

WIDER|SPRUCH

In: Widerspruch Nr. 38 Ökologische Ästhetik (2002), S. 68-81

Autor: *Wolfgang Thorwart*

Artikel

Wolfgang Thorwart

**Der moderne Künstler als gesteigerte
Organisationsform der Natur.**

Zum Natur-, Menschen- und Kunstbegriff
Lessings, Goethes und der Romantiker

Als im Jahr 1764 Johann Joachim Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauer-Kunst* erschienen, löste diese Schrift in Deutschland eine ungeheuerere Antikenbegeisterung, eine regelrechte ‚Gräkomanie‘ aus.

Winckelmann knüpfte in seiner Schrift an die antiken Autoren an und bestimmte die Nachahmung der Natur als das entscheidende Grundprinzip aller Kunst. Für ihn lag der unfehlbare goldene Weg zur „Nachahmung der Natur“ in der „Nachahmung der Alten“. Diese sei der einzige Weg, so schrieb er, um selbst „groß, ja wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden“.¹

Winckelmanns Ansichten sind zu seiner Zeit allgemein als klärend empfunden worden. Aber der Gegenstand seiner Untersuchungen war die Geschichte der bildenden Kunst, also der Skulptur und Malerei, nicht aber der Dichtkunst. So wünschte man sich in der Folgezeit – Herder hat es ausgesprochen – einen „Winckelmann der Poesie“. Dieser sollte nun auch für den Bereich der antiken Dichtung deren grundlegende Prinzipien, Eigentümlichkeiten und Entwicklungslinien klären. Dies vor allem deshalb, weil man sich von dieser Klärung auch einen klareren Blick auf die Prinzipien der modernen Dichtung erhoffte. So, wie sich der antike Mensch vom mo-

¹ J.J. Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, hg. v. L. Uhlig, Stuttgart 1991 (Reclam Universal Bibliothek), S. 4.

deren Menschen unterscheide, so seien auch die Prinzipien der antiken und modernen Dichtung zu unterscheiden. Während die antike Dichtung vor allem die Eingebundenheit des Menschen in einen Kosmos mythologischer Göttergestalten gestaltet hatte, könne sich die moderne Dichtung demgegenüber nur auf der Grundlage der modernen Subjektivität und autonomen Sittlichkeit des Individuums erheben.

Im Anschluss an Elmar Treptows *Entwurf einer ökologischen Ästhetik* soll im folgenden dargestellt werden, dass die Auseinandersetzung um die Eigentümlichkeit der modernen Dichtung bis hin zum Streit zwischen Klassik und Romantik im Kern um die Frage der Stellung des *Menschen* (und seiner Subjektivität) zur *Natur* geführt worden ist: Lessing und Goethe, die Protagonisten der Klassik, stellten sich dabei in die Tradition der Antike seit Aristoteles, die den Menschen als Naturkraft und den Künstler als den Nachahmer der Natur bestimmt hatte, auch und gerade wenn dieser handelnde Menschen darstellt. Im Anschluss daran war für beide, für Lessing und Goethe, auch die moderne Subjektivität mit der antiken Tradition vom übergreifenden Prinzip der Natur vereinbar. Die moderne Subjektivität wurde von ihnen als eine besondere und gesteigerte Organisationsform der Natur gefasst. Der moderne Künstler, insofern er der modernen Subjektivität zum Ausdruck verhilft, fällt dabei nicht aus dem Rahmen der Naturnachahmung; denn indem seine Kunst der modernen Subjektivität Ausdruck gibt, ahmt sie zugleich nur eine komplexe und ins höchste gesteigerte Organisationsform der produktiven Natur nach. – Die Romantiker hingegen haben das Prinzip der modernen Subjektivität anders bestimmt. Im Bruch mit der antiken Tradition und im Anschluss an die deutsche idealistische Philosophie Kants und Fichtes haben sie das Prinzip der modernen Subjektivität der Natur gerade dualistisch entgegengesetzt und hierarchisch übergeordnet. D.h.: sie verstanden die moderne Subjektivität nicht mehr als Resultat des praktischen, theoretischen und ästhetischen Austauschverhältnisses von Mensch und Natur, sondern als ein völlig neues, der Natur übergeordnetes Prinzip. Dementsprechend haben die Romantiker auch die moderne Dichtung nicht mehr an das Prinzip der Naturnachahmung gekoppelt, das seither aus dem Bereich der Kunsttheorie verschwunden ist, sondern haben es an das von der ‚Geisteswissenschaft‘ des deutschen Idealismus aufgedeckte Prinzip der unbestimmt-unendlichen Formkraft des menschlichen Geistes gebunden.

I. Die antike Tradition: Naturnachahmung als Grundprinzip aller Künste

Sowohl Platon als auch Aristoteles haben die Nachahmung der Natur als das Grundprinzip aller Kunst und damit auch der Dichtkunst bestimmt. Während jedoch Platon die Dichtung prinzipiell abgewertet hat – sie ist für ihn Nachahmung der Nachahmung von Ideen (mimesis der mimesis) und damit besonders weit von der Wahrheit entfernt –, hat Aristoteles sie ausdrücklich verteidigt. Der Trieb zur Nachahmung, so Aristoteles, ist dem Menschen angeboren. Er ist auch in der außermenschlichen Natur vorfindbar, bildet das grundlegende Prinzip allen Lebens und ist beim Menschen mit Lust verbunden. An der Nachahmung der Natur lernt der Mensch. Somit ist die Kunst für Aristoteles nicht wie bei Platon Trugbild, sondern ein Mittel der lustvollen Erkenntniserweiterung. Aristoteles hat daher der Kunst in seiner Einteilung der Wissenschaften neben der praktischen (d.h. ethischen) und theoretischen Wissenschaft einen eigenständigen Platz zugewiesen: Als poetische Wissenschaft gehört sie dem Bereich der menschlichen Hervorbringungen an und ist den handwerklichen Künsten noch übergeordnet.

Auch Platons negative Beurteilung der Leidenschaften, wie sie innerhalb der Kunst vor allem durch die Musik und Dichtkunst erweckt werden, wird von Aristoteles durch das Prinzip einer „gemäßigten Leidenschaftlichkeit“ ersetzt. Leidenschaften seien, wenn sie durch Dichtung hervorgerufen würden, ähnlich einer medizinischen Droge dazu in der Lage, eine reinigende Wirkung zu entfalten, indem sie dazu beitragen, ein Übermaß von Affekten ‚auszuscheiden‘. Sowohl die Musik als auch die Dichtkunst lösen die Wirkung einer Katharsis, einer Reinigung des Menschen von übermäßigen Affekten, aus, so dass der Mensch in die Lage versetzt wird, sich – von übermäßigen Affekten befreit – wieder als Bürger dem emotional aufreibenden politischen Tagesgeschäft innerhalb der Polis zuzuwenden.

Im Gegensatz zur damals verbreiteten Auffassung, Dichtung sei, was der Form nach in Versen abgefasst sei, hat Aristoteles als den spezifischen Gegenstand der dichterischen Nachahmung (im Gegensatz zur Nachahmung der anderen Künste) die *menschliche Handlung* bestimmt. Er bestimmt die Dichtung ihrem Wesen nach inhaltlich, nicht formal. So sind für ihn z.B. die sokratischen Dialoge aufgrund ihrer handlungsabbildenden Sprache Dichtung, während er etwa die Gattung des Natur- oder Lehrgedichtes trotz ihrer Abfassung in Versen nicht zur Dichtung zählt.

Die aristotelische Bestimmung der menschlichen Handlung als spezifischer Gegenstand der Dichtung zieht weitreichende Konsequenzen nach sich. Denn der menschlichen Handlung ist es nach Aristoteles zu eigen, dass sie – wie die menschliche Seele – ihren Zweck in sich selbst trägt. D.h., wenn der Dichter seinen besonderen Gegenstand, die menschliche Handlung nachahmt, ahmt er automatisch auch den Übergang von einer real angelegten Möglichkeit (dynamis) zur Wirklichkeit (energeia) nach. So ist für Aristoteles z.B. das Glück und Unglück der Menschen nicht ein Bestandteil, der ihnen von vornherein einfach zukommt, sondern *etwas, das im Zuge der menschlichen Handlung von der Möglichkeit zur Wirklichkeit gebracht wird*. Dichtung wird damit zur Wissenschaft vom menschlichen Handeln: Die dichterische Darstellung soll an ihrem Gegenstand der menschlichen Handlung genau diesen Übergang von Möglichem zu Wirklichem aufzeigen und sich bei diesem Übergang wesentlich an den Kategorien des Möglichen, Wahrscheinlichen und Notwendigen ausrichten. Dabei gehört zu Aristoteles' Wahrscheinlichkeitsbegriff ausdrücklich auch das Unwahrscheinliche; denn „viele“ – so führt er aus - spielt sich auch „gegen die Wahrscheinlichkeit ab“ (Poetik, Kap. 18).

Weil der Dichter nun darstellt, „was geschehen könnte, d.h. das nach den Regeln der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit Mögliche“ (Kap. 9), ist die Dichtung nach Aristoteles „philosophischer“ als die Geschichtsschreibung. Denn während die Geschichtsschreibung das Besondere darstellt, wie es einmal geschehen ist, stellt die Dichtung das Allgemeine dar, wie es nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit immer wieder geschehen könnte.

Den Hauptakzent seiner Poetik aber hat Aristoteles auf die Wirkung gelegt. Sie ist eine Wirkungspoetik par excellence. Die Wirkungsmöglichkeit der Tragödie beruht nach Aristoteles erstens auf der Darstellung des Allgemeinen, das darin besteht, dass ein „Mensch von bestimmter Beschaffenheit nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit bestimmte Dinge sagt oder tut“ (Kap. 9), und zweitens darauf, dass dieser Mensch in seiner Beschaffenheit nicht zu weit von der des Zuschauers entfernt ist. Aus der geforderten Ähnlichkeit von Held und Zuschauer, der Zeichnung der Charaktere nach den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und der wahrscheinlichen Zusammenfügung der Handlungselemente zu einer abgeschlossenen Handlung, ergibt sich schließlich die Möglichkeit der tragischen Wirkungsaffekte. [Die Tragik ergibt sich dabei aus dem Zusammenspiel von menschlichen

Fehlern und äußeren Ereignissen]. Die durch die Tragödie beabsichtigten Wirkungsaffekte bestimmt Aristoteles als „Jammer“ (eleos) und „Schauer“ (phobos). Eleos beschreibt dabei den Affekt der Rührung des Zuschauers, wenn jemandem, der es nicht verdient hat, auf der Bühne großes Unglück widerfährt, und phobos den Affekt, der sich daraus ergibt, dass das dargestellte Unglück einem auch selbst widerfahren könnte. Beide durch die Bühnenhandlung erzeugten Affekte erregen so eine mit Lust verbundene Erregung der Zuschauer und schließlich eine Reinigung (katharsis) vom Übermass dieser Affekte.

II. Zum Streit um den Stellenwert von Begabung und Kunstfertigkeit

Nach Aristoteles wird die dichterische Aktivität, die – wie wir gesehen haben – auf die Nachahmung und Vervollkommnung der Natur ausgerichtet ist, durch drei Faktoren

bestimmt: durch das Wissen, durch die technische Beherrschung des künstlerischen Handwerks und durch die Begabung des Dichters. Mit seiner Berücksichtigung von Wissen, Technik und Begabung hat Aristoteles also auch dem subjektiven Vermögen des Dichters einen gewissen Stellenwert eingeräumt. Er hat jedoch das demokritisch-platonische Konzept der *enthusiastischen Dichtung*, nach dem sich durch den Mund des Künstlers eine Gottheit direkt ausspricht, ausgeschlossen. Der Streit um die Gewichtung der Begabung, des ingeniums, gegenüber der erlernbaren Beherrschung des technischen Handwerks wurde bereits in der Antike geführt. So verwahrte sich noch Horaz gegen die Enthusiasmuslehre Demokrits. Für ihn ist eine Begabung des Dichters ohne Kunstfertigkeit ebenso hinfällig wie eine technische Kunstfertigkeit ohne besondere Begabung.

Mit dem Durchbruch des Christentums jedoch erfuhr das Konzept der enthusiastischen Dichtung eine starke Aufwertung. Allerdings ist der Enthusiasmus nun nicht mehr als ein wahnhaftes Ergriffenwerden durch die Gottheit, sondern als eine innere Nähe, ein Spüren Gottes, also als ein besonderes Vermögen des Dichters selbst, verstanden worden. Diese Aufwertung des subjektiven Vermögens fand einen ersten Höhepunkt in den Poetiken der Renaissance mit ihrer Betonung der besonderen Bedeutung des ingeniums für die Entstehung eines Kunstwerks. Demgegenüber betonten die Poetiken der Aufklärung wieder die Regel- und Vernunftgerechtigkeit sprachlicher Kunstwerke. Sie vernachlässigten das produktionsästhetische

Moment des ingeniums und überbewerteten den Anteil des technischen Handwerks am Zustandekommen eines Kunstwerks.

Lessings Auffassung schließlich bildet die Synthese aus Begabung und technischer Kunstfertigkeit, aus dem Moment des ingeniums und der ‚vernünftigen‘, ‚regelgerechten‘ Nachahmung der Natur. Lessing, der in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767-69) in Anlehnung an den lateinischen Begriff des ingeniums den Begriff des *Genies* in die deutsche Dichtungstheorie eingeführt hat, verbindet diesen Begriff mit einem besonderen Gespür des Dichters für die Natur: Der Dichter ahmt, wenn er ein Genie ist, die innere wie äußere Natur auf eine nicht bewusste, sondern unwillkürliche und instinktiv richtige Weise nach, ohne sich an irgendwelchen äußerlich vorgeschriebenen Regeln oder Wissen orientieren zu müssen. „Dem Genie“, so Lessing, „ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl hervorzubringen vermag, macht seinen Reichtum aus.“² Als Beispiel für ein derartiges Genie führt Lessing Shakespeare an, der – obwohl er Aristoteles nicht gekannt habe – den Zweck der aristotelischen Poetik immer erreicht, auch wenn er dabei ganz eigene, manchmal auch sonderbare Wege beschritten habe.

III. Aufwertung und Verabsolutierung der subjektiven Leidenschaft im ‚Sturm und Drang‘

Auch die von Lessing initiierte literarische Geniebewegung des sog. ‚Sturm und Drang‘ verehrt mit ihrem enthusiastischen Geniekult zunächst die Natur und ihre schöpferischen Kräfte. In den schöpferischen Kräften und subjektiven Leidenschaften des Genies offenbaren sich die Kräfte der Natur. Das Genie fühlt sich eins mit der Natur, ist gleichsam deren intuitiver, naiver und emotional kraftvoller Ausdruck. Damit steht die Bewegung des ‚Sturm und Drang‘ zunächst in der großen aufklärerischen Tradition einer Aufwertung der subjektiven Leidenschaften gegenüber der jahrhundertelangen theologischen Verdammung aller Sinnlichkeit als Sünde.

Diesem Geniegedanken mit seiner Aufwertung der subjektiven Leidenschaft huldigen zunächst auch Schiller und Goethe. Wie alle Stürmer und Dränger lehnen sie Lessings Dramentheorie als zu regelhaft ab: Das Genie

² G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 34. Stück vom 25. Aug. 1767.

kennt keine äußerlichen Regeln. Es schöpft souverän aus sich selbst, aus seiner eigenen Kraft und seinem eigenen Gefühl. In ihrem genialischen Überschwang erklären sich die Vertreter des ‚Sturm und Drang‘ schließlich völlig unabhängig *von aller Regel* und auch von aller *Natur*. Im Rückgriff auf die antike Enthusiasmuslehre verabsolutieren sie die subjektiven Erregungszustände des Künstlers und vertreten die Auffassung, das Originalgenie schöpfe ursprünglich und unnachahmlich allein aus sich selbst und sei daher auf die Natur und Naturnachahmung nicht mehr angewiesen – was ihnen prompt die scharfe Kritik Lessings einbrachte. Während sich Schiller und Goethe aber schon nach kurzem von diesem übersteigerten Geniekult abwenden – wobei Goethe in einem gleichsam kathartischen Akt die subjektiven Leidenschaften in sein Konzept eines übergreifenden Bildungs- und Entwicklungsgangs des modernen Individuums in Gesellschaft und Natur einordnet – ist der von der Natur und Naturnachahmung entkoppelte und verabsolutierte Geniebegriff dann zum Ausgangspunkt der romantischen Dichtungstheorie und, im Anschluss an diese, zum Ausgangspunkt aller modernen, allein von der Subjektivität des Künstlers ausgehenden Dichtungstheorien geworden.

IV. Zu Lessings Natur- und Kunstbegriff

Nach Lessing besteht die Kunst in der Absonderung und Fixierung einzelner Naturelemente aus dem unendlichen Strom ihrer Formen, wobei der Künstler die Naturelemente bearbeitet und anordnet, um einen bestimmten Zweck zu erreichen. Das nachahmende und absichtsvolle Erzielen eines bestimmten Zwecks unterscheidet das „Genie“ von den „kleinen Künstlern“, die die Natur nur „nachahmen um nachzuahmen“. Bei der Erzielung seines Zwecks orientiert sich das „Genie“ ebenfalls an der Natur, nämlich an der äußeren wie an seiner inneren Natur.

Den Zweck der Kunst insgesamt bestimmt Lessing als Erziehung des Menschengeschlechts, den besonderen Zweck der Tragödie als Erregung von Mitleid. Durch die Ausbildung und Einübung des Vermögens zu emotionaler Anteilnahme solle das Publikum insgesamt humanisiert werden.

„In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannigfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Anteil neh-

men zu lassen, mussten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, uns die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sei der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern, oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab und gewährt uns diesen Gegenstand, oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände so lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet.“³

„Um das höchste Genie im kleinen nachzuahmen, versetzt, vertauscht, verringert, vermehret [das Genie] die Teile der gegenwärtigen Welt, um sich ein eigenes Ganzes daraus zu machen, mit dem es seine eigenen Absichten verbindet.“⁴

Wenn auch kein geschlossenes System der Dichtkunst, so hat Lessing mit seiner *Hamburgischen Dramaturgie* (1767-69) doch die theoretischen Grundlagen für das moderne deutsche Drama geliefert. Und zwar in seiner besonderen Form als bürgerliches Trauerspiel. Lessing griff dabei ganz grundsätzlich auf die Poetik des Aristoteles zurück: Auch er sah als das Grundprinzip aller Kunst den menschliche Trieb zur Nachahmung der Natur und als den besonderen Gegenstand der Dichtkunst die Nachahmung der menschlichen Handlung. Weil der Gegenstand der dramatischen Dichtung die menschliche Handlung sei und zu einer in sich abgeschlossenen, vollständigen Handlung wesentlich auch die einer Handlung vorausgehenden *Motive* und handlungsmotivierenden *Leidenschaften* gehören, sei die dramatische Dichtung in besonderer Weise zur Erziehung des Menschen geeignet.

In seiner *Hamburgischen Dramaturgie* bestimmt Lessing im Rückgriff auf Aristoteles den Zweck der Tragödie als die Erregung von Furcht und Mitleid. Dargestellt werden soll das Unglück eines Menschen, der es nicht verdient hat. Damit der Affekt des Mitleids seine volle Wirkung entfalten könne, fordert Lessing von den Hauptcharakteren, sie müssten „von selbem Schrot und Korn“ wie das Publikum sein. [Er verabschiedet damit die Ständeklau-

³ G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 70. Stück vom 1. Jan. 1768.

⁴ G.E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 34. Stück vom 25. Aug. 1767.

sel, nach der die Tragödie adliges Personal erfordere, die Komödie niederem Personal gelte].

Durch wiederholten Theaterbesuch solle sich der Affekt des Mitleidens beim Publikum immer leichter einstellen und so schließlich zu einer Fertigkeit im Mitleiden führen. Das Genie vermag bei Lessing nicht nur, die Natur in einer unwillkürlichen und in sich stimmigen Weise nachzuahmen, sondern es ahmt die Natur zur Erzielung eines vom Genie beabsichtigten Zweckes nach. Dieser Zweck ist im Falle Lessings der pädagogische Zweck der Besserung bzw. Moralisierung des Menschengeschlechts. Der ganze Mensch soll durch das Drama gebessert werden: Die Vernunft werde geschult, indem ihr auf der Bühne moralische und unmoralische Handlungen, Richtiges und Falsches vorgestellt werden; und das Gefühl, Sitz auch der gefühlsmäßigen Vorurteile, werde durch die zielgerichtete Erregung von Mitleid und die Ausbildung eines Vermögens zu emotionaler Anteilnahme humanisiert.

Der Zweck der Lessingschen Dramen war also die Bildung der Deutschen zu einem vernünftigen und humanen Publikum. [Das deutsche Theater lag zu Lessings Zeiten am Boden; das breite Publikum war ungebildet und vorurteilsbehaftet.]

V. Zu Goethes Natur- und Kunstbegriff

In Lessings Ausführungen zur Natur und zum Genie ist der Naturbegriff Spinozas erkennbar, der die Natur als unendlichen Strom verschiedenster Formen fasst und mit Gott gleichsetzt (deus sive natura). Diesem Naturbegriff sieht sich auch Goethe verpflichtet, – wenngleich beide sich nur in privatem Kreise zum Spinozismus bekennen konnten, der als Atheismus betrachtet und dessen öffentliche Äußerung mit Sanktionen belegt wurde.

Weil Goethe, wie Lessing, der monistischen Naturauffassung Spinozas nahe steht, sind für ihn menschliche Vernunft und Neigung, Sinnlichkeit und Sittlichkeit nicht prinzipiell voneinander geschieden. Auch für Goethe stellt die Natur einen unendlichen Strom von Formen dar. Die Natur schafft in ihrem ewigen Werden immer neue Formen und entwickelt – nach den Gesetzen von Polarität und Steigerung – im Kontinuum einer unendlichen Metamorphose immer höhere bzw. komplexere Lebensformen. [Goethe schließt vom Vorhandensein des Zwischenkieferknochens bei Tieren auf dessen Existenz auch beim Menschen (!); dementsprechend beruht sein

Forschungsprinzip auf allen naturwissenschaftlichen Gebieten in der Suche nach *Verbindungsgliedern* und *Übergangsformen*]. Den modernen Mensch versteht Goethe als Resultat des Entwicklungskontinuums der Natur, der damit wesentlich der Naturgeschichte angehört.

Diesen Standpunkt hat Goethe in direkter Erwidern auf ein Gedicht Albrecht von Hallers („Ins Innere der Natur / dringt kein erschaffner Geist“) zum Ausdruck gebracht. Hallers Gedicht formulierte genau die Position Kants, nach der die Entwicklungsgesetze der organischen Natur der menschlichen Erkenntnis grundsätzlich nicht zugänglich seien. Kant hatte diesbezüglich ausgeführt, es werde keinen „Newton des Grashalms“ geben. Goethe hat Haller und implizit auch Kant mit folgendem Gedicht geantwortet:

„Ins Innere der Natur'
O du Philister! –
‘Dringt kein erschaffner Geist?’
Mich und Geschwister
mögt ihr an solches Wort
nur nicht erinnern!
Wir denken: Ort für Ort
sind wir im Innern. [...]“⁵

Nach Goethe ist der Mensch eine Art potenziierter Natur. Er ist eine besondere Organisationsform der Natur auf höchstem Niveau und der Dichter eine Art Vorreiter der Menschheit auf dem Weg zu einem vertieften und harmonischen Verhältnis von Mensch und Natur. Als Vorreiter der Menschheit erschließt der Dichter neue Wirklichkeiten des Wahrnehmens und Empfindens, ohne dass in ihm dabei ein reflexiver Vorsatz wirksam wäre: das Kunstwerk entsteht wesentlich intuitiv oder gefühlsmäßig aus der intensiven Verbundenheit des Künstlers mit der inneren und äußeren Natur.

Ähnlich wie bei Aristoteles das Drama zur Darstellung des dem Menschen möglichen Handelns dient, dient die Dichtung bei Goethe zur Darstellung des Menschen mit seinen potentiellen Anlagen und der harmonischen Realisierung und Ausbildung dessen, zu dem er fähig ist. Im dichterischen

⁵ J.W. Goethe, Werke, hrsg. v. E. Trunz (Hamburger Ausgabe in 14 Bdn.), Bd. 1, S. 359.

Werk macht der Künstler diese neuen Aspekte der Wirklichkeit für sein Publikum nachempfindbar.

Goethe war sich bewusst, dass er aufgrund dieser Kunstauffassung nicht für ein breites Publikum schreibt (dies sah er mehr Schiller vorbehalten). Das Goethesche Publikum tritt daher nur individualisiert auf, als „Liebhaber“ oder „wahrer“ Liebhaber der Kunst. Indem ein ‚wahrer Kunstliebhaber‘ nachempfindet, was ihm der Künstler im Kunstwerk zugänglich gemacht hat, erschließt er sich selbst neue Dimensionen der Wirklichkeit, erhebt sich nachempfindend auf das fortgeschrittene Niveau des Künstlers und gelangt so schließlich zu einer höheren Existenz. Dieser Auffassung hat Goethe in einer kurzen, in der Form eines Gesprächs gestalteten Abhandlung mit dem Titel *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* Ausdruck gegeben:

„[Ein vollkommenes Kunstwerk] ist übernatürlich, aber nicht außernatürlich. [Es ist] ein Werk des menschlichen Geistes, und in diesem Sinne auch ein Werk der Natur. Aber indem die zerstreuten Gegenstände in eins gefasst, und selbst die gemeinsten in ihrer Bedeutung und Würde aufgenommen werden, so ist es über die Natur. Es will durch einen Geist, der harmonisch gebildet ist, aufgefasst sein, und dieser findet das Fürtreffliche, das in sich Vollendete auch seiner Natur gemäß. [...] der wahre Liebhaber sieht nicht nur die Wahrheit des Nachgeahmten, sondern auch die Vorzüge des ausgewählten, das Geistreiche der Zusammenstellung, das Überirdische der kleinen Kunstwelt; er fühlt, dass er sich zum Künstler erheben müsse, um das Werk zu genießen, er fühlt, dass er sich aus seinem zerstreuten Leben sammeln, mit dem Kunstwerke wohnen, es wiederholt anschauen und sich selbst dadurch eine höhere Existenz geben müsse.“⁶

Wie schon die Dramen Lessings, so haben sich auch die Dichtungen Goethes ein avanciertes, für diese Kunstwerke genussfähiges Publikum erst schaffen müssen, und haben sich damit die Formen gesellschaftlichen Erlebens und Verhaltens verändert und weiterentwickelt: Goethes jugendliche ‚Erlebnislyrik‘ und die *Leiden des jungen Werther*, die dem Prinzip der subjektiven Leidenschaft zum Ausdruck verhalten, der Bildungsroman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (das korrigierende Gegenstück zum *Werther*), die Tragödie

⁶ Hamburger Ausgabe, Bd. 12, S. 72.

des *Faust*; alle diese Werke haben sich ihr, für diese neuartigen Kunstwerke genussfähiges, Publikum von ‚Liebhabern‘ erst bilden müssen.

VI. Zur romantischen Dichtungstheorie und zum Unendlichkeitsbegriff Goethes, Schillers und Friedrich Schlegels

Aufgrund seiner als revolutionär empfundenen neuen Darstellungs- und Erzähltechniken hat Goethes *Wilhelm Meister* tiefsten Eindruck auf die damals junge Generation der Romantiker ausgeübt. Sie sahen in diesem Roman einen ganz neuartigen und umfassenden Ausdruck der modernen Subjektivität – und den Anfang einer neuen Dichtung. Friedrich Schlegel hat den Wilhelm Meister neben der Philosophie Kants und der Französischen Revolution sogar zur dritten Kraft des Jahrhunderts erklärt und mit seinem Roman *Lucinde* (1799) versucht – wenn auch mit wenig Erfolg –, dem Beispiel Goethes nachzueifern.

Novalis dagegen hat den *Wilhelm Meister*, weil er die äußeren Umstände des Bildungsgangs gar zu breit darstelle, kurzerhand verworfen. Für ihn war Goethes Versuch, den Bildungs- und Entwicklungsgang eines Menschen in der komplexen Wechselwirkung mit den verschiedensten gesellschaftlichen Einrichtungen und Institutionen darzustellen, nicht der geglückte Versuch einer umfassenden Darstellung der Genese moderner Individualität, sondern schlicht prosaisch, d.h. undichterisch. Für Novalis steckte im *Wilhelm Meister* zu viel Bezug auf die Ökonomie und zu wenig Geist der Poesie.

Für die Romantiker, die den Menschen nicht als eine sich gesellschaftlich organisierende Naturkraft verstanden, sondern als ein von aller Natur getrenntes und selbständiges Principium, konnte die Nachahmung der Natur und auch die Darstellung der Genese bürgerlicher Individualität im Wechselspiel mit gesellschaftlichen Bedingungen kein Anliegen sein. Dichtung war für sie in erster Linie Ausdruck der freien, unendlichen und unbestimmten schöpferischen Phantasiekraft des Menschen. Nur im Kindheitsstadium der Menschheit habe sich diese unendliche Formkraft des menschlichen Geistes an das Naheliegende der Natur gehalten – so in der griechischen Poesie. Nachdem der Geist aber durch die deutsche idealistischen Philosophie Kants und vor allem Fichtes einmal zum Bewusstsein seiner selbst gekommen sei, dulde er nun keine Macht und keine Regel mehr über sich, sodass die moderne Dichtung nichts anderes als der naturunabhängige, selbstgesetzliche und spielerische Ausdruck der inhaltlich-unbestimmten

unendlichen Formkraft des menschlichen Geistes sei. Die Einheit des Kunstwerks zeige sich damit nicht mehr in der in sich abgerundeten und vollständigen Form, sondern in der „Konstruktion“ eines Ganzen, in der sich der originelle und produktive Geist des Künstlers offenbare.

Die romantische Ironie wurde zum gegebenen Mittel, um vom Endlichen des künstlerisch Dargestellten auf das Unendliche des formschaffenden menschlichen Geistes zu verweisen. Das Fragment wurde zur Form, die auf das undarstellbare Ganze verweist.

Schiller vertrat eine ähnliche Auffassung. Auch für ihn sollte die moderne, „sentimentalische“ Dichtung auf die Unendlichkeit verweisen: der antike, „naive“ Dichter war „mächtig durch die Kunst der Begrenzung“; der moderne, „sentimentalische“ Dichter ist es „durch die Kunst des Unendlichen.“⁷ Aber Schiller sah den Bezug der modernen Kunst auf die Unendlichkeit in der *Reizung und Bewusstmachung* des Vermögens der *praktischen Vernunft* (bzw. der *moralischen Erhabenheit*). Während das Mittel des Verweizens des Endlichen auf das Unendliche für Schlegel die romantische Ironie ist, ist es für Schiller dagegen die tragische Darstellung von übermächtigem sinnlichen Leid. Schlegel sieht daher den romantischen Bezug auf das Unendliche nicht im Bewusstmachen des Vermögens der praktischen Vernunft, sondern in der Bewusstwerdung des unendlichen Vermögens der schöpferischen Einbildungskraft.

Für Goethe wiederum liegt das wesentliche Skandalon der romantischen Poesie darin, dass sie die Unendlichkeit des Stroms von Formen nicht den *Gegenständen der Natur* zuweist, sie also nicht (*objektiv*) als Tätigkeit der *Natur* fasst, sondern allein der (*subjektiven*) Tätigkeit des *menschlichen Geistes* zuschreibt; des weiteren, dass der unendliche Strom der Formen keinen *organischen Formenwandel* darstellt, dass also die Formen sich nicht organisch im Übergang hin zu immer komplexeren Formen entwickeln, sondern ein „Chaos“ bilden, das sein verbindendes Element allein in der willkürlich ‚konstruierenden‘ Phantasie des Dichters besitzt.

Als Resultat lässt sich damit festhalten: Goethe besondere Stellung innerhalb der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte besteht darin, dass er das antike Prinzip der Naturnachahmung mit dem Prinzip der modernen Subjektivität vereinigt und zu einem künstlerisch vollkommenen Ausdruck

⁷ Fr. Schiller, Über naive und sentimentalische Dichtung, in: Werke in drei Bänden, hrsg. v. H.G. Göpfert, München 1966, Bd. II, S. 559.

verholfen hat. Goethe hat der Natur die moderne Subjektivität nicht dualistisch gegenübergestellt, wie dies etwa Kant und auch die Romantiker taten. Für ihn ist der moderne Mensch und insbesondere der moderne Dichter selbst eine Naturkraft, eine Art potenziertes Natur oder eine besondere Organisationsform der Natur auf höchstem Niveau. Mensch und Dichter sind Teil der Natur und gehen gleichzeitig über sie hinaus. Daher sind auch die Kunstwerke, die der Mensch als Künstler schafft, *über* der Natur, nicht aber *aufser* der Natur. So bleibt für Goethe in letzter Instanz auch der Ausdruck der modernen Subjektivität des Künstlers immer mimesis, Nachahmung der Natur, – nur auf ihrer höchsten und komplexesten Stufe. Von Goethe lässt sich daher mit der größten Berechtigung sagen: „Je umfassender der Mensch mit den gesamten positiv-negativen Kreisläufen der Natur übereinstimmt, ohne sich auf einen Teilaspekt zu fixieren, desto objektiver werden seine subjektiven Bewertungen“.⁸

⁸ Elmar Treptow, Die erhabene Natur. Entwurf einer ökologischen Ästhetik, Würzburg 2001, S. 102.