an die gesellschaftliche Identifikation des Publikums, um alle mitleidend zu affizieren und durch einen 'coup de théâtre' in den Genuß großer Gemütsbewegungen kommen zu lassen.⁷⁵ Ihre Natur selbst gibt ihnen ein Recht dazu. Steckt dann aber in der 'erhabenen' Umwertung der Affekte nicht auch eine verdeckte politische Systemkritik? Immerhin: in der Staats- und Menschenrechtsdiskussion der Zeit wird das Volk in gleicher Weise als Souverän anstelle des Monarchen eingesetzt.⁷⁶ Es soll mithin auf den Willen des Individuums ebenso wie auf den sozialen Stand ankommen.⁷⁷ Diese naturrechtliche Aufwertung des Menschen: steht sie nicht in einer Struktureinheit mit der ästheti-

G.Schulz; Wolfenbüttel 1976, S.339-353. Erst das Melodrama wird, nach dem Zusammenbruch des Ancien Régime in Gesellschaft, Staat und Kunst, ein vernunftbildendes 'Theater der Grausamkeit' ausbilden (vgl. W.Wehle, "Französisches Populardrama zur Zeit des Empire und der Restauration"; in: *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*. Bd.15: *Europäische Romantik II*, hg. v. K.Heitmann, Wiesbaden 1982; S.153-171).

⁷⁴ Vgl. etwa Beaumarchais' Vorrede zu seinem Stück *Eugénie* (1767) in: ders., *Théâtre complet*, éd. M.Allem/P.Courant, Paris 1973 (Bibl. de la Pléiade 22), S.8ff.

⁷⁵ Vgl. R.Behrens, "Diderots 'Père de famille'. Oder: Wie läßt sich die Problematisierung gesellschaftlicher Leitwerte erfahrbar machen?", *Rom. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 9 (1985), S.41-77.

⁷⁶ Vgl. dazu allgemein Leo Strauss, *Naturrecht und Geschichte*, Frankfurt/Main 1977 (1953).

⁷⁷ Ein anderer Aspekt, der von hier aus in den Blick kommt, aber nur als Problem-Verzweigung angedeutet werden kann, ist der parallel einhergehende Aufstieg der (literarischen) Utopie zu einer aufklärerischen Denkform. Vgl. dazu aber den von H.Hudde und P.Kuon hg. Sammelband *De l'Utopie à l'Uchronie*, Tübingen 1988 (Etudes litt. franç. 42).

sehen Anerkennung seiner natürlichen Antriebe? Die von ihm ausgehenden Gemütsbewegungen wecken ja, wie die Theorie des Erhabenen behauptet, eine 'leibhaftige' Erinnerung an den göttlichen Beweger aller Dinge.

Sublim zu empfinden bedeutet mithin, das menschliche Affektvermögen anders, geradezu gegenteilig zu beanspruchen als die klassizistische Abwertung des Sinnlichen es vorschreibt. An ungehaltenen Gefühlen nahm die Menschenkunde des 'siècle classique' nur abwehrend Anteil. Deshalb hatte sie dafür auch keinen - ausgearbeiteten - Begriff. Insofern deckte das Erhabene zugleich eine ihrer terminologischen Blindheiten auf.

Vor allem aus diesem Grund begann noch im 17. Jahrhundert der Aufstieg eines Schlüsselbegriffs, in dem das 18. maßgebliche Anteile dieses 'Nicht--Formulierten' sprachlich in Besitz nahm: der Einbildungskraft, der Imagination.⁷⁸ Der Klassik war sie zwar vertraut, sah sich aber von zwei widerstreitenden Wertungen in Schutzhaft genommen. Moralisch gesehen wurde ihr die Verführung zu barocker Weltsüchtigkeit angelastet, weil sie nur der 'grob-schlächtigen Natur' (Boileau) gefallen wolle. Pascals Urteil: Sie sei "eine der Hauptursachen, die uns von der rechten Erkenntnis abbringen". Sie lasse uns "das Gute als groß, hoch, erhaben und darum unerreichbar erscheinen. Dadurch scheidet alles."⁷⁹ Zum Guten wendet die Natur sich nicht, wenn sie überschwenglich, also imaginativ aufgebracht, sondern nur, wenn sie von 'gesundem Menschenverstand' im vertrauten, domestizierten Rahmen gehalten wird.

Dem steht die 'wissenschaftliche' Auffassung gegenüber. Sie ging abermals von Descartes aus. Im Artikel "Imagination" des *Dictionnaire de Trévoux* (1771)⁸⁰ ist sie bereits standardisiert. Sie wird

⁷⁸ Vgl. B.Tocanne, *L'idée de nature au XVII^e siècle*, Paris 1978, S.287ff., aber auch U.-M.Becker, *Jacques Delille "L'Imagination". Ein Beitrag zu einer Imaginationstheorie des ausgehenden 18. Jahrhunderts*, Diss. Bonn 1987, bes. S.1-39.

⁷⁹ "De l'esprit géométrique et l'art de persuader"; in: *Oeuvres*, éd. Lafuma, Paris 1963. Dort heißt es: "Et l'une des raisons principales qui éloignent autant ceux qui entrent dans ces connaissances du véritable chemin qu'ils doivent suivre est l'imagination (...)" (S.358).

⁸⁰ *Dictionnaire universel français et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux* (8 vol.), Paris 1771, Bd.5, S.77ff.

dort ganz beim Wortsinn genommen: als 'Bilderzeugungsstelle' des menschlichen Verstandes. Sinneseindrücke überführt sie in Sinn-Bilder ("idées qui sont venues par les sens"). Sie sind abstrakter als Wahrnehmungen, aber konkreter als Begriffe, weil sie viel von ihrer 'körperlichen' (!) Sinnlichkeit und Unmittelbarkeit behalten. Insofern können sie als Naturform des Geistigen gelten. Sie bieten dem Verstand das Material für die Ordnungshandlungen des Philosophen ebenso wie des Dichters. Je nachdem ob sich das Gefühl ('sentir') oder der Verstand ('réfléchir, méditer') mit diesem Bildmaterial befaßt, lassen sich mit ihm, wie Du Bos auseinanderlegt, andere Erkenntnisleistungen erzielen.⁸¹

Die Gelassenheit des Weisen bzw. die Objektivität des Wissenschaftlers sieht jeweils so weit von aller Lebensunmittelbarkeit ab, daß sie ihre Vorstellungsinhalte gleichsam unbeteiligt daraufhin untersuchen können, was sie sind: Eine Tendenz, hin zu empiristischer Systembildung. Den Dichter hingegen, den das Feuer des Enthusiasmus entflammt hat, zieht die proteushafte Reizbarkeit, die Kontaktfreudigkeit des Imaginativen an. Er will aus dessen Bildern erfahren, was es über uns weiß.

Eine Theorie der Imagination galt daher immer zugleich der Erforschung unserer natürlichen Beweggründe. Ihr unaufhaltsamer Aufstieg zur 'Königin der menschlichen Erkenntnisvermögen' ("reine des facultés") bei Baudelaire oder Balzac⁸² hat die entscheidende Systemhilfe von der Debatte um das Erhabene erhalten. Wie groß jedoch schon die Erklärungsnot im Klassizismus selbst geworden war, vermag beispielsweise L. A. Muratoris Traktat *Della perfetta poesia italiana* (1706) offenkundig zu machen.⁸³ Diese Streitschrift kämpft gegen zwei Fronten. Sie wendet sich einerseits gegen den französischen Akademismus, vertreten durch den Père Bouhours⁸⁴ sowie

⁸¹ *Réflexions*, Buch I, S.7ff.

⁸² Vgl. W.Wehle, "Littérature des images. Balzacs Poetik der wissenschaftlichen Imagination"; in: H.U.Gumbrecht/K.Stierle/R.Warning (Hgg.), *Honoré de Balzac*, München 1980 (UTB 977), S.57-83.

⁸³ Benutze Ausg.: a cura di A.Ruschioni (2 vol.), Milano 1971 (Scrittori italiani).

⁸⁴ Vgl. dazu Th.Litmann, *Le Sublime*, op.cit., S.28ff.

Boileau. Andererseits tadelt sie die eigenen Marinisten ob ihres 'schlammigen' Manierismus. Muratoris Einwände - der Klassizismus selbst steht, aus derselben patriotischen Not wie bei Gravina, außer Frage - setzen an der Gegenstrebigkeit von unterem Wahrnehmungsvermögen des Menschen, der 'Fantasia' ('Apprensiva inferiore') und dem 'oberen Wahrnehmungsvermögen', dem Intellekt ('Apprensiva superiore') an. Wer, um zu dichten, nur auf den Verstand baut, läßt Dichtung zur Denkarbeit vertrocknen. Wahres Dichten lebt von der Fantasia ('Imaginativa').⁸⁵ Der Verstand rückt doch nur die Bilder systemförmig zurecht, die die Imagination ihm laufend vorstellt. Muratoris Sprache ('partorire', 'creare') ist eindeutig: die Imagination ist das eigentliche Produktivvermögen des Menschen und als solches der ureigenste Repräsentant seiner Natur. Wenn dem so ist, dann sprechen uns zuerst starke Empfindungen ('affetti'; 'passioni'), nicht Gedanken an. Denn Imagination ist eine Naturkraft (I. 217), die sich schaffend - nicht denkend - ein Bild von unserer Bestimmung macht (I. 219).

Auch Muratori bleibt, gut klassizistisch, dabei: Man kann die Furien dieser Imagination nur unter Aufsicht des Kunst-Verstandes loslassen (I. 215ff.). Doch er erahnt im Verhältnis vom Geist- und Leibprinzip eine Art Zusammengehörigkeitsgefühl. De facto hat schon er den Begriff vom Menschen, wie er die Kunst angeht, als eine Doppelnatur begriffen. Der Verstand hält zwar seinen Rang. Gleichwohl wird er zunehmend antagonistisch an der Vorstellungskraft als seinem verbindlichen Gehalt festgemacht. Seine Macht kommt erst an ihrem Wollen und Tun zu sich. Insofern ist er geradezu auf sie angewiesen. Muratori hat den Wert der Einbildungskraft nicht direkt vom Sublimen hergeleitet, obwohl er Longin kennt.⁸⁶ Aber so wie er ihre Wirkweise darstellt, stimmt sie exakt mit dem psychophysischen Schema des Erhabenen überein.

Die französische Debatte wurde kaum von Muratori und Italien, sondern von England gestützt. Von dort kam indes nur als entfaltetes Echo zurück, was Longin/Boileaus Schrift bei Shaftesbury, Addison,

⁸⁵ *Perfetta poesia*, op.cit., Bd.I, S.166ff.

⁸⁶ *Della perfetta poesia*, op.cit., I,14; 171; 179.

später bei Burke angestoßen hatte.⁸⁷ Sie haben Enthusiasmus und Imagination zum Stammsitz erhabener Gefühle gemacht. Unter ihrem Einfluß spielt sich in Frankreich eine feste erkenntnistheoretische Rollenverteilung von Raison und Imagination ein. Letztere verarbeitet die von den Sinnen vorgestreckten Eindrücke zu Bildern. Der Verstand hingegen 'bildet' daraus Begriffe, Ideen. Die 'Natur' der einen Instanz ist herstellend, die der anderen feststellend und in diesem Sinne systematisch.⁸⁸ Wissenschaftlich sanktioniert wird die produktive Eigenständigkeit der 'sinnlichen' Erkenntnis durch Alexander Baumgartens Begründung der Ästhetik als "scientia cognitionis sensitivae" um die Jahrhundertmitte (*Aesthetica*, 1750/ 58; 14). Das Schöne verliert dann definitiv seinen rationalen Rückhalt: "Aesteticus finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis, haec autem est pulchritudo".⁸⁹ Bis zu Kants Transzendental Kritik dürfen beide Vermögen auch je für sich eine Teilhabe an vorgängigem Sein beanspruchen.⁹⁰ Der Einbildungskraft als (nach-)schöpferischer Tätigkeit

⁸⁷ Vgl. die ältere Arbeit von A. Rosenberg, *Longinus in England bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, Diss. Berlin 1917, sowie besonders die materialreiche Zusammenschau von K. Vietor, "De Sublimitate", *Harvard Studies and Notes in Philology and Literature* 19 (1937), S.255-289, hier S.278ff. Ebenfalls S.H.Monk, *The Sublime. A Study of Critical Theories, in: XVIIIth-Century England*, Nachdruck Ann Arbor 1960, sowie C.Zelle, der sich um eine zeitgerechte Würdigung des Erhabenen nicht zuletzt für das deutsche 18. Jahrhundert und heute verdient macht. Vgl. *Angenehmes Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert*, Hamburg 1987, oder seine komm. Ausgabe von J.J.Pyra, *Über das Erhabene*, Frankfurt/Main etc. 1991 (Trouvaillen), S.1-35. Vgl. die kritische Revision vom (postmodernen) Stand der Dinge aus bei K.Poenicke, "Eine Geschichte der Angst. Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts"; in: *Das Erhabene*, op.cit., S.75-90.

⁸⁸ Voltaire, Art. "imagination/imaginer"; in: *Encyclopédie*, op.cit., Bd.VIII, S.560ff.

⁸⁹ Zur aufklärerischen Ästhetik allgemein vgl. E.Cassirer, *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932; Kap.VII.

⁹⁰ P.Baumanns hat den überzeugenden Nachweis geführt, daß bereits in der *Kritik der reinen Vernunft* in die 'formalen Anschauungen' von Zeit und Raum die (quantitative) Kategorie der Größe (!) eingeht, und zwar mittels eines am Verstandesurteil beteiligten Empfindungsurteils, in dessen "Augenblicklichkeit" weder die Anschauung vom Raum noch von der Zeit angetroffen wird. Empirische Anschauung ist also intensitätsbestimmt, d.h. an ein Empfindungsurteil gebunden: im Prinzip dieselbe Verkettung von Verstand und Instinkt, wie sie das

wird dabei sogar eine kürzere Verbindung zur Wahrheit nachgesagt, weil sie im Kleinen analog handelt wie die Natur im Ganzen. Wird dieses imaginative Vermögen also 'sublim', d. h. mit ungestümen Emotionen in Bewegung gesetzt, löst es einen Bildersturm in unserem Vorstellungsvermögen aus. Es reißt die Bilder aus dem Sinnrahmen heraus, in den sie der Verstand eingewiesen hatte. Ihm mag ihre anarchische Unordnung dann leicht als 'Wahn-Sinn' vorkommen. Die Imagination hingegen macht sich auf diese Weise am besten ein 'Bild' davon, was in ihnen von Natur aus, von ihrer kreatürlichen Vernunft her 'repräsentiert' (Voltaire) ist.⁹¹

V.

Wenn Erhabenheit mit solch aufgewühlten Gefühlen 'gedacht' wird, mag die Behauptung allerdings paradox scheinen, daß sie genau dadurch - und maßgeblich - an der Aufklärung des Menschen mitgewirkt hat. Um dies aufzuhellen, bedarf es der Einsicht in das eigentliche Geheimnis eines sublimen Gefühls: in seine Psychomachia, aus der es als Prämie hervorgeht. Im Grunde weiß es von weit mehr als nur von der dialektischen Verschwisterung geistiger und kreatürlicher Bedürfnisse. Sein Lustmoment entsteht vielmehr dadurch, daß sich beide Seelenkräfte in einer scharfen Kontrastreaktion gleichzeitig aufeinander einlassen.⁹² Es hat allerdings einige Zeit gedauert, bis seine psychophysische Dramaturgie ganz durchschaut war. Boileau hatte Longin nur unzulänglich verstanden, weil dieser über das Erhabene häufig selbst im erhabenen Stil der Bilderrede sprach. Soviel war dennoch unzweideutig: Die Rhetorik des Sublimen läßt zwei höchst gegensätzliche Affekte verschmelzen: fassungsloses 'Erstaunen' und hinreißende 'Bewunderung' (*Traité* 341, 349, 390). Dieses Erstaunen ist unwiderstehlich (349), eine Gewalt

Erhabene in einer Extremsituation dramatisiert (vgl. P.B., "Grundlagen und Funktion des transzendentalen Schematismus bei Kant", in: *Bewußtsein und Zeitlichkeit. Festschrift für Gerhart Schmidt*, hg. v. H.Buseke/G.Hefferman/D.Lohmer; Würzburg 1990, S.23-59, hier bes. S.47ff.

⁹¹ Vgl. Art. "Imagination" der *Encyclopédie*, op.cit., S.560.

⁹² Vgl. J.Villwock, "Sublime Rhetorik", op.cit., S.46/47.

(383), die Zwang ausübt. Es läßt momentan keine Gegenwehr der Verstandeskkräfte zu. Was sie solchermaßen erleiden müssen, verlangt ihnen durch die Größe der Gefährdung die Anerkennung eines Großen (386) ab. Diese 'Einheit des Entgegengesetzten'⁹³ bildet die affektive Struktur des Erhabenen. Hier knüpfen die Exegeten an. Weithin ungeklärt blieb, wie aus den Niederungen unserer ungezügelt Leidenchaften 'admiratio' erwachsen soll. Immerhin ist sie ja nach Descartes die moralisch nützlichste aller Gemütsbewegungen.⁹⁴

Rapin geht kaum weiter als der *Traité*. Er gibt vier Beispiele eines erhabenen Fürstenlobs. Doch sie beschränken sich auf wesensbestimmende Gegensatzpaare, in denen die kreatürliche und vernünftige Natur, persönliche und gesellschaftliche Tüchtigkeit bewunderswert versöhnt seien. Sie leisten weniger etwas für das Erhabene als für die Gattung der Panegyrik. Erst Du Bos hellt dessen Emotionsschema entscheidend auf. Wenn das eigentümliche Vergnügen an Kunstgegenständen auf die Anmutung unserer natürlichen Antriebe zurückführt, dann urteilen wir nicht zuerst nach den - klassizistischen - Gesichtspunkten von Gefallen und Mißfallen, also normativ. Unser erstes Kriterium ist vielmehr Lust und Angst. Diese vegetative und in diesem Sinne subjektive Stellungnahme hält sich an den Selbsterhaltungsreflex. Er hat keine Zeit zum abwägenden Urteilen; er entscheidet 'blitzartig' (*Traité* 342). In den Genuß wirklich erhabener Empfindungen kann mithin nur der kommen, der Leib und Leben vehement bedroht sieht. Den Gipfel dieser Erregung nimmt naturgemäß die Todesgefahr ein. Aus diesem Grund hat Dichtung sie immer schon benutzt, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu steigern. Jedenfalls gilt: ein erhebendes Lustgefühl tritt erst ein, wenn das Niederwerfende unserer Leidenchaften uns Angst um das eigene Leben gemacht hat. Leidenchaften sind also, auch theoretisch, kein reines Vergnügen. Sie gehen einher mit dem beängstigenden Innewerden einer elementaren Unbeherrschtheit.⁹⁵ So gesehen treibt das Erhabene nur einen weit allgemeineren Kulturkonflikt auf die

⁹³ Ebda., S.37.

⁹⁴ *Passions de l'Ame*, op.cit., Art. 51, 52.

⁹⁵ Vgl. dazu Chr.Begemann, *Furcht und Angst im Prozeß der Aufklärung*, Frankfurt/Main 1987, bes. Kap.4.2, S.111ff.

Spitze: es inszeniert den archaischen Zweikampf zwischen Mensch und Natur. In ihm ist der Mensch aufgefordert, eben die Natur, die er selbst ist, sich untertan zu machen, obwohl sie ihn im unvermeidlichen Tode doch nicht aus ihrer Herrschaft entkommen läßt. Erst angesichts dieser Letztgefährdung kann ihm umgekehrt wahrhaft aufgehen, was Leben bedeutet. Seine Ängste also sind es vor allem, die ihn zu der 'kairotischen' Erkenntnis⁹⁶ dessen bringen, was ihn zutiefst beherrscht. Das Leiden, das unseren Leidenschaften anhaftet, teilt unserem Selbstverständnis instinktiv mit, wo das Machtgebiet des menschlichen Verstandes endet. Furcht und Angst verzeichnen affektiv die Regionen der menschlichen Natur, wo sie uns unfrei, weil ohnmächtig macht.

Ohne diese Erniedrigung ist die Erhebung des Erhabenen nicht zu haben. Aber ebenso unabdingbar ist die Mitwirkung des Verstandes. Ohne sein Zutun ist aus emotionaler Not kein großes Gefühl zu machen. Voraussetzung ist, daß er dem Moment der Gefährdung ein Moment der Sicherheit entgegensetzen vermag. Du Bos hat es zuerst ausdrücklich reflektiert. Seither gehört es zu jeder Erhabenheitsbestimmung. Um an der Gefahr wirklich Vergnügen zu finden, müssen wir uns in Wirklichkeit in Sicherheit wissen.⁹⁷ Furchterregende Ereignisse des Lebens - und der Künste - dürfen unsere Imagination zwar betroffen machen, uns aber persönlich nicht treffen. Denn, so resümiert Kant diese Bedingung, "wer sich [wirklich] fürchtet, kann über das Erhabene der Natur gar nicht urteilen (...). Er fliehet den Anblick des Gegenstandes, der ihm Scheu einjagt; und es ist unmöglich, an einem Schrecken, der ernstlich gemeinet wäre, Wohlgefallen zu finden."⁹⁸ Bei Longin/Boileau blieb dieses Kriterium außer Betracht, weil das Erhabene von vornherein innerhalb der Schutzzone stilistischer Rede gehalten wurde. Dennoch anerkennt auch der *Traité* mittelbar den konstitutiven Grundsatz der gefahrlosen Gefährdung. Schon im *Art poétique* schlägt die Longinsche Dop-

⁹⁶ Vgl. dazu die historisch vertiefte Studie von K.Ley, "Kunst und Kairos. Zur Konstitution der wirkungsästhetischen Kategorie von Gegenwärtigkeit in der Literatur", *Poetica* 17 (1985), S.46-82.

⁹⁷ *Réflexions* I,2, S.13 - I,3, S.29.

⁹⁸ *Kritik der Urteilskraft*, op.cit., B 103 sowie den Kommentar von Chr.Bege-
mann, *Furcht und Angst*, op.cit., S.126ff.

pelreaktion des Erhabenen durch, wenn Boileau die pathetische Wirkung der Tragödie mit dem Paradox der "douce terreur"⁹⁹ umschreibt: eine von klassischer Raison abgefangene Erschütterung. John Dennis' "delightful Horrour" bzw. "terrible Joy"¹⁰⁰ gibt nur eine härtere Version dieser paradoxen Lust, die aus dem sicheren Abstand zu einer abgründigen Angst spricht.

Tatsächlich aber ist ein erhabenes Gefühlsurteil auf eine prinzipiell andere als die mäßigende Absicht des Klassizismus aus. Es will den tiefsitzenden Respekt vor dem 'wilden Tier' in uns so weit wie möglich entsperren, indem es den Verstand, sofern er leiblich nicht wirklich bedroht ist, über seine gewohnheitsmäßigen Ansichten hinausreißt, mit denen er sich 'gesund' erhält im Sinne des gesunden Menschenverstandes: "Car tout ce qui est véritablement sublime, a cela de propre (...) qu'il élève l'âme, et luy fait concevoir une plus haute opinion d'elle-même" (*Traité* 348). Aufwühlende Leidenschaften überrennen 'blindlings' die von Angst und Schrecken bewachten Grenzen des Vernünftigen. Es hat allen ungestümen Affekt zu schöner Affektiertheit gemildert. Wo ihnen jedoch gestattet ist, den Verstand zu überwältigen, ohne ihn zu vernichten, ziehen sie ihn auf jenen 'locus horribilis' hinaus, von dem er sich als einem häßlichen, bösen und fremden, kurz als einen Schauplatz krankhaften 'Deliriums' ferngehalten hatte.¹⁰¹ Wo sich indes der Verstand zwar affektiv bestürmt, aber letztlich nicht restlos entsetzt weiß, schlägt, wie Muratori mit Blick auf den genialischen Dichter ausführt, ein solcher Ausgriff auf das gefährliche Andere der menschlichen Natur schließlich in einen höheren Begriff von sich selbst um ('maestà').¹⁰² Erhaben zu empfinden heißt also, ein Stück mehr Macht über das gewonnen zu haben, was uns elementar Angst macht. Aus der Sicht einer klassischen Ästhetik wie einer christlichen Anthropologie war dies unsere ungeistig anarchische Natur. Die Theorie des Erhabenen aber denkt

⁹⁹ *Art poétique*, op.cit., Chant III, V.117.

¹⁰⁰ C.Zelle, "Schönheit und Erhabenheit", S.63f.

¹⁰¹ Muratori, *Della perfetta poesia*, op.cit., Cap.XIV, S.173; Cap.XVII, S.218.

¹⁰² Ebda., Cap.XVIII, S.230; Cap.XVII, S.222. So ebenfalls Longin/Boileau, *Traité*, op.cit. S.388.

sie ganz anders. In ihren Augen liegt in diesem gefährlichen Aus-Sich-Herausgehen die außerordentliche Chance, über sich hinauszuwachsen. Am Ende einer Furcht-Herrschaft-Reaktion des Erhabenen kann sich der Mensch qualitativ anders fühlen, als wenn ihn der gute Geschmack klassizistischer Kunst zur Räson gebracht hat.

Darin ist auch das aufklärerische Potential erhabener Empfindungen angelegt. Descartes hat als einer der ersten begriffen, wie aus dem Angst- und Schreckenerregenden rationales Kapital zu schlagen wäre. Wir müssen, sagt er, das Unvertraute, das uns ängstigt, uns gerade zur Gewohnheit ('usage') machen¹⁰³; ihm uns wiederholt aussetzen, um das Verstandesvermögen dadurch zu zwingen, sich mit ihm auseinanderzusetzen. Auf diese Weise kann die Reflexion nach und nach denkend einholen, worin die ungezügelten Affekte sie impulsiv unterlaufen. Je häufiger diese Entsperrung stattfindet, desto mehr wird die Macht überwältigender Emotionen domestiziert. Zumal wenn die neuen Selbsterfahrungen systemisch aufgefangen werden. Descartes vertraut dabei auf die Bindekraft der Weltklugheit, wie sie den 'honnête homme' auszeichnet; vor allem aber auf die Schlüssigkeit der Wissenschaft. Andere sehen in der Dichtkunst die beste Kartographie des menschlichen Herzens. Sie hat darin ja durchaus ehrwürdige Kompetenz. Die Katharsis-Lehre des Aristoteles, die ihrerseits mit der Nikomachischen Ethik zusammenspielt, ist ihre bekannteste Seite. Mit ihrer Hilfe wurden schon die Exzesse des barocken Schauspiels gerechtfertigt: je grauenerregender die Handlung, desto friedfertiger das Publikum. Descartes zufolge verschaffen solche Spektakel jedoch allenfalls Sinnenreiz¹⁰⁴, der die Emotion nutzlos 'verbrennt', wie Batteux bekräftigt¹⁰⁵. Zwar bleibt die Katharsis das klassizistische Rückgrat für alle Deutungen von pathetischen Anspannungen. Zunehmend wird jedoch auch sie zur Bestimmung sublimer Gefühle abgewandelt. Am Ende, wenn das Erhabene die Heftigkeiten unseres Gemüts aufgewertet hat, trifft sie das moderne Subjekt nicht mehr.

103 *Passions de l'Ame*, op.cit., Art.78.

104 *Passions de l'Ame*, Art.78.

105 Charles Batteux, *Cours de Belles-Lettres* (4 vol.), Paris 1753, chap. III, 10.

Selbst Muratori war hierin schon wegweisend. Die von Affekten aufgebrauchte Imagination 'terrorisiere' die Begriffe von Wahrheit, Ordnung und Harmonie.¹⁰⁶ Dennoch endet dieses 'natürliche Delirium' keineswegs in einem Leerlauf unserer Vorstellungen. Unser Verstand werde überhaupt erst tätig, wenn die erregte Phantasie dessen statisches Weltbild mit ihren ungezügelten Wahnbildern herausfordert. Streng klassizistisch käme ihm der Auftrag zu, die imaginativen Entstellungen wieder schön und schicklich zurechtzurücken. Muratori erweitert ihn jedoch bahnbrechend: Auch eine leidenschaftlich 'verrückte' ('pazzo') Natur enthält eine Vernunft eigenen Rechts. Sie gehorcht allerdings einer geradezu brutalen Wahrheit, die jede nachahmende Kunst aus den Angeln hebt. Ihre Heimat ist die kreatürliche Welt der Tiefe; darum partizipiert sie an dem damals befremdlichen Ideal einer 'natürlichen' Perfektion.¹⁰⁷

Wer erhaben empfinden wollte, mußte mithin einen Ordnungskonflikt durchleiden. Im Andrang der Passionen setzt sich das Leibvermögen über einen vernünftigen Zuschnitt unserer Natur hinweg und macht uns mit einem 'staunenerregend' neuen Bild von uns selbst bekannt - wissenschaftstheoretisch gesprochen: es stellt den Menschen unter eine ganz andere Hypothese. Erhabenheit aber stellt sich erst ein, wenn die Vernunft diese naturwüchsigen Entwürfe der Phantasie zu 'approbieren'¹⁰⁸, anders gesagt, das ihr Fremde denkend aufzunehmen vermag. Muratori hat zwar diesen Akt der Aneignung bereits bemerkenswert weit durchdacht, die in ihm steckende Progression der Selbstaufklärung jedoch noch nicht überschaut, weil er sich nicht ausdrücklich auf das Erhabene bezog. Effektiv ist aber schon er im Besitz von dessen Wirkgeheimnis: daß das Erhabene erhebend wirkt, weil es von einem Sieg des Geistes über die Natur herrührt. Der Verstand negiert dabei eine Negation, die ihm selbst zugemutet wurde. Dies verschafft ihm 'höchste' Befriedigung. Aus seiner Sicht endet eine Erhabenheitsreaktion mit einer Affirmation

106 *Della perfetta poesia*, op.cit., I,18, S.229ff.

107 *Ebda.*, I,19, S.245f.

108 Muratori, *Della perfetta poesia*, I,19, S.245.

seiner selbst.¹⁰⁹ Jeder Angriff aus den dunklen Zonen der menschlichen Natur, den er annimmt und besteht, kann seine Macht des Intelligiblen stärken. Rousseau gewinnt hieraus sein Motiv für ein Fortschreiten des Menschen in der Vernünftigkeit: "Der menschliche Verstand verdankt den Leidenschaften viel, die, nach allgemeiner Auffassung, auch ihm viel verdanken: Durch ihre Aktivitäten vervollkommnet sich unsere Vernunft; wir trachten nur deswegen danach, etwas zu erkennen, weil wir genießen wollen; und es ist unvorstellbar, daß jemand, der weder Wünsche noch Befürchtungen hätte, sich die Mühe machen würde nachzudenken. Die Leidenschaften ihrerseits lassen sich auf unsere Bedürfnisse zurückführen und entwickeln sich mit unseren Erkenntnissen."¹¹⁰ Jedesmal verwandelt er ein Stück mehr von der unbeherrschten Natur in beherrschte. Umgekehrt: je seltener bzw. harmloser die Anschläge auf ihn werden, desto unangefochtener kann Rationalität sich als wahres Menschsein behaupten. Die Entfesselung leidenschaftlicher Gefühle muß also nicht zwangsläufig in Brutalisierung führen, wie die Ästhetik des Schönen argwöhnte. Unter bestimmten Sicherheitsvorkehrungen kann uns unsere wilde Natur vielmehr dazu bringen, genau diese Zügellosigkeit aufzuklären. Es wächst dadurch die Gewißheit - über uns selbst. Sie arbeitet unmittelbar jener Autonomietendenz in die Hände, an deren Ende die Frage nach der 'conditio humana' von der Frage nach der Individualität des Menschen abgelöst sein wird. Diese erhabene Ermächtigung unserer Ratio meint jedoch eine prinzipiell andere Rationalität als die 'doctrine classique'. Sie selektierte und unterdrückte alles, was nicht in ihren Rahmen paßte. Insofern unterschied sie streng nach exklusiven und inklusiven Seiten der

109 Vgl. dazu die bemerkenswerte Würdigung J.Kants als Kulmination dieser Einsicht bei H.Böhme, "Das Steinerner. Anmerkungen zur Theorie des Erhabenen aus dem Blick des 'Menschenfremdesten'"; in: *Das Erhabene*, op.cit., S.119ff., hier S.128. In ähnlichem Sinn allgemein, J.Chouillet, *L'Esthétique des Lumières*, op.cit., S.156.

110 "L'entendement humain doit beaucoup aux passions, qui, d'un commun aveu lui doivent beaucoup aussi. C'est par leur activité que notre raison se perfectionne; nous ne cherchons à connaître que parce que nous désirons jouir; et il n'est pas possible de concevoir pourquoi celui qui n'auroit ni désirs ni craintes se donneroit la peine de raisonner. Les passions à leur tour tirent leur origine de nos besoins, et leur progrès de nos connaissances". (*Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, op.cit., S.134).

nachzuahmenden Natur. Wer ein klassischer Held werden wollte, hatte demnach Ausschließlichkeitskonflikte zu bestehen. Racines Phädra ist eine der bezwingendsten Verkörperungen dieser repressiven Anthropologie. Der Begriff des Erhabenen macht sich dagegen für ein grundlegend anderes Menschenbild stark. Ihm liegt der einseitige Mensch fern, der moralisch normiert und elitär angepaßt ist. Ihm gilt er physisch und sittlich als eine Doppelnatur. Dies macht geradezu seine 'In-dividualität' aus: sein Wesen ist zwar geteilt, aber gleichwohl unteilbar. Deshalb kann man weder philosophisch noch ästhetisch länger so tun, als ob sich seine wirklichkeitsferne 'Verstandeswelt' von seiner wirklichkeitsnahen 'Sinnenwelt' trennen ließe.

Wer sich affektiv so weit auf seine dunkle Natur einläßt, wie das Erhabene es verlangt, dem winkt jedoch eine noch größere Einsicht: er lernt zuletzt das Geheimnis kennen, mit dem sie ihn so lange mythisch bezaubern konnte.

Womöglich noch wichtiger als seine Selbstgewißheit wird für den Verstand, daß er zugleich auch inhaltlich erfährt, worauf die Natur hinaus will. Je weiter er dem Tremendum folgt, mit dem die Natur ihre tiefste Identität schützt, desto näher kommt er ihrem Faszinosum, das ihr magische, mythische, göttliche Kräfte verleiht. Anders gesagt: der denkende Mensch entwindet dem animalischen das Geheimnis seiner Vitalität. Man könnte es auch die 'Poetik' unseres natürlichen Wollens nennen. Sie wurde ja lange Zeit und bevorzugt von Kunstsachverständigen erörtert. Und sie klärten sie dort, wo sie sich besonders zuständig fühlten: an der Imagination. Immerhin stellt sie ja aus natürlichen Eindrücken gedankengerechte Bilder her. Außerdem war gerade nach klassischer Auffassung ausgemacht, daß sie im Interesse unserer - animalischen - Natur handelt. Da sie also die Handlungsweise des Leibvermögens abbildet, läßt sich auch an ihr studieren, wie die Natur sich selbst verwirklichen will. Abermals gilt: sie ist dann ganz in ihrem Element, wenn sie enthusiastisch erregt sich der Vormundschaft des 'bon sens' entzieht. Sie setzt sich dann gewissermaßen absolut. Dann macht sie vor, was Natur wesentlich ist: Hervorbringung. Es spricht für sich, daß dieses ihr generatives Wesen nahezu ausnahmslos im Bild des Gebärens ("partorire"; "enfanter") festgehalten wird.

Emanzipation von der Natur im Erhabenen heißt deshalb: der Mensch darf sich, mit dem Recht seiner natürlichen Veranlagung, selbst als Hervorbringender begreifen.¹¹¹ Nicht als ob er damit auch schon sein Selbstverständnis als Geschöpf, seine Teilhabe an einer umfassenderen "natura naturata" aufgegeben hätte. Aber je mehr er von seiner animalischen Vernunft zuläßt, desto mehr kann er sich die ihm von Natur aus eingeräumte Schöpfungsgewalt aneignen. Er trägt die Urbegabung der Natur ja in sich. Und da in ihr ein göttlicher Funke waltet, taugt auch er zu einer 'natura naturans' - auch wenn ihm das skeptische Menschenbild des Klassizismus noch lange einschärfen wird, wie gefährlich und beschränkt seine Möglichkeiten sind. Dennoch: er lernt begreifen, daß der Kern seiner Kreatürlichkeit - Kreativität ist! Das ist die Quintessenz seiner Selbsterfahrung im Erhabenen. Abermals, so scheint es, hat der Mensch vom Baum der Erkenntnis gegessen.¹¹² Spätestens die Französische Revolution wird zeigen, daß auch diese Entzauberung mit einer Vertreibung aus dem Paradies endet. Die Enthauptung Ludwigs XVI.: Ist sie nicht eines der spektakulärsten Zeichen für einen Diskurswechsel zur Moderne? Dafür, daß der 'Bauch' keinen 'Kopf', die Physis keine Metaphysik mehr über sich duldet?¹¹³

111 Zu dieser 'materialistischen' Wende im Selbstverständnis des Menschen vgl. M. Delon, "Le Sublime et l'idée d'énergie: de la théologie au matérialisme", Sonder-Nr. *Le Sublime* (RHLF), op.cit., S.62-70.

112 In dem Maße, wie sich auf verschiedensten Feldern eine Befreiung und damit Beherrschung der menschlichen Natur abzeichnete, wuchsen gegenläufige Tendenzen, die diesen rationalen Sieg mit einem schlechten mythischen Gewissen quittierten. Vgl. J. Gillet, *Le paradis perdu dans la littérature française de Voltaire à Chateaubriand*, Paris 1975. Umgekehrt gilt: die Eingemeindung der tieferen menschlichen Natur als einer Existenzweise sui generis weckte das Bedürfnis nach einer innernatürlichen Logik des Ursprungs.

113 J. Ritter (*Subjektivität*, Frankfurt am Main 1974) hatte aus der Entzauberung durch Versachlichung die Theorie einer kompensatorischen Rückverzauberung der Welt durch die - moderne - Kunst aufgestellt. Ästhetik wird dadurch zur - profanierten - Statthalterin der - geschwundenen - Metaphysik in Gestalt des modernen 'Schönen'. Dies liefe auf eine neue Dichotomie von autonomer Schönheit der Kunst im Gegensatz zum unerträglichen Weltverlust durch Abstraktion hinaus - eine depotenzierte Fortschreibung des klassizistischen Dualismus. Sie trägt nicht der damals stattfindenden Ausdifferenzierung des Schönen, Guten und Wahren zu je eigenen Wertsphären Rechnung. Mit Rücksicht auf diese Trichotomie wächst der Kunst eine andere Funktion zu. Selbst wo sie im

Bis dahin allerdings blieb die schöpferische Macht des Menschen auf die Welt der Einbildungskraft beschränkt. Immerhin, die entstehende Ästhetik gestattete ihr freies Spiel im 'Magazin' (Muratori) ihrer Bilder. Dadurch kommt sie zumindest zu neuen, bislang unverwirklichten Vorstellungen (Objekten), auch wenn sie noch als 'willkürlich' beargwöhnt werden.¹¹⁴ Mit Hilfe des Erhabenen läßt sich solche Willkür jedoch als Unwillkürliches, als natürliches Wollen deuten. Bizarr, blind, wahnwitzig handelt die Imagination nur nach Ansicht der Rason. Für sich selbst betrachtet sind ihre Bilder hingegen Abzeichen der Leidenschaften, die das Individuum gerade umtreiben. Sie geben einen metaphorischen Bericht von unserer Lebenslage, unter Umgehung aller lebenspraktischen Vorsichtsmaßnahmen.¹¹⁵ Früh setzt im übrigen die Frage ein, wie die Natur - sei es die menschliche oder Natur allgemein - bei ihrer kreativen Arbeit verfährt. Bereits in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewinnt, wieder im Umkreis des Erhabenen, ein Operationsplan an Boden, der über das 19. Jahrhundert hinaus Geltung behält. Er legt, nach dem Beispiel der Einbildungskraft, die Produktivität der Natur bereits auf jenes Wechselspiel fest, das später als das wissenschaftliche Handeln schlechthin zu Ehren kommen wird. In einem ersten Schritt 'dekomponiere' die Imagination Vorstellungen, die sich in Sitte, Recht und Gewohnheiten habitualisiert haben. Ihre Bestandteile würden anschließend auf neue Art zusammengefügt, 'rekomponiert'.¹¹⁶ Mit anderen Worten: Natur verwirklicht sich, wie sie durch die Arbeitsweise der Imagination anzeigt, analytisch-synthetisch.¹¹⁷

19. Jahrhundert als Kunstreligion, der Dichter als Prophet eine metaphysische Geste einnimmt, verleugnet sie nicht ihren reflexiven Charakter: die autonomistischen Welten des Kopfes, des Herzens und des Bauches können als autonome nur bestehen, wenn die eine der anderen zum Spiegel wird, in dem sie sich differentiell vergewissern, ob ihr Diskurs noch zu korrektiven Aussagen fähig ist.

114 Vgl. Houdar de la Motte, *Réflexions sur la critique*, Paris 21716, S.302.

115 N.Trublet, *Essais sur divers sujets de littérature et de morale*, Paris 1754-1760, Bd.III, S.96ff.

116 Vgl. den Art. "Imagination" im - konservativen - *Dictionnaire (...) de Trévoux*, op.cit., S.78f.

117 E.Cassirer bestimmt diese Operation mit der lateinischen Bezeichnung als resolutiv-kompositive Methodik der aufklärerischen Wissenschaftslehre. Vgl. *Philosophie der Aufklärung*, op.cit, S.10ff.

Läßt sich ein solches Herstellungsprinzip aber nicht aktiv zur Erzeugung von geistigen 'Produkten' heranziehen? Macht es nicht den Weg frei, um Denken und Verhalten von allen heteronomen Einflüssen unabhängig zu machen und den Sinn der Welt und des Menschen selbst in die Hand zu nehmen? Im Umkreis des Erhabenen wird damit ein anderer epochaler Übergang einsichtig: zu einer neuen Idee von Fortschritt. Nicht mehr die, die Fortschritt jeweils als Bilanz vorausgegangener Veränderungen ausweist; sondern als eine Größe der Zukunft, für die die Gegenwart nur Zwischenstand ist hin zu dem selbstverfaßten Projekt einer besseren Zeit.¹¹⁸ Voltaire leistet diesem neuen Denken immerhin schon insoweit Vorschub, als er Neues als Umordnung ('arranger'; 'modifier') des Vorhandenen bestimmt.¹¹⁹ Der kreative Spielraum dieser Einbildungskraft wahrt allerdings noch eng den Rahmen, den ihr die geschaffene Natur gesetzt hat. Erkenntnis bleibt letztlich auf die Erfüllung der Natur, unserer Natur verwiesen. Auch in ästhetischer Hinsicht hält sich menschliche Handlungsbefugnis an feste Grenzen. Viel weiter als sich vorzustellen, wie das Potential von Natur realisiert werden kann, wagt sie sich nicht vor. Solange eine letzte 'natura naturans' angesetzt wird, muß auch alles fiktive Machen ein erfüllendes, damit letztlich ein Nachmachen bleiben. Die Gewichte haben sich dennoch unwiderruflich verschoben. Der Kunstverstand - aber handeln die, die 'Aufklärung' denken, anders? - hat die aus dem Sinnlichen andrängenden Bilder nicht mehr nur zu zivilisieren, sondern auszuwerten. Dann aber ist im Prinzip alles Mögliche, sind alle 'Objekte', die die Sinne beeindrucken, d.h. 'alles was ist' - 'die Natur' schlechthin, zur Kunst zugelassen.¹²⁰

Wozu sie deshalb noch länger, wie es der klassizistische Dualismus will, dem Verstand entgegensetzen? Warum sie nicht in einer

¹¹⁸ Diese steht zwar noch immer im Horizont der Perfektion, die die Querelle des Anciens et des Modernes entwickelt hat (mit Jauß, *Parallèles*, op.cit., S.33f.); sie hat aber die ursprünglich humanistische Begründung zugunsten einer naturgeschichtlichen verlassen.

¹¹⁹ Im Art. "Imagination, imaginer" der *Encyclopédie*, op.cit, S.561.

¹²⁰ Vgl. Batteux, *Cours de Belles-Lettres*, op.cit., Bd.I, S.12. Dennoch bleibt ihm gerade deshalb das klassizistische Regulativ der 'belle nature' (ebda., S.61) so wichtig: es schützt vor der Anarchie des Realen, Natürlichen und Häßlichen.

'aufklärerischen' Dialektik zur Geltung kommen lassen, indem man ihre kreatürliche Energie vor den Karren der Vernunft spannt und sie so geschichtlich entfalten kann? Das alte, zeitlose Ideal der Perfektion vermag dadurch den Faktor Vergänglichkeit als Veränderlichkeit positiv in sich aufzunehmen und die neue Qualität der Perfektibilität gewinnen. Fortschritt wird produktiv denkbar, nicht mehr nur als Wiederholung vergangener Kulturleistungen. Geschichte erscheint als machbar. Aus dem Blickwinkel des Erhabenen bedeutete sie die vernünftige Entfaltung unserer unvernünftigen Natur.¹²¹

VI.

Die Denkbewegung, die das Erhabene ausgelöst hat, hätte kaum zu einem Aufbruch in ein neues Selbstverständnis des Menschen auswachsen können, wenn es nicht von anderen Seiten sekundiert worden wäre. Leitbegriffe wie Originalität, Genie, 'naturel', 'pittoresk'¹²², 'sincérité'¹²³, 'sensibilité'¹²⁴ haben ihrerseits maßgeblich da-

121 Den höchsten Vorschub erhält diese Fortschrittsidee in Condorcets *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (Nachdruck d. Ausg. Paris 1795, Hildesheim 1981). Daß Condorcet dieses Lob des Fortschritts in den Werken der 'Terreur' wenig vor seiner Vernichtung verfaßte, signalisiert jedoch bereits die nächste Stufe der Dialektik der Aufklärung.

122 Dazu maßgeblich E.Lobsien, "Landschaft als Zeichen. Zur Semiotik des Schönen, Erhabenen und Pittoresken"; in: *Landschaft*, hg. v. M.Smuda, Frankfurt/Main 1986 (s.t. 2069), S.159-77.

123 Einen dem hier rekonstruierten Übergang vergleichbaren hat R.Galle nachvollzogen, als er den affektiv-diskursiven Zusammenhang von *Geständnis und Subjektivität. Untersuchungen zum französischen Roman zwischen Klassik und Romantik* (München 1986) im Namen von 'sincérité' und 'aveu' zur Geltung gebracht hat.

124 Etienne S. de Gamaches *Système du coeur ou Conjectures sur la manière dont naissent les différentes affections de l'âme* (etc.), Paris 1704, ist ein Beispiel für die gemäßigte Fortschreibung der klassischen Affektologie, der die gedankliche Kühnheit des Erhabenen fehlt. Immerhin entwickelt die für die 1. Hälfte des 18. Jahrhunderts so einflußreiche Bemühung um die 'sensibilité' ihrerseits ein Gespür für den Doppelcharakter auch dieser sanfteren Gemütsbewegung. Vgl. dazu die eingehende begriffsgeschichtliche Studie von F.Baasner, *Der Begriff der 'sensibilité' im 18. Jahrhundert*, Heidelberg 1988 (Studia Romanica 69); zusammenfassend S.368ff.

zu beigetragen, das 'système du coeur' zu modernisieren. Am weitesten war jedoch die Debatte um das Erhabene gegangen. Mit seiner Hilfe kommt in das Verhältnis von Wollen, Fühlen und Denken die radikalste Umwertung: es sichert den natürlichen Antrieben eine so hohe Meinung, daß sich das Tätigsein, das Verändern, das Machen ebenso sinnvoll wähen darf wie das Bestandaufnehmen, Klassifizieren und Gewichten. Kurz: die generative Vernunft der Natur steigt zum gleichwertigen Partner des generalisierenden Verstandes auf. Damit kann nun die Sinnfrage des Menschen aus mindestens zwei Quellen schöpfen: aus Einsichten, die in der Natur als geschaffener verkörpert sind; in denen sich uns ihr Schöpfer also auf 'natürliche' Weise mitteilt. Und aus Erkenntnissen, die wir mit der Natur erst herstellen, indem wir uns poetisch, wie der Schöpfer, an ihr verwirklichen. In der erhabenen Empfindung werden jedoch beide zusammengenommen. Sie verdoppeln dadurch geradezu das Vermögen des Menschen. Denkend und machend kann er sich dann so weit aus seinem Naturbann erheben, wie der Schöpfer aller Dinge über seiner Schöpfung steht: der Mensch - ein kleiner Gott.¹²⁵ Wie bereits Marivaux feststellt, vermag das eigenwillige Handeln der Einbildungskraft ein Denken sui generis zu stiften.¹²⁶ Es stellt Gedankenverbindungen her, die erst im Verlaufe dieses Handelns selbst entstehen und uns in den Besitz eines kreativen Wissens bringen. Infolgedessen könne, wie Marmontel folgert, die Imagination, wenn sie wie die Natur arbeitet, gar Bildungen hervorbringen, die kein Vorbild mehr in der Natur haben¹²⁷: für ihn unmittelbarster Ausdruck menschlicher

125 Longin/Boileau, *Traité*, Kap.XXX (S.91), hat Früchte getragen - weitreichende vor allem in G.Vicos *Scienza Nuova* (1744), der den cartesianischen Dualismus von 'res cogitans' und 'res extensa' überwindet und in der kategorialen Unterscheidung von Welt der Natur und gesellschaftlicher Welt dem Menschen die Stellung eines göttlichen Schöpfers in seiner Welt zuweist. Vgl. dazu F.Fellmann, "Der Ursprung der Geschichtsphilosophie aus der Metaphysik in Vicos *Neuer Wissenschaft*", *Zeitschrift für Philosophische Forschungen* 41 (1987), S.43-60.

126 *Sur la pensée sublime*, op.cit., S.71f.

127 *Eléments de Littérature* (3 vol.), Paris 1787; hier Paris 1846, Bd.II, S.279. - Der Art. "Génie" in der *Encyclopédie* (Bd.7/1757) von Saint-Lambert scheint hier nicht ohne Einfluß, der im übrigen verstreute Gedanken Diderots zusammenfaßt. Dort heißt es: "Le génie est frappé de tout; (...) il a (...) le goût de l'observation; (...) Il a sa source dans une extrême sensibilité qui le rend

Kreativität, wie sie das Genie auszeichnet. Von hier aus ist es nur noch ein kleiner Schritt bis zu Friedrich Schlegels endgültiger Abkehr von einem organologischen Wahrheitsbegriff. An seine Stelle trete 'chemische Erkenntnis', 'Wahrzeichen' der Moderne.¹²⁸ Die Maxime dieses chemisch vorgehenden Menschen heißt dann: verwirkliche dich nicht länger wie die Natur, sondern gänzlich unabhängig von ihr und in diesem 'absoluten' Sinne ohne sie. Er hat sich ganz einem synthetischen Lebensbegriff verschrieben; je künstlicher, desto autonomer. Die Entzauberung der Natur im Erhabenen konnte jedoch nur so weit gehen und auch das nur theoretisch, weil die Lebenspraxis auch zur Zeit seiner Debatte noch von einem repressiven Menschenbild überwacht wurde. Die Kunst der Zeit macht es deutlich. Selbst Longin/Boileau sehen für sie vor, "sie habe der Natur zu Hilfe zu kommen, weil allein aus einer vollkommenen Verbindung (sc.: mit dem Kunstverstand) höchste Vollkommenheit erwachse."¹²⁹ Rund eineinhalb Jahrtausende nach Pseudo-Longin mußte jedermann unter 'Kunst' die der klassizistischen Schulästhetik verstehen. Ihr war zur Auflage gemacht, alles Kreatürliche zu disziplinieren: "Nichts", unterstrich Batteux, "ist real in ihren Werken; alles ist imaginiert, vorgetäuscht, nachgemacht, künstlich. Aber gerade das macht ihren Wesenszug aus im Gegensatz zur Natur."¹³⁰ Der Naturbegriff des Klassizismus war in hohem Maße unnatürlich. So vor allem bürgte er für Rationalität. Die Künste konnten sich damit als moralische Anstalt empfehlen, wo Leidenschaften einerseits entfesselt, doch andererseits von strenger Stildisziplin in Zaum gehalten werden. Dank ihrer 'ars poetica' sollte sich das Publikum, bei aller Erregung, in Sicherheit wiegen. Bei Du Bos wird diese Umdeutung der Katharsis-

susceptible d'une foule d'impressions nouvelles (...) le génie semblable à la divinité parcour(t) d'un coup d'oeil la multitude des possibles, vo(it) le mieux & l'exécute; (...) le génie semble *changer la nature des choses*."

128 "Athenäumsfragmente" Nr.404, 426 sowie, systematischer, in "Über das Studium der griechischen Poesie". Beides in: *Schriften zur Literatur*, hg. W.Rasch (dtv 2148), München 21985, S.71, 77f. bzw. S.107f.

129 *Traité*, op.cit., S.391.

130 *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris 11746 (Nachdruck der Ausgabe Paris 1773; Genève 1969) I,2, S.43.

lehre bereits offenkundig¹³¹: Eine streng geregelte Kunst wird ihm zur Voraussetzung, um unregelmäßige Gefühle zu erwecken. Die Erhabenheitsdebatte nimmt es als bequemen Topos auf, um damit ihre ganz anderslautenden Interessen zu rechtfertigen. Und sie selbst hätte sich als bruchloser Ablösungsprozeß ohne epochalen Schnitt wohl kaum so lange durchhalten können, wenn sie nicht lange Zeit als eine Auseinandersetzung innerhalb des Klassizismus erschienen wäre. Zumal als Staatskultur vertrat dieser gleichsam die öffentliche Vernunft in Kunstdingen. Wie sicher muß er seiner Sache gewesen sein, daß er eine so irrationale Ästhetik wie die des Erhabenen überhaupt zuließ. Insofern spricht vieles dafür, daß ein Klassizismus in Amt und Würden geradezu eine der Hauptbedingungen war, damit er im Erhabenen in Frage gestellt werden konnte. Unter dem Dach seiner Nachahmungslehre gediehen so Entwürfe von origineller Kunst und genialischem Dichten, deren ganze Sprengkraft sich im romantischen Umsturz der Künste entlud. Unter ihrer Anleitung sagte sich Kunst vom Vorbild der Alten ebenso wie von dem der Natur los.

Natur fiel ab auf den Status eines poetischen Rohstoffs. Und erst eine von ihr gänzlich unabhängige Kunst sollte in der Lage sein, etwas aus ihr zu machen. Doch dazu mußte sie den entfremdenden Standpunkt einnehmen, daß "das Kunstschöne höher steht als die Natur."¹³² Durch diesen 'Super-Naturalismus' war ihre Natürlichkeit restlos überwunden. Den Dichtern erschien sie als 'grotesk' (V. Hugo), 'häßlich' (Baudelaire) oder 'dumm' (Flaubert). Die in der Französischen Revolution aufgebrochenen realen Leidenschaften haben ihr den theoretischen Adel verdorben, den ihr die Erhabenheits- und Naturrechtsdebatte des 18. Jahrhunderts verschafft hatte. Die Schrecken der Terreur mußten so groß gewesen sein, daß sie 'erhaben', d. h. verständlich nicht mehr pariert werden konnten: es fehlte an letzten Sicherheiten. Seitdem will es dem Subjekt der Moderne nicht mehr gelingen, seine Erniedrigungen in Steigerungen seiner selbst zu verwandeln - sich erhaben zu fühlen. Umso mehr hat es jedoch die Einsicht in die kreative Macht des Machens genutzt, die es der Natur abgeschaut hat. Solange es dem Verstand, dem 'Kopf' ge-

131 *Réflexions*, Buch I, S.26f.

132 Hegel, *Ästhetik*, hg. v. F. Bassenge, op.cit., Bd.I, S.14.

lang, die kreatürliche Energie des 'Bauches' zur Verwirklichung seiner selbst einzusetzen, konnte er Triumphe des Konstruktiven feiern. Doch ohne andere Gewißheit als die seiner selbst mußte er jederzeit mit seinem Sturz ins Gegenteil rechnen: daß der 'Bauch' sich den 'Kopf' zum Diener macht. Geben die Katastrophen der Moderne nicht Zeugnis von dieser dekonstruktiven Lust?¹³³

133 K.H.Bohrer hat in der Zeitschrift *Merkur* (43, H.9-10/1989) eine Sondernummer zum Erhabenen veranstaltet. Er will damit die in Frankreich postmodernistisch entbrannte Debatte auf Deutschland übertragen. Um sie hierzulande zu aktualisieren, exemplifiziert er das Erhabene mit dem deutschen Nationalsozialismus. Dadurch verfällt es von vornherein einem "ideologischen Argwohn". Als eine solchermaßen "ständig einbrechende Möglichkeit" ist es jedoch im Grunde genau auf jenen voraufgeklärten Angstfaktor zurückgestuft, mit dem Religion und Moral alle Irrationalität als heillos verworfen haben statt sie geordnet zu entfalten (Editorial).