

**Britannica**

**Herausgegeben vom  
Seminar für englische Sprache und Kultur  
an der Hansischen Universität**

**Heft 10**



**Laurence Sterne**  
im Lichte seiner Zeit

Von  
**Rudolf Maack**



---

**Friederichsen, de Gruyter & Co. m. b. H. / Hamburg 1936**



# Inhalt

## EINLEITUNG

Grundlagen .. .. .	7
„Imitation“ und „Imagination“ am Ausgang der klassizistischen Ästhetik	7
Neue Ziele .. .. .	13
Natur .. .. .	13
Einfachheit .. .. .	14
Neue Wege .. .. .	18
Neue Ausdrucksmittel in der Oper .. .. .	18
Neue Ausdrucksmittel im Tanz .. .. .	21
Neue Ausdrucksmittel im Schauspiel .. .. .	23

## STERNES MENSCHENBILD

Sternes Problem .. .. .	29
Die Mittel des einfachen Ausdrucks .. .. .	29
Der Wert des einfachen Ausdrucks .. .. .	31
Der doppelte Sinn des einfachen Ausdrucks .. .. .	32
Sterne und seine Geschöpfe .. .. .	34
Methode der Charakteristik .. .. .	34
Demut .. .. .	38
Einfachheit .. .. .	42
Zartheit .. .. .	44
Tapferkeit .. .. .	46
„Humour“ .. .. .	50
„Sensibility“ .. .. .	53
Empfindsamkeit („Sentimentality“) .. .. .	55
Anempfindung („Sentimentalität“) .. .. .	60

## STERNES DENKEN

Religion .. .. .	65
Religion und Moral .. .. .	66
Verhältnis zum Deismus .. .. .	66
Verhältnis zur Antike .. .. .	69
Philosophie .. .. .	70
Herz und Kopf .. .. .	70
Verhältnis zum Wissen .. .. .	72
Verhältnis zur Natur .. .. .	76
Bekenntnis zu Locke .. .. .	77
„Wit“ und „Judgment“ .. .. .	79
Psychologie des Charakters .. .. .	81
Körper und Seele .. .. .	84
Phantasie und Wirklichkeit .. .. .	86
Kunst .. .. .	89
Genie und Regel .. .. .	89
Gefühl und Verstand .. .. .	92
Originalität .. .. .	96
„Plagiate“ .. .. .	96
Erhabene Einfachheit .. .. .	100
Kunst und Moral .. .. .	102

**STERNES KUNST**

Stil .. .. .	103
Das Problem des Ausdrucks .. .. .	103
Die Leistung des Ausdrucks .. .. .	106
Gesprächsstil .. .. .	111
Form .. .. .	114
Freiheit der Form .. .. .	114
Poetische und reale Zeit .. .. .	115
Die Digressionen .. .. .	116
Illusion und Wirklichkeit .. .. .	118
Verhältnis zu den literarischen Quellen .. .. .	121
Französische Vorbilder .. .. .	121
Shakespeare und Cervantes .. .. .	122
Zeitgenössische Literatur Englands .. .. .	123
Verhältnis zur Malerei .. .. .	124
Hogarth .. .. .	126
Reynolds .. .. .	128
Gainsborough .. .. .	134
Verhältnis zur Musik .. .. .	139
Balladen-Oper .. .. .	141
Singspiel .. .. .	143
Die neue Instrumentalmusik .. .. .	145
Verhältnis zum Schauspiel .. .. .	149
Wort und Geste .. .. .	149
Inneres und Äußeres .. .. .	152
Einheit und Mehrdeutigkeit .. .. .	155
Verhältnis zum Tanz .. .. .	159
Ballettreform in Frankreich .. .. .	159
Naturtanz bei Sterne .. .. .	161
Sterne und die Künste seiner Zeit .. .. .	161

**SCHLUSS**

Sterne, der Künstler und der Mensch .. .. .	163
---	-----

<b>LITERATURVERZEICHNIS .. .. .</b>	<b>169</b>
-------------------------------------	------------

<b>ANHANG: BELEGE DER ZITATE .. .. .</b>	<b>173</b>
--	------------

Yorik - Sterne war der schönste Geist,  
der je gewirkt hat; wer ihn liest, fühlt  
sich sogleich frei und schön; sein Hu-  
mor ist unnachahmlich, und nicht jeder  
Humor befreit die Seele.

Goethe in „Makariens Archiv“ 1828.

## Einleitung.

Henry Fielding hat im „Tom Jones“ den Eindruck festgehalten, den David Garrick als Hamlet in der Szene mit dem Geist gemacht hat. Er beschreibt, wie ein einfacher Mann im Publikum den Schrecken Hamlets auf das heftigste miterlebt. Dieser erschütterte Zuschauer, am Ende der Vorstellung um seine Meinung über die Leistung der Schauspieler gefragt, weiß gleichwohl an Garricks Darstellung nichts Rühmensehens zu finden. Die laute Deklamation der anderen Spieler erntet sein Lob; aber Garrick ist ihm zu wenig theatermäßig, zu natürlich. „Why, I could act as well as he myself. I am sure, if I had seen a ghost, I should have looked in the very same manner, and done just as he did“<sup>1</sup>.

Sir Joshua Reynolds hat diese Anschauung, daß Garricks Spiel täuschend natürlich gewesen sei, in der dreizehnten seiner Akademiereden ausdrücklich zurückgewiesen. „The world is filled with false criticism. Raffaele is praised for naturalness and deception, which he certainly has not accomplished, and as certainly never intended; and our late great actor, Garrick, has been as ignorantly praised by his friend Fielding; who doubtless imagined he had hit upon an ingenious device, by introducing in one of his novels an ignorant man, mistaking Garricks representation of a scene in Hamlet for reality. . . . The merit and excellence . . . of Garrick . . . is of a different and much higher kind.“

Wenn Garricks Spiel von Fielding als wirklichkeitsnahe und von Reynolds als wirklichkeitsfern gepriesen wird, so drängt sich die Vermutung auf, daß Garrick einmal so und einmal anders gespielt habe oder daß Fielding, der 25 Jahre vor Garrick starb, und Reynolds, der Garrick um 13 Jahre überlebte, sich auf verschiedene Stadien von Garricks künstlerischer Entwicklung beziehen. Allerdings haben sie verschiedene Fassungen des Hamlet gesehen. Fielding schildert im „Tom Jones“ noch die Totengräberszene, die Garrick in seiner eigenen Fassung von 1770 fallen ließ. Indessen ist Garricks Spiel vom ersten bis zum letzten Jahre

seines Auftretens in seiner künstlerischen Eigenart das gleiche geblieben, wie aus den Äußerungen der Zuschauer unten belegt werden soll. Wenn nun das gleiche Spiel Garricks für Fielding eine beängstigende Wirklichkeit, für Reynolds eine wirklichkeitsferne Kunstleistung bedeutete, so bleibt noch die Möglichkeit, daß gegenüber dem feurigen Fielding der beherrschte Reynolds ein kühlerer und weniger beeindruckbarer Zuschauer gewesen sei. Allein schon die Nachricht, daß Reynolds sich von Garricks Lear erst nach drei Tagen erholen konnte<sup>2</sup>, verbietet eine solche Annahme.

Nicht also Unterschiede der Erfahrungen oder der Temperamente spiegeln sich in der verschiedenen Beurteilung von Garricks Spiel, sondern ein Unterschied in der Auffassung der Kunst und ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit. Reynolds hat zu diesem Thema in seinen Akademiereden häufig Stellung genommen. Wenn er Garrick ein weit höheres Verdienst als das der Wirklichkeitsillusion nachrühmt, so stimmt das mit zahlreichen seiner Äußerungen überein, in denen er das Verhältnis der Kunst zur Natur zu bestimmen sucht. Die Malerei soll nicht die „external nature“ nachahmen<sup>3</sup>, sondern die „general nature“ und damit die „ideal beauty“ anstreben<sup>4</sup>. Das ist dem Maler möglich, wenn er vom Zufälligen in der Natur absieht und ihren unvollkommenen Zustand in einen vollkommenen verwandelt<sup>5</sup>. „Nature to advantage dress'd“<sup>6</sup> ist ihm der Gegenstand der Kunst. Mit dieser Anweisung, die Natur auszuwählen und zu erhöhen, mit der Ablehnung der äußeren Natur, d. h. der Wirklichkeitsnachahmung, und nicht minder mit der stillschweigenden Zitierung Popes („Nature to advantage dress'd“) greift Reynolds Problemstellungen und -formulierungen auf, die der englischen Ästhetik seit langem geläufig sind. Ebenso unauffällig, wie hier Pope zitiert ist, wird das Gedankengut anderer Kritiker und Ästhetiker übernommen, die das Verhältnis von Kunst und Natur, sei es im Sinne von Fieldings, sei es im Sinne von Reynolds' Äußerung über Garricks Spiel, erörtert haben.

Die Frage nach der Aufgabe der Kunst und die Lösungen, die um die Begriffe der Naturnachahmung sich gebildet haben, sind allerdings nicht vom 18. Jahrhundert erst in Angriff genommen worden. Jedoch ist hier nicht die Geschichte der ästhetischen Begriffe selbst zu umreißen, sondern die Geschichte ihrer Auswirkung und Verarbeitung in einer bestimmten künstlerischen Sphäre und einer bestimmten Epoche. Deshalb soll von der Grundlegung der ästhetischen Begriffe abgesehen werden, die Aristoteles mit der Definition der Kunst als einer Nachahmung<sup>7</sup>, mit der Forderung der Darstellung des Wahrscheinlichen und Notwendigen<sup>8</sup> und mit der Anweisung des Tragödiendichters zur Überhöhung des Individuellen ins Ideale<sup>9</sup> für alle Zeiten geliefert hat. Es darf vielmehr genügen, die Begriffe dort aufzusuchen, wo Fielding und Reynolds mit ihren Zeitgenossen sie aufgesucht haben, wenn sie sich auf ihre Quellen berufen wollten.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts pflegten die englischen Künstler und Kunsttheoretiker sich auf Pope zu berufen, soweit sie Literaten waren, auf Batteux, soweit sie Musiker, auf De Piles, soweit die Maler waren. Sie taten das mit einer solchen Selbstverständlichkeit, daß sie in den meisten Fällen ihre Zeugen bei Namen zu nennen nicht für nötig befanden. Pope, De Piles und Batteux sind weder jeder für sich noch zusammengenommen eine ideelle oder gar systematische Einheit. Noch weniger sind sie originell. Pope ist Boileau und damit Horaz und Vida, De Piles ist Dufresnoy, Batteux ist Bouhours, Crousaz und Dubos tief verpflichtet. Aber jene drei jüngeren sind es, die den Problemen ihre faßlichste und sichtbarste Prägung verliehen und damit am stärksten gewirkt haben. Wir können ihre Vorstellung vom Verhältnis der Kunst zur Natur als durchgehendes Ganzes betrachten und behandeln.

Ihnen gemeinsam ist der Kernbegriff der „belle nature“, die die Kunst nachahmen soll, das aus vielen unvollkommenen Einzelfällen zusammengetragene Modell, mit dem wir uns über die gewöhnliche Natur erheben. Hierin ist die Antike dem Künstler das Vorbild. Sie ist ihm der Mittler zur Natur. In ihrem Sinne soll die Natur ausgewählt und erhoben werden<sup>10</sup>. Diesem künstlerischen Objekt entspricht das Subjekt. Der wahre Künstler erfindet nicht einen neuen Gegenstand, sondern er erkennt nur, wie er wirklich ist. Wie das Universum nur erschafft, was ihm als Same innewohnt, so entdeckt das „Genie“ nur, was schon vorhanden ist<sup>11</sup>. Dazu helfen ihm Studium und Nachdenken, ohne die das Genie wild wuchert und keine Früchte trägt<sup>12</sup>. Glücklicher als das Genie selbst ist derjenige, der durch Kenntnisse seine Gaben sichert<sup>13</sup>. Das Genie bedarf zur Erkenntnis und Nachahmung des wahren Schönen allerdings der Hilfe der „Inspiration“, d. h. einer lebendigen geistigen Vorstellung des Gegenstandes und einer ihm gemäßen Empfindung<sup>14</sup>. Aber auch die Einbildungskraft kann schließlich nur hervorbringen, was wir wissen und gesehen haben<sup>15</sup>. Und die erste und letzte Formel, die den künstlerischen Vorgang umfassen soll, lautet: „Le Génie n'a pu produire les arts que par l'imitation<sup>16</sup>“.

So stellte sich die klassizistische Kunstauffassung den Nachfahren dar, und in diesem Sinne wurden Pope, De Piles und Batteux von ihnen gelesen. Es darf indessen nicht übersehen werden, daß das Bild der klassizistischen Ästhetik im Ganzen und im Einzelnen keineswegs so einheitlich und geschlossen ist wie es den Nachfahren erschien. Selbst von den drei zitierten Kronzeugen ist jeder so vieldeutig, daß man unter ihnen den reinen Fall eines „Rationalisten“ vergeblich suchen würde. Bei allen dreien stoßen wir auf Äußerungen im Sinne der von der Renaissance entwickelten und unterirdisch immer fortlebenden Vorstellung von schöpferischer Spontaneität, die das Bild entscheidend beeinflussen. Wir begnügen uns mit je einem Beispiel. De Piles' Anweisung, die Begeisterung durch das Studium guter Vorbilder und guter Lektüre richtig anzuleiten, mündet

unversehens in den Ausspruch, daß eine Begeisterung mit Mängeln einem mittelmäßigen Richtigen immer vorzuziehen sei\*. Bei Pope ist es der gleiche Begriff der Inspiration, der ihm aus dem klassizistischen System entschlüpft. In der Einleitung zu seiner Shakespeare-Ausgabe heißt es: „The poetry of Shakespeare was inspiration indeed: he is not as much an imitator as an instrument of nature.“ Bei Batteux endlich bekommt das kunstvoll aufgebaute System der Affektenlehre einen überraschenden Abschluß. Wir erfahren, daß im Gesang die Passions abgebildet sein sollen, daß aber nur wenige von ihnen klar zu erkennen sind. Bei den übrigen genügt es, sie zu fühlen, ohne daß man sie bezeichnen könnte. Denn das Herz versteht ohne Worte; „et quand il est touché, il a tout compris.“ So hilft, schließt Batteux ausdrücklich, keine geometrische Berechnung wenn die Musik nicht zum Herzen spricht<sup>17</sup>.

Solche aus vielen Beispielen herausgegriffenen Fälle zeigen, daß die Vorstellung vom Künstlerischen auch bei den Klassizisten im Flusse geblieben ist; und wenn man die regelwidrigen Äußerungen nicht nach ihrer Zahl, sondern nach dem Gewicht bewertet, das sie in einer Zeit der klassizistischen Oberströmung besitzen, so stellt sich das Ergebnis noch bunter dar, und man erkennt, daß auch die bezeichnendsten Vertreter der klassizistischen Ästhetik das Geheimnis des Schöpferischen immer gewußt (und vielleicht nur desto sicherer geschützt) haben. Gewiß bleiben Unterschiede der Haltung bestehen. Aber sie reichen nicht aus, Fronten zu bilden; denn die Linien überschneiden sich schon innerhalb einer einzelnen Figur. Es ist bezeichnend, daß die zukunftskräftigsten Keime zur Überwindung der klassizistischen Kunstauffassung sich bei dem Autor einer klassizistischen Tragödie und eines klassizistischen Opernbuches entwickeln: bei Joseph Addison.

In Addisons Essays „On the Pleasures of the Imagination“, die sich über elf Nummern des Spectator erstrecken, sind die gleichen ästhetischen Fragen angeschnitten und auch hier unter den Begriffen von Naturnachahmung, Genius und Imagination. Die Kunst soll dasjenige in der Natur nachahmen, was „grand and august“ ist, um „a nobler and more exalted kind of pleasure“ zu erzeugen<sup>18</sup>. „It is the part of a poet to humour the imagination in its own notions, by mending and perfecting nature . . . and by adding greater beauties than are put together in nature“<sup>19</sup>. Wenn in dieser Auswahl und Vervollkommnung der Natur schon eine schöpferische Leistung der Imagination anerkannt zu sein scheint, so darf man darüber nicht vergessen, wie schwer es Addison wurde, ihr ausdrücklich eine derartige Vollmacht zuzugestehen. Er hat über die Kraft und das Recht der Imagination innerhalb dieser elf Essays verschiedene Meinungen geäußert, die sich in folgender Reihe vom mehr passiven zum mehr aktiven

\* De Piles a. a. O. 97. Angelehnt an den Satz des Longinus (περι ὕψους Kap. 33): eine Erhabenheit, die gelegentlich Fehler begeht, ist besser als eine fehlerlose Mittelmäßigkeit.

Begriff der Imagination anordnen lassen. Wir lesen zunächst von den „innocent pleasures of fancy“, die „conducive to health“ sind<sup>20</sup>. Diese Vergnügungen rühren daher, daß der „mind“ die „ideas“, die die Worte erregen, mit denen vergleicht, die die Gegenstände selbst erregen; „fancy“ ist hier noch kaum von „understanding“ getrennt<sup>21</sup>. Gegenüber der reichen Natur ist die Kunst „defective“<sup>22</sup>, wohl weil der Körper die Seele hindert, vielleicht weil das Gehirn zu eng ist oder die „animal spirits“ zu unbeweglich sind<sup>23</sup>. Die Imagination selbst kann nichts erzeugen, was nicht vorher vom Auge aufgenommen wäre<sup>24</sup>. „Enlarge, compound and vary the ideas“<sup>25</sup> und „range them together“<sup>26</sup> ist ihre ganze Tätigkeit. Indessen bleibt es nicht bei dieser Auffassung. „The poet seems to get the better of nature; he takes the landscape after her, but . . . he heightens its beauty“, „gives us as free a view of it as he pleases“, indem er uns entdeckt, was wir nicht beachtet haben<sup>27</sup>. Ja, die Imagination erregt in uns „many of those ideas which are different from anything that exists in the objects themselves (for such are light and colours)“<sup>28</sup>. Wenn Addison mit den „animal spirits“ noch in Descartes' Psychologie verharrete, so bedient er sich nun (und ausdrücklich) der Erkenntnisse Lockes. Von hier aus ist es nur noch ein Schritt zu der Anerkennung: der Dichter „has the modelling of nature in his own hands and may give her what charms he pleases, provided he does not reform her too much“<sup>29</sup>, eine Freiheit, die besonders für „the fairy way of writing“ eingeräumt wird, wo der Künstler „no pattern to follow“ hat und „altogether out of his own invention“ schaltet und wo es dazu kommen kann, daß das Übernatürliche uns natürlich scheint, wie es bei Shakespeare der Fall ist<sup>30</sup>.

Die Formulierungen Addisons verdienen nicht um ihrer selbst willen eine so ausführliche Zitierung. Addison ist in ihnen so wenig originell wie die anderen Ästhetiker um ihn. Er nimmt manches auf, was Rowe schon vorher gesagt hat<sup>31</sup>, und auch Popes Essay on Criticism liegt vor den zitierten Essays Addisons. Nirgends erreicht er den freien Begriff der Dichtung, der die Renaissancetheoretiker noch ausgezeichnet hatte. Er bleibt weit entfernt von einem so mächtigen Worte wie etwa Drydens „Shakespeare . . . had the largest and most comprehensive soul“<sup>32</sup>. Und doch ist Addisons bunter und unterschiedlicher Auffassung der Imagination eine stärkere Wirkung vergönnt gewesen als Drydens größeren und tieferen Erkenntnissen. Denn Addison erschloß mit dem Spectator ein ganz neues Publikum. Er sprach zu den Gebildeten aller Stände, zu den Künstlern aller Gattungen. Von hier drangen die Probleme ins allgemeine Bewußtsein; und daß sie die philosophische Anlehnung an Locke bewahrten, sicherte ihnen den Anschluß an die allgemeinen Probleme der Zeit. Bis über die Mitte des Jahrhunderts hinaus werden dann die Fragen hin und her gewendet, und überall ist die Beziehung auf ihre Behandlung in den moralischen Wochenschriften fühlbar. Noch um die Mitte des Jahrhunderts finden wir in England kaum neue Gesichtspunkte; vielmehr

werden die Auffassungen Addisons nur nach den verschiedenen Richtungen hin ausgedeutet, die ihnen innewohnen. Es weitet sich die Spannung der Begriffe, es bilden sich Akzente heraus, ohne daß eine offene Trennung etwa des Begriffs der nachahmenden von dem der schöpferischen Imagination oder des Begriffs der schlichten von dem der erhabenen Naturnachahmung stattfände.

Erst in Edmund Burke und Edward Young entscheiden sich die Fragen soweit, daß sich Ansätze zu verschiedenen Richtungen herausbilden. Burke und Young fordern gemeinsam gegenüber dem bloßen Nachahmen von Autoren die Nachahmung der Natur selbst\*. Aber sie trennen sich sogleich bei der Frage, wie die Nachahmung der Natur zu verstehen sei. Burke drängt überall auf eine Erhöhung des Natürlichen zum Großen, Dunklen, Unklaren; Young sucht überall im Natürlichen das unbeschwertere und herzliche Einfache. Burke will die Natur zum Übernatürlichen hin gesteigert, Young sie zum gesunden Verstand hin gemildert sehen. Burke will das Erhabene, Young das Originale\*\*. Schon hier, in dieser Gegenüberstellung, spiegeln sich die Auffassungen von Fielding und Reynolds über Garricks Spiel deutlich wider. Zwar bleibt auch jetzt noch vieles unentschieden; und manches Charakteristische ist nicht so sehr im Wortlaut der Begriffe zu fassen als in der menschlichen und künstlerischen Grundeinstellung, die sich hinter ihnen verbirgt. Wie bunt es sogar noch innerhalb des Bewußtseins des einzelnen Autors aussieht, davon geben etwa Burkes Äußerungen über den Begriff der Imagination eine Anschauung. In der Einleitung zu seiner Inquiry ist die Imagination „a sort of creative power“; aber das heißt nur, daß sie die Ideen, die uns die Sinne liefern, frei kombinieren und variieren kann; denn sie ist „incapable of producing anything absolutely new“\*\*\*. Diesem von Locke beeinflussten Bild der Imagination tritt jedoch am Ende der Inquiry eine ganz freie Auffassung der Poesie entgegen, wo ihr zugestanden wird, daß sie, genau genommen, überhaupt keine Nachahmung der Natur sei, daß jedenfalls alle „descriptive poetry operates chiefly by substitution“<sup>33</sup>. Mit dieser Erkenntnis, daß Poesie nicht imitiert, sondern substituiert, dringt Burke

\* Burke. On the Sublime and Beautiful. Part. I. Sect. XIX: Er bedauert, daß die Künstler „have been rather imitators of one another than of nature“. Young. On Original Compositions. 9: „Imitations are of two kinds: one of nature, one of authors. The first we call originals and confine the term imitation to the second.“

\*\* Burke a. a. O. Part I. Sect. VII: „Sublime“ ist „the strongest emotion which the mind is capable of feeling.“ Part. II. Sect. I—XIV: Astonishment, Terror, Obscurity, Power, Greatness, Infinity, Difficulty, Magnificence, Darkness als Elemente des „Sublime“. Young a. a. O. 22: „As far as a regard to nature and sound sense will permit a departure from your great predecessors: so far ambitiously depart from them.“ A. a. O. 85: „As what comes from the writer's heart, reaches ours; so what comes from his head, sets our brains at work and our hearts at ease.“

\*\*\* Die Einleitung („On Taste“) ist erst der 2. Ausgabe der Inquiry 1757 hinzugefügt, während die Inquiry 1756 veröffentlicht und wohl 1747 geschrieben wurde.

weit über seinen Begriff der bloß kombinatorischen Imagination zur Anerkennung des Schöpferischen in der Kunst vor.

Wenn damit an einigen bezeichnenden Fällen daran erinnert sein möchte, daß die Problemstellungen und ihre Lösungen schon innerhalb der klassizistischen Auffassung sich in der Schwebe halten und daß erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts sich Fronten in England herausbilden, so soll nun ein ebenso flüchtiger Blick auf die Sphäre der eigentlichen künstlerisch-praktischen Auseinandersetzung darüber Aufschluß geben, wo und wie sich innerhalb der umrissenen Epoche und ihrer Ästhetik die neuen Elemente entwickeln, die den folgenden Jahrzehnten das Gepräge geben. Daß auch diese Vorgänge in ihren Einzelphasen häufig (unbewußt) unter verkehrten Zeichen geführt werden, macht das Bild nur reizvoller.

Wie wenig befriedigend die ganze Nachahmungstheorie ihren eigenen Vertretern war, erhellt daraus, daß viele von ihnen versuchen, die ihnen am nächsten stehende Kunstgattung von ihr auszunehmen. Es wurde schon angeführt, daß Pope im Vorwort zur Shakespeare-Ausgabe von seinem Dichter sagt: „he is not as much an imitator as an instrument of nature“ und daß Burke die ganze Poesie als nicht nachahmend empfindet. So ist bei Batteux die Lyrik nicht Nachahmung, sondern selbst Natur, stammt aus ihr und ist ihr Laut, so wie in Moses Gott widertönt<sup>34</sup>. Und für den Tänzer Noverre, der im übrigen mit Batteux Naturnachahmung fordert, ist das Ballett, als einzige unter den Künsten, keine Nachahmung, sondern Natur selbst, durch Reize der Kunst verschönt<sup>35</sup>.

In diesen Einschränkungen kündigt sich zugleich der Wandel an, den der Begriff „Natur“ durchmacht und der an einigen Äußerungen zu belegen ist, die im Kampf um die Kunstregeln geschehen. Eine der frühesten und die wirksamste dieser Formulierungen findet sich in Addisons Aufsatz über das Genie im Spectator, wo er die beiden Typen des „natural genius“ und des „learned genius“ aufstellt<sup>36</sup>. Zwar hat er weder die Freiheit des Blickes und das Vertrauen zum eigenen Urteil, noch ist die Stimmung der Zeit danach, daß er an Drydens einfaches und großes Wort heranreichte, das jener an das Ende einer verwandten Unterscheidung gesetzt: „I admire him [i. e. Ben Jonson], but I love Shakespeare“<sup>37</sup>. Addison bleibt äußerlich bei einer gleichen Bewertung beider Typen stehen, wenn auch seine Zuneigung zum „natural genius“ fühlbar ist, dem etwas innewohnt, „that is infinitely more beautiful than all the turn and polishing of what the French call a bel esprit“. Wie hier das Wort „nature“ im Sinne von ungebändigter Urwüchsigkeit gegen eine nach Regeln zugestutzte Künstlichkeit ausgespielt wird, so wiederholt es sich in Addisons Eintreten für den regellosen französischen gegenüber dem geometrisch geschnittenen englischen Garten seiner Zeit<sup>38</sup>. Der Begriff von Natur wird immer kräftiger und selbständiger und wird schließlich im Sinne des unerschöpflichen Lebens selbst gebraucht und von den

Werken getrennt, die dieses Leben einzufangen bemüht sind und von denen Pope noch sagen konnte: „to copy nature is to copy them.“ Nun spricht Henry Home, Lord Kames, es aus, daß wir nicht bei Aristoteles, Homer und Virgil, sondern nur in der Natur selbst Kunstgesetze suchen dürfen<sup>39</sup>. Und zur gleichen Zeit hat Young seinen Begriff der Originalität in diesem neuen Naturbegriff verankert, den seine Anweisung über die rechte Art der Nachahmung Homers zu erkennen gibt: „Drink where he drank . . . at the breast of nature“<sup>40</sup>.

Die Natur, die damit hinter den Werken der Antike wieder heraustritt und unmittelbar angeschaut werden soll, dieser umfassende Inhalt, in dem Außen- und Innenwelt, der Kosmos und der Mensch mit seinem Denken und Fühlen, eingeschlossen sind, bleibt weiterhin Ziel und Vorbild aller Kunst und damit ein protöischer Begriff, der bei jedem Künstler etwas anderes bezeichnet. Werden die ästhetischen Schriften daraufhin betrachtet, was sie unter Natur verstehen, so findet sich ein wiederkehrendes Wort, an dessen Bedeutungswandel die weitere Entwicklung des Naturbegriffes mit zu fassen ist: das Wort „Simplicity“.

Das Wahre der Natur liegt in ihrer Simplizität — so behaupten die klassizistischen Theoretiker aller Künste; und fast überall folgt dem ein Hinweis auf das Vorbild der Antike. Indessen schon in John Richardsons „Essay on the Theory of Painting“ und bei Batteux wird der Begriff der Simplizität mit einem neuen Unterton gebraucht, indem er der Pracht und dem Schmuck entgegengestellt wird; er nimmt neben der Bedeutung des Klaren, Einfachen die des Schlichten, Ungezierten an. Deutlicher noch als in Batteux' Widmung seines Werkes mit dem Satze „Tout s'y réduit au goût du vrai, du simple, au goût de la nature parée de ses graces, sans la moindre affectation“ wird das in Richardsons Kapitel über das Erhabene mit seiner Wendung zu Knappheit und Schlichtheit: „Simplicity and brevity, even one word has sometimes more force and beauty than the most magnificent and sonorous language and the most harmonious periods“\*. So wie Dichtung und Malerei das schmucklose Erhabene mit der Simplizität anstreben, so auch die Musik. Die früheste englische Musikästhetik dieser Epoche, der Essay von Charles Avison geht in seinem Kapitel über den musikalischen Ausdruck einen gleichen Weg: „A pompous display of art will destroy its own intentions. . . . One of the best rules, perhaps, that can be given for musical expression, is that which gives rules to the pathetic in every other art, an unaffected strain of

\* Richardson. Essay on the Theory of Painting. 238. Eine wörtliche Anlehnung an Longinus Kap. 31. Bei Richardson a. a. O. 235 lesen wir ferner: „The language of the sublime must be the most excellent; what this is, is the question: whether it be confined to the florid, to magnificent and sonorous words, 'tours', figures etc., or whether brevity, simplicity or even common and low words are the best on some occasions.“ Wie tief Richardson den Begriff des Klaren und Einfachen versteht, erhellt daraus, daß er als Beleg den Satz des Prospero aus Shakespeares Sturm heranzieht: „We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep.“

nature and simplicity“\*. Es ist zugleich das Klare und Schlichte, zu dem noch Glück sich bekennt, als er seiner Alceste-Partitur das Horaz-Motto „Simplex et unum“ voranstellt.

Neben diesem auch in seinen Ausweitungen immer noch klassizistischen Begriff der Simplizität entwickelt sich ein anderer, der aus nicht-antiken und sogar aus nicht-ästhetischen Quellen fließt und der erst später die künstlerische Sphäre berühren und entscheidend beeinflussen soll. Es ist die Simplizität der Lebensart, deren Reiz in den moralischen Wochenschriften zuerst wieder geschildert und empfohlen wird. Richard Steele selbst hat über die Tendenz seines Tatler bekannt: „The general purpose of this paper is to expose the false arts of life, to pull off the disguises of cunning, vanity and affectation, and to recommend a general simplicity in our dress, our discourses and our behaviour“<sup>41</sup>. Und was Steele hier begonnen, hat neben ihm Addison entwickelt und vertieft. Sein Sir Roger de Coverley ist die Gestalt gewordene „Simplicity“ und hat als solche auf den englischen Roman und seine Charaktere nachhaltend gewirkt.

Später erst, aber schärfer und unvermittelter, setzt in Frankreich die Wendung zur Einfachheit ein, die in Rousseau auf der ganzen Breite vom moralischen Protest bis zur künstlerischen Reform-Tat ihren Wortführer findet. Sofort nach jener Krise, die die Dijoner Preisfrage nach dem moralischen Wert der Künste und Wissenschaften in ihm auslöst, bekennt er sich zur Idylle in der Wirklichkeit und in der Kunst. Daß Wirklichkeit und Kunst miteinander wieder in Einklang zu bringen sind, ist dabei schon Voraussetzung geworden. Er dringt auch in der Kunst zurück zur Natur, so in der Musik zum Pastorale, das er im Dictionnaire de musique definiert als „Opéra champêtre, dont les personnages sont des bergers et dont la musique doit être assortie à la simplicité de goût et de moeurs qu'on leur suppose“. In der „Lettre sur la musique française“ finden diese Ansätze ihre theoretische Ausführung: er wendet sich gegen die „contrefugues, doubles fugues, fugues renversées, basses contraintes et autres sottises difficiles que l'oreille ne peut souffrir et que la raison ne peut justifier“. Sie sind ihm „évidemment des restes de barbarie et de mauvais goût, qui ne subsistent, comme les portails de nos églises gothiques, que pour la honte de ceux qui ont eu la patience de les faire“<sup>42</sup>. Nicht zwar gegen die eigentlichen Kontrapunktisten der niederländischen Schule oder gegen die italienische oder deutsche Barockmusik, die er nicht kannte, wendet sich Rousseau damit, sondern gegen eine verhältnismäßig so einfache Form wie die Oper Lullys und Rameaus. Ihre klassizistische Einfachheit wird von dem neuen Geiste schon wieder als Überfülle und als Starre empfunden. Rousseau erklärt, daß die französische Musik zu viele Melodien zugleich und darum keine einzige habe; denn

\* Avison. Essay on Musical Expression. 70. — Auch hier folgt sogleich der Hinweis auf die Antike: „The force and beauties of the ancient music“ müssen in der „pure simplicity of its melody“ gelegen haben.

das Ohr könne nur eine zur Zeit aufnehmen. Daß das französische Rezi-tativ sich von dem gesprochenen Wort weit entfernt, beweist ihm vollends, daß die französische Sprache zur Musik ungeeignet sei. Im Zusammen-hang mit seinem Eintreten für die Melodie gegenüber der Harmonie fällt ein Wort, das seinen Begriff der Einfachheit kennzeichnet. Er bewundert die italienische Harmonie, die mit weniger Mitteln „plus sensible“ ist als die französische. Man soll die leeren Linien in der Partitur, „les portées vides d'une partition“, sagt er, nicht verachten; vielmehr soll man nach den Gründen dieser „simplicité trompeuse“ spüren, die um so bewun-dernder ist, je mehr sie das Erstaunliche unter einer „feinte négligence“ verbirgt<sup>43</sup>. Daß auch für ihn noch die antikische Erhabenheit in der neuen Einfachheit erhalten blieb, belegt ein Wort, das er zu einem sagte, der eine schlechte Oper wegen ihrer bloßen Natürlichkeit lobte. „Die Natur“, sagte Rousseau, „ist einfach, aber sie ist nicht platt.“

In der englischen Kunsttheorie wird einer Verplattung des Begriffs der „Simplicity“ mit der Forderung nach „Variety“ begegnet. Einheit und Vielheit müssen sich auswiegen, wie in der Natur so in der Kunst. „Uni-formity and variety are interwoven in the works of nature with surprising art“; dieser Satz Homes<sup>44</sup> kennzeichnet die englische Auffassung, die immer eine vermittelnde bleibt. Sie ist vermittelnd selbst noch in Ho-garths „Analysis of Beauty“, in der „Variety“ als der umfassendste ästhe-tische Begriff auftritt. „Simplicity without variety is wholly insipid“<sup>45</sup>. Hogarth will die „Variety“ bis zur „Intricacy“ gesteigert wissen<sup>46</sup>, in der die „Grace“ erst sich recht entfaltet\*. Andererseits darf die „Variety“ nicht zur „Confusion“ ausarten; sie muß „composed variety“ bleiben<sup>47</sup>. Spürbar wirken Hogarths Anschauungen und ihre Belege auf Homes spätere Kapitel seiner „Elements“ ein und damit auf das Kapitel „Beauty“, wo gleichfalls Schönheit und Zweckmäßigkeit in der Natur als übereinstimmend gelten und wo die Schönheit der Kunst gleichfalls auf Nützlichkeit, Einheitlichkeit, Verhältnis und „Simplicity“ beruhend ge-dacht wird\*\*. Indessen legt Home das Gewicht wieder mehr auf die „Sim-plicity“, im moralischen und ästhetischen Sinne. Sie wird gegen den wirren Schmuck ausgespielt: „Profuse ornament in painting, gardening or architecture, as well as in dress or in language, shows a mean or cor-rupted taste“<sup>48</sup>. „Simplicity in behaviour and manner has an enchanting effect and never fails to gain our affection: very different are the artificial manners of modern times“<sup>48</sup>. Die Kunst vollzieht „a gradual progress from simplicity to complex forms and profuse ornaments“ und die Sitte „from original candor and simplicity into artificial refinements“<sup>49</sup>. „At

\* Von hier aus kommt Hogarth zu einer verhältnismäßig positiven Bewertung der gotischen Architektur: „Have not many gothic buildings a great deal of consistent beauty in them?“ Analysis of Beauty. 45.

\*\* Home a. a. O. 104. Allerdings dazu noch auf Ordnung und Regelmäßigkeit, die für Hogarth keine Eigenwerte bildeten.

present literary productions are crowded with words, epithets, figures; in music, sentiment is neglected for the luxury of harmony and for difficult movement“<sup>49</sup>.

Wenn „Simplicity“ zunächst die Parole gegen das Überladene und Schwierige ist, so ist sie zugleich — und dies in steigendem Maße — die Parole gegen das, was mit „Affectation“ und „Refinement“ bezeichnet wird. Schon einige der zuletzt angeführten Stellen deuten „Simplicity“ als Bollwerk gegen die Überfeinerung. Batteux' Einschätzung seiner Methode: „sans la moindre affectation“, Avisions Empfehlung des „unaffected strain of nature and simplicity“, Steeles Kampf gegen die „disguises of cunning, vanity and affectation“ und Homes Warnung vor „artificial refinements“ dürfen in Erinnerung gebracht werden. Andere Äußerungen in verwandter Richtung kommen hinzu. Sie alle fassen die „Affectation“ als späte Entartungsstufe der künstlerischen und der Lebensformen. In diesem Sinne einer kunst- und sittengeschichtlichen Warnung findet sich die Abwehr gegen die „Affectation“ bei Batteux, wo die „affectation“ gegenüber der „grossièreté“ und die „beaux esprits“ gegenüber den Goten als die größere Gefahr bezeichnet werden<sup>50</sup>. So findet sie sich in Homes „distaste of affectation, which consists in making a show of greater delicacy and refinement, than is suited either to the character or circumstances of the person“<sup>51</sup>. So findet sie sich später bei Reynolds: „Simplicity is our barrier against that great enemy of truth and nature, affectation“<sup>52</sup>. Ihm ist „Affectation“ „the most hateful of all hateful qualities“<sup>53</sup>. So findet sie sich endlich bei Johnson in seinem Essay „Progress of Arts and Language“: „Every man now endeavours to excel others in accuracy, or outshine them in splendour of style, and the danger is, lest care should too soon pass to affectation“<sup>54</sup>.

In David Humes Essay „Of Simplicity and Refinement in Writing“ laufen alle Fäden, die hier verfolgt wurden, zusammen. Kunst ist ihm Nachahmung, aber Nachahmung einer hergerichteten Natur. „Nothing can please persons of taste but . . . la belle nature“. Schon die Ausnahme des Sancho Pansa in seiner „absurd naïveté“ rechtfertigt sich nur durch die Kunst der Darstellung. Zwischen solcher reinen Simplität und einer geistreichen Überladung liegt die Bahn des rechten Autors in der Mitte. Während Hume zwar beide Extreme zu meiden vorschreibt, bewertet er sie sehr verschieden; denn er fordert, „that we ought to be more on our guard against the excess of refinement than that of simplicity; and that because the former excess is both less beautiful and more dangerous than the latter.“

Indessen ist mit der Anführung von Reynolds und Johnson schon der Zeitraum überschritten, der bisher innegehalten war; und es gilt, wieder zu ihm zurückzukehren, um die Auseinandersetzung, die in der Kunsttheorie sichtbar wurde, auch in der Kunstausbübung, in der Sphäre des Ausdrucks, zu verfolgen.

Das Problem des Ausdrucks bestand für die klassizistische Ästhetik darin, ob der Charakter des dargestellten Menschen durch die ihm zugehörigen Leidenschaften eindeutig bestimmt war und ob diese Leidenschaften wieder den ihnen zugehörigen Ausdruck fanden. Die Einheit von „Character“, „Passion“ und „Expression“ sicherte ihr die Wahrheit des Ausdrucks\*. Wenn noch ein Wunsch offen blieb, so war es der, daß der Ausdruck wohl dem Charakter entsprechen, aber nötigenfalls zum Wohlanständigen hin umgefärbt werden sollte\*\*. Der Grundgedanke, daß der Ausdruck die Leidenschaften des Charakters wiedergeben solle, bleibt auch in der Wandlung erhalten, die sich nun vollzieht; denn der neue Ausdruckswille fußt auf einer entsprechenden neuen Vorstellung von Charakter und Leidenschaft, die die bis dahin herrschenden, vorwiegend auf Descartes' „Des passions de l'âme“ beruhenden Begriffe zersetzt und überwindet. Daß allerdings gerade bei Descartes schon die Keime des Neuen liegen, daß er etwa hinter seinem Schema der sechs Grundleidenschaften auf ihre Verbindung bedacht ist, daß er den Ausdruck der Leidenschaften grundsätzlich als gemischten Ausdruck erkennt und daß er nur der richtigen Mischung, nicht aber der ungemischten Leidenschaft, die Möglichkeit der Äußerung zubilligt, ist aus den Artikeln 69, 112, 117 zu ersehen und am deutlichsten aus Artikel 128, der damit beginnt, daß wie Lachen nie aus einer heftigen Freude entstehe, so „Tränen nicht von einer sehr großen Traurigkeit, sondern nur von einer mäßigen, die von einem Gefühl der Liebe oder auch der Freude begleitet oder gefolgt ist“. Die Mischung und der Übergang der Empfindungen, die hier erkannt sind, werden nun die Grundelemente der neuen Vorstellung von Charakter und Ausdruck.

Der neue Ausdruck bahnt sich auf allen Gebieten an. Indessen ist er am deutlichsten nicht in der Dichtung oder der Malerei zu verfolgen, wo jeder Wandel im Stillen vor sich gehen kann, sondern auf dem Gebiet des Theaters und damit der Oper, des Tanzes und des Schauspiels, wo in dem (hier allein notwendigen) Vorgang der „Aufführung“ die Probleme handgreiflich werden, wo das Neue sich einer Überlieferung gegenüber findet und wo es zu einer Auseinandersetzung kommt, deren theoretische Niederschläge und praktische Lösungen erhalten sind. Im Kampf des Theaters allein erwachsen jene Männer, die als die „Reformer“ gelten können: in der Oper Rousseau, im Tanz Noverre, im Schauspiel Garrick.

---

\* Richardson a. a. O. 93: „All the expressions of the several passions and sentiments must be made with regard to the characters of the persons moved by them.“ Home fordert a. a. O. 215, „that a Passion be adjusted to the character, the sentiments to the passion, and the language to the sentiments.“

\*\* De Piles a. a. O. 128: „Ausdruck ist jene Darstellung, die dem Charakter und dem guten Anstand gemäß ist“. Pope, Essay on Criticism: „Expression is the dress of thought, and still appears more decent as more suitable.“

Der Kampf gegen die französische Oper, der in Paris\*, und der Kampf gegen die italienische Oper, der in London\*\* geführt wird, sind zwei Phasen eines gemeinsamen Vorganges: der Abwehr gegen eine Form, der man Unnatürlichkeit, Ausdrucksmangel und Empfindungsarmut vorwirft. In Paris geht der Kampf gegen die französische zugunsten der „natürlicheren“ italienischen Oper, in London (wo man nur die italienische kannte) gegen die Oper überhaupt. Beide Kämpfe werden mit einem Sieg der neuen Kräfte entschieden. In London siegt die „Beggars Opera“ über die italienische Oper und damit über Händel und Buononcini, in Paris siegt Rousseau theoretisch mit der „Lettre sur la musique française“ und praktisch mit dem „Devin du village“ über die Tragédie lyrique und damit über Lully und Rameau. Hier kann die verzweigte und vielfältige Entwicklung, die sich in ihren verschiedenen Stadien überdies gegenseitig beeinflußt und schließlich vermischt, nicht in ihrem Ablauf verfolgt werden; es darf genügen, die leitenden Motive zu nennen, die sie vom Kampf der „Italiens“ gegen die „Français“ (Raguenets Parallèle 1703) über den Kampf gegen die Oper („Beggars Opera“ 1728) bis zum Kampf der „Buffonisten“ gegen die „Antibuffonisten“ („Devin du village“ 1752) durchziehen.

Eine der wesentlichsten und immer wiederkehrenden Fragen ist die, ob das Rezitativ eine zulängliche Ausdrucksform sei. Auch hier muß zwischen dem italienischen und dem französischen Rezitativ unterschieden werden; und danach regelt sich zumeist die Lösung der Vorfrage, ob das Rezitativ überhaupt dem betreffenden Sprachakzent gemäß sei. Raguenet hat in seiner „Parallèle“ dem französischen Rezitativ natürliche Deklamation eingeräumt und dennoch das italienische wegen seiner reizvollen Begleitung vorgezogen<sup>55</sup>. Addison gesteht in seinen Spectator-Aufsätzen über die italienische Oper sowohl dem französischen als dem italienischen Rezitativ natürlichen Akzent zu. Aber sein Mißtrauen gegen die Oper als Kunstform bleibt daneben fühlbar. Er spricht im Namen des englischen Geschmacks überhaupt, wenn er sich wundert, Generäle ihre Befehle und Liebhaber ihre Liebesbriefe singen zu hören<sup>56</sup>. Rousseaus Angriff endlich auf das Rezitativ der französischen Oper gipfelt in seiner Kritik von Lullys Vertonung des Monologs aus Quinaults „Armide“: „Enfin il est en ma puissance“. Hier finden wir das Problem in seinem ganzen Umfang aufgerollt. Dieser Monolog, der allgemein für ein Meisterwerk von Deklamation, für ein Vorbild des französischen Rezitativs gehalten und von Rameau als ein Beispiel genauer und gut verbundener Modulation angeführt wurde<sup>57</sup>, ist für Rousseau das Paradigma von dramatischer Leblosigkeit und „régularité scholastique“. „Armide furieuse vient poignarder son ennemi. A son aspect, elle hésite, elle se laisse attendrir, le poignard lui tombe des mains; elle oublie tous ses projets de vengeance, et n'oublie

\* Seit Abbé Raguenets „Parallèle des Italiens et des Français“.

\*\* Seit ihrem dortigen Auftreten.