

GESCHICHTE DER DEUTSCHEN POETIK III



GRUNDRISS DER GERMANISCHEN PHILOLOGIE

UNTER MITWIRKUNG
ZAHLEICHER FACHGELEHRTER

BEGRÜNDET VON
HERMANN PAUL

HERAUSGEGEBEN VON
WERNER BETZ

13/III

WALTER DE GRUYTER · BERLIN · NEW YORK

1971

GESCHICHTE
DER
DEUTSCHEN POETIK

VON
BRUNO MARKWARDT

BAND III:
KLASSIK UND ROMANTIK

ZWEITE, UNVERÄNDERTE AUFLAGE

WALTER DE GRUYTER · BERLIN · NEW YORK

1971

Photomechanischer Nachdruck der ersten Auflage, 1958



ISBN 3 11 003584 7

Printed in Germany

Copyright 1958 by Walter de Gruyter & Co., Berlin

Alle Rechte des Nachdrucks, der photomechanischen Wiedergabe, der Herstellung von Mikrofilmen, auch auszugsweise, vorbehalten.

Druck: Werner Hildebrand, Berlin 65

VORWORT ZUM DRITTEN BAND

Da dieser Band — wie angekündigt — dem zweiten Band unmittelbar anschließend folgt und mit ihm eine inhaltliche Einheit bildet, die durch die gemeinsame Einleitung in Band II, S. 1—24 zum Ausdruck gebracht wird, genügen wenige Bemerkungen. Außer der Klassik und Romantik wurden Spätromantik und (freilich skizzenhaft) Schwäbische Romantik einbezogen. Der Romantik-Abschnitt wurde in den letzten Jahren um das Dreifache des ursprünglichen Umfangs erweitert, so daß für diesen Teil die Anmerkungen etwas knapper gehalten werden konnten. Dagegen wurden die Exkurse zur werkimmanenten Poetik ausgebaut.

Hinsichtlich der fördernden Anregung aus Kollegenkreisen bleibt der im Vorwort zum zweiten Band ausgesprochene Dank auch für die vorliegende Darstellung bestehen. Bei der Materialbeschaffung für die Anmerkungen leisteten wertvolle Dienste Dr. G. Erdmann und I. Schwelgengräber. Der Hauptanteil an der technischen Betreuung fiel wiederum meiner Frau Irmgard Markwardt-Oeser zu, die dergestalt seit nunmehr zwei Jahrzehnten besonders eng mit dem Werden dieser Arbeit verbunden ist.

Das Manuskript dieses Bandes (einschließlich der Anmerkungen und der Register) ist im Sommer 1956 abgeschlossen worden; die Arbeit an Band IV konnte inzwischen verstärkt wieder aufgenommen werden und nähert sich im darstellenden Text dem Abschluß.

Greifswald, den 24. Oktober 1957

Bruno Markwardt

INHALT DES DRITTEN BANDES

	Seite
Vorwort	V

Teil I

Die „Bildungs“-Poetik und Ausgleichs-Ästhetik der deutschen Klassik	I
Grund und Grenzformen klassischen Kunstwollens (Winckelmann — K. Ph. Moritz — Herder)	I
Kernbestände klassischen Kunstwollens (Goethe und Schiller)	71
Fortwirkender Bestand, kritische Überprüfung und letzte Ver- dichtung klassischen Kunstwollens (Humboldt — Herder — Hölderlin)	149

Teil II

Kunstanschauung und Literaturphilosophie der Romantik	198
Frühromantik und ältere Romantik	198
Jüngere Romantik und Spätromantik	322
Anmerkungen	477
Verzeichnis der Begriffe	691
Verzeichnis der Namen	722

TEIL I

Die „Bildungs“-Poetik und Ausgleichs-Ästhetik der deutschen Klassik (Der Wille zum Werk)

I. Grund- und Grenzformen klassischen Kunstwillens (Winckelmann — K. Ph. Moritz — Herder)

Mehrfach hat das Verfolgen der Wandlungen des deutschen dichterischen Kunstwillens über Aufklärung, Rokoko und Geniezeit hinweg Gelegenheit geboten, den Blick vorbereitend hinzulenken auf Ansatzstellen und mehr oder minder weit entfaltete Keimformen für die Kunstgesinnung und Kunstbesinnung der Klassik. Das alles kann an dieser Stelle nicht zusammenfassend wiederholt, sondern muß vorausgesetzt werden. Erinnerung sei nur daran, daß auch die Aufklärung wesentlich an jenen Vorarbeiten beteiligt war, so wenig solche Bezüge rein stimmungsmäßig diesem oder jenem zusagen mögen. Nicht nur Wieland kam von der Aufklärung und durchschritt das Rokoko. Auch Winckelmann kam von der Aufklärung und streifte das Rokoko, und zwar auch kunsttheoretisch. Daß jedoch Wielands melodramatisches Singspiel „Alceste“ auf dem Wege zu Goethes „Iphigenie“ lag, ist ebenso unbestritten wie die für die Klassik wesentliche Anregung, die von Wielands Sendschreiben „An einen jungen Dichter“ (1782) ausging. Gemeint sind jedoch in diesem Zusammenhange vorerst weniger die größeren Überbrückungen, die sich nach der weltanschaulichen Seite hin noch wesentlich erweitern ließen, denn auch Kant ist nicht nur Überwinder, sondern auch Vollender der Aufklärung (und Linien von Leibniz zu Schiller, von Spinoza zu Goethe sind zwanglos zu ziehen), gemeint sind im kunsttheoretischen Bereich nicht diese großen Überbrückungen, wie sie im weiteren Umkreis etwa hinüberführen zu Lessings in einem wahrhaft klassischen Stil geschriebenen Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet“ (1769), ganz abgesehen vom „Laokoon“ und den antikisierender Art sich nähernden Dramenfragmenten Lessings, sondern vielmehr die zahlreichen Verbindungskanäle

oft zweiten und dritten Grades, ob sie nun über Gessner oder Abbt oder Garve oder Sulzer führen mögen.

Bemerkenswert ist die überall abzulesende Erscheinung, daß die Strahlungskraft Winckelmanns, der seine erste grundlegende und alles Spätere durchregende Abhandlung 1755 herausbrachte, bereits in den weiten Raum des breitschichtigen kunsttheoretischen Schrifttums der Aufklärer und Auflockerer, vielfältig das Halbdunkel erhellend, das in diesem Raum trotz aller „Aufklärung“ dennoch vorherrschte, hineinleuchtete, wenn durchweg auch nur mit entsprechend gebrochenen und von mannigfachen Widerständen abgelenkten Strahlen. Wenn vielen Aufklärern auch der Glaube fehlte, und vor allem auch die Erlebnisfähigkeit: die Botschaft Winckelmanns hörten sie. Und sie suchten kunstverstandesmäßig zu erarbeiten, was sie nicht kunstgefühlsmäßig zu verwerten verstanden. Soweit es nur um kunsttechnische Leitbegriffe und Formungskriterien wie Regelmäßigkeit, Ordnung, Klarheit, Harmonie, Stofflich-Antikisierendes und ähnliches ging, die im nackten und nüchternen Kernbestand schon von Gottscheds „Kritischer Dichtkunst“ aufgestellt worden waren mit dem zuversichtlichen Erziehungs- und Zweckoptimismus des Aufklärers, daß auch wir Neueren solcher Vorzüge sehr wohl teilhaftig werden könnten, soweit es um Elementarformen ging, wird das von der Aufklärung her mitbezogene Erbgut der Klassik wieder deutlicher sichtbar dort, wo es in der Erstarrung der Spätklassik als Erbsünde des Klassizismus greller belichtet in Erscheinung tritt. Aber in reich verzweigten, teils noch der Forschung verborgenen Strömen hat auch die Frühklassik und selbst die Hochklassik manchen Zufluß und Einfluß, dessen spröder Quellboden in der Aufklärung lag, aufnehmen und ihrem Kunstwillen gemäß umlenken müssen.

Mit bedingtem Recht kann man für den Bereich der Poetik und Dichtungstheorie, aber auch der Kunstphilosophie in weiterem Sinne zusammenfassend sagen, daß die Suche und Sucht nach einem „einzigen Grundsatz“ und Grundgesetz innerhalb der Ästhetik und Poetik der Aufklärung (und der Auflockerer) im Raume des Kunstwillens der Klassik abgelöst wurde von einem Suchen und Sehnen nach irgendwelchen Urformen und Urbildern, die — ob nun kulturphilosophisch und kunstgeschichtlich aus der Bildungswelt der Griechen oder naturphilosophisch und

naturdeutend aus der Formenwelt der Natur bezogen — dann in sich ohne weiteres das Gesetz als immanentes Gestalt-Wesensprinzip bergen würden. Den Ur-Normen der Aufklärung entsprächen so die Ur-Formen der Klassik als Entwicklungs- und Gegensatzbegriffe zugleich. Der Einheit des Mannigfaltigen in der Aufklärung die organische Ganzheit und lebensvolle Totalität innerhalb der Klassik, wiederum als Entwicklungs- und Gegensatzbegriffe zugleich, als relative Nähe und absoluter Abstand, als Fortsetzung und Entgegensetzung zugleich. Dem „Wohlanständigen“ der Aufklärung die „Schicklichkeit“ in der Klassik, die gewiß andersartig getönt auf eine dennoch verwandte Grundfarbe zurückgeht. Dem leicht gewonnenen „Vernünftigen“ der Aufklärung, das die Begeisterung umgeht, in der Klassik die oft schwer errungene „Besonnenheit“, die durch das Feuer der Begeisterung hindurchgeschritten ist und in diesem Feuer ihre geistige Dichte und Härte erhalten hat. Dem leicht behaupteten „Natürlichen“ der Aufklärung, das letztlich nur die Vernunft-Natur sieht und sehen will, ein zäh erkämpfter Naturidealismus, der durch das geniezeitgemäße „erste Wonnegefühl an der Natur“ (Maler Müller) hindurchgeschritten ist und dieses stürmische Wonnegefühl umprägt und läutert zum Glanz der „Natur in der Kunstmäßigkeit“. Der kunsttheoretische Leitbegriff des Geschmacks, als „guter Geschmack“ das vielumstrittene Sturmbanner in den Literaturfehden der Aufklärung, aber auch ein zwischen Verstand und Gefühl hin und hergezerrtes Schmerzenskind und doch Lieblingskind der aufklärerischen Poetik, ein bloßer Wechselbalg für die Stürmer und Dränger, gelangt in der Klassik zu neuem Ansehen. Wiederum jedoch in abgewandelter und vertiefter Fassung. Denn wohl erkennt man Reste der älteren Geschmacksdefinition, aber auch die anspruchsvollere Funktion, wenn etwa Schiller den Geschmack als Mittler sieht, „als ein Beurteilungsvermögen des Schönen“, das „zwischen Geist und Sinnlichkeit in die Mitte tritt“. Und solche Mittler zwischen Geistigkeit und Sinnlichkeit, zwischen dem Bedeutenden und dem Bildenden suchte und fand die Klassik in immer neuen Fällen und Formen. Nicht eben selten jedoch blieb auch für die Klassik der vielberufene Geschmack ein bloßer Nothelfer aus kunstphilosophischen Verlegenheiten. Doch ging die Klassik in der Werthebung des Geschmacks noch nicht so weit wie dann A. W. Schlegel, für den

„Genie nichts anders ist als produktiver Geschmack“. Die strenge Scheidung K. Ph. Moritz' half einen Primat des Geschmacks verhindern.

Der Sturm und Drang als die andere Voraussetzung der Klassik, ohne die — z. B. den Organismusgedanken — sie schlechthin in ihrem Kunstwollen nicht zu erklären sein würde, wurde schon mehrfach gestreift. Der Wildwuchs, wie ihn der Hamann-Herder-sche und Junggoethesche Organismusgedanke in erster Üppigkeit junger Entfaltungsfreude angesetzt hatte, wurde gestutzt, und das Ganzheitlich-Organische als das Umspännend-Lebensvolle, Gebändigt-Lebensträchtige und Formend-Lebensmächtige auf eine neue menschliche Bildungsstufe emporgehoben. Die organisch-dynamische Deutung Herders verband sich mit der architektonisch-plastischen Winckelmanns. Indem die bei aller inneren Durchregtheit dennoch vorherrschende Statik der „stillen Größe“ Winckelmanns das Gegengewicht hergab gegenüber der Dynamik der werdenden „Energie“ Herders (und Harris'), wurde auch in der kunsttheoretischen Besinnung ein Gewichtsausgleich der einseitig tendierenden Bewertungen und Forderungen gefunden. Dem, was „noch selbst im Werden war“ des Sturmes und Dranges folgt, mit ihm verwachsen und über es hinauswachsend in der Klassik das, „was in sich selbst vollendet ist“ (K. Ph. Moritz, Goethe). Dem Ursprünglichen, Urtümlichen des Sturmes und Dranges das Urförmliche, Urformenhafte, Urbildliche der Klassik. Dem bedingungslosen Hindrängen zum Volkstümlichen (G. A. Bürger) ein recht bedingungsreiches Emporheben und Emporstreben zum Volkswürdigen (Schillers Bürger-Kritik). Der Wucht des Sturmes und Dranges die Würde der Klassik. Der lauten Größe (das Kolossalische und „Riesenmäßige“) die stille Größe. Der naturhaften Einfalt und der echten Lebensvielfalt die „edle Einfalt“. Der „schönen Seele“ (Empfindsamkeit und Rokoko) die große und schöne Seele, wohl auch die „freie“ schöne Seele (Schiller).

Wie bei alledem erkennbar bleibt, bergen die Abstufungen, die sich vermehren lassen, doch überall die Möglichkeit des Überganges in sich. Die naturhafte Einfalt nahm z. B. schon bei S. Geßner unmittelbar die „edle Einfalt“ für sich in Anspruch. Und das „Sanfte und Zarte“, schon in Geßners theoretischer Zielsetzung (Idyllentheorie) auf Grund seiner Auffassung der

Antike voll ausgeprägt — um noch einmal die Fühlung mit dem Rokoko zu berühren —, begegnet nicht nur als Forderung und Stilbestimmung ganz ähnlich drei Jahrzehnte später in den Anthologie-Aufsätzen Herders und in seinen eigenen späteren Versuchen melodramatischer Art wie „Ariadne-Libera“ oder „Admetus' Haus“, sondern auch Karl Philipp Moritz hebt an der Tasso-Gestalt Goethes „die zarteste Menschheit“ und das „zarte Geistige“ hervor, und der reifere Wilhelm von Humboldt spricht von der reinsten und vollkommensten nicht allein, vielmehr auch von der „zartesten Gestalt“, in der die Griechen das „Symbol der Menschheit“ zu erfassen wüßten. Vom Leben hatten die Stürmer und Dränger immer wieder gekündet. Die Klassik knüpft da an. Aber während den Stürmern und Drängern das fesselfreie, ja das innerlich und äußerlich „entfesselte“ Leben als das wirkliche Leben galt, sah es die Klassik im gebändigten, eingegrenzten und eben durch solche Grenzen verdichteten Leben. Während jene es im „Werden“ vor allem sahen, erblickte es die Klassik im „Wesen“. Während es die Stürmer und Dränger vor allem in der Lebensvielfalt (so auch bei Shakespeare) sahen, erkannte es die Klassik in der Lebenseinheit und Lebenseinfalt, die doch zugleich Totalität war. Trotzdem — und das ist hervorhebenswert angesichts vergeistigender Tendenzen der Klassik einerseits und der Tendenz zum Statischen andererseits — das Ideal: „Leben“ blieb an sich erhalten.

Wiederum erweisen sich die Entgegensetzungen vielfach zugleich als abgewandelte Fortsetzungen, das scheinbare Angreifen als ein fortführendes Wiederaufgreifen, nicht zwar derselben Lösungen, aber der ähnlichen Aufgabenstellungen. Hölderlin hat einmal das organische Wachstum am Einzelkunstwerk so erklärt, daß ein derartiges Ineinandergreifen ermöglicht werde und zustandekäme, „indem jeder Teil etwas weiter gehet, als nötig ist“. Überträgt man diesen Gedanken etwa nach Herders Art auf den genetisch-organischen Ablauf der Wandlungen des dichterischen Kunstwollens und der Kunsttheorie, so war auch die Aufklärung und das dichterische Rokoko und die Geniezeit — jede für sich und doch mit den anderen verflochten — etwas weiter gegangen, als zur Ausprägung des jeweils herrschenden oder doch vorherrschenden Kunstwollens und Kunststrebens unbedingt nötig gewesen wäre. Und an diesen äußersten Erkundungsstellen, die über die eigene

Wegnutzung schon wegerkundend hinausreichen, konnte dann die Klassik anknüpfen, ohne sich solcher Anknüpfung immer bewußt zu sein.

In einem Jahre der Hochblüte des Sturmes und Dranges geht Herder bereits den „Ursachen des gesunkenen Geschmacks“ nach, durchbricht er also schon in der programmatischen Titelgebung die geniezeitgemäße Verfehlung des „Geschmacks“, strebt er auch inhaltlich bereits zu einer leistungssteigernden und formpflegenden Zusammenarbeit von Genie und Geschmack, spricht er vom „edlen“ Genie — schon ein wenig so, wie dann K. Ph. Moritz vom „bildenden Genie“ sprach —, nicht mehr vom ungebündelt ursprünglich-urtümlichen Genie, nicht mehr von Genialität um jeden Preis. Und ähnliche Ansätze zu einer Versöhnung, ja einer Synthese von Genie und Geschmack zeigt die Schrift „Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele“ mannigfach ausgeprägt. Das engere Programm der Geniezeit war damit recht eigentlich überschritten. Herder war weiter gegangen, als es den Stürmern und Drängern nötig erschien, ebenso mit seiner Warnung vor dem unzulänglichen Shakespearearisieren. Aber eben damit bot er dem Kunstwillen der Klassik längst vor den Jahren der Weimarer Begegnung mit Goethe eine wenig beachtete, aber vielleicht beachtenswerte Ansatzstelle. Ähnlich wie Lessing weitergegangen war, als es dem engeren Programm der Aufklärung entsprochen hätte, daher dem Sturm und Drang Ansatzmöglichkeiten zum Anknüpfen und Weiterbilden geboten hatte und selbst noch der Klassik manche Anregung zur Auseinandersetzung vermitteln konnte.

Bei der grundlegenden Bedeutung, die einer Wandlung der Sprachauffassung für die Wandlung des Kunstwillens und der Kunstauffassung im Bereiche der Wortkunst zukommt, darf angenommen werden, daß einige Grundgedanken der Preisschrift „Über den Ursprung der Sprache“ ebenfalls zu den verborgenen Verflechtungen der Wurzelkräfte der Klassik hinleiten könnten. So etwa der beherrschende Begriff der „Besonnenheit“, der keineswegs auf die Verstandeskräfte eingeschränkt bleibt, sondern alle Fähigkeiten des Gemüts mitumgreift. Wohl noch weiter auf das Inbeziehungsetzen aller Ideale mit dem Urbildlich-Menschlichen, dem Typisch-Menschlichen der Klassik, aber auch mit dem ausgeglichen In-Sich-Einigen der Klassik führt der Satz der Herderschen Preisschrift über die Sprache: „Sie war

Einverständnis der menschlichen Seele mit sich selbst und ein so notwendiges Einverständnis, als der Mensch Mensch war.“ Schillers „Künstler“ weisen der Kunst eine entsprechende menschlich-machende Funktion zu wie hier Herder der Sprache. Auch von dieser Seite her gesehen, ist es gewiß nicht Zufall, wenn späterhin Wilhelm von Humboldts an sich wissenschaftlich fester untergründete Sprachphilosophie, die keineswegs so ohne weiteres für die Klassik im engeren Sinne in Anspruch genommen werden soll, aber doch eben dem Humboldt zugehört, der seine entscheidende Bildung im Raum des klassischen Kraftfeldes zwischen Schiller und Goethe erfahren hatte, so manche Anknüpfungsmöglichkeit bei der Schrift Herders finden konnte, die doch zugleich und zunächst dem jungen Goethe die ganze Welt des Sturm und Drang-Herder aufzuschließen vermochte. Und auf der anderen Seite wird wieder der Rückbezug auf die Aufklärung sichtbar, da der junge Herder gerade in dieser Schrift manche bis ins einzelne gehende Anregung und Vorarbeit der Sprachtheorie Thomas Abbts hatte verwerten und umwerten können. Eine entsprechende Spannweite über Aufklärung, Geniezeit und teilweiser Anbahnung der Klassik bewährt (teils aus einer weit zurückreichenden Entstehungsgeschichte erklärlich) die Abhandlung „Über Bild, Dichtung und Fabel“, die neben der Fabel-Theorie gleichsam über den Ursprung der Dichtung aus Mythologie und Sage handelt und teils schon auf die Romantik hinüberweist (J. Grimm), so etwa mit dem Satz: „Unser ganzes Leben ist also gewissermaßen eine Poetik“; in mancher Hinsicht gilt das auch von der Erklärung, daß „bei uns jede Physik eine Art Poetik für unsre Sinne“ darstelle, ganz abgesehen vom Entfalten des Poetischen aus dem Mythologischen. Der Begriff und das Kenn- und Merkwort „Poetik“ entspricht nicht voll unserer Wortbedeutung, sondern spielt teilweise in „Poesie“ hinüber, ähnlich wie in der Aufklärung der Terminus „Dichtkunst“ zwischen Poesie und Poetik lag, und zwar bei stärkerer Neigung zur Sinngeltung Poetik. Merkwürdig noch mit A. G. Baumgarten, dessen Begriff der „Ästhetik“ verteidigt wird, ansetzend, greift die Abhandlung in ihrem Gesamt mehr das Bildhafte als das Worthafte heraus. Doch wird neben der „bemerkenden“ die „bezeichnende Seele“ (geistiger Anteil der Poesie, s. auch d. Preisschrift wie vorher die „Kritischen Wälder“) wesentlich an der Geburt der Poesie aus der Mythologie und Sage beteiligt.

Im allgemeinen verstärkt die Sprachauffassung der Klassik den Zug zum Geistigen in der Sprache, den die Sprachdeutung des Sturmes und Dranges hatte zurücktreten lassen, um zunächst einmal freizukommen von den allzu verstandesmäßigen und vernünftigen „willkürlichen, konventionellen Zeichen“ der Aufklärung. Daß auch in diesem Falle die Aufklärer und besonders die Auflockerer „etwas weiter“ gegangen waren (Ausdruckslehre), als unbedingt für ein rein aufklärerisches Programm nötig gewesen wäre, konnte an entsprechender Stelle gewürdigt werden, betrifft jedoch mehr die Ansatzstellen Aufklärung-Geniezeit. Nicht so sehr die Grenzen der Sprache für gefühlsmäßige Ausdruckswerte (Sturm und Drang, teils aber auch schon Aufklärung: Leibniz-Lichtenberg u. a.), als vielmehr die Grenzen der Sprache für ideell-idealische Ausdruckswerte einerseits und individuelle und „plastische“ Darstellungswerte andererseits, für das geistig „Bedeutende“ und gegenständlich „Bildende“ werden in der Klassik empfunden, von Moritz sowohl als von Goethe, von Schiller und Humboldt sowohl als von Hölderlin. Die bedrängende Nähe einer machtvoll aufwachsenden Philosophie erzwingt — grundsätzlich ähnlich, obwohl werthhaft anders als in der Aufklärung — den kraftvollen Zug zum Ideellen. Der Geist der Sprache wurde wesentlich mitgedeutet von der Sicht einer Sprache des Geistes (letztlich des Idealismus) aus, wie denn für Humboldt — den Humboldt der „Ästhetischen Versuche“ — die Sprache „und daher (!) der Gedanke das Organ“ des Dichterischen ist und etwa auch bei Hölderlin — nicht restlos, aber doch weitgehend — das Wort als Zeichen eines Geistigen aufgefaßt erscheint. Der damalige Humboldt erklärt das Wort noch rationalistischer geradezu als Zeichen des Abstrakt-Begrifflichen.

So werden auch von der Sprachauffassung her Berührungen mit der Aufklärung spürbar. Aber wie Humboldt, und zwar schon der damalige Humboldt der Abhandlung „Über Goethes Hermann und Dorothea“, mit der Wendung auf das Ideenhafte (der Philosophie) einerseits und das Idealische (der Poesie) andererseits über das nur Verstandesmäßig-Begriffliche hinaus einer — gegenüber der Aufklärung — vertieften Geistigkeit in der Dichtersprache und durch die Dichtersprache zustrebte: so wirkt sich ganz allgemein der bedingte Zug zum Rationalen doch wieder wesentlich anders aus als in der Aufklärung. Erneut wird deutlich, daß der Erwerb der Geniezeit innerhalb der Klassik wohl zurück-

gedrängt, aber nicht erdrückt werden konnte. Ganz abgesehen von dem Terminus der „Hieroglyphe“, der das Irrationale im Wort anklingen lassen möchte, aber nicht ganz verlässlich ist, weil er teils auch nur das Unklare (er kommt besonders in diesem Sinne auch in der Aufklärung vor) umschreiben half, teils modisch erstarrte, teils Verlegenheitslösung blieb, mit der sich Herder als Sprachphilosoph eben doch nicht begnügte, ganz abgesehen von dieser gewiß aufschlußreichen Spur und wegerleichternden Fährte einer irrationalistischen Sprachauffassung: die Vorstellung des Organischen (die sich weder im Terminus Hieroglyphe noch im Terminus Chiffrenschrift glücklich abspiegelte) blieb erhalten und half verhindern, daß die Sprache als ein Mechanismus, wenn auch kunstreicher Mechanismus von geistigen, von der Willkür des Verstandes und der Konvention gesetzten Zeichen angesehen wurde. Die Anknüpfungsmöglichkeit reicht in diesem Falle bis zur Sprachphilosophie der Romantik (Einfluß Hemsterhuis' u. a.). Für die Klassik war — vom Kunstwollen der Dichtersprache her gesehen — die Sprache ein lebensvoll und geistvoll durchgestalteter Organismus von „bedeutenden“, symbolischen, teils auch mythischen (Hölderlin) Zeichen des Geistes, die den „gestaltlosen, toten Gedanken Form und Leben mitzuteilen“ (Humboldt) vermögend und berufen sind. Nicht zum wenigsten von dieser Sprachauffassung aus wird begreifbar, warum der spätere Goethe in Shakespeares Dramen die vielberufene „sinnliche Tat“, das Sinnenhaft-Handlungsmäßige, zurücktreten sah und sie „als geistiges Wort“ verstanden wissen wollte („Shakespeare und kein Ende“). Will man — wie Franz Schultz — die Brücke vom Sturm und Drang über die Klassik zur Romantik hinspannen, so gewinnt die „Hieroglyphe“ und die „Chiffrenschrift“ fraglos eine weit höhere Bedeutung, die jedoch mehr religiöse Bestände oder mythisch-religiöse und naturphilosophische Bestände (die Natur als Rede Gottes usw.) als rein ästhetische Bestände berührt und in der Sprachauffassung der Klassik, verglichen mit dem Sturm und Drang oder der Romantik, nicht zufällig verhältnismäßig zurücktritt. Und wenn in Schillers Worten von der „Hieroglyphe einer Kraft, die mir ähnlich ist“ noch etwas vom göttlichen Schöpfungsgeheimnis der Weltwerdung durch das Wort webt, so sind jetzt doch die „Chiffren“ der Naturgesetze Verständigungsmittel „denkender Wesen“ geworden, nicht mehr Symbole für ahnungsvoll-gläubige Wesen.

Die Worte formen in dem angedeuteten Sinne Humboldts jedoch nicht allein das Ideelle und Ideenhafte, sondern sie vermögen im Bezirke der gegenstandsnäheren Kunst auch „darstellend“ und „bildend“ zu wirken. In diesem Sinne konnte Humboldt sagen, daß die „redende“ Kunst zugleich als „bildende“ angesehen werden müsse. Wie der Organismusgedanke wirkt der Darstellungsbegriff auf die Sprachauffassung hinüber und sichert dem Geistigen die sinnenhafte Gestalt, wie das Organische dem Geistigen das erwärmende Leben wahrt. Die geistig-denkerische Macht, die besonders durch Kant in die Sprachauffassung (für die Dichtersprache bedrohlich) einbricht, erhält in der geistig-dichterischen Macht (Schiller) und der gegenständlich-dichterischen Macht (Goethe), aber etwa auch in der mythischen Gewalt des Wortes (Hölderlin) Gegen- und Ausgleichskräfte, die das Ideelle mit dem Idealischen, die aber auch das Abstrakte mit dem Konkreten, die das Individuelle mit dem Typischen zu versöhnen trachten. Wie die „Tendenz der Sprache zum Allgemeinen“ für die Dichtersprache mit ihrem Angewiesensein auf das Besondere zu überwinden ist, bedeutet nicht nur für Schiller eine grundlegende Frage, die in immer neuen Formen und Fassungen aufgeworfen und zuletzt doch immer ähnlich beantwortet wurde. Man umging oder überrannte nicht einfach diese Schwierigkeit der geistigen Natur der Sprache wie vielfach im Sturm und Drang. Aber man begnügte sich auch nicht mit dem Verweisen auf die „sensitiven Vorstellungen“ und die zugeordneten anschaulichen Bestände der Sprache wie Baumgarten innerhalb der Aufklärung. Obgleich dem schärfer überprüfenden Blick nicht entgehen wird, daß wiederum auf höherer Wendung der Entwicklungsspirale manches von den Fragestellungen Baumgartens neu aufgegriffen wurde, aber doch eben anders angegriffen wurde.

Die Vorstellung des Lebendig-Organischen ließ weder die Angleichung an die letztlich von der Philosophie her bestimmte rein geistige Tendenz zum Abstrakten erstarren in einer Ideensprache, noch die Angleichung an die letztlich von der bildenden Kunst her bestimmte, gegenständlich „plastische“ Tendenz zum Statischen verhärten zu einer bloßen Bildersprache, sondern fand den Weg zur geprägten Form, die lebend sich entwickelt, oder zu der — wie es Schiller umschrieb — „lebendigen

Gestalt“, hinter der immer noch die „lebendige Kraft“ Herders wirksam war.

Daß jedoch beide Tendenzen bestanden und für die Sprachauffassung, aber auch das Kunstwollen der Klassik entsprechende Gefahrenzonen (sich an die Philosophie einerseits und die bildende Kunst andererseits zu verlieren) mit sich brachten, wird oft genug auch in den Einzelheiten der Literaturphilosophie und Sprachphilosophie der Zeit von K. Ph. Moritz bis zu Hölderlin und von Schiller bis zu Humboldt erkennbar. Stellt man sich einmal Schillers Neigung zur Philosophie so stark vor, daß er nach der bekannten großen unschöpferischen Pause nicht mehr zur Dichtung zurückgekehrt wäre, oder auf der anderen Seite Goethes Neigung zur ausgeübten bildenden Kunst (mehr als zweitausend Zeichnungen, teils zwar außerkünstlerischer Art, birgt der Nachlaß) so stark vor, daß er sich ganz ihr zuungunsten der Dichtung verschrieben hätte: so wird deutlich, was mit jenen vom Kernbezirk des Dichterischen fortleitenden Bestrebungen und Gefahrenzonen gemeint ist. Es spiegelt sich entsprechend im kritischen Reflex, wenn G. A. Bürger den — ihm vorerst unbekannten — Verfasser der Bürger-Rezension (Schiller) in den Reihen der „Metaphysiker“, nicht jedoch der schaffenden Künstler vermutet, oder wenn der Herder der „Adrastea“ zu dem Schluß und Gegensatz kommt: „Nicht also von der zeichnenden oder bildenden Kunst empfängt die Dichtkunst Gesetze“. Und doch möchte man diese Kämpfe der Klassik nicht missen, an denen sie ihre Kraft maß. Denn sie focht — nicht restlos zwar, aber doch weitgehend — das durch, was die Aufklärung von der einen Seite und der Sturm und Drang von der anderen Seite doch recht eigentlich nur umgangen hatten. Sie focht diesen Kampf mit diesen Gefahren so durch, wie es ihrem Kunstwollen aufgegeben war. Daß der erstrebte und auch erreichte Ausgleich kein ewiger Friede war und sein konnte, beweist die Sprachphilosophie und Literaturphilosophie der Romantik.

Der Dualismus Subjekt-Objekt — wie ihn die Sonderforschung teils zur beherrschenden Leitkraft einer Darstellung der „Ideellen Grundlagen“ der Deutschen Kultur des Idealismus, bei alledem etwas einseitig sehend, gewählt hat — kehrt im engeren Bezirk der Literaturphilosophie in mannigfachen Pol-Paaren wieder. Schon in der skizzierten Würdigung der Sprachauffassung,

von der aus für die Poetik der nähere Zugang gewonnen werden kann, wurde das charakteristische Spannungs- und Ausgleichsfeld angetroffen, das zwischen den Polen des Allgemeinen und Besonderen, Ideellen und Individuellen, dem Charakteristisch-Konkreten und Typisch-Abstrakten, dem Geistigen und Stofflich-Gegenständlichen sich erstreckt. Die Doppelgesichtigkeit, die Winckelmanns Vorstellung des „Idealischen“ aufweist, ermöglichte und begünstigte von vornherein eine zweifache Blickrichtung. Denn einmal lag für Winckelmann im „Idealischen“ und Idealschönen das Idee-Bezogene, indem es auf die geistigen Urbilder im Schaffenden hindeutet. Zum anderen lag im „Idealischen“ das Gegenstand-Bezogene, indem das Idealschöne aus einer Reihe von Individualschönheiten abgezogen und typusbildend zusammengezogen erscheint (Ringen der aufklärerischen Vorstellung des Mosaikhaften mit der bereits geniezeitgemäßen, in die Klassik hinüberwirkenden Vorstellung des Organismusähnlichen). Überwog für den späteren Winckelmann diese zweite Auffassung und Deutung des „Idealischen“, so bürgt doch schon der starke Zustrom aus Platon und Plotin, aus Platonismus und Neuplatonismus im Kunstwollen und der Kunstanschauung der Klassik hinreichend dafür, daß die Vorstellung der geistigen Urbilder (und besonders durch Schiller auch der sittlichen Urbilder) in voller Gewichtigkeit sich erhielt. Und auch die Gegenstandsbezogenheit in der zweiten Fassung barg doch immer noch das Urbildhaft-Geistige und Symbolhaft-Gültige im Ansatz zum Typisch-Schönen in sich. Denn die griechische Bildkunst war für Winckelmann nicht ein nur Gegenständliches und anschaulich Vorbildliches, sondern zugleich ein geistiges Urbild der begeisterten inneren Schau.

Was jedoch für Winckelmann im bildkünstlerischen Bereiche ohne weiteres an Gegenstandsbezogenheit gegeben war, konnte für den wortkünstlerischen Bereich entsprechend der andersartigen Gesetzlichkeiten, Möglichkeiten und Notwendigkeiten der Sprache nur als aufgegeben, als im dichterischen Kunstwerk weit schwerer erfüllbar empfunden werden. Immer erneut stehen die Kunsttheoretiker der Klassik vor der Frage, wie denn nun der Stoff von der geistigen Form zugleich liebend einbezogen und „idealisierend“ (d. h. das „Idealische“ ihm abgewinnend) emporgehoben oder aus sich selbst entfaltet (d. h. den Stoff für das „Idealische“ empfänglich gemacht) werden könne, wie das Indi-

viduelle dem Typischen, das Besondere dem Allgemeinen, das Einzelne dem Ganzen organisch eingekörpert und eingeformt und darüber hinaus bildend, darstellend und gestaltend ausgeformt und bewältigt werden könne, ohne vom Geistigen überwältigt oder vom Abstrakten verdünnt zu werden, ohne aber auch das „Idealische“ zu trüben oder gar als störender Fremdkörper die Einheit und Ganzheit, das „hohe Urbild aller Einigkeit“ (Hölderlin, Hymne: An die Schönheit) zu gefährden und zu beeinträchtigen. K. Ph. Moritz kennt sehr wohl den Widerstand, den die auf Einzel-Wirklichkeiten angewiesene „Realität der Dinge“ der bildenden Gewalt der schöpferisch gestaltenden Kraft — er nennt sie „Tatkraft“ oder „Bildungskraft“ — entgegensetzt. Aber indem diese künstlerisch darstellungsmächtige Tatkraft beim gestaltenden Genie die gesamte Natur-Totalität umspannt und indem sie, das Extensive mit dem Intensiven verbindend, zum „inneren Wesen“, das sich in „Erscheinung“ auflöst, vordringt, schafft sie sich eine eigene Welt ohne Einzel-Wirkliches, wo jedes Gegenständliche zugleich Ganzheitsbezug nicht nur besitzt, sondern auch schon von sich aus „ein für sich bestehendes Ganze ist“. Nicht nur zu Goethe, auch zu Schiller — und in diesem Sonderfall nicht zum wenigsten zu Schiller — führen die Grundlinien der Ästhetik Moritz' hinüber, um von Umsetzungen innerhalb der Romantik vorerst abzusehen.

Goethe geht ebenfalls von der Voraussetzung aus, daß der wirkliche Gegenstand schon in dem Augenblick, da ihn ein künstlerisch Schauender und Schaffender ergreift, recht eigentlich nicht mehr der Wirklichkeitswelt angehöre (Novalis noch nutzt diesen Gedanken), sondern schon der Phantasiewelt zugeordnet erscheine, in die er also bereits dank der eigentümlichen künstlerischen Aufnahme-funktion in einer Form und Fassung eingeht, die für das „Idealische“ formungsfähig ist. Das entsprechende Vordringen zum „inneren Wesen“ des Dinglich-Gegenständlichen fordert Goethes Stil-Begriff. Symbol (gegenüber Allegorie) deutet Goethe so, daß man beim Symbol „im Besonderen das Allgemeine schaut“. Diese symbolische Art des Erfassens der Welt gilt als die spezifisch dichterische Art, ja als die eigentliche „Natur der Poesie“. Und zwar umfängt die Poesie gerade mit dem unbefangenen Ergreifen des Besonderen kraft ihrer Eigenart (Goethe sagt nicht als Kunst der Sprache, aber er hätte es sagen können) zugleich das Allgemeine, und zwar gerade dann, wenn sie ganz absichtslos und

naturhaft (im Sinne von „naiv“) vorgeht. Goethe hat gleichsam auf das Wort des Dichters das Vertrauen übertragen, das Winckelmann in die Darstellungsmittel des bildenden Künstlers setzen konnte. Der wahre Dichter soll getrost und ohne ideelle Ablenkung das Besondere geben, da ihm die Gunst des Geistes das Allgemeine ohne Mühe mitgeben werde. Humboldt gesteht diesen Weg des „naiven“ Dichtertypus nur dem Epiker zu, glaubt jedoch umgekehrt (aber umgekehrt proportional) die eigentliche Natur der Poesie vorzüglich darin zu erkennen, daß sie als Kunst der Sprache die Welt des Ideelich-Idealischen vom Geistigen her besser aufzuschließen und auszuwerten vermöge als die anderen Künste.

Die Nähe Schillers, von dem Humboldt ausging, als er auf Goethe einging („Über Goethes Hermann und Dorothea“), ist bereits spürbar. Die „Tatkraft“ K. Ph. Moritz' kehrt — obwohl abgestuft — doch in gewisser Weise wieder in Schillers (von Herder angeregtem und nahegelegten?) Begriff der „lebendigen Kraft“, die wie der Vogel im Fluge die „Schwere“ des Stofflichen überwindet und überflügelt. Im Spieltrieb müssen der geistige Formtrieb und der sinnliche Stofftrieb aufgehoben (bewahrt und ausgeglichen zugleich) werden. Das eigentliche Wesen, die eigentliche Natur der Poesie wird weder vom naturhaft gegenstandsnahen „naiven“ Typus noch vom vernunfthaft und sittlich ideen-nahen, mit der Natur nicht im instinktiven und realen, sondern immer nur in einem „idealischen“ Verhältnis stehenden „sentimentalischen“ Dichtertypus erfüllt und verwirklicht. Vielmehr liegt das Ziel darin, dem Menschlichen schlechtweg den „möglichst vollständigen Ausdruck zu geben“ im Zusammenzwingen und Zusammenbringen beider Welten. Nämlich jenes „Idealischen“, das vom Individuellen die Züge des Schönen zwanglos und naiv abliest, wo immer es sie antrifft, und der anderen Form des „Idealischen“, das geistige und sittliche (Plato-Plotin) Urbilder und Ideale braucht, um die Urbilder der Natur neu zu erreichen, sie geistig-sittlich ringend zu erwerben und zu deuten. Da nun einmal der — an sich nicht so naheliegende — Bezug auf Winckelmann um der Kürze dieser vorbereitenden Skizze willen verstärkt worden ist, um die Verwandtschaft der verschiedenen Dichtungsdeutungen und Kunstdeutungen vorerst reichlich vereinfachend und daher vergrößernd herauszuarbeiten, mag auch zur Verwandtschaft mit Moritz' Ideengängen, deren

Bedeutung für das Kunstwollen der Klassik durchweg unterschätzt worden ist, noch etwas ergänzend vermerkt werden. So steckt in K. Ph. Moritz' oben herangezogener Funktionserklärung der Tatkraft von der Gegenstandsseite her auch die Vorstellung vom Ding, das in sich selbst ein „Ganzes“ ist, und damit eine Vorstellung, die Schiller ganz ähnlich gelegentlich der Erklärung des „Naiven“ heranzieht, während das Ringen der Tatkraft mit der Stoffwelt mehr an das Sentimentalische heranführen könnte. Wie Goethe das Gewahrwerden der wesentlichen Form auf seinen Stil-Begriff überträgt, so greift für Schiller das Erscheinungwerden der freien Form, der auch noch in den „Fesseln der Sprache“ freien Form, auf den Stil-Begriff über; denn „Stil“ deutet Schiller zur Zeit der Kalliasbriefe als die „höchste Unabhängigkeit der Darstellung“ von allen „zufälligen Bestimmungen“, und zwar sowohl „allen subjektiven“ als auch „allen objektiven“. Das Ausgehen jedoch von der Idee, wenngleich dumpfen Idee, bleibt auch für den späten Schiller, als er sich mit Schelling auseinanderzusetzen hat, bestehen; denn „ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem Technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstehen“. Die eigentliche Natur der Poesie, das spezifisch poetische Wesen liege gerade darin, jene dumpfe, aber triebmächtige „Totalidee“ in das Anschaubar-Gegenständliche, „in ein Objekt überzutragen“. Teilzugeständnisse an die romantische Dichtungstheorie können über jene Grundeinstellung nicht hinwegtäuschen.

Wenn Hölderlin nach dem Stoff fragt, der „für das Idealische vorzüglich rezeptiv“ sei, so bewegt auch ihn die alte Frage nach einer Synthese des Gegenständlichen mit dem Geistig-„Bedeutenden“, des Individuellen mit dem Ideellen und weiterhin dem Idealischen. Auch er hofft die „Schwere“ des Stofflichen überwinden zu können. Oder richtiger vielleicht: er hofft die Auftriebskraft des Ideellen und Idealischen durch die „nüchterne“ Besinnung auf die Unentbehrlichkeit des Stofflichen begrenzen zu können; denn für ihn war das Fallen „in die Höhe“ (geistige Verdünnung, idealische Verflüchtigung) letztlich bedrohender als das Fallen „in die Tiefe“ (stoffliche Verdichtung und Überlastung). Im Felde des Mythischen findet er den rechten Ausgleich, ohne den Symbolbegriff aufzugeben. Das Allgemeine darf sich nicht im Individuellen verlieren; aber auch das Individuelle darf vom Allgemeinen nicht aufgesogen und vertilgt

werden. Die Totalität des Lebens darf niemals der „Einzelheit“ hörig werden; aber die „Einzelheit“ muß der Totalität zugehörig bleiben. Bei Hölderlin können schon in stärkerem Ausmaße die von der Literaturphilosophie und Kunstphilosophie (bes. Schiller) weitgehend vorbereiteten Identitätsvorstellungen von der Systemphilosophie (bes. Schelling) wieder zurückbezogen werden auf die dichterische Kunstanschauung. Und der Kampf um die Harmonie des Individuellen und Idealischen kann bereits abgefangen werden in der Vorstellung des „Harmoniscentgegensetzten“.

Bei alledem bleibt zu berücksichtigen, daß zwischen den Flügelstellungen Winckelmann-Kant eine stiller bildende und wirkende Macht stand: Herder. Was auf rein kunstphilosophischem Gebiet an Vorformen und Vollformen der Identitätsvorstellung sichtbarer hervortritt, das wirkte verhaltener, aber vielfach inniger und lebendiger von der wesentlich Herderschen Vorstellung des Organischen aus. Bis hin zu Hölderlin greift die belebende Vorstellung des Organischen überall durch die kühleren geistigen Konstruktionen der Kunsttheorie und Kunstphilosophie der Klassik hindurch. Herders „Anthologie“- und Epigramm-Abhandlungen aus der frühen Weimarer Epoche Mitte der achtziger Jahre spiegeln deutlich die Verschmelzung seiner grundlegenden Anschauungen aus der Sturm- und Drang-Zeit mit dem werdenden klassischen Kunstwollen, dem sich hier Herder verhältnismäßig weitgehend nähert. In diesen Abhandlungen, die noch zu würdigen sein werden, verbindet Herder bereits den Organismusgedanken mit dem Selbstzweckgedanken und der Idee des Insichruhens und des Insichvollendetseins, wobei die Nähe K. Ph. Moritz' und Goethes deutlich wird. Zugleich aber verliert er die sprachphilosophische Deutung und Voraussetzung des Dichterischen nicht aus dem Blickfeld. Und zwar überbrückt Herder in diesen Zusammenhängen die Zweipoligkeit des Geistigen und Gegenständlichen (über das Medium der Sprache) in der Weise, daß der Dichter erst durch das Wort voll Besitz ergreift von der Natur. Wie der Mensch schlechtweg auf dem sprachlichen Wege vom Wirklichen der Welt Besitz ergreife, so leite im besonderen den Dichter der Trieb, das Gegenstandserlebnis im Wort geistig bewußt und das Lebensgefühl der Freude an der Natur und dem Gegenständlichen im Wort geistig-seelisch zum voll ausschöpfbaren und dauerkräftigen Besitz zu machen, an dem auch andere (und Herder denkt immer auch an die anderen) teilhaben können.

„Empfindung“ erhält so „Form und Gestalt“, wie das „Gefühl“ durch das Wort zum „helleren Bild“ wird.

Das, was K. Ph. Moritz „Tatkraft“ oder „Bildungskraft“ im schöpferischen Gestaltungsvorgang nannte und was eine künstlerische „Tat“ um ihrer selbst willen setzen sollte, und das, was Herder — auch noch der Herder zur Zeit der größten Nähe zum Weimarer Goethe — gern „lebendige Kraft“ nannte und was ein Kunstwerk in organischer Beziehung zu Leben und Volk sehen wollte: Tatkraft und Lebenskraft waren Mächte, die im Kräftespiel des Kunstwollens der Klassik durchaus neben Einheit und Einfalt und Stille und in sich selbst vollendeter Ganzheit, neben Typusbegriff und Symbolbegriff und Humanitätsidee ihren Wirkungsraum und Geltungsrang voll beanspruchen. Schiller deutet einen der mehrfachen Versuche, Tatkraft und Lebenskraft zur Synthese im Künstlertum zu bringen, dort an, wo er vom „naiven“ Dichtertypus aussagt, daß sich dieser „seiner geistigen Tätigkeit und seines sinnlichen Lebens“ in ungebrochener Wesensganzheit zugleich erfreue. Das Kunstwollen der Klassik war nicht mehr damit zufrieden, im Kunstwerk eine Art Ersatz für eine im wirklichen Zeit- und Volkserleben nicht recht ermöglichte politische Tatkraft (sozialkritische Strebungen der Geniezeit) oder im wirklichen Individualerleben nicht recht ausschöpfbare Lebenskraft (jugendpsychologische Merkmale der Geniezeit) zu sehen und zu suchen, worin das Kunstwollen des Sturmes und Dranges auf weite Strecken hin sein Genügen gefunden hatte. Die Klassik ging voller Ernst daran, nun wirklich dem Kunstwerke eine unzersplitterte, gesammelte „Tatkraft“ und eine bildefähige und bildewillige „Lebenskraft“ als Kunstwerk voll zukommen zu lassen. Goethes Umformen des „Egmont“, Schillers Umformen des „Don Carlos“ läßt gerade im Vorraum der Klassik dieses in sich selbst und für sich selbst Anspruchsvoller-Werden und dieses vor den anderen Verantwortungsvoller-Werden im künstlerischen Sinne deutlich genug ablesen. Und vielleicht noch klarer wirkt sich im Werkwerden und der Werkwandlung der lyrischen Dichtungen Goethes bis in kleinste Züge der Sprachgestaltung hinein dieses Anspruchsvoller-Werden aus gelegentlich der Umarbeitungen für die Gesamtausgabe (1789).

Man will sich im Kunstwerk nicht mehr einfach genialisch ausleben und ausgeben. Man will einem Werke dienen, auch in schlichter kunsttechnischer Kleinarbeit. Man will „tätig“ bilden und

lebensvoll formen und kunstwürdig gestalten. Auch von dieser Seite des Werkwillens her will das Idealziel der Ganzheit und des Insischselfst-Vollendeten betrachtet und gewertet werden. Es ist keine bloße Auffrischung der älteren Emotionstheorie, sondern eine Aufrichtung der künstlerischen Gestaltungsmacht als einer Leistung schlechthin, aber auch einer Leistung von kulturellem Gewicht und von erzieherischer Gewalt, wenn Schiller vom bloßen Wirkungswert des ästhetischen „Vergnügens“ abrückt und zum Tätigen im Künstlerischen, zum Bewirkenswert hindrängt: „Ich ergötze mich an dem Schönen, weil es mir Gelegenheit gibt, etwas zu tun“. Und Goethes „Gewahrwerden der wesentlichen Form“ bedeutete, auf den künstlerischen Schaffensvorgang übertragen, zugleich die Erkenntnis, daß Form „wesentlich“ war und darüber hinaus „wesenhaft“ werden konnte und sollte, wie es ihm neben diesem Auswerten der künstlerisch-tätigen „bildenden“ Kraft vertraut und erforderlich erscheint, den „eigentlichen Lebenspunkt des Dargestellten“ zu erfassen (Briefwechsel mit H. Meyer), also die entscheidende Organisationsstelle für die Lebenskraft aufzuspüren. Wenn Hölderlins Darstellungstheorie die „naive und heroische und idealische Tendenz“ einander in der Gegenstandsbezogenheit widerstreiten, jedoch „einig nach dem Gesetze der Tätigkeit, also enig im allgemeinsten, im Leben“ sein läßt, so deutet das in eine gewiß abgestufte, aber doch verwandte Richtung. Und dort, wo Hölderlin die Stufen des Ganges und Vorganges menschlicher Bildung mit den Stufen des Spracherlebens und Sprachvermögens in eine organische Entsprechung zu setzen versucht, gipfelt er auf die Vor- und Zwischenstufen (Einfalt des Herzens, Einfalt des Geistes) als die höchsten aus „unendlichem Leben wiederbelebten Geist“ auf, der als „gelungenes Werk und Schöpfung“ sich manifestiere. Jenem allgemein-menschlichen, bildenden (im Schillerschen Sinn „ästhetischen“) Entfaltungsablauf jedoch entspricht durchaus „der Gang und die Bestimmung aller und jeder Poesie“. Hölderlins schmerzliches Ringen um die Vollendung in den „Empedokles“- Fassungen (das klassische bleibt als das mehr vorromantisch wirkende Bemühen um den „Anton Reiser“) ging nicht nur in einem derartigen kulturphilosophischen und sprachphilosophischen Sinne, sondern als ganz persönliches künstlerisches Anliegen um das gelungene Werk. Wie denn der Briefwechsel Goethes und Schillers immer wieder Fragen und Schwierigkeiten, Möglichkeiten

und Notwendigkeiten des Werkwerdens und der Werkwandlung, kurz des Werkschaffens weit verantwortungsbewußter aufwirft, als es im Sturm und Drang üblich gewesen war. Der Briefwechsel Schillers mit Körner spiegelt zugleich das Hinstreben zu solcher Werkverantwortung.

Das Kunstwollen der deutschen Klassik erkennt in sich nicht nur eine Sonderausprägung des Willens oder der Sehnsucht und wohl auch der bloßen Sucht (des Sturmes und Dranges), das Ungewöhnliche und Große zu erleben und zu erheben um jeden Preis. Es kreist auf der einen Seite sich bescheidender und auf der anderen Seite anspruchsvoller um den Willen zum Werk. Das Übermenschliche aufzutürmen in geniezeitgemäßer Kühnheit, erscheint jetzt als ein verfrühtes Aufrichten von Prunkfassaden, denen das tragende Fundament und der rechte Maßstab fehlten, solange nicht das Menschentum in seinem Wesen, seinem Wert und seiner Würde innerlich angeschaut und formfindend geprägt worden war. Und diese Aufgabe, „der menschlichen Natur ihren völligen Ausdruck zu geben“ (Schiller), die alle Sonderaufgaben überwölbt, ist gleichsam vom schnellen und teils vorschnellen Stürmen und Vorwärtsdrängen umgangen oder überrannt worden. Diese Aufgabe also hat die Klassik im besonnenen Überprüfen und Sichern geniezeitgemäßer Teilerfolge nachzuholen, nachdem schon die Aufklärung von der Seelenkunde her dem Menschlichen (jenseits vom Heldischen einerseits und Verbrecherischen andererseits) mit unzulänglichen Mitteln hatte beizukommen versucht. Im größeren Zusammenhange wiederum ein Beispiel dafür, wie eine Epoche die Teilerträge früherer Epochen als „etwas Vorläufiges“ erkennt und neu aufgreift, um etwas vorerst Endgültiges daraus zu machen oder auch die Voraussetzungen zunächst einmal von Grund auf zu klären, um fruchtbarere Folgerungen gewinnen zu können.

Die Humanitätsidee ist nicht eigentlich die Ursache für jene Aufgabenstellung, sondern sie ist zuletzt selbst nur eine Folge des Gefühls für diese „zeitige Aufgabe“ und eine Ausstrahlung derselben Kernfrage auf kulturphilosophisches Gebiet. Wie die Aufklärung nach Naturnachahmung und selbst nach „Natürlichkeit“ (wie sie es auffaßte) gerufen hatte, wie es jedoch dem Sturm und Drang vorbehalten geblieben war, die Natur als Naturerleben sich zu erobern und so erst zum festen Erlebnisbesitz zu machen, was dort in der Aufklärung im wesentlichen doch nur als Besitz-

anspruch bestanden hatte, ganz ähnlich hatte der Sturm und Drang im Herrschaftsbereich des Prometheusymbols nach dem „Menschen“, nach dem „Menschen“-Formen, dem „Menschen“-Machen gerufen (z. B. Lenz im „Pandämonium Germanicum“), um es doch endlich der Klassik zu überlassen, das Menschentum als Ganzheit, Gattungshaftigkeit (Typusbegriff) und Wesenhaftigkeit oder Werthaltigkeit (Humanitätsbegriff) zum festen Besitz der Kunst werden zu lassen. Denn das Auffallende, Hervorstechende, äußerlich Merkmalhaltige, was dem Sturm und Drang als der „Mensch“, als das Individuelle, Besondere und gern auch Sonderbare gegolten hatte, hielt nun die Probe nicht aus, die als Kriterium das Wesen in und hinter der zufälligen und nur „interessanten“ Vereinzelung suchte und setzte. Bevor eine Verbesonderung in das Charakteristische, Abartige und Eigenartige verlässlich und künstlerisch fruchtbar erfolgen konnte (z. T. geschah das dann im Kuntschaffen der Romantik), mußte das künstlerische Verstehen und das „bildende“ Können zunächst einmal das in der Kernsubstanz Menschliche, das Allgemein-Menschliche, das Typisch-Menschliche, das Rein-Menschliche beherrschen lernen. Denn jetzt galt es, das unerschöpfliche Kraftreservoir des Wesentlichen und Wesenhaften fest in die Hand zu bekommen und damit den edelsten Rohstoff und Urstoff, wenn anders nicht von der Substanz gezehrt werden sollte. Den sparsamen Reichtum dieses Urstoffes und Edelstoffes galt es zu entdecken und zu entfalten. Das wahrhaft Schwierige wurde in diesem Sinne von der Klassik im Einfachen erkannt, in der Einfalt, die die Vielfalt in sich barg und deshalb diese Vielfalt, die im Sturm und Drang als vergeudeter Lebensreichtum Selbstzweck gewesen war, jederzeit mühelos aus sich heraus entwickeln konnte.

Das Verdienst, die Natur wesenhaft der Dichtkunst erobert zu haben, kommt dem Sturm und Drang zu. Das Verdienst, den Menschen wesenhaft der Dichtkunst erobert zu haben, kommt der Klassik zu. Gewiß liegt dabei der Akzent auf „wesenhaft“, da rein stofflich schon die Aufklärung die Natur und der Sturm und Drang den Menschen ins Auge gefaßt hatte. Die in sich vollendete Menschengestalt von gattungsmäßig typischem Wert, wie die Klassik sie in der Freistatue der bildenden Kunst der Alten zu finden meinte, verursachte nicht eigentlich dieses Umwerben klassischer Menschenbildung, sondern ermutigte es und begleitete es nur als kraftspendendes Symbol. Fraglos gab es in der deutschen

Klassik — besonders bei dem Goethe der „*Propyläen*“ und teils schon der „*Italienischen Reise*“, aber auch bei Wilhelm von Humboldt — viel bemerkte und oft hervorgekehrte Entwicklungsspannen, die das Ideal der Plastik kanonisch erstarren zu lassen drohten, die jene im weiteren Sinne künstlerisch gestaltende, „bildende Nachahmung des Schönen“ K. Ph. Moritz' zu einseitig verengte auf eine Nachahmung des bildkünstlerisch Schönen (im engeren Verstande der bildenden Künste). Diese Gefahr lag für Goethe, ganz abgesehen von der engen, über ein Jahrzehnt hinwegreichenden Gemeinschaft mit Heinrich Meyer, umso näher, als er kunsttheoretisch besonders im Bereich der bildenden Kunst zu sprechen liebte. Und die Problematik des Goetheschen „Stil“-Begriffs erklärt sich nicht zum wenigsten daraus, daß er ihn (abgesehen von etwaigem Spinoza-Einfluß) bildkunsttheoretisch abzuleiten suchte und so zwischen Wesensbezug und Dingbezug geraten mußte, während eine wortkunsttheoretische Ableitung eine geringere Spannung zwischen Wort und Wesen zu überwinden gehabt haben würde.

Aber das ist nicht die Klassik als Ganzes. Für Schiller schied jene Gefahr von vornherein weitgehend aus. Und auch für Goethe lag die Ursache, aus der heraus ihn die bildende Kunst so stark anzog, tiefer in seinem Hinarbeiten auf die reine, plastisch-runde (Begriff der „Rotundität“), reife Gestaltung des Wesenhaft-Menschlichen und Wesenhaft-Natürlichen. Es war doch nicht so, daß die Weimarer Kunsttheorie sich in der Forderung, mit Hilfe eines „erneuten Durcharbeitens überkommener Typen“ und der „Weiterbildung gegebener Motive“ voranzukommen (wie Max Hecker meint), irgendwie ernstlich erschöpfen ließe. Sehr wirkungskräftig griffen die Leitideen der „Tatkraft“ und „Lebenskraft“ in jenes „bildende Nachahmen“ ein. Goethes naturwissenschaftliche Studien bekunden — unabhängig von der Antike Winckelmanns und vollends der Antike H. Meyers — dasselbe Hindrängen zum Naturhaft-Wesenhaften, nach der symbolhaltigen, typischen Grundform. Seine in das Reale verliebte Beschränktheit bedeutete letztlich ebenfalls jenes Umwerben nach Art eines Umkreisens und Umschränkens des Wesenhaften, Typischen, Symbolischen, das seine Kunst und Gabe zu schauen und im Realen aufzuspüren nicht nur fähig und willig, sondern auch anlagemäßig geradezu genötigt war. Dieses „Reale“ Goethes streifte immer nur im Grenzwert die Realistik, blieb im Kernbestand aber ein Idealrealismus,

der das Ideale, aber auch das Ideelle mit umschloß. In diesem Sinne konnte Schiller mit Recht „Idee“ nennen, was Goethe als „Erfahrung“ erlebte, wie umgekehrt Goethe mit Recht Schillers Entzündungen des Lebens an der Idee als Widerspiel seiner eigenen Entfaltung des Symbols aus dem Leben empfinden konnte. Gewisse Ansätze Schillers zu einem poetischen oder ideellen Realismus, wie sie die Sonderforschung nach dem „Tell“ besonders im „Demetrius“ aufspüren zu können glaubt, würden auch von dieser Seite den Kreis schließen, der als weit auslaufende Welle den Kernbezirk der deutschen Klassik umspielt und nicht zum wenigsten in die jüngere Romantik hinüberwirkt.

Hatte der Sturm und Drang den Einzelmenschen als Individualität, die Klassik den Menschen schlechtweg als Typus einzufangen gestrebt, so verdichtete die Klassik besonders im Raume des Dramas das Individuell-Notwendige, bei dem der Einzelcharakter der „Schlüssel“ zum Geschick zu sein vermeinte (Lenz' „Anmerkungen“), zum Typus des Notwendigen. Der formal teils unverhüllt antikisierende Schicksalsbegriff des Dramas der Klassik erhält seinen tieferen Sinn, wenn man ihn zu fassen trachtet als ein Streben nach dem Typus und Symbol des Notwendigen schlechtweg. Ob es sich um den Sternenglauben im „Wallenstein“ oder um den Orakelglauben in der „Iphigenie“ oder der „Braut von Messina“ handeln mag: symbolisiert werden mit theatralischen Mitteln sollte zuletzt überall der Typus eines (hinter allem Zufälligen und Auffälligen stehenden) Notwendigen.

Die Notwendigkeit des Typischen (in der Menschengestaltung) findet so ihre Entsprechung in dem Typischen der Notwendigkeit (in der Schicksalsgestaltung; Schicksalsbegriff). Der Verdichtung und Verwesentlichung des Menschentums im Typus war die Verdichtung und Verwesentlichung des Menschenschicksals sinngemäß und stilgerecht, ja organisch notwendig zugeordnet. Wo der Mensch als Repräsentant der „Gattung“ gesehen wurde, mußte auch sein Geschick über den Einzelmenschen und seinen Einzelfall hinausragen. Das Kunstwollen drängte zum organischen Zusammenspiel. Die antikisierende Anlehnung beeinträchtigte die an sich ideale Zielsetzung, die eine Idealform des Charakters mit einer Idealform des Notwendigen zu verbinden suchte. Trotzdem sind im Sternenglauben („Wallenstein“), dessen Wahl Goethe im Hinüberblicken auf die naturgesetzlichen Zusammenhänge empfahl, und im Widerschein der Sippenschuld (Ansatz: „Elpenor“-

Fragment; Ausformung: „Iphigenie“; „Braut von Messina“) deutliche Spuren jenes Kunstwollens im Erstreben einer idealen Notwendigkeit enthalten, wie denn auch Hölderlins „Empedokles“ um das Typisch-Notwendige des Schicksalhaften ringt.

Das Bedürfnis des späteren Goethe, die organische Bindung von Held und Schicksal wiederherzustellen, indem er von der „dämonischen Konstitution“ der antiken Charaktere sprach, etwa mit Bezug auf Oedipus in der „Nachlese zu Aristoteles' Poetik“, bestätigt doch nur das letztlich Unzulängliche der Lösungsversuche. Es bestätigt aber zugleich das Hinlenken des Kunstwollens auf ein ideal Notwendiges, das dann eben — wie schon vorher — ins „Dämonische“ als Schicksal verlagert wird. Das „Dämonische“ vertritt in diesem Sinne (wie schon mit Bezug auf Egmont) den Typus des Individualnotwendigen oder die individuelle Notwendigkeit des Typus. Hier nämlich grenzen Typus als Gestalt und Typus als Gewalt und Gesetz, Typus als Wesenhaftigkeit und Typus als Schicksalshaltigkeit ganz nahe aneinander. Die Erklärung des Dämonischen in „Urworte. Orphisch“ läßt „angeborene Kraft und Eigenheit... sogar durch Generationen hindurch“ weiterwirken, so daß fast die Entwicklungskräfte in Beziehung zu den kosmischen Kräften, wie sie sich volkstümlich im Sternenglauben versinnbildlichen, schon gesehen werden, daß dieses Dämonische, dieses „Gesetz, wonach Du angetreten“, diese „geprägte Form, die lebend sich entwickelt“, als fester Bestand „mehr als alles Übrige des Menschen Schicksal bestimme“. Vom Notwendigen zum Vollkommenen jedoch und vom Vollkommenen zum Schönen ist der Weg folgerichtig vorgezeichnet; denn „Vollkommenheit ist schon da, wenn das Notwendige geleistet wird, Schönheit, wenn das Notwendige geleistet, doch verborgen ist“ (Maximen und Reflexionen). Dieses latent und „verborgen“ Notwendigsein steckt sowohl im „Dämonischen“ als auch im Typischen (gattungshaft Notwendigen).

Die Spannung zwischen Charakterdrama und Schicksalsdrama, zwischen Freiheit im Wollen des Subjekts und Notwendigkeit im Sollen nach objektiven Gesetzmäßigkeiten der Vorsehung oder der Naturgesetzmäßigkeit wird nicht aufgehoben, aber doch gemildert und zum Teil ausgeglichen, wenn man nicht den individuellen, sondern den gattungsmäßigen Bezug des Schicksals hervorkehrt, also im Schicksal nicht das individuell Notwendige, sondern das typisch Notwendige anerkennt. Schiller läßt die

„Freiheit des Gemüts“ sich im Sinne des Ausgleichs „auf ästhetischem Wege wieder herstellen“ und sieht in solcher Wiederherstellung nicht zum wenigsten die Bestimmung der Tragödie. Es gehe beim Pathetischen nicht um die Willensfreiheit des sinnlichen Menschen, sondern des sittlichen Menschen. Ein Ausgleich ist insofern gegeben, als die Erhebung des sittlichen Menschen über den sinnlichen Menschen ein Gegengewicht bietet für die sinnliche, wirkliche Vernichtung des Individuellen. Das „Moralische“ ist in diesem Sinne gleichsam eine Entsprechung des „Idealischen“, das auch das nur Individuelle überwindet und überflügelt. Das „Moralische“ betreffe mehr die Haltung, das „Idealische“ mehr die Gestaltung. Bewußt an Schiller anknüpfend hat Heinrich Joseph von Collin in seinem Aufsatz „Über den Chor im Trauerspiele“ die ausgleichende Aufhebung der Spannung von Subjektivem und Objektivem, von Wollen und Sollen, von Einzelem und Ganzem so umschrieben, daß „die Materie dient, der Geist herrscht“, daß die moralisch-idealische Freiheit ihren Triumph feiere über die „Naturnotwendigkeit“. Wieder aber wird die Vorstellung der Lebenstotalität herangezogen, um das Individuelle organisch und harmonisch einbeziehen zu können: „Das Individuum versenkt sich bei dieser Anschauung in die Totalität und reinigt sich zur höchsten Freiheit. Das ist die Höhe Shakespeares und des Schillerschen Wallenstein“. Und dort, wo der spätere Goethe an sich kämpferisch über „Shakespeare und kein Ende“ (1813 bzw. 1816) zu handeln hat, sieht er im Ausweichen vor dem Schicksal als dem Typisch-Notwendigen ein Kennzeichen der Abschwächung des modernen „Dramas“ gegenüber der antiken Tragödie, sieht er jedoch auch das in Shakespeare gewonnene „schöne Gleichgewicht zwischen Wollen, Sollen und Vollbringen“ als Möglichkeit und Ziel einer Verschmelzung zwischen der antiken Tragödie und dem „sogenannten Drama“ der Neueren. Im Wechselspiel von Erheben und Zermalmen kündigen sich gewisse Identitätsvorstellungen an, wie das „Moralische“ Schillers auf sittlichem Gebiet etwa dem „Idealischen“ auf ästhetischem Gebiet gleichkommt, ja in gewisser Weise mit ihm identisch ist. So wird auch von der hier nur knapp gestreiften Dramaturgie der Klassik her die Fühlung mit dem allgemeinen Kunstwollen, der allgemeinen Kunstauffassung der Klassik spürbar, mit Aufgaben und Lösungen. Indem nicht der realistische Einzelcharakter als solcher das Ideal ist, sondern der

typushafte Mensch als Gattung, vermag sich dieser typushafte Mensch auch leichter mit einer typushaften Notwendigkeit ausgleichend zu versöhnen.

Das Ich weitet die subjektive Enge, indem es das Allgemein-Gültige, Rein-Menschliche und Gattungshafte liebend in seinen Kreis zieht. Die Humanitätsidee (Menschenwesen, Menschenwert und Menschenwürde), teilweise verbunden mit dem Ideal der Vervollkommenung durch das Bindemittel und Bildungsmittel des Ästhetischen, überwindet als geistige Zentralkraft das individuelle Geltungs- und Machtstreben der Geniezeit, stellt aber letzten Endes nur eine Höherentwicklung und Umbildung des moralischen Ausgleichsstrebens (bei Th. Abbt's Humanitätsidee ist das ohne weiteres erkennbar) der Aufklärung und in gewisser Weise selbst des sozialen Reformwillens des Sturmes und Dranges dar. Bis hinein in die Forderungen der sprachlich-stilistischen und metrischen Formung und das Verhältnis von Haltung und Gestaltung — die „Humanität“ entspricht mehr der Haltung, das „Idealische“ mehr der Gestaltung — zeigt sich jenes Ausgleichsstreben wirksam, nicht nur im Kunstschaffen, wenn die Rundung fließender Jamben auch noch stürmende Wellen des Affekts glätten hilft, sondern auch im Kunstfordern, so wenn Herder mit Bezug auf die Griechische Anthologie von „jener Humanität der Empfindung“ spricht, „die zum Epigramm gehört“. Doch pflegt diese Seite des klassischen Kunstwollens und der klassischen Kunsttheorie hinreichend beleuchtet zu werden. Es sei jedoch besonders die Einwirkung K. Ph. Moritz' auf die sprachlich-metrische Formung nicht nur der „Iphigenie“, sondern auch des „Tasso“ hervorgehoben.

Die Leitidee des Ausgleichs wird zum beherrschenden geistes- bzw. ideengeschichtlichen Blickpunkt in H. A. Korff's Gesamtschau der Klassik, im besonderen der Hochklassik, die den ersten Gegenstoß der starren „Gesetzmäßigkeit und Formenstrenge“ (Frühklassik) gegenüber der Ungebundenheit der Geniezeit überwindet und immer wieder Gegensätzlichkeiten ausgleichend „aufhebt“, d. h. zugleich auflöst und aufbewahrt in der höheren Einheit und Ganzheit (zuletzt weist diese Deutungsrichtung auf Hegel). Rationalismus (Teilrückwendung in der Frühklassik) und Irrationalismus (als Erbe der Geniezeit) werden dergestalt ausgeglichen in der Hochklassik, die Korff als Träger der „Idee des Gleichgewichts“ überzeugend und nach dieser Seite des Grundsätzlichen hin erschöpfend charakterisiert. Willkür-

freiheit und bewußte Freiheit finden sich entsprechend in der freien Gesetzlichkeit zusammen. Und mit dieser Idee der „freien Gesetzlichkeit“ wird bereits die vor allem von Schiller ausgeprägte Vorstellung des „Schönen“ berührt. Im Bereiche der Kunstanschauung, der Korff einen umfassenden Teil seiner Gesamtdarstellung widmet, verschmelzen sich in ähnlicher Parallelentfaltung „Naturidealismus“ und „Vernunftsidealismus“, als deren hervorragende Träger Goethe und Kant gesehen werden, in Schillers „Verbindung von Vernunft- und Naturidealismus“, im Ausgleichen und „Aufheben“ von Gehalt-Ästhetik und Gestalt-Ästhetik.

Angesichts derartiger in ihrer Ideenrichtung schwerlich überbietbarer Darstellungen mag dieser knappe Vorblick auf das Kunstwollen sich damit begnügen, einleitend nur noch kurz hervorzuheben, daß besonders durch K. Ph. Moritz, Goethe und Kant, zuletzt doch aber auch bei Schiller, und zwar durch dessen Ineinsetzung von Schönheit und „Freiheit in der Erscheinung“ und Aufgipfelung des Spieltriebes die Autonomie des Ästhetischen und die Selbstzwecklichkeit der Kunst erstmalig mit solchem Nachdruck und mit solcher Klarheit und vor allem zum ersten Male als das tragende Grundprinzip der gesamten Kunstanschauung innerhalb der Gesamtentwicklung der deutschen Poetik und Literaturphilosophie herausgearbeitet worden ist. Erst dann, wenn man die Wandlungen der deutschen Kunstbesinnung und Kunstgesinnung über weitere Entwicklungs- und Entfaltungsräume hinweg überblickt und überprüft, ergibt sich der volle Eindruck der geistesgeschichtlichen Bedeutsamkeit und der entwicklungs- und problemgeschichtlichen Einmaligkeit dieses entschlossenen Freikämpfers der Kunst von außerkünstlerischen Bindungen und Bestrebungen. Und dieser Eindruck vertieft sich dadurch, daß damals mit dem reinen Kunstwollen die Bewährung in der großen Kunstleistung sich begegnete. Das reine Kunstwollen forderte und förderte die reine Kunstvollendung. Es stand ein berechtigter Stolz dahinter, aber zugleich die Demut des abschließlichen Dienstes am Werk.

Es ergibt sich jedoch auch die Beobachtung, daß kein ruckhaftes Durchbrechen der Entwicklungsstetigkeit erfolgt ist. Denn ganz abgesehen von den deutlich erkennbaren, aber in sich gebrochenen Teilbemühungen des Sturmes und Dranges (teils polit. Zweckeinmischung bes. i. d. werkimmanenten Poetik, teils religiöse Leitkräfte), konnten an entsprechender Stelle auch die

weiter zurückliegenden Vorarbeiten innerhalb der Auflockerungspoetik und Auflockerungsästhetik der Aufklärung und des in diesem Betracht nicht zu unterschätzenden Rokoko-Kunstwollens vorbereitend in die Gesamtwürdigung einbezogen werden. Und es ergibt sich endlich der Eindruck, daß die latenten Gefährdungen, die in einem solch selbstherrlichen Denken und nun auch selbstherrlichen (aber eben doch auch herrlichen!) Dichten lagen, bereits innerhalb der älteren Romantik zu ernstlichen Gefahren im Sinne einer Überspannung werden. Was dort letzte organische Verdichtung sichern, helfen und verbürgen sollte, das drohte hier in „reflektierende“ Zersplitterung umzubrechen. Denn wie die Romantik den mit der Zweckbefreiung und ihren Entwicklungsvorstufen zeitlich etwa parallel verlaufenden Befreiungsvorgang hinsichtlich der Wahrscheinlichkeitslehre (Mimesis, Nachahmungsbegriff) steigerte und übersteigerte bis zu der Anschauung, daß gleichsam die Natur von der Kunst ihre Schönheitsgesetze zu erfahren und zu empfangen habe (Umkehrung der Mimesislehre, A. W. Schlegel, Schelling u. a.), so auch übertrumpfte und übersteigerte die ältere Romantik die Zweckbefreiheit der Klassik durch die romantische Ironie und die Urbanität des Geistes bis zu dem Grade, daß nun auch das selbstzweckliche Kunstwerk immer noch zweckverdächtig blieb und noch nicht „frei“ genug erschien. Dergestalt, daß die „freieste aller Lizenzen“ nun auch noch mit Hilfe des ästhetischen Spieltriebes über das Kunstwerk, um dessen Würde willen die Klassik doch gerade die Zweckbindung bekämpft hatte, letztlich willkürlich verfügen durfte, ja verfügen sollte.

Doch darüber wird gelegentlich der Darstellung der Romantik eingehender zu handeln sein. Ebenso sei jedoch auf eine gesonderte Herausstellung der einzelnen Bekundungen innerhalb der Klassik verzichtet, da die Sonderabschnitte hinreichend Raum bieten werden für ein Sichtbarmachen des Autonomiegedankens. Gerade auch im gegnerischen Lager empfand man die Postulierung und Manifestierung des Eigenrechts und Eigenwertes der Kunst als eine der die gesamte klassische Kunsthaltung bestimmenden Grundkräfte, gegen die denn auch immer wieder entsprechende Gegenkräfte auf die Bahn gebracht wurden. Überall dort jedoch, wo ein klassisches Kunstwollen neu zur Geltung drängt, erhebt sich ein erneutes Ringen um den Gedanken der Zweckfreiheit, wie denn etwa Grillparzer — noch unselbständig zwar die Lehren der

Klassik in seiner Frühzeit nachsprechend — vorerst zu dem Ertrag gelangt: „Der Zweck des Schönen ist das Schöne“, aber auch noch 1836 Kants Setzung eines interesselosen Wohlgefallens festhält und ausdrücklich gutheißt.

Die Vorstufen des interesselosen Wohlgefallens konnten unter anderem besonders bei dem deutschen Kunsttheoretiker Justus Riedel, wo sie sich weit klarer als etwa bei Mendelssohn ausgeprägt finden, nachgewiesen werden. Aber der eigentliche Dogmatiker der Zweckfreiheit der Kunst innerhalb der Klassik war Karl Philipp Moritz, in dessen Nähe Goethe stand, wie Wieland in der Nähe Riedels gestanden hatte. Moritz jedoch kann nur in kritischer Auseinandersetzung mit Mendelssohn zu seinem Ertrag kommen. Neben Riedel hatte etwa gleichzeitig der junge Herder der „Kritischen Wälder“ den Grundsatz geprägt: „Ein Kunstwerk ist der Kunst wegen da“ und damit eine wesentliche Vorstufe des klassischen Autonomiegedankens erreicht, ohne späterhin diesen Gedanken festzuhalten. Rein kunsttheoretisch wurde Moritz für die Ästhetik der Klassik grundlegender als Winckelmann. Dennoch empfiehlt es sich nicht nur aus Gründen der zeitlichen Abfolge, die doch auch immer eine lebendige Wuchsweise in sich einschließt, die nun ins Einzelne gehende Beschreibung und Deutung des Kunstwollens der deutschen Klassik mit Winckelmann beginnen zu lassen; denn Winckelmann ermöglicht die tiefer untergründende und bis in die Aufklärung reichende Rückschau in ungleich stärkerem Maße als K. Ph. Moritz.

In Johann Winckelmann (1717—1768) wiederholt sich zunächst einmal der Ablauf der Entwicklung von der Wirkungsästhetik der Auflockerungsepoche zur Schöpfungsästhetik der Geniezeit, doch ohne deren Übersteigerungsformen. Das lag rein zeitlich nahe; denn die „Gedanken über die Nachahmung“ erscheinen bereits 1755, als Nicolai seine „Briefe über den itzigen Zustand“ herausbrachte; die große Kunstgeschichte des Altertums aber liegt 1764, also im Jahre der Oden-Abhandlung des jungen Herder. Trotzdem darf gerade für das Ausprägen der Leitideen der Entwicklungsabstand zwischen den „Gedanken“ und der Kunstgeschichte keineswegs überschätzt werden, wie denn z. B. Herder in seinem würdigen und einfühlungswilligen Winckelmann-Aufsatz alle wesentlichen Grundkräfte schon in den „Gedanken“ und ihren beiden Ergänzungsschriften enthalten sah. Die befruchtende Berührung Winckelmanns mit dem Geist des deutschen

Rokoko wurde im entsprechenden Abschnitt dieser Darstellung gewürdigt und bleibt — gerade weil sie sich in und durch Winckelmann vollzog — symptomatisch und symbolisch fast für die vielfach immer noch unterschätzten Wechselbeziehungen zwischen dem Kunstwollen des deutschen dichterischen Rokoko und dem Kunstwollen der deutschen Klassik. Im weiteren Umkreis erinnert Winckelmann darüber hinaus an die durchweg nur ungern zugestanden Teilbeziehungen zwischen dem Kunstwollen der deutschen Aufklärung und der deutschen Klassik.

Daß geniezeitgemäß wirkende Teilkräfte belebend hindurchgriffen (wie etwa: die Schöpfungsvorstellung, die beseelte Art der Kunstanschauung, die erwärmende Gefühlskraft, die Ehrfurcht vor dem Unaussprechlichen des Schönen in Angleichung an die Unaussprechlichkeit des Genialen im Sturm und Drang, das leidenschaftliche Ergreifen des Naturhaft-Starken, das jedoch bei Wilh. Heinse weit geniezeitgemäßer wirkt als bei Winckelmann), wird am bündigsten belegt durch den warmen Widerhall, den Winckelmann beim jungen Herder gefunden hat. Und auch darauf mag in diesem Zusammenhange hingewiesen werden, wie der Gerstenberg der Schleswigischen Literaturbriefe gerade bei seinem Deutungsversuch des Geniebegriffs auf Winckelmann Bezug nahm. Doch darf nicht verkannt werden, daß schon die Auflockerungs-Ästhetik innerhalb des fortschrittlicheren Flügels der Aufklärung manche dieser Kräfte weitgehend (zum mindesten als theoretische Kunsterkenntnis vorbereitet) in sich barg. Wesentlich und wertvoll erscheint nicht so sehr der Nachweis derartiger Elemente des Sturmes und Dranges oder gar der Romantik (Franz Schultz) als vielmehr die Beobachtung, daß jener die geistesgeschichtliche Entwicklung gleichsam wiederholende und doch abwandelnde Ablauf von vornherein unter einer dämonisch sicheren Leitkraft sich vollzieht, die in die Mitte der Gestaltungs- und Ausgleichungs-Ästhetik der Klassik mit ihrem verfeinerten Organismusedanken hineinragt und wirkend hineinreicht, ja, die diese Mitte als organisierende Verdichtungsstelle selbst erst recht eigentlich mit finden und festigen, und schaffen hilft. Das Wunderbare und Wundervolle bleibt diese innere Zielsicherheit, die, trotz anfänglicher rationalistischer Umklammerung (1755) sogleich das Frühwerk in seinem Kernbestand kennzeichnet und auszeichnet. Nicht auszeichnet durch ein paar sprühende Funken des Schöpfungs- und Geniebegriffs. Die werden letztlich deutlicher

in Nicolais gleichzeitigen „Briefen über den itzigen Zustand“ sichtbar wie schon vorher beim ganz jungen Lessing, so über-raschend das anfangs klingen mag. Aber die Grundkonzeption des Kunstwollens der Klassik zu entwerfen drei (1755) bzw. zwei (1764) Jahrzehnte vor Karl Philipp Moritz' Abhandlung über den „Begriff des in sich selbst Vollendeten“ (1785), die sonst als zeitlich führend gelten kann, und diese Grundkonzeption durchzuhalten und durch-zugestalten, im wesentlichen ohne ein gleichzeitig miterlebtes wert-entsprechendes Kunstschaffen: das zeugt von dem Außerordent-lichen der Begegnung und von der Inbrunst des Ersehns, von der Spannung und Anspannung auch, mit der Winckelmann seine Antike erlebte. Der deutsche Winckelmann erlebte — trotz mancher persönlich bedingten und durch die Zeitverhältnisse ver-stärkten Entfremdung und Verbitterung — seine Antike bei alle-dem auf deutsche Weise und auf zeitbedingte Weise. Aber jene hohe Anspannung, die erforderlich war, um der Entwicklung in Deutschland so kühn vorgreifen zu können, barg auch ebenso wie das Antike-Erleben Winckelmanns die Gefahr der Überspannung in sich, die für die deutsche Klassik nicht ohne eine entsprechende Nachwirkung und Nebenwirkung blieb.

Der Winckelmann der „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-kunst“ (1755) hat manche Anregung aus dem lebendigen Um-gange mit Friedrich Oeser erfahren. Aber ebensowenig wie Winckel-mann Hauptanteile seiner „Geschichte der Kunst“ Raphael Mengs zu danken hat, ist für die „Gedanken“ eine allzu weitgehende Mitarbeit Oesers anzunehmen. Eine bloße genialische Improvi-sation nach Art der Stürmer und Dränger stellt die Frühschrift, die bereits dem Mannesalter entstammt, keineswegs dar. Manche Vorarbeit der früheren Kunsttheorie wird ausgewertet, eine Vor-arbeit, die nach ihrer stofflichen Reichweite, aber auch nach ihrer ideellen Begrenzung von der Sonderforschung jetzt eingehender überprüft worden ist. Im Bezirk der Bildkunsttheorie, besonders der Theorie der Malerei, waren im Italien des sechzehnten Jahr-hunderts, nachdem Lodovico Dolce mit seinem Dialog über die Malerei „L'Aretino“ (1557) vorangegangen war, bildkunsttheo-retische Gedankengänge vor allem von G. B. Armenini (1587) gepflegt, aber auch von Borghini (1584) und Lomazzo (1584) berührt worden. Armenini empfahl dabei grundsätzlich ein Lernen von der Antike, zwar ohne das übliche Prinzip der Naturnach-

ahmung aufzugeben, das jedoch eine entsprechende Abwandlung erfuhr. Unter den französischen bildkunsttheoretischen Schriften stellt André Félibien, der über Leben und Werk der berühmtesten alten und neueren Maler gehandelt hatte (1666—88), die Nachahmung der Antike und — neben der hohen Wertung der Zeichnung — das Prinzip der Ordnung (einzelne Wertattribute: *le grand, le noble, le gracieux*) heraus, während der Engländer Jonathan Richardson in seinem *Traité „de la peinture et de la sculpture“* (1728), der das Geistig-Ideelle in der Kunst zur Geltung bringen möchte und gern auf die Poesie (Pope, Milton) hinüberblickt, besonders das Erhabene (*le sublime*) von der antiken Plastik abgelesen und abgelernt sehen möchte und das hauptsächlichste Wertungskriterium in der „*grâce*“ und „*grandeur*“ aufstellen zu können glaubt. Sowohl Félibien wie der Franzose Rolland Fréart Chambray in seiner „*Idée de la perfection de la peinture*“ (1662) setzen ebenso wie der Engländer J. Richardson zum nachahmenswerten Muster Raffael (darin Winckelmann ähnlich), während Roger de Piles auf Rubens verweist.

Roger de Piles, der mit dem „*Cours de peinture par principes*“ (1708) ebenfalls in das achtzehnte Jahrhundert hineinragt (vom jungen Goethe im Zusammenhange mit Winckelmann im „*Werther*“ erwähnt), hatte bereits in seiner „*Conversation de la peinture*“ (1677) an Bewertungsmerkmalen der antiken Bildkunst „*La correction de la forme, la pureté et l'élégance des contours, la naïveté et la noblesse des expressions*“ hervorgehoben. Im Gesamt seiner Einstellung vollzog R. d. Piles, der bei seiner Übersetzung eines von Ch. Alphonse du Fresnoy stammenden Lehrspruchs „*De arte graphica*“ noch die „*antiques*“ als „*règle de la beauté*“ anzunehmen geneigt schien, in jener „*Conversation*“ von 1677 schon eine verhältnismäßig klare Schwenkung zu einer grundsätzlichen Gegnerschaft zum Klassizismus. Von de Piles rückt dementsprechend Winckelmann mehrfach betont ab, während er mit Félibien und J. Richardson, teilweise auch mit R. F. Chambray in Einzelzügen übereinstimmt.

Die berühmte Prägung Winckelmanns war rein formal und in ihren Einzelbeständen weitgehend vorgeformt: mehrfach begegnet bei J. Richardson die Kennzeichnung „*noble simplicité*“, daneben die Zusammenstellung „*véritable grandeur et . . . noble simplicité*“. Shaftesbury bringt in seinem „*Judgement of Hercules*“ die Merkmalsgruppe „*solemnity and simplicity*“. Die Anschauung

Winckelmanns von der „idealischen Schönheit“ konnte sich stützen auf ältere Überlieferungen (Xenophon, Maximius Tyrius, Cicero), die er übersichtlich bei Bellori zusammengestellt antraf (Zusammensehen und Zusammenfügen idealer Einzelteile verschiedener Gegenstände zu einer in sich vollkommenen, „idealischen Schönheit“). Überdies beruft sich Winckelmann für die zweite Form der idealischen Schönheit (geistiges Urbild in der Vorstellung des Schaffenden, also recht eigentlich mehr „ideelle“ Schönheit) selbst auf den Plato-Ausleger Proklus. Diese zweite, im strengeren Sinne mehr ideelle als idealische Schönheit, die in den „Gedanken“ von 1755 noch als Sonderform herausgestellt wird, tritt in der Kunstgeschichte von 1764 unverkennbar zurück. In gewissem Grade kann in dieser Abkehr, da der Winckelmann der „Gedanken“ die geistige Form des Idealischen noch merklich an das rationalistische Vernunftideal angelehnt hatte, eine Fortentwicklung auf der Stufe der „Kunstgeschichte“ gesehen werden.

So dankenswert die Bemühungen der Sonderforschung um nachweisbare Anregungen immer sein mögen, so kann doch das Wissen um derartige Vorarbeiten nicht der Weite und Würde des Gedankenbaues Winckelmanns Abbruch tun, ganz abgesehen davon, daß sich eben doch auf diesen Gedankenbau und seine Durchseelung die begeisterten Augen der jüngeren Generation richteten, nicht aber auf jene früheren Ansätze (trotz der beiläufigen Erwähnung de Piles in Goethes „Werther“), die eben an und für sich keine fruchtbar fortzeugende Kraft ausgestrahlt hatten, sondern gleichsam erst nach Art der „idealischen Schönheit“ von Winckelmann zusammengeschaut und organisch zusammengebildet werden mußten, um voll wirksam werden zu können.

Fragt man nach dem, was Winckelmann aus jenen Ansätzen gemacht hat, nach dem, was ihn über jene Ansätze so entscheidend hinausführt, so bleibt zunächst sein Neuerleben des Griechentums als Gesamtheit, Einheit und Ganzheit, sein Versuch, die künstlerischen Höhenwerte des Griechentums aus dem durch „Geblüt“ und „Klima“ und Erziehungsart bedingten und bevorzugten griechischen Menschentypus und also letztlich des griechischen Volkstums zu erklären. Indem er aber so einerseits und im Sonderfall ganz auf die Mustergeltung des griechischen Volkstums hinlenkte und in diesem Sinne vorerst vom deutschen Volkstum und seinen künstlerischen Möglichkeiten ablenkte (was Gerstenberg sogleich herausfühlt), gab er doch auf der anderen Seite das große

und in der „*Geschichte der Kunst des Altertums*“ näher ausgeführte Muster für ein inniges Inbeziehungsetzen von Künstlertum und Volkstum, Kunstcharakter und Volkscharakter überhaupt. Winckelmann sah und schilderte, nicht als Erster, aber damals als Wirksamster, wie ein anlagemäßig, umweltmäßig und erziehungsmäßig begünstigtes Volk aus seinen Lebensverhältnissen heraus auch eine hochwertige Kunst hervorbrachte, hervorbringen konnte und nach solchen Voraussetzungen geradezu hervorbringen mußte. Die Wegbahner des Sturmes und Dranges wurden durch dieses auf ein fremdes, aber doch vom deutschen als wesensverwandt empfundenes Volk angewandte Verfahren einer national bezogenen Kunstbetrachtung und Kunstbewertung (nicht allein, aber doch auch nicht zum wenigsten) dazu ermutigt, den Versuch zu wagen, nun ihrerseits eine national bezogene und national bestimmte deutsche Dichtkunst aufzubauen. Was unmittelbar vom deutschen Wesen fortführte, lenkte in diesem Sinne mittelbar doch wiederum zu ihm hin. Insofern gingen von Winckelmanns Werken, die zeitlich vor dem Haupteinsatz des Sturmes und Dranges lagen, bedeutende Anregungen aus, die wichtiger sind als irgendwelche geniezeitgemäße Züge in diesen Werken. Es darf der Satz gewagt werden, daß Winckelmann durch eine letzten Endes der vergleichenden Kunstgeschichte vorbereitend zugekehrte Auffassung, Beschreibung und Bewertung der Kunst der Griechen den weiten Vorsprung gewann vor jenen erwähnten Anregern aus der italienischen, französischen und englischen Bildkunsttheorie. Denn aus dem Nationalcharakter der Griechen, wie er ihn bedingt sah durch „Gebürt“ und „Klima“ (Montesquieu) und „Erziehung“, erklärt und verklärt sich ihm das sinnlich-seelische Gepräge der griechischen Kunst. Ohne es so klar auszusprechen und ohne es auf spezifisch deutsche Verhältnisse zu übertragen, sah doch letztlich schon Winckelmann wie Herder im Kunstwerk den „Abdruck des Nationalgeistes“ (Herder) oder den „Ausdruck“ des Nationalgeistes (Sulzer), so daß wieder die Blickrichtung auf eine vergleichende Kunstgeschichte erkennbar wird.

Was ihm diesen Zugang und jenen Vorsprung zugleich und wesentlich erleichterte, war das Ausgehen von der griechischen Sprache und der griechischen Dichtkunst. Und es darf gerade im Rahmen einer Geschichte der Poetik hervorgehoben werden, daß Winckelmanns Ansichten und Einsichten entscheidend mitbestimmt worden sind durch sein Erlebnis griechischer Sprache und

griechischer Poesie. Besonders das Homer-Erlebnis hat weitreichenden Anteil an seiner Grundeinstellung gehabt. Ob man nun auf ein lateinisches Homer-Gedicht Winckelmanns in den Hamburger Handschriften hinweist, ob man brieflich bezeugt findet, daß den „Gedanken“ eine mehrfach wiederholte Homer-Lektüre unmittelbar vorangegangen ist, ob man Winckelmanns Versuche in den „Erläuterungen“ (zu den „Gedanken“) beobachtet, Werte des Rhythmischen aus griechischer Dichtung zu deuten, ob gar vom Wohlklang der griechischen Sprache auf ein wohlgeformtes Sprachwerkzeug und so mittelbar auf das körperliche Wohlgestaltetsein der Griechen überhaupt zurückgeschlossen wird, ob innerhalb der Bildkunsttheorie der Blick auf die Dichtkunst und gelegentlich auch auf ihre Theorie hingelenkt erscheint, ob für die Erziehung junger Menschen die Geschmacks- und Gemütsbildung an Kunstwerken „sonderlich der Dichter“ empfohlen wird: stets sieht Winckelmann die Bildkunst nicht vereinzelt, sondern im Verbande einer künstlerischen Haltung, hinter der eine einheitliche Kunstgesinnung steht. Eben deshalb war für ihn selber die Gefahr, daß die „Stille“ zur Starre erstarrte, nicht entfernt so groß wie für manchen seiner Nachfolger. Fast scheint sich von vornherein für das Kunstwollen (im Gefühl der Gefahr einer Einseitigkeit) das Bedürfnis nach einer Ausgleichung auch insofern einzustellen, als Winckelmann vom Ideal des Plastischen und Statuarischen zum Dynamismus des Dichterischen hinüberschaute, während umgekehrt und doch verwandt Goethe zum Dynamischen der Dichtung ein ausgleichendes Gegengewicht suchte und fand im Plastischen der Bildkunst.

Unermüdlich jedoch suchte Winckelmann ein — wie er meinte — echtes Griechentum. Und wenn er neben jenen bildkunsttheoretischen Ansätzen bei Félibien, J. Richardson u. a. auch frühere wortkunsttheoretische Ansätze, so etwa in Gravinas „Della ragion poetica“, als anregungsreich empfand, so vor allem deshalb, weil schon Gravina über den französischen Klassizismus hinweg (der für Frankreich trotz Lessings Polemik eine Klassik bedeutete), auf die griechische Klassik zurückverwiesen hatte. Aber eben: Winckelmann als Persönlichkeit, die vielleicht noch einprägsamer sein Wollen umgreift und verwirklicht als seine Leistung, brachte die Schrittweite mit, diesen Weg erfolgreich zu beschreiten, den so viele immer nur vorgezeichnet und mehr planend als vollendend ins Auge gefaßt hatten. Und er verfügte über die seelische Spann-

kraft, die Materialien der Geschmackslehre konstruktiven Leitideen, die zuletzt im künstlerisch gestimmten und bestimmten Menschen mehr Leitempfindungen waren und sein mußten, organisch einzugliedern und fruchtbar einzubeziehen in einer Weise, die zugleich induktiv und deduktiv war, indem sie Erfahrung und Erkenntnis wertsteigernd verschmolz. Der Wille zum Objektiven zähmt, aber erdrückt nicht die Keimkräfte des Subjektiven, deren pflegsame Bewahren schon im eigenen Persönlichkeitswert Winckelmanns verbürgt erscheint. Denn Winckelmann selber und seine Leistung bewiesen unendlich überzeugender als alle Theorie, daß es ein subjektives Geschmacksurteil von zugleich objektiver Gültigkeit geben konnte. Es vermag vor allem am Betrachten des schönen Gegenstandes sich zu entfalten und zum Ideal emporzubilden. Und insofern ist seine Verhaltensweise als betrachtender, verstehend urteilender und beschreibender Kunstkenner vorwiegend induktiv und erfahrungsnah. Aber so bewußt und nachdrücklich er eine abstrakte und letztlich kunstferne Begriffssystematik abwehrt, er verschmäht doch nicht die Stützpunkte, wie sie die zeitgemäße Theorie des Geschmacks und des Schönen an deduktiven Hilfskonstruktionen ihm darboten. Darin steht er bei allen Abweichungen im Einzelnen Herders Art nahe und in gewissem Grade auch Lessings Verfahren, lehnt aber mit Herder entschiedener als Lessing („Laokoon“-Entwurf) die reine Deduktion, die bloße Ästhetik „von oben“ (wie Herder sie nannte) ab. Das weltanschauliche Verankertsein Winckelmanns in der deutschen Aufklärung ist neuerdings von der Sonderforschung mit weitgehendem Anrecht (aber nun wiederum überbetont) geltend gemacht worden.

Die Verbesonderung findet beim Ausgleichsstreben Winckelmanns ihr Gegengewicht im Dauerwert des Allgemeingültigen, wie das zeitlich und national-charaktermäßig Gegebene seinen Ausgleichswert findet im überzeitlichen und übernationalen Ideal des Schönen schlechtweg, des ewig Schönen, das an und für sich aus dem Einzelschönen und Eigenartigen, Besonderen emporgebildet, doch von sich aus das Einmalige und Vereinzelte durchleuchtet. Der Gattungswert steht über dem Individualwert. Der Typus im Sinne der Klassik zeichnet sich ahnungs-voll ab. Darin enthüllt sich also in Wirklichkeit als verstehende Tiefe und als ein Vorausblicken, was im ersten Augenblick leicht als Untiefe und ein zeitbefangenes Zurückblicken (etwa angesichts

des „Laokoon“ Lessings) erscheinen mag: Winckelmanns vielfach mißverstandenes, weil teilweise noch mit zeitgebundenen Fachausdrücken arbeitendes Eintreten für die Allegorie. Was er dabei spürte und aufspürte, instinktsicher mehr als begrifflich klar, war der Zugang zum Typusbegriff der Klassik, den er eben nur auf seine zeitbedingte Weise suchte.

Wenn trotzdem Winckelmann streckenweise auf den (in mancher Hinsicht das Kunstwollen der Klassik vorbereitenden) Bezirk der Auflockerungs-Ästhetik innerhalb der Aufklärung zurückbezogen werden muß, so einmal deshalb, weil auf diese Weise zugleich jene Voransätze zur Klassik im entwicklungsgeschichtlichen Gedankenverbannde der Auflockerungs-Ästhetik eingelagert beobachtbar werden. Zum anderen jedoch, weil die Ausgangsstellung Winckelmanns im rationalistischen Raum besonders eindrucksvoll jene hohe Spannkraft erkennen läßt, die ihn befähigte, die Umschränkung und Einschränkung dieses Raumes machtvoll beiseite zu drücken. Es geschieht dies nicht in Lessings schneidigem Kampfgange, nicht auch mit dem fortreißenden Ideenstrom und Schwung des jungen Herder, sondern in einem ruhig gesammelten Kraftgefühl und also gleichsam mit „stiller Größe“.

Die Überwölbung von Klassizismus und Klassik baut ihren einen Tragpfeiler auf dem Boden der Baumgartenschen Ästhetik, wenn auch in eigener Weise und nach eigenem Wollen und Planen. Ein (von der Sonderforschung z. T. vermutetes) Übernehmen und Entwickeln jener „Methode“ Baumgartens, an Beispielen zu erläutern, dürfte indessen nicht vorliegen. Denn Winckelmann erlebt von vornherein am empirischen Beispiel, wo Baumgartens relative Kunstfremdheit bestenfalls erweist. Auch dort, wo Winckelmanns kunsttheoretische Anschauungen in zeitgebundener Terminologie ein „Schließen“, ein Schlüsseziehen von der Kunstleistung aus anraten, da pflegen derartige Folgerungen — ihm z. T. unbewußt — doch eben nur zu geraten, weil ihnen sein Kunsterleben bereits zielsicher den Weg gebahnt hatte. Immer nur mittelbar aber war diese Art des Erweisens, die im Vorbewußten ruhte, durch die Hilfskonstruktion des Kunstverständes. Für Baumgarten blieb Hauptkonstruktion eines Kunstsystems, was für Winckelmann Ertrag eines Kunst-Anschauens war. Aber ein Teilstück von der Vollkommenheits-Ästhetik gliedert Winckelmann in den konstruktiv tragenden Unterbau ein, ebenso manchen Einzelzug der Geschmackslehre.

Der erste Satz seiner „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst“ (1755) könnte fast noch bei Gottsched stehen — und steht ähnlich bei Gottsched. Er greift die Zielsetzung des „guten Geschmacks“ in Wirkungseinheit mit der Mustergeltung der Alten auf. Denn unter „dem Griechischen Himmel“ sieht Winckelmann die vorgeformte Verwirklichung und Seinswerdung des guten Geschmacks muster-gültig vollzogen. Der milieutheoretische Einschlag (Einfluß des Klimas usw.) deutet merklich auf Montesquieu hin. Und in manchen Gedanken von der geistigen Schönheit und der „schönen Seele“ begegnen sich Winckelmann und Shaftesbury, während der theoretische Grundzug der Vollkommenheits-Ästhetik mit dem von Winckelmann indessen keineswegs unkritisch gewerteten Begründer der Ästhetik Baumgarten Fühlung zeigt. Innerhalb der Geschmackslehre wird die nationale Stufung der Geschmacks-Verbesonderung zwar zugestanden, der übergeordnete allgemeingültige Geschmack aber an sich aufrechterhalten als Ideal, das die Griechen weitgehend verwirklichen. Deshalb genügt zum Erringen jener Vollendung nicht die Naturnachahmung, bei deren Vollzug ein Italiener eben doch anders sieht und gestaltet als ein Niederländer oder Franzose (Geltungsrecht des nationalen Geschmacks, Ansätze zur vergleichenden Kunstgeschichte). Vielmehr muß die Nachbildung der griechischen Meisterwerke und Musterwerke hinzutreten, um ausgleichend und vollendend zu wirken.

Von einem unkritischen Befangensein Winckelmanns kann nicht ernstlich die Rede sein, da er frei genug urteilt, um auch den „Modernen“ (leichter Anklang an den „Querelle“) etwa in der Malerei (bes. hinsichtlich: Faltenwurf bzw. „Draperie“) eine Teilüberlegenheit gegenüber den Alten einzuräumen, die jedoch im Kontur und in der plastischen Statik Vorbild bleiben. Es geht auch nicht an, zu behaupten, daß Winckelmann neben dem Idealisch-Schönen das Realistisch-Charakteristische ganz übersehen hätte. Aber da sich für ihn die wahre Seelengröße in der gelassenen Würde vollendet äußert, so ordnet er das Ideal der edlen Ausgeglichenheit werthaft dem unausgeglichen Charakteristischen über: „Kenntlicher und bezeichnender wird die Seele in heftigen Leidenschaften; groß aber und edel ist sie in dem Stand der Einheit, in dem Stand der Ruhe“. Einheit bedeutet dabei etwa Einigkeit, Eintracht, Einklang mit sich selber, also leidenschaftsbefreite Ausgeglichenheit. Er kennt an sich auch

bereits das Dionysische, aber als „Fehler“, als bloßen „Parenthysus“. Zu fordern ist zum mindesten eine Verschmelzung des „Bezeichnenden“ (Charakteristischen) mit dem „Edlen“ (Ideal-Schönen); aber auch dies wird nur Sonderfällen zugebilligt, wie etwa der Laokoon-Gruppe. Eigentliches Ideal und Vor-Bild bleibt das Schlicht-Große, das ebenso klar abgesetzt und abgehoben wird vom nur „Hochtrabenden“ und nur „Erstaunenden“ wie vom „Heftigen“ und „Flüchtigen“. Derartige blendende Trugziele sind groben primitiven Frühformen künstlerischen Schaffens und Wirkens eigen, nicht aber der vollendeten Reife.

Mit dem Abwehren des „Hochtrabenden“ begegnet auf dem bildkunsttheoretischen Kampfabschnitt der allgemeine Abwehrkampf des Aufklärungsklassizismus gegen das Barocke auf wortkunsttheoretischem Gebiete. Mit der Abwehr des „Erstaunenden“ aber vollzieht Winckelmann bereits eine wenig beachtete, aber beachtenswerte Schwenkung gegenüber den allgemeinästhetischen Zielsetzungen der Dubos, Muratori, Addison u. a., die das Neuartige, Ungewöhnliche, Überraschende, Erstaunliche als wünschenswerte Teilwirkungen gefordert hatten. Daß diese Schwenkung keine bloße Rückwendung bedeutet, beweist die Grundhaltung der Abhandlung Winckelmanns, die sich zu jener Kernprägung verdichtet, mit welcher der Winckelmann von 1755 bereits der deutschen Hochklassik die Bahn brechen half, ohne es vorerst selbst zu ahnen, ohne jedoch auch den ethischen Grundzug seiner Zeit im spürbaren moralischen Nebenklang und Begleitmotiv neben dem Hauptmotiv jener Wendung zu verleugnen:

„Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe sowohl in der Stellung als im Ausdruck. So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele“.

Das Dionysisch-Erregte wird also auch in dieser bekannten Prägung keineswegs übergangen, aber es wird im Vergleichsbild nicht zufällig der Oberflächenwirkung des Hervorstechenden zugewiesen, während das echte Wesen tiefer zu suchen und zu finden ist. Das dabei aufgestellte Ziel einer erkämpften Ausgeglichenheit, eines Erhabenen aus gebändigter Kraft der Selbstzucht und Selbstbewahrung, einer nicht allein schönen, sondern „großen Seele“

(später theoretisch auch bei Wieland und in der werkimmanenter Poetik der „Alceste“) leuchtet Winckelmann nicht ein aus theoretischer Besinnlichkeit, sondern leuchtet ihm auf aus dem schauenden Sichversenken in das Kunstwerk als Wirklichkeit und Erlebnis. Er gelangt induktiv zu diesem Satz, der zugleich fordernde Setzung ist. Vorerst in einfacher Nebenreihung schließt sich dieses Aussprechen eines Wesensattributes an die Zusammenstellung anderer Attribute: „schöne Natur; edler Kontur („Contour“), Draperie“. Aber sogleich wird klar: es ist das „allgemeine, vorzügliche“, also vorherrschende und wesensbestimmende Attribut. Und wenn schon im Würdigen der griechischen Gewand-Darstellung die Wendung von der „edlen Freiheit und sanften Harmonie des Ganzen“ stimmungsmäßig vorbereitete auf jenes Endziel, so wird es weiterhin noch mehrfach eingeprägt, und zwar auch für die Literatur: „Diese edle Einfalt und stille Größe der Griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der Griechischen Schriften aus den besten Zeiten“. Gleichzeitig wird auch formal deutlich, daß es nicht als „ein“ Kennzeichen (unter anderen), sondern als „das“ Kennzeichen gewertet ist. Und was für den späteren Primat der Plastik Hervorhebung verdient: das kennzeichnende und auszeichnende Merkmal des Statuarischen („der griechischen Statuen“) ist dabei ausdrücklich auf das Schrifttum übertragen worden.

Der Kunsthistoriker und Kunstliebhaber, nicht der Kunsttheoretiker Winckelmann gewinnt diese Einsicht. Der Kunsttheoretiker bewegt sich noch streckenweise im Raume der Auflockerer, teils noch im Raume des Rationalismus im engeren Sinne. Dieser Kunsttheoretiker will z. B. noch im Befürworten der sinnbildhaltigen, geistig reicheren Malerei den „Pinzel, den der Künstler führet, . . . in Verstand getunkt sehen“. Aber der künstlerisch gestimmte Mensch in ihm fordert eine wesensverwandte Seele im Kunstschaffenden, fordert ein seelisches Sich-Einsenken in das Motiv. Und der vorwärtsschauende Blick des Wegbereiters sieht wohl schon aus dem Allegorischen das Typische, Allgemein-gültig-Ideale, Gattungshafte sich erlösen, die Möglichkeit auch, aus dem Gattungstypus den „Charakter eines ganzen Volks“ auch bildkünstlerisch versinnbildlichen zu können (Berücksichtigung der nationalen Verbesonderungen). Der zeitgebundene Kunsttheoretiker baut ein Stück der Zeichenlehre („bedeutende und sinnlich gemachte Zeichen von Dingen, die nicht sinnlich

sind“) in seine Gedankenfolge ein; der Kunstkenner weiß, daß theoretische Begründungen dem Schaffenden wenig geben. In seiner „Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke“ (1756), die sich mit dem „Sendschreiben“ über seine Abhandlung auseinandersetzen, erklärt er sogleich in den ersten Sätzen die Sparsamkeit an gelehrten Belegen eben mit jener Überzeugung, die er hier grundsätzlich formuliert: „Ich bin überhaupt der Meinung“, daß „das Schöne in der Kunst mehr auf feine Sinnen und auf einen geläuterten Geschmack als auf ein tiefes Nachdenken beruhet“. Für den Autonomiegedanken der klassischen Kunst bietet Winckelmanns Schrift „*Über die Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst*“ (1763) einen frühen recht bemerkenswerten Beitrag. Danach kommt es für die Fähigkeit des Schönheitsempfindens nicht auf irgendwelche triebhaften oder zweckhaften Momente, sondern vielmehr und ausschließlich darauf an, „was der innere feinere Sinn (der also wiederum hervorgehoben erscheint), welcher von allen Absichten geläutert sein soll, um des Schönen willen selbst empfindet“. Vor Kant und Riedel klingt hier das uninteressierte Wohlgefallen und die Selbstzwecklichkeit der Kunst deutlich an.

Trotzdem wird das lebhafte Beteiligtsein an der Erörterung des Geschmacksproblems in Verbindung mit der Sentiment-Lehre ohne weiteres als zeittypisches Attribut seiner Kunsttheorie überall ablesbar. Der gute Geschmack bleibt Richter und Wertungsmaßstab, bleibt ein Hauptstrukturglied im theoretischen Gerüst auch der „Geschichte der Kunst des Altertums“ (1764), die den Grundplan und die Leitideen der „Gedanken . . .“ verhältnismäßig weitgehend beibehalten hat. Winckelmann begnügt sich im Wesentlichen damit, die zeitüblichen Lehren der Ästhetik als Hilfsstützen gelegentlich einzubauen, soweit sie seiner historischen Linienführung förderlich zu sein versprechen. Gerade dort, wo er in seiner sachenvollen und doch seelenvollen Darstellung (in der er noch heute ein Muster sein könnte) mehr sich entspannend als anspannend bei einer allgemeinen Betrachtung verweilt, pflegt solche Annäherung und gleichsam rastmachende Anlehnung an Zeitübliches ohne weiteres erkennbar zu werden. Aber auch in den „Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums“ (1767) wird z. B. die Theorie des „Vergnügens“ für die Bildkunst übernommen, und zwar mit ausdrücklicher Bezugnahme auf die Dichtkunst, indem sowohl „die Kunst der Zeichnung

und die Malerei wie die Poesie“ als „eine Tochter des Vergnügens“ bezeichnet wird.

Innerhalb der Kunstgeschichte selbst kehren an jenen besinnlichen Raststellen vor allem die Anschauungen vom Allgemeinen wieder, das dem verbesonderten Einzelschönen überzuordnen ist und jetzt, an sich aus den „Gedanken . . .“ schon vertraut, in größerem Rahmen weitausgreifende Stoffwelten beherrscht. Die Skepsis jedoch gegenüber einer begrifflichen Erfassbarkeit des Schönen hat sich eher noch verstärkt. Rein begrifflich auszusagen wäre, so scheint ihm, vom Wesen der Schönheit weit eher das, „was sie nicht ist, als was sie ist“, also die Bestimmung an negativen Wertungskriterien. Im zweiten Stück des vierten Kapitels seiner Kunstgeschichte, das „Von dem Wesentlichen der Kunst“ handelt, verwirft Winckelmann das *more-geometrico*-Erweisen für den Bezirk des Kunstschönen und für die Kunstwelt schlechweg, und zwar auch für deren begriffliche Untergründung. Trotz seiner Anlehnung an die Aufklärungsästhetik in Einzelfragen bleibt er grundsätzlich überzeugt, daß hierin „nicht nach Art der Geometrie verfahren“ werden könne. Damit wird dem Cartesianismus und allen denen, die unmittelbar oder mittelbar Cartesius folgen, das Anrecht und die Fähigkeit der Urteilsbildung in Fragen des Geschmacks und der Kunst schlechthin auch von Winckelmann, wie bereits von manchem Auflockerer, entzogen. Die Weihe des Ahnungsvollen und Geheimnisvollen soll die rationalistische Begriffsfreudigkeit nicht antasten dürfen; „denn die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unerfundenen Wahrheiten gehöret“. Durch Begriffszangen bleibt sie unerfaßbar; denn „wäre dieser Begriff geometrisch deutlich, so würde das Urtheil der Menschen über das Schöne nicht verschieden seyn“. Soweit überhaupt Schlüsse gezogen werden können, muß man sich „begnügen, aus lauter einzelnen Stücken wahrscheinliche Schlüsse zu ziehen“. Das Ideal der absoluten Vollkommenheit kann selbst im Menschenkörper nicht vorgebildet liegen, da die „höchste Schönheit“ nur „in Gott“ ruht. Allein in dem Grade, wie sich die Einzelausprägungen menschlicher Schönheit der göttlichen Schönheit nähern, kann etwas erspürt werden von der Schönheit an sich, die aber auch auf diesem Wege immer nur durch Synthese ihrer in der Naturschönheit zerstreuten Teil-

elemente im künstlerischen Wahl- und Auslesevorgang „der schönsten Teile“ gewonnen werden kann. Bei alledem muß der Glaube an ein schlechthin und ewig Schönes aufrechterhalten bleiben. Und Winckelmann hat diese Gläubigkeit vorgelebt und nicht nur erschlossen.

Fraglos sind Ansätze zu einer nicht nur induktiven, sondern auch genetischen Wesensbestimmung des Kunst-Schönen bei Winckelmann gegeben, d. h. Ansätze in Richtung Herder. Dorthin verweist sowohl das Ertragsammeln aus einer Reihe von einzelnen Kunsterfahrungen und Kunsterlebnissen in der Haltung des Kunstwertaufnehmenden (induktives Verfahren) als auch — den Drang zur genetischen Wachstumsdeutung offenbarend — das Ertragsammeln und Ertragsauswerten in der Haltung des den geschichtlichen Ablauf Betrachtenden. Selbst im individuellen Bereich der Entwicklung innerhalb der Lebensalter des einzelnen Künstlers wird ein genetisches Verfahren fühlbar. Und wie Winckelmann solchen Entwicklungen in Zeitaltern der Völker nachdenkend, betrachtend und nachfühlend folgt, wie er Persönlichkeitsentwicklungen aus den Frühformen des Knabenalters gelegentlich mit besinnlichem Blicke streift, so erhofft er auch in einem Sonderaufsatz, der den „Weg zur Vollkommenheit“ einer Persönlichkeit über eine musische Jugenderziehung verlaufen sieht (durch „Erklärung der schönsten Stellen alter und neuer Schriftsteller, sonderlich der Dichter“ sollen „Herz und Empfindung“ des Knaben „zu eigener Betrachtung des Schönen aller Art“ gleichsam „rührend erweckt“ und „zubereitet“ werden), ästhetische Bildungsmöglichkeiten „Von der Fähigkeit der Empfindung des Schönen in der Kunst“, ohne jedoch zur Tiefgründigkeit Schillers in den Briefen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ auch nur entfernt vordringen zu können, wie denn überhaupt ein starkes Hingelenktsein auf das für die Bildkunst (im Vergleich mit der Dichtkunst) bedeutsamere Technische ihm eigen ist.

Dieser starke Einschlag von Kunsttechnik und Kunstverstand gerade in den „*Gedanken*“ von 1755, z. T. doch aber auch noch im Großwerk von 1764, jenes Hindrängen zum Erklärenwollen und Begründenwollen zeigt streckenweise einen Kunstkenner, der als Theoretiker an einem gewissen ästhetischen Erkenntnis-optimismus verhältnismäßig zäh festzuhalten sucht. Verkennen jedoch — und darin wird wieder die Zwischenstellung zwischen

Lessing und Herder sichtbar — konnte er, dem sein Bestes aus dem einfühlenden Kunsterleben zuwuchs, auf die Dauer nicht die Gefahr der rationalistischen Zeitästhetik, sich in „leere Betrachtungen“ zu verlieren. So wurde ihm das Theoretisieren Mittel zur Erläuterung und Gliederung, zum Andeuten und Herausarbeiten der großen Leitlinien seiner kunstgeschichtlichen systemsuchenden Darstellung, die den „Versuch eines Lehrgebäudes“ (Vorrede) bewußt unternimmt, wobei sein Ausgleichsstreben Kunstverstand und Kunstgefühl zu einer vielfach wundervollen Wirkungseinheit aufgehen läßt. Winckelmann beweist wohl ungewollt, daß doch etwas in der zeitgegebenen Kunsttheorie steckte, das verwirklicht und nutzbar gemacht werden konnte; aber eben für den genialen Kunstgeschichtler weit mehr vielleicht als für ein wirklich kunstschaffendes Genie.

Das Ideal von Harmonie, Einheit in der Vielheit und Einfalt in der Größe in bevorzugter Ruhelage bleibt für die Kunstgeschichte von 1764 bestehen. Das Verharren der Seele im „mittleren Stand“ zwischen „Schmerz“ und „Vergnügen“ verbürgt die Haltung der beherrschten Ausgeglichenheit. Selbst dort, wo „Handlung“ und „Leidenschaft“ die gesammelte Ruhelage der Schönheit zu erschüttern scheinen, wo also vom Künstler nicht nur Schönheit als Sein, sondern auch „Ausdruck“ — und Winckelmann kennt bereits den Kunstwert des „Ausdrucks“ — gefordert wird, hat das Ausdrucksvolle in Angleichung an das Schönerfüllte eine entsprechende Dämpfung und Bändigung zu erfahren. Auch das sind Forderungen, die auf das Kunstwollen der deutschen Klassik vorausweisen. Demgemäß wird der dynamischen Kräftegruppe der Leidenschaft und Aufwallung die statische Kräftegruppe der „Fassung“, des Gefaßtseins, der Beherrschtheit und Selbstzucht als Ausgleichswert beigegeben. Der gestaltende Bildkünstler darf vom „Feuer“ der Leidenschaft nur die „Funken“ sichtbar machen. Selbst ein Dichter wie Homer dämpft den Ausdruck der Aufwallung. Vollends der Bildkünstler ist zur Verhaltenheit, Gelassenheit, Würde und „Fassung“ verpflichtet. Daher ist das aktiv Heroische der Bildkunst weniger angemessen als der Dichtkunst, die in diesem Betracht über geeignetere Ausdrucksmittel verfügt. Diese Gegenüberstellung von Bildkunst und Wortkunst hinsichtlich der Motivwahl und Motivbewältigung des Heroischen mag mit Winckelmanns eigenen Worten vermittelt werden:

„In Vorstellung der Helden ist dem Künstler weniger als dem Dichter erlaubt: dieser kann sie malen nach ihren Zeiten, wo die Leidenschaften nicht durch die Regierung oder durch den gekünstelten Wohlstand des Lebens geschwächt waren, weil die angedichteten Eigenschaften zum Alter und zum Stande des Menschen, zur Figur (körperlichen Gestalt) desselben aber keine nothwendige Verhältniss haben. Jener aber (der Bildkünstler), da er das schönste in den schönsten Bildungen wählen muß, ist auf einen gewissen Grad des Ausdrucks der Leidenschaften eingeschränkt, die der Bildung nicht nachtheilig werden soll“ (I, 169).

Nicht nur im Hinschauen auf Lessings „Laokoon“ kommt dieser Unterscheidung der Künste nach den ihnen gemäßen Motiven besondere Bedeutung zu, wie denn auch Winckelmann als Einzelbeispiel bereits in diesem Zusammenhange die Laokoongruppe ins Auge faßt, das Niederringen des Schmerzes und das Ringen um Fassung hervorhebt und das Abweichen vom Vorbild des Dichters in solchen Motiven als berechtigt und erwünscht anerkennt. Diese Unterscheidung birgt zugleich in gewissem Grade eine vorweggenommene Kritik an der weitgehenden Übertragung der Ideale der Bildkunst auf die Ideale der Wortkunst durch die deutsche Klassik (im Goetheschen Sinne) in sich. Denn fraglos berührt hier der Wegbereiter der Klassik die Abzweigung des Eigenweges der Dichtkunst, den dann Herder im Fordern und Schiller im Erfüllen zielklarer verfolgten. Für die Dichtkunst, das erkennt Winckelmann, sind dynamische Möglichkeiten gegeben, die für die Bildkunst erzwungen und schönheitschwächend wirken würden. Aber indem das aktiv Heroische als schönheitsgefährdendes Motiv gesehen wird, werden auch zugleich die Grenzen des Standortes oder Blickfeldes Winckelmanns deutlich. Sein Ideal der Ausgeglichenheit und Entspannung verträgt sich nur mit dem Heldischen der gefaßten Haltung, des irgendwie doch nur Stoischen, gestattet nicht die aktive Anspannung heldischer Eroberungshaltung und Tatbewegung, verharrt im heroischen Ertragen, befreit sich nicht zum heroischen Erkämpfen. Ein latentes Erkämpfen und Erringen liegt nur mittelbar vor, eben im Erkämpfen der „Fassung“, der gebändigten Haltung. Der mehr passiv gerichtete Willensidealismus im Heroischen Winckelmanns hebt sich klar ab vom aktiv gerichteten Willensidealismus Schillers und vom dämonisch Heroischen Heinrich von Kleists.

Rein ästhetisierend jedoch wirkt die Gesamthaltung Winckelmanns in seiner Kunstanschauung und in seiner Kunstgesinnung nicht; schon dadurch nicht, daß er hinter der „Stille“ das drängende Leben wirken fühlte. Die Seele soll „ruhig, aber zugleich wirksam, aber nicht gleichgültig“ im bildkünstlerischen Ausdruck Gestalt gewinnen. Der „Historienmaler“ z. B. muß über die Natur hinausgehen, um ausdrucks- und wirkungsmäßig den Steigerungsgrad des „Heldengedichts“ zu erreichen, zugleich wiederum ein Beispiel dafür, daß Winckelmann doch häufiger zur Dichtkunst hinüberschaut (und zwar auch dann, wenn er es nicht ausdrücklich hervorhebt), als man vielfach anzunehmen pflegt. Auch in der eigenen Arbeitsweise sucht er vom Dichterischen zu lernen, nicht nur in dem Sinne, wie man „Homer in Winckelmanns Sprache“ stilkritisch wiederzufinden gemeint hat, sondern auch in dem Sinne, daß er sich zu den großen Partien seiner Bildnisbeschreibungen wie ein Dichter zu einem Großwerke rüstet. Es soll doch nicht allein die Größe des Leistungsaufwandes andeuten, sondern auch ein Stück der ehrfürchtigen inneren Sammlung, wenn Winckelmann bekennt: „Die Beschreibung des Apollo wird mir fast die Mühe machen, die ein Heldengedicht erfordert“. Seine ganze Vorstellung von der anlagemäßigen Begabung, von der Erziehung und der Auslese der Griechen, die jene Idealkunst nur tragen könnten, weil sie so geartet und erzogen sind, rückt das Gefühl für „wahre Ehre“ und die „Größe ihrer Denkungsart“ (Denkungsart etwa gleich Gesinnung), kurz für eine heldische Haltung stark in den Vordergrund und läßt dieses Gefühl vielfältig und doch einfältig mit dem des Wuchtig-Würdigen sich verbinden, so daß auch von dieser Seite her gesehen, der Erlebnis- und Erkenntniszuwachs des Sturmes und Dranges selbst in der Klassik Winckelmannscher Prägung nicht völlig verloren geht.

Was Winckelmann von jener „edlen Einfalt und stillen Größe in den Werken der griechischen Meister“ und von der „edlen Freiheit und sanften Harmonie des Ganzen“ schon in der Abhandlung von 1755 gekündet hatte, wurde zum Leitspruch der Klassik, die jenes bildkünstlerische Ideal auf die Dichtkunst übertrug, ohne sich immer der Problematik einer solchen Übertragung kritisch bewußt zu sein. Jene Prägung klingt auch dort, wo sie nicht wörtlich wiederaufgenommen wird, dennoch immer wieder an als „kühne Einfalt und ruhige Unschuld“ (Schiller) oder als „Einfalt und bescheidene alte Größe“ (Herder) oder auch als

„schlichte Einfalt und natürliche Wahrheit“ (W. v. Humboldt) bis hin zur Fassung Schellings als „Ausdruck der Ruhe und der stillen Größe“ oder Görres' als „Einfalt und stille Ruhe“. Gerade die Abwandlungen verraten mehr als die bloßen Wiederholungen, wie sich allein der rhythmische Klang der paarigen Wortgruppe schon im Stilgefühl so stark durchgesetzt hatte, daß man allenthalben auf Analogiebildungen stößt. Die Wirkung jener berühmten Prägung auf das Kunstwollen, das ja weit mehr im Begriff des „Idealischen“ gipfelt als in dieser vielzitierten Wendung, soll nicht überschätzt werden; aber sie erweist sich durchweg als eine recht verlässliche Spur für den Weg Winckelmanns durch das kunsttheoretische und kunstphilosophische Schrifttum der gesamten Klassik. Seine Abwandlungen, etwa das Attribut „kühn“ in der Schillerschen Fassung, vermögen z. T. auch gewisse durchweg begrenzte Abweichungen von diesem Wege bemerken helfen. Durchweg begrenzte Abweichungen; denn im wesentlichen Verlauf bewahrt die Winckelmannsche Auffassung und Deutung der Antike ihre richtunggebende Kraft. Und der Gegenstoß Aloys Hirts gegen diese Deutung, seine Bestrebungen, mehr das Charakteristische in der Antike aufzudecken, vermochte sich ebensowenig gegen die gewaltige Übermacht Winckelmanns durchzusetzen wie gewisse leicht romantisierende Umdeutungen Wilhelm Heinses, die doch wesentlich im Geniezeitgemäßen verharren.

Dennoch stützte sich die Kunsttheorie der Klassik als Kunsttheorie im engeren und strengeren Sinne nicht allein und nicht einmal überwiegend auf Winckelmann, sondern hinsichtlich der ideellen Grundlegung vor allem und zunächst auf Karl Philipp Moritz (1757—1793), dessen kunsttheoretische und ästhetische Anschauungen im Goethe der Italienischen Reise lebendig wirksam wurden, um späterhin ihrerseits manche Goethesche Anregung in sich aufzunehmen. Daß sich Karl Philipp Moritz seines eigenen Weges neben Winckelmann sehr wohl bewußt war, zeigt sein kritisches Überprüfen der Kunstwerk-Beschreibung in dem Aufsatz mit der Fragestellung „Inwiefern Kunstwerke beschrieben werden können?“ (1788/89) klar genug an, wobei er im Gefühl für die aufklärerischen, analysierenden Restbestände in Winckelmanns Art der Kunstbeschreibung stärker als Winckelmann die Ganzheitsvorstellung organischer Art zur Geltung gebracht sehen möchte. Daß er selbst einer solchen Beschreibung und Deutung von Kunstwerken fähig war, beweist sein Aufsatz „Über ein

Gemälde von Goethe“ (1792, entstanden etwa 1789), der nicht zufällig von jenem Werther-Brief (am 10. Mai) ausgeht, in dem die Stimmung einer „ruhigen Heiterkeit“ mit dem „Gefühl von ruhigem Dasein“ sich gleichsam in klassischer Weise verbindet.

Aus einem Werke des Sturmes und Dranges kann dergestalt etwas herausgelesen und von den eigenen kunsttheoretischen Gedanken kann etwas in ein spezifisch geniezeitgemäßes Werk hineingelesen werden, was schon der Klassik angehört oder doch der Klassik zustrebt. Ähnlich scheint die Ästhetik Moritz' in ihrem Eingestelltsein auf den schöpferischen Vorgang von der Schöpfungsästhetik des Sturmes und Dranges auszugehen, um wiederum durch die Strenge des künstlerisch-„bildenden“ Verantwortungsbewußtseins beim Schöpfungsvorgange und durch die Voraussetzung und das Ziel der Vollendung und Ganzheit dem Kunstwillen der Klassik die Bahn ebnen zu helfen. Aber auch Aufklärerisches zeigt sich in Moritz noch wirksam, wie er denn frühzeitig popularphilosophische „*Beiträge zur Philosophie des Lebens*“ verfaßt hat und auch mit seinen Arbeiten über Fragen der Psychologie an manchen der späteren Aufklärer erinnert.

So steht Karl Philipp Moritz wie Winckelmann an der Überschneidungsstelle von Aufklärung, Sturm und Drang und Klassik, nicht sowohl zeitlich, aber wesenhaft und wirkungshaft. Wie die Aufklärer und Auflockerer, fast wie Batteux oder Brämer unternimmt er den schon in der Titelgebung ganz der aufklärerischen Suche nach einem einzigen Grundgesetz angenäherten „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften“ unter einem alle beherrschenden „Begriff“. Er knüpft dabei in der kunstphilosophischen Auseinandersetzung an einen aufklärerischen Theoretiker, Psychologen und Ästhetiker, wenngleich polemisch an. Aber das Polemische stellt ihn noch nicht aus diesem Verband heraus. Polemik trieben Aufklärer unter sich auch; das wäre also nichts Besonderes, nichts neue Wege Weisendes. Titelgebung und polemische Anknüpfung scheinen sich vorerst ganz im Rahmen der Aufklärung zu halten. Und fraglos steht man an einer der Berührungsstellen von Aufklärung und Klassik gerade bei diesem wenig beachteten und doch so beachtenswerten „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten“ (1785). Man steht jedoch zugleich vor einer Abhandlung, deren Titelgebung nachdrücklich bekundet, daß hier ein Grundsätzliches

bewußt geleistet werden soll. Schon deshalb geht es nicht an, dieses betonte Bekenntnis einer Grundlegung zu übersehen oder zu übergehen zugunsten einer überbetonten Herausarbeitung des späteren Einverständnisses mit Gedankengängen und Vorstellungen Goethes. Ebenso wenig wie es angeht, etwa Schillers frühe Vorschau auf eine „ästhetische Erziehung“ und andere Leitideen seiner Ästhetik in den grob skizzierten Umrissen der Rede über die Möglichkeiten der Schaubühne (der stehenden Bühne) von 1784 und den feiner und zielklarer ausgeprägten Zügen seiner „Künstler“ (1788) zu übersehen zugunsten des späteren Zufließens von Begriffsbildungen Kants. Die Abhandlung war durchaus begrifflich gehalten und ist soweit ein Beispiel für die Möglichkeit, Leitideen der Klassik aus dem Ideenbestand der Aufklärung (die im reinen Ideenbestand vielfach weiter war als im Kunstschaffen) in kunstphilosophischer Auseinandersetzung, aber auch reinigender Klärung zu entfalten. Fortsetzung und Entgegensetzung zugleich werden auch in diesem symptomatischen Falle erkennbar. Die Lockerung der Zweckbindung der Kunst wird zu einer entschiedenen Lösung der Zweckbindung und damit auch der kunsttheoretischen Verbindlichkeit des Zweckes. Die „Einheit des Mannigfaltigen“ wird zur Ganzheit des „in sich selbst Vollen-det“.

Und doch wirkte hinter dieser kühlen scharfgeistigen Begriffs-klärung fast aufklärerischer Art ein ganz Persönliches: die ideale Zielsetzung, die der Dichter des „psychologischen Romans“ mit stark autobiographischen Einschlägen „*Anton Reiser*“ (1785/90) nicht verwirklichen konnte. Der „*Anton Reiser*“ war dem „*Werther*“ nicht restlos verwandt, aber doch dem „*Werther*“ des jungen Goethe zugewandt. So war K. Ph. Moritz in seiner Art auch durch einen Sturm und Drang gegangen. Aber gleichsam von vornherein mit der Absicht, den Sturm und Drang von innen her zu überwinden. Das eigene schmerzliche Erlebnis am „*Anton Reiser*“ im Verhältnis zu Goethes „*Werther*“, daß nämlich ein in sich vollendetes Kunstwerk in derselben Richtung schlechthin nicht zu überbieten oder auch nur ein zweites Mal zu erreichen sei und in der Entwicklung der Kunst seinen einmaligen bestimmten Ort habe (gelegentlich des „*Tasso*“ hat Moritz sich in einem Schreiben an Goethe auch grundsätzlich über diese Fragen der Einmaligkeit des echten Kunstwerkes geäußert), dieses wohl früh schon sein eigenes Schaffen als Ahnung begleitende und dann

zur Überzeugung sich verdichtende Bewußtsein half ihm als Theoretiker und Kunstphilosoph das finden, was er als Künstler nicht zu bieten vermochte: die Idee der Ganzheit des In-Sich-Selbst-Vollendeten. Moritz vermochte nicht wie Goethe im Kunstschaffen den Sturm und Drang zu überwinden, wohl aber im Kunstwollen und im programmatischen Kunstfordern.

Insofern wurde aus einem letztlich unfruchtbaren Kunstschaffen (trotz des „Anton Reiser“-Romans als Vorstufe zum „Wilhelm Meister“) dennoch eine fruchtbare Kunsttheorie und auch eine fruchtbare Prosodie, die mehr war als nur der „Versuch einer deutschen Prosodie“ (1786), und bemerkenswerte „Vorlesungen über den Stil“ (1793/94), die mehr bieten als bloße stilistische Anweisungen, wie sie unter anderem auch — in der sechsten Vorlesung — jenen Entwurf „Über ein Gemälde von Goethe“ in sich aufnehmen, aber vor allem doch ihre tiefere, teils stillschweigende, teils erkennbar hervortretende Untergründung finden durch die ästhetischen Grundbegriffe Moritz'. Es ist keineswegs nebensächlich, daß Moritz den Gestaltungsfragen eine besondere Sorgfalt zuwandte. Denn das ergänzt durchaus folgerichtig die Forderung des in sich selbst Vollendeten, weil für Moritz die innere Einheit von Haltung und Gestaltung eine wesentliche Voraussetzung für das vollendete Kunstwerk war. Und nicht zum wenigsten von dieser Seite der Prosodie her erfolgte die fördernde Anregung zur Formvollendung der „Iphigenie“ Goethes. Noch der Tassovers dankt Moritz manche Formverfeinerung, ähnlich wie der Hexameter in „Hermann und Dorothea“ Wilhelm von Humboldt in vieler Hinsicht verpflichtet ist. Im „Tasso“ erkennt und liebt Moritz nicht sowohl einen „gesteigerten Werther“ als vielmehr — um es einmal so zu umschreiben — einen vergeistigten Werther.

Vom Persönlich-Menschlichen her gesehen, setzte Moritz seiner eigenen Unrast und Unausgeglichenheit einen Gegen-Stand, ein haltbietendes Gegen-Bild. Nicht zuletzt daraus erklärt sich die Strenge der Forderungen, daß es Forderungen an sich selber waren. Sie blieben abstrakt, bis das Erlebnis der Persönlichkeit Goethes die abstrakten Begriffe zu angeschauten Ideen vertiefte und erwärmte.

Bereits 1785 also in jenem „Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten“ (Berl. Monatsschrift)

wendet sich K. Ph. Moritz gegen die Mendelssohnsche Ersetzung des Batteuxschen Naturnachahmungsbegriffes durch das Wirkungsziel „Vergnügen“, weil im „Vergnügen“ wiederum ein neuer Zweck von außen her an das Kunstwerk herangetragen werde (S. 43) und man außerdem auch am nur Nützlichen „Vergnügen“ finde (S. 38). Es gilt also, den Begriff des Vergnügens am Schönen gegen den des Vergnügens am nur Nützlichen abzustufen und so zugleich hinabzusteigen zur eigentlichen Grundkraft und Ur-eigenschaft. Der Unterschied wird in scharfsinniger Ableitung, die dem mathematischen Interesse Moritzens alle Ehre macht, letztlich darin gefunden und aufgespürt, daß das Nützliche nur vollkommen wird in Erreichung eines außerhalb seiner selbst liegenden Zweckes; es ist — wie wir etwa sagen würden — ein bloßer Beziehungswert, bleibt also nur relativ gültig. Das Schöne aber trägt — als Selbstzweck — seine Vollendung in sich selbst: es ist Eigenwert und insofern gleichsam „absolut“. Demnach stellt der schöne Gegenstand dar ein „in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht“ (Verbindung vom Selbstzweckgedanken mit dem klassisch harmonisierten Organismusgedanken.) Das Schöne ist völlig zweckfrei im Wesen und Sein; auch im Sein; denn es ist ausschließlich „wegen seiner eignen innern Vollkommenheit da“ als Eigenwert und Vollendungswert. Es ist etwas, „das bloß um sein selbst willen hervorgebracht ist, damit es etwas in sich Vollendetes sei“. Dieser Grundbegriff der nach innen verlegten zweckbefreiten Vollendung wird also in immer neuen und doch zielgleichen Prägungen klargestellt und gegen jede Mißdeutung gesichert. Er ist keineswegs dunkel und bedurfte — rein begrifflich und kunsttheoretisch gesehen — nicht der Aufhellung durch Goethe, wohl aber einer anschaulichen Belebung.

Und das mußte betont werden, weil dadurch — m. E. zum ersten Male mit solcher Prägnanz und solchem Nachdruck (von den erwähnten Ansätzen im Sturm und Drang, bes. bei Herder abgesehen) — der Eigenwert und die Zweckbefreiheit in der gesamten Entwicklung der Kunsttheorie sich eindeutig und volldeutig durchsetzt. Denn wenn auch der junge Herder nach dieser Seite hin schon vorgestoßen war, mehr erkundend zudem als erobernd, so blieb doch die Geniezeit durch ihre vielfach eingeflochtene sozialkritische Bindung und ihr revolutionäres Reformbestreben in beträchtlichem Grade immer noch zweckgebunden. Aus dieser Tatsache heraus erklären sich denn auch nicht zum

wenigsten K. Ph. Moritz' scharfe Kritiken („Voss“, schon 1784) an derartigen Tendenzen, an dem schrankenlosen Subjektivismus auch des jungen Schiller. Es werden hier jedoch auch gewisse Grenzen der Klassik fühlbar, eine gewisse Verständnislosigkeit gegenüber dem kämpferischen Wirkungswillen des Sturmes und Dranges, sowie eine wohl „aristokratische“, aber zugleich recht dünne Geistigkeit, wie denn K. Ph. Moritz im „Tasso“ Goethes, zu dem er selbst ein wenig Modell gestanden haben mag, das „höchste Geistige“ und ebenso das „zarte Geistige“, an dem er wie sein Anton Reiser selbst litt, als das „Höchste der Poesie“ erkannte und anerkannte.

Die entwicklungsgeschichtliche und ideengeschichtliche Bedeutung jenes von Moritz — schon vor Goethes Einwirkung — so energisch und zielsicher vollzogenen Durchbruchs zur Zweck-erlöstheit und Eigenwertigkeit der Kunst (immer vom Wertungswinkel der Klassik aus geurteilt) wird erst im größeren Zusammenhange ermeßbar, wenn man gebührend in Rechnung stellt, daß — von rein ästhetischem Blickpunkt her gesehen — die Gesamtentfaltung der Wortkunsttheorie und Literaturphilosophie vom Barock bis zur Gegenwart letzten Endes sich aufgliedert in die Epoche vorherrschender (moralischer, zeitweise auch überwiegend noch sprachschulender, stillkundlicher und lebenskundlicher) Zweckgebundenheit (Poetik und Wortkunsttheorie von Opitz bis Lessing), die Epoche vorherrschender Zweckbefreitheit (Ansatz: Geniezeit, Durchbruch: Klassik, Aufrechterhaltung und Übersteigerung mit Teilrückwendung: Romantik) und die Epoche eines Ringens der erworbenen Zweckbefreitheit mit erneuter (vorwiegend politischer) Zweckbindung (19. und 20. Jahrhundert).

Hinsichtlich der Polemik gegen Mendelssohn, dem Moritz auch einige positive Anregungen verdankte, handelt es sich nicht einfach — wie gelegentlich angenommen wird — um ein vorschnelles, grundsätzliches Verwerfen des „Vergnügens“, sondern um die Einschränkung und Präzisierung dieses Begriffs. Moritz argumentiert: „Ein Ding kann also nicht deswegen schön sein, weil es uns Vergnügen macht, sonst müßte auch alles Nützliche schön sein; sondern was uns Vergnügen macht, ohne eigentlich zu nützen, nennen wir schön“. Die geleistete Vorarbeit für Kants „interesseloses Wohlgefallen“ wird dergestalt bereits auf dieser Frühstufe der Ästhetik K. Ph. Moritz' erkennbar. Es gab aber, wie erwähnt, zahlreiche andere Vor-

stufen. Mit jenem Schluß hängt jedenfalls folgerichtig zusammen, daß Moritz beim schaffenden Künstler dessen Seitenblick auf die zu erzielende Wirkung ablehnt; denn durch die Erfolgshascherei würde wiederum ein äußerer Zweck gesetzt: eben das Vergnügen, die absichtsbetonte Genugtuung. Auch der Beifall der Besten „will nicht erjagt, sondern nur auf dem Wege mitgenommen sein“. Und hier nun läßt Moritz seine Theorie einmünden in eine vertiefte Vervollkommnungs- und Glückseligkeitslehre (also letztlich doch wieder in ein aufklärerisches „Ideal“), indem er das Humanitätsideal der Klassik (das seinerseits weitgehend vorgebildet war in der Aufklärung und durch die Aufklärung) als ethische Wert- richtung dem Formvollendungsideal der Klassik als der ästhetischen Wertrichtung parallellaufen läßt: „Denn auch die reinste Glückseligkeit will nur auf dem Wege zur Vollkommenheit mitgenommen und nicht erjagt sein“. Auf dieses absichtsfreie, zwanglose Werden und Wesen des harmonischen Menschen, als dessen Vorbild er dann Goethe verehren konnte, im weiteren Bezug auf die Klassik überhaupt deutet die Zielpprägung hin: ein „übereinstimmendes, harmonisches Ganze“; denn der Moritzsche „Ganzheits“-Begriff verdrängt jetzt das ältere Ideal der Einheit in der Mannigfaltigkeit.

Daß die oft überstark angesetzte Einwirkung Goethes auf die Konzeption der Moritzschen Hauptschrift gelegentlich des gemeinsamen Aufenthaltes in Rom, eine nachgerade konventionell erstarrte und eben daher schwer zu berichtigende Meinung, die sich vor allem stützen dürfte auf Goethes eigene vorsorgliche Andeutung in der „*Italienischen Reise*“, keineswegs überschätzt werden sollte, beweist hinreichend der Umstand, daß in jenem soeben erläuterten Aufsatz von 1785 bereits die entscheidenden Grundpositionen seiner dann nur breiter ausgeführten Ästhetik unverkennbar von K. Ph. Moritz vorgebildet, ja z. T. schon als gesicherte Erträge bereit liegen. Dazu kommt, daß K. Ph. Moritz' herbe Predigt — religiöse Nachwirkungen des einstigen Herrnhuters sind nicht zu übersehen — vom falschen Bildungs- und Gestaltungstrieb auf schmerzlich genug errungener eigener Selbstkritik beruht, also durchaus auf eigenes Erleben und Erleiden zurückgeht (vgl. den „Anton Reiser“) und gewiß keiner Goetheschen Einwirkung bedurfte.

Jenes eigene Erfahren, jenes weitgehende Verzichten K. Ph. Moritz' auf produktives Schaffen läßt Moritz denn auch sein

Interesse besonders einstellen auf das schöpferische Verhalten des Künstlers, läßt ihn Fühlung wahren mit der Schöpfungsästhetik der Geniezeit, der er in älteren Literaturgeschichten auf Grund seines „Anton Reiser“ zugeordnet wurde, die er jedoch zugleich organisch hinüberzuleiten versteht in die Gestaltungs- und Ausgleichungsästhetik der Klassik, läßt ihn abrücken von der Wirkungsästhetik der Aufklärer und Auflockerer, selbst von der verfeinerten Umbildung bei Mendelssohn. Die Wandlung seiner Einstellung zu Goethes „Werther“ vom Angezogenensein durch das Subjektive zum Angesprochenwerden durch die objektive Kunstgeltung und zu einer entsprechend objektiveren Kunstbetrachtung in dem Fragment „Über ein Gemälde von Goethe“ weist in eine ähnliche Richtung der Reifung.

Die Selbständigkeit und die grundlegende Geltung dieses Aufsatzes von 1785, für den Römische „Unterhaltungen“ mit Goethe noch nicht in Betracht kommen konnten, wird über die durchaus folgerichtige Fortführung der dort entworfenen Leitideen in der „Bildenden Nachahmung“ hinaus noch erhärtet durch den Abschnitt über „Die metaphysische Schönheitslinie“ in der Nachlaßsammlung „Launen und Phantasien“. Denn darin wird unter Aufgreifen und Ausbau des offenen Briefes an Mendelssohn das Wesen jener „inneren Zweckmäßigkeit“ näher umschrieben und der „eigentlich leitende Zweck des Künstlers bei seinem Kunstwerk“ gesehen in der gradweisen „Verwandlung der äußeren Zweckmäßigkeit in die innere oder kürzer: das in sich Vollendete“. K. Ph. Moritz vermag also trotz der inzwischen erfahrenen Eindrücke seitens der Goetheschen Künstlerpersönlichkeit und Kunstanschauung ohne weiteres auf seinem selbstgeschaffenen Fundament weiterzubauen, gerade was den entscheidenden Grundgedanken des Selbstzwecks und des „In sich Vollendeten“ anbetrifft. Denn die selbstzweckliche Deutung ermöglicht zugleich erst von sich aus die Gewinnung des Ganzheitsbegriffes, der den rationalistischen Einheitsbegriff überwindet und in gewissem Sinne auf W. v. Humboldts Totalitätsbegriff oder etwa auch Hölderlins Begriff der „Einheit des Einigen“ hinüberweist. Dadurch daß der „bildende“ (= gestaltende) Künstler die in der Naturwirklichkeit immer nur gegebene Außerzwecklichkeit (Zweckbeziehung der Teilglieder, Zweckverflochtenheit) gleichsam „in den Gegenstand selbst zurückzuwälzen“, also zum verinnerlichten Selbstzweck umzugestalten sich fähig erweist

— und darin liegt Gabe und Aufgabe einbeschlossen —, vermag er den Gegenstand „in sich vollendet zu machen“. Gegenüber diesen Prämissen, die K. Ph. Moritz selbst setzt, lehnt sich die Ausführung hinsichtlich des Auslesevorganges zweifellos — wenn man von gelegentlichen Andeutungen Lessings, der darin seinerseits Leibniz verpflichtet war, absieht, — an Leibniz' kosmische Metaphysik an, wie andererseits der organische Entwicklungsgedanke ebenso zweifellos damals bereits sich stützen konnte auf die Goethesche Konzeption von der Urpflanze; ganz zu schweigen von der gemeinsamen Grundlage in Herders Anschauungen. Im Wesentlichen hat das Kunstwerk als in sich vollendeter und eigengesetzlicher wie auch eigenzwecklicher Mikrokosmos ein Abbild zu bieten vom Urbild des Makrokosmos, dessen Schöne — als Schönheit schlechtweg — Gottes Auge allein zu schauen vermag.

Indessen scheint es ratsamer, als jenen späteren Ausgestaltungen nachzugehen, einige Leitgedanken der Hauptschrift „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ (1788) knapp herauszustellen, wobei in Fortsetzung jener vorbereitenden Ideen von 1785 an erster Stelle stehen mag die lustfreie Selbstlosigkeit des Schaffenden und die Zweckfreiheit seines Werkes. Denn für den wahren, berufenen Schöpfer ist das Lustmoment (der „Genuß“), das den nur vermeintlich Schöpferischen lockt und zum Produzieren verleitet, nicht Anreiz zum Schaffen und darf es auch nicht sein: „jene Vorstellung des Genusses . . .“ (Mitfreude, emotionales Vergnügen und Gefallenfinden am Gestalten und Gestalteten) ist zu „verbannen“, eine Gefahrenzone, die späterhin Humboldt im Reinerhaltenwollen der Objektivität von subjektiver Beimischung gleichfalls erkennt, aber nicht so ernst nimmt wie Moritz mit seiner herben Forderung der asketischen Hingabe, des Fortwerfens aller persönlichen Miterlebensfreudigkeit. Nicht das genießerische Sehnen oder das Streben nach einer Wirkung darf den Künstler beherrschen und antreiben. Wie der Schaffende so hat sich auch das Werk freizuhalten von jedem bewußten Zweck; hier werden frühere Resultate beibehalten, während z. B. hinsichtlich der anthropologischen Einordnung ins Menschheits- und Naturwerden durch Herdersche Einwirkungen Bereicherungen gewonnen wurden. In der Linie des früheren Aufsatzes liegt zweifellos die auch jetzt festgehaltene Erkenntnis, daß das Schöne nicht nützlich zu sein braucht; es gilt das „Nützliche . . . an dem Schönen als überflüssig“. Das Schöne „will eben sowohl bloß um sein selbst willen

betrachtet und empfunden als hervorgebracht seyn“. Zu dem interesselosen Wohlgefallen des Aufnahmevorgangs (Burke, Mendelssohn, Riedel, später auch Kant) tritt also ergänzend die Interesselosigkeit des Schöpfungsvorganges.

Das „Edle“: im Gegensatz zu dem Zweckmäßig-Nützlichen als dem absichtsvollen Beziehungswert steht das Edle als absichtsloser Selbstwert. Daher gleicht es im Bereich des Ethischen dem Schönen im Bereich des Ästhetischen und kann ohne Gefährdung der Zweckfreiheit in dieses einbezogen werden. Wie das Schöne nämlich geschieht auch das Edle „um dieser Tat selbst willen“ ohne im engeren Sinne moralische Nebenabsicht. So wird das Edle und Große für den „edlen Stil“ (Klassik) gefordert, nicht nur geduldet. Voraussetzung für den hohen Stil ist „eine innere Seelenwürde des hervorbringenden Genies . . .; er schließt zum Mindesten das Unedle aus“. In diesem Sinne schlägt das Edle die Brücke zur Ethik, ohne daß deshalb die Kunst der Moral dienstbar gemacht würde, weil das Edle seinem Wesen nach absichts- und zwecklos bleibt. K. Ph. Moritz findet so eine Ebene, und zwar eine Hochebene, auf der Ethisches und Ästhetisches sich in voller Freiheit begegnen können, ohne einander zu bekämpfen, aber auch ohne einander zu unterjochen.

Nachahmung und Schöpfungsprozeß, Geniebegriff: die Nachahmung wird im Herderschen Sinne als Nacheiferung eines Vorbildes gefaßt: „... ich strebe ihm nach; ich suche mit ihm zu wetteifern“. Es wird bei diesem Vorgang nicht eigentlich etwas von außen her übernommen, sondern nur auf Anreiz des Vorbildes von innen her „aus uns herausgebildet“. Der Nacheiferungsgegenstand wird dabei „gleichsam nur zu Hülfe“ genommen. Im Grunde entspricht dem durchaus der Naturnachahmungsbegriff. Der Künstler hat von der Natur „ihre Schöpfungskraft in sein ganzes Wesen“ eingesogen, ihm ist „das Maß des Schönen in Aug' und Seele gedrückt“; er gibt sich nicht mit bloßer Naturbetrachtung zufrieden; er belauscht die Natur „in ihrer geheimen Werkstatt“; und so „muß er ihr (nicht sie!) nachahmen . . . und mit der lodernden Flamm' im Busen bilden und schaffen, so wie sie“ (S. 14). Nicht aber — und das ist der Kern — dasselbe wie sie. Vielmehr muß die „Realität unter der Hand des bildenden Künstlers (nicht nur bildende Kunst ist gemeint; bilden = gestalten schlechtweg) zur Erscheinung werden“, indem die äußere Hülle durchstoßen wird. Die Kraft, die ihn dazu befähigt,

nennt Moritz „Tatkraft“ — offenbar um die aktive Umbildung des Realen und das Dynamische (Nachwirkung der Geniezeit) zu betonen: sie ist die eigentliche Gottesgabe des Genies. Die Einbildungskraft, bei Humboldt dann in die Zentralstellung gerückt, reicht nämlich nicht aus, ebensowenig die Denkkraft, um das Natur-All zu umfassen: „Der Horizont der tätigen Kraft aber muß bei dem bildenden Genie so weit wie die Natur selber seyn“. Das Kunstwerk hat nämlich „ein Abdruck“ des Kosmischen zu sein. Das Charakteristische erfährt besonders auch jenseits der Hauptschrift, und zwar in den „Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786—1788“ (1792/93) merkhche Abwehr (III, 212).

Das Wesenhaft-Typische: Das Vereinzelte in der Natur reicht nicht aus für die „stolze (also nicht dienende) Nachahmung“ des allumfassenden Ganzen (S. 20). Es gilt über zufällige Vereinzelung (das Charakteristische) vorzudringen zum Typisch-Wesenhaften. Und da das Streben zum Typus und Wesenhaften so bedeutsam war für die Klassik, da von hier aus auch der „Stil“-Begriff Goethes in seiner Voraussetzung und in gewissem Grade selbst in seiner Formulierung verständlicher wird, mag die Hauptstelle folgen:

„Die Realität der Dinge, deren Wesen und Wirklichkeit eben in ihrer Einzelheit besteht, widerstrebt ihr (der Tatkraft) lange, bis sie das innere Wesen, in die Erscheinung aufgelöst, sich zu eigen macht, und eine eigne Welt sich schafft, worin gar nichts Einzelnes mehr statt findet, sondern jedes Ding in seiner Art ein für sich bestehendes Ganze ist“ (S. 16).

Ähnlich wird weiterhin die „große Harmonie des mitempfundenen Ganzen“ stets im Auge behalten und schließlich gegenüber dem Individuell-Vereinzelten das Recht und Vorrecht des Überindividuell-Gattungsmäßigen nachdrücklich herausgestellt, so daß „in der vollendeten Schönheit die Gattung sich selbst erblickt“. Ein gewisser Pantragismus liegt in dem Opfern des Individuellen zugunsten der Gattung. Nicht zum wenigsten deshalb ist die Tragödie die höchste Dichtungsgattung, weil in ihr der tragische Stoff sich auflöst „in der Veredelung unsres Wesens“ durch das Medium des Miterleidens jener Auflösung des Einzelnen in die übergeordnete Ganzheit. Über den Auflösungs-Begriff (im Sinne des versöhnenden Eingehens) Moritz' hinaus hat hier offenbar

Goethe die dem klassischen Kunstwollen noch gemäßigere Deutung von der „Ausgleichung“ gefunden.

Scharfe Abgrenzung von Genie (bildende Tatkraft) und Geschmack (nachempfindende Einbildungskraft): Diese klar herausgearbeitete Scheidung, fraglos erleichtert durch die Vorarbeit der Geniezeit, ist von entwicklungsgeschichtlich ganz hervorragender Bedeutung, nicht nur im Rückblick auf die weit-schichtige Geschmackslehre des Klassizismus der Aufklärung, sondern auch im Hinblick auf die spätere romantische Auffassung, ja selbst gemessen an dem Herderschen Geniebegriff, der sich allzu bald wieder zurückzog auf die Linie des Geschmacks. Während noch bzw. wieder der ästhetisierend-reflektierende Geniebegriff der Romantik in der Genialität z. T. nur eine besonders hoch entwickelte und gesteigerte Form des Geschmacks sah (A. W. Schlegel), setzt Moritz nicht etwa nur einen graduellen, sondern einen durchaus wesenhaften Unterschied zwischen den beiden Fähigkeiten und Funktionen fest. Selbst auf höchster Stufe nämlich vermag für ihn Geschmack niemals überzugehen oder emporzuwachsen ins Geniale, die rezeptive „Empfindungsfähigkeit für das Schöne“ nie in die allein geniale „Bildungs- und Tatkraft“ des Schöpfers. Hier half Moritz die bittere Selbsterkenntnis und Selbstbescheidung aus seinem versuchten Dicht-schaffen einen wertvollen Fund machen für die Theorie. Daß sich eine in Wirklichkeit nur empfangende (rezeptive) Natur in gefährlicher Selbsttäuschung so gern für zeugend (produktiv) hält, liegt nach Moritz darin begründet, daß das Lustgefühl bei der Aufnahme der fremden ästhetischen Leistung, daß seine genießende Freude am fertigen (fremden) Werk ihn ahnen und vermuten läßt, um wie vieles noch das Lustgefühl des Schaffenden während der Gestaltung intensiver sein müsse. Das unbewußte Sehnen nach diesem geahnten, mittelbar erschlossenen Lustgefühl mißdeutet er dann allzu leicht als vermeintlichen Schöpferdrang. Es handelt sich aber in Wahrheit um ein unreines und falsches, egoistisches Gestaltungsstreben, das den Antrieb zum Schaffen liefert.

Als Kriterium für echte oder unechte Bildungskraft ergibt sich folgerichtig: denkt der Planende sich die Freude am Werden und an der Wirkung des Geplanten fort, schaltet er sie bewußt aus, und bleibt dennoch der gestaltende Trieb bestehen, so liegt Genie, liegt echte „Tatkraft“ vor im Sinne zwanghaften Gestaltensmüssens des „Bildungstriebes“. Erlahmt oder schwindet anderer-

seits mit jenem Hinblicken auf den Genuß und den Wirkungserfolg auch jener Trieb selbst, so liegt gleichsam ein bloßer Selbstbetrug, eine Selbsttäuschung des bloßen Kunstwollens vor, das dann eben gar kein Kunstwollen ist, sondern ein bloßes Wirkenwollen. Der Abstand von der Wirkungspoetik der Aufklärung hebt sich ohne weiteres greifbar ab von der werkdienenden Schaffenspoetik und Organismusästhetik, von der „Bildungs“-Poetik der Klassik, die eben den echten „Bildungstrieb“ fordert. Was in der Fassung bei K. Ph. Moritz auf den ersten Blick ein wenig subtil anmuten könnte (übrigens in Goethe-Schillers „Dilettantismus“-Aufsatz ähnlich vertreten wird), stellt sich bei näherer Betrachtung als eine Erkenntnis dar, die noch heute in gewissem Grade Geltung beanspruchen darf als kritischer Maßstab und Wertmerkmal zur Unterscheidung und Scheidung von Gestaltung und Technik, von Schaffen und Machen, von Bilden und Verfertigen, Gestalten und Veranstellen, genialem Wurf und virtuosem Entwurf, notwendigem Zugriff und willkürlichem Kunstgriff. Von ganz anderer Seite her kommend, begegnet sich doch Moritz im kritisch überprüfenden Mißtrauen mit G. Chr. Lichtenberg, für den „ein junger Mensch, der einen Trieb in sich verspürt, ein Originalkopf zu werden“, auch leicht einer schmeichelfaften Selbsttäuschung verfallen kann. Im letzten Teile des „Anton Reiser“ (1790) hat K. Ph. Moritz manches von jenen strengen Überprüfungen eines unzulänglichen Schaffenstriebes oder Schein-Schaffenstriebes, hinter dem kein echter „Bildungstrieb“ wirksam ist, wieder aufgegriffen.

Im Hinblicken auf das ruhende Sein als Grundwert der Klassik im Gegensatz oder doch in Abstufung zum Werdenden des Barock, der Geniezeit oder der progressiven Universalpoesie der Romantik gewinnt der Ausklang der Abhandlung K. Ph. Moritz' tieferen Sinn: „Daß wir selber sind, ist unser höchster und edelster Gedanke. Und von sterblichen Lippen läßt sich kein erhabneres Wort vom Schönen sagen als: es ist“. Der Anteil Seinsgefühl und Seinsfreude jedoch, der sich darin ausspricht, erinnert zugleich an den Kraftzustrom, der von der Geniezeit her in den tieferen Wuchsgrund der Klassik hinein- und hinüberwirkt, erinnert daran, daß auch dieses ruhende Sein zuletzt doch wieder nur eine Verbesonderung jenes Gefühls des „Lebens“, des Organischen und seiner Lebenstotalität darstellt, das sowohl die Geniezeit wie die Klassik und die Romantik durchregt und bewegt. So

auch wird es verständlich, daß im engeren Entfaltungsraum der Klassik K. Ph. Moritz, selber manchen Gedanken Goethescher Naturdeutung auf seine Kunstdeutung übertragend, rein kunsttheoretisch nicht nur auf Goethe zurückwirken, sondern auch auf Schiller einwirken konnte. Nicht allein in der mehr referierenden Art der ästhetischen Vorlesungen Schillers (Winter 1792/93), wobei die Hauptbegriffe Moritz' als fruchtbar übernommen und angenommen worden sind, noch in der tiefgründigen eigenen Kunst- und Lebenslehre der „Briefe über die ästhetische Erziehung“ sind die Spuren der Kunstlehre K. Ph. Moritz' unverkennbar. Ob nun Schiller vom „Ganzen in sich selbst“ spricht (22. Brief) oder ob er im Genießen des Schönen allein den Menschen zum „Repräsentanten der Gattung“ sich erheben sieht (27. Brief), so hatte auch darin Moritz vorgearbeitet, indem sich schon für ihn der Mensch, der fähig ist, aus seiner eingeschränkten Ichheit in das Interesse der Menschheit hinüberzuschreiten, sich „in der Gattung zu verlieren“, an jener Entwicklungsstelle befand, wo das „Edle in der Handlung und das Schöne in der Betrachtung“ sich verbinden. Das Wechselspiel von Haltung und Gestaltung rückt für das Kunstwollen und Kunstfordern der Klassik immer klarer und beherrschender in das Blickfeld. Es als freies und doch harmonisch geregeltes Kräftespiel im schaffenden Künstler wirksam und fruchtbar werden zu lassen, setzt voraus, daß die ästhetische „Bildungs- und Tatkraft“ im schöpferischen Menschen übergreift auf die allgemeine Menschenbildung im Sinne der Humanität.

Angedeutet zum mindesten finden sich bei K. Ph. Moritz Ansätze zur Identitätsvorstellung, so etwa die keimhafte Vorstellung des Ineinwirkens von Natur und Kunst, die im „Versuch“ von 1785 sich noch nicht ausgeprägt zeigte, jedoch sowohl in der „Bildenden Nachahmung“ wie in der Ausdeutung des Werther-Natur-Verhältnisses („Über ein Gemälde von Goethe“) deutlich erkennbar wird. Weisen schon derartige Ansätze in ihrer weiteren Entfaltung über die Klassik hinweg bzw. durch die Klassik hindurch auf die Romantik voraus, so läßt sich Moritz auch als Persönlichkeit und Verfasser des „Anton Reiser“ oder hinsichtlich des Todesproblems und des Gedankens der Wiedergeburt in eine „seelengeschichtliche Genesis der Romantik“ (R. Unger) einbeziehen, während nach der rein künstlerischen Seite hin derartige Verbindungen zur Romantik bei K. Ph. Moritz immerhin schwächer bleiben als etwa bei Wilh. Heinse.

Zunächst und zutiefst jedoch bleibt seine Ästhetik der Klassik zugeordnet, der er entscheidende ideelle Antriebe und auch kunsttechnische Anregungen (Prosodie usw.) zu vermitteln vermochte. Dabei bezieht er die „bildende Nachahmung“ nicht einseitig auf die bildende Kunst, sondern allgemein auf formende, gestaltende Funktionen der „Bildungs- und Tatkraft“. Dennoch ist unverkennbar, wie auch ihm das Hinüberblicken auf die bildende Kunst die Deutung und Forderung dichterischer Vollendung, z. T. auch die Begriffsbildung erleichtern helfen mußte. Und es handelt sich um mehr als technische oder terminologische Anleihen und Hilfsbrücken, wenn er z. B. vom Gesetz des Perspektivischen aus auch für das Dichtwerk den organisierenden Mittelpunkt und rechten Blickpunkt zu finden hofft. Der „Laokoon“ Lessings ist nicht vergessen, wird auch berücksichtigt, untersteht jedoch dem Primat der „bildenden Nachahmung“.

Noch bevor K. Ph. Moritz auf Goethe einwirken kann und noch bevor Winckelmann in Goethe das Neuerleben der Antike neu und nachhaltiger als bei früheren Ansätzen bewirkt und begleitet, geht in der ersten Hälfte der achtziger Jahre ein erneuter Impuls von Herder aus, und zwar besonders von dem Herder der „Griechischen Anthologie“. Aber jetzt traf er — anders in der Zeit der Straßburger Anregungen, die im besten Sinne Führung hatten bieten können — auf einen Goethe, der im wechselseitigen Austausch auch zeitweise selbst schon der Anregende oder doch der zur Weiterführung Anspornende sein konnte. Herders Übertragungsversuche der „Anthologie“-Sinngedichte („Blumen aus der griechischen Anthologie gesammelt“) öffnen einen schmalen, aber wesentlichen Zugang zum Dichtschaffen der Klassik. Die begleitenden Aufsätze fordern eine ähnliche Einschätzung als ein kaum aufdringliches, aber eindringliches Zugangschaffen zum Kunstwollen der Klassik. Und zwar — um es vorwegzunehmen — einer deutschen Klassik. Es braucht Herder nicht Hamanns Wort, daß alle Beobachtungen und Anmerkungen Winckelmanns sich auch auf die Poesie anwenden ließen, in bewußter Erinnerung gewesen zu sein. Aber das — von Hamann nahegelegte — Ideal, „ein Winckelmann der Poesie“ zu werden, wird merklich um einige Schritte näher herbeigerungen in jenen Aufsätzen, die sich in den „Zerstreuten Blättern“ (1785f.) finden, die „Anmerkungen über die Anthologie der Griechen, besonders über das griechische Epigramm“, deren

Fortsetzung „Anmerkungen über das griechische Epigramm“ (und dem noch auf Schiller hinüberwirkenden Aufsatz „Nemesis, ein lehrendes Sinnbild“). Schon die „Ideen“ hatten in ihrem großen Entwurf eines griechischen Kulturbildes den Leitsatz ausgesprochen: „Zu allem Schönen der Form ist in Griechenland der Grund gelegt worden“, aber auch den anderen: „Wir wollen sie schätzen lernen, ohne selbst Griechen zu werden“. Herder sieht auch hier im griechischen Kunstideal nicht das vorherrschend Statische, nicht den Primat der Plastik. Ein Nach-eiferung empfehlender Hinweis auf die „naturvolle Lebhaftigkeit ihrer Empfindungen“ steht neben der Mitfreude „am schönen Maß und Umriß ihrer Gedanken“.

Die Epigrammabhandlungen der „Zerstreuten Blätter“ wollen innerhalb der Gattungs- bzw. Dichtarttheorie in ähnlicher Weise eine berichtigende Ergänzung der Epigrammtheorie Lessings bieten wie der Herdersche Aufsatz über die Todesdarstellung der Griechen („Wie die Alten den Tod gebildet, ein Nachtrag zu Lessings Abhandlung desselben Inhalts“). Es kommt aber erst in der zweiten Abhandlung zu einer Epigrammtheorie im engeren Sinne. Herder stößt sich an Lessings „Erwartung und Aufschluß“ und schlägt „Darstellung und Befriedigung“ vor. Die „Erwartung“ scheint ihm zu sehr an eine oberflächliche „Neugier“ gebunden, während schon jedes „edlere Denkmal“ und also auch seine Aufschrift „auf tiefere, schönere Empfindungen wirken“ wolle. Das Moment der Spannung sei auch in anderen Dichtungsarten anzutreffen. Daß Herder das Wort „Darstellung“ aufnimmt, auch neben dem nur „schildernden“ Epigramm ein „darstellendes“ kennt, ist kunsttheoretisch beachtenswert im Nachwirken des „Darstellungs“-Begriffes. Der Begriff „Darstellung“ gewinnt Bedeutung bis hin zur „Kalligone“. Wesentlicher als auf Herders „sieben Gattungen des Sinngedichts“ näher einzugehen, unter denen erst an letzter Stelle das scharfsinnige, spitze als Epigramm im üblichen Sinne auftritt, erscheint der Hinweis darauf, daß Herder das satirisch pointierte, antithetisch gebaute Epigramm der früheren Epigrammtheorie ergänzt durch den Typus eines Sinngedichts, das nicht nur auf den Verstand, sondern auch auf das Herz wirkt.

Er verlagert das Epigrammatische um beträchtliche Grade zum Meditativen hin. Der leicht lyrisch gefärbte Typus erlebter Meditation, einer stimmungsgesättigten Betrachtung bedeutet

ihm offenbar den wertvollsten Kernbestand des Sinngedichtes. Darüber kann auch das etwas landläufige „Ziel der Lehre oder der Empfindung“ (Zweck des Epigramms) nicht hinwegtäuschen. Selbstverständlich ist ihm zugleich die genetisch-historische Wesensbestimmung. Und da glaubt er nun eben im griechischen Sinngedicht die urtümliche Grundform anzutreffen, die von der einfachen, schlichten „Exposition“, von der „Darstellung“ ausgeht. Daher kann der Dichter, der für Herder noch immer der „Jüngling“ ist, am griechischen Sinngedicht, das nicht nur den Sinn treffen, sondern auch der gemütvollen Besinnung dienen soll, neben der zuchtvollen Bündigkeit auch „eine schöne Ründe, eine liebliche Klarheit“ gewinnen lernen. Zugleich betont Herder, daß er sich bei der Auswahl der Gedichtproben überwiegend „an milde Gegenstände“ gehalten und das spöttische Epigramm des „Witzes“ bewußt zurückgedrängt habe. Das bedeutet aber nicht, daß Herder den „Energie“-Begriff aufgegeben hätte; er baut ihn vielmehr an entscheidenden Stellen in seine Deutungen und Bestimmungen des Sinngedichtes ein und wahrt so auch im Raume dieser seiner Annäherung an die „Stille“ der Winckelmannschen Antike das Moment der Dynamik und im belebten, geistig-seelischen Vorgang, wie denn neben der „lebendigen Gegenwart“ (Gegenwärtigkeit) die „fortgehende Darstellung“ als Merkmal des Sinngedichtes gilt.

Gedämpft und ausgeglichen wirkt bei alledem die Stimmung, die über diesen mit merklicher Liebe geschriebenen Aufsätzen ruht. Hin und wieder fällt eine sanfte Belichtung vom Rokoko her auf die „niedlichsten, kleinen Gedichte“, die in ihrer „Simplizität“ doch so „reizend“ zu sein vermögen. Die Welt Geßners berührt sich mit der Welt Winckelmanns, nicht nur durch das Hineinspielen des Einfalts- und Anmutsbegriffs. Aber es bleibt Herder, der diese Welt anschaut und deutet und darstellt. Und es ist die Herdersche Humanitätsidee, die besonders über dem ersten, von reiner Gattungstheorie unbeschwerteren Aufsatz waltet und das Winckelmannsche Griechentum bereits leise, aber wesentlich umgestaltet. Bei den Griechen glaubt er „jene Humanität der Empfindung, die zum Epigramm gehört“, anzutreffen. Das „Siegel anmutiger Einfalt“ scheint den besten griechischen Sinngedichten aufgeprägt, wie es „sanftfühlenden Menschen“ gemäß ist. Herdersche Humanität und Winckelmanns Kunstideal verschmelzen sich, wenn das sanfte, „Maß der Menschlichkeit, das dieser wohlgebildeten Nation in ihrem gemäßigten Himmelsstrich zuteil worden

war“, gerühmt wird. Die Annäherung von Poesie und Bildkunst, in der Voraussetzung des Homererlebnisses schon bei Winckelmann gegeben, erfolgt fast programmatisch: „Jene Ruhe, jenes stille Mitgefühl, kurz eine sanftumschriebene, heitere Existenz“ werden ebenso für die griechische Poesie wie für die griechische bildende Kunst in Anspruch genommen („auch hierin ist die Poesie eine Schwester der griechischen Kunst“).

Wesentlich ist dabei, daß Herder nicht nur auf die Wirkung schaut (im Sinne der Wirkungsästhetik), sondern auch auf die „Hervorbringung“, die von jenen Kräften bestimmt und gelenkt sein muß. Wesentlicher noch ist das andere, daß nämlich in dieser „Anthologie“- bzw. ersten Epigrammabhandlung Herders bereits der Organismusgedanke (der ebenfalls vom Sturm und Drang her weiterwirkt) mit dem Selbstzweckgedanken und dem Gedanken des In-sich-selbst-Vollendeten verbunden auftritt:

„Denn es ist der unerreichte Vorzug der griechischen Kunst und Dichtkunst, daß beide gleichsam nur für sich dastehen und wie Werke der Natur sich in ihrem Innern genießen. Die Sprache der Kunst, das Epigramm konnte von keiner andern sein; in seinen schönsten Stücken steht es ebenso bescheiden da, in sich vollendet und glücklich“.

Damit reicht Herder bereits weit hinein in die Welt, die kunstphilosophisch K. Ph. Moritz weiter ausbaut, aber doch anders ausbaut, weil Herders „Energie“-Begriff, die Vorstellung des Organisch-Dynamischen und der warme Zustrom gemütsmäßiger Kräfte diese Welt nicht mehr beleben und durchregen. Unschwer sind bei aller Einfühlungsfähigkeit und Einfühlungswilligkeit in die Welt und das Wesen der griechischen Anthologie nachwirkende Vorstellungen der Frühzeit Herders über das Wesen der Dichtkunst zu erkennen, die in Anpassung an die ganze Stilstimmung der Aufsätze eben nur weit gedämpfter belichtet erscheinen. Das Ausschauhalten nach dem Grundwert des Lyrischen, von dem Herders Konzeption einer naturhaften Erlebnisdichtung ausgegangen war, bestimmt auch noch die Blickrichtung auf das griechische Sinngedicht, das überwiegend als Lyrik erlebter Meditation (mit episch „darstellenden“ Einschlügen) gesehen wird.

Es bestimmt jedoch darüber hinaus die merklich der Ausdruckslehre angenäherte Vorstellung von den geistig-seelischen Triebkräften überhaupt, die zur Dichtung hinführen und Dichtung bewirken. Aus dem „Vorrecht des Menschen“, den Gegenständen

der Natur erst durch die Sprache das „Siegel“ der inneren Besitzergreifung aufzudrücken, ergibt sich zugleich das „Bedürfnis“, eine „Sache“ voll ausschöpfend zu genießen durch das Wort, durch die Wortwerdung. Denn das volle Gegenstandserlebnis bliebe unerreicht, „wenn wir unsern Genuß nicht ausdrücken“. Auch der Einsame ergreift erst völlig Besitz von einem Schönen der Natur, das ihn ergriffen hat, wenn er das bannende, verewigende, den inneren Besitz erst recht eigentlich sichernde Wort findet. Der Trieb, „unser Vergnügen zur Sprache zu bringen“ und damit verbunden das Mitteilungsbedürfnis als ein geselliger Trieb werden zu Grundtrieben des dichterischen Ausdrucks und der dichterischen Darstellung schlechtweg. Denn so erst gewinnt „unsere Empfindung gleichsam Form und Gestalt; unser Gefühl wird durch sie (die Worte) ein helleres Bild“. Herder gibt hier am Eingang seiner „Anmerkungen über die Anthologie der Griechen“ nicht etwa bewußt eine Definition des Dichterischen. Er will vielmehr eine Überleitung schaffen von der Idee der Sprache. Aber er umschreibt dabei ungewollt dennoch weitgehender das Dichterische als in mancher anderen seiner Wesensdeutungen. Und das verdient jenseits aller Merkmalbelege für das Kunstwollen der Klassik eine stärkere Hervorhebung als die gesamte Epigrammtheorie.

Es mag an dieser Stelle neben der Theorie des Sinngedichts sogleich Herders Theorie des Epos herangezogen werden, obgleich sie nach früheren Ansätzen erst um ein bzw. zwei Jahrzehnte später sich voll entfaltet hat. Denn indem diese Theorie des Epos ganz um Homer kreist, führt sie zum mindesten in ihrem Stoffbereich in die klassische Welt der Antike. Aber indem ein Herder sie entwarf, wahrte sie immer erneut die innige Fühlung mit der grundlegenden Vorstellung von der „Volkssage“ und dem Volksang. Das bedeutet gattungstheoretisch zugleich ein wenn auch gelockertes In-Fühlung-Bleiben mit dem Ausgangswert der sanghaften Lyrik. Ihm hatte einst im frühen Sturm und Drang die Lyrik als die Quelle und als „Ader des Dramas und der Epopee, der drei einzigen Arten der eigentlichen Dichtkunst“ gegolten. Auch die spätere Rangerhöhung des Epos trägt noch deutliche Spuren dieser Ausgangsposition. Die vorerst notwendige (da lange Vernachlässigung überwindende) Einseitigkeit der Vormachtstellung der Lyrik war jedoch hinsichtlich der Gattungsbewertung schon in den „Kritischen Wäldern“ einem stärkeren Gefühl für das Eigenrecht jeder Gattung gewichen. Die hohe Bewertung

Homers war es, die dem Epos eine würdige Gewichtigkeit verschaffte. „Homer, ein Günstling der Zeit“ (1795) überschrieb Herder seinen Beitrag für Schillers „Horen“ (9. Stück). Er wollte damit aussagen, daß die Zeit erst reif sein mußte, bevor ein Homer frühere Vorarbeiten, sie zugleich weit überbietend und von der Naturdichtung zur Kunstdichtung hinüberleitend, zusammenfassen konnte. Aber es schwang auch in jenem Titelzusatz die leise Mahnung mit, jene von der Volksdichtung her bereitgestellten Vorleistungen nicht zu unterschätzen. Ebensowenig fehlt der Seitenblick auf „alle Volkslieder auf der Erde“, deren ewig lebendige lokale und provinziale Abwandlungen vor der problemfreien Annahme eines gesicherten „Urtext Homers“ warnen sollte.

Den Organismusgedanken gibt Herder nicht preis, sondern sucht ihn mit den Leitideen des Kunstwollens der Klassik in Einklang zu bringen. Die „wahre und schöne Einfalt“ der Griechen sei nichts weniger als ein „toter Mechanismus“ gewesen. Homers Epik wird gesehen und gedeutet unter Zuhilfenahme des Baum-Symbols. Überall, wo ein „lebendiger Zuwachs in regelmäßiger Gestalt an Kräften und Gliedern stattfinden soll, da muß, wie die ganze Natur zeigt (Einwirkung Goethes, bzw. dritter gemeinsamer Quellen), ein lebendiger Keim, ein Natur- und Kunstgebilde da sein, dessen Wachstum jetzt alle Elemente freudig fördern“. Die Humanitätsidee ragt mehrfach hinein, so etwa, wenn als Abstufung und Vorzug Homers gegenüber Hesiod hervorgehoben wird, daß Homer „alle seine Gestalten rein menschlich machte“, wobei der Typusbegriff hineinspielen mag. Die große blühende Pflanzung, deren Keime Homer gelegt habe, habe ihren rechten Ort „ganz im Kreise der Menschheit“. Nach der ästhetisch-ethischen Seite hin fällt helles Licht auf den Homer, der den „wahren Geschmack eines reinen Menschengefühls zu veredeln wußte“. Der Entwicklungsgedanke ist merklich beteiligt bei Herders Vorstellung vom Zustandekommen der Homerischen Epen; ebenso bei den Ansätzen, ein knappes Bild „vom Fortgang der griechischen Kunst aus einem Stil in den andern“ zu vermitteln, und zwar betont übertragen „auf Homer und die alten Sänger“ (Anlehnung an Winckelmanns „Lehrgebäude“). Auf Winckelmanns starke Bewertung des „Konturs“ dürfte die starke und mehrfache Wertung des „Umrisses“ (mit Bezug auf das Epos) zurückzuführen sein. Auch Schillers „Anmut und Würde“ wird wohl nicht nur als höfliche Geste gegenüber dem Herausgeber der „Horen“ beiläufig

aufgenommen in den Schatz der Merkmalsbestimmungen des Epos Homers, ein Schatz, der — Herders Art entsprechend — mehr reich und stimmungsvoll ausgebreitet als wohlgeordnet und in seinen Einzelbeständen bestimmt erscheint. Neben dem organisch geschlossenen „Umriß“ werden noch am ehesten das Gesangsmäßig-Rhapsodische (Epos, Gesang, Rhapsodie), die „schöne Fortschreitung“, die dem „wachsenden Gang der Rede“ entspricht, die „gehaltene, dauernde“ (gelassen-stetige, vgl. W. v. Humboldt) Haltung deutlicher erkennbar als Wesens- und Wertattribute des Epos. Den stimmungsmäßigen Untergrund des Ganzen enthüllt wohl am besten die Prägung: „Epos war das lebendige Wort, die Stimme der Vorwelt“. Und so steht denn jetzt auch nicht mehr die Ode, sondern das Epos als Vertreter urtümlicher Dichtung da; aber da es Gesang war, bleibt es doch wiederum dem lyrischen Urquell nahe. Im Vollzug der Annäherung an die Klassik und ihr Kunstwollen stellt dieser Aufsatz Homer aus der Sphäre der reinen Naturdichtung heraus, möchte wohl in ihm mehr den Künstler sehen, begnügt sich jedoch damit — denn das Abschiednehmen von der Naturdichtung fällt schwer —, ihn an den entwicklungsgeschichtlichen Ort des Epos zu stellen, wo sich Naturdichtung zur Kunstdichtung „hinbildet“.

Das nicht zum wenigsten durch Herder geadelte Wertwort „Volk“ tritt merklich zurück. Aber ebenso kennzeichnenderweise hat es erneut Kraft gewonnen, als der ältere Herder bewußter zu den Idealen seiner fruchtbaren Frühepoche zurückgekehrt war. Denn der spätere Homer-Aufsatz in der „Adrastea“ (1803) erkennt im Epos (fast wie Jakob Grimm) wieder ganz „eine lebendige Volkssage“. Und während jener Aufsatz von 1795, der zugleich Herders Italien-Eindrücke einflicht, das Schlagwort vom nordischen „Nebel“ aufgegriffen und Winckelmann rechtgegeben hatte, greift der Aufsatz von 1803 zuversichtlich zurück auf die Überzeugung des jüngeren Herder, daß die „Volkssage“ (und damit die Grundform des Epos) kein bloßer Sonderbesitz der Griechen gewesen sei; denn „den nordischen Nationen fehlt es daran sowenig als den südlichen, wie ihre Schlacht- und Kriegslieder, überhaupt aber die Volksgesänge aller Menschen-Nationen bezeugen“. Der Ort des Epos (abweichend von J. Grimm) zwischen Naturdichtung und Kunstdichtung gilt jetzt als hinreichend bestimmt durch die Umschreibung als „erhöhte Volkssage“. Das verbürgerlichte Epos verwirft Herder. Das echte Epos bedarf