

DIE PROBLEMATIK DER NACHAHMUNG  
BEI  
J.M.R. LENZ UND GEORG LUKÁCS

by

Natalia Offermanns

Submitted in partial fulfilment of the requirements  
for the degree of Master of Arts

at

Dalhousie University  
Halifax, Nova Scotia  
August 2013

© Copyright by Natalia Offermanns, 2013

## INHALTSVERZEICHNIS

ZUSAMMENFASSUNG.....	iii
ABSTRACT.....	iv
KAPITEL 1 EINLEITUNG.....	1
KAPITEL 2 DIE PROBLEMATIK DER NACHAHMUNG .....	6
KAPITEL 3 VON DER NACHAHMUNG DER NATUR ZUM REALISMUS..	18
KAPITEL 4 DIE NACHAHMUNG BEI GEORGE LUKÁCS.....	36
4.1 <i>Die Eigenart des Ästhetischen</i> und die Widerspiegelungstheorie ....	36
4.2 <i>Die Theorie des Romans</i> .....	40
KAPITEL 5 DIE NACHAHMUNG BEI J.M.R. LENZ .....	50
KAPITEL 6 SCHLUSSWORT.....	69
LITERATURVERZEICHNIS.....	76

## **ZUSAMMENFASSUNG**

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit dem Nachahmungsbegriff in Kunst und Literatur, insbesondere mit seiner Verwendung und Deutung durch J.M.R. Lenz und Georg Lukács. Die Nachahmung als Grundbegriff der Künste spielt eine bedeutende Rolle bei der Entstehung des Realismus, dessen Apologeten die beiden Autoren sind. Sowohl Lenz als auch Lukács teilen mit Aristoteles die Ansichten über die Nachahmung/Mimesis als das Wesen der Dichtung und sehen ihren Ursprung in der Anthropologie. Jedoch im Gegensatz zu Aristoteles betont Lenz grundsätzlich die empirische Seite der Nachahmung, wobei dem Künstler die entscheidende Rolle und Verantwortung für die Erfassung und Spiegelung des Ganzen zugesprochen werden. Lukács wandelt seine frühere Metaphysik in eine marxistische Geschichtsphilosophie um. In einem homogenen Medium der Kunst soll es dem realistischen Kunstwerk gelingen, das Wesentliche und das Besondere des gesellschaftlichen Seins seiner Zeit anschaulich zu machen.

## **ABSTRACT**

The present work deals with the concept of mimesis/imitation in art and literature, in particular with its use and interpretation by J.M.R. Lenz and Georg Lukács. Mimesis/Imitation as the basic concept of the arts plays a significant role in the development of realism both authors support. Both Lenz and Lukács share Aristotle's views on the Mimesis/imitation as the nature of poetry and see its origins in anthropology. However, in contrast to Aristotle Lenz emphasizes the empirical side of imitation; in principle awarding the artist the critical role and responsibility for the capture and reflection of the whole. Lukács converts his earlier metaphysics into a Marxist philosophy of history. In a homogeneous medium of art it should be possible for realistic art to show the essence and the particulars of the society of its time.

## KAPITEL 1      EINLEITUNG

Egal ob im Film und der Malerei durch Bilder, in der Literatur durch Sprache oder in der Musik durch Klänge werden in den Künsten Wirklichkeit oder reine Phantasie-Vorstellungen medial vermittelt. Bei der Analyse der Umsetzung und der Umsetzungsart trifft man häufig in der Forschungsliteratur auf die beiden Begriffe „Nachahmung“ und „Mimesis“. Die Verwechslung dieser Begriffe verursacht einige Verständnisprobleme bei der Rezeption der Texte über die Theorie der Nachahmung. Die Klarstellung der jeweiligen Besonderheiten soll in die Problematik dieser Arbeit einführen. Der Begriff „Nachahmung“ in der Ästhetik und Poetologie geht auf eine Diskussion über die Abbildbarkeit der Welt durch Kunst in der Epoche der Aufklärung zurück.<sup>1</sup> Der Mimesis-Begriff hat seine Ursprünge in der Antike. Zwar werden die beiden Begriffe vielfach als gleichwertig verwendet, doch in der aktuellen Diskussion wird gegen die Synonymisierung von Nachahmung und Mimesis vorgegangen. Der Begriff „Nachahmung“ als Gründungsprinzip der Künste ist dem Begriff „Mimesis“ nicht gleichzusetzen, da die Mimesis außer der Wirklichkeitsnachahmung auch die Umsetzung der Phantasie-Vorstellungen oder das Nachahmen anderer Kunstwerke impliziert.<sup>2</sup> Die Verwechslung der beiden Begriffe geht auf Opitz zurück, der „erstmalig im deutschen Sprachgebrauch in seiner Aristote-

---

<sup>1</sup> Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph: Mimesis, Kultur-Kunst-Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1998, S. 219ff.; nachfolgend Gebauer/Wulf.

<sup>2</sup> Gebauer/Wulf, S. 41ff.

les-Rezeption von Nachahmung spricht und Mimesis und Imitatio mit Nachahmung übersetzt.“<sup>3</sup>

Dagegen ist bei Aristoteles mit „Mimesis“ der Begriff der Darstellung des Möglichen und des Allgemeinen gemeint.<sup>4</sup> Denn im Unterschied zu der mit dem Besonderen befassten Geschichtsschreibung gilt die Dichtung laut Aristoteles als ‚philosophischer‘ und ‚ernsthafter‘.<sup>5</sup> Die Erarbeitung einer „generalisierbaren“ Fabel wird zum Zentrum der Mimesis der aristotelischen Poetik.<sup>6</sup>

In dem bedeutendsten deutschen poetologischen Werk der Frühaufklärung äußert sich Gottsched über die „geschickte Nachahmung“ als das „Hauptwerk der Poesie“.<sup>7</sup> Die Fabel, „die für die Seele eines Gedichtes gehalten wird“, sei nichts anderes als „eine Nachahmung der Natur“.<sup>8</sup> Diese Nachahmung geschieht durch „lebhaftige Beschreibung“ oder „gar durch lebendige Vorstellung desjenigen, was sie nachahmen“.<sup>9</sup> Die Nachahmung der Natur bei Gottsched

---

<sup>3</sup> Bienbeck, Ricarda: Zwischen traditioneller Repräsentation und ästhetischer Distanzierung. Das Werk der Algerierin Maissa Bey. Münster 2012, S. 55; dies wird auf die Tatsache zurückgeführt, dass Opitz Aristoteles nicht im Original gelesen und lateinische Begriffsübersetzungen Scaligers undifferenziert wiedergegeben hat. Vgl. Jürgen H. Petersen, Mimesis-Imitation-Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik. München 2000, Kapitel V; nachfolgend Petersen.

<sup>4</sup> Gebauer/Wulf, S. 82f.

<sup>5</sup> Ebenda.

<sup>6</sup> Ebenda, S. 84.

<sup>7</sup> Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. [1730], in: Gottsched, J.Ch., Ausgewählte Werke, Joachim Birke/Brigitte Birke (Hg.), Band VI/1, Berlin 1973, S. 141; nachfolgend Gottsched.

<sup>8</sup> Ebenda.

<sup>9</sup> Ebenda.

hat „ im Grunde nichts anderes zum Ziel als darzustellen, ‘was nach Logik und Konvention als glaubhaft gelten kann“.<sup>10</sup>

Nach dem aktuellen Forschungsstand scheint sich Mimesis zu einem Schlüsselbegriff der literaturwissenschaftlichen, ästhetischen und anthropologischen Diskussion entwickelt zu haben.<sup>11</sup> Für Anthropologen ist Mimesis eine *conditio humana*, sie ist bedeutend in fast allen Bereichen des menschlichen „Vorstellens und Handelns, Denkens, Sprechens, Schreibens und Lesens“.<sup>12</sup>

Die Namen von Jacob Michael Reinhold Lenz (1751-1792) und Georg Lukács (1885-1971) sind eng mit den Problemen des Realismus und der Nachahmung verbunden.

Das Leben von Lenz fällt in die Zeit der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts. Sein literarisches Schaffen steht im Zeichen der „Sturm und Drang“-Bewegung. In dieser Zeit ist die Nachahmung der Schlüsselbegriff der ästhetischen Diskussion. Dabei wurde die Nachahmung auf zwei Bedeutungsebenen diskutiert. Zum einen ging es um die Nachahmung der Natur und zum zweiten um die Nachahmung der Kunst der alten Griechen sowie der französischen Kunst der Aufklärungszeit und der neuzeitlichen Kunst der Engländer, insbesondere der Kunst von Shakespeare. Bei der Problematik der Nachahmung der Natur geht es um den Bezug zur Wirklichkeit.<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> Schlieske, Jörg: Lenz und die Mimesis, Eine Untersuchung der Nachahmungsproblematik bei Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), Frankfurt am Main 2000. S. 32; nachfolgend Schlieske.

<sup>11</sup> Schlieske, S. 15.

<sup>12</sup> Ebenda; Siehe ferner dazu: Gebauer / Wulf, S. 9.

<sup>13</sup> Heute wird allerdings die referentielle Gewissheit durch die Analysen des Unbewussten, Sprachanalyse, Wissenschaftsanalysen in Frage gestellt.

Für die beiden Bedeutungen der Nachahmung gibt es bei Lenz die Stellungnahme in seinen „Anmerkungen übers Theater“.<sup>14</sup> Wie schon der Titel ankündigt, geht es in diesem Werk um neue Ansätze in der theatralischen Praxis.

Für Lenz ist Dichtung „eine besondere mimetische Darstellung der Natur, ‘die ihre Übereinstimmung mit der Wirklichkeit aus der tieferen Einsicht in diese gewinnt, die dem Dichter aufgrund seines „Standpunktes“ möglich ist und die es ihm erlaubt, einen eigenen Schöpfungsakt, dem natürlichen analogen [sic], zu vollziehen“.<sup>15</sup> Die bei den alten Griechen übliche Nachahmung einer Handlung wird von Lenz der Nachahmung einer Person gegenübergestellt. Um eine Kunst, die die „freihandelnden, selbständigen Geschöpfe“<sup>16</sup> wiedergibt, zu schaffen, sollten die Dichter von der Nachahmung der Person ausgehen, da sie in den Augen von Lenz primär ist und die Handlung als ein Produkt der jeweiligen Persönlichkeit gesehen wird. Bezüglich der Nachahmung der Kunst werden von Lenz die Nachahmer der alten Griechen, die Franzosen, mit Shakespeare verglichen und schließlich der letztere als Vorbild und sein Werk als Orientierungsmodell für die Nachahmung der Person vorgeschlagen.

Bei Lukács sind ebenfalls die zwei Bedeutungsebenen der Nachahmung behandelt, die von der Natur auf der einen Seite und die von den vorhandenen Kunstmodellen auf der anderen Seite. Die Nachahmung der Natur kann man in seinem Konzept der Widerspiegelung der Wirklichkeit wiederfinden, und

---

<sup>14</sup> Lenz, J.M.R.: Anmerkungen übers Theater, Diffey, Norman R./Schwarz, Hans-Günther, München 2012, nachfolgend Lenz.

<sup>15</sup> Schlieske, S. 42f.

<sup>16</sup> Lenz, S. 21.

sein Realismusmuster bezieht er von den großen Realisten des 19. Jahrhunderts.

Das Konzept der Nachahmung der Natur ist sehr eng mit dem Begriff „Realismus“ verbunden. Der Realismusbegriff geht auf die Ausbildung des modernen Wirklichkeitsbegriffs im 18. Jahrhunderts zurück. Die Relativierungen des Wirklichkeitsbegriffs im Laufe der Moderne haben sowohl die Ablehnung wie Akzeptanz des Realismus zur Folge. Einerseits gibt es heute Neigungen, ihn durch die Argumente der Selbstreflexion der Moderne als erledigt zu betrachten, doch gleichzeitig auf der anderen Seite gruppiert er sich um das Prinzip des Handelns. Es geht dabei um „Bewegungsraum“ für „das tätige Subjekt“<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Irrlitz, Gerd: Postmoderne-Philosophie, ein ästhetisches Konzept, in: Weimann, Robert / Cumbrecht, Hans Ulrich (Hg.), Postmoderne – globale Differenz. Frankfurt a.M. 1991, S. 163, 159.

## KAPITEL 2 DIE PROBLEMATIK DER NACHAHMUNG

Die Künstler der Moderne wollen keine Imitation oder die Nachahmung der Realität als deren Illustration oder deren Verschönerung mehr. Das Vorrecht klassischer Mimesis, die eine „Auffassung vom Gleichgewicht der Welt und der stabilen Stellung des Menschen in dieser Welt“<sup>18</sup> hat, lehnen sie ab. Nachahmung im Sinne von „imitatio“ gilt seit der Renaissance bis in die Aufklärung als Prinzip der Kunst wegen der damaligen Behauptung des Vorbilds der griechisch-römischen Antike in der Poesie, bildender Kunst und Architektur.<sup>19</sup> Damit ist die Nachahmung der antiken Meisterwerke gemeint, ihrer Gattungen und Formen. Programmatisch für die Parole der Nachahmung der antiken Tradition ist Winckelmanns „Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ von 1755.<sup>20</sup>

Bei Platon und Aristoteles stand der Begriff „Mimesis“ im Vordergrund ihrer Überlegungen um die Künste. Dabei stand das Verhältnis von Kunst und Realität bzw. Künsten und Ideen im Zentrum ihrer Diskussion.<sup>21</sup> Aristoteles hat das Wesen der Poesie in der Darstellung des Möglichen oder Wahrscheinli-

---

<sup>18</sup> Lima, Luiz Costa: Mimesis / Nachahmung, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd.5, Karlheinz Barck (Hg.), Stuttgart 2001, S. 84-120; S. 85; nachfolgend Lima.

<sup>19</sup> Martin Fontius, Der Verschmelzungsprozeß seit der Renaissance, in: Mimesis/Nachahmung, S. 86-91, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Karlheinz Barck (Hg.), Stuttgart 2001, Bd. 4, S. 84-121; S. 87; nachfolgend Fontius.

<sup>20</sup> Winckelmann, Johann Joachim [1755]: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, Stuttgart 1969; nachfolgend Winckelmann.

<sup>21</sup> Fontius, S. 87.

chen, nicht aber dessen, was geschehen ist, gesehen.<sup>22</sup> Er ist der Meinung, dass Poesie dem im Leben Bedeutsamen, dem ‚Allgemeinen‘ verpflichtet sein soll, und damit ist sie ‚philosophischer‘ als die Geschichtsschreibung.<sup>23</sup> Verallgemeinernd formuliert liegt der Sinn der Kunst bei den alten Griechen „ in einer korrigierenden Imitation, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Wesentliche hinlenkt, es mithin von Missständen und Defekten reinigt“<sup>24</sup>.

Mimesis der Natur<sup>25</sup> als philosophisches Prinzip gerät in die Krise mit dem Beginn der Industrialisierungsepoche<sup>26</sup>, als die Gewinnung des Rohmaterials dem eigentlichen Produktionsprozess vorangehen muss. Obwohl da, wo das Grundeigentum herrscht, die Naturbeziehung noch stark ist, ist sie jedoch in den Manufakturen, wo das Kapital herrscht, bereits geringer.<sup>27</sup> Gleichzeitig spielt die Nachahmung der Natur immer größere Rolle in den Naturwissenschaften. In dieser Zeit findet die Überlagerung und Verknüpfung von philoso-

---

<sup>22</sup> Vgl. Aristoteles: Poetik, Kap. 9, 1451b; griechisch-deutsch, übers. v. Walter Schönherr, Ernst Günther Schmidt (Hg.), Leipzig 1972, S. 36f.

<sup>23</sup> Ebenda.

<sup>24</sup> Niklas Luhmann, Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a.M. 1997, S. 401.

<sup>25</sup> Das Nachahmungstheorem im 18. Jahrhundert wurde mit dem Begriff der Natur in Verbindung gesetzt. Natur, von lat. Natura, bedeutet „das Geborene, Entstandene und immer wieder neu Gebärende, Hervorbringende. Damit meint „Natur“ alles, was ohne fremdes Zutun wird und sich nach den ihm innewohnenden Kräften und Gesetzen entwickelt. [...] Zum anderen bedeutet „Natur“ die Gesamtheit zunächst aller Lebewesen, dann der Inbegriff aller von selbst, ohne unser Zutun entstehenden, nur den Naturgesetzen unterworfenen Wirklichkeit im Gegensatz zum Menschenwerk, [...].“ Schlieske, S. 33; Vgl. dazu: Hoffmeister, Johannes (Hg.), Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Hamburg 1955, S. 421f., nachfolgend Hoffmeister.

<sup>26</sup> Ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

<sup>27</sup> Marx, Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie [1857], in: MEW; Bd. 13, S. 638, zit. n. Fontius, S. 88.

phischer Theorie und Poetik im Namen des Aristoteles statt.<sup>28</sup> Es ist zu bemerken, dass die Forderung Leonardo da Vincis nach „Ähnlichkeit mit der Natur“ weit entfernt von dem philosophischen Mimesis-Prinzip ist, das nicht die Abbildung der Wirklichkeit, sondern die Strukturgleichheit zwischen menschlicher Arbeit und organischen Naturprozessen behauptet.<sup>29</sup> Seinerseits ordnet Alberti das Prinzip der Schönheit dem Prinzip der Ähnlichkeit über.<sup>30</sup> Seitdem dominiert bis in die Mitte der 18 Jh. der „gegenständliche Nachahmungs-begriff“ über den „funktionalen Mimesisbegriff“.<sup>31</sup>

Seit der cartesianischen Unterscheidung zwischen *res cogitans* und *res extensa* ging man dazu über, die materielle Welt und den menschlichen Geist als voneinander getrennt anzusehen.<sup>32</sup> Obwohl bei Winckelmann, Diderot und Lessing der Begriff Mimesis - Imitatio noch lebendig ist, erleidet er seit Kants dritter Kritik 1790 schon bei den Frühromantikern eine deutliche Einbuße.<sup>33</sup>

Der französische Ästhetiker Charles Batteux (1713-1780) betrachtet die Grundsätze der französischen Klassik als überwunden. Künstler sollten seiner Meinung nach nicht die klassischen Werke der Kunst nachbilden, sondern die Natur nachahmen. Mit seinem Werk „Les Beaux-Arts réduits à un même Principe“ (1746) versucht er die Naturnachahmung zu einem gemeinsamen

---

<sup>28</sup> Aristoteles, Physik, Buch 2, Kapitel 8, S. 199a; dt.: Physikvorlesung, übers. v. Wagner, Hans, Berlin 1967, S. 53; zit. n. Fontius, S. 88.

<sup>29</sup> Fontius, S. 89f. und: Vinci, Leonardo da: Das Buch von der Malerei, [entst. ca 1498, ersch. 1651], Bd. I, Osnabrück 1970, S. 44f.

<sup>30</sup> Vgl. Leon Battista Alberti, Drei Bücher über die Malerei [1435], in: Alberti, Kleine kunsttheoretische Schriften, Hubert Janitschek (Hg.), Osnabrück 1970, S. 150f; zit. n. Fontius, S. 90.

<sup>31</sup> Fontius, S. 90.

<sup>32</sup> Lima, S. 91.

<sup>33</sup> Ebenda.

Grundprinzip aller Künste zu machen. Die Natur ist für ihn das Urbild der Künste und der Geist des Genies kann und darf nicht aus den Grenzen der Natur heraustreten. Der geniale Geist wählt aus der Natur die schönsten Teile aus, „um daraus ein herrliches, aber auch natürliches Ganzes zu bilden, das vollkommener als die Natur selbst ist“.<sup>34</sup> Batteux drückt das folgendermaßen aus: „[...] erstlich, das der Geist, welcher die Künste hervorgebracht hat, die Natur nachahmen müsse. Zweytens, daß er sie nicht so nachahmen müsse, wie sie [...] ist, und wie sie und täglich in die Augen fällt. Drittens, daß der Geschmack für den die Künste gemacht sind, und der ihr Richter ist, befriediget werden muß, wenn die Natur gut gewählt und durch die Kunst gut nachgeahmt wird.“<sup>35</sup>

Lessing ist der Auffassung, dass die Nachahmung auf die ideale Ähnlichkeit zielen muss. Sowohl in der Antike, die das Hässliche verdammt, als auch in der Moderne, die „das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt“<sup>36</sup> betont, ist die Ähnlichkeit keine naturalistische. Um eine ideale Ähnlichkeit zu erreichen, muss man „den richtigen Weg zur Schönheit einzuschlagen.“<sup>37</sup> Wenn man die „abwesende Dinge als gegenwärt-

---

<sup>34</sup> Schlieske, S. 140.

<sup>35</sup> Batteux, Charles: *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*. [1746], Dt.: *Einschränkungen der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, in: *Französische Poetiken, Teil 1, Texte zur Dichtungstheorie vom 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, Frank-Rutger Hausmann (Hg.), Stuttgart 1975, S. 207-224, hier S. 208.

<sup>36</sup> Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerey und Poesie* [1766], in: *Lessing, Sämtliche Schriften*, Karl Lachmann/ Franz Muncker (Hg.), Bd. 9, Stuttgart 1893, S. 13, nachfolgend Lessing.

<sup>37</sup> Lima, S. 93.

tig“<sup>38</sup> vorstellt, ruft man die Einbildungskraft auf den Plan. Schönheit ist bei Lessing das implizite Moment in der Bestimmung der Kunst. Folglich aktiviert die Imagination, und nicht Vernunft oder Wahrnehmung, schöne Ähnlichkeit.<sup>39</sup> Obwohl die Einbildungskraft bei Lessing Aufwertung erfährt, wird sie auf der anderen Seite dem Normengebäude unterworfen. Lessing hält das alte Kriterium der Nachahmung bei, indem er über eine regulierte Einbildungskraft spricht, und sie über diejenige stellt, die eine Täuschung hervorruft, die „gefällt“.<sup>40</sup>

Ähnlich wie Lessing erkennt Diderot individuelle Subjektivität an, die in der Verbindung mit den Regeln gilt; und das Kunstwerk wird weiterhin als Imitatio angesehen.<sup>41</sup> Diderot postuliert die Existenz der erfassbaren Außenwelt. Es gibt seiner Meinung nach keine vorgegebene Ordnung des Seienden, sondern es werden die Gegenstände der Außenwelt im subjektiven Bewusstsein abgestimmt. Diderot ist sich über die Unmöglichkeit der Erkenntnis des „Dinges an sich“ im Klaren.<sup>42</sup> Einerseits weist Diderot auf das Primat des Prinzips der Naturnachahmung hin, was die Kunst der Realität unterordnet, andererseits benötigt die Kunst so Diderot ein Subjekt, das die in der Natur herrschenden Beziehungen aufdecken soll.

---

<sup>38</sup> Lessing, S. 3.

<sup>39</sup> Lima, S. 94.

<sup>40</sup> Lessing, S. 3.

<sup>41</sup> Lima, S. 95; Siehe hinzu: Diderot, Denis: Schriften zu Kunst, Hg. und mit einem Nachwort von Peter Bexte, Berlin/Hamburg 2005, S. 296f.

<sup>42</sup> Vgl. dazu: Kohle, Hubertus: Ut pictura poesis non erit, Denis Diderots Kunstbegriff. Hildesheim 1989, S.106-121.

Die Natur, bevor sie nachgeahmt wird, muss zuerst wahrgenommen werden. Alle Sinne kann man aber nicht gleichzeitig in der Kunst wiedergeben. Musik sieht man nicht und das Gemälde erscheint nicht als laut. Das heißt, dass der zusammengesetzte Gegenstand nur in der inneren Anschauung existiere, im Geiste und nur als Idee. Dieser Gedanke wird im Vorwort zum Salon 1767 vom Diderot ausgeführt.<sup>43</sup> Ferner kommt es bei Diderot auf den spezifischen Blick an. Er meint, die Kunst ist Natur und Natur ist Kunst, „sofern man beide auf die nämliche Art anschaut“.<sup>44</sup>

Obwohl Diderot wie Lessing die Einbildungskraft aufwerten, gelingt es ihnen nicht, die beiden Größen – die Imitation und die Imagination - zu versöhnen.<sup>45</sup> Zusammenfassend behält die Idee von der Nachahmung der Natur auf dem Gebiet der Kunst des 18. Jahrhunderts noch ihre zentrale Stellung, trotz ihrer Schwächung durch das Auftreten des individuellen Subjekts bei Lessing und Diderot.<sup>46</sup>

Wenig später ist Kant der Meinung, „daß Genie dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegen zu setzen sei“.<sup>47</sup> Seitdem tritt der Geniebegriff in einen anderen Kontext ein: Entweder steht das Genie im Dienst der Autonomie der Kunst oder es löst sich im Hegelschen ‚Zeitgeist‘ auf.<sup>48</sup>

---

<sup>43</sup> Bexte, Peter, Nachwort, in: Diderot, Denis: Schriften zu Kunst, Peter Bexte (Hg.), Berlin/Hamburg 2005, S. 292-321, hier S. 300; nachfolgend Bexte.

<sup>44</sup> Bexte, S. 301; Vgl. dazu: Diderot, Denis: Ästhetische Schriften, Friedrich Bassenge/ Theodor Lücke (Hg.), Band I, Berlin/Weimar 1967, S. 548f.

<sup>45</sup> Lima, S. 96.

<sup>46</sup> Lima, S. 97.

<sup>47</sup> Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [1790], in: Kant (WA), Bd. 10, Wilhelm Weischedel (Hg.), Berlin 1974, S. 243; nachfolgend Kant KdU.

<sup>48</sup> Lima, S. 97.

Mit der philosophischen Reflexion von Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790) beginnt der Autonomieprozess der Künste. Kants *Kritik der Urteilskraft*, in der er von der Unmöglichkeit, Kunst ohne die Kategorien des Verstands oder der Ethik zu verstehen spricht, nimmt nur spärlich Bezug auf die Nachahmung.<sup>49</sup> Kant schreibt: „[...] nicht als ob Geschmack könne erworben werden, indem er anderen nachahmt.“<sup>50</sup> Die Ablehnung der Nachahmung wäre ohne die Theorie des autonomen, mündigen und psychologisch orientierten Subjekts nicht erklärbar.<sup>51</sup> So spricht Friedrich Schlegel von einem ‚genialischen Unbewusstsein‘ bei Philosophen und Dichtern.<sup>52</sup> Die Autonomie des Kunstwerks wurde von Kant auf der philosophischen Ebene dargestellt und „setzte die Bestätigung des Subjekts als Ich voraus und implizierte die Verbannung der Nachahmung, wo es sozusagen von außen nach innen aufgebaut wurde“.<sup>53</sup> Das schaffende Genie wird von Kant als Günstling der Natur verstanden.<sup>54</sup> Wenn aber die Naturordnung und ihr letztes Fundament - der theologische Gedanke der Schöpfung - in Frage gestellt wird, führt eine Betonung der künstlerischen Ästhetik „zu einer radikalen Subjektivierung“, zur „Regellosigkeit des Genies“.<sup>55</sup> Um dieser Tendenz entgegenzuwirken, nimmt die idealistische Ästhetik an, dass die Versöhnung von Idee und Wirklichkeit im ästheti-

---

<sup>49</sup> Lima, S. 103.

<sup>50</sup> Kant KdU, S. 149.

<sup>51</sup> Lima, S. 103.

<sup>52</sup> Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente [1798], in: Schlegel (KFSA), Hans Eichner (Hg.), Bd. 2, Paderborn u.a. 1967, S. 197, 215., zit. nach Lima S. 103.

<sup>53</sup> Lima, S. 104.

<sup>54</sup> Vgl. Gadamer, Hans-Georg: Zur Einführung, in: Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerks, Stuttgart 1960, S. 93-114, hier S. 101.

<sup>55</sup> Ebenda, S. 102.

schen Reiche der Kunst gelingen könne.<sup>56</sup> Die Natur ist für den Idealismus das „Walten einer großen schöpferischen Weltpotenz“<sup>57</sup> und das Kunstwerk in den Augen der Idealisten ist „eine Objektivierung des Geistes – nicht sein [...] Begriff von sich selbst, sondern seine Erscheinung in der Art und Weise, die Welt anzuschauen. Kunst ist im wörtlichen Sinne des Wortes Welt-Anschauung.“<sup>58</sup>

Bei Hegel „erlaubte seine Geschichte des Geistes, dass Mimesis überdacht und von soziohistorischen Bedingungen geformt wurde“.<sup>59</sup> Hegels Denken über Kunst wurde durch die marxistische Richtung fortgesetzt. Sie betont im Gegenteil zu der Autonomie der Kunst den ‚Zeitgeist‘.<sup>60</sup>

In der Einleitung der „Vorlesungen über die Ästhetik“ ist Hegel gegen die romantische Konzeption der Kunst:

Was aber den Einwurf betrifft, daß die Werke der schönen Kunst sich der wissenschaftlich denkenden Betrachtung entzögen, weil sie aus der regellosen Phantasie und dem Gemüt ihren Ursprung nähmen und unübersehbar an Anzahl und Mannigfaltigkeit nur auf Empfindung und Einbildungskraft ihre Wirkung äußerten, so scheint diese Verlegenheit auch jetzt noch von Gewicht zu sein. [...] Diese Vorstellung hängt mit der Meinung zusammen, daß das Reelle überhaupt, das Leben der Natur und des Geistes, durch das Begreifen verunstaltet und getötet, daß es, statt durch begriffsmäßiges Denken uns nahegebracht zu sein, erst recht entfernt werde, so daß der Mensch sich durch das Denken, als

---

<sup>56</sup> Ebenda.

<sup>57</sup> Ebenda.

<sup>58</sup> Ebenda.

<sup>59</sup> Ebenda.

<sup>60</sup> Ebenda.

*Mittel*, das Lebendige zu fassen, sich vielmehr um diesen *Zweck* selber bringe.<sup>61</sup>

Für Hegel dagegen ist die Kunst „dem Geiste und seinem Denken schon näher als die nur äußere geistlose Natur“. Die Kunst ist für Hegel „selber geistiger Art“:

So viel wird man zunächst zugeben, daß der Geist,[...] , ein Bewußtsein, und zwar ein *denkendes* über sich selbst und über alles, was aus ihm entspringt, zu haben fähig sei. Denn das *Denken* gerade macht die innerste wesentliche Natur des Geistes aus. In diesem denkenden Bewußtsein über sich und seine Produkte, [...], verhält sich der Geist seiner wesentlichen Natur gemäß. Die Kunst nun und ihre Werke, als aus dem Geiste entsprungen und erzeugt, sind selber geistiger Art, wenn auch ihre Darstellung den Schein der Sinnlichkeit in sich aufnimmt und das Sinnliche mit Geist durchdringt. In dieser Beziehung liegt die Kunst dem Geiste und seinem Denken schon näher als die nur äußere geistlose Natur; [...].<sup>62</sup>

Die „Verwandlung“ des „Entfremdeten“ aus der Natur zu „Gedanken“ und „Zurückführung“ dieser zum Geist<sup>63</sup> impliziert die Unterordnung der Kunst unter die Philosophie: „So gehört auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäußert, zum Bereich des begreifenden Denkens, und der Geist,

---

<sup>61</sup> Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik [1835-1838], in: Hegel, Werke in 20 Bänden, Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel (Hg.), Bd.13-15, Frankfurt am Main 1986, hier Bd. 13, S. 26f., nachfolgend Hegel, VüÄ und die Bandzahl.

<sup>62</sup> Ebenda, S. 27.

<sup>63</sup> Ebenda, S. 28.

indem er es der wissenschaftlichen Betrachtung unterwirft, befriedigt darin nur das Bedürfnis seiner eigensten Natur“.<sup>64</sup>

Der Künstler muss sich dabei an die Kongruenz von Form und Inhalt halten:

Denn wie bereits angedeutet, ist ihre [der Kunst] wahrhafte Aufgabe, die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein zu bringen. Hieraus ergibt sich sogleich nach der Seite des Inhalts, daß die schöne Kunst nicht könne in wilder Fessellosigkeit der Phantasie umherschweifen, denn diese geistigen Interessen setzen ihr für ihren Inhalt bestimmte Haltpunkte fest, mögen die Formen und Gestaltungen auch noch so mannigfaltig und unerschöpflich sein. Das gleiche gilt für die Formen selbst. Auch sie sind nicht dem bloßen Zufall anheimgegeben. Nicht jede Gestaltung ist fähig, der Ausdruck und die Darstellung jener Interessen zu sein, sie in sich aufzunehmen und wiederzugeben, sondern durch einen bestimmten Inhalt ist auch die ihm angemessene Form bestimmt.<sup>65</sup>

Wenn im vorkantianischen Denken Kunst als Täuschung und Schein kein Problem darstellt, da sie damit auf die nachgeahmte wahrscheinliche äußerliche Welt verweist, erklärt sich die Wirklichkeit bei Hegel nicht aus sich selbst heraus:

Denn wahrhaft wirklich ist nur das Anundfürsichseiende, das Substantielle der Natur und des Geistes. [...] Den Schein und die Täuschung dieser schlechten, vergänglichen Welt nimmt die Kunst von jenem wahrhaften Gehalt der Erscheinungen fort und gibt ihnen eine höhere, geistgeborene Wirklichkeit. Weit entfernt also, bloßer Schein zu sein, ist den Erscheinungen der Kunst der gewöhn-

---

<sup>64</sup> Ebenda.

<sup>65</sup> Ebenda, S. 28f.

lichen Wirklichkeit gegenüber *die höhere Realität und das wahrhaftigere Dasein* zuzuschreiben.<sup>66</sup>

Hegel lehnt das Prinzip der bloßen Nachahmung der Natur ab, indem er darin eine Verdoppelung der Äußerlichkeit sieht:

In dieser Bestimmung liegt zunächst nur der ganz formelle Zweck, daß, was sonst schon in der Außenwelt und wie es da ist, nun auch vom Menschen danach, so gut er es mit seinen Mitteln vermag, zum zweiten Male gemacht werde.<sup>67</sup>

Die menschliche Subjektivität mit ihrer Bestimmung des Allgemeinen in der Vorstellung kann der empirischen Vereinzelung entgegenkommen:

Was natürlich existiert, ist schlechthin ein Einzelnes, und zwar nach allen Punkten und Seiten vereinzelt. Die Vorstellung dagegen hat die Bestimmung des *Allgemeinen* in sich, und was aus ihr hervorgeht, erhält schon dadurch den Charakter der Allgemeinheit im Unterschiede natürlicher Vereinzelung.<sup>68</sup>

Für Hegel steht das Schöne in der Kunst, da es vom Geist produziert ist, über dem Schönen in der Natur. Die Kunst für Hegel ist nicht Nachahmung der Natur, sondern geht vielmehr aus der absoluten Idee hervor. Die Kunst nach Hegel ist die sinnliche Präsentation des absoluten Geistes als Ideal. Das heißt, dass das Individuum nicht als solches im Mittelpunkt bei Hegel steht. „So ist Mimesis für Hegel nicht Nachahmung in dem Sinne einer Verdoppelung des

---

<sup>66</sup> Ebenda, S. 22, Herv. d. Verf.

<sup>67</sup> Ebenda, S. 65, Herv. d. Verf.

<sup>68</sup> Ebenda, S. 216, Herv. d. Verf.

Äußeren. Genauso wenig ist sie Ausdruck des Subjekts; vielmehr veranschaulicht sie eine vom Geist durchlebte Etappe der Geschichte.“<sup>69</sup>

Erich Auerbachs Auffassung von Mimesis ist von seinem Glauben an das Bildungsideal bestimmt.<sup>70</sup> Es werden zwei Annahmen vorausgesetzt: ein Subjekt, das falsche Sichtweisen potenziell korrigiere, und das „Vertrauen in die Wahrheit der [...] sorgfältig verwendeten Sprache“.<sup>71</sup> Mimesis wäre in der Folge die adäquate Darstellung dessen, was nur mit freiem Blick gesehen und gezeigt werden kann.<sup>72</sup> So ist die Nachahmung bei Auerbach nicht gleich die Nachahmung der Natur, sondern mehr der Ausdruck einer Idee<sup>73</sup>. Seine Interpretation der „Einstellung Flauberts zu seinem Gegenstand“<sup>74</sup> in „Madame Bovary“ ist dem Nachahmungskonzept von Lenz jedoch sehr nahe: „ein jeder Vorgang, wenn es gelingt, ihn rein und vollständig auszudrücken, [interpretiere] sich selbst und die an ihm beteiligten Menschen vollkommen[...]; weit besser und vollständiger, als irgendeine noch dazu gefügte Meinung oder Beurteilung es tun könnte“.<sup>75</sup>

---

<sup>69</sup> Lima, S. 106.

<sup>70</sup> Lima, S. 109, Siehe dazu: Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur [1946], Tübingen / Basel 1994, nachfolgend Auerbach.

<sup>71</sup> Auerbach, S. 453.

<sup>72</sup> Lima, S.109.

<sup>73</sup> Siehe hinzu: Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie [1924]. Berlin 1960.

<sup>74</sup> Auerbach, S. 453.

<sup>75</sup> Ebenda.

## KAPITEL 3      VON DER NACHAHMUNG DER NATUR ZUM REALISMUS

Bereits seit dem Mittelalter waren als „realistae“ jene bezeichnet worden, die folgendes behaupteten: „Die Naturen, die man als Universalien<sup>76</sup> bezeichnet, an sich genommen, existieren und im wahrsten Sinn unerschaffbar, unzerstörbar und unveränderbar sind.“<sup>77</sup> Die Wendung des Terminus weg vom Allgemeinen wird in Immanuel Kants Vernunftkritik systematisiert: Der „empirische Realist“ sei aus seiner Bindung an „das Dasein äußerer Gegenstände der Sinne“ bestimmt.<sup>78</sup> Wortgeschichtlich ist Realismus „das Erfassen von Wirklichkeit im Konnex von einzelnen (sinnlichen, empirischen, alltäglichen) Gegenständen und allgemeinen Begriffen“.<sup>79</sup> Der gegen Ende des 18. Jh. gebildete moderne Realismusbegriff wurde seitdem im Bereich des Ästhetischen mit Darstellung, Nachahmung, Abbildung, Typisierung und auch wieder

---

<sup>76</sup> Als Universalien werden Allgemeinbegriffe bezeichnet. In der Philosophie wird seit der Antike eine Diskussion geführt, ob man Universalien ontologisch existieren oder ob es rein verstandesmäßige Begriffsbildungen sind. In dem mittelalterlichen Universalienstreit wird gefragt, ob das Allgemeine, der Gegenstand des Allgemeinbegriffs im Denken oder in den Dingen besteht. Für Albertus Magnus und anderen „Realisten“ hat das Allgemeine eine Grundlage in den Einzeldingen. Zwar existiert es nicht selbst, ist aber in den Dingen realisiert. Siehe dazu: Gethmann, Carl Friedrich: „Universalien“, „Universalienstreit“ und „Universalienstreit, moderner“ in: Enzyklopädie Philosophie und Wissenschaftstheorie, Band 4, Jürgen Mittelstraß (Hg.), Stuttgart 1996.

<sup>77</sup> Magnus, Albertus: Über die fünf Universalien, in: Texte zum Universalienstreit, Hans-Ulrich Wöhler (Hg.), Bd. 2, Berlin 1994, S. 16, zit. nach Klein, Wolfgang: Realismus/realistisch, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Karlheinz Barck (Hg.), Bd. 5, Stuttgart 2001, S. 149-196, hier S. 150; nachfolgend Klein.

<sup>78</sup> Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft [1781], in: Kant (AA), Bd. 4, Preußische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Berlin 1911, S. 232; nachfolgend Kant KrV.

<sup>79</sup> Klein, S. 151.

Wahrheit in Verbindung gebracht.<sup>80</sup> In Laufe der Zeit wird die Idealität als „Auswahl und Kombination schöner Natur“<sup>81</sup>, die „hohe Idealische Form und Schönheit“<sup>82</sup>, die als Gegensatz zur „gemeinen Natur“ anhand der Antike konstituiert wurde, an den Rand gedrängt. Das Realitätsbewusstsein des Empirismus verdrängt allmählich das Wunderbare. Im Laufe des 18. Jh. verbreiteten sich die Auffassungen, „die Kunst auf das Einzelne, die empirische Gegebenheit, die Phänomene zu gründen suchten und schließlich das Wort Realismus für sich erprobten.“<sup>83</sup>

In der gleichen Zeit würdigt Johann Heinrich Merck in Deutschland „des wirklich sinnlichen Menschen“ Gabe, zu sehen und zu erzählen: „Er eilt nicht schnell zum Schluß, [...], er malt aus.“<sup>84</sup> Der moderne Wirklichkeitsbegriff<sup>85</sup>

---

<sup>80</sup> Ebenda. Der Begriff „Nachahmung“ wird seit 16. Jahrhundert mit den Substantiven Darstellung, Beschreibung, Nachahmung und Wahrheit (wahre Handlung) subsumiert, was zu der neuzeitlichen Auflösung des aristotelischen Mimesis-Begriffes führte. Siehe hinzu: Kablitz, Andreas: Mimesis versus Repräsentation: Die Aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption, in: Aristoteles. Poetik, Otfried Höffe (Hg.), Berlin 2009, S. 215-232, hier S. 226; nachfolgend Kablitz.

<sup>81</sup> Frank, Hilmar: Idealität und Charakter. Diskurs und Gegendiskurs, in: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaften, Ästhetik und Kulturwissenschaften, 43/1, Wien 1997, S. 27-35, hier S. 27.

<sup>82</sup> Winckelmann, S. 13.

<sup>83</sup> Klein, S. 154. Auch bei Lenz ist „die Zufälligkeit empirischer Eindrücke der Grundstoff der Dichtung“. Vgl. Schwarz, Hans-Günther, Dasein und Realität, Theorie und Praxis des Realismus bei J.M.R. Lenz, Bonn 1985, S. 32; nachfolgend Schwarz; Nach Schwarz markiert Lenz den Anfang realistischer Theorie und Praxis in der deutschen Literatur. Vgl. Schwarz, S. 117.

<sup>84</sup> Johann Heinrich Merck, Über den Mangel des Epischen Geistes in unserm lieben Vaterlande [1778], in: Merck, Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal, A. Stahr (Hg.) Göttingen 1965, S. 178f., zit. n. Klein, S. 157.

<sup>85</sup> Im naturwissenschaftlichen Sinne ist „Wirklichkeit“ der Inbegriff all dessen, was aufgrund der Beobachtung und Wahrnehmung als objektiv seiend anerkannt wird. Eine solche Auffas-

beherrscht das Feld, und es geht jetzt nicht mehr nur um die schöne, sondern um die wahre Natur.<sup>86</sup> Das in der Natur Gegebene bildet den grundlegenden Bezugspunkt der künstlerischen Konstruktion und statt des Allgemeinen wird das Einzelne erschlossen.<sup>87</sup> Laurence Sterne, der von Lenz in seinen „Anmerkungen übers Theater“ erwähnt wird, stellt 1767 als einer der ersten in seinem Roman „The Life and Opinions of Thristram Shandy, Gentleman“ das „freie Selbsterproben des produzierenden Handelns der Menschen im Spiel mit seinen Bedingtheiten“<sup>88</sup> dar.

1781 wurden „Dichter“ einer solchen Richtung durch Johann Karl Wezel erstmals „Realisten“ genannt, den „Idealisten“ gegenübergestellt und entschieden höher als diese bewertet:

Ein Theil der Dichter nimmt die Muster, nach welchem sie ihre Charaktere, Situationen und Begebenheiten erfinden, aus der wirklichen, gegenwärtigen und vergangnen Welt: sie richten sich bey der Verknüpfung der Ursachen und Wirkungen ganz nach dem Gange des menschlichen Lebens, und gehen nur insofern über dasselbe hinaus, als es nötig ist, um den Effekt auf den Leser und also auch sein Vergnügen zu vermehren, wir wollen sie Realisten nennen.<sup>89</sup>

---

sung von Realität grenzt sich bewusst von jeglichem Übernatürlichem ab. Vgl. Hoffmeister, S. 672.

<sup>86</sup> Klein, S. 157. Bei Charles Batteux 1773 gilt es die schöne Natur nachzuahmen, was er in ausdrücklicher Bezugnahme auf Aristoteles Poetik verlangt. Vgl. hinzu: Kablitz, S. 228.

<sup>87</sup> Ebenda.

<sup>88</sup> Klein, S. 158.

<sup>89</sup> Wezel, Johann Karl: Oberon, ein Gedicht in vierzehn Gesängen [1781], in: Wezel, Kritische Schriften, Albert. R. Schmitt (Hg.), Bd. 2, Stuttgart 1971, S. 233, zit. nach Klein S. 159.

Der Realist sei ein Schöpfer „so gut wie der Idealist“, denn auch er sei „auf die poetische Wirkung“ aus und könne Charaktere und Geschichten daher nicht „so brauchen, wie er sie in der Natur findet“.<sup>90</sup>

Die Spannungen in dem Verhältnis von Realismus und Idealismus bezeugt Jakob Michael Reinhold Lenz in seinen „Anmerkungen übers Theater“ (1774). Sich auf Sterne<sup>91</sup> beziehend und „nicht griechisch gesattelt“<sup>92</sup>, getraut er sich „zu behaupten, daß tierische Befriedigungen ausgenommen, es für die menschliche Natur kein einzig Vergnügen gibt, wo nicht Nachahmung mit zum Grunde läge“.<sup>93</sup> Der Wunsch „mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen dringen“<sup>94</sup> ist aber utopisch, denn der Mensch kann nur „sukzessiv [...] erkennen“<sup>95</sup>. Das „immerwährende Bestreben, all unsere gesammelten Begriffe wieder auseinander zu wickeln und durchzuschauen, sie anschaulich und gegenwärtig zu machen“<sup>96</sup> ist für Lenz die „Quelle der Poesie“<sup>97</sup> und verweist auf sein Konzept, das Mannigfaltige und die Unordnung des Empirischen durch den Verstand umfassen zu wollen. Gleichzeitig diagnostiziert Lenz das damit zusammenhängende Erkenntnisproblem, indem er sagt: „Woher die Unruhe, wenn sie hie und da eine Seite der Erkenntnis beklappt haben, das zitternde Verlangen, das Ganze mit Ihrem Verstande zu umfassen, die lähmende Furcht, wenn Sie zur andern Seite übergehn, werden Sie die erste

---

<sup>90</sup> Ebenda, S. 233f.

<sup>91</sup> Gemeint ist Laurence Sterne. Vgl. Lenz, S. 23.

<sup>92</sup> Lenz, S. 33.

<sup>93</sup> Ebenda.

<sup>94</sup> Lenz, S. 25.

<sup>95</sup> Ebenda.

<sup>96</sup> Ebenda.

<sup>97</sup> Ebenda.

wieder aus dem Gedächtnis verlieren.“<sup>98</sup> Lenz stellt damit deutlich „die Trennung zwischen Ideal und Realität“<sup>99</sup> dar.

Gegen Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt sich „eine empiristische Produktions- und eine sensualistische Denkart“, innerhalb derer ein „unzerspalteter [sic] Naturbegriff [...] ‚zum Kriterium auch der sittlichen Welt geworden‘ [war]“. <sup>100</sup> Zugleich jedoch wird die dem empirischen Ansatz bisher selbstverständliche Ganzheitlichkeit in Frage gestellt.<sup>101</sup>

Die von Kant neu gedachte Struktur von Einzelnem und Allgemeinem in seinem modernen Wirklichkeitsbegriff war dual formiert: Kant zufolge löschte keine der Seiten die andere aus. „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.“<sup>102</sup>

Goethe und Schiller waren empfänglich für den „realistischen Tic“<sup>103</sup> ihrer Zeit und damit für den Wirklichkeitsbegriff, dem die Aufklärungsperiode Gestalt gegeben hatte: in den „sichtbaren und greiflichen Gestalten“ der „Natur“, nicht in einem „Übernatürlichen“ das „Wesen der Dinge“<sup>104</sup> zu erkennen.<sup>105</sup> Schiller spricht von einer Möglichkeit, die „empirische Weltbreite“<sup>106</sup> in der Kunstarbeit

---

<sup>98</sup> Lenz, S. 25.

<sup>99</sup> Schwarz, S. 33.

<sup>100</sup> Klein, S. 159.

<sup>101</sup> Ebenda.

<sup>102</sup> Kant KrV, S. 48.

<sup>103</sup> Goethe an Schiller (9.7.1796), in: Siegfried Seidel (Hg.), Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. I, München 1984, S. 201; nachfolgend Seidel.

<sup>104</sup> Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil [1789], in: Goethe, (WA), Abt. 2, Bd. 47, Weimar 1896, S. 80, 83, zit. n. Klein, S. 161.

<sup>105</sup> Klein S. 161.

<sup>106</sup> Goethe an Schiller (29.7.1797), in: Seidel, S. 374.

zu bezwingen: indem der Künstler zuerst „von der Anschauung zur Abstraktion“ übergang und dann „rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen und Gedanken in Gefühle verwandeln“<sup>107</sup> konnte. Das duale Prinzip, dem Schiller und Goethe genau so verpflichtet waren wie Kant, wurde von Wilhelm von Humboldt 1798 den Künstlern ans Herz gelegt. Der Künstler hebe „die Natur aus den Schranken der Wirklichkeit empor, und führe sie in das Land der Ideen hinüber“, so „seine Individuen in Ideale“ umschaffend.<sup>108</sup> Gleichzeitig wurde dieses klassische Konzept der Synthese von Idealismus und Realismus durch romantische Schriftsteller und idealistische Philosophen abgelehnt. Sie richteten sich darauf, „den gestaltenden Künstler zum entscheidenden Bindeglied zwischen Natur und Werk zu erhöhen.“<sup>109</sup> Die Romantik hob aus der kantischen Komplexität die „idealistische“ Seite heraus.<sup>110</sup>

Die Verpflichtung auf soziale Empirie, die Umstellung der Kunstbetrachtung von ‚Natur‘ auf die ‚Gesellschaft‘, bildete den zweiten Inhalt des modernen Kunstbegriffs von Realismus neben dem Kantischen aus.<sup>111</sup> So wurde in Frankreich im 19. Jahrhundert ein Realismusbegriff ausgebildet, in dem es um das detailgetreue Darstellen sozialer Wirklichkeit in der Kunst ging. Die sozialen Verhältnisse als ein Teil der Wirklichkeit interessierten zunehmend die sich wandelnde Gesellschaft. Die sozialen Verhältnisse, in denen Menschen han-

---

<sup>107</sup> Schiller an Goethe (23.8.1794), in: Seidel, S. 11.

<sup>108</sup> Humboldt, Wilhelm von: Ästhetische Versuche. Erster Theil. Über Goethe's ‚Hermann und Dorothea‘, Braunschweig 1799, S.16, zit. n. Klein, S. 162.

<sup>109</sup> Klein, S. 162.

<sup>110</sup> Ebenda.

<sup>111</sup> Klein, S. 163.

delten, nahmen als Darstellungsrahmen und –ziel den Platz der Natur ein.<sup>112</sup> Die politischen, ökonomischen und intellektuellen Umwälzungen in Frankreich haben eine Denkart hervorgebracht, deren Erfahrungsgrundlage die praktische Natur- und Gesellschaftsveränderung war. Das Kantische Problematisieren künstlerischer Erkenntnisprozesse fand keinen Platz in dieser empirischen Denkart. Die französischen Ideologen erblickten keinen Grund, die Beziehungen von Erfahrung und Begriff vom Transzendentalen aus zu differenzieren.<sup>113</sup> Dieser auf detailgetreue Wiedergabe, zunehmend auch der Alltagswirklichkeit, beschränkte Realismusbegriff breitete sich in der zweiten Jahrhunderthälfte von Frankreich aus nach Norden, Westen und Süden aus.<sup>114</sup> Trotzdem berücksichtigten die bedeutenden Autoren wie Stendhal, Balzac, Flaubert idealistische Imaginationsprinzip „mit angemessener Intensität“.<sup>115</sup> Das Aufkommen des Realismus war mit einer neuen Akzentuierung der Erziehungsfunktion von Kunst verbunden. Es wurden die Urteile gegen ausschweifende Wirklichkeitsdarstellungen und für Moral und Ideal zwecks sozialer Herrschaftssicherung eingefordert.<sup>116</sup> In drei Prozessen wurden Flaubert, Baudelaire und Sue samt ihren Verlegern und Druckern 1857 wegen ihres „Realismus“ angeklagt.<sup>117</sup>

Der Amerikaner Howells hat Schwierigkeiten mit dem Begriff „realist“, wenn es um Ivan S. Turgenev, Lev N. Tolstoi und Fjodor M. Dostoevskij geht. Er findet

---

<sup>112</sup> Ebenda.

<sup>113</sup> Ebenda.

<sup>114</sup> Ebenda, S. 167.

<sup>115</sup> Ebenda, S. 167f.

<sup>116</sup> Ebenda, S. 169.

<sup>117</sup> Ebenda.

in diesen Fällen den Begriff „humanist“ mehr treffend.<sup>118</sup> Für diesen „humanistischen“ Realismusbegriff im 19. Jahrhundert lagen die Konzentrationsräume in Deutschland und in Russland. „Bis an die Gegenwart heran reichen diese Räume in den marxistisch beeinflussten Realismusbegriffen. Das inhaltliche Zentrum bestimmte durchgehend Hegel“.<sup>119</sup>

Die hegelianischen Realisten in ihrem Bemühen um die Einheit des Schönen und des Wahren im „sinnlichen *Scheinen* der Idee“<sup>120</sup> machten sich die Hegelsche Idee von der Unterordnung der Kunst unter die Philosophie zu Eigen.<sup>121</sup> Friedrich Nietzsche kommentiert: „Die neuere deutsche Romanschriftstellerei als eine Frucht der Hegelei: das Erste ist der Gedanke, der nun künstlich exemplifiziert wird.“<sup>122</sup>

Der Junghegelianer und Demokrat Arnold Ruge hebt 1841 die politische Aufgabe der Kunst hervor: „Die Darstellung des Lebens wird eine politische Aufgabe“. Die Synthese für Kunst bei Ruge lautet: „Soll die Darstellung nun aber wirklich Kunst werden[...], so ist ihr ein ideales Element vonnöten.“ Ruge ist stolz auf die deutsche „Versöhnung des Lebens und des Geistes“, die im rationalen England seiner Meinung nach nicht geht, da dort „ein ‚philosophisches

---

<sup>118</sup> Howells, William Dean: Dostoyevsky and the More Smiling Aspects of Life [1886], in: Selected Literary Criticism, Donald Pizer (Hg.), Bd. 1, Bloomington / Indianapolis 1993, S. 73, zit. n. Klein S. 171.

<sup>119</sup> Klein, S.171.

<sup>120</sup> Hegel, VüÄ, Bd. 13, S.151.

<sup>121</sup> Klein, S. 171.

<sup>122</sup> Nietzsche, Friedrich: Nachgelassenes Fragment 7 [1870-1871], in: Nietzsche (KGA), Abt. 3, Bd. 3, Giorgio Colli / Mazzino Montinari (Hg.), Berlin/New York 1978, S. 172.

Institut‘ nichts Anderes bedeutet als höchstens eine Gasfabrik.“<sup>123</sup> Ruges Bestimmungen finden sich am Grunde aller Bekundungen zum Realismus in Deutschland um 1848.<sup>124</sup>

1835 erscheint die Novelle „Lenz“ von Georg Büchner, die dasselbe „bestürmende Verlangen nach anschaulicher Gegenwärtigkeit in der Kunstarbeit“<sup>125</sup> bei Büchner aufdeckt, die schon einmal Lenz artikuliert hat. 1851 wird sie von Julian Schmidt, der das deutsche Idealisierungsgebot befürwortet hat, rezensiert: „wenn die Dichtung ein Duplicat des Wirklichen gäbe, so wüßte man nicht, wozu sie da wäre. Sie soll erheben, erschüttern, ergötzen; das kann sie nur durch Ideale.“<sup>126</sup> Für „jene Erschütterung, die Lenz und Büchner vernichtet hatte, fehlte dem liberalen Schmidt jegliches Gespür“.<sup>127</sup>

Schmidt propagierte in der seit 1848 von ihm und Gustav Freytag herausgegebenen Zeitschrift „Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur“ Realismus. Aber ihm erschien Realismus nur als ein „poetischer Realismus“ möglich.<sup>128</sup> „Mitten in unser deutsches Leben versetzt, [...] werden wir erkennen,

---

<sup>123</sup> Ruge, Arnold: Rez. über Dickens, Master Humphrey's Wanduhr. Humoristisches Lebensgemälde von Boz, in: Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst (1.2.1841), in: Ruge, Gesammelte Schriften, Mannheim 1846, S. 107f.; Ebenda: (30.1.1841), S. 103f., zit. nach Klein, S. 173.

<sup>124</sup> Klein, S. 173.

<sup>125</sup> Ebenda.

<sup>126</sup> Schmidt, Julian: [Rez.] Georg Büchner, Nachgelassene Schriften, in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur, Jg. 10, Berlin 1851, H. 1, S. 122f., 128, zit. n. Klein, S. 173.

<sup>127</sup> Klein, S. 173.

<sup>128</sup> Ebenda.

daß das wahrhaft Ideale auch das Wirkliche ist“<sup>129</sup>. Der ästhetischen Verklärung sind Fontanes realistische Romane verpflichtet, die ihre Größe erlangten, weil sie „Idealbildung als wesentlich selbstbestimmtes künstlerisches Formen von Wirklichkeit begriffen“.<sup>130</sup>

In Russland werden politische Funktionen zum Zentrum eines auf Realismus gebauten Kunstbegriffs.<sup>131</sup> Wissarion G. Belinski spricht von der Pflicht der Gesellschaft, sich um die unteren Klassen durch Aufklärung und Bildung zu bemühen. Diese neue gesellschaftliche Bewegung sollte sich in der Literatur widerspiegeln – „in der Literatur, die stets der Ausdruck der Gesellschaft zu sein pflegt!“<sup>132</sup> Da die erkenntnistheoretische Prägung des Begriffs Realismus zunehmend hinter seine sozial-funktionale Orientierung rückte, „sprach die russische revolutionär-demokratische Kritik seit den 1840er Jahren der sozialen Welt den Primat des Realismus auch in Kunstangelegenheiten zu.“<sup>133</sup> Die Verbundenheit einer Bildungsaristokratie mit dem Schicksal des Volkes verliehen Hegels ‚äußere[m] Stoff‘<sup>134</sup> „die neue Würde einer Begründung der Kunsttätigkeit durch den und gegen den unterdrückten Alltag menschlicher Existenz.“<sup>135</sup> Die Nachahmung bei Dobroljubov wird folgendermaßen formu-

---

<sup>129</sup> Schmidt, Julian: Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 2, Leipzig 1853, S. 371, zit. nach Klein S. 174; hier wird das Wirkliche dem Idealen untergeordnet, wie es bei Hegel und später bei sozialistischen Realisten der Fall ist.

<sup>130</sup> Klein, S. 174.

<sup>131</sup> Ebenda.

<sup>132</sup> Belinski, Wissarion G.: Betrachtungen über die russische Literatur des Jahres 1847, in: Belinski, Aufsätze zur russischen Literatur, Karl Junghans (Hg.), Leipzig 1962, S. 73f., zit. n. Klein, S. 175.

<sup>133</sup> Klein S. 175.

<sup>134</sup> Hegel, VüA, Bd.13, S. 543.

<sup>135</sup> Klein S. 175.

liert: „Die Größe des philosophierenden Geistes und die Größe des poetischen Genies bestehen in gleicher Weise darin, bei einem Blick auf den Gegenstand dessen wesentliche Züge sofort von den Zufälligen unterscheiden zu können, sie dann im eigenen Bewusstsein richtig zu ordnen und sie so beherrschen zu können, dass man sie zu kombinieren vermag.“<sup>136</sup> Dobroljubow ist gegen einen passiven Künstler, der nur die Wirklichkeit in einem Moment widerspiegelt, so wie es die Photographie macht. Er ist für einen Künstler, der seine eigene Sicht auf die Welt hat, die durch seine eigenen Erfahrungen formiert ist. Dabei kann der Künstler wie der Philosoph verallgemeinern und im Zuge der Abstraktion das Essentielle von dem Zufälligen trennen. Die Charaktere und die Bilder, die nicht als Abbild, sondern als eine Zusammenfassung agieren, helfen dem Publikum das richtige Verständnis der Dinge zu finden.

Dostojewski vertritt eine andere Meinung, indem er sagt, dass Utilitaristen wenig Verständnis von den Grundgesetzen der Kunst haben und besonders für das Wesentlichste – die Freiheit der Inspiration. Dostojewski bezeichnet das künstlerische Schaffen als eine organische Eigenschaft der menschlichen Natur. Er will sich nicht verpflichten lassen, da den Zusammenhang zu suchen, wo es ihn nicht gibt.<sup>137</sup> Die Tendenz, „dem Realismus seinen Kunstcharakter zu nehmen und die Literatur in den Dienst liberaler und revolutionärer Ideolo-

---

<sup>136</sup> Dobroljubow, Nikolaj A.: Tjomnoe tsarstvo [1859], in: Nikolaj A. Dobroljubow, Zabitye ljudi [1861], in: Dobroljubow, Sobranie sochinenij, B. Bursov u.a. (Hg.), Bd. 7, Moskau/Leningrad 1963, S. 233; zit. nach Klein, S. 176f.

<sup>137</sup> Dostojewski, Fjodor: Herr [Dobrolju]-bow und die Frage der Kunst, in: Dostojewski, Eine verfängliche Frage. Aufsätze, Feuilletons, Gerhard Dudek (Hg.), Berlin/ Weimar 1988, S. 126, 152, zit. nach Klein, S. 177.

gien zu stellen“<sup>138</sup>, ist von Städtke in der Rückschau festgestellt worden. In der Sowjetunion sind die Auffassungen von Dobroljubov zu Herrschaftszwecken dogmatisiert worden.<sup>139</sup> Allerdings dürfen in einer geschichtlichen Betrachtung die „ursprünglich sozialkritischen Funktionen und humanistischen Intentionen solcher Auffassungen“ nicht begraben werden.<sup>140</sup>

Der Realismusbegriff der russischen revolutionären Demokraten wurde eine der Quellen des sozialistischen Realismus. Die zweite Quelle bezieht sich auf Karl Marx und Friedrich Engels. Beide sind hegelianisch geprägt und plädieren dafür, „einzelne zu erzählende Fakta an allgemeine Verhältnisse anzuknüpfen und ihnen dadurch die frappante, bedeutende Seite abzugewinnen“<sup>141</sup>. Als wesentliche Wirklichkeit gilt die Klasse der Armen, und die wichtigsten Bücher zerreißen „durch treue Schilderung der wirklichen Verhältnisse die darüber herrschenden konventionellen Illusionen“.<sup>142</sup> Dieser Wirklichkeitsbegriff ist sehr bindend und klingt wie ein Programm für den Künstler, der dadurch in seiner Freiheit beschränkt wird. Allerdings standen in der „*Struktur ihrer Kunstauffassungen*“ Marx und Engels „doch ganz in der Folge der Hegelschen Zuordnung der einzelnen Fakten zur Konstruktion eines allgemeinen

---

<sup>138</sup> Städtke, Klaus: Dichterbild und Epochenwandel. Zum Problem des literarischen Autors in der russischen Moderne, in: Dichterbild und Epochenwandel in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Klaus Städtke (Hg.), Bochum 1996, S. 9-39.

<sup>139</sup> Klein, S. 177.

<sup>140</sup> Ebenda.

<sup>141</sup> Engels, Friedrich: Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa [1846-1847], in: MEW, Bd.4, Berlin 1969, S. 235, 217. zit. nach Klein, S. 177.

<sup>142</sup> Engels an Minna Kautsky (26.11.1885), in: MEW, Bd. 36, Berlin 1967, S. 394. Zit. nach Klein, S. 178.

Wissens“.<sup>143</sup> Ähnlich der Auffassungen der russischen revolutionären Demokraten können „die Äußerungen von Marx und Engels zum Realismus als Sozialkritik im Rahmen einer Geschichtsauffassung, nicht als immanenter Diskurs der Erkenntnistheorie oder Ästhetik“ betrachtet werden.<sup>144</sup> Die marxistische Kunsttheorie konzentriert sich vorerst im Rahmen des Marxschen Basis-Überbau-Paradigmas auf Fragen der Äquivalenz von Gesellschafts- und Kunstentwicklungen.<sup>145</sup> In den ersten Jahren der Sowjetunion gab es eine Ausrichtung auf einen hegelianisch bestimmten Realismus neben den anderen Verfahren wie die Faktenmontage und russischer Formalismus.<sup>146</sup>

Anfang der 1930er Jahre mutiert der Realismus zur Kunstdoktrin der Machthaber in Russland. Mit der Einführung des Syntagmas ‚sozialistischer Realismus‘ wurde die marxistische Orientierung der Russischen Vereinigung Proletarischer Schriftsteller von der ‚Methode des dialektischen und historischen Materialismus‘ ersetzt, „deren Substantiv der Kunsttradition und deren Adjektiv dem damaligen Gesellschaftsprogramm verpflichtet war“.<sup>147</sup> Die Definition des sozialistischen Realismus lautet:

Der sozialistische Realismus, der die Hauptmethode der sowjetischen Literatur darstellt, fordert vom Künstler wahrheitsgetreue, historisch konkrete Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung. [...] Eine Darstellung muss

---

<sup>143</sup> Klein, S. 178.

<sup>144</sup> Ebenda.

<sup>145</sup> Ebenda.

<sup>146</sup> Ebenda, S. 179.

<sup>147</sup> Ebenda, S. 179.

mit den Aufgaben der ideologischen Umgestaltung und Erziehung der Werktätigen im Geiste des Sozialismus verbunden werden.<sup>148</sup>

Die Festlegung auf die Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung und auf die Aufgabe der Erziehung im Geiste der Sozialismus macht diesen Realismus sehr begrenzt in seinen Möglichkeiten. Dieser Wirklichkeitsbegriff und diese Erziehung haben wenig mit dem Lenzschen Realismusbegriff zu tun. Für den sozialistischen Realismus ist die Empirie, an die Realismus seit Kant gebunden ist und die bei Chernyshevskij und Marx sogar dem Geist übergeordnet war, wieder unwichtig.<sup>149</sup> Die ‚Wahrheit‘ der künstlerischen Konstruktion wurde politisch-ideologisch anstatt aus der Wirklichkeit bestimmbar. In vormodernem Vokabular heißt es, der ‚Wahrheit‘ die ‚Wahrscheinlichkeit‘ überzuordnen.<sup>150</sup> Der kritische Realismus wurde damit abgewertet, denn er konnte „der Erziehung einer sozialistischen Individualität“ nicht dienen, weil er alles „kritisierte“ und nichts „bejahte“.<sup>151</sup> Die Befürchtungen angesichts zu enger Bindungen von Kunst an soziale Wirklichkeit, die schon Dostojewski anlässlich Dobroljubov äußerte, haben sich realisiert.

Die deutschen marxistischen Antifaschisten in den 1930-er Jahren arbeiten im selben politischen Kontext. Dabei suchen sie die Möglichkeiten dem Dogmatismus auszuweichen. An Hegel sich anschließend entwickelt Georg Lukács

---

<sup>148</sup> Schmitt, Hans-Jürgen / Schramm, Godehard (Hg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, Frankfurt am Main 1974, S. 390; nachfolgend Schmitt/Schramm.

<sup>149</sup> Klein, S. 180.

<sup>150</sup> Ebenda, S. 181; Klein erinnert hier an den aristotelischen Begriff der Poesie, in dem im Gegensatz zur Historie es nicht um tatsächliche, sondern um wahrscheinliche Ereignisse geht.

<sup>151</sup> Gor'kij, Maxim: Über sowjetische Literatur [17.8.1934], in: Schmitt/ Schramm, S. 51-84, hier S. 81.

„eine weltanschaulich gegründete Realismustheorie als Versuch und Aufruf, das Grauen vor der Empirie (mit dem Tiefpunkt des deutschen Faschismus) durch die künstlerische Neukonstruktion dieser Empirie zu bezwingen“.<sup>152</sup> Der „Auffassung der Welt als eines Chaos“ entgegen, sei es die Aufgabe der Kunst, „das *an sich vernünftige Wesen der Welt* abzubilden“ und es „von dem verwirrendem Beiwerk des bloß Empirischen zu befreien“<sup>153</sup>. Lukács‘ nimmt für seinen Schaffensbegriff denjenigen von Schiller als Vorlage<sup>154</sup> und schlägt folgende zwei Schritte vor: „erstens das gedankliche Aufdecken und künstlerische Gestalten dieser Zusammenhänge [der gesellschaftlichen Wirklichkeit – d. Verf.]; zweitens aber, und unzertrennbar davon, das künstlerische Zudecken der abstrahiert erarbeiteten Zusammenhänge – die Aufhebung der Abstraktion“, so dass eine „neue, gestaltet vermittelte Unmittelbarkeit“<sup>155</sup> entstehe. Der kritische Realismus des 19. Jh. gilt als Gipfel dieser Art des Gestaltens für Lukács.<sup>156</sup>

---

<sup>152</sup> Klein S. 184, Vgl. Schlenstedt, Dieter: Problemfeld Widerspiegelung, in: Literarische Widerspiegelung. Geschichte und theoretische Dimensionen eines Problems, Berlin/Weimar 1981, S. 15-176, hier S. 67-76.

<sup>153</sup> Lukács, Georg: Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik [1934], in: Lukács, Probleme der Ästhetik; Werke, Bd. 10, Neuwied/Berlin 1969, S. 326. Zit. nach Klein 184. Herv. d. Verf.

<sup>154</sup> Vgl. Schiller an Goethe (23.8.1794), in: Seidel, S.11; Schiller und Lenz in seinen „Anmerkungen übers Theater“ äußern sich ziemlich ähnlich, jedoch nicht gleich über die Kunstarbeit. Schillers Vorgang lautet „von der Anschauung zur Abstraktion“ und dann „rückwärts Begriffe wieder in Intuitionen umsetzen und Gedanken in Gefühle verwandeln“; Lenz äußert sich über Kunstproduktion folgendermaßen: „alles scharf durchdacht, durchforscht, *durchschaut* – und dann in *getreuer* Nachahmung zum andern mal wieder hervorgebracht“. Lenz, S. 31.

<sup>155</sup> Lukács, Es geht um den Realismus [1938], in: Lukács, Werke, Bd. 4, Neuwied/ Berlin 1971, S. 324.

<sup>156</sup> Klein S. 184.

Das Wirklichkeitsverständnis bei Lukács ist jedoch ideologisch gefärbt. Einerseits erhebt Lukács den Niedergang der kapitalistischen Welt seit 1848 zum Axiom, andererseits sieht er keine „Zersplitterungen“ „in der sowjetisch bestimmten Sphäre“.<sup>157</sup> Dazu kommt noch eine „geschichtsphilosophisch gegründete Enge in den Kunstbestimmungen“.<sup>158</sup> Ernst Bloch und Hanns Eisler äußerten sich darüber mit folgenden Worten: „ein abstrakt-utopisches Überspringen des heute bestehenden Zustandes schafft noch keine Wirklichkeit, sondern zerstört und verflacht nur die Formenwelt“<sup>159</sup>. Auch Anna Seghers fürchtete eine „Verengung“ durch die Verknüpfung „mit bestimmten methodischen Fragen“<sup>160</sup>. Bertold Brecht stimmte einerseits Lukács‘ Positionen bezüglich Aktivismus und Hegelianismus zu. Der Kapitalismus „entmenschlicht nicht nur, er schafft auch Menschlichkeit, nämlich im aktiven Kampf gegen die Entmenschung“<sup>161</sup>. Die Kunst solle sich einerseits vornehmen, „die Wirklichkeit zu beeinflussen“<sup>162</sup>. Aber Brecht war sich auch bewusst, „daß weniger denn je eine einfache ‚Widergabe der Realität‘ etwas über Realität aussagt.“<sup>163</sup> Lukács‘ Lobpreis der gestalteten Unmittelbarkeit im kritischen Realismus galt

---

<sup>157</sup> Ebenda.

<sup>158</sup> Ebenda.

<sup>159</sup> Bloch, Ernst / Eisler, Hans: Avantgarde-Kunst und Volksfront [1937], in: Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Eine Auswahl von Dokumenten 1935-1941, Friedrich Albrecht (Hg.), Bd. 2, Berlin/Weimar 1979, S. 404.

<sup>160</sup> Anna Seghers an Lukács (Febr.1939), in: Ebenda, S. 637.

<sup>161</sup> Brecht, Bertolt: Ergebnisse der Realismusdebatte in der Literatur [1938], in: Brecht, Werke (BFA), Werner Hecht u.a. (Hg.), Bd. 22/1, Berlin/ Weimar 1993, S. 498.

<sup>162</sup> Brecht, Praktisches zur Expressionismusdebatte [1938], in: Ebenda, S. 422.

<sup>163</sup> Brecht, Der Dreigroschenprozeß [1931], in: Brecht (BFA), Bd. 21, Berlin/Weimar 1992, S. 469.

Brecht als gigantischer „Stumpsinn“<sup>164</sup>. Er sieht in den „Modellen“<sup>165</sup> die Möglichkeit für die Erkenntnis - durch Verfremdung, nicht in der Identifikation.<sup>166</sup> Brecht ahnt die Schwächen des Realismus: „Die Zielstrebigkeit des Schreibers eliminiert allzu viele Tendenzen des zu beschreibenden Zustandes. Unaufhörlich müssen wir idealisieren, da wir eben unaufhörlich Partei nehmen und damit propagandieren müssen.“<sup>167</sup> Aus der aufklärerischen Fassung des Verhältnisses von Empirie und Konstruktion entsteht in diesen Jahren ein ideologisches Umerziehungsprogramm, in dem Kunst die „gesellschaftlichen Instinkte des Menschen“ disziplinieren sollte.<sup>168</sup> Die Missachtung der Realität bringt diesen Realismus in die Krise.<sup>169</sup>

Gleichzeitig entwickelt sich in den Jahren 1940-1950 der italienische neorealistische Film, der ein Beispiel für „die andauernde Möglichkeit kritischer Auseinandersetzung mit alltäglicher sozialer Wirklichkeit durch empiriegegründete Kunst“ bleibt.<sup>170</sup> In diesen „neorealistischen Selbstbeschreibungen kehrten die Überzeugungen der vorkantischen Aufklärungsepoche von dem so schwierigen wie möglichen Aufbau sozial relevanten allgemeinen Wissens aus der empirischen Anschauung unverändert wieder“.<sup>171</sup> Die italienischen Neorealis-

---

<sup>164</sup> Brecht, Bertold: Journal. Dänemark (18.8.1938), in: Brecht, Werke (BFA), Bd. 26, Berlin/Weimar 1994, S. 321; nachfolgend Brecht, Bd.26 .

<sup>165</sup> Brecht, Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie, [1938], in: Brecht (BFA), Bd.22/I, Berlin/Weimar 1993, S. 438.

<sup>166</sup> Klein, S. 185.

<sup>167</sup> Brecht, Bertold: Journal, Finnland (31.1.1941), in: Brecht, Bd. 26, S. 462f.

<sup>168</sup> Klein, S. 186.

<sup>169</sup> Ebenda.

<sup>170</sup> Ebenda, S. 191.

<sup>171</sup> Ebenda, S. 192.

ten haben die Ansätze zur Grundlage ihrer Kunst genommen, die schon Lenz in seinen „Anmerkungen übers Theater“ propagierte. „Es darf kein Raum sein zwischen Leben und Vorstellung. [...] Ich analysiere den Fakt, in all seinen konstituierenden Elementen. [...] Man muß bis auf den Grund zu gehen vermögen, die Beziehungen zwischen den Fakten und den Prozeß ihres Entstehens zeigen, entdecken, was sie zusammenhält.“<sup>172</sup> Junge Schriftsteller im Nachkriegsdeutschland unternahmen ganz ähnliche Versuche.<sup>173</sup>

---

<sup>172</sup> Zavattini, Cesare: Alcune idee sul cinema, in: Rivista del cinema italiano I, H. 2, Dezember 1952, S. 5-19, hier S. 14f., zit. nach Klein, S. 192.

<sup>173</sup> Vgl. Helmut Peitsch, Vom Faschismus zum Kalten Krieg – auch eine deutsche Literaturgeschichte. Literaturverhältnisse, Genres, Themen, Berlin 1996, S. 202f., 245ff.

## KAPITEL 4 DIE NACHAHMUNG BEI GEORGE LUKÁCS

In seinem kunsttheoretischen Werk „Die Eigenart des Ästhetischen“ (1963) bezeichnet Lukács die Nachahmung als „die ausschlaggebende Quelle der Kunst“<sup>174</sup>. Die Nachahmung ist für ihn die Widerspiegelung der Wirklichkeit, aber keine „mechanische Photokopie“. Das heißt, das Werk muss seiner Ansicht nach über den Alltag hinausgehen. Für Lukács ist die Authentizität ein zentraler Begriff seiner Ästhetik. Er behauptet, dass nach dem Verlust der Totalität der antiken Welt die Seele das Absolute in der Form findet.

### 4.1 *Die Eigenart des Ästhetischen und die Widerspiegelungstheorie*

Die Widerspiegelung ist der der Nachahmung, dem Abbild und der Mimesis verwandte kunsttheoretische Begriff. Die Widerspiegelungstheorie als das Fundament der marxistisch materialistischen Erkenntnistheorie begründete Lenin mit seinem erstmals 1909 in Moskau erschienenen Buch „Materialismus und Empiriokritizismus“.<sup>175</sup> Der Grundgedanke der Widerspiegelungstheorie besteht darin, dass die Erkenntnis ein Abbild der objektiven, außerhalb des erkennenden Subjekts und unabhängig von ihm existierenden Wirklichkeit sei.<sup>176</sup> ‚Widerspiegelung‘ wird terminologisch als die marxistische Form des allgemeineren Abbildbegriffs verstanden.

---

<sup>174</sup> Lukács, Georg: Die Eigenart des Ästhetischen [1963], in: Lukács, Werke, Bände 11/12, Neuwied/Berlin 1963, hier Band 11, S. 352; nachfolgend EdÄ und die Bandzahl.

<sup>175</sup> Lenin, Vladimir I.: Materialismus und Empiriokritizismus, [1909], in: Werke, ins Deutsche übertragen nach der 4. russischen Ausgabe, Bd. 14, Berlin 1973.

<sup>176</sup> Rietmüller, Albrecht: Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik. Wiesbaden 1976, S. 1; nachfolgend Rietmüller.

Lukács versucht in seinem zweibändigen Werk „Eigenart des Ästhetischen“ ein marxistisch-ästhetisches System auf der Grundlage der Widerspiegelungstheorie aufzubauen.<sup>177</sup> Seine Widerspiegelungstheorie bedient sich der Kategorien der Ästhetik des deutschen Idealismus und speziell Hegels. Sie berücksichtigt die Dialektik der ästhetischen Subjekt-Objekt Beziehung, die Frage nach dem Verhältnis von erkennendem bzw. Kunst produzierendem Subjekt und erkanntem Objekt (Vorbild) einerseits und geschaffenem Kunstwerk (Abbild) andererseits.

Schon in den ersten zwei Kapiteln werden die Probleme der Widerspiegelung im Alltagsleben und in der Wissenschaft betrachtet. Lukács negiert den subjektiven Idealismus und betont, dass der dialektische Materialismus die materielle Einheit der Welt als „eine unumstößliche Tatsache“ betrachtet. Folglich ist jede Widerspiegelung die Reflektion „dieser einen und einheitlichen Wirklichkeit“. (11, 35) Daraus aber folge, dass das Abbild dieser Wirklichkeit eine Photokopie sein müsste. (11, 35) Die realen Widerspiegelungen entstehen jedoch in Wechselwirkung zwischen Mensch und Außenwelt. (11, 36) Die methodologische Grundlage für die einheitliche Auffassung des ganzen Menschen in seinen Aktionen und Reaktionen auf die Außenwelt sieht Lukács im Vorrang des Seins vor dem Bewusstsein. (11, 64) Die Subjekt-Objekt Beziehung zwischen dem Menschen und der Natur entstehe nur durch die Arbeit, „der Mensch tritt der gesamten Natur als tätiges Subjekt gegenüber“. (11, 85) Und schließlich wird „das fixierte Abbild der Gegenstände“ der Außenwelt mit dem sprachlichen Ausdruck von seinem „objektiven Anlaß“ abgehoben, dabei

---

<sup>177</sup> Lukács, EdÄ. Nachfolgend, wenn nicht anders vermerkt, wird mit den Band- und Seitenzahlen im Text zitiert.

stecke im Wort bereits eine Abstraktion. (11, 86) Die primitive, unmittelbar-praktische Reaktion auf die Widerspiegelung der Wirklichkeit drücke sich in der Nachahmung aus. (11, 103) Es werden die vorgefundenen Gegenstände nachgeahmt, und in der Arbeit werden die „bewährten Bewegungen“ ebenfalls nachgeahmt. Die Nachahmung sei also schon bei den primitiven Menschen bewusst auf ein Ziel gerichtet. (11, 104) Sie setze schon eine ausgebildete Subjekt-Objekt-Beziehung voraus. (11,105) Die wachsende Eroberung der objektiven Wirklichkeit und die erhöhte Beherrschung der eigenen Subjektivität machen „das Hinterlassen der unmittelbaren Nachahmung möglich und notwendig“. (11,106) Jene Formen der Widerspiegelung der Wirklichkeit und die menschliche Reaktionen auf diese, die mit dem Terminus Ethik bezeichnet werden, seien ebenfalls im Laufe einer langen historischen Entwicklung entstanden. (11,110) Die objektive Intention der Kunst enthält die Ablehnung einer jeden Transzendenz. In ihrer objektiven Intention sei die Kunst ebenso religionsfeindlich wie die Wissenschaft. Das „sich-Bescheiden auf diesseitige Abbildlichkeit“ ermögliche dem Künstler einerseits „Wirklichkeit und Mythen nach eigenen Bedürfnissen umzumodeln“, und andererseits wird von der Kunst jede Transzendenz künstlerisch „in Diesseitigkeit“ verwandelt. (11,137f.) Für Lukács ist Mimesis die eigentümlich künstlerische Form der Widerspiegelung der Wirklichkeit. Von Mimesis spricht Lukács vermutlich das erste Mal erst 1952<sup>178</sup>:

[...] und dort, wo er [Tschernyshevski] die künstlerische Widerspiegelung Reproduktion nennt, weist er darauf hin, wie nahe sein Reproduktionbegriff der

---

<sup>178</sup> Rietmüller, S. 85.

μίμησις von Aristoteles kommt, und – was das Wichtigste ist – er führt [...] aus, daß die Reproduktion nicht nur nicht identisch mit Nachahmung, sondern ihr gerades Gegenteil ist, daß die Reproduktion nichts anderes als die Fixierung der wesentlichen Züge der Wirklichkeit durch künstlerische Mittel, aber keine einfache Kopie [...] der Natur durch die Kunst [...] ist.<sup>179</sup>

Hier wird die Nachahmung, sofern sie Kopie meint, von Lukács abgelehnt. Doch die Nachahmung hat eine große Bedeutung in Lukács' Mimesis.

Als Mimesis bezeichnet Lukács die spezifische Form der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit, wie sie gegenüber der wissenschaftlichen Widerspiegelung abzugrenzen ist. Unter Voraussetzung dieser Prämisse ist Mimesis für Lukács synonym mit Widerspiegelung bzw. Abbildung.<sup>180</sup> Lukács nimmt für den Mimesisbegriff die Nachahmung zum Ausgangspunkt: „Wenn wir nun auf die andere, die ausschlaggebende Quelle der Kunst, nämlich die Nachahmung übergehen, [...]“<sup>181</sup> Nachahmung bei Lukács ist nicht Kopie, sondern in erster Linie nachahmende Tätigkeit. „Nachahmung kann ja nichts anderes bedeuten, als die Widerspiegelung eines Phänomens der Wirklichkeit in die eigene Praxis umzusetzen“<sup>182</sup>, deshalb sei die „Nachahmung im weitesten Sinne des Wortes eine elementare und allgemein verbreitete Tatsache eines jeden höher organisierten Wesens“<sup>183</sup>. Für Lukács bedeuten die Begriffe

---

<sup>179</sup> Lukács, „Einführung in die Ästhetik Tschernyschewskijs“, in: Lukács, Werke, Bd.10, Neuwied/Berlin 1963, S. 168.

<sup>180</sup> Rietmüller, S. 86.

<sup>181</sup> Lukács EdÄ, Bd. 11, S. 352.

<sup>182</sup> Ebenda.

<sup>183</sup> Ebenda.

Mimesis, Abbild, Widerspiegelung und Nachahmung alle dasselbe, soweit sie sich auf das Ästhetische beziehen.<sup>184</sup>

Die Herausbildung des Ästhetischen aus dem Alltagsleben vollzieht sich nach Lukács folgendermaßen:

[...] die schon an sich mimetischen Bewegungen, Verhaltensarten, in den täglichen Verrichtungen des Menschen, in ihrem Verkehr miteinander werden nochmals nachgeahmt; diese Widerspiegelungen von in Handlung umgesetzten Widerspiegelungen ahmen nunmehr nicht mehr bloß zu bestimmten unmittelbaren Zwecken bestimmte Erscheinungen der Wirklichkeit nach, sondern gruppieren ihre Abbilder nach völlig neuen Prinzipien: sie konzentrieren sich darauf, bestimmte Gedanken, Überzeugungen, Gefühle, Leidenschaften etc. im Zuschauer wachzurufen.<sup>185</sup>

## **4.2 Die Theorie des Romans**

Die Wurzel des Romans sucht Lukács in dem antiken Griechenland und benennt diese Zeit als „das Weltzeitalter des Epos.“<sup>186</sup> (10) Diese Periode sei „selig“ (10) nicht wegen der „Leidlosigkeit oder Gesicherheit des Seins“, sondern wegen der „Angemessenheit der Taten an die inneren Anforderungen der Seele“. (11)<sup>187</sup> Im Zeitalter der Antike kenne die Seele „noch keinen Abgrund in sich“ (11) und die Handlung des Menschen sei „nur ein gutsitzendes

---

<sup>184</sup> Rietmüller, S. 87.

<sup>185</sup> Lukács EdÄ, Bd. 11, S. 380f.

<sup>186</sup> Lukács, Georg: Die Theorie des Romans: ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Paul Cassirer (Hg.), Berlin 1920; S. 10, nachfolgend wird im Text mit Seitenzahlen oder in den Fußnoten mit Lukács TdR zitiert.

<sup>187</sup> Lukács lehnt sich hier stark an die Hegelschen Ausführungen über Epos in seinen „Vorlesungen über die Ästhetik“. Vgl. Hegel, VüÄ, Kap. Das Epos als einheitsvolle Totalität.

Gewand der Seele“. (11) Das „Geheimnis des Griechentums“, seiner „Vollendung und seiner unüberbrückbaren Fremdheit“ liege darin, dass „der Grieche nur Antworten, aber keine Fragen, [...] nur Formen, aber kein Chaos“ kenne. (11) Der Grieche befinde sich zeitlich „noch diesseits der Paradoxie“(11)<sup>188</sup>, und seine Aufgabe sei keine Fragen zu stellen, sondern „den gestaltenden Kreis der Formen“ zu ziehen. Wegen der „vollkommene[n] Umwandlung der transzendentalen Topographie des Geistes“ könne man den altgriechischen „Formen eine Beziehung zu unserem Weltalter“ nicht andichten<sup>189</sup>. (12) Da der Grieche „seine Antworten früher als seine Fragen“ habe, bedeute es, dass in diesem Zeitalter „keine qualitativen, [...] Subjekte gegeben sind“, die „alle Erlebnisse und Gestaltungen“ bedingen, sondern „der Aufstieg zum Höchsten und der Abstieg zum Sinnlosesten auf Wegen der Adäquation“ vollzogen werde. (13)<sup>190</sup> In der „seligen“ Antike bliebe dem Geist das „passiv-visionäre Hinnehmen eines fertig daseienden Sinnes“. (13)<sup>191</sup> In der „Welt des Sinnes“, die „greifbar und übersichtlich“ ist, komme es „nur darauf an“, den für Einen „bestimmten Ort zu finden“. (14) „Das Irren“ könne hier nur „ein Mangel an Maß oder Einsicht“ sein. (14) In dieser „homogene[n] Welt“ stehe der Mensch „nicht einsam“. (14) Das „Sollen“ ist für ihn nur „ein Ausdruck für das Noch-nicht-

---

<sup>188</sup> Gemeint ist die Zeit vor der kantischen Erkenntnistheorie.

<sup>189</sup> Diese Versuche kritisiert auch Lenz in seinen „Anmerkungen übers Theater“.

<sup>190</sup> Nach der „Definition des Aristoteles von der Tragödie“, die Lenz in „Anmerkungen übers Theater“ erläutert, sind die „Handlungen von verschiedener Beschaffenheit“, da sie „von bestimmten Personen vollzogen werden, welche notwendig von verschiedener Beschaffenheit sein müssen“. Aristoteles fordert, wie Lenz erklärt, „daß wir die Fabel des Stücks nach den Charakteren der handelnden Personen einrichten“. Lenz, S. 34f.

<sup>191</sup> Ähnlich äußert sich Lenz über das Schicksal im antiken Drama, das von den Göttern und nicht vom handelnden Subjekt bestimmt war.

heimgekehrt-sein“, es drücke noch nicht die „Beziehung zur Substanz aus“ und es liege „ein weiter Weg vor ihm, aber kein Abgrund in ihm.“ (14)

Die griechische „Totalität des Seins“ bedeute, das „alles schon homogen ist“, bevor es von den Formen umfasst werde. (16) Seit Kant ist die Kunst selbständig geworden, „sie ist kein Abbild mehr, denn alle Vorbilder sind versunken“ (20).<sup>192</sup> Auch in dem Christentum, in der Zeitspanne zwischen alten Griechen und Kant, entsteht die Ganzheit des Seins, die Lukács als die Zeit der „zweiten Totalität“ nennt. (21) Nachdem aber auch „diese Einheit zerfallen ist“ (21), ist die Kunst substantiell geworden. In der Zeit des „Auseinanderfallens“ und des „Nichtausreichen der Welt“ sei die Kunst unter dem Zwang, „die Brüchigkeit des Weltaufbaus“ dennoch „in die Formenwelt hineinzutragen“. (22) Wenn die Tragödie sich „in unsere Zeit herübergerettet“ habe, musste die Epopöe aber „einer ganz neuen Form, dem Roman, weichen“. (25) Obwohl die Tragödie sich verändere, sei ihre „Stilzweiheit“ unvermeidlich. (25) Entweder sei das Leben aus ihr „verbannt“ worden, wie es „die Klassizisten vollziehen“, oder es wird „verzehrt“, weil sie „ihre Helden als lebendige Menschen“ darstelle. (26) „Die formgeforderte Schlankheit des dramatischen Aufbaus“ sei zu eng für „die Weite des Weges“, den der Held „in seiner eigenen Seele zurücklegen muss, damit er sich als Helden findet“, und dadurch nähere das Drama sich den epischen Formen an. (28)

Außerdem sei die Beziehung von Wesen und Leben im neueren Drama verschoben, da „das Wesen nur nach hierarchischem Wettkampf mit dem Leben sich offenbaren [...] vermag“, wodurch „jede der dramatis personae mit nur ihr

---

<sup>192</sup> Bei Lenz dagegen ist die Natur und der Mensch immer noch als Ganzheit verstanden worden, so dass sie als Vorbild immer noch tauglich sind.

eigenem Faden an ihr gebärendes Schicksal gebunden sein [muß]“ und einsam sei. (29) Die Einsamkeit sei „die eigentliche Essenz des Tragischen“, und die Sprache des „Einsamen“ sei lyrisch und monologisch. (29) Diese Einsamkeit „kann sich nur als Seelenlyrik äußern“, da sie als psychologisches „Erleben des zum Helden werdenden Menschen“ zu verstehen sei. (30)

Im Gegensatz zu der Epik, die „die extensive Totalität des Lebens“ gestaltet, könne man im Drama mit seiner „Totalität der Wesenhaftigkeit“ und „seiner Formapriorität“ dennoch „in sich abschließende Welt“ finden.<sup>193</sup> Für die große Epik sei dies unmöglich. Für sie sei die jeweilige Gegebenheit der Welt ein letztes Prinzip, sie sei in ihrem Grunde empirisch. (31) Beim Hinausgehen über die Empirie transzendiere Epik „ins Lyrische oder Dramatische“ und diese Transzendenz könne für die Epik niemals fruchtbar werden. (31) Diese „unzerreißbare Gebundenheit an das Dasein und das Sosein der Wirklichkeit“ bedinge „die entscheidende Grenze zwischen Epik und Dramatik, ist eine notwendige Folge des Gegenstandes der Epik: des Lebens.“ (32)<sup>194</sup> Im Drama werden „die Welten des Lebens“ lediglich „von den Formen nur aufgenommen und gestaltet“ (33). Folglich sei „der Charakter, den das Drama schafft – [...] das intelligible Ich des Menschen“, dagegen in der Epik „das empirische

---

<sup>193</sup> Anscheinend ist „das Wesen“ bei Lukács als Form zu verstehen, und „das Leben“ als Inhalt. Vgl. S. 32 „Während der Begriff des Wesens [...] durch seine Form ein sollendes Sein ausdrückt [...]“. Vgl. S. 33 „Die Welten des Wesens sind durch der Formen Kraft über das Dasein gespannt [...]“.

<sup>194</sup> Hier behandelt Lukács die Frage der Nachahmung der Natur. Er meint, dass die Epik sich niemals vom Leben entfernen soll, dass der Inhalt für die Epik bedeutender, als für das Drama ist. Lukács bezweifelt nicht die Wichtigkeit der Form bei dem Drama. Er bedauert zum Beispiel, dass für die Form des Dramas die zu langen Wege des neuzeitlichen Helden zu seinem Selbst schädlich sein können und sie einer epischen Erzählweise nahekommen. Lenz ist eher dafür, die konservative Form des Dramas sprengen zu lassen.

Ich“.<sup>195</sup> Das Sollen könne sich im intelligiblen Ich als normative Psychologie des Helden<sup>196</sup> objektivieren, im empirischen Ich bleibe es ein Sollen. (33) Seine Kraft sei eine bloß psychologische, sein Zielsetzen sei ein empirisches, und seine Inhalte seien geschichtliche. (33) Das Sollen töte das Leben, und der dramatische Held umgürte sich mit den symbolischen Attributen des Lebens, um die symbolische Zeremonie des Sterbens „als Sichtbarwerden der seienden Transzendenz“ sinnfällig vollziehen zu können.<sup>197</sup> Die Menschen der Epik müssten aber leben. (33) Das Sollen töte das Leben und ein aus sollen-dem Sein erbauter Held der Epopöe würde immer nur ein Schatten des lebenden Menschen der geschichtlichen Wirklichkeit sein; sein Schatten, aber niemals sein Urbild, und die Welt sei nur ein verdünnter Abguss des Tatsächlichen und niemals ihr Kern und ihre Essenz. (34) Die utopische Stilisierung der Epik könne nur Distanzen schaffen, aber niemals könne aus dem bloßen Distanzsetzen ein über das Sein hinausgehender Inhalt zum lebendigen Leben erwachen und zu selbstherrlicher Wirklichkeit werden. (34) Ob diese Distanz vorwärts oder zurück wiese, es sei niemals das Schaffen einer neuen Realität, sondern immer nur ein subjektives Spiegeln des bereits Daseienden. (34) Die Helden Vergils leben ein kühles und gemessenes Schattendasein,

---

<sup>195</sup> Lukács differenziert zwischen Charakteren der Epik und des Dramas. Er gibt das „empirische Ich“ nur in der Epik zu. Lenz dagegen plädiert für das empirische Ich im Drama.

<sup>196</sup> „Die normative Psychologie des Helden“ kritisiert Lenz, wenn er sich über das französische klassizistische Drama äußert.

<sup>197</sup> Hier äußert sich Lukács in dem Sinne, dass die vorgegebene Form des Dramas „das Leben tötet“. Diese Aussage stimmt mit den Aussagen von Lenz überein, wenn er über das klassizistische französische Drama spricht, in dem die Helden sich wie Puppen auf der Bühne verhalten, und kein Eigenleben verstrahlen, ihre Scherze eigentlich diejenigen des Autors sind. Lenz plädiert aus diesem Grund dafür, das Theater zu reformieren.

und die Zolasche Monumentalität sei nur Verzweigung eines soziologischen Kategoriensystems, das das Leben seiner Gegenwart vollständig zu begreifen sich anmaße. (35) Da in der Epik „aus der formgewollten Empirität des Gegenstandes ein empirisches, gestaltendes Subjekt“ folge, könne dieses niemals der Grund der Totalität der herausgestellten Welt sein. Die Totalität könne sich nur aus der Inhaltlichkeit des Objekts mit wahrer Evidenz ergeben: Sie sei metasubjektiv, transzendent, eine Offenbarung und eine Gnade. Das Subjekt der Epik sei immer der empirische Mensch des Lebens, aber seine schaffende Anmaßung verwandele sich in der großen Epik in Demut, in Schauen, in stummes Erstaunen vor dem Sinn. (36) <sup>198</sup> Dagegen stehe das „Subjekt der kleineren epischen Formen“ beherrschender seinem Objekte gegenüber. Die Subjektivität des Erzählers sei da und „das Ganze“<sup>199</sup> erscheine „nur als Spiegelung einer an sich seienden Wirklichkeit“ im Werk. (37) Die Abrundung dieser epischen Formen sei deshalb eine subjektive: „Auswahl und Abgrenzung tragen im Werk selbst den Stempel ihres Ursprungs aus Willen und Wissen des Subjektes“. (37) Die formende, Gestalt und Grenze gebietende Tat des Subjekts, diese Souveränität im beherrschenden Schaffen des Gegenstandes sei die Lyrik der epischen Formen ohne Totalität.<sup>200</sup> Diese Lyrik sei hier die

---

<sup>198</sup> Hier äußert sich Lukács über den Dichter, das Subjekt, das die Epik schafft. Er meint hier, dass in der „Inhaltlichkeit des Objekts mit wahrer Evidenz“ der Kern für die Möglichkeit des Schaffens eines lebendigen Werkes liegt. Der Künstler soll „schauen“ und „erstaunen“, „demütig“ sein „vor dem hell heran leuchtendem Sinn“. Hier geht es um die Nachahmung der Natur im Sinne von Lenz, wo der Künstler sich hinter den Helden stellt. Bei Lenz ist aber der Dichter subjektiv, bei Lukács ebenfalls, was im folgendem ersichtlich wird. Allerdings wird bei Lukács die Subjektivität des Künstlers negativ gesehen, bei Lenz jedoch dagegen positiv.

<sup>199</sup> Gemeint ist die objektive Wirklichkeit.

<sup>200</sup> Hier wird dem Künstler eine große Rolle im Formen und Gestalten zugesprochen.

letzte epische Einheit; sie sei kein Schwelgen eines vereinsamten Ichs in der gegenstandsfreien Kontemplation seines Selbst, sondern normgeboren und formschaffend. (37)<sup>201</sup> In der Form der Novelle sei die Lyrik<sup>202</sup> noch reine Auswahl: die schreiende Willkür des Zufalls könne nur durch klares, kommentarloses, rein gegenständliches Erfassen balanciert werden. Die Novelle sei die reinste künstlerische Form; der letzte Sinn alles künstlerischen Formens werde von ihr als Stimmung, als inhaltlicher Sinn des Gestaltens ausgesprochen. Indem die Sinnlosigkeit in unverschleierter Nacktheit erblickt werde, gebe ihr die bannende Macht dieses Blickes die Weihe der Form: die Sinnlosigkeit werde, als Sinnlosigkeit, zur Gestalt. (38) In der Idylle verschmelze diese Lyrik noch fast vollständig mit den Umrissen der Menschen und der Dinge. (39) Nur wo die Idylle zur Epopöe transzendiere, wie in Goethes und Hebbels ‚großen Idyllen‘, müsse die Stimme des Dichters selbst ertönen, müsse seine Hand die heilsamen Distanzen schaffen. (39) Und zum klaren und breit strömenden Allesaussagen erwache diese Lyrik, wo eine Seele der Held sei und ihre Sehnsucht die Handlung, wo der Gegenstand, das gestaltete Ereignis etwas Vereinzelt bleibe und bleiben solle, wo aber in dem Erlebnis, das das Ereignis aufnehme und ausstrahle, der letzte Sinn des ganzen Lebens, die sinngebende und lebensbezwingende Macht des Dichters niedergelegt sei. (39)<sup>203</sup>

---

<sup>201</sup> Hier äußert sich Lukács zu einem subjektiven Dichter und benutzt den Terminus „Spiegelung der Wirklichkeit“.

<sup>202</sup> Die Lyrik ist bei Lukács die Sinnlosigkeit und die Einsamkeit des Seins außerhalb der „Totalität“, die nur in Griechenland und in „Christentum“ gegeben war.

<sup>203</sup> Welche Rolle spielt bei dieser Konstellation die Nachahmung der Natur? Wo die Seele der Held und ihre Sehnsucht die Handlung ist, und Erlebnis als die sinngebende Macht des Dichters propagiert wird. Sind diese Dinge sichtbar? Nein. Was ist dann die Empirie in diesem Fall, die nachgeahmt wird? In dem nachfolgenden Satz kommt die Antwort auf diese Frage.

Doch auch diese Macht sei eine lyrische: Es sei die Persönlichkeit des Dichters, die in bewusster Selbstherrlichkeit die eigene Deutung des Weltsinnes ertönen lasse; es ist nicht die Totalität des Lebens, die gestaltet werde, sondern die Beziehung, die wertende oder verwerfende Stellung des Dichters, der als empirisches Subjekt die Bühne der Gestaltung betrete, zu dieser Totalität des Lebens. (39)<sup>204</sup>

Doch wie hoch das Subjekt sich auch über seine Objekte erhebe, immer seien es nur einzelne Objekte und ihre Summe werde niemals eine wirkliche Totalität ergeben. Denn auch dieses erhaben-humoristische Subjekt bleibe ein empirisches, seine Gestaltung eine Stellungnahme zu seinen Objekten und der Kreis, den es ziehe, bezeichne nur die Grenze des Subjekts und nicht den eines Kosmos. (40) Deshalb zerschlage er alle Formen und Grenzen der zerbrechlichen Totalität des Lebens, um zur einzig wahren Quelle des Lebens, zum reinen, weltbeherrschenden Ich zu gelangen. (41) Aber mit dem Zusammenbrechen der Objektwelt sei auch das Subjekt zum Fragment geworden; nur das Ich sei seiend geblieben, doch auch seine Existenz zerlaufe in der Substanzlosigkeit. Diese Subjektivität wolle alles gestalten und könne gerade deshalb nur einen Ausschnitt spiegeln. (41)<sup>205</sup>

Dies sei das Paradoxon der Subjektivität der großen Epik, wobei jede schöpferische Subjektivität nur als bloß hinnehmende, sich in Demut zum reinen

---

<sup>204</sup> Der Dichter selbst ist hier ein „empirisches Subjekt“, in seiner „wertender und verwerfender Stellung“ zum Leben. Auch Lenz spricht von einem Dichter, „der Standpunkt nimmt und so verbindet“.

<sup>205</sup> Der Dichter ist selbst begrenzt in seinen Möglichkeiten. Im Gegensatz zu Lenz, der den Dichter als einen zweiten Gott sieht, der die neue, wenn auch kleinere Welt schafft, lässt Lukács den Dichter nur „einen Ausschnitt“ spiegeln.

Aufnahmeorgan der Welt verwandelte, vermöge der Gnade, der Offenbarung des Ganzen teilhaftig zu werden. (41)<sup>206</sup> Nur wenn ein Subjekt, weit abgetrennt von jeglichem Leben und seiner notwendig mitgesetzten Empirie, in der reinen Höhe der Wesenhaftigkeit throne, wenn es nichts mehr ist als der Träger der transzendentalen Synthesis, vermöge es in seiner Struktur alle Bedingungen der Totalität zu bergen. (42) Ein solches Subjekt könne aber in der Epik nicht vorkommen, da sie empirisch sei. (42)

Die synthetische Macht der Wesenssphäre verdichte sich in der konstruktiven Totalität des dramatischen Problems: Das vom Problem aus Notwendige, sei es Seele oder Begebenheit, gewinne Dasein aus seinen Beziehungen zum Zentrum. (42) Für das Leben sei aber das Problem eine Abstraktion. (42) Wohl vermöge die hohe Kunst Goethes in den von Hebbel mit Recht „dramatisch“ genannten „Wahlverwandtschaften“ alles in Bezug auf das zentrale Problem abzutönen, aber selbst die von vorneherein in die engen Kanäle des Problems geleiteten Seelen könnten sich hier nicht zum wirklichen Dasein ausleben; selbst die auf das Problem hin engbeschnittene Handlung runde sich nicht zur Ganzheit ab; und wenn dies auch überall so geglückt wäre, könne es keine Totalität ergeben. (42) Denn eine Einheit könne wohl zustande kommen, aber niemals eine wirkliche Ganzheit. In der Handlung der Ilias – ohne Anfang und ohne Abschluss – erblühe ein geschlossener Kosmos zu alles umfassendem Leben; die klar komponierte Einheit des Nibelungenliedes

---

<sup>206</sup> Nochmals verweist Lukács darauf, dass der Künstler „sich in Demut zum reinen Aufnahmeorgan der Welt verwandeln“ muss, wenn er der „Offenbarung des Ganzen“ teilhaftig werden will. Hier ist ein Plädoyer für die Nachahmung der Natur, so wie sie ist, sichtbar. Keine Imagination, sondern Demut bei der Aufnahme der Welt wird hier vorgeschlagen.

von Hebbel dagegen berge Leben und Verwesung, Schlösser und Ruinen  
hinter ihrer kunstvoll gegliederten Fassade. (44)

## KAPITEL 5 DIE NACHAHMUNG BEI J.M.R. LENZ

Seine Konzeption der Nachahmung in der Dichtkunst stellt Lenz ausführlich in den „Anmerkungen übers Theater“ vor.

Für Lenz „[scheint] das menschliche Geschlecht [...] einen gewissen angeborenen Sinn für die „Dichtkunst“, „diese Sprache der Götter“ zu haben. (21) Die Dichtkunst sei für den Mensch „so reizend“, weil sie „zu allen Zeiten [...] nichts anders als die Nachahmung der Natur“ (21) wäre. Als Natur gelte die wahrnehmbare Wirklichkeit, „das heißt alle[r] der Dinge, die wir um uns herum sehen, hören etcetera, die durch die fünf Tore unsrer Seele in dieselbe hineindringen“. <sup>207</sup> Die wahrgenommene Wirklichkeit wird durch den Verstand erfasst, indem man ihr „nach Maßgabe des Raums stärkere oder schwächere Besetzung von Begriffen“ zuweist<sup>208</sup>. Die neuen Begriffe „fangen (an) in dieser Stadt (also der Seele) zu leben und zu weben, sich zueinander (zu) gesellen, unter gewisse Hauptbegriffe zu stellen.“ (21) <sup>209</sup>

Diese Definition der Nachahmung der Natur ist naturwissenschaftlich geprägt. In den Naturwissenschaften werden einzelne Dinge betrachtet, beobachtet, analysiert, benannt, den größeren Gruppen mit gemeinsamen Merkmalen zugeordnet. In diesem naturwissenschaftlichem Denkparadigma wird dem Menschen mit seinem freien Willen der besondere Vorrang auf der Spitze der „Leiter der freihandelnden selbständigen Geschöpfe eingeräumt“. (21) Dies liegt ganz im Geiste der Aufklärung und somit auch im Sinne von Lenz. „Freihan-

---

<sup>207</sup> Diese Definition ist derjenigen von Gottsched ähnlich, siehe Gottsched, Anm. 7.

<sup>208</sup> Ähnlich wie bei Gottsched wird hier das geordnete Wesen der Natur erkannt und dann durch Begriffe erfasst.

<sup>209</sup> Hier werden die schon erfassten Begriffe systematisiert und geordnet.

delnd zu sein“ bedeutet sich von dem Verstand leiten zu lassen. Wenn nun das Wesen der Poesie nach Gottsched die Nachahmung sei<sup>210</sup> (21), so soll diese Nachahmung im Sinne der Aufklärung rational, vorurteilsfrei und individuell selbständig erfolgen. Da „eine Welt hie da um uns [...] der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens ist“, ist es natürlich, ihr nachzuahmen. (21) Lenz nimmt das geordnete Wesen der Natur als gegeben an<sup>211</sup>, versteht diese als eine Schöpfung von einem „unendlich freihandelndem Wesen“<sup>212</sup>, die es nachzuahmen gilt: „da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns schon mit den Dingen, die da sind, begnügen müssen, fühlen wir wenigstens Zuwachs unsrer Existenz, Glückseligkeit, ihm nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen.“ (21) Die These von der Nachahmung als einem „Grundtrieb“ des Menschen geht auf Aristoteles zurück, den Lenz zitiert:

[...] so will ich doch [...] mich auf die Worte eines großen Kunstrichters mit einem Bart lehnen, [...]. Aristoteles im vierten Buch seiner Poetik: „Es scheint, daß überhaupt zwei natürliche Ursachen zur Poesie Gelegenheit gegeben.

---

<sup>210</sup> Gottsched [1730]; Siehe Anmerkung 7.

<sup>211</sup> Vgl. „alle Wonne, die in der Natur ist, aufnehmen und mit uns vereinigen“ (25).

<sup>212</sup> Vgl. mit den Worten von Kant: „Diese oberste Ursache der Welt, die von der Welt verschieden ist, Verstand und freien Willen hat, ist Gott.“: Kant, Immanuel: Vorlesungen über Metaphysik, Mitschrift Pöhlitz, in: Kant's gesammelte Schriften (Akademie Ausgabe), Walter de Gruyter u.a. (Hg.) Bd. XXVIII, Kant's Vorlesungen, Bd. V, Vorlesungen über Metaphysik und Rationaltheologie, 1. Hälfte, Berlin 1968, S. 193-350, hier S. 303; nachfolgend Kant, VüM. Für Lenz haben die Gesetze der Naturwissenschaft und die sittlichen Gesetze (die Bibel) gleichermaßen einen natürlichen Ursprung. Sie alle seien Produkte des göttlichen Willens, für den der Autor wiederholt als Synonym auch den Begriff der Natur benutzt. Der Gott sei der Schöpfer der Natur und der Moral, doch er könne sie nicht willkürlich verändern und sei seiner Schöpfung und ihren Regeln selbst verpflichtet. Hieraus resultiere nach Ansicht von Lenz die dem Menschen verliehene Freiheit. Vgl. Kasties, Bert: J.M.R. Lenz unter dem Einfluß des frühkritischen Kant, Ein Beitrag zur Neubestimmung des Sturm und Drang, Berlin 2003, S. 201f., nachfolgend Kasties.

Denn es ist dem Menschen von Kindesbeinen an eigen, nachzuahmen. Und in diesem Stück liegt sein Unterscheidungszeichen von den Tieren. Der Mensch ist ein Tier, das vorzüglich geschickt ist, nachzuahmen. (23)

Doch die Nachahmung alleine macht noch keine Dichtung aus. Es gibt noch eine weitere Voraussetzung dafür, die Lenz mit den Worten von Laurence Sterne (1713-68)<sup>213</sup> auslegt:

Der [...] weltberühmte Herr Sterne, der sich wohl nichts weniger als Nachahmer vermutet, [...], in seinem Leben und Meinungen sagt im vierzigsten Kapitel: „Die Gabe zu vernünfteln und Syllogismen zu machen, im Menschen [...]. (23)

Das „Vernünfteln“ wird mit Begriffen der Erkenntnistheorie von Lenz erläutert. So sind die „Wirkungen“ der menschlichen Seele und des Körpers „sukzessiv, eine nach der andern“.<sup>214</sup> Das gewünschte Erfassen der Natur beschreibt Lenz wie folgt: „Wir möchten mit einem Blick durch die innerste Natur aller

---

<sup>213</sup> In diesem Zusammenhang bemerkt Klein, dass Laurence Sterne in seinem Roman „The Life and Opinions of Tristram Shandy Gentlemen“ (1759-1767) das empirische und das allgemeine Wissen personifiziert auftreten lässt. Der Onkel „took everything as it happened“ und der Vater „reasoning upon everything which happened“. Vgl. Sterne, *The Complete Works*, hg. v. D. Herbert (Edinburgh 1872), 59, 68, 58, zit. nach Klein 158. Noch allerdings bemerkt Klein, dass Sterne auch den kalkulierten Zufall eingebaut hat, was als ein Handeln des Menschen in Spiel mit seinen Bedingtheiten interpretiert wird. Vgl. Klein 158. An anderer Stelle wird Sternes subjektives Erzählprinzip und seine Auswirkung auf Lenz von H.-G. Schwarz bemerkt. Vgl. Schwarz, S.18.

<sup>214</sup> Es ist möglich, dass Lenz Kantische Erkenntnistheorie in den Vorlesungen kennengelernt hat. Obwohl „Die Kritik der reinen Vernunft“ erstmals 1781 erschien, besucht Lenz Kants Logik- und Metaphysik-Vorlesungen während mehrerer Semester seit der Aufnahme des Studiums 1768. Gerade in dieser Zeit wendet sich Kant in wesentlichen Punkten dem Kritizismus zu. Vgl. Kasties, S. 64.

Wesen dringen, mit einer Empfindung<sup>215</sup> alle Wonne, die in der Natur ist, aufnehmen und mit uns vereinigen.“ (25)<sup>216</sup>

Dass das Verlangen nach Erkenntnis dem Menschen immanent sei, ist für Lenz offenkundig durch die „Unruhe, wenn Sie hie und da eine Seite der Erkenntnis beklapst haben“, und durch die „lähmende Furcht“ eine schon erkannte Seite „aus dem Gedächtnis [zu] verlieren.“ (25)

Zu dem verstandesmäßigen Erfassen der Welt kommt das gefühlsmäßige hinzu:

Ebenso bei jedem Genuß, woher dieser Sturm, das All zu erfassen, der Überdruß, wenn Ihrer reichenden Sehnsucht kein neuer Gegenstand übrigzubleiben scheint – die Welt wird für Sie arm und Sie schwärmen nach Brücken. Den zitterlichtesten Strahl möcht Ihr Heißhunger bis in die Milchstraße verfolgen, und blendete das erzürnte Schicksal Sie, [...] würden Sie sich in Chaos und Nacht

---

<sup>215</sup> Im Jahre 1771, drei Jahre vor dem Druck der „Anmerkungen übers Theater“, wird von Lenz ein Text mit dem ähnlichen Gedankengang verfasst. Vgl. Lenz: „Entwurf eines Briefes an einen Freund, der auf Akademien Theologie studiert“, in: Lenz, J.M.R., Werke und Briefe in drei Bänden, Sigrid Damm (Hg.), Frankfurt am Main 1992, Bd. 2, S. 483-487; nachfolgend Lenz/Damm. Für Lenz markiere die Empfindungsfähigkeit den Beginn eines jeden menschlichen Erkenntnisprozesses. Die durch Sinne erworbenen Eindrücke werden zuerst als „Vorstellungen“ verarbeitet, als Urteile werden sie miteinander zu Schlüssen (Begriffen) verknüpft. Vgl. Kasties, S.106.

<sup>216</sup> Kant formuliert die Frage nach der Beschaffenheit der Welt in der „Kritik der reinen Vernunft“ und früher in seiner Dissertationsschrift von 1770. Er fängt an mit der Fähigkeit des Menschen die uns umgebende Welt wahrzunehmen und zu Erkenntnissen zu verarbeiten, wobei das sinnliche Wahrnehmungsvermögen eines Menschen von der Leistungskapazität der fünf Sinne bedingt wird. Erst die Auswertung des Wahrgenommenen mittels der Verstandeskkräfte ermöglicht eine Vorstellung von der Lebenswirklichkeit. Lenz studiert bis zum Frühjahr 1771 bei Kant. Vgl. Kasties, S. 61 Man kann die Parallelen in den Gedankengängen von Kant und Lenz nicht übersehen. Die Beeinflussung Kants auf Lenz wird ausführlich besprochen bei Kasties, insbesondere in Bezug auf die Themen Natur und Mensch, Vernunftkenntnis und Ästhetik vgl. Kasties, S. 201-248.

Welten wähen, deren Zugang im Reich der Wirklichkeiten Ihnen versperrt ist.

(25)

Der Erkenntnisprozess bestehe darin, „alle [...] unsere zusammengesetzte [sic] Begriffe in einfache zu reduzieren“, um sie „dann schneller – und mehr zugleich umfassen“ zu können. Die Zerlegung der zusammengesetzten Begriffe soll nicht dazu führen, dass man „darüber das Anschauen und die Gegenwart dieser Erkenntnisse verlier[t]“. „Das immerwährende Bestreben“ dazu, „all unsere gesammelten Begriffe wieder auseinanderzuwickeln und durchzuschauen, sie anschaulich und gegenwärtig zu machen“ nimmt Lenz als die zweite Quelle der Poesie an. (25)<sup>217</sup>

Die Sinne spielen dabei eine große Rolle. Jedes Subjekt hat verschiedene Voraussetzungen für die Wahrnehmung. „Die Sinne, ja die Sinne – es kommt freilich auf die spezifische Schleifung der Gläser und die spezifische Größe der Projektionstafel an, aber mit alledem, wenn die Camera obscura Ritzen hat –So weit sind wir nun.“ (27)<sup>218</sup> Andererseits, die „vollkommen[e]“ und „gegenwärtig[e]“ Erkenntnis allein reicht nicht dazu, um „poetisch“ zu werden. (27)

Für die Dichtung außer Nachahmen und Erkennen brauche man „Genies“, die „alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, daß ihre Erkenntnis denselben Wert, Umfang, Klarheit hat, als ob sie durch

---

<sup>217</sup> Die erste Quelle der Poesie ist die Nachahmung der Natur, vgl. Lenz, S. 21.

<sup>218</sup> Camera obscura ist ein „mechanisches Instrument zur genauen Wiedergabe von Perspektive und Winkeln“. Sie war „ein ständig benutztes Hilfsmittel der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts.“ Um einen Gegenstand zu erfassen, „braucht man mehr als die Sinne, auf die man sich sowieso nicht verlassen kann“. Die „endliche Objektwelt ist zwar auf empirische Weise erfaßbar“, doch die „subjektive Bedingtheit der Sinneserfahrung ist eine Limitation“. Vgl. Schwarz, S.34f.

Anschauung<sup>219</sup> [...] wäre erworben worden.“ (27) Zur Wahrnehmungsbegabung muss noch etwas hinzukommen, damit „Genies“ „selbst [...] machen, [...] nicht nachmachen.“ Das ist die „Folie“, die „wir Begeisterung, Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen, [...] nennen.“ (29)<sup>220</sup>

Das „poetische Genie“ kann den „Gegenstand zurück[...] spiegeln“ und dieses Können ist selten. (29) Denn dieses Können ist das Vermögen, einen Standpunkt bei der Nachahmung zu nehmen:

Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber mit ihrer Er-

---

<sup>219</sup> Hier ist womöglich eine Anspielung auf Sterne, den Lenz oben zitiert: „Die Gabe zu vernünfteln und Syllogismen zu machen, im Menschen – denn die höheren Klassen der Wesen, als die Engel und Geister, wie man mir gesagt hat, tun das durch Anschauen.“ S. 23. H.-G. Schwarz interpretiert Lenz' „Anschauung“-Konzept folgendermaßen: Bei Lenz wird der Dichter nicht wie noch bei Lessing „als gottähnlicher Schöpfer gesehen, dem die Vereinigung von empirischen und ästhetischer Wirklichkeit gelingt. Anstelle der alten idealistischen Totalität setzt Lenz eine subjektive Weltsicht, die [...] gerade so das Wesentliche zu erfassen meint“. Vgl. Schwarz, Hans-Günter, Nachwort, in: Lenz, J.M.R.: Anmerkungen übers Theater. Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen, Hans-Günther Schwarz (Hg.), Stuttgart 1995, S. 136; Die subjektive Weltsichtskonzept macht Lenz zu einem „realist in the representation and and idealist in the conception of man and his potentialities. Lenz's desire for a ‚godhead's glimpse into the world‘ [...] lays the foundation for the modern myth of Man as God.“ Vgl. Schwarz, Hans-Günter, Afterword, in: Lenz, S. 87-93, hier S. 89.

<sup>220</sup> Lenz unterscheidet zwischen „Genie“ und „rohen Nachahmer“ (39). Der letztere sei für ihn „mehr Tier als selbständig denkender Mensch“. Vgl. Lenz, Meinungen eines Laien den Geistlichen zugeeignet. [1772-1774], in: Lenz/Damm, Band 2, S. 522-564. Hier S. 533. Diese Definition knüpft ihrerseits an Kants Metaphysik-Vorlesung, in der zwischen „Naturell“, was einer Neigung zum Lernen entspricht, und „Genie“ als Fähigkeit, Erkenntnisse zu finden, die nicht gelernt werden können, differenziert wird. Vgl. Kant, VüM, S. 244.

laubnis nichts als die verfehlte Natur<sup>221</sup> ist. Er nimmt Standpunkt – und dann  
*muß er so verbinden. (29)*<sup>222</sup>

Die hier von Lenz als die „verfehlte Natur“ bezeichnete „schöne Natur“ ist die idealisierte Natur des französischen Klassizismus.<sup>223</sup> Lenz dagegen plädiert für das „Zurückspiegeln“ des „Gegenstandes“, das heißt für eine objektive Darstellung der Wirklichkeit unter den subjektiven Gegebenheiten des Standpunkts, den der Dichter einnehmen soll und von diesem „so verbinden“. (29)<sup>224</sup>

Das „Genie“ soll so kunstfertig arbeiten, dass „man [...] sein Gemälde mit der Sache verwechseln [könnte] und der Schöpfer sieht auf ihn hinab, wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten“. (29) Die Künstler sind für Lenz folglich „kleine Götter“, die den „Funken“ des Schöpfers besitzen und die „kleine Welt“ der Kunst mit ihren Schöpfungen gestalten.

Zusammenfassend soll der Künstler nach Lenz subjektiv, begabt, kunstfertig und intelligent sein. Dabei ist die Nachahmung das Grundprinzip der Dichtung. „Die Poesie scheint sich dadurch von allen Künsten und Wissenschaften zu unterscheiden, daß sie diese beiden Quellen vereinigt, alles scharf durch-

---

<sup>221</sup> Die schöne Natur des Klassizismus richtet sich auf Harmonie aus. Die „Geschlossenheit der klassizistischen Form“ ist „Ausdruck einer metaphysischen Vollkommenheit der Natur“. Vgl. Schwarz, S. 38.

<sup>222</sup> Herv. von Lenz.

<sup>223</sup> Kurz darauf verweist Lenz in seiner Argumentation auf „Batt“ (vgl. Lenz, S. 31), eigentlich Charles Batteaux, den Verfechter der Theorie, daß die Kunst allein die „schöne Natur“ nachahmen soll. Vgl. Batteaux, Anm. 35.

<sup>224</sup> Die „Limitation“ der Sinneserfahrung, die der Lenz mit den Ritzen in der Camera obscura vergleicht (Anm. 218), wird „erst durch den ‚Standpunkt‘ des Dichters die für die Kunstschöpfung notwendige ideenmäßige [...] Ausweitung [erfahren]“. Vgl. Schwarz, S. 35.

dacht, durchforscht, durchschaut – und dann in getreuer Nachahmung zum andern mal wieder hervorgebracht.“ (31)

Diese allgemeinen Betrachtungen über die Dichtung wendet Lenz dann im Einzelnen auf die Theaterkunst an.

[...] das Schauspiel [fordere] eine Nachahmung und folglich einen Dichter. Schon im gemeinen Leben [...] heißt ein geschickter Nachahmer ein guter Komödiant, und wäre das Schauspiel was anders als Nachahmung, es würde seine Schauer bald verlieren. Ich getraue mich, zu behaupten, daß tierische Befriedigungen ausgenommen, es für die menschliche Natur kein einzig Vergnügen gibt, wo nicht Nachahmung mit zum Grunde läge – die Nachahmung der Gottheit mit eingerechnet usw. (33)

Lenz fragt, was ist „beim Schauspiel eigentlich der Hauptgegenstand der Nachahmung: der Mensch? oder das Schicksal des Menschen?“ (33) Diese Fragestellung ist der „Knoten“, der „die Schauspiele der Franzosen“, die von den Griechen beeinflusst sind und die Handlungen nachahmen, von dem Drama der „ältern Engländer oder vielmehr überhaupt aller ältern nordischen Nationen [...], die nicht griechisch gesattelt waren“ und den Mensch nachahmen, trennt. (33)

Für die Schauspiele der alten Griechen und der sie nachahmenden Franzosen gilt das von Lenz dargebrachte Zitat von Aristoteles:

Er sagt im sechsten Kapitel seiner poetischen Reitkunst: „Es ist also das Trauerspiel die Nachahmung einer Handlung, einer guten, vollkommenen und großen Handlung, [...], nach der besondern Beschaffenheit der handelnden Personen abgeändert, [...].“ (33)

Also bestimmt Aristoteles zur Aufgabe des Dramas die Nachahmung einer Handlung, dementsprechend des Schicksals des Menschen. Diese Handlungen, die das Schicksal bestimmen, haben nach Aristoteles „zwei Ursachen [...]: die Gesinnungen und die Sitten“ der handelnden „Personen“. (33) Dabei sind die Sitten „die Art, mit der jemand handelt. Gesinnungen sind seine Gemütsart und der Ausdruck derselben im Sprechen.“ (33)

Lenz fasst diese beide Worte - „Sitten“ und die „Gesinnung“ – in dem Wort „Charakter“ zusammen. (35) Er folgert, dass man „die Fabel des Stücks nach den Charakteren der handelnden Personen einrichten“ sollte. (35) Obwohl Aristoteles auch zugebe, „daß der Charakter der handelnden Personen der Grund ihrer Handlungen ist“, wird von ihm jedoch als »das *Wichtigste* [...] die Zusammensetzung der Begebenheiten“ genannt. Denn laut Aristoteles ist „das Trauerspiel (...) nicht eine Nachahmung des Menschen, sondern der Handlungen, [...] denn die Glückseligkeit ist in den Handlungen gegründet, [...]“. (35)

Lenz dagegen ist der Meinung, dass die Handlungen „die Beschaffenheit eines Menschen“ vorstellen. Nur die Handlungen zeigen, was ein Mensch ist. „Er ist dies und das, woran weiß ich es, lieber Freund, woran weißt du es, hast du ihn handeln sehen?“ (35)

Lenz fragt danach, auch wenn das „Drama notwendig die Handlung mit einschließt, um [...] die Beschaffenheit anschaulich zu machen: ist darum Handlung der letzte Endzweck, das *Principium*?“ (35) Lenz zitiert Aristoteles weiter: „Sie (die handelnden Personen) sind nach ihren Sitten von einer gewissen Beschaffenheit, nach ihren Handlungen aber glücklich oder unglücklich. Sie sollen also nicht handeln, um ihre Sitten darzustellen, sondern die Sitten wer-

den um der *Handlungen* willen mit eingeführt“. (35) „Eben hier“ sieht Lenz „die unsichtbare Spitze, auf der alle herrliche [sic] Gebäude des griechischen Theaters ruhen“. (37) Nämlich laut Aristoteles „Die Begebenheiten, die Fabel ist also der Endzweck der Tragödie, denn ohne Handlungen würde es keine Tragödie bleiben, wohl aber ohne Sitten.“ (37) Lenz kann Aristoteles nicht „hierin recht geben“. (37) In der Zeit der Aufklärung werden „solche Handlungen, von denen wir die Ursache nicht einsehen“, gehasst. (37) Aus diesem Grund werden „die heutigen Aristoteliker“ genötigt, *eine* gewisse Psychologie für alle ihre handelnden Personen anzunehmen, [...] die im Grunde mit Erlaubnis dieser Herren nichts als *ihre eigene* Psychologie ist.“ (37) Lenz möchte aber, dass „der Dichter“ seine „Folie“ (27) anwendet. Denn wenn auch der Philosoph die „große allgemeine Menschenkenntnis“ hätte, liege die Widergabe der individuellen Ansichten über das Menschliche alleinig in der Kompetenz des Dichters. (37) Das „Individuelle“ sei eine Verkörperung der Freiheit, das Allgemeine, die Abstraktion hingegen sei eine Doktrin. Lenz führt fort: „Was ist Grandison, der abstrahierte geträumte, gegen einen Rebhuhn, der da steht?“ (37)

Lenz schätzt „den charakteristischen, selbst den Karikaturmaler zehnmal höher als den idealischen, [...] denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit [...] der Genauigkeit und Wahrheit darzustellen, mit der das Genie sie erkennt, als zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, das endlich doch nur in dem Hirn des Künstlers, der es hervorgebracht, ein solches ist.“ (39)<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> Das Ideal der Schönheit des Klassizismus im Sinne der Stichwörter „Harmonie“ und „schöne Ganzheit“ lehnt Lenz ab.

Die „Idee der Schönheit“ soll nicht eine schöne Natur<sup>226</sup> nachahmen, sondern sie „muß bei unsern Dichtern ihr ganzes Wesen durchdrungen haben – [...] aber sie muß nie ihre Hand führen oder zurückhalten, [...].“ (39) Das heißt, der Künstler kann seiner Idee der Schönheit entsprechend den Standpunkt einnehmen, doch nicht eine „schöne Natur“ hervorbringen, die es in Wirklichkeit nicht gibt, sonst „[wird] der Dichter – [...] Witzling, Pillenversilberer, Bettwärmer, Brustzuckerbäcker, nur nicht Darsteller, Dichter, Schöpfer –“. (39)

Der wahre Dichter erzeugt nach Lenz die „Charaktere, die sich ihre Begebenheiten erschaffen, die selbständig und unveränderlich die ganze große Maschine selbst drehen, ohne die Gottheiten in den Wolken nötig zu haben.“ Wie aus dem echten Leben sollen die Charaktere sein, dem Zuschauer nahe, keine Marionetten, keine Puppen, sondern „frei handelnden Menschen“<sup>227</sup>. (41) Und so etwas sei wiederum unmöglich, ohne den „Gesichtspunkt, (den) Blick der Gottheit in die Welt“ bei der Werkschöpfung anzunehmen. (41)<sup>228</sup>

Die „Fundamentalgesetze“ von Aristoteles von den „drei Einheiten“ lehnt Lenz ebenfalls ab. (43) „Ist es nicht die *eine* [Einheit], die wir bei allen Gegenständen der Erkenntnis suchen, die eine, die uns den Gesichtspunkt gibt, aus dem wir das Ganze umfassen und überschauen können?“ (43), fragt Lenz.

---

<sup>226</sup> Zum Stichwort „schöne Natur“ siehe Anm. 35.

<sup>227</sup> Schwarz, S. 46.

<sup>228</sup> Nach Ansicht Martini begreife Lenz den dramatischen Dichter als einen „Handelnden in der Nachahmung“: „dies bedeutet nicht, daß er nur wiedergibt was sich ihm in der Natur anbietet, es bedeutet vielmehr, daß er in der Darstellung von handelnden Personen selbst zu einem Handelndem wird, ein frei handelndes selbständiger Geschöpf.“ Vgl. Martini, Fritz: Die Einheit der Konzeption in J.M.R. Lenz' ‚Anmerkungen übers Theater‘. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 14, 1979, S. 159-182.

Was heißen die drei Einheiten? hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die eine bleiben. Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Religion, Einheit der Sitten – ja was wird's denn nun? Immer dasselbe, immer und ewig dasselbe. Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen aber nicht klassifizieren. Gott ist nur Eins in allen seinen Werken, und der Dichter muß es auch sein, wie groß oder klein sein Wirkungskreis auch immer sein mag. (45)

Der Aristotelischen Einheit des Ortes würde Lenz „den Ruhepunkt Archimeds“ vorziehen: „da mihi figere pedem et terram movebo?“<sup>229</sup> (45) Die Aristotelische „Einheit des Orts“ ist für Lenz nichts Weiteres als „Einheit des Chors“. (47)

Lenz bemerkt, dass wenn Aristoteles über die Einheit der Handlung spricht, „sondert [er] immer die Handlung von der handelnden Hauptperson ab, die [...] in die gegebene Fabel hineinpassen muß, [...]“. (45) Das heißt, „bei den alten Griechen war's die Handlung, die sich das Volk zu sehen versammelte [sic].“ (45) In dem Drama der Lenzischen Gegenwart dagegen „ist's die Reihe von Handlungen, die [...] in ein großes Ganze zusammenfließen müssen“ und die der Vorstellung der „Hauptperson“ dienen, „wie sie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorsticht“. (47) Das heißt, dass das Publikum des Neuen Drama nicht nur in „Handlungen“ das „unwandelbare Schicksal und seine geheimen Einflüsse“, sondern „ein Ganzes“, inklusiv „den Menschen“ sehen will. (47) Bei der „Einheit der Zeit“ setzt Aristoteles „den wesentlichen Unterscheid des Trauerspiels von der Epopee“. Lenz zitiert Aristoteles:

---

<sup>229</sup> „Gib mir einen festen Standpunkt und ich werde die Erde bewegen“. Vgl. Lenz, S.45.

Die Epopee ist also bis auf den Punkt mit der Tragödie eins, daß jede eine Nachahmung edler Handlungen mittelst einer Rede ist. Darin aber unterschieden, daß jene ein einfaches Metrum und als eine Erzählung lang fortgeht, diese aber, wenn es möglich, nur den Umlauf einer Sonne in sich schließt, da die Epopee von unbestimmter Zeit ist. (47)

Lenz dagegen sieht die Differenz zwischen den beiden darin, dass „in der Epopee der Dichter selbst auftritt, im Schauspiele aber seine Helden“. (49)

Der „Epopeedichter“, um Aufmerksamkeit des Lesers festzuhalten, hat „einen Vorrat von Witz“ zu verschütten, „der sich tausendmal erschöpft [...] oder wie Homer, blind das Publikum verachten und für sich selber singen[...].“ (49)

Der Schauspieldichter kann „vorgestellt und verfehlt“ werden, dann wird er innig „betroffen“ und gekränkt. (51) Er kann aber auch gewinnen:

[...] welch eine seligere Belohnung aller Mühe, Furcht und Leiden, [...] – als meine *Ideen lebendig gemacht*, realisiert zu sehen. *Zu sehen das Ganze und seine Wirkung wie ich es dachte* [...]. (51)<sup>230</sup>

„Der dramatische Dichter“ in Vergleich zu dem „epischen“ hat einen „kürzern Weg zum Ziel, sein großes Bild lebendig zu machen, wenn er nur sichere Hand hat, in der Puls der Natur schlägt, vom göttlichen Genius geführt.“ (51)

Nachdem Lenz sich mit dem Regelwerk des aristotelischen Schauspiels kritisch auseinandergesetzt hat, geht er dazu über, die zeitgenössische Nachahmer der Antike, das französische Theater auf „gesunde Vernunft und Empfindung“ (53) zu prüfen.

---

<sup>230</sup> Die „Ideen“, sowie „das Ganze und seine Wirkung“ beziehen sich auf Inhalt und Form, aber auch auf die Vorstellung Lenzes über den Künstler als Genie, der seinen Standpunkt nimmt und „von da verbindet“, im Sinne einer Zurückspiegelung. Herv. d. Verf.

Obwohl unter den Meistern des Theaters bereits solche sich befänden, „welche das Theater schon aus ihrem eigenen Gesichtspunkt ansahen, nicht durch Aristoteles' Prisma“ (53), namentlich Dante, Shakespeare, Klopstock, richteten sich die „französischen Schauspiele“ hingegen nach „den Regeln des Aristoteles“, vor allem hielten sie sich an die „drei Einheiten“. (55)

Da die Schauspiele der Franzosen trotz der Tatsache, dass sie „den Regeln des Aristoteles“ folgen, „bei der Theorie“ und „bei der Ausübung“ „zu murren“ Anlass geben<sup>231</sup>, bleibt Lenz nichts übrig, als dafür zu plädieren, nicht Aristoteles und seine „Ausleger“, sondern „die Natur Baumeisterin sein zu lassen[...]“. (55)

Lenz findet „in allen französischen Schauspielen (wie in den Romanen) eine gewisse Ähnlichkeit der Fabel“, was für ihn „ein offenbarer Beweis des Handwerks“ ist. „Denn die Natur ist in allen ihren Wirkungen mannigfaltig, das Handwerk aber einfach [...]“. (57) Die Nachahmung der Natur in der Dichtung ist für Lenz die Nachahmung der Menschen und deren Charaktere und Psychologien: „[...] die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt.“ (59) Für Lenz ist offensichtlich, dass

[...] die Franzosen auf der Szene keine Charaktere haben. Ihre Helden, Heldinnen, Bürger, Bürgerinnen, alle ein Gesicht, eine Art zu denken, also auch eine

---

<sup>231</sup> Die Defizite der französischen Schauspiele in Lenz' Augen werden im Text unten besprochen.

große Einförmigkeit in den Handlungen.<sup>232</sup> Geeinzelte Karikaturzüge in den Lustspielen geben noch keine Umrisse von Charakteren, personifizierte Gemeinplätze über den Geiz noch keine Personen, [...]. Ich suchte Trost in den sogenannten Charakterstücken, allein ich fand so viel Ähnlichkeit mit der Natur (und noch weniger) als bei den Charaktermasken auf einem Ball. (59)

Das Schauspiel eines französischen Dichters „[...]wird also nicht ein Gemälde der Natur, sondern seiner eigenen Seele.“ (59) Kein Wunder, dass sich „bei jeder Marionettenpuppe, die er herhüpfen [...] läßt, seinen Witz, seine Anspielungen, seine Eigenschaften und seinen Blick“ findet. (59) Da „der Dichter [...] das ganze Stück auf seinem eigenen Charakter [malt], [...] so sind Voltairs Helden fast lauter tolerante Freigeister, Corneillens lauter Senecas.“ (61) Der französische Dichter

[...] stoppelt [...] Schulbrocken aus dem Lucan und Seneca zusammen, oder leiht vom Euripides und Plautus“, [...] und bringt das in schöne fließende Verse, [...]. Oder [...] nimmt er seine Zuflucht zu dem – französischen Charakter, welcher nur einer – und eigentlich das summum oder maximum aller menschlichen Charaktere ist. Macht seinen Helden äußerst verliebt, äußerst großmütig, äußerst zornig, [...]. (61)

Die Beispiele, die Lenz anführt, sollen zeigen, wie wenig Leben in den französischen Schauspielen steckt. Es gibt dort entweder Typisierungen oder banales Zitieren der alten Griechen.

---

<sup>232</sup> Dasselbe kann man in Bezug auf den sozialistischen Realismus sagen. Es ist kein Geheimnis, dass der Klassizismus für Sozialrealisten ein Vorbild war.

Als Beispiel für ein lebendiges Schauspiel gelten für Lenz die Dramen von Shakespeare. Hier sieht Lenz die „formale Freiheit“ vorbildlich realisiert.<sup>233</sup> Er begrüßt die Überwindung des französischen Regelwerks bei Shakespeare und erkennt an, dass dieses „nur höheren Vorteilen aufgeopfert“ war.<sup>234</sup> Dieser höhere Vorteil ist die Nachahmung der Natur, der Fundgrube für „Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien“. (59)

Um den Vorteil von Shakespeares Methode der Naturnachahmung gegenüber der französischen Antikennachahmer zu demonstrieren, vergleicht Lenz zwei Dramen, die ein gleiches Thema haben – „den Tod des Cäsars“ - eines von Voltaire und eines von Shakespeare. Lenz hebt den Monolog des Brutus hervor, der zu der Zeit gesprochen wird, „als die große Tat noch [sic] ein Embryo in seinem Gehirn lag“. (67) Die Tat wird „durchs Schicksal gereift“, „dann durch alle Hindernisse“ brechen „und wie Minerva in völliger Rüstung geboren. (67) Lenz vermutet, dass Voltaire „diesen Gang eines großen Entschlusses in der Seele“ „vielleicht nicht gesehen“ hat. (67) Lenz beschreibt die Brutus-Szene von Shakespeare und diejenige von Voltaire als Beispiele für gelungene und nicht gelungene Darstellung der Charaktere.

---

<sup>233</sup> Auch Kant betont in seinen Vorlesungen den Vorbildcharakter Shakespears, den er als ideale Verkörperung eines Genies empfunden hat. Der Engländer habe bewiesen, als ‚Genie‘ nicht ‚Sklave‘ von den ‚theatralischen Regeln‘ zu sein, sondern deren ‚Meister‘. Trotzdem bedürfe Genie der ‚Mäßigung‘ durch „die Sittsamkeit des Geschmacks“. Vgl. Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Karl Vorländer (Hg.), Hamburg 1980, S.170; Daraus folgert Kasties, dass für Kant die Freiheit des Genies in einer formalen, nicht in einer ethischen Regellosigkeit bestanden hat. Vgl. Kasties, S. 207.

<sup>234</sup> Vgl. Lenz: Von Shakespears Hamlet, (1775/1776), In: Lenz/Damm, Band 2, S.737-744, hier S. 739.

Nach Lenz' Vermutung liegt der Grund dafür, dass Aristoteles „grade im Trauerspiele, wo auf die handelnden Personen alles ankommt, [...] den Charakteren so wenig gibt“, in folgendem:

Die Schauspiele der Alten waren alle sehr religiös, und [...] ihr Ursprung Gottesdienst war. Da nun fatum bei ihnen alles war, so glaubten sie eine Ruchlosigkeit zu begehen, wenn sie Begebenheiten aus den Charakteren berechneten, sie bebten vor dem Gedanken zurück. Es war Gottesdienst, die furchtbare Gewalt des Schicksals anzuerkennen, vor seinem blinden Despotismus hinzuzittern. [...] Die Hauptempfindung, welche erregt werden sollte, war nicht Hochachtung für den Helden, sondern blinde und knechtische Furcht vor den Göttern. (73)

Als Theologe erklärt Lenz das Aristotelische „secundum autem sunt mores“<sup>235</sup> als „blinde und knechtische Furcht“ vor den Göttern. (73) Als Ästhetiker versteht Lenz, dass „diese Furcht das einzige [ist], was dem Trauerspiele der Alten den [...] Bitterreiz gab, der ihre Leidenschaften allein in Bewegung zu setzen wußte.“ (73)

Lenz möchte „die Grenzen“ des „Trauerspiels“ neu „abstecken“, gemäß gegenwärtigen „Religionsbegriffen und ganzen Art zu denken und zu handeln“. Er schlägt vor, „von einem andern Punkt aus[zu]gehen, als Aristoteles“. Eine nationale Lösung wäre „den Volksgeschmack der Vorzeit und [des] Vaterlandes zu Rate (zu) ziehen“, da dieser „noch heutzutage Volksgeschmack bleibt und bleiben wird.“ (75) So erkennt beim Trauerspiele der Volksgeschmack den Helden, der „immer drauf losstürmt [...] das ist ein Kerl! das sind

---

<sup>235</sup> Lat., an zweiter Stelle kommen die Charaktere, vgl. Aristoteles, Poetik 6, 12, zit. nach Lenz, S. 73.

Kerls!“ und dagegen „bei der [...] unerwarteten Begebenheit im gemeinen Leben rufen die Blaffer [...] Komödie! Das ist eine Komödie!“. Folglich so Lenz „die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpfer ihrer Begebenheiten.“ (75)<sup>236</sup>

Dementsprechend ist es „mit den historischen Stücken Shakespears“, die Lenz „Charakterstücke“ nennt. (77) Lenz bewundert in ihnen „die Mumie des alten Helden, [...] in die der Poet seinen Geist haucht. Da steht er wieder auf, der edle Tote, in verklärter Schöne geht er aus den Geschichtsbüchern hervor und lebt mit uns zum andernmale.“ (77) Das Publikum hat eine „herzliche Empfindung für die auferstandenen Toten“ und folgt „ihnen nach Alexandrien, nach Rom, [...] [um] ihnen zuzusehen, [...], in jeder ihrer kleinsten Handlungen, Schicksalswechsel und Lebensstößen [...]. Denn der Held allein ist der Schlüssel zu seinen Schicksalen.“ (79)

Wenn die Idee einer Tragödie laut Lenz „*eine Person*“ sei, definiert er an anderer Stelle, „der Hauptgedanke einer Komödie“ sei „*eine Sache*“: „Eine Mißheurat, ein Fündling, irgendeine Grille eines seltsamen Kopfs [...]“. (79)

In den Komödien sind „die Personen [...] für die Handlungen da [...]. Im Trauerspielen aber sind die Handlungen um der Person willen da [...]“. (79)

---

<sup>236</sup> Das ist die „Umkehrung des aristotelischen Komödien- und Tragödienprinzips“. Den Grund hierfür sieht H.-G. Schwarz in der „historisch veränderten Rolle des Individuums. Das neuere Drama ist durch eine Verlegung des Interesses vom Geschehen auf den Charakter bestimmt.“ Vgl. Schwarz. S. 67.

In der Komödie aber gehe ich von den Handlungen aus, und lasse Personen Teil dran nehmen welche ich will. Eine Komödie ohne Personen interessiert nicht, eine Tragödie ohne Personen ist ein Widerspruch. (79)

Die Bewunderung von Lenz gegenüber Shakespeare klingt wie ein Programm für einen Künstler:

Seine Sprache ist die Sprache des kühnsten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuströmenden Gedanken zu finden. Mensch, in jedem Verhältnis gleich bewandert, gleich stark, schlug er ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf, wo jeder stehn, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten. Seine Könige und Königinnen schämen sich so wenig als der niedrigste Pöbel, warmes Blut im schlagenden Herzen zu fühlen, oder kützelnder Galle in schalkhaftem Scherzen Luft zu machen, denn sie sind Menschen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, sterben nicht vor unsern Augen in müßiggehenden Formularen dahin, kennen den tötenden Wohlstand nicht. (81)

Das künstlerische Genie soll eine Sprache finden, um eigene Gedanken ausdrücken zu können. Es soll auch eine vielseitige Persönlichkeit sein. Seine Werke sollten jeden ansprechen können, gleich ob belesen oder nicht. Das heißt, die Begebenheiten sollten nicht stark vom Leben und von der Wirklichkeit entfernt sein und die Personen der Handlung sollten authentisch und lebendig wirken.

## KAPITEL 6      SCHLUSSWORT

Eine eingehende Analyse der Schlüsselwerke von J.M.R. Lenz und Georg Lukács in Bezug auf die Nachahmungsproblematik ermöglicht Einblicke in ihre ästhetischen Theorien. Sowohl die 1771 entstandenen „Anmerkungen übers Theater“ von J.M.R. Lenz als auch die 1914/1915 niedergeschriebene „Die Theorie des Romans“ von Georg Lukács sind sowohl inhaltlich wie auch rhetorisch bemerkenswert. Diese beiden Werke wurden in den jeweiligen Umbruchszeiten der Kulturgeschichte geschrieben. „Die Eigenart des Ästhetischen“ von Georg Lukács dagegen ist 1963 entstanden und ist ein fundierter Versuch, ein ästhetisches System zu entwickeln mit dem Vorbild der „Ästhetik“ von Hegel. Lukács liefert damit eine auf ontologischer Grundlage ausgearbeitete Ästhetik, die die Kategorien der Widerspiegelung und der Besonderheit verwendet. Eine eingehende Analyse dieses Werkes hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Gleichwohl wurden die ersten zwei Kapitel ausführlich besprochen, zumal der Autor aus ihnen heraus sein ästhetisches System mit der Anlehnung an den Nachahmungsbegriff entwickelt. Lukács benutzt manchmal den Terminus Nachahmung im Sinne einer Kopie, besonders wenn er zum Beispiel die Mimesis von dem Kopiervorgang abgrenzen möchte. Doch grundsätzlich sieht er die Nachahmung als die Quelle der Kunst, die ihren Ursprung in Alltag und in Wissenschaft nimmt. So oder so nimmt Lukács die Nachahmung als Ausgangspunkt für seinen Mimesisbegriff. Dieser Punkt ist die nachahmende Tätigkeit. Das Ästhetische wird herausgebildet, indem die schon an sich mimetischen Verhaltensweisen nochmals nachgeahmt werden, jetzt aber nicht mit einem praktischen Zweck, sondern um bestimmte Gedanken, Gefühle im Zuschauer oder Leser wachzurufen. „Die Eigenart des

Ästhetischen“ ist an die Prämissen der objektiven Wirklichkeit und an den dialektischen Materialismus gebunden. Lukács hebt den objektiven Charakter der im Kunstwerk gestalteten ästhetischen Widerspiegelung hervor und analysiert diesen von verschiedenen Aspekten aus. Schließlich fasst Lukács die Kunst als „Selbstbewusstsein der Menschheitsentwicklung“ auf und bezeichnet „das Menschheitliche“ als „den allgemeinsten Begriff ihres Gehalts“.<sup>237</sup> Die Dauerwirkung so eines Kunstwerks bestehe darin, dass „der künstlerische Gehalt sich als Moment in die Entwicklungsgeschichte der Menschheit, als Moment der Entfaltung ihres Selbstbewusstseins“<sup>238</sup> einfügt. Die ästhetische Widerspiegelung drücke eine Wahrheit des Lebens aus und ihr besonderes Wesen bestehe darin, „diese Wahrheit und ihre gegenständliche Struktur auf den Menschen zu beziehen“.<sup>239</sup> Durch die Kunst wird die objektive Wirklichkeit erobert und „die für den Menschen an sich stumme Welt, seine eigene Stummheit ihr und sich selbst gegenüber“ löse sich erst in dem „Selbstbewusstsein der Menschheit zu sein“.<sup>240</sup>

Das frühere Werk von Lukács, „Die Theorie des Romans“ von 1914/1915 kontrastiert umso mehr mit dem oben besprochenen Spätwerk des Autors, sowohl in der Form als auch in dem Inhalt. Lukács analysiert darin die Poetik der Antike und vergleicht sie mit den neuzeitlichen Dichtungsformen, insbesondere mit dem Drama und dem Roman. Für ihn ist die Form der Werke unmittelbar an die „transzendente Topographie des Geistes“ (TdR, 12) des jeweili-

---

<sup>237</sup> Ebenda, S. 837.

<sup>238</sup> Lukács, EdÄ, Bd. 11, S. 836.

<sup>239</sup> Ebenda.

<sup>240</sup> Ebenda, S. 851.

gen Zeitalters gebunden. Da die alten Griechen in einer Welt, die ihnen nicht fremd ist, leben, gebe es dort keine „qualitativen Subjekte“, die alle Gestaltungen bedingen. Im Gegenteil sind sie passiv-visionär, weil der Sinn schon da ist, wenn auch „greifbar und übersichtlich“ (14). Man soll ihn nicht suchen, sondern lediglich „den Einem zu bestimmten Ort“ (14) finden. Mit anderen Worten, man soll nicht dem Willen der Götter widerstreben. Die altgriechische „Totalität des Seins“ setzt voraus, dass die objektive Welt schon „homogen“ ist und nicht erst durch das künstlerische Formen schön wird. Diese Idee ist sehr ausführlich 1755 in Winckelmanns<sup>241</sup> „Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werken in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst“ ausgearbeitet. Nach Winckelmann war das Leben an sich im alten Griechenland so harmonisch, dass es die schönen Menschen und die schöne Natur hervorgebracht habe. Nachdem diese Einheit zwischen Mensch und Natur zerfallen ist, sprich nach der cartesianischen Wende, ist die Kunst, so Lukács, substantiell geworden, nämlich zu einem Feld, wo diese Einheit durch die Form angestrebt wird.

Von den altgriechischen Kunstformen hat sich das Drama aus der Antike in die Neuzeit hinübergerettet. Es ist erhalten geblieben, auch wenn es reformiert wurde, so ist der Held eines Dramas zum Beispiel reflektierter und einsamer geworden. Die epische Form verwandelt sich stärker und aus der Epopöe wird ein Roman.

---

<sup>241</sup> Vgl. Winckelmann, Anm. 20.

Wenn man noch im Drama so Lukács dank der überlieferten Formgebundenheit eine in sich geschlossene Welt schaffen kann, ist das im Roman nicht möglich, da er im Grunde empirisch ist. Folglich werden im Drama Charaktere eines „intelligiblen Ichs“ geschaffen und die Epik, die sehr an die Wirklichkeit gebunden ist, erzeugt „das empirische Ich“. Jedoch tötet das Sollen im Schaffensprozess das Leben. Das Einzige was die Epik erschaffen kann, so Lukács, ist das subjektive Spiegeln des bereits Existierenden. Das Leben vollständig zu begreifen, wird ihr jedoch nicht möglich sein. Der Künstler, der auch das empirische, gestaltende Subjekt ist, kann nicht der Grund der Totalität der herausgestellten Welt werden. Bei Lenz allerdings kann der Künstler, wenn er ein Genie ist, von seinem Standpunkt alles durchschauen und eine neue Realität in seinem Werk schaffen.

Nach Lukács jedoch kann sich die Totalität „nur aus der Inhaltlichkeit des Objekts mit wahrer Evidenz ergeben.“ (36) Das Einzige, was der Künstler in der großen Epik machen kann, ist nur vor dem Sinn der Welt demütig erstaunen. (36) Der Künstler der kleineren Formen dagegen kann seine Objekte besser beherrschen. Er ist allerdings immer noch subjektiv und die „seiende Wirklichkeit“ (37) erscheint folglich nur als ihre Spiegelung im Werk. Der subjektive Wille und das Wissen des Künstlers äußern sich in Auswahl und Abgrenzung der seienden Wirklichkeit. Diese formende Tat des Künstlers und sein Können sind „die Lyrik der epischen Formen ohne Totalität“. (37) Diese Lyrik ist die letzte Einheit, sie ist „normgeboren und formschaffend“. (37) In dieser Hinsicht stimmt Lukács mit Lenz darin überein, dass die totale Nachahmung der Natur nicht möglich ist und der subjektive Standpunkt des Künstlers aus einer Nachahmungstheorie nicht wegzudenken ist.

Die Novelle gibt besonders viele Freiheiten in Gestaltung und der „letzte Sinn“ des „künstlerischen Formens“ wird als „inhaltlicher Sinn des Gestaltens“ ausgesprochen. (38) Die Sinnlosigkeit verwandelt sich zur Gestalt, zur Form. In dieser lyrischen Kunst werden die Seele zur Heldin und die Sehnsucht zur Handlung und obwohl der Sachverhalt eines Werkes isoliert auftritt, wird in dem Erlebnis „der letzte Sinn des ganzen Lebens“ und die „sinngabende“ Macht des Dichters niedergelegt. (39) Doch diese Macht ist auch eine lyrische. Das ist die subjektive Persönlichkeit des Dichters, die ihre eigene Deutung des Weltsinnes ertönen lässt. Und das ist keine Totalität des Lebens, sondern die Stellung des Dichters zu dieser Totalität des Lebens. (39) Hier wird deutlich, dass der frühe Lukács, so wie auch Lenz, an die Möglichkeit der Übertragung der Totalität des Lebens in das Kunstwerk nicht glaubt. Außerdem traut er im Gegensatz zu Lenz dem Künstlergenie nicht so viel zu. Lukács bezeichnet den Künstler als „erhaben-humoristisches Subjekt“ (40) mit seinen Grenzen. Die Totalität des Lebens ist zerbrechlich, und die einzig wahre „Quelle des Lebens“ sei das „reine, weltbeherrschende Ich“. (41) Doch auch das Ich zerlaufe in Substanzlosigkeit. Folglich kann der Künstler nur einen Ausschnitt spiegeln<sup>242</sup>. (41) Nur der bloß „hinnehmende“ Künstler, der sich „in Demut zum reinen Aufnahmeorgan der Welt verwandelt“ (41) ist in der Lage an „der Offenbarung des Ganzen teilzuhaben“. Wenn aber der Künstler alles an einem zentralen Problem ausrichtet, wird doch „die aufs Problem geschnittene Handlung“ nicht zur Ganzheit und ergibt keine Totalität.

---

<sup>242</sup> Lenz verweist auch auf das Ausschnitthafte mit dem Verweis auf „Camera obscura“ und auf „spezifische Größe der Projektionstafel“. Vgl. Lenz, S. 27; ferner dazu: Schwarz, S. 36.

Seinen Pessimismus gegenüber dem Künstler in „Die Theorie des Romans“ erklärt Lukács in dem Vorwort, wo er seine Stimmung der permanenten Verzweiflung über den Weltzustand 1914/1915 kundgibt.

Die Theorie der Nachahmung von Lenz ist dagegen optimistischer und traut dem Künstler die Fähigkeit zu, die „kleine Welt“ in seinen Werken erschaffen zu können.<sup>243</sup> Die „fast göttliche Rolle“, die dem Dichter bei Lenz zukommt, sei eine typische Sturm und Drang Einstellung zum dichterischen Genie.<sup>244</sup> Das göttliche „durchschauen“ bleibt allerdings utopisch. Lenz weist auf die Grenzen der sinnlichen Aufnahmefähigkeit mit seiner Metapher der Camera obscura hin. Die Objektwelt ist zwar empirisch erfassbar, ihre Umsetzung in der Kunst kann allerdings nur durch den Standpunkt des Künstlers stattfinden, der auch ideenmäßig bedingt ist.<sup>245</sup>

Sowohl der frühe Lukács als auch Lenz kritisieren die Unterordnung des Kunstschaffens unter ein höheres Ziel oder ein zentrales Problem. Dennoch glaubt Lukács in Tolstois und Dostojewskis Werken die Vorboten einer neuen Wirklichkeit, in der die Liebe „eine wahrhaft zentrale Stelle einnimmt“, zu erkennen.<sup>246</sup>

---

<sup>243</sup> Vgl. Lenz, S. 21: „da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns schon mit Dingen, die da sind, begnügen müssen, fühlen wir wenigstens Zuwachs unsrer Existenz, Glückseligkeit, ihm [dem unendlich freihandelnden Wesen] nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen“. S. 29: „[...] und der Schöpfer sieht auf ihn hinab, wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten“.

<sup>244</sup> Schwarz, S. 34.

<sup>245</sup> Vgl. hierzu: Schwarz, S. 34.

<sup>246</sup> Lukács, TdR, S. 160f., 167f.

In den Werken Dostojewskis, so Lukács, wird diese „neue Welt, fern von jedem Kampf gegen das Bestehende, als einfach geschaute Wirklichkeit abgezeichnet“.<sup>247</sup> Lukács sieht möglicherweise darin die Wirklichkeit „mit wahrer Evidenz“<sup>248</sup> und so schließt er den Kreis, indem er Dostojewski als „Homer oder Dante dieser Welt“<sup>249</sup> benennt. Eine „homogene Welt“, die am Anfang der „Theorie des Romans“ als verlorengegangen erklärt wurde, scheint im Schlusskapitel wieder gefunden zu sein. Realismus als ein systematischer Begriff gründet sich in diesem Fall in einer Ethik, „die sich dem Humanismus verpflichtet fühlt“.<sup>250</sup> Der Realismus von Lenz ist der „unendlichen Mannigfaltigkeit“ verpflichtet und markiert den Anfang der realistischen Theorie in der deutschen Literatur.<sup>251</sup> Der Realismus, „ebenso offen und vielgestaltig wie [...] parteilich“<sup>252</sup> wird existieren, solange es noch Menschen gibt.<sup>253</sup>

---

<sup>247</sup> Lukács, TdR, S. 168.

<sup>248</sup> Ebenda, S. 36.

<sup>249</sup> Ebenda, S. 168.

<sup>250</sup> Jung, Werner: Georg Lukács und der Realismus. Überprüfung eines Paradigmas, in: Von der Utopie zur Ontologie, Zehn Studien zu Georg Lukács, Werner Jung (Hg.), Bielefeld 2001, S. 158-171, hier S. 168; nachfolgend Jung.

<sup>251</sup> Schwarz, S.117.

<sup>252</sup> Jung, S. 168.

<sup>253</sup> Ebenda, S. 169.

## LITERATURVERZEICHNIS

- Alberti, Leon Battista: Drei Bücher über die Malerei [1435], in: Alberti, Leon Battista, Kleine kunsttheoretische Schriften, Hubert Janitschek (Hg.), Osnabrück 1970.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur [1946], Tübingen / Basel 1994.
- Aristoteles: Poetik, griechisch-deutsch, übers. v. Walter Schönherr, Ernst Günther Schmidt (Hg.), Leipzig 1972.
- Aristoteles: Physik, dt.: Physikvorlesung, Hans Wagner (Hg.), Darmstadt 1967.
- Batteux, Charles: Les Beaux-Arts réduits à un même principe. [1746], Dt.: Einschränkungen der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz, in: Französische Poetiken, Teil 1, Texte zur Dichtungstheorie vom 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts, Frank-Rutger Hausmann (Hg.), Stuttgart 1975, S. 207-224.
- Belinski, Wissarion G.: Betrachtungen über die russische Literatur des Jahres 1847, in: Belinski, Aufsätze zur russischen Literatur, Karl Junghans (Hg.), Leipzig 1962.
- Bexte, Peter: Nachwort, in: Diderot, Denis, Schriften zu Kunst, Peter Bexte (Hg.), Berlin/Hamburg 2005, S. 292-321.
- Bienbeck, Ricarda: Zwischen traditioneller Repräsentation und ästhetischer Distanzierung. Das Werk der Algerierin Maissa Bey, Münster 2012.
- Bloch, Ernst/ Eisler, Hans: Avantgarde-Kunst und Volksfront [1937], in: Friedrich Albrecht (Hg.), Zur Tradition der deutschen sozialistischen Literatur. Eine Auswahl von Dokumenten 1935-1941, Bd. 2, Berlin 1979.
- Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenprozeß [1931], in: Brecht, Werke (BFA), Werner Hecht u.a. (Hg.), Bd. 21, Berlin/Weimar 1992.
- Brecht, Bertolt: Ergebnisse der Realismusdebatte in der Literatur [1938], in: Brecht, Werke (BFA), Werner Hecht u.a. (Hg.), Bd. 22/1, Berlin/ Weimar 1993.

- Brecht, Bertolt: Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie, [1938], in: Brecht, Werke (BFA), Werner Hecht u.a. (Hg.), Bd. 22/I, Berlin/Weimar 1993.
- Brecht, Bertolt: Journal, in: Brecht, Werke (BFA), Werner Hecht u.a. (Hg.), Bd. 26, Berlin/Weimar 1994.
- Diderot, Denis: Schriften zu Kunst, Peter Bexte (Hg.), Berlin/Hamburg 2005.
- Diderot, Denis: Ästhetische Schriften, Friedrich Bassenge/ Theodor Lücke (Hg.), Band 1, Berlin/Weimar 1967.
- Dobroljubow, Nikolaj A.: Tjomnoe tsarstvo [1859], in: Nikolaj A. Dobroljubow, Zabitye ljudi [1861], in: Dobroljubow, Sobranie sochinenij, B. Bursov u.a. (Hg.), Bd. 7, Moskau/Leningrad 1963.
- Dostojewski, Fjodor: Herr [Dobrolju]-bow und die Frage der Kunst, in: Dostojewski, Eine verfängliche Frage. Aufsätze, Feuilletons, Gerhard Dudek (Hg.), Berlin/ Weimar 1988.
- Engels, Friedrich: Deutscher Sozialismus in Versen und Prosa [1846-1847], in: MEW, Bd. 4, Berlin 1969.
- Engels, Friedrich: Engels an Minna Kautsky (26.11.1885), in: MEW, Bd. 36, Berlin 1967.
- Fontius, Martin: Das Ende einer Denkform. Zur Ablösung des Nachahmungsbegriffes im 18. Jahrhundert, in: Dieter Schlenstedt (Hg.), Literarische Widerspiegelung. Berlin/Weimar 1981, S. 189-226.
- Fontius, Martin: Der Verschmelzungsprozeß seit der Renaissance, in: Mimesis/Nachahmung, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd.4, Karlheinz Barck (Hg.), Stuttgart 2001, S. 86-91.
- Frank, Hilmar: Idealität und Charakter. Diskurs und Gegendiskurs, in: Weimarer Beiträge: Zeitschrift für Literaturwissenschaften, Ästhetik und Kulturwissenschaften, 43/1, Wien 1997, S. 27-35.
- Gadamer, Hans-Georg: Zur Einführung, in: Martin Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Stuttgart 1960, S. 93-114.
- Gebauer, Gunter / Wulf, Christoph: Mimesis, Kultur-Kunst-Gesellschaft. Reinbek bei Hamburg 1998.

- Goethe, Wolfgang: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil [1789], in: Goethe, (WA), Abt. 2, Bd. 47, Weimar 1896.
- Gor'kij, Maxim: Über sowjetische Literatur [17.8.1934], in: Hans-Jürgen Schmitt/ Godehard Schramm (Hg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, Frankfurt am Main 1974, S. 51-84.
- Gottsched, Johann Christoph: Versuch einer critischen Dichtkunst. [1730], in: Gottsched, Ausgewählte Werke, Joachim Birke / Brigitte Birke (Hg.), Band VI/1, Berlin 1973.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik [1835-1838], in: Hegel, Werke in 20 Bänden, Eva Moldenhauer / Karl Markus Michel (Hg.), Bd.13-15, Frankfurt am Main 1986.
- Hoffmeister, Johannes (Hg.), Wörterbuch der philosophischen Begriffe, Hamburg 1955.
- Howells, William Dean: Dostoyevsky and the More Smiling Aspects of Life [1886], in: Selected Literary Criticism, Donald Pizer (Hg.), Bd. 1, Bloomington/Indianapolis 1993.
- Humboldt, Wilhelm von: Ästhetische Versuche über Goethe's ‚Hermann und Dorothea‘, Braunschweig 1799.
- Irrlitz, Gerd: Postmoderne-Philosophie, ein ästhetisches Konzept, in: Postmoderne – globale Differenz, Robert Weimann/Hans Ulrich Cumbrecht (Hg.), Frankfurt am Main 1991, S.133-166.
- Jung, Werner: Von der Utopie zur Ontologie. Zehn Studien zu Georg Lukács, Bielefeld 2001.
- Kablitz, Andreas: Mimesis versus Repräsentation. Die Aristotelische Poetik in ihrer neuzeitlichen Rezeption, in: Aristoteles. Poetik, Otfried Höffe (Hg.), Berlin 2009, S. 215-231.
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, [1781], in: Kant (AA), Bd. 4, Preussische Akademie der Wissenschaften (Hg.), Berlin 1911.
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft [1790], in: Kant (WA), Bd. 10, Wilhelm Weischedel (Hg.), Berlin 1974.

- Kant, Immanuel: Vorlesungen über Metaphysik, Mitschrift Pölitz, in: Kant's gesammelte Schriften (Akademie Ausgabe), Walter de Gruyter u.a. (Hg.) Bd. XXVIII, Kant's Vorlesungen, Bd. V, Vorlesungen über Metaphysik und Rationaltheologie, 1. Hälfte, Berlin 1968, S. 193-350.
- Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, Karl Vorländer (Hg.), Hamburg 1980.
- Kasties, Bert: J.M.R. Lenz unter dem Einfluß des frühkritischen Kant. Ein Beitrag zur Neubestimmung des Sturm und Drang, Berlin 2003.
- Klein, Wolfgang: Realismus/realistisch, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Karlheinz Barck (Hg.), Bd. 5, Stuttgart 2001, S. 149-196.
- Kohle, Hubertus: Ut pictura poesis non erit, Denis Diderots Kunstbegriff. Hildesheim 1989.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Anmerkungen übers Theater [1774], Norman R. Diffey /Hans-Günther Schwarz (Hg.), München 2012.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold: Werke und Briefe in drei Bänden, Sigrid Damm (Hg.), Frankfurt am Main 1992.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerey und Poesie [1766], in: Lessing, Sämtliche Schriften, Karl Lachmann/ Franz Muncker (Hg.), Bd. 9, Stuttgart 1893.
- Lenin, Vladimir I.: Materialismus und Empirio-kritizismus, [1909], in: Werke, (ins Deutsche übertragen nach der 4. russischen Ausgabe), Bd. 14, Berlin 1973.
- Lima, Luiz Costa: Mimesis / Nachahmung, in: Ästhetische Grundbegriffe, Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 4, Karlheinz Barck (Hg.), Stuttgart 2001, S. 84-120.
- Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt am Main 1997.
- Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik, Paul Cassirer (Hg.), Berlin 1920.
- Lukács, Georg: Nietzsche als Vorläufer der faschistischen Ästhetik [1934], in: Lukács, Werke, Bd. 10, Neuwied/Berlin 1969.

- Lukács, Georg: Es geht um den Realismus [1938], in: Lukács, Werke, Bd. 4, Neuwied/ Berlin 1971.
- Lukács, Georg: Die Eigenart des Ästhetischen [1963], in: Lukács, Werke, Bände 11/ 12, Neuwied/Berlin 1963.
- Magnus, Albertus: Über die fünf Universalien, in: Texte zum Universalienstreit, H.U. Wöhler (Hg.), Bd. 2, Berlin 1994.
- Martini, Fritz: Die Einheit der Konzeption in J.M.R. Lenz' ‚Anmerkungen übers Theater‘. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft, 14, 1979, S. 159-182.
- Marx, Karl: Einleitung zur Kritik der politischen Ökonomie [1857], in: MEW; Bd. 13.
- Merck, Johann Heinrich: Über den Mangel des Epischen Geistes in unserm lieben Vaterlande [1778], in: Merck, Ausgewählte Schriften zur schönen Literatur und Kunst. Ein Denkmal, A. Stahr (Hg.), Göttingen 1965.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm: Nachgelassenes Fragment 7 [1870-1871], in: Nietzsche (KGA), Abt. 3, Bd. 3, Colli, Giorgio / Montinari,azzino (Hg.), Berlin/New York 1978.
- Panofsky, Erwin: Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie [1924]. Berlin 1960.
- Peitsch, Helmut: Vom Faschismus zum Kalten Krieg – auch eine deutsche Literaturgeschichte. Literaturverhältnisse, Genres, Themen, Berlin 1996.
- Petersen, Jürgen H.: Mimesis-Imitatio-Nachahmung: Eine Geschichte der europäischen Poetik, München 2000.
- Ruge, Arnold: Rez. über Dickens, Master Humphrey's Wanduhr. Humoristisches Lebensgemälde von Boz, in: Ruge, Hallische Jahrbücher für deutsche Wissenschaft und Kunst, in: Ruge, Gesammelte Schriften, Mannheim 1846.
- Rietmüller, Albrecht: Die Musik als Abbild der Realität. Zur dialektischen Widerspiegelungstheorie in der Ästhetik, Wiesbaden 1976.
- Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente [1798], in: Schlegel (KFSA), Bd. 2, Hans Eichner (Hg.), Paderborn u.a. 1967.

- Schlenstedt, Dieter: Problemfeld Widerspiegelung, in: Literarische Widerspiegelung. Geschichte und theoretische Dimensionen eines Problems, Dieter Schlenstedt (Hg.), Berlin/Weimar 1981, S. 15-176.
- Schlieske, Jörg: Lenz und die Mimesis. Eine Untersuchung der Nachahmungsproblematik bei Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792), Frankfurt am Main 2000.
- Schmidt, Julian: [Rez.] Georg Büchner, Nachgelassene Schriften, in: Die Grenzboten. Zeitschrift für Politik und Literatur, Jg. 10, Berlin 1851.
- Schmidt, Julian: Geschichte der deutschen Literatur im neunzehnten Jahrhundert, Bd. 2, Leipzig 1856.
- Schmitt, Hans-Jürgen / Schramm, Godehard (Hg.), Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum I. Allunionskongress der Sowjetschriftsteller, Frankfurt am Main 1974.
- Seidel, Siegfried (Hg.), Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, Bd. I, Briefe der Jahre 1794-1797, München 1984.
- Städtke, Klaus: Dichterbild und Epochenwandel. Zum Problem des literarischen Autors in der russischen Moderne, in: Dichterbild und Epochenwandel in der russischen Literatur des 20. Jahrhunderts, Klaus Städtke (Hg.), Bochum 1996, S. 9-39.
- Schwarz, Hans-Günther: Dasein und Realität, Theorie und Praxis des Realismus bei J.M.R. Lenz, Bonn 1985.
- Schwarz, Hans-Günther: Nachwort, in: Lenz, J.M.R.: Anmerkungen übers Theater. Shakespeare – Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen, H.-G. Schwarz (Hg.), Stuttgart 1995, S. 135-141.
- Schwarz, Hans-Günther: Afterword, in: Lenz, Jakob Michael Reinhold: Anmerkungen übers Theater [1774], Norman R. Diffey /Hans-Günther Schwarz (Hg.), München 2012, S. 87-93.
- Vinci, Leonardo da: Das Buch von der Malerei, [entst. ca 1498, ersch. 1651], Bd. 1, Osnabrück 1970.
- Wezel, Johann Karl: Oberon, ein Gedicht in vierzehn Gesängen [1781], in: Wezel, Kritische Schriften, Albert. R. Schmitt (Hg.), Bd. 2, Stuttgart 1971.

Winckelmann, Johann Joachim [1755]: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, Stuttgart 1969.

Zavattini, Cesare: Alcune idee sul cinema, in: Rivista del cinema italiano I, H. 2, Dezember 1952, S. 5-19.