

**Mimesis - Imitatio - Nachahmung:  
Nuancen eines Begriffs anhand der Nachahmungstheorien von  
Winckelmann, Gottsched und Lenz**

by

Thiago Estevão Lima

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

at

Dalhousie University  
Halifax, Nova Scotia  
August 2013

© Copyright by Thiago Estevão Lima, 2013

## DEDICATION

an meine Familie

## INHALTSVERZEICHNIS

<b>Abstract</b>	<b>vi</b>
<b>Acknowledgments</b>	<b>vii</b>
<b>1. Einleitung</b>	<b>1</b>
<b>2. Mimesis: Darstellung - Nachahmung</b>	<b>5</b>
<b>2.1. Mimesis in der Antike</b>	<b>5</b>
<b>2.2. Nachahmung: Eine Übersetzungsproblematik</b>	<b>21</b>
<b>3. Winckelmanns Entdeckung des Griechentums</b>	<b>32</b>
<b>3.1 Winckelmanns Nachahmung der Vorzüge der Griechen</b>	<b>40</b>
<b>4. Gottsched und die Nachahmungstheorie</b>	<b>43</b>
<b>4.1 Dichtung - Malerei - Naturnachahmung:</b>	
<b>Gottschedsche Umschreibungen des Nachahmungsbegriffs</b>	<b>47</b>
<b>4.2 Elemente der dramaturgischen Theorie Gottscheds</b>	<b>53</b>
<b>5. Stellungnahmen zu Shakespeare im Sturm und Drang</b>	<b>57</b>
<b>6. Die Lenzsche Nachahmungstheorie</b>	<b>65</b>
<b>6.1. Hauptgegenstand der Nachahmung: Mensch oder</b>	
<b>Schicksal des Menschen?</b>	<b>74</b>
<b>6.2. Dichterische Betrachtung und Nachahmung der Natur</b>	<b>82</b>
<b>7. Schlussbemerkung</b>	<b>88</b>
<b>QUELLENVERZEICHNIS</b>	<b>90</b>

## **ABSTRACT**

Basically there is no fixed meaning for the term „Nachahmung“ Imitation. In order to understand the nuances of the meaning of the term "mimesis" and its different interpretations, it is necessary to take into consideration the connotative extension of this concept. In this work the focus will be particularly on the fields of poetry, art and aesthetics in the 18th century on the theories of Winckelmann, Gottsched and Lenz. Such accentuation arises from the fact that fundamental circumstances occurred through the use of the term „Nachahmung“ in German culture by these theorists, namely the introduction of Greek aesthetics in art by Winckelmann, the acquisition of classical premises of the German poetry by Gottsched and Lenz's anticipation and foundation of the German literary Realism.

## **ACKNOWLEDGEMENTS**

I would like to express my very great appreciation to Dr. Schwarz for his valuable and constructive suggestions during the planning and development of this research work. His willingness to give his time so generously has been very much appreciated.

Finally, I wish to thank my family for their support and encouragement throughout the concretization of my Thesis.

## 1. Einleitung

Die allgemein üblichen Vorstellungen von Mimesis sind ein Reflex des unerschöpflichen Bedeutungsgehalts dieses Begriffs. Mit der Mimesis werden zwei Hauptbedeutungen verbunden: Auf der einen Seite heißt es offenbaren, also aus dem Verborgenen hervortreten lassen, auf der anderen Seite bedeutet es tauschen, verwandeln, also ein Zeigen von etwas, das getauscht wird, und somit das Ursprüngliche nicht bewahrt: ein Trugbild, Täuschung, Schein. "Aus der Mimesis als Tausch, Wandlung - und in diesem Sinne auch Nachahmung - wird Täuschung, Trugbild, Lüge." <sup>1</sup>

Durch seine komplexe Füllung entstanden Interpretationsschwierigkeiten, die bis heute nicht gelöst werden konnten. Befragt man die einschlägigen Lexika, so erhält man folgende Bedeutungen für Nachahmung: "(etwas in Eigenart, Verhalten o.ä.) möglichst genauso tun wie ein anderer"<sup>2</sup>, "die Eigenart, das Typische von jmdm., etw. möglichst getreu wiederholen, kopieren"<sup>3</sup>, "jmdn., etw., jmds. Eigenart, das Typische von jmdm. möglichst genauso ausführen"<sup>4</sup>, "jmdn., etw. in seiner Eigenart, in einem bestimmten erhalten o.ä. möglichst genau kopieren"<sup>5</sup>. Damit spielt dieser Begriff eine sehr wichtige Rolle in allen Bereichen des Lebens, die unerlässlich durch die Kunst, die Dichtung und die Ästhetik dargestellt werden.

---

<sup>1</sup>Vgl. Ernesto Grassi. *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln: DuMont, 1980, S. 164.

Der Autor verbindet Mimesis mit ihrer indogermanischen Wurzel *mei* (mai, mi), was täuschen bedeutet. "Für das Sanskrit und das Alt-Indische ist der Stamm belegt durch die Wörter *maya*, Wandlung, Verwandlung im negativen Sinne etwa von Truggestalt. Durch *nimayon*, durch Tausch wird *maya*, gewonnen. [...] Seiendes west anders an als vor dem Wechsel, vor dem Tausch. Zeigt sich nach der Verwandlung ein *Trugbild*, so zeigt das Seiende sich nicht in Wahrheit, nicht in Offenbarkeit." (S. 164).

<sup>2</sup>Duden. *Bedeutungswörterbuch*. 2. Auflage. 10 Bde. Mannheim, Wien, Zürich 1985.

<sup>3</sup>Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Hg. V. Ruth Klappenbach u. Wolfgang Steinitz. Berlin 1974.

<sup>4</sup>Handwörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. 2 Bde. Berlin 1984.

<sup>5</sup>Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* in sechs Bänden. Mannheim, Wien, Zürich 1978.

Mimesis widersetzt sich dem Versuch sie eindeutig zu machen und somit hat der Begriff keine feststehende Bedeutung. Schon in der klassischen Verwendung des Begriffs bei Platon und Aristoteles werden dem Begriff verschiedene Bedeutungen zugewiesen, die sich je nach Verhältnisbezug konnotativ differenziert. Einmal heißt Mimesis Nachahmung, aber auch Darstellung, Offenbarung, Bekundung.

Der Begriff kann sich auf das Verhältnis zur Wirklichkeit beziehen, aber er kann auch etwas bezeichnen, das selbst nicht gegeben ist, nämlich die Darstellung von etwas Möglichem, und somit hat die Mimesis hier eine wichtige Funktion, die den Mythos konstituiert. Im Fall des Symbols geht es nicht nur um ein einfaches Nachahmungsverhältnis, denn das Symbol verweist auf etwas Neues, Eigenes, das sich nicht durch den Bezug auf etwas einzelnes erklären lässt, sondern auf ein Ganzes, das jenseits des Symbols liegt.

Seit Platos *Politeia* und Aristoteles' *Poetik* hat man sich immer wieder bemüht gültige Regeln für die Dichtung zu finden. In der Renaissance wird der griechische Mimesis-Begriff wiederentdeckt und gilt als Paradigma für die Charakterisierung der poetischen Nachahmung.

Weiterhin wird der aristotelische Nachahmungsbegriff bestimmend für die Kunst und Dichtung im 17. Jahrhundert, die den griechischen Ansätzen als Vorbildsystem folgen wie bei Winckelmann und Gottsched. Das Missverständnis Gottscheds seine normative Nachahmungstheorie, weist auf eins der Elemente, die den Nachahmungsbegriff problematisieren, nämlich die Nachahmung als Imitation.

Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewinnt das aristotelische Verständnis über Nachahmung eine andere Neudefinition durch Lenz. Diese orientiert sich nicht mehr auf das Objektive, sondern auf das Subjektive, in dem der Mensch als freihandelndes Wesen gilt und die Schönheitsidealisation verworfen wird. Damit antizipiert Lenz eine charakteristische literarische Bewegung, die erst im 19. Jahrhundert stattfinden wird, den Realismus.

Somit beginnt das Wirken der Nachahmung in unterschiedlicher Art und Weise sich in der Betrachtung der Wirklichkeit auszuwirken. Bei Lenz und im Realismus wird das Individuelle und Charakteristische in den Vordergrund gestellt und durch die Nachahmung der Natur beginnt man die ungeschönte Realität darzustellen.

Um die Nuancen der Begriffsbedeutung von Mimesis und ihre unterschiedlichen Interpretationen verstehen zu können, ist es notwendig die konnotative Ausweitung dieses Begriffes in Betrachtung zu ziehen. Grundsätzlich gibt es keinen feststehenden Sinngehalt für den Nachahmungsbegriff, weil es sich entweder auf die Fiktionalität oder auf die Faktizität bezieht.

Das ist der Grund, warum die Auseinandersetzungen mit dem Nachahmungsgedanken so viele Schwierigkeiten innerhalb der deutschen Literaturgeschichte gebracht haben. Deshalb soll diese Arbeit einen Versuch darstellen, das Phänomen der pragmatischen Bedeutungsnuancen des Nachahmungsbegriffs zu erhellen.

In dieser Arbeit wird man sich auf das Gebiet der Dichtung, Kunst und Ästhetik im 18. Jahrhundert beschränken und das Hauptaugenmerk auf die Theorien von Winckelmann, Gottsched und Lenz richten. Eine solche Akzentsetzung ergab sich aus



dem Umstand, dass durch diese Theoretiker etwas Grundlegendes für die Anwendung des Nachahmungsbegriffs im deutschen Kulturkreis geschafft wurde, nämlich die Einführung griechischer Ästhetik in Kunst durch Winckelmann, die Übernahme klassizistischer Prämisse in der deutschen Dichtung durch Gottsched und mit Lenz, die Antizipation des literarischen Realismus.

## 2. Mimesis: Darstellung - Nachahmung

### 2.1. Mimesis in der Antike

Der Mimesisbegriff, der bereits vor Platon und Aristoteles Verwendung fand, bereitet immer noch Diskussionen und Anstrengungen, was die traditionelle Applikation des Mimesisbegriffes als Nachahmung betrifft. Um diesen Wandlungsprozess nachvollziehend verstehen zu können, ist es notwendig sich mit einer Analyse des Mimesis-Gedankens in der griechischen Antike auseinanderzusetzen, weil nämlich in dieser Zeit die ersten Fragen nach dem Wesen und Herkunft der Poiesis, also des Hervorbringens von Dichtkunst, Malerei, Tanz, Musik usw. entstanden sind.

Für die Altgriechen ist die Vorstellung der Schöpfung aus dem Nichts unbekannt. Sprachliche Untersuchungen haben bereits belegt, dass der Begriff im größeren Umfang im 4. Jahrhundert in der griechischen Welt auftauchte. Grassi erläutert, dass "das verwandte Wort μῖμος (mimos) in Sizilien durch die dramatische Dichtung des Syrakusaners SOPHRON sich verbreitet und für die ganze dichterische Gattung dieser Art durchgesetzt hat."<sup>6</sup>

Sprachwissenschaftlich ist mimos das Stammwort, von dem sich *mimesthai* und *mimesis*, *mimema*, *mimetes* und *mimetikos* herleiten. "Mimesthai bedeutet nachahmen, darstellen oder portraituren. Mimos und mimetes bezeichnen die Personen, die nachahmen oder darstellen (...). Mimema ist das Ergebnis mimetischen Handelns und

---

<sup>6</sup>Ernesto Grassi. *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln: DuMont, 1980, S. 123.

mimesis die Handlung selbst. Mimetikos verweist auf etwas zur Nachahmung Fähiges bzw. auf das Nachahmbare."<sup>7</sup>

Nach Herman Koller entstand der Mimesisbegriff im Zusammenhang mit Tanz. Als Beleg dafür nimmt er ein Fragment des Pindar und eine Stelle aus dem Werk des Aischylos. Mimesis wird in Bezug auf Damons Musiktheorie als "Darstellung, Ausdruck mittels der Laute und Gebärden oder im Geiet der Musik mittels Tönen und tänzerischen Figuren gefasst"<sup>8</sup>:

„Nur im Tanz, und zwar im Tanz, der in Wort, Musik und Bewegung eine Geschichte erzählt und gleichzeitig darstellt, finden wir die natürliche Sinnfülle der Grundbedeutung von Mimesis, aus der heraus die Aufspaltung der Bedeutung, die zum weiten, von uns zu Beginn abgesteckten Bedeutungsfeld führen kann, verständlich wird.“<sup>9</sup>

Nach Gebauer und Wulf gebe es zwei Bedeutungen für Mimos in Texten, die sich auf zwei Arten von Bezeichnungen beziehen: einmal auf die Bezeichnung einer bestimmten Form des Handelns, also wie man ein Stück aufführt, zum anderen auf die Bezeichnung der Art wie sich Menschen im Mimos verhalten.<sup>10</sup>

Die erste Bedeutung verliert im Laufe der Zeit an Bedeutung, aber die zweite Variante gewinnt einen breiteren Anwendungsbereich und übernimmt die Bedeutung von "etwas lebendig und konkret mit Eigenschaften darstellen, die Eigenschaften in anderen

---

<sup>7</sup>Gunter Gebauer/Christoph Wulf. *Mimesis : Kultur, Kunst, Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992, S. 44.

<sup>8</sup>Vgl. Hermann Koller. *Die Mimesis in der Antike : Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bernae: Francke, 1954.

<sup>9</sup>Ebd. S. 38.

<sup>10</sup>Vgl. Gunter Gebauer/Christoph Wulf. *a.a.O.*, S. 45-65.

Phänomenen ähnlich sind."<sup>11</sup> Diese Konnotationsausweitung blieb weiterhin erhalten. Aus dem Terminus Mimesis werden dann Nachahmung und Darstellung abgeleitet.

Die Verwendung des Begriffs, die auch im außerästhetischen Bereich stattfand, wird jedoch im Verlauf der Entwicklung von Platon zu Aristoteles auf Literatur, Kunst und Musik eingeschränkt.

Mit dem Werk Platons beginnt ein neuer Abschnitt in der Entwicklung der Bedeutungswandlung von Mimesis. In seinen Dialogen werden unterschiedliche Beiträge zur Bestimmung von Mimesis dargestellt. In den ersten wird Mimesis in der allgemeinen Bedeutung von Nachahmung verwendet, und erst in der *Politeia* erfährt der Begriff eine Wandlung und es kommt "zur Herausbildung eines neuen Mimesisbegriffs, der den ästhetischen Bereich konstituiert"<sup>12</sup>

Die Begriffe `Mimesis` und `Nachahmung` spielen eine wesentliche Rolle in der Geschichte der europäischen Poetik. Sie charakterisieren nämlich das Wesen der Kunst und ihr Verhältnis zur Realität. Die Theorie, die die griechisch-römische Antike als Vorbild in Poesie, bildender Kunst und Architektur sah, war der entscheidende Einflussfaktor, mit welchem der lateinische Begriff *imitatio* als Prinzip der Kunst seit der Renaissance bis in die Aufklärung zur Geltung kam.

Zu dieser Bedeutungsgeltung von *imitatio* im Sinne von Nachahmung rhetorischer Stilmodelle und von Autoren als Vorbilder, hat die rhetorische Dichtungsschule, die bis ins 18. Jahrhundert reicht, gewiss beigetragen. Der lateinische Begriff *imitatio* weist semantisch auf eine Bedeutungsebene, die limitierter ist als der Begriff μίμησις (*mīmēsis*)

---

<sup>11</sup>Ebd., S. 47.

<sup>12</sup>Ebd., S. 50.

bei Platon und Aristoteles, bei denen "das Verhältnis Kunst und Realität bzw. Künsten und Ideen im Zentrum stand"<sup>13</sup>.

Nach Platon sind die sinnlich wahrnehmbaren Dinge Abbilder (Nachahmung) einer wahren Seinsform, der *Ideen*. Die Dinge als Abbild (Nachahmung) an den Ideen (dem wahren Sein), stellen also eine Seinsform geringerer Ordnung dar. Somit sind die Darstellungen dieser Dinge als Abbild eines Abbildes der Ideen zu verstehen und daher unvollkommen und wertlos.

Daraus folgt, dass der Künstler ein Gaukler und Nachahmer eines Nachgeahmten ist, denn er nimmt nur den Schein des Existierenden auf, die ihrerseits eine wandelnde Nachbildung der Urbilder ist. Grassi erläutert aus einer modernen Ansicht die platonische Nachbildung, die zur Sicht des Wirklichen führt, und aus diesem Grund werden von Platon Einsicht und Erkenntnis auf das Mögliche verworfen:

"Die Eikasia, die Nachbildung, wie sie durchschnittlich die Kunst leistet, ist nicht Werk des Erkennens, sondern des Meinens, denn sie führt zur Sicht dessen, was `möglich`, und nicht dessen, was `wirklich` ist; daher wird sie von Platon verworfen. Für Platon sind Einsicht und Erkenntnis auf das Wirkliche und das Wahre gerichtet, nicht auf irgendeine Möglichkeit: die Darstellung menschlicher Möglichkeiten - und daher z. B. auch des menschlichen Versagens gegenüber den Leidenschaften - ist für ihn keine würdige Aufgabe der Mimesis".<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup>Karlheinz Barck, and Martin Fontius. *Ästhetische Grundbegriffe (ägb): Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*. Stuttgart: Metzler 2000, S. 87.

<sup>14</sup>Ernesto Grassi. *a.a.O.*, S. 132-133.

Platon unterscheidet die hervorbringende Kunst von der nachahmenden Kunst. Zur hervorbringenden gehört die Baukunst, die nach ihm keine Nachbildung des Reiches der Ideen ist, sondern ein Herstellen von etwas, das erst durch die Kunst seine Existenz in den Ideen findet. Malerei und Bildhauerei werden dagegen der nachahmenden Kunst zugeordnet, deren Urbild von der Welt der Ideen umfasst wird. So schildert Grassi dieses Verhältnis zwischen produzierender Kunst und Nachahmung von Ideen: „Ist Nachahmung Wiedergabe einer Wirklichkeit, deren Urform sich mit der Idee deckt, so kann auch die produzierende Kunst Ideen nachahmen“<sup>15</sup> Kunst ahmt immer Ideen nach, welchen das Sein darauf beruht. Kunst ahmt sie aber nach ihrer Umformung in das „Vorhandene“ nach.

Hinsichtlich sowohl kunsttheoretischer als auch poetologischer Reflektionen bilden die Bücher III und X Platons *Politeia* die Grundlage für die Analyse des Mimesis-Begriffs. Im dritten Buch entwickelt Platon den Mimesisbegriff am Beispiel Homers. Im Dialog mit Adeimantos zeigt Sokrates, dass Homer in uns den Eindruck erwecken wollte, dass nicht er, sondern die Gestalt spricht:

" Du weißt also, daß bis zu den Worten:

*und er flehte zu allen Achaiern,*

*Aber zumeist den Atreiden, den zwei Heerführern der Völker,*

der Dichter selbst spricht und keinen Versuch macht, unsere Gedanken anderswohin zu wenden, als spräche ein anderer denn er selbst; das Folgende aber spricht er, als wäre er selbst Chryses, und sucht uns möglichst glauben zu machen, daß nicht Homer der Sprechende sei, sondern der alte Priester. Und so ungefähr hat er die ganze übrige

---

<sup>15</sup>Ebd., S. 127.

Erzählung eingerichtet von den Vorgängen in Ilion und den Erlebnissen auf Ithaka und in der ganzen Odyssee.“<sup>16</sup>

Darauf folgend erklärt Sokrates die Form der Mimesis:

"Sich einem andern ähnlich machen in Stimme oder Gestalt heißt nun aber doch, den nachahmen, dem man sich ähnlich macht? (...) Damit du aber nicht sagst, du verstehst es wieder nicht, wie dies stattfindet, will ich es sagen. Wenn nämlich Homer, nachdem er gesagt hat, daß Chryses kam mit Lösegeld für seine Tochter und um die Achaier anzuflehen, zumeist aber die Fürsten, alsdann nicht als Chryses spräche, sondern noch als Homer, so weißt du, daß es keine Nachahmung wäre, sondern einfache Erzählung und ungefähr so lauten würde ich will es in ungebundener Rede anführen."<sup>17</sup>

Auf Grund der Erzählhaltung gelangt Platon zu einer Dreiteilung: nämlich die eine Form der Dichtung und Märchenerzählung, die ganz in Nachahmung besteht; die andere, die sich ganz im Bericht des Dichters befindet, was man vorzugsweise in den Dithyramben antrifft, und eine dritte Form, welche sich in der epischen Dichtung findet, und die beiden anderen vereint.<sup>18</sup>

Im 10. Buch "nimmt Plato den Kampf gegen die Dichtung auf mit einem radikal veränderten Mimesisbegriff."<sup>19</sup> Hier wird die von der Malerei und handwerklichen

---

<sup>16</sup>Platon.*Sämtliche Werke*. Band 2, Berlin 1940, S. 91.

<sup>17</sup>Ebd., S. 91

<sup>18</sup>Vgl. Ebd., S. 92.

<sup>19</sup>Hermann Koller. *a.a.O.*, S. 63.

Gegenständen abgeleitete Bedeutung von Mimesis auf die Dichtung übertragen, und somit "ist die Bedeutung von Mimesis als Nachahmung endgültig gezogen."<sup>20</sup>

"Also wollen wir festlegen: von Homer an ahmen alle Dichter nur ein Scheinbild der Vollkommenheit und der übrigen Dinge nach, über die sie dichten, erfassen aber die Wahrheit nicht; sondern sie sind wie der Maler, von dem wir sprachen: dieser malt, ohne selbst etwas von der Schusterei zu verstehen, einen täuschend ähnlichen Schuster, wenigstens für Leute, die auch nichts davon verstehen und nur nach den Farben und Gestalten urteilen."<sup>21</sup>

In Platons Werk können zahlreiche Bedeutungen für Mimesis gefunden werden, was sich darauf folgend bestätigen lässt, dass die Erarbeitung einer einheitlichen Begrifflichkeit vor Aristoteles nicht möglich war. Neben Nachahmung, Darstellung, Ausdruck werden auch Begriffe wie Schaffen von Ähnlichkeit, Erzeugen von Erscheinung und Schein im Sinne von Mimesis verwendet, die je nach Kontext eine neue Konnotation gewinnt.

"Die spätere Fehldeutung des Mimesisbegriffs rührt daher, daß sich der Dichtungs begriff seit der Renaissance am 10. Kapitel der *Politeia* orientiert, wo Plato die Mimesis als dialektischen Hilfsbegriff eingeführt hat, um der Dichtung in Griechenland den Todesstoß zu versetzen".<sup>22</sup>

Aus dem dritten Buch der platonischen *Politeia* übernimmt Aristoteles seinen Nachahmungs begriff in der *Poetik*. Seine Kunsttheorie ist als Ergebnis der Auseinandersetzung mit Platos Kunstinahmung zu verstehen. "Der Ausdruck mimesis

---

<sup>20</sup>Beatrice Wehrli. *Imitatio und Mimesis in der Geschichte der deutschen Erzähltheorie unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts*. A. Kümmerle, Göppingen, 1974, S. 18.

<sup>21</sup>Platon. *a.a.O.*, S. 421.

<sup>22</sup>Beatrice Wehrli. *a.a.O.*, S. 18.



bezeichnet bei Aristoteles (aber auch schon bei Plato) nicht mehr nur als Prädikator, eine elementare Handlung, sondern als Terminus, einen Begriff, der mehrere Bestimmungen enthält und eine komplexe Bedeutung hat".<sup>23</sup>

Nach Aristoteles sind alle Dichtungen *mimêsis*, Nachahmung. Nachgeahmt werden hierbei handelnde Menschen. *Mimêsis bedeutet hier* nicht eine Abbildung eines Urbildes. Vielmehr besteht *mimêsis* in einer Darstellung von handelnden Menschen, deren Handlungen und, Charakter sowohl gut als auch schlecht sein können. Der zentrale Begriff für seine *Poetik* Aristoteles auch aus der Natur des Menschen ab. Der Nachahmungsbegriff wird mit einer doppelten anthropologischen Herleitung geliefert, d.h. im Sinne von Produktion und Rezeption, im Sinne von Erfahrung von Nachahmung.

Aristoteles zeigt drei Kriterien für Arten der Mimesis, die sich durch ein Dreifaches unterscheiden: 1) durch verschiedene Mittel der Nachahmung(Rhythmus, *logos*, *harmonia*); 2) durch unterschiedliche Gegenstände der Nachahmung: gute oder schlechte Menschen; 3) durch verschiedene Weisen der Nachahmung: (Tragödie, Komödie). Aristoteles definiert die Tragödie als:

„ [...] eine Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden. Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer (*eleos*) und

---

<sup>23</sup>Jan Bruck. *a.a.O.*, S. 13. Bruck weist darauf, dass die Unterscheidung zwischen Prädikator und Terminus in vielen Fällen, der zwischen konkreten und abstrakten Dingen entspricht.

Schauern (*phobos*) hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.“<sup>24</sup>

Die Begriffe *éleos* und *phóbos* sind wesentlich die Definition von einer Tragödie, denn sie geben eine nähere Beschreibung von *mimesis*, deren Gegenstand gute Handlungen, dessen Mittel der *logos*, der Rhythmus und die *harmonia*, deren Weise die Vermittlung eines Mythos sind. Der Zweck der *mimêsis* in einer Tragödie ist die Erreichung der *katharsis* beim Zuschauer. Diese soll durch die Erregung von „Jammern und Schauern“ erfolgen.

Darüber hinaus wird die Tragödie von Aristoteles in sechs Segmenten geteilt: die Handlung (*mythos*), die Charaktere (*êthê*), die Erkenntnisfähigkeit (*diánoia*), die sprachliche Form (*lexis*), die Melodik (*melopoiia*) und die Inszenierung (*opsis*). Von diesen sechs Teilen ist Handlung der wichtigste Teil. Für Aristoteles ist der Mythos die „Seele“ der Tragödie.

„Denn die Tragödie ist nicht Nachahmung von Menschen, sondern von Handlung und Lebenswirklichkeit (*praxeôn kai biou*).“<sup>25</sup> Der Dichter hat sich für Erstellung und Form der Handlung also in erster Linie nicht nach der Identität des Helden, sondern nach dem Gehalt der darzustellenden Handlung zu richten.

Folglich sind die Geschehnisse und der Mythos das Ziel der Tragödie. Die wichtigsten Kriterien für einen guten Handlungsaufbau sind Ganzheit und Einheit. Des Weiteren befindet sich die Eignung einer Handlung für die Tragödie in der

---

<sup>24</sup> Aristoteles. *Poetik*. Kapitel 6, 1449b 24ff.

<sup>25</sup> Edb., S. 1450a 16f.

Wahrscheinlichkeit. Nach Aristoteles spezifizieren Wahrscheinlichkeit und Notwendigkeit die *mimêsis* der Tragödie und ihren Bezug zur Wirklichkeit.

Für Aristoteles unterscheidet sich der Dichter vom Geschichtschreiber, weil der Dichter mitteilen soll, was geschehen könnte oder sollte. „Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres (φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον) als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.“<sup>26</sup>

Die Problematik bei der Rekonstruktion des Mimesisbegriffs besteht darin, dass festgestellt werden muss, welche logische und dichterische Kriterien sinnvollerweise den Begriff der Nachahmung korrespondieren. In der umfangreichen Aristoteles-Forschung werden zwei unterschiedliche Meinungen in Bezug auf den Mimesisbegriff vertreten, insofern der Begriff als problematisch betrachtet und nicht einfach als Nachahmung im Sinne von Kopie interpretiert wird: entweder wird der Terminus für eindeutig und begrenzt gehalten, wie McKeon behauptet "the term (mimesis) is restricted definitely to a single literal meaning."<sup>27</sup>

Fuhrmann weist in seiner Erläuterung darauf, dass der Nachahmungsbegriff in der aristotelischen *Poetik* im vornhinein entschieden habe, was Gegenstand dichtungstheoretischer Betrachtung sei und was nicht:

"Er zog die für das Ganze der Schrift konstitutiven Kategorien der Handlung und des Charakters nach sich und bedingte hierdurch, daß nur das Epos und das Drama Aufnahme fanden, die Gattungen also, die ein

---

<sup>26</sup> Ebd., Kap. 9, 1451b5–7.

<sup>27</sup> Richard McKeon. *Literary Criticism and the concept of imitation in antiquity*, in: *Critics and Criticism Ancient and Modern*; ed. R.S. Crane, Chicago 1952, S. 160ff.

objektives Geschehen darstellen, daß hingegen die vielfältigen Formen der Lyrik und der Spruchdichtung ausgeschlossen wurden"<sup>28</sup>

Darüber hinaus vergleicht Aristoteles den Dichter mit dem Maler und Bildner. Nach ihm nähert sich der Dichter dem Philosophen, "weil er mit den Mitteln der Nachahmung das Allgemeingültige, Notwendige darstellen kann."<sup>29</sup> Aristoteles erläutert in seiner *Poetik* folgenden Satz:

"Die Epöische, die Poiesis der Tragödie, die Komödie, der Dithyrambus und der größte Teil des Flöten- und Zitherspiels sind alle im ganzen Mimesis. Sie unterscheiden sich durch ein Dreifaches: entweder durch verschiedene Mittel (Farben, Töne, Bewegungen, Sprache usw.), mit denen sie die Mimesis durchführen, oder durch die verschiedenen Gegenstände der Mimesis oder durch die verschiedenen Weisen (Tragödie, Komödie)"<sup>30</sup>

Wie Bruck bereits zeigt, werden die Begriffe 'Mimesis' und 'bildnerische Reproduktion' die Basis aller späteren ästhetischen Nachahmungsbegriffe: "Mimen und bildnerische Reproduktion stehen nicht nur historisch am Anfang; sie sind auch systematisch gesehen die grundlegendsten, weil konkretesten Formen ästhetischer Nachahmung".<sup>31</sup>

Unter einer konkreten Nachahmungshandlung versteht Bruck eine Ähnlichkeitsrelation, die durch sinnliche Erfahrung zwischen der Nachahmung (Darstellung) und dem nachgeahmten Gegenstand (Objekt) besteht. Sowohl für

---

<sup>28</sup>Vgl. Einführung in: Manfred Fuhrmann. *Aristoteles Poetik*. Heimeran Verlag: München, 1976, S. 30.

<sup>29</sup>Ebd. S. 36

<sup>30</sup>Aristoteles, 1447a 14-18. in Grassi: *a.a.O.*, S. 127.

<sup>31</sup>Jan Bruck. *Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer*. 1972, S. 12.

Aristoteles als auch für Platon bezeichnet der Ausdruck Mimesis nicht nur elementare Handlung, sondern auch einen Begriff, der mehrere Konnotationen enthält.

Plato basiert in der *Politeia* seine Mimesis-Theorie auf dem bildnerischen Nachahmungsbegriff. Der Terminus erhält bei ihm jedoch eine konkrete metaphorische und eine abstrakte Bedeutung. Nach ihm sind Malerei und Dichtung eine bloße Nachahmung der Dinge, d.h. die Nachahmung richtet sich auf die Erscheinungen und nicht auf das Wesen. Für Platon ist der Künstler ein Nachahmer aller Dinge und `technai`, der nichts vom Wesentlichen einer Sache versteht und nur eine Erscheinung der Dinge zeigt.

Mit der Unterscheidung zwischen Wesen und Erscheinung begründet Platon seine Ablehnung der Kunst als erzieherisches Mittel in der *Politeia*: "die Künstler stellen nicht das Vernünftige und Gute dar, sondern das Irrationale und Schlechte, und sie führen dadurch die Jugend und die Masse der Menschen nicht zur Erkenntnis des Wahren und Guten, sondern provozieren sie zu unethischem Verhalten".<sup>32</sup>

"Die Parousia, die Anwesenheit, ist ein Kernbegriff griechischen Denkens. Sie manifestiert sich von der Anwesenheit des Olymps, als dem Wohnort der Götter, bis zur Konkretheit der griechischen Skulptur. Für den modernen westlichen Denker gehört die Anwesenheit als Vorhandenes, Faktum, Materialität und Körper zu seiner Weltsicht und definiert für ihn die Wirklichkeit."<sup>33</sup>

---

<sup>32</sup>Jan Bruck. *a.a.O.*, S. 13

<sup>33</sup>Einführung in: Hans-Günther Schwarz, Geraldine Gutiérrez de Wienken, und Frieder Hepp, Hrsg. *Kirschblütenträume: Japans Einfluss auf die Kunst der Moderne; [eine Ausstellung des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg vom 7. Oktober 2012 bis zum 10. Februar 2013]*. Heidelberg: Verl. Das Wunderhorn, 2012, S.10.

Seit der Renaissance herrscht bei der Darstellung des Menschen eine große Betonung des individuellen und Charakteristischen. In der generellen Bestimmung der Kunst ist ein besonderes Verständnis der Mimesis zu berücksichtigen. "Nachahmung und Anschauung des Sichtbaren sind die Grundpfeiler westlicher Kunst. Seit den Griechen ist der Körper und damit der Mensch, wie er idealisiert, in seiner Allgemeinheit, in der Skulptur gezeigt wird, der Inbegriff der Schönheit in der Kunst."<sup>34</sup>

Das Verhältnis des Nachschaffens eines Vorbildes ist bereits im Mittelalter und später auch in der Zeit der Renaissance zu sehen. "Gott als die höchste nachzuahmende Instanz galt als Quelle des Schöpferischen".<sup>35</sup>

"Dieser Prozeß ähnelt dem Schaffensprozeß der Natur. Die Kunst ahmt die Natur in der Art ihres Tuns nach. Gemeint ist damit nicht eine naturgetreue Nachahmung, eine Nachbildung der *natura naturata*, sondern der *natura naturans*, der Gestaltungskraft der Natur. In ihr drückt sich die Allmacht Gottes aus."<sup>36</sup>

Sowohl für Platon als auch für Aristoteles besteht ein enger Zusammenhang zwischen Kunst und Realität. "Mimesis verweist auf Korrespondenzen zwischen den mimetischen Subjekten und den Objekten der Welt. Sie ist die Fähigkeit, durch die das Ewige die Welt erzeugt, und das Mittel, mit dem der Mensch die Erkenntnis der Welt erreicht."<sup>37</sup> Aristoteles berücksichtigt dieses Verhältnis, hält es aber nicht ganz für notwendig, "weil es ihm um die Effekte beim Rezipienten geht, die auch durch die Präsentation bloß

---

<sup>34</sup>Hans-Günther Schwarz. *a.a.O.*, S.10.

<sup>35</sup>Gunter Gebauer und Christoph Wulf. *a.a.O.*, S. 90.

<sup>36</sup>Ebd., S. 101.

<sup>37</sup>Ebd., S. 52.

möglicher, ja sogar durch die unmöglicher Geschehnisse hervorgerufen werden können"<sup>38</sup>.

Aristoteles hat das Wesen der Poesie nicht in der Darstellung dessen, was geschehen ist vorgelegt, sondern dessen, was geschehen könnte oder sollte. Also, er hatte das poetische Wesen in der Darstellung des Möglichen oder Wahrscheinlichen erkannt. In diesem Sinne war bei ihm die Dichtung philosophischer als die Geschichtschreibung.

Im 17. Jahrhundert bedeutet Nachahmung *Imitatio*. Lange sagt, dass „weder der Bildhauer noch der Maler noch der Philosoph daran (zweifelte), dass die Kunst Nachahmung der Natur, dass ein Kunstwerk nur dann möglich sei, wenn die Figuren sowohl nach ihren Formen als auch nach ihrem Ausdruck wie lebendig erschienen“<sup>39</sup>

In den ersten Jahrzehnten der Renaissance ringt noch die Dichtung um Anerkennung neben der bildenden Kunst, die aber unter Einfluss Platons ein höheres Ansehen genießt. In ästhetischen Diskussionen wird die Rolle des Aristoteles immer verständlicher.

Durch sein Postulat gegen Plato, der die Dichtung aus ethisch-moralischen Gründen aus seinem Staat exkludiert, wird Aristoteles immer öfter zitiert, während Plato an Einfluss verliert. Der Beweis, dass Aristoteles hauptsächlich die Funktion eines Vorbildes hat, kann praktisch an jedem Text des 17. Jahrhunderts gefunden werden.

Das Werk von Julius Cäsar Scaliger war sehr entscheidend für die Einprägung des Bildes Aristoteles in der deutschen Dichtungstheorie. In seinen *Poetices libri septem* verbindet Scaliger die lateinische Dichtungstheorie mit den aristotelischen Gedanken, die als Vorbild für eine Dichtung, die die römische Rhetorik in allen ihren wesentlichen

---

<sup>38</sup>Jürgen H. Petersen. *Mimesis, Imitatio, Nachahmung: Eine Geschichte Der Europäischen Poetik*. München: Fink, 2000. Print, S. 259.

<sup>39</sup>Konrad Lange. *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre*. Bd. I. Berlin, 1901, S. 170.

Teilen charakterisiert. Scaliger sieht in der Nachahmung das Ziel der Poesie und fordert, dass deren Zweck in der angenehmen Lehre liege.

Noch im Jahr 1854 kritisiert Cholevius diese Nachahmungsforderung Scaligers, die ihm als einseitige Bestimmung erscheint: „ Er (Scaliger) verliert sich gleich in die einseitige Bestimmung, dass die Poesie ganz in der Nachahmung (des Wirklichen) bestehe und mit dieser Nachahmung ihren höchsten Zweck, das docere cum delectatione erreiche.“<sup>40</sup>

Bei den Griechen lag die Bedeutung von Kunst "in einer korrigierenden Imitation, die die Aufmerksamkeit des Betrachters auf das Wesentliche hinlenkt, es mithin von Mißständen und Defekten reinigt"<sup>41</sup>. Die grundlegende Voraussetzung für sein Prinzip hatte Aristoteles in seiner *Physik*-Vorlesung entwickelt. „Als philosophisches Prinzip gerät die Mimesis der Natur erst in die Krise, als mit dem Vordringen des Manufakturwesens eine Form von Arbeit bzw. Kunst entsteht, bei der die Gewinnung von Rohmaterial dem eigentlichen Produktionsprozeß vorangehen muß“.<sup>42</sup>

In diesem Sinne vertreten Platons und Aristoteles Überlegungen jeweils beide Pole der Streitdiskussion um den Mimesis- Nachahmungs begriff, dessen Kern sich im Gegenstand der Kunst befindet, nämlich den Bezug auf die Wirklichkeit oder Wahrscheinlichkeit. "Für Platon sind Einsicht und Erkenntnis auf das Wirkliche und das Wahre gerichtet, nicht auf irgendeine Möglichkeit: die Darstellung menschlicher Möglichkeiten (...) ist für ihn keine würdige Aufgabe der Mimesis."<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup>Leo Karl Cholevius. *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*. Bd. I. Leipzig, 1854, S. 309

<sup>41</sup>Niklas Luhmann. *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M., 1997, S. 401.

<sup>42</sup>Karlheinz Barck, und Martin Fontius. *Ästhetische Grundbegriffe (ägb): Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*. Stuttgart: Metzler, 2000. Print, S. 88.

<sup>43</sup>Ernesto Grassi. *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln: DuMont, 1980, 132.



In den folgenden Kapiteln wird dargestellt, wie dieses Konzept insbesondere durch die Wiederentdeckung der Antike während der literarischen Epochen der Aufklärung und der Klassik erneut von Winckelmann, Gottsched und Lenz aufgegriffen und weiterentwickelt wurden.

## 2.2. Nachahmung: Eine Übersetzungsproblematik

Das Missverständnis an die Begriffsbedeutung zwischen Imitation und Mimesis, das in der Renaissance eintrat, hatte seine Wirkung erst am Anfang des 18. Jahrhunderts. Darüber hinaus beobachtet Blankenburg diesen Nuancierungsprozess und kommentiert, „dass dem griechischen Worte μίμησις ein ganz anderer Begriff, als der, welchen wir mit den Worten Imitation und Nachahmung verbinden, zum Grunde liegt, und durch den Gebrauch dieser Worte ist in die Grundsätze unsrer ganzen Schönheits- und Geschmackslehre nicht wenig Schiefes und Schwankendes gebracht worden.“<sup>44</sup> Bereits vor Blankenburg verfasst Opitz die erste deutsche Poetik, mit der Absicht einen Anschluss für die deutsche Dichtung an die europäische Tradition zu finden.

In der Vorrede zu seinem *Buch von der Deutschen Poeterey* erklärt Opitz den Zweck seiner Abhandlung. Er habe es nämlich getan " auff ersuchung vornehmer Leute / und dann zue besserer fortpflanzung unserer sprachen" (...)Bey den Griechen hat es Aristoteles vornehmlich gethan; bey den Lateinern Horatius; und zue unserer Voreltern zeiten Vida und Scaliger so aussführlich / das weiter etwas darbey zur thun vergebens; und zue unserer Voreltern zeiten Vida und Scaliger so aussführlich / das weiter etwas darbey zur thun vergebens ist"<sup>45</sup>.

Das 17. Jahrhundert steht ganz in der Tradition der lateinischen Rhetorik, in der die rhetorischen Vorbilder der römischen Antike imitiert werden sollen. Im 8. Kapitel der

---

<sup>44</sup>Martin Opitz. *Buch von der Deutschen Poeterey*. Hg. V. Cornelius Sommer. Stuttgart (Reclam), 1983, S. 89.

<sup>45</sup>Ebd., S. 11.

Poeterey heißt es: "Eine gute art der ubung aber ist / das wir uns zueweilen auss den Griechischen und Lateinischen Poeten etwas zu ubersetzen vornemen"<sup>46</sup>.

Dichtung bedeutet hier die nach Vorbildern in dichterische Praxis umgesetzte Doktrin der Rhetorik. "Für das Trauerspiel richtet man sich meist nach Seneca, für das Lustspiel nach Plautus und Terenz. Horaz' Rethorik liefert den theoretischen Hintergrund. Der Dichter ist ein Macher, und seine Tätigkeit beschränkt sich im wesentlichen auf die Nachahmung dieser Autoritäten (imitatio)<sup>47</sup>.

Obwohl Aristoteles *Poetik* bereits im 16. Jahrhundert ins Italienische und Französische übersetzt wurde, hatte sie kaum Einfluss auf die deutsche Dichtung des 16. und 17. Jahrhunderts. Erst mit Gottsched beginnt sich eine Wendung abzuzeichnen.<sup>48</sup> Die deutsche Dichtung des 17. Jahrhunderts wird von einem starken nationalen Charakter gekennzeichnet. Dichtung bedeutet in dieser Zeit "Nachahmung", im Sinne, dass man die Werke anderer Nationen imitiert, damit man die deutsche Kunst auf den Stand der ausländischen Vorbilder bringen kann. Lange schreibt, dass "[...] weder der Bildhauer noch der Maler noch der Philosoph [daran verzweifelte], daß die Kunst Nachahmung der Natur, daß ein Kunstwerk nur dann möglich sei, wenn die Figuren sowohl nach ihren Formen als auch ihrem Ausdruck wie lebendig erschienen"<sup>49</sup>. In dieser Zeit kämpft die Poetik noch immer um die künstlerische Anerkennung neben der Malerei und bildender Kunst.

Petersen sieht für Opitz in seinem Buch *Mimesis-Imitatio-Nachahmung* eine falsche Interpretation des Mimesisbegriffs. Nach ihm seien seit Opitzs

---

<sup>46</sup>Ebd., S. 350.

<sup>47</sup>Beatrice Wehrli. *Imitatio und Mimesis in der Geschichte der deutschen Erzähltheorie unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts*. Verlag Alfred Kümmerle. Göppingen 1974. S. 10.

<sup>48</sup>Im Kapitel 5 wird Gottscheds Nachahmungstheorie gründlicher behandelt.

<sup>49</sup>Konrad Lange. *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre*. 2 Bde. Berlin 1901. S. 170

Nachahmungsgedanken innerhalb der deutschen Literaturwissenschaft eingeführt, die später irreführende Konsequenzen brachten. So äußerte sich Opitz über das Wesen der Dichtung durch die Nachahmung der Natur:

"Das ferner die Poeten mit der warheit nicht allzeit vbereinstimmen / ist zum theil oben deßenhalben Vrsache erzehlet worden / vnd soll man auch wissen / das die gantze Poeterey im nachäffen der Natur bestehe / vnd die dinge nicht so sehr beschreibe wie sie sein / als wie sie etwan sein köndten oder sollten <sup>50</sup>

Hier verwendet Opitz den Begriff "Nachäffen der Natur", der nach dem Wörterbuch der Brüder Grimm dieselbe Bedeutung wie "nachahmen" hat. Jedoch schildert Opitz weiter, dass die Dichtung aus der Beschreibung der Dinge, die nicht so wie sie sind besteht, sonder wie sie sein könnten oder sollten, und damit führt er laut Petersen inkongruente Bedeutungsvariante zum Begriff Mimesis, was in diesem Fall gemeint wurde.

Die "Natur" bedeutet in dieser Zeit alles Existierende, so dass diese Formulierung aus einer Verbindung von Nachahmung und Realität ausgeht. Wie es bereits im vorigen Kapitel gezeigt wurde, kann der Begriff Nachahmung sowohl auf etwas vorgegebenes, als auch etwas mögliches verweisen. Das Brüder Grimm Wörterbuch belegt folgende Definitionen für nachäffen und nachahmen:

„NACHÄFFEN, n. das nachäffen, nachahmen: das teuffelische nachaffen. LUTHER tischr. 268b; und soll man auch wissen, das die gantze poeterey im nachäffen der natur bestehe, und die dinge nicht so sehr beschreibe wie sie sein, als wie sie etwan sein köndten oder solten.

OPITZ poet. 13 neudruck; diese (mimische naturgabe) zeigt sich aber in

---

<sup>50</sup>Martin Opitz. *a.a.O.*, S. 350.

unwiderstehlicher lust des nachhaffens fremder charaktere, gestalten, bewegung, sprache. GÖTHER 22, 172; sehr plump war unser nachhaffen, auch die fremden originale wenig liebenswerth. FREYTAG bilder 3, 270.

„NACHAHMEN, verb. Imitari [...]. die sinnliche bedeutung 'nachvisieren, nachmessen' (s.ahmen und ohmen) ging über in die abstracte 'nach maszgabe, nach einem vorbilde, muster ähnlich darstellen', wobei das vorbild eine person (d. h. deren werke, handlungen, sitten, art und weise) oder eine sache und demgemäsz die nachbildende darstellung sinnlicher oder geistiger art sein kann. s. WEIGAND 2, 175. [...] nachahmen, im edlen moralischen sinn, wird mit den begriffen von nachstreben und wetteifern fast gleichbedeutend. MORITZ bei Göthe 28, 454 Hempel; wer nachahmt macht sich zum slaven. WANDER sprichw. 3, 823;“<sup>51</sup>

Nach Petersens Meinung belegt Opitz eine widersprüchliche Definition von Dichtung, die sich auf frühere Autoren wie Julius Cäsar Scaliger bezieht. Scaligers Werk wird entscheidend für die Rolle der Dichtung, indem er die lateinische Tradition mit aristotelischen Gedanken zu verbinden versucht.

Er verwendet den Nachahmungsbegriff sowohl im Sinne von Mimesis als auch von *Imitatio*, und damit schafft er eine vom Missverständnis getragene Begrifflichkeit, deren Folgen bis ins 18. Jahrhundert reicht und *Imitatio* wird im Sinne von Nachahmung rhetorischer Stilmodelle und Musterautoritäten als Übungseinheit betrieben.

---

<sup>51</sup>Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Leipzig 1971. Online-Version vom 26.02.2013.

Was die Übersetzungen betrifft nennt Petersen Sprachwissenschaftler wie Schleiermacher und Gohlke, die nach ihm die Übersetzung von Mimesis als Nachahmung vermieden haben. So Petersen: "Immerhin hat es immer wieder Übersetzer gegeben, die wie Schleiermacher in seiner Platon-Übersetzung oder Gohlke in seiner *Poetik*-Translation über weite Strecken den Begriff der Nachahmung vermieden. Aber sie blieben in der Minderheit."<sup>52</sup>

Die Etablierung des Begriffs der *Imitatio* wurde bereits seit der römischen Antike in literarischen Gedanken festgelegt. Die Rede vom Verhältnis eigener Produktion und nachbildender Rezeption literarischer Vorbilder werden sehr oft in Textzeugnissen erwähnt. Im elften Buch der Lucilius-Briefe des Seneca findet sich beispielweise der Vergleich von Mustern bzw. Vorbildern mit Bienen, die nachgeahmt werden müssen:

"Wir dürfen weder nur schreiben noch nur lesen: das eine wird die Kräfte verzehren und erschöpfen, die Schriftstellerei meine ich, das andere sie auflösen und verströmen lassen. Im Wechsel muß man sich hierhin und dorthin begeben und das eine mit dem anderen im rechten Verhältnis mischen, damit die Schriftstellerei, was immer man bei der Lektüre zusammengelesen hat, in ein Ganzes einbringe. Die Bienen, wie man sagt, müssen wir nachahmen, die umherfliegen und die zur Honiggewinnung geeigneten Blüten aussagen, sodann, was sie eingebracht haben, ordnen, auf die Waben verteilen und, wie unser

---

<sup>52</sup>Jürgen H. Petersen. *Mimesis - Imitatio - Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik*. München: Fink, 2000, S. 261.

Vergil sagt, flüssigen Honig anhäufen und mit süßem Necktar füllen die Zellen."<sup>53</sup>

Bei Seneca ist die Rede von einer Nachahmung, die die individuelle Kreativität einfärbt, aber nicht vollständig beeinflusst, nämlich weil es vielmehr um das in das eigene Werk eingegangene Rezipierte handelt, so dass die künstlerische Eigenart der Kreation unerkennbar bleibt.

Im Mittelalter jedoch tritt der Begriff Imitation mehr und mehr als moralisches, theologisches, religiöses Problem in den Vordergrund ein. Hier waltet nicht mehr jenes literarische Imitatio-Prinzip, welches die Römer entwickelt haben, sondern ein religiöses Prinzip von Sinnvermittlung. Im Prolog des *Willehalm* von Wolfram von Eschenbach gibt es eine Textpassage, die die Situation des mittelalterlich-höfischen Dichters gut zu erkennen lässt:

"swaz an den buochen stêt geschriben,  
des bin ich künstelôs beliben:  
niht anders ich gelêret bin,  
wan hân ich kunst, die gît mir sin."<sup>54</sup>

Im Renaissance-Humanismus wird das literarische Imitatio-Prinzip revitalisiert. Mit der Wiederentdeckung der Alten beginnt man an eine Begegnung eines freien und autonomen Menschentums zu glauben. Darüber hinaus sind drei Gesichtspunkte sehr entscheidend für die Verwendung der Imitatio-Begrifflichkeit, die in allen literarischen Darstellungen des Renaissance-Humanismus hervorgehoben werden:

---

<sup>53</sup>Lucius Annaeus Seneca. *Philosophus. An Lucilius : Briefe 1 - 69*. Darmstadt: Wiss. Buchges., 1980, 223ff.

<sup>54</sup>Wolfram von Eschenbach. *Willehalm* : Buch I bis V. Tübingen: Niemeyer, 1928, V. 19-22.

Die erste charakterisiert sich durch den Umgang mit einer nicht-christlichen Epoche, die vom mittelalterlichen Christentum befreit. Zweitens wird in der Renaissance das schöpferische Ich entdeckt, d.h. der Mensch beginnt sich von scholastischen Einengungen in Glaubenvorgaben zu lösen und seine eigenen Lebensentwürfe und Daseinsvorstellungen zu präsentieren. Drittens entdeckt die Renaissance die Schönheit der Welt als Wert, ohne dass man sie als Bewährungsstätte für den Eintritt ins Paradies und als abzulehnende Eitelkeit und verführerisches Gleißeln, dem man strafend und betend entgegentreten sollte, betrachtet.<sup>55</sup>

Mit diesem Imitationsprinzip in der Renaissance entsteht auch eine Problematik, die sich vor allem mit Imitatio-Bewegungen charakterisieren lässt, die "im allgemeinen die Imitation nicht nur das möglichst detailgetreue Nachstellen und eine höchst sensible Annäherung durch Übersetzung umschließt, sondern oftmals auch die Spiegelung durch Abweichung und Variierung [...]"<sup>56</sup> Diese Bewegungen bilden eine gemeineuropäische Erscheinung, die aber nicht gleich von allen Sprachbereichen angenommen wurde.

Damit lässt sich dann noch die entscheidende Frage stellen, ob *Imitatio* im Englischen und *imitation* im Französischen der Bezeichnung von Nachahmung entsprechen. Petersen verneint diese Möglichkeit: "Es gilt für Imitatio also dasselbe, was für Mimesis gilt [...] Wir haben es nicht notwendig mit Nachahmung zu tun, sondern fassen die Weite der Begriffe μίμησις und *imitatio* im Deutschen am besten mit dem Begriff der Darstellung."<sup>57</sup> Des Weiteren führt er seine Konklusion fort:

---

<sup>55</sup>Vgl. Jürgen H. Petersen. *Mimesis - Imitatio - Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik*. München: Fink, 2000, S. 84-85.

<sup>56</sup>Ebd., S. 88.

<sup>57</sup>Ebd., S. 91.



"Die Tatsache, daß man keineswegs immer und überall die aristotelische Mimesis notwendigerweise als Nachahmung verstanden haben muß, zeigt also genaugenommen schon der Gebrauch des Wortes *imitatio* in der lateinischen Übersetzung selbst an. Setzt man dafür 'Darstellung', wie es nunmehr legitim erscheint, so faßt man [...] mit *imitatio* genau, was Aristoteles meinte."<sup>58</sup>

Mit diesem breiteren Bedeutungsbereich unterscheidet Ronsard auch den Sinngehalt zwischen "nachahmen" und "darstellen". Das lateindeutsche Wörterbuch von Karl Georges weist auf die Deutung von "repraesentatio und repraesento" mit dem Gleichsinn wie "vorführen", "vorstellen", "darstellen", "ausdrücken"<sup>59</sup>., und deutet darüber hinaus keineswegs auf eine einfache Vergegenwärtigung von etwas Vorhandenem oder Bekanntem

In seiner Formulierung, der einige poetologische Äußerungen Scaligers und Ronsards zugrunde liegen, verwendet Opitz den Begriff "Nachahmung" mit einer einseitigen Konnotation. Ronsard setzt im Gegensatz drei Begriffe für seine Definition von Dichtung, nämlich (imiter, inventer und representer): "le but [...] du Poët est d'imiter, inventer, et representer les choses, qui sont, qui peuvent estre [...] ou que les anciens ont estimé comme véritables"<sup>60</sup>

Die Gedanken von Scaliger und Ronsard basieren auf den aristotelischen Postulat über dichterische Darstellungsarten, d.h.: "Da der Dichter ein Darsteller ist, wie ein Maler oder ein anderer bildender Künstler, muß er von drei Darstellungsarten, die es gibt, stets

---

<sup>58</sup>Ebd., S. 91.

<sup>59</sup>Vgl. Wörterbucheintrag Latein-Deutsch zu »repraesentatio« und »repraesento«. Karl Ernst Georges. Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. Hannover 1918 (Nachdruck Darmstadt 1998), Band 2, Sp. 2329.

<sup>60</sup>Pierre Ronsard. *Œuvres complètes*. Edition critique, avec introd. Bd. XIV Paris 1914, S. 13

eine befolgen: er stellt die Dinge entweder dar, wie sie waren oder sind, oder so, wie man sagt, daß sie seien, und wie sie zu sein scheinen, oder so, wie sie sein sollten."<sup>61</sup>

Dichtung heißt nicht die bloße geschichtliche Wiedergabe der Dinge, wie sie sind oder waren, sondern auch solche darstellen, die möglich wären oder die Dinge, wie sie sein könnten oder sollten. Das bedeutet hier, dass Poesie beliebig sowohl etwas Wirkliches, Faktisches, als auch etwas Phantastisches, Mögliches, darstellen kann, und somit das Bedeutungsspektrum nicht nur auf "Nachahmung" eingeschränkt ist.

Sowohl Scaliger als auch Ronsard verwenden mehrere Begriffe für die Übersetzung von Mimesis und somit vermeiden sie das von Opitz eingeführte Missverständnis was den Begriff "nachäffen" betrifft. Wie es bereits geschildert wurde, impliziert der Mimesisbegriff in der *Poetik* mehrere Bedeutungen, die unvollständig mit dem einseitigen Begriff "Nachahmung" übersetzt wurde.

Darüber hinaus steht im Mittelpunkt der Diskussion über Nachahmung nicht nur das Wissen davon, was Nachahmung betrifft, sondern auch grundsätzlich wie der Zusammenhang von Nachahmung und dem Nachahmenden interpretiert wird. Hans-Georg Gadamer erläutert den Unterschied zwischen Mimesis und Nachahmung: "In jedem Kunstwerk ist so etwas wie μίμησις, wie imitatio. Mimesis heißt hier freilich nicht, etwas schon Vorbekanntes nachahmen, sondern etwas zur Darstellung bringen, so daß es auf diese Weise in sinnlicher Fülle gegenwärtig ist"<sup>62</sup>

Auf der einen Seite vertritt Petersen die Meinung, dass die Missverständnisse über den Mimesisbegriff aus einer falschen Übersetzung und der entsprechenden

---

<sup>61</sup>Aristoteles. *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übersetzt u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S. 85. Ich verwende hier die Übersetzung von Fuhrmann bis auf den Gebrauch des Begriffs "Nachahmung" für μίμησις, den ich hier mit den Begriffen "darstellen" und "Darstellung"

<sup>62</sup>Hans-Georg Gadamer. *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart Reclam, 2009, S. 47.

Interpretation entstanden, und Literaturwissenschaftler hätten die Aufgabe gehabt, diese Inkongruenz zu bemerken:

"Literaturwissenschaftler sollten den nötigen Abstand zu poetologischen Lehren der Tradition besitzen. Deswegen hätte man von ihnen erwarten dürfen, daß sie sich auf das in den Vorlagen eigentlich Gemeinte konzentrieren und nicht den etablierten Mißverständnissen erliegen. Vor allem hätten sie bemerken müssen, daß sie mit der auch von ihnen bevorzugten Nachahmungsterminologie die Poesie eng mit der Realität verbanden, obwohl Dichtung doch oft ganz andere Quellen und andere Merkmale besitzt."<sup>63</sup>

Auf der anderen Seite gibt es Meinungen, wie Schlieskes, die den Mimesisbegriff als eine Wandlung unterschiedlicher Konnotationen, die sich im Laufe der Geschichte entwickelt haben:

"Der Begriff Mimesis wird im herkömmlichen Sinne mit Nachahmung gleichgesetzt, damit aber zugleich auch eingeschränkt. Im Zuge der historischen Entwicklung hat sich schließlich sein Bedeutungsspektrum auf eine Vielzahl von Bezeichnungen, Konnotationen und Umschreibungen erweitert, wie beispielsweise *imitatio*, *Repräsentation*, *Mimikry*, aber auch *ausdrücken*, *zur Darstellung bringen*, *sich ähnlich machen*, *Angleichung und unsinnliche Ähnlichkeit*.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup>Jürgen H Petersen. *Mimesis, Imitatio, Nachahmung: Eine Geschichte Der Europäischen Poetik*. München: Fink, 2000, S. 260.

<sup>64</sup>Jörg Schlieske. *Lenz und die Mimesis. Eine Untersuchung der Nachahmungspoetik bei Jakob Michael Reinhold Lenz (1751-1792)*, Frankfurt/Main [u.a.]. Lang, 2000, S. 16.

Im Bereich der Dichtkunst steht eine ausgedehnte Begriffsspannung, die sich zwischen einer konventionellen kanonischen Auffassung der Nachahmung und einer innovativen Anschauung charakterisiert. Die erste wird durch einen Regelkanon bestimmt, der durch Dichtungen der Frühaufklärung überliefert worden ist. Die zweite vertritt die subjektive und frei-schöpferische Nachahmungstätigkeit in der Bewegung des Sturm und Drang.

### 3. Winckelmanns Entdeckung des Griechentums

Winckelmanns Erkenntnis von Schönheit basiert einerseits auf der Grundlage empirischer Erfahrung und Anschauung, andererseits gibt einem Kunstwerk seinen Wert durch die Idee. In der griechischen Antike sah Winckelmann die Vorlage für die Nachahmung, die er als Ordnung, Regel und Muster charakterisiert. Sein Studium hat Winckelmann als Autodidakt geführt, aber sein größter Einfluss war jedoch die Dresdner Galerie, wie er selbst zur Kenntnis stellt: "Die Quellen suchen, heißt nach Athen reisen; und Dresden wird nunmehr Athen für Künstler."<sup>65</sup>

Winckelmanns Lebensgeschichte zeigt bereits, dass seine Gabe und große Begeisterung für die griechischen Klassiker seit seiner Kindheit zum Wesen seiner Persönlichkeit gehörten. Stammend aus einer armen Familie, musste Winckelmann sich in seiner Jugend schwer durchkämpfen, und die Erinnerungen davon trug er zeitlebens mit sich. Während seines Aufenthalts in Rom schrieb er: "Man wird hier verwöhnt; aber Gott war mir das schuldig; in meiner Jugend litt ich zuviel".<sup>66</sup>

Sein Streben und hochgeistige Fähigkeit haben jedoch in der Zukunft bewiesen, dass die Kunst dem Menschen die geistige Freiheit ermöglicht, und mit dieser Freiheit hat er einen bedeutenden Beitrag zum deutschen Geisteswesen geleistet. "Die geistige Zukunft Deutschlands war vom Hellenismus geprägt. Es war nicht nur Begeisterung für

---

<sup>65</sup>Johann Joachim Winckelmann. *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* : [nebst Erläuterung dazu]. Stuttgart: Philip Reclam, 1982, S. 4.

<sup>66</sup>Walter Pater. *Winckelmann* : englisch und deutsch. Hg. von. Hans-Günther Schwarz. Stendal: Winckelmann-Ges. 2010, S.16.

die Griechen, sondern eine 'Übereinstimmung des Geistes', die sich zum erstenmal in der Person Winckelmanns zeigte"<sup>67</sup>

In seinem Hauptwerk *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* (1755) werden Winckelmanns Gedanken, die sich dominierend aus einer ablehnenden Haltung gegenüber dem Stil des Spätbarock und des Rokoko bestimmen, dargestellt. "Winckelmanns Griechenbegeisterung ist eine "Ablehnung der Rokokokunst in kulturkritischer Absicht"<sup>68</sup> Seine Nachahmung der Natur erklärt sich durch eine Idealisierungstendenz, deren Basis sich bei den Altgriechen befindet. "Durch Winckelmann war die griechische Kunst als Sinneskunst einem durch Religion und Aufklärung den Sinnen entfremdeten Europa nahe gebracht worden. Winckelmanns Weg zur Kunst war der Weg zur sinnlichen Schönheit".<sup>69</sup>

Winckelmanns *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst* gilt als Schlüssel für seine späteren Theorien. Das Verständnis von Winckelmanns Doktrin ist der Hauptpunkt für eine interpretative Position zum Idealismus.

"Gegen den sich auf die Neuzeit beschränkenden Erkenntnishorizont setzt Winckelmann die Aufgabe des Verstehens und der Verständnisvermittlung der Antike."<sup>70</sup> Seine Unterscheidung zwischen Nachahmung und Kopie wird betrachtet als eine entscheidende Erneuerung der Kunsttheorie des "beau idéal".

---

<sup>67</sup>Ebd., S. 98

<sup>68</sup>E. Maek-Gerard. *Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts*. In: *Forschungen zur Villa Albani: Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung*. Hrsg. v. H. Beck und P. C. Bol. Berlin 1982, S. 33.

<sup>69</sup>Ebd., S. 7.

<sup>70</sup>Markus Käfer. *J. J. Winckelmann - ein Ancien?* In: Johann Joachim Winckelmann. *Neue Forschungen. Eine Aufsatzsammlung*, Stendal, 1990, S. 75

"Nach Winckelmann ist die griechische Kunst das vollkommene Vorbild, der historische und ideale Gipfel jeder menschlichen Schöpfung, der Inbegriff dessen, was `Natur, Geist und Kunst` auf dem Gebiet der Schönheit hervorbringen können."<sup>71</sup>

Die Antike zeigt für Winckelmann Voraussetzungen, die dem Kunstkritiker deutlich machen, welche analogen politischen und sozialen Bedingungen erfüllt sein müssen, um Fortschritt in der Kunst zu ermöglichen. Auf diese Vorbilder beruht er sich bei seiner Betrachtung der Altgriechen als Mittel zur Erreichung der Vollkommenheit durch die Nachahmung.

"Der in der griechischen Antike vorhandene Formenschatz zeigt, wovon aus in der Kunst Fortschritt zu bestimmen ist. Notwendigerweise knüpft sich an solche Ausgangsbestimmung der Vorbildlichkeit von Kunst die Normierung dieser Kunst. Winckelmanns Prämisse liegt darin, daß politische Freiheit eine künstlerische Freiheit ermöglicht, und nur die politische Freiheit die notwendigen Voraussetzungen für solche Werke schaffen kann, wie sie uns aus der griechischen Antike erhalten sind."<sup>72</sup>

In der griechischen Antike ging mit der Kunstproduktion die theoretische Reflexion über den Bedingungs Zusammenhang zwischen Kunst und Leben, an die Winckelmann einen kenntnisreicheren Anschluss fand als seine Vorgänger. "Es ist danach nicht der Zufall eines äußerlichen Zusammentretens, wenn gerade an dieser [griechisch-antiken] Kunst

---

<sup>71</sup>Armand Nivelle. *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin, 1971, S.69

<sup>72</sup>Markus Käfer. *a.a.O.*, S. 76.

eine Theorie der Kunst entstand. Und sie mußte notwendig von der Frage nach dem Verhältnis der Kunstform zum Sein ausgehen."<sup>73</sup>

Winckelmanns Ausgangspunkt lag in seiner Liebe zur Schönheit in der antiken griechischen Kunst, mit dem Ziel sie zu vergegenwärtigen. Mehr als sein Denken, war sein Enthusiasmus für die griechische Kunst, der ihn leitete.

"Der Fähigkeit der Nachahmung geht die Bewunderung voraus, die man wiederum nur lernt, indem man das Verstehen, die Methode des Verstehens lernt. Die Nachahmung der griechischen Kunst muß dann in eine Aporie führen, wenn die Voraussetzung der Fähigkeit und Legitimation zur Nachahmung nicht in die Nachahmung eingeht: das Verstehen der Werke der Griechen."<sup>74</sup>

Damit man "den guten Geschmack aus seiner Quelle" schöpfen kann, schlägt Winckelmann vor, dass man sich mit den Kunstwerken der Alten, sonderlich der Griechen bekannt macht und sie nachahmt. "In solcher genauen Bekanntschaft wird man wie Nikomachos von der Helena des Zeuxis urteilen: »Nimm meine Augen«, sagte er zu einem Unwissenden, der das Bild tadeln wollte, »so wird sie dir eine Göttin scheinen«".<sup>75</sup>

Der Nachahmungsprozess bei Winckelmann wird grundsätzlich von zwei Hauptbegriffen charakterisiert, nämlich die sinnliche Schönheit und die idealische Schönheit. Das alte Griechenland wird von Winckelmann als Reichtum gehalten, der unterschiedliche Schönheitsformen verbirgt.

Jedoch um diese Schönheit zu entdecken, muss man sich grundsätzlich damit vertraut machen. Deshalb setzt Winckelmann die sinnliche Schönheit voraus, d.h. durch

---

<sup>73</sup>H. Kuhn. *Die Kulturfunktion der Kunst*. Bd. 2, Erscheinung und Schönheit. Berlin, 1931, S. 83.

<sup>74</sup>Markus Käfer. *a.a.O.*, S. 75

<sup>75</sup>Johann Joachim Winckelmann. *a.a.O.*, S. 4.



die Augen und alle anderen Sinnlichkeitsfähigkeiten wird erst die Empfindung des Schönen ermöglicht.

Die in der Natur befindlichen Schönheiten werden in Teilen zum Werk gesammelt. Die vollkommene Sammlung oder Zusammenfügung aller dieser Schönheitsteile wird durch die transzendente Darstellung repräsentiert. "Die Darstellung des Schönen der Natur ist entweder auf einen einzelnen Vorwurf gerichtet, oder sie samlet die Bemerkungen aus verschiedenen einzelnen, und bringt sie in eins. Jenes heißt eine ähnliche Kopie, ein Porträt machen."<sup>76</sup>

Dieser Prozess geht von Beobachtungstatsachen aus, in denen diese idealisierte Schönheit ein Produkt des Geistes wird: "Nach solchen über die gewöhnliche Form der Materie erhabenen Begriffen bildeten die Griechen Götter und Menschen".<sup>77</sup> "So sieht er [Winckelmann] in der Differenzierung von Idee und Schönheit die wahrscheinlichen Gründe aller Kunstschöpfung."<sup>78</sup>

Die Vergegenwärtigung der Schönheit wird nach Winckelmann durch die Augen und die Fassungsgabe des Betrachters ermöglicht. In Griechenland erkennt Winckelmann nicht den endgültigen Zustand des Schönen, sondern die Voraussetzung für das Gelingen des vollkommenen Schönen: "Der einzige Weg für uns groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten..."<sup>79</sup>

Nur durch die Kunst erreicht man das Ideale. In der Kunst wird die Verbesserung des Schönen dargestellt, in dem man es aus seiner reinsten Urquelle hervorbringt und vergegenwärtigt. Um dahin zu gelangen braucht man aber eine künstlerische Erziehung,

---

<sup>76</sup>Ebd., S. 13.

<sup>77</sup>Ebd., S. 10.

<sup>78</sup>Jörg Schlieske. *Lenz und die Mimesis: eine Untersuchung der Nachahmungsproblematik bei Jakob Michael Reinhold Lenz (1751 - 1792)*. Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Wien [u.a.]: Lang, 2000, S. 55.

<sup>79</sup>Johann Joachim Winckelmann. a.a.O., S. 4.

so wie "die Griechen, wie Aristoteles berichtet, ihre Kinder im Zeichnen unterrichten ließen, vornehmlich weil sie glaubten, daß es geschickter mache, die Schönheit in den Körpern zu betrachten und zu beurteilen."<sup>80</sup>

Das Verhältnis zwischen Körper und Schönheit war in der griechischen Kultur durchaus eingeprägt. Der freizügige Umgang mit der Nacktheit ermöglichte den Künstlern, die Mannigfaltigkeit der Natur von den wahrhaften bis zu den edlen Ständen und Stellungen zu erfahren, und durch die innere Empfindung wurde der Charakter der Wahrheit gebildet.<sup>81</sup>

"Die Schule der Künstler war in den Gymnasien, wo die jungen Leute, welche die öffentliche Schamhaftigkeit bedeckte, ganz nackend ihre Leibesübungen trieben. Der Weise, der Künstler gingen dahin: Sokrates den Charmides, den Autolykos, den Lysis zu lehren; ein Phidias, aus diesen schönen Geschöpfen seine Kunst zu bereichern. Man lernete daselbst Bewegungen der Muskeln, Wendungen des Körpers: man studierte die Umrisse der Körper, oder den Kontur an dem Abdrucke, den die jungen Ringer im Sande gemacht hatten. Das schönste Nackende der Körper zeigte sich hier in so mannigfaltigen, wahrhaften und edlen Ständen und Stellungen, in die ein gedungenes Modell, welches in unseren Akademien aufgestellt wird, nicht zu setzen ist."<sup>82</sup>

Durch solche Gelegenheiten zur Betrachtung der Natur fanden die griechischen Künstler Vorlagen, um die Natur selbst zu erheben mittels der Bildung von Schönheitsbegriffen

---

<sup>80</sup>Ebd., S. 7.

<sup>81</sup>Vgl. Ebd., S. 7-11.

<sup>82</sup>Ebd., S. 8.

sowohl einzelner Teile, als auch ganzer Verhältnisse der Körper. Das Urbild der schönen Natur konnte somit im Gedanken entworfen werden.

Darüber hinaus bevorzugt Winckelmann die Nachahmung der Griechen vor der Nachahmung der Natur. Ein Künstler, der sich die Alten nicht als Vorbild nimmt, wird nur die Natur bilden können, wie er sie findet, also ohne Allegorie. Aber auch wenn "die Nachahmung der Natur dem Künstler alles geben [könnte], so würde gewiß die Richtigkeit im Kontur durch sie nicht zu erhalten sein; diese muß von den Griechen allein erlernt werden."<sup>83</sup>

Die Nachahmung bei Winckelmann zeigt auch die Rolle der Befreiung des Künstlers von der Natur im Sinne, dass die Künstler sich an der Natur orientiert haben, aber sie konnten gleichzeitig Ähnlichkeit und Verschönerung der schönen Natur zum Ausdruck bringen: "Das Gesetz aber, `die Personen ähnlich und zu gleicher Zeit schöner zu machen`, war allezeit das höchste Gesetz, welches die griechischen Künstler über sich erkannten, setzet notwendig eine Absicht des Meisters auf eine schönere und vollkommene Natur voraus".<sup>84</sup>

Man findet aber auch gewisse Nachlässigkeiten "in den berühmten Werken der griechischen Künstler". Die Kenner und Nachahmer dieser Werke müssen das Verborgene herausbringen, betrachten und beurteilen.

"Die Kenner und Nachahmer der griechischen Werke finden in ihren Meisterstücken nicht allein die schönste Natur, sondern noch mehr als Natur, das ist,

---

<sup>83</sup>Ebd., S. 15.

<sup>84</sup>Ebd., S. 11.

gewisse idealische Schönheiten derselben, die, wie uns ein alter Ausleger des Plato lehret, von Bildern bloß im Verstande entworfen, gemacht sind."<sup>85</sup>

Winckelmann selbst fand in der Kunst seine Befreiung von einer armen Kindheit und "kulturloser Umgebung". Wie Walter Pater bereits betonte "into the happy light of the antique"<sup>86</sup> gelang es ihm durch eine reine Anschauung, sich von der abstrakten Theorie der Aufklärung zu distanzieren. Goethe fasst die Methode Winckelmanns mit genaueren Worten: "Er sieht mit den Augen, er faßt mit dem Sinn unaussprechliche Werke, und doch fühlt er den unwiderstehlichen Drang mit Worten und Buchstaben ihnen beizukommen"<sup>87</sup> Winckelmanns Einfluss reicht weit über die Kunstgeschichte hinaus. Goethe, Hegel und Walter Pater sind Beispiele für seine Wirkung.

---

<sup>85</sup>Ebd., S. 5.

<sup>86</sup>Walter Pater. *a.a.O.*, S.17.

<sup>87</sup>Johann Wolfgang Goethe. *Winckelmann*, in: *Goethes Werke*, Bd. XII, Hamburg, 1967, S. 120.

### 3.1 Winckelmanns Nachahmung der Vorzüge der Griechen

Das Erreichen einer gelungenen Nachahmung der griechischen Werke wird nach Winckelmann nur durch bestimmte Vorzüge definiert, nämlich durch den "Studio der schönen Natur, des Konturs, der Draperie, [...] der edlen Einfalt und stillen Größe in den Werken [...], und die Nachforschung über ihre Art zu arbeiten [...]"<sup>88</sup> Die Kunst zeichnet sich also für Winckelmann durch diesen Weg aus. Die Kontur kann nur von den Griechen erlernt werden, denn sie ist die Vereinigung der schönsten Natur und der idealischen Schönheit, und somit ist sie der höchste Begriff in beiden. "Viele unter den neueren Künstlern haben den griechischen Kontur nachzuahmen gesucht, und fast niemanden ist es gelungen".<sup>89</sup>

Dann nennt Winckelmann die Draperie, die laut ihm "nach der schönen Natur, und nach dem edlen Kontur, der dritte Vorzug der Werke des Altertums sei. Unter dem Wort Draperie begreift man alles, was die Kunst von Bekleidung des Nackenden der Figuren und von gebrochenen Gewändern lehret".<sup>90</sup>

Relevant in diesem Kontext der Nachahmung ist das Verhältnis zwischen den allgemeinen vorzüglichen Kennzeichen der Meisterstücke - die Winckelmann als "edle Einfalt" und "stille Größe" bezeichnet - und der Stellung und Ausdruck. "Die edle Einfalt und stille Größe der griechischen Statuen ist zugleich das wahre Kennzeichen der griechischen Schriften aus den besten Zeiten"<sup>91</sup>.

---

<sup>88</sup>Johann Joachim Winckelmann. *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*. Stuttgart: Philip Reclam, 1982, S. 25.

<sup>89</sup>Ebd., S. 15

<sup>90</sup>Ebd., S. 18-19.

<sup>91</sup>Ebd., S. 22.

Winckelmann zeigt uns in der Darstellung des Laokoons, wie die Seele im Zusammenhang der einzelnen Teile, den Ausdruck des Leidens und des Schmerzes in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt werden kann. Diese Empfindung kann ohne die Betrachtung des Gesichts und anderer Teile wahrgenommen werden, und somit wünscht sich der Betrachter den Schmerz wie Laokoons erleiden zu können.

"Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt, und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet: sein Elend gehet uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann, das Elend ertragen zu können."<sup>92</sup>

Die Art, wie die Griechen gearbeitet haben, gibt dem Künstler die Vorgehensweise, die erst im Modell geprobt wird. Dadurch kann der Künstler in verschiedenen Materialien (Wachs, Ton oder gleichartige geschmeidige Masse), unterschiedliche Höhe, Grade und Linien vorarbeiten. Erst dann können die alle möglichen sinnlichen Teile und Schönheiten des Modells auf die Figur selbst übertragen und ausgedrückt werden.

"Ins Profil gelegt, wird es dem Künstler vollends entdecken, was er übersehen hat. Es wird ihm auch den äußeren Kontur seiner erhabenen und seiner inneren Teile und den ganzen Durchschnitt zeigen. Alles dieses und die Hoffnung eines guten Erfolgs der Arbeit setzt ein Modell voraus, welches mit Händen der Kunst nach dem wahren Geschmack des Altertums gebildet worden."<sup>93</sup>

---

<sup>92</sup>Ebd., S. 20.

<sup>93</sup>Ebd., S. 31.

Die Vorgehensweise Winckelmanns, wie er auf die Welt mittels Anschauung und Sinne antwortet, gab der Moderne später eine neue Dimension im Bereich der Kunst, wie es sich in den nächsten Kapiteln zeigen wird. Diese sinnliche Erfassung der Kunst wird zwar bei Gottscheds normativer Theorie durch Moralität und Rationalität ersetzt. Aber Lenz folgt dieser von den Sinnen ausgehenden Neubestimmung der Kunst Winckelmanns und gibt der Konzeption von Nachahmung der Natur eine ganze neue Definition.

#### 4. Gottsched: Nachahmungstheorie

Die Analyse der antiken Mimesistheorie, dient als Basis der Rekonstruktion der Nachahmungstheorie im 18. Jahrhundert. Gottsched ist der erste, der die aristotelische Mimesistheorie zum Grundsatz der Dichtung zu erheben versucht. In der Poetik des Barocks und besonders des Spätbarocks wird der Begriff der `Nachahmung der Natur` nicht zum allgemeinen Grundsatz der Dichtung erklärt.

Gottsched versucht jedoch im Satz der Nachahmung der Natur die vielfältigen unverbundenen Regeln der Dichtkunst auf einen gemeinsamen Grundsatz zurückzuführen. Er beruft sich auf Aristoteles und schreibt ihm zu, "das innere Wesen der Beredsamkeit und Poeterey aufs gründlichste eingesehen zu haben."<sup>94</sup> Gottsched übernahm das meiste von Aristoteles und aus der französischen Poetik.

Für ihn gilt die Nachahmung als richtigeres Unterscheidungsmerkmal der Dichtung gegenüber der Geschichte und anderen Wissenschaften. Er sieht noch in der Bestimmung der Kunst als Nachahmung die Darstellung des aufklärerischen Werts.

Gottscheds Interesse bestand sowohl in der Verbesserung der Dichtkunst, als auch in der Förderung der Dichtungspraxis und in der Kreation einer neuen deutschen Literatur. Mit seinem im Jahre 1730 erschienenen Werk *Versuch einer Critischen Dichtkunst* macht Gottsched die Nachahmung zum grundlegenden Prinzip der künstlerischen Literaturproduktion im 18. Jahrhundert.

In Gottscheds seinen theoretischen Schriften ist noch kein Bewusstsein von historischen Veränderungen zu finden. Für ihn haben die Alten die Regeln nicht nur nach

---

<sup>94</sup>Johann Christoph Gottsched. *Ausgewählte Werke*. 12 Bände, Band 6,1, Berlin und New York 1968–1987, S. 145.



Geschmack des athenischen Volkes entworfen, deshalb sind die Verbindungen von Ideen mit Zeit oder Nation nur Einbildungen, die nicht stimmen können.

"Warum sollen wir nun, spricht man, unsern Kopf nach dem atheniensischen Eigensinne richten? Was haben wir es nöthig, mit fremden Augen zu sehen, mit fremden Zungen zu schmecken, und nach einem fremden Leisten zu denken? Warum sollen wir heutiges Tages nicht das Recht haben, das für schön zu halten, was uns selbst gefällt; sondern dasjenige, was den alten Griechen vor zwey tausend Jahren gefallen hat?"<sup>95</sup>

Die Antwort auf die Frage findet Gottsched im Konzept der Nachahmung der Natur, das mit dem Prinzip der "beaux art" verbunden ist, d.h. mit der Idealisierung von Schönheit, Maß, Ordnung und Harmonie:

"Die Schönheit eines künstlichen Werkes, beruht nicht auf einem leeren Dünkel; sondern sie hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat alles nach Zahl, Maaß und Gewicht geschaffen. Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön: und wenn also die Kunst auch was schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen."<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup>Ebd., S. 183.

<sup>96</sup>Ebd. S. 183.

In seiner Poetik erscheint das Dichten als ein Handwerk, das im Prinzip von jedem erlernbar ist, aber „zum guten Poet gehört auch einen guten Geschmack“<sup>97</sup>. Der gute Geschmack ist bei Gottsched mit "ratio und bon sense" verbunden. „Wer einen guten Geschmack hat, der muß richtig von der klar empfundenen Schönheit eines Dinges urtheilen: das ist, er muß nichts für schön halten, was nicht wahrhaftig schön ist; und nichts für häßlich erklären, was nicht häßlich ist.“<sup>98</sup>.

Darüber hinaus kommt das Prinzip der Wahrscheinlichkeit zu dem "guten Geschmack". Nach Gottsched sollte eine Fabel oder eine Tragödie dem Prinzip der Wahrscheinlichkeit folgen. Somit sollte man nur nachahmen, was wahrscheinlich ist. Wahrscheinlich sind die Künste erst durch die Ähnlichkeit mit der Natur. Deshalb verlangt Gottsched vom Dichter, dass er die Natur nachahmt, also die schöne, geordnete Natur. Die Natur, die vernünftigen Gesetzen folgt, und somit sollte auch den Künsten solche Regeln zu Grunde liegen:

„Die Regeln nämlich, die auch in freyen Künsten eingeführet worden, kommen nicht auf den bloßen Eigensinn der Menschen an; sondern sie haben ihren Grund in der unveränderlichen Natur der Dinge selbst; in der Uebereinstimmung des Mannigfaltigen, in der Ordnung und Harmonie. Diese Gesetze nun, die durch langwierige Erfahrung und vieles Nachsinnen untersucht, entdeckt und bestätigt worden, bleiben unverbrüchlich und feste stehen: wenn gleich zuweilen jemand, nach

---

<sup>97</sup> Ebd. S. 145.

<sup>98</sup> Ebd. S. 164.

seinem Geschmacke, demjenigen Werke den Vorzug zugestünde, welches mehr oder weniger dawider verstoßen hätte“.<sup>99</sup>

Diese Regeln haben also ihre Grundlage im logischen und konventionellen Gedanke, d.h. im Gedanke einer nachzuahmenden "Vernunftsnatur". Die Rede von Gottsched von einer idealisierten Natur kann hervorragend durch die Erklärung von Friedrich Gaede in seiner *Poetik und Logik* zusammengefasst werden:

„Die Welt gilt als logisch geordnet, da der Zusammenhang ihrer Teile den Vernunftlehre zugrunde liegenden Sätzen vom Widerspruch und zureichenden Grund folgt. Wenn vorausgesetzt wird, dass für die Kunst die gleichen Prinzipien gelten, dann bedeutet Kunst wieder die prinzipielle Nachahmung der Welt [...] Das genaue Verhältnis, die Ordnung und das richtige Ebenmaß aller Theile, daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit. Die Nachahmung der vollkommenen Natur kann also einem künstlichen Werke die Vollkommenheit geben.“<sup>100</sup>

Darüber hinaus ist also der Grundsatz seiner Verwendung des Nachahmungsbegriffs das Verständnis theoretischer Erkenntnis und praktischer Regel als Norm des Kunstschaffens. Der Begriff wird von Gottsched durch verschiedene Ausdrücke verwendet. Zunächst möchte man die wichtigsten Konnotationen und metaphorische Umschreibungen angeben, von denen Gottsched Gebrauch macht.

---

<sup>99</sup>Ebd., S. 174.

<sup>100</sup>Friedrich Gaede. *Poetik und Logik*, S. 99.

#### 4.1. Dichtung - Malerei - Naturnachahmung: die gottschedschen Umschreibungen des Nachahmungsbegriffs

Gottsched schreibt den Begriff `Nachahmung` in verschiedenen metaphorischen Ausdrücken um. Eine der Bedeutungen der Bezeichnung der Nachahmungsbeziehung "Kunstwerk - Wirklichkeit" stammt aus der Kunsttheorie und bezieht sich auf den traditionellen Vergleich von Malerei und Kunst. Eine wirkungsvolle Begrifflichkeit in der Dichtungsgeschichte ist die von Horaz in seiner *Ars Poetica* genannte "ut pictura poesis", die von der Gleichsetzung von Dichtung und Malerei ausgeht.

Die im Kontext der *Ars Poetica* enthaltene Bedeutung differenziert sich jedoch von den späteren Konnotationen in der Poetikgeschichte. Brink weist auf diese Bedeutungsnuance: "'ut pictura poesis' was sufficiently memorable to serve as a base for far-reaching assertions on the relation of the arts. Of these it is innocent, if it is not actually opposed to them".<sup>101</sup>

Der ursprüngliche Inhalt vom Grundsatz der Nachahmung ist in den beiden Ausdrücken `ut pictura poesis` und `Nachahmung der Natur` keineswegs identisch, und die und "die uneingeschränkte Gleichsetzung von Dichtung und Malerei in Bezug auf die Nachahmung ist falsch, denn sie läßt grundlegende Differenzen außer Acht."<sup>102</sup>

Gottscheds Dichtkunstgrundsatz basiert jedoch nicht auf der horazischen Formel, sondern auf der aristotelischen. Die in der französischen und Barock-Poetik gewöhnliche Gleichsetzung von Dichtung und Malerei wird von ihm vermieden und sogar die Verwendung von Wörtern wie "malen" oder "abbilden" kommt bei ihm selten vor. Das

---

<sup>101</sup> C.O Brink.: *Horace on Poetry. The `Ars Poetica`*, Cambridge 1971, S. 370f.

<sup>102</sup> Jan Bruck. *a.a.O.*, S. 81

ist ein Beweis dafür, dass Gottsched eher für die Trennung der verschiedenen Künste plädiert.

Für ihn ist die Nachahmung der Natur eine normative Bedingung dichterischer Praxis. So wie Bruck erläutert: "Gottsched wendet sich gegen die Gleichsetzung von Dichtung und Malerei und macht deutlich, daß es ihm um die allgemeine ästhetische Bedeutung von `Nachahmung` geht."<sup>103</sup>

Die Malerei wird von Gottsched der niedrigsten Form der Nachahmung zugeordnet. Nach ihm ist sie "bloße Beschreibung, oder sehr lebhaft Schilderey von einer natürlichen Sache, oder einfach Bild".<sup>104</sup> Die Ähnlichkeit, die überwiegend mit dem Wahrscheinlichkeitsbegriff operiert, ist für Gottsched das allgemeinste Kriterium der Naturnachahmung.

"In der Regel verstehen Aristoteles und Gottsched die Wahrscheinlichkeit jedoch im empirischen Sinne, und die empirische Wahrscheinlichkeit impliziert durchaus die richtige Erkenntnis der Dinge, denn annehmen, daß Aristoteles und Gottsched eine Darstellung auch dann als `unwahrscheinlich` bezeichnen, wenn sie auf einer falschen Erkenntnis des Gegenstandes beruht."<sup>105</sup>

Während Gottsched die Verwendung der Metapher des Wortes `Malen` im Sinne von Nachahmung vermeidet, behält er jedoch die Bedeutung für den Prädikator `Abbildung` bei. So Batteaux: "Nachahmen heißt, ein Vorbild oder Muster abbilden. Die Natur ist das

---

<sup>103</sup>Jan Bruck. *a.a.O.*, S. 81.

<sup>104</sup>Johann Christoph Gottsched. *a.a.O.*, S. 195

<sup>105</sup>Jan Bruck. *a.a.O.*, S. 151.

Vorbild oder Muster aller schönen Künste; die Kunstwerke sind die Nachbilder, oder Abbildungen."<sup>106</sup>

Zur Zeit Gottscheds wird der Gebrauch von Vorbild und Abbild verwendet, mit der Unterscheidung beider Begriffe. Das Nachgeahmte ist also das Nachgeahmte eines `Vorbilds` oder `Urbilds`; und das daraus entstandene Produkt ist das `Abbild`. Beide Ausdrücke `malen` und `abbilden` dürfen jedoch nicht als Nachahmung im Sinne von Kopie missverstanden werden. `Malen` bezeichnet eine poetische Darstellungsweise, bei der die Wirklichkeit des nachgeahmten Gegenstandes keine wichtige Rolle spielt. Auch `abbilden` bezeichnet keine Kopierrelation: hier richtet sich der Dichter nach der Natur als seinem Vorbild, das etwas Mögliches und Wahrscheinliches repräsentiert.

Im Satz `Nachahmung der Natur` tritt der Begriff Nachahmung bei Gottsched meistens im Zusammenhang einer Objektbestimmung auf. Dadurch erfährt Nachahmung eine erweiterte Bedeutung des aristotelischen Mimesisbegriffs. Die Konnotation von `Nachahmung` als Handlung des Imitierens, sowie als Bezeichnung für den fiktiven, repräsentativen Charakter der Dichtung bleibt zwar erhalten.

Der Terminus dient aber auch zur Kennzeichnung der Nachahmungstheorie, die die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit als Kriterium zur poetischen Praxis charakterisiert. So wie bei Aristoteles gilt die Dichtung zunächst allgemein auch für Gottsched als Nachahmung: "Bey dem allen ist es nicht zu leugnen, daß nicht, nach dem Urtheile des großen Aristoteles, das Hauptwerk der Poesie in der geschickten Nachahmung bestehe."<sup>107</sup>

---

<sup>106</sup>Charles Batteaux. *Auszug aus des Herrn Batteux ... Schönen Künsten: aus dem einzigen Grundsatz der Nachahmung hergeleitet*. Hg. von. Johann Christoph Gottsched. Leipzig: Breitkopf, 1754, S. 15.

<sup>107</sup>Johann Christoph Gottsched. *a.a.O.*, S. 140.

In der Erläuterung dieses Satzes ist der Terminus 'Nachahmung der Natur' als Erklärung für die Definition der Fabel. Sie ist für Gottsched die "Seele" und die höchste Form der Dichtkunst. Er erklärt sie als die Erfindung der Handlung. Somit ist die Fabel zugleich Nachahmung und Erfindung. Die poetische Nachahmung ist also auch Erfindung und richtet sich auf das Mögliche, nicht das Wirkliche. Bei der Forderung der Kenntnis der Originale will Gottsched, dass typische Charaktere dargestellt werden, die möglich sind.

Gottsched verwendet einen anderen Ausdruck um 'nachahmen' zu bezeichnen. Er benutzt 'abschildern' nicht nur im Sinne von 'beschreiben', sondern auch für 'nachahmen' allgemein. Im Zusammenhang mit einer Kritik an Tasso und Milton heißt es: "Wie kann eine Abschilderung gelingen, deren Originale man wenig, oder gar nicht kennt?"<sup>108</sup> Desweiteren "Miltons und Tassos 'Erfindungen' wirken in den 'aufgeklärten' Zeiten Gottscheds 'abgeschmackt' und 'abenteuerlich', weil sie den Vorstellungen des 18. Jh.s. von Göttern und Geistern nicht mehr entsprechen."<sup>109</sup>

In diesem Kontext dient 'Nachahmen' zur Bezeichnung normativer Kriterien dichterischer Praxis, in denen der Dichter sich nach einem Vorbild orientiert, d.h. nach einer möglichen und wahrscheinlichen Darstellung der Natur. Für Gottsched besteht die Haupteigenschaft des Dichters darin, "daß er die Natur nachahmet, und sie in allen seinen Beschreibungen, Fabeln und Gedanken, sein einziges Muster seyn läßt".<sup>110</sup>

---

<sup>108</sup>Johann Christoph Gottsched und Quintus Horatius Flaccus. *Versuch einer critischen Dichtkunst: durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*. Leipzig: Breitkopf, 1751, S. 107.

<sup>109</sup>Jan Bruck. *a.a.O.*, S. 84.

<sup>110</sup>Jürgen H. Petersen. *Mimesis - Imitatio - Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik*. München: Fink 2000, S. 172

In diesem Sinne heißt Nachahmen ein Vorbild oder Muster abbilden. Die idealisierte Natur ist sozusagen das Modell, an dem sich der Dichter orientiert, weil nur so die Kunst ihre Vollkommenheit erreichen kann.

Für Gottsched bedeutet Nachahmung der Natur die Wiederholung des Schöpfungsakts. Es geht prinzipiell um die Nachahmung des Schöpfers als kreativer Akt und nicht von allen der Dinge um uns herum, wie es in den kommenden Kapiteln bei Lenz dargestellt wird.

Gottsched unterscheidet sich von den anderen Reformatoren des 17. Jahrhunderts, indem er als Vorbilder die Werke nicht nur kompilierte und anerkannte Autoritäten zitierte. Er setzte sich stets mit den Werken auseinander. Die kritische Ausgangsstellung gegenüber seinen Quellen ermöglichte ihm der Literatur eine Definition und Erkennung zu geben. In seiner Vorrede zum *Sterbenden Cato* schildert Gottsched den Zustand der deutschen Literatur um 1720, und darüber hinaus geht er durch eigene Lektüren und Theaterbesuche daran, diese Verhältnisse zu verbessern.

Seine Leistung und Wirkung begann erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine gerechte Anerkennung zu bekommen. Es bedurfte mehr als zwei Jahrhunderte, bis die Literaturwissenschaft sich von Lessings im *17. Literaturbrief* abgefasste Verurteilung gegen Gottsched befreien konnte.

Es ist nicht überraschend, dass gerade heute Gottscheds poetischen Auffassungen eine große Auswirkung auf die Literatur und auf die Literaturwissenschaft haben, nämlich in einer Zeit, in der nach literarischen Methoden und Theorien gefragt wird. Mit solchen Fragestellungen befasste sich Gottsched in der "Dichtkunst". Diese wird heute als "Theorie der Literatur" genannt.



„Mit Gottsched wird die Wendung zu einer Theaterauffassung eingeleitet, die noch heute unser Theatererlebnis bestimmt“.<sup>111</sup> Selbstverständlich könnte man Gottscheds Theorien nicht aktualisieren, aber seine Wirkung und Auswirkung in der deutschen Literatur. Er war der erste in Deutschland, der den Verschmelzungsprozess der Dichtung und Poetik erkannte und der erste, der ein literarisches System präsentierte. "Schließlich könnte man fragen, ob nicht das naturalistische Drama, zum Teil sogar die naturalistische Theorie, der inneren und äußeren Konstruktion nach ein letzter Höhepunkt der Nachahmungstheorie war, die für Jahrhunderte Geltung besessen hatte, in Deutschland jedoch zuerst von Gottsched ausführlich begründet und formuliert worden war".<sup>112</sup>

---

<sup>111</sup>Beatrice Wehrli. *Imitatio und Mimesis in der Geschichte der deutschen Erzähltheorie unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts*. Göttingen: Kümmerle, 1974, S. 14.

<sup>112</sup>Horst Steinmetz. *Nachwort* in: Gottsched: *Schriften zur Literatur*. S. 370

## 4.2. Elemente der dramaturgischen Theorie Gottscheds

In seiner Poetik hat Gottsched Normen sowohl für die lyrischen und epischen Produktionen bereitgestellt, als auch für das Drama, dessen Hauptaufgabe er in der sittlich-moralischen Erziehung der Deutschen sieht. Die gottschedische Theorie beabsichtigt, die Zuschauer klüger und tugendhafter zu machen. Die moralischen Absichten konstituieren grundsätzlich die Konzeption eines Werks, und die Sittenlehre gilt als Hauptaufgabe des Theaters, das die Verbesserung der Gesellschaft im Vordergrund sieht. Deshalb wird der Dichter aufgefordert, die Gemüter der Menschen auf gewisse Wahrheiten festzulegen. Dieser wurde zum Sittenlehrer und Erzieher des Publikums und damit in seiner Bedeutung moralisch und geistlich aufgewertet:

„Der Poet wehlet sich einen moralischen Lehr-Satz, den er seinen Zuschauern auf eine sinnliche Art einprägen will. Dazu ersinnt er sich eine allgemeine Fabel, daraus die Wahrheit eines Satzes erhellet. Hiernechst sucht er in der Historie solche berühmte Leute, denen etwas ähnliches begegnet ist: und von diesen entlehnet er die Namen, vor die Personen seiner Fabel; um derselben also ein Ansehen zu geben. Er erdencket sodann alle Umstände dazu, um die Haupt-Fabel recht wahrscheinlich zu machen: und das werden die Zwischen Fabeln, oder Episodia nach neuer Art, genannt. Dieses theilt er denn in fünf Stücke ein, die ungefähr gleich groß sind, und ordnet sie so, daß natürlicher Weise das letztere aus dem vorhergehenden fließet: Bekümmert sich

aber weiter nicht, ob alles in der Historie wirklich so vorgegangen, ober ob alle Nebenpersonen wircklich so, und nicht anders geheißen".<sup>113</sup>

Bei der Differenzierung zwischen Tragödie und Komödie orientiert sich Gottsched ganz nach der bekannten Ständeklausel, wonach in der Tragödie, in Staatsromanen und Heldengedichten nur Fürsten und Adlige als Handelnde auftreten sollten, in der Komödie, in Schäfergedichten und Romanen dagegen nur Bürger und Landleute:

"Die Tragödie ist von der Komödie nur in der besonderen Absicht unterschieden, daß sie anstatt des Gelächters die Verwunderung, das Schrecken und Mitleiden zu erwecken sucht. Daher pflegt sie sich lauter vornehmer Personen zu bedienen, die durch ihren Stand, Namen und Aufzug mehr in die Augen fallen und durch große Laster und traurige Unglücks-Fälle solche heftige Gemüts-Bewegungen erwecken können. [...] Die Personen, die zur Comödie gehören, sind ordentliche Bürger, oder doch Leute von mäßigem Stand: Nicht, als wenn die Großen dieser Welt etwa keine Torheiten zu begehen pflegten, die lächerlich wären; nein, weil es wider die Ehrerbiethung läuft, die man ihnen schuldig ist, sie als auslachenswürdig vorzustellen."<sup>114</sup>

---

<sup>113</sup>Johann Christoph Gottsched. *Ausgewählte Werke*. 12 Bände, Band 6,1, Berlin und New York 1968–1987, S. 317

<sup>114</sup>Ebd., S. 319.

Auch die drei aristotelischen Einheiten (Handlung, Zeit, Ort) werden von Gottsched als Grundprinzipien des Dramas festgeschrieben. Dabei muss die Handlung übersichtlich bleiben und stets die gewünschte Aussageabsicht in sich schließen:

"Die ganze Fabel hat nur eine Haupt-Absicht: nämlich einen moralischen Satz; also muß sie auch nur eine Haupt-Handlung haben, um derentwegen alles übrige vorgehet. Die Neben-Handlungen aber, die zur Ausführung der Haupt-Handlung gehören, können gar wohl andre moralische Wahrheiten in sich schließen [...]. Alle Stücke sind also tadelhaft und verwerflich, die aus zweoen Handlungen bestehen, davon keine die vornehmste ist."<sup>115</sup>

Für Gottsched wird die Einheit der Zeit mit der Einhaltung des Wahrscheinlichkeitsprinzips begründet:

"Die Einheit der Zeit ist das andre, so in der Tragödie unentbehrlich ist. Die Fabel eines Helden-Gedichtes kann viel Monate dauren [...]: das macht, sie wird nur gelesen: Aber die Fabel eines Schau-Spieles, die mit lebendigen Personen in etlichen Stunden lebendig vorgestellet wird, kann nur einen Umlauf der Sonnen, wie Aristoteles spricht, das ist einen Tag dauren. [...] Die besten Fabeln sind also diejenigen, die nicht mehr Zeit nötig gehabt, wirklich zu geschehen, als sie zur Vorstellung brauchen; das ist etwa drei oder vier Stunden: Und so sind die meisten griechischen Tragödien. Kommt es hoch, so bedörfen sie sechs, acht

---

<sup>115</sup>Ebd., S. 319.

oder zum höchsten zehn Stunden zu ihrem ganzen Verlauf: Und höher muß es ein Poet nicht treiben, wenn er nicht wider die Wahrscheinlichkeit handeln will."<sup>116</sup>

Auch die Einheit des Ortes begründet Gottsched mit dem obersten Prinzip der Dichtung, indem man auffordert, dass das Werk wahrscheinlich sein muss.

"Zum dritten gehört zur Tragödie die Einigkeit des Ortes. Die Zuschauer bleiben auf einer Stelle sitzen, folglich müssen auch die spielenden Personen alle auf einem Platze bleiben, den jene übersehen können, ohne ihren Ort zu ändern [...]. Es ist also in einer regelmäßigen Tragödie nicht erlaubt, den Schau-Platz zu ändern. Wo man ist, da muß man bleiben; und daher auch nicht in der ersten Handlung im Walde, in der andern in der Stadt, in der dritten im Kriege und in der vierten in einem Garten oder gar auf der See sein. Das sind lauter Fehler wider die Wahrscheinlichkeit: Eine Fabel aber, die nicht wahrscheinlich ist, taugt nichts: weil dieses ihre vornehmste Eigenschaft ist."<sup>117</sup>

In den Poetiken des Barock und Spätbarock gilt die Nachahmung als Übereinstimmung mit der Natur, aber der Begriff "Nachahmung der Natur" wurde noch nicht zu einem Grundsatz der Kunst definiert. Erst mit Gottsched wird die aristotelische Mimesistheorie in Deutschland eingeführt. Gottsched sah die theoretische Auseinandersetzung mit Dichtung als Kritik, die im "inneren Wesen der Poesie" ihre Grundlage fand.

---

<sup>116</sup>Ebd., S. 320.

<sup>117</sup>Ebd., S. 320.

## 5. Stellungnahmen zu Shakespeare im Sturm und Drang

Lenz' Schriften entstehen in der Aufklärungsepoche, in einer historischen Phase, die von dem Einfluss traditioneller Bildungsverhältnisse und der Neuorientierung des Bürgertums geprägt war. Sein literarisches Schaffen entwickelt sich im Zeichen der Bewegung des Sturm und Drang, welche sich als Ausbruch aus der Ordnung der gesellschaftlichen Stände und als Umschwung der Zeit charakterisiert:

"Die Vertreter der Sturm-und-Drang-Bewegung verhelfen [...] insofern dem Bürgertum zur ideologischen Selbständigkeit, als sie durch das Ideal der Entfaltung aller Kräfte des Einzelnen die Grundlagen eines programmatischen, einheimischen und zugleich universalen Humanismus schaffen, der die bisherige provinzielle Enge von Religiosität und säkularer Weltanschauung des Bürgertums mit einem Schlag beiseitigt."<sup>118</sup>

Die Rezeption des Nachahmungsbegriffs in der Zeit der Aufklärung dient zu einer Visualisierung eines literarischen Phänomens, das es im ästhetischen Bereich der Kunst- und Dichtungstheorien zu beträchtlichen Diskussionen brachte und mit einer großen Wirkung in die westeuropäische Literaturproduktion eingegangen ist.

Des Weiteren kommt es in den Auseinandersetzungen mit der Mimesis der Natur im aufklärerischen Zeitalter zu einer zunehmenden Ausweitung des Nachahmungsbegriffs, die durch eine Verschmelzung der Mimesis mit Nachahmung gekennzeichnet wird. Die Diskussion um die Frage nach der Entstehung künstlerischer

---

<sup>118</sup>Panagiötēs Kondylēs. *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1986, S. 537.

Mimesis, wird in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wichtiger. Grundsätzlich, so Gebauer und Wulf, "wird Nachahmung als Ähnlichkeit eines Artefaktes mit einem erstmalig Vorbild interpretiert."<sup>119</sup>

Zur Verehrungsbewegung Shakespears im Sturm und Drang gehören wesentliche Werke wie *Zum Shakespeares Tag* (1771) von Goethe, der *Shakespeare-Aufsatz* Herders (1773) und auch *Anmerkung übers Theater* (1771) von Lenz.

In Goethes Aufsatz *Zum Shakespeares Tag* ist deutlich zu erkennen, wie die Verpflichtung auf kontrollierte Rationalität in der Schreibweise des Sturm und Drang sowohl im Inhalt als auch in der sprachlichen Struktur aufgegeben wird.

"Erwarten Sie nicht, daß ich viel und ordentlich schreibe, Ruhe der Seele ist kein Festtagskleid; und noch zur Zeit habe ich wenig über Shakespearen gedacht; geahndet, empfunden, wenn's hoch kam, ist das höchste, wohin ich's habe bringen können. Die erste Seite, die ich in ihm las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen [...]".<sup>120</sup>

Dieser Gegenentwurf richtet sich gegen die regelgeleitete traditionelle Poetik, die vom französischen Klassizismus übernommen und von Gottsched imitiert wurde. Shakespeare, im Gegensatz, wird als Vorbild für eine neue Dichtung angeführt, die Empfindungskraft an die Stelle von Rationalität setzt.

"Ich zweifelte keinen Augenblick, dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer

---

<sup>119</sup>Gunter Gebauer/Christoph Wulf. *Mimesis. Kultur - Kunst - Gesellschaft*, Reinbeck bei Hamburg 1992, S. 215.

<sup>120</sup>Johann Wolfgang Goethe. *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchner Ausgabe. Hrg. Karl Richter. Band I,2: Der Junge Goethe 1757-1775. 2. Herausgegeben von Gerhard Sauder. München 1987, S. 411.

Einbildungskraft. Ich sprang in die freie Luft und fühlte erst, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzt, da ich sahe, wieviel Unrecht mir die Herrn der Regeln in ihrem Loch angetan haben, wieviel freie Seelen noch drinne sich krümmen, so wäre mir mein Herz geborsten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich suchte ihre Türne zusammenzuschlagen."<sup>121</sup>

Laut Goethe ist Shakespeares Hauptpunkt der Aufprall von Subjektivität und Objektivität. In seinen Stücken findet man naturnahe und lebensechte Darstellungen der Freiheit des Wollens eines Individuums und der Notwendigkeiten seiner Umgebung.

"Schäkespears Theater ist ein schöner Raritätenkasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwällt. Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane, aber seine Stücke drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ichs, die prätendierte Freiheit unsres Wollens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstößt. Unser verdorbner Geschmack aber unnebelt dergestalt unsere Augen, daß wir fast eine neue Schöpfung nötig haben, uns aus dieser Finsternis zu entwickeln."<sup>122</sup>

In Übereinstimmung mit Goethes Aufsatz steht Herders Schrift *Shakespear*, die in der Sammlung *Von deutscher Art und Kunst* veröffentlicht wurde. Hier versucht Herder den Unterschied zwischen dem klassisch griechischen und dem modern-europäischen Drama zu erklären:

---

<sup>121</sup>Ebd., S. 414.

<sup>122</sup>Ebd., S. 413.



"In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland war, was es in Norden nicht sein kann. In Norden ist also nicht und darf nicht sein, was es in Griechenland gewesen. Also Sophokles Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Ich glaube diese Sätze aus Griechenland selbst beweisen zu können, und eben dadurch die Natur des nordischen Drama, und des größten Dramatisten in Norden, *Shakespears* sehr zu entziffern."<sup>123</sup>

Wie bei seinen Zeitgenossen wird die shakespearesche Regellosigkeit auch von Lenz geehrt. In seinen Bemerkungen versucht Lenz eine strukturelle Gliederung zu beweisen, in der in jedem Teil eine sinnvolle ästhetische Funktion zu finden ist. Desweiteren weicht Lenz mit seinen Übersetzungen von Shakespeare auch von der Bewegung des Sturm und Drangs ab, die solchen Tätigkeiten wenig zugeeignet war.

Deutlicher als alle anderen erkennt Lenz in Shakespeare die Vorbereitung dramatischer Effekte durch seine sprachlichen und szenischen Mittel. Zum ersten Mal wird der englische Dramatiker, Lyriker und Schauspieler als bewusster Kompositionskünstler gesehen. Sein Einfluss auf Lenz erklärt die Wirkung und Mechanismus seiner dramaturgischen Illusion und Kunstform.

„Hab ich doch letzt eine lange Komödie gesehen, die nur auf einem Wortspiel drehte. Ja wenn solche trifles light as air von einem Shakespeare behandelt werden, aber wenn die Intrige das Wesen des

---

<sup>123</sup>Johann Gottfried Herder. *Shakespear (1773)*. In: Herder, Johann Gottfried: Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. In: Herder, Johann Gottfried: Werke in zehn Bänden. Herausgegeben von Günter Arnold u. a. Band 2: Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781. Herausgegeben von Gunter E. Grimm. Frankfurt am Main 1993 (Bibliothek deutscher Klassiker 95), S. 499 f.

Stücks ausmacht, und die Verwirrung besteht in einem Wort, so ist das ganze Stück so viel wert - als ein Wortspiel. Woher aber diese schimmernde Armut? Der Witz eines Shakespeares erschöpft sich nie und hätt er noch so viel Schauspiele geschrieben. [...] sie kommt aus der Ähnlichkeit der handelnden Personen, partium agentium, die Mannifaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelrute des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannifaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt."<sup>124</sup>

In diesen Eigenschaften sieht Lenz im shakespeareschen Konzept von Vielfalt eine wesentliche Basis für die seine neue dramatische Theorie. Lenz bricht mit dem Prinzip der Nachahmung des von Göttern abhängigen Schicksals des Menschen. In der Frage nach dem Hauptgegenstand der Nachahmung sah er, dass "ein eisernes Schicksal die Handlungen der Alten bestimmte und regierte, so konnten sie als solche interessieren, ohne davon den Grund in der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen."<sup>125</sup> Diese Sichtweise öffnete eine neue Perspektive von Weltauffassung, die die Kausalität menschlichen Handelns aus dem Wesen der Charaktere in den Vordergrund stellte.

Die Entdeckung des Menschen als Hauptgegenstand der Nachahmung findet Lenz in Shakespears Werken. Aufgrund seiner Menschendarstellung wird Shakespeare zum Gegenmodell der traditionellen Normpoetik. Bei ihm sieht Lenz den Held als Schöpfer aller Begebenheiten und Lenker seines eigenen Schicksals.

---

<sup>124</sup>Jakob Michael Reinhold Lenz. *Anmerkungen übers Theater. Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen*. Hg. v. Hans-Günther Schwarz. Stuttgart: Reclam 2005, S. 27-28.

<sup>125</sup>Edb., S. 17.

In *Dasein und Realität* betont Schwarz die Bedeutung der shakespeareschen Ästhetik für das Lenzsche realistische Programm: "Lenzens realistisches Programm hat zwei Voraussetzungen, eine ästhetische und eine philosophische, die sich gegenseitig ergänzen. Während die philosophischen Voraussetzungen in dem neuen Menschenbild der Zeit wurzeln, liegen die ästhetischen im Werk Shakespears."<sup>126</sup> Das Gegenteil zeigt sich in der älteren Forschung zur Shakespeare-Rezeption.

"Lenz strebt wohl nach Shakespeareschen Wurf, doch bleibt sein Shakesperesieren ein äußerliches und in bezug auf seine eigne Dichterthätigkeit hat Shakespeare mehr verwirrend, als fordernd auf ihn gewirkt. Zügellos kannt er kein Halt und folgte zu seinem und der deutschen Dichtkunst Schaden blindlings seiner Shakespearerliebe, die ihm den Meister oft in falschem Licht zeigte."<sup>127</sup>

Die unterschiedlichen Meinungsvertretungen, die sich gegen und für Shakespeare äußerten lassen sich z.B. bei Herden wiedererkennen. In seinem 1773 veröffentlichten Shakespeare-Aufsatz *Deutscher Art und Kunst* betont Herder den Gegensatz zwischen der antiken und der modernen Tragik. Für ihn stammten die Dramen Shakespeares aus anderen geschichtlichen Bedingungen als das antike Drama.

Bei Shakespeare sah er im Kontext des Schicksalsbegriffs die erwünschte Möglichkeit der Darstellung von Charakteren, die individuell und selbstbestimmend frei handeln konnten, und dies konnte Vorbild für die damalige moderne bürgerliche deutsche Literatur sein. Diesen Vorbildcharakter begründet Herder durch die Gegenüberstellung

---

<sup>126</sup>Hans-Günther Schwarz. *Dasein und Realität; Theorie und Praxis des Realismus bei J.M.R. Lenz*; Bonn: Bouvier, 1985, S. 43.

<sup>127</sup>Hermann Rauch. *Lenz und Shakespeare: Ein Beitrag zu Shakespeareromanie des Sturm und Drang*; Berlin: Emil Apolant, 1892, S. 101.

von Shakespeare und Sophokles. Shakespeare bringt jedoch nordische Menschen zu einer stärkeren und lebhaften Darstellung, als alles, was Sophokles aufweisen kann. So erklärt Herder: "Und wenn jener *Griechen* vorstellt und lehrt und rührt und bildet, so lehrt, rührt und bildet Shakespeare nordische *Menschen*."<sup>128</sup>

Nach Herder ließ Sophokles sowohl das "Eine einer Handlung", als auch bloß "einen Ton der Charaktere herrschen", und "eine singende feine Sprache wie in einem höhern Äther tönen". Shakespeare jedoch arbeitet auf das "Ganze eines Ereignisses, einer Begebenheit". Für Herder sei Shakespeare derjenige, der "die Sprache aller Alter, Menschen, und Menschenarten spricht, ist Dolmetscher der Natur in all ihren Zungen."<sup>129</sup> Wieland sah in Shakespeares Werken, im Gegensatz zu Herder, den Beweis für Unregelmäßigkeiten und Abstand von einem klassischen Dichter:

„Shakespeare ist unregelmäßig, seine Stücke sind ungeheuere Zwitter von Tragödie und Possenspiel, wahre Tragi-Komi-Lyrico-Pastoral-Farcen ohne Plan, ohne Verbindung der Scenen, ohne Einheiten, ein geschmackloser Mischmasch von Erhabenen und Niedrigen, von Pathetischen und Lächerlichen, von ächtem und falschem Witz, von Laune und Unsinn, von Gedanken, die eines Weisen, und von Possen die eines Pickelherings würdig sind; von Gemälden, die einem Homer Ehre brächten, und von Karikaturen, deren sich ein Scarron schämen würde."<sup>130</sup>

---

<sup>128</sup>Johan Gottfried Herder. *a.a.O.*, S. 509.

<sup>129</sup>Vgl. Ebd., S. 509.

<sup>130</sup>C. Martin Wieland. In: Wolffheim, Hans, Hrsg. *Die Entdeckung Shakespeares: deutsche Zeugnisse des 18. Jahrhunderts*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1959, S. 128.

Die Lenzsche Verknüpfung des Theaters mit seiner geschichtlichen Umwelt wird von Herders seinem Shakespeare-Aufsatz verstärkt. Herder zufolge spiegeln Shakespeares Werke eine Mannigfaltigkeit an Charakteren und zugleich eine Auswahl von vereinheitlichendem Blickpunkt, d.h. Zeit, Ort und Handlung tragen bei Shakespeare zu einem Unitarismus bei, der natürlich und zweckmäßig erscheint. Die Präsentation des ganzen werden dem Betrachter in einer verknüpften überschaubaren Erlebnisform zur Sicht gebracht, so wie es beispielweise bei *Lear* vorkommt, indem alle Elementen bereits in der ersten Szene enthalten sind:

„[...] und nun der Augenblick der Wegscheide des Glücks, da Gloster unter seinem Baume stirbt und die Trumpete rufet, alle Nebenumstände, Triebfedern, Charaktere und Situationen dahinein gedichtet, alles im Spiel, zu einem Ganzen sich fortwickelnd - zu einem *Vater-* und *Kinder-*, *Königs-* und *Narren-* und *Bettler-* und *Elend-Ganzen* zusammen geordnet, wo doch überall bei den disparatsten Szenen Seele der Begebenheit atmet, wo Örter, Zeiten, Umstände, selbst, möchte ich sagen, die heidnische *Schicksals* und *Sternenphilosophie*, die durchweg herrscht [...]“

## 6. Die Lenzsche Theatertheorie

Lenz selbst hatte ein bestimmtes Konzept von dem Begriff der Nachahmung. In den *Anmerkungen übers Theater* aus dem Jahre 1771 (gedr. 1774) versucht Lenz eine programmatische Ansicht aufzuzeigen, in der ein neues deutsches Drama begründet werden soll. Was die Form seiner Schrift angeht, sie unterscheidet sich von den anderen Dramaturgien durch das Fehlen einer linearen und systematischen Entwicklung. Wie Rosanow bereits schildert, charakterisiert sich die Form der *Anmerkungen* durch einen "absichtlichen Mangel jeder Konsequenz der Erklärungen, jedes Systems, Unterbrechungen, vielbedeutende Verschweigungen, abgebrochene Phrasen, das Bestreben, die Wahrheit mit Scherz zur Hälfte zu sagen, die Mischung von Pathos und witzigen Plauderton."<sup>131</sup>

In einem kurzen Überblick gliedert Lenz "die Bühnen und Völker aller Zeiten in aller Geschwindigkeit"<sup>132</sup> in fünf Departments: das griechische, das römische, das italienische, das französische und das englische. Danach kritisiert er das deutsche Theater. Für Lenz war das deutsche Theater wenig deutsch, charakterlos, ein Sammelsurium aller Epochen und Charaktere: "Deutsche Sophokles, deutsche Plautus, deutsche Shakespears, deutsche Franzosen, deutsche Metastasio."<sup>133</sup>

Besonders das vierte Department, also das französische, stellt Lenz auf ironische Art und Weise dar. Hier erscheinen die klassischen Helden "sauber frisiert in Haarbeutel

---

<sup>131</sup>Matvej Nikanorovic Rosanov. *J.M.R.Lenz., der Dichter der Sturm- und Dragperiode. Sein Leben und seine Werke*. Deutsch von C.v. Güthschow, Leipzig 1909, S. 146.

<sup>132</sup>Jakob Michael Reinhold Lenz. *a.a. O.*, S. 8.

<sup>133</sup>Ebd., S. 8.

und seidenen Strümpfen"<sup>134</sup> und Amor ist hier "selbtherrscher, alles atmet, seufzt, weint, blutet [...]"<sup>135</sup>. Genau von dieser klassischen Ordnung und unrealistischen Darstellung will Lenz sein deutsches Drama befreien.

Im Mittelpunkt Lenz' seiner programmatischen Argumentation steht eine Auseinandersetzung und Formulierung eines französischen Gegenentwurfs, der sich auf Aristoteles Poetik, die historisch auf einer veränderten Fassung von Dichtung und ihrer Entstehung basiert.

Nachdem er das Theater in seinen wesentlichen Formen kurz darstellt, geht Lenz auf die Dichtkunst ein, die "Sprache der Götter" nennt. Für ihn ist die Nachahmung der Natur das Wesentliche, und das was die Dichtkunst so schön und reizend macht. Dies lässt sich nach Lenz begründen, denn wenn wir mit der Welt um uns herum konfrontiert werden, wollen wir ein Wesen nachahmen, das mit einer unendlichen Freiheit handelt. Das können wir nur in einer reduzierten Form durch die Poesie nachtun. Um seine eigene Worte zu ratifizieren, zitiert Lenz einen Abschnitt aus der *Poetik* des Aristoteles, indem der Mensch als zur Nachahmung geschicktes Tier dargestellt wird:

"Es scheint, daß überhaupt zwei natürlich Ursachen zur Poesie Gelegenheit gegeben. 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"<sup>136</sup>

Die Poesie wäre also die beste Weise, diesen Nachahmungsimpuls ausleben zu können. Lenz sieht den Dichter als eine Art "kleinen Gott", der durch die Poesie fähig ist, die

---

<sup>134</sup>Jakob Michael Reinhold Lenz. *a.a.O.*, S. 7.

<sup>135</sup>Ebd., S. 7.

<sup>136</sup>Ebd., S. 10.

Natur zu widerspiegeln. Lenz nennt Lenz zwei Quellen der Poesie. Die erste ist die Nachahmung, und die zweite beschreibt Lenz als "das immerwährende Bestreben, all unsere gesammelten Begriffe wieder auseinanderzuwinckeln und durchzuschauen, sie anschaulich und gegenwärtig zu machen"<sup>137</sup>. Das Nachahmen ist mit einer intellektuellen Durchdringung dessen, was die Augen sehen, verbunden.

Nach Lenz bekommen wir eine große Menge Eindrücke durch unsere fünf Sinne. Um sie auf etwas zu reduzieren, das uns wahrlich verständlich wird, verwenden wir die Begriffe. Außer Genie verlangt die Poesie laut Lenz Begeisterung, Schöpfungskraft und Dichtungsvermögen. Die Poesie unterscheidet sich jedoch von allen Künsten und Wissenschaft, weil sie beide Quellen: Nachahmung und Anschauung "vereinigt, alles scharf durchdacht, durchforscht, durchschaut - und dann in getreuer Nachahmung zum andernmal wieder hervorbracht"<sup>138</sup>.

In der Erkenntnis der geschichtlichen Konditionalität der aristotelischen Theorie findet Lenz den Anreiz, um ihren Regelzwang aufzuheben. Für Lenz waren diese Zwänge wie Brillen, die nicht nach den Augen der damaligen Gesellschaft geschliffen wurden. Die aristotelische Theorie war eine Bestandesaufnahme des Theaters in der griechischen Antike, und deshalb sollte sie nicht als Quelle für die Ausarbeitung eines deutschen zeitgenössischen Theaters dienen.

Lenz konkretisiert seine Gedanken durch die Kritik des aristotelischen Theaters. Erstens äußert sich Lenz gegen die von den Franzosen geforderten drei Einheiten. In der Lenzschen Dramatheorie wird anstatt einer mechanisch-objektivierenden Perspektive wird der Schaffensprozess unter einer subjektiven Ansicht gesehen. Die Lenzsche Kritik

---

<sup>137</sup>Ebd., S. 11.

<sup>138</sup>Ebd., S. 14



an der aristotelischen Dramatheorie basiert vor allem auf geschichtliche Aspekten. Laut Lenz eignet sich die aristotelische Dramatheorie nicht mehr für die gegenwärtige Realität, in der das Publikum kein Vergnügen mehr an Handlungen, die von den Göttern und nicht von Menschen bestimmt wurden, finden kann, und es bleibt "immer dasselbe, immer und ewig dasselbe."<sup>139</sup>

Somit proklamierte er die Auffassung eines neuen Theaters, in dem "die Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge aufeinanderfolgen, eine die andere stützen und heben, in ein großes Ganze zusammenfließen müssen, das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperson, wie sie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorsticht."<sup>140</sup>

Darüber hinaus dreht Lenz das Verhältnis um, in dem die Handlung gegenüber den Charakteren betont wird. In der Einheit der Handlung sieht Lenz keinen Sinn. Aristoteles forderte, dass mit dieser Einheit, Handlung und Hauptcharakter getrennt werden sollten

Nach Aristoteles ist die Tragödie die Nachahmung der Handlung und nicht der Charaktere. Lenz sieht es ganz anders, nämlich als die Sequenz von Handlungen, "die wie Donnerschläge aufeinanderfolgen", die die Hauptperson konstituiert und sie von allen anderen hervorstechen lässt.

Lenz findet, dass es schon bei den Griechen keinen Sinn ergab und für seine Zeit noch weniger. "Kommen doch auf dem griechischen Theater die Leute wie gerufen und gebeten herbei, und kein Mensch stößt sich daran. Weil wir uns freuen, daß sie nur da

---

<sup>139</sup>Ebd., S. 21.

<sup>140</sup>Ebd., S. 21-22.

sind - weil das Chor dasteht, daß sie kommen sollen, und sich das im Kopf eines Freundes geschwind zusammenreimt".<sup>141</sup>

Die Einheit der Zeit war für Aristoteles besonders wichtig. Sie charakterisierte den Unterschied zwischen einer Tragödie und einer Epopee. Die Tragödie hat eine bestimmte begrenzte Zeit und die Epopee nicht. Nach Aristoteles ist die Epopee 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."<sup>142</sup>

Genau daran erkennt Lenz die Problematik. Für ihn sind aber zehn Jahre auch eine bestimmte Zeit, und somit sieht er den Unterschied anders: "die Tragödie stellt vor, das Heldengedicht erzählt."<sup>143</sup> Darüber hinaus könnten die modernen Tragödien Stunden oder sogar Tage dauern, solange die Form respektiert würde.

Des Weiteren soll die Tragödie für ihre Vollendung die Funktion der Katharsis erfüllen, also der Reinigung von dem im menschlichen Gemüt erregten Affekten. "Die Tragödie [...] ruft Jammer (éleos) und Schaudern (phóbos) hervor, und eben hierin besteht das ihr eigentümliche Vergnügen und ihr eigentlicher Zweck; sie erzielt auf diese Weise, so verlautetet außerdem [...] eine Reinigung (kátharsis) von den genannten Erregungsständen".<sup>144</sup>

---

<sup>141</sup>Ebd., S. 22.

<sup>142</sup>Ebd., S. 22.

<sup>143</sup>Ebd., S. 23.

<sup>144</sup>Klaus Bartels (Hrsg). *Aristoteles Poetik. Dialog mit der Antike*. München: Heimeran, 1976, S. 21.

Nach seiner Kritik des Aristoteles äußert Lenz seine Positionierung in Bezug auf das französische Theater. Für ihn präsentieren sich die verschiedenen Theater anderer Länder nicht mehr unter der Forderung der drei aristotelischen Einheiten, mit Ausnahme der Franzosen. Er weist darauf hin, dass für die Franzosen, so wie für Aristoteles, die Unterscheidung zwischen dem Trauerspiel und der Epopee darin besteht, dass die erste Gattung auf vierundzwanzig Stundendauer und auf einer angenehmen Sprache basiert. So äußert sich Lenz kritisch:

"Es gibt nirgend in der Welt so grübelnde Beobachter der drei Einheiten: [...] Sie setzen wie Aristoteles, den ganzen Unterschied des Schauspiels darin, daß es vierundzwanzig Stunden währt und *suavi sermone* [...] Das Erzählen im Trauerspiel und in der Epopee ist ihnen gleichgültig und sie machen mit dem Aristoteles die Charaktere nicht nur zur Nebensache, sondern wollen sie auch [...] gar nicht einmal im Trauerspiele leiden."<sup>145</sup>

Für die Franzosen sind die Charaktere sekundär und werden der Tragödie nicht zugeordnet. Somit soll das deutsche Theater nicht auf dem französischen Modell basieren, sondern es soll "die Natur Baumeisterin sein [...] lassen."<sup>146</sup> Die französischen Werke sind nach Lenz keine Gemälde der Natur, sondern nur der eigenen Seele des Dichters. Für Lenz soll das Genie mit seiner Wünschelrute die Natur in all ihrer Mannigfaltigkeit und Effekten reflektieren. Lenz kritisiert noch die Franzosen in der Figur von Voltaire. Nach Lenz schöpft der Franzose sein Stück aus seinem eigenen

---

<sup>145</sup>Jakob Michael Reinhold Lenz. *a.a.O.*, S. 26.

<sup>146</sup>Ebd., S. 26.

Charakter. "So sind Voltaires Helden fast lauter tolerante Freigeister, Corneillens lauter Senecas."<sup>147</sup>

Am Beispiel von Brutus' Monolog in Shakespeares' Julius Caesar zeigt Lenz seine Bewunderung für den englischen Dramatiker, wie er diesen Charakter darstellt: er denkt, er philosophiert, spricht allein, und denkt wie der Mord sein wird, "derweile die ganze Natur der bevorstehenden Symphonie seine Gemütsbewegungen präambuliert"<sup>148</sup> Außerdem bewundert Lenz auch wie andere Weltelemente in die Szene zusammen mit Brutus gebracht werden, wie andere Charaktere auch eine Rolle bei seiner Entscheidung spielen, und wie sie mit starker Emotion dargestellt werden. Zusammenfassend sagt Lenz, dass die Beschreibung davon unmöglich ist, aber Shakespeare weiß Menschen auf der Bühne zur Darstellung zu bringen.

In seinen *Anmerkungen* verwirft Lenz die Forderung von Regeln nicht nur für das Trauerspiel, und er argumentiert seine Sicht durch die Kritik an den drei Einheiten des Aristoteles. Als Alternative für diese Regeln schlägt Lenz ein Theater vor, das in Einklang mit der Natur aufgebaut werden soll, ein Theater, wo die Kraft des Genies die wesentliche Rolle spielt. Ein von Regeln befreites Genie, das aus Reinheit, Essenz und Originalität schöpft. Shakespeare gilt also als Vorbild für dieses Vorhaben. Die Durchsetzung seiner Tragödientheorie erkennt Lenz am Schluss seiner *Anmerkungen*, wie er bereits erwähnt:

„Wirmüssen, um den unsrigen zu nehmen, den Volksgeschmack der Vorzeit und unsers Vaterlandes zu Rate ziehen, der nochheutzutage Volksgeschmack bleibt und bleiben wird. Und da find ich, daß er beim

---

<sup>147</sup>Ebd., S. 29.

<sup>148</sup>Ebd., S. 32.

Trauerspiele oder Staatsaktion, ist gleichviel, immer drauf losstürmt (die Ästhetiker mögen's hören wollen oder nicht) das ist ein Kerl! das sind Kerls! bei der Komödie aber ist's ein anders. Bei der geringfügigsten drollichten, possierlichen unerwarteten Begebenheit im gemeinen Leben rufen die Blaffer mit seitwärts verkehrtem Kopf: Komödie! Das ist eine Komödie! ächzen die alten Frauen. Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpfer ihrer Begebenheiten "<sup>149</sup>

Für Lenz ist die Komödie ein Werk für alle. "Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie ist die Person, die Schöpfer ihrer Begebenheiten."<sup>150</sup> So charakterisiert Lenz seine Komödie weiter: "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."<sup>151</sup>

Lenz bezeichnet die Komödie als "Gemälde der menschlichen Gesellschaft". "Er entwirft die Struktur eines neuen Dramas und Theaters, das aus dem Bewusstsein und der gesellschaftlichen Verfassung dieser gegenwärtigen Zeit Kriterien und Weisungen erhält".<sup>152</sup> Die Lenzsche Komödie stellt also Alltagscharaktere dar. Durch die Veränderung der Gattung will Lenz ein Theater schaffen, das ein ganzes breites Publikum erreicht. Er will eine eigene deutsche Geschichte, mit eigenen Sitten darstellen,

---

<sup>149</sup>Ebd., S. 36.

<sup>150</sup>Ebd., S. 36.

<sup>151</sup>Ebd., S. 38.

<sup>152</sup>Fritz Martini. Die *Einheit der Konzeption in J.M.R. Lenz'Anmerkungen übers Theater*, in: Mathias Luserke-Jaqui, Hrsg. *Jakob Michael Reinhold Lenz im Spiegel der Forschung*. Hildesheim [u.a.]: Olms, 1995, S. 235.

die verständlich für seine Zeitgenossen sind. Lessing zeigt diese Charakterisierung bei den Griechen:

"Die Griechen wenigstens haben nie andere als ihre eigene Sitten, nicht bloß in der Komödie, sondern auch in der Tragödie, zum Grunde gelegt. Ja, sie haben fremde Völkern, aus deren Geschichte sie den Stoff ihrer Tragödie etwas einmal entlehnen, lieber ihre eigenen griechischen Sitten leihen, als die Wirkungen der Bühne durch unverständliche barbarische Sitten entkräften wollen."<sup>153</sup>

Für Lenz erwächst die Fabel aus den Charakteren, d.h. der Charakter bildet das Strukturgesetz des Dramas, und nicht die Fabel. Anstatt einer äußeren Einheit tritt mit der Ausrichtung auf eine Hauptperson ein innerer Zusammenhang. Diese Umwandlung der aristotelischen Handlungsdefinition resultiert in "fabula est una si circa unum ist"<sup>154</sup>

Die Fabel ist einheitlich, wenn sie sich um eine Person dreht, bringt eine Bewegung zu einem Schluss, die mit Elias, Schlegel anfing. In *Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs* sieht Schlegel wie Bodmer den Charakter als Hauptgegenstand der Tragödie.

---

<sup>153</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Werke, Bd. IV; Hrsg. Von Herbert G. Göpfert; München: Hanser, 1973, S. 678.

<sup>154</sup> Jakob Michael Reinhold Lenz. *a.a.O.*, S. 26

## 6.1. Hauptgegenstand der Nachahmung: Mensch oder Schicksal des Menschen?

Das aristotelische Drama forderte das Prinzip des Schicksals des Menschen, indem gemäß der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit (Ananké) die Glücks- oder Unglückszustände (Tyche) der Protagonisten bestimmt werden. Das Lenzsche Kausalverhältnis von Charakter und Handlung bricht mit diesem Prinzip und definiert somit Perspektiven der Welterfassung neu, in dem die Freiheit des Individuums betont wird:

"Es ist die Rede von Charakteren, die sich ihre Begebenheiten erschaffen, die selbständig und unveränderlich die ganze große Maschine selbst drehen, ohne die Gottheiten in den Wolken anders nötig zu haben, als wenn sie wollen zu Zuschauern, nicht von Bildern, von Marionettenpuppen – von Menschen. Ha aber freilich dazu gehört Gesichtspunkt, Blick der Gottheit in die Welt, den die Alten nicht haben konnten, und wir zu unserer Schande nicht haben wollen."<sup>155</sup>

Aristoteles und Lenz stimmen überein, dass jedes Schauspiel eine Nachahmung sei, und "daß das Schauspiel eine Nachahmung und folglich einen Dichter fordere, wird doch wohl [...] nicht bestritten werden."<sup>156</sup> In diesem Sinne stellt Lenz die Frage nach dem Gegenstand aller Nachahmungen im Schauspiel und versucht zu begründen, ob dieser Hauptgegenstand ihre Basis im Menschen oder im Schicksal des Menschen hat. Lenz stellt noch folgende Anmerkung dazu: "Hier liegt, der Knoten, aus dem zwei so verschiedene Gewebe ihren Ursprung genommen, als die Schauspiele der Franzosen

---

<sup>155</sup>Ebd., S. 19.

<sup>156</sup>Ebd., S. 15.

(sollen wir der Griechen sagen?) und der ältern Engländer, oder vielmehr überhaupt aller ältern nordischen Nationen sind, die nicht griechisch gesattelt waren."<sup>157</sup>

Im Zentrum seiner Argumentation wirft Lenz einen kontrastiven Vergleich von seiner dramatischen Darstellung mit der von Aristoteles auf. Der Glaube der alten Griechen hatte seine Grundlage an der Bestimmung der Götter über das Schicksal der Menschen und eine untergeordnete Stellung der Charaktere in ihrem Schauspiel. Lenz im Gegensatz suchte diese Bestimmung in der Freiheit des Individuums.

In der Gegenposition zu Aristoteles in Bezug auf die untergeordnete Stellung der Charaktere im Drama, sah Lenz die Gründe für seine Reformbestrebung, die ihren Ausgangspunkt in der Analyse des Stellenwertes der Charaktere im Schauspiel nahm. Die Trauerspiele der Alten hatten ihren Ursprung im Gottesdienst, und diese Religiosität erklärt die göttliche Vorherrschaft, welcher die Menschen unterworfen waren.

"Die Schauspiele der Alten waren alle sehr religiös, [...] da 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. [...] Die Hauptempfindung, welche erregt werden sollte, war nicht Hochachtung für den Helden, sondern blinde und knechtische Furcht vor den Göttern.

Wie konnte Aristoteles also anders: *secundum autem sunt mores*."<sup>158</sup>

Der Mensch als handelndes Wesen scheint hier einer fremdbeherrschenden Göttermacht unterworfen zu sein. Diese sklavische Unselbständigkeit gab Lenz den Anlass sich kritisch zu äußern, und Möglichkeiten der subjektiven Reflektion analytisch zu suchen.

---

<sup>157</sup>Ebd., S. 15.

<sup>158</sup>Ebd., S. 35.



Darauf folgend konnte er dies in dramaturgischer Weise umsetzen. Im Zuge dieser Kritik redet Lenz von einer neueren Tragödie, deren Hauptsache die Charaktere sein müssten.

„- es ist die Rede von Charakteren, die sich ihre Begebenheiten erschaffen, die selbständig und unveränderlich die ganze große Maschine selbst drehen, ohne die Gottheiten in den Wolken anders nötig zu haben, als wenn sie wollen zu Zuschauern; nicht von Bildern, von Marionettenpuppen - von Menschen.“<sup>159</sup>

Aristoteles erläutert in seiner *Poetik* die Bedeutung der Charaktere für die Handlung und für die Fabel des Stücks, deren Basis die Tragödie ausmacht. Die Tragödie bei ihm ist eine nachahmende Darstellung von Handlung, Leben, Glück und Unglück, und nicht von Menschen wie es bei Lenz gefordert wird, indem das Individuum als freihandelndes Wesen sein Schicksal selber determiniert. Bei dem griechischen Glauben stand das Schicksal im Mittelpunkt, das den Menschen in eine Maschine verwandelt:

"Sie schoben öfters lieber die Schuld auf das Schicksal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängnisse einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freien Menschen in eine Maschine: ehe sie uns bei der gräßlichen Idee wollten verweilen lassen, daß der Mensch von Natur einer solchen Verderbnis fähig sei.“<sup>160</sup>

Demuth nach wird "die kosmologische Machtaktik des antiken Trauerspiels [...] bei Lenz durch ein Schauspielmodell von Aktor und Handlung (Begebenheit) abgelöst [...]"<sup>161</sup>, während dessen regiert das griechische Schicksal grundlos:

---

<sup>159</sup>Ebd., S. 19.

<sup>160</sup>Gotthold Ephraim Lessing: Werke, Bd. IV; Hrsg. Von Herbert G. Göpfert; München: Hanser 1973, S. 575.

<sup>161</sup>Volker Demuth. *Realität als Geschichte: Biographie, Historie und Dichtung bei J.M.R. Lenz*; Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994, S. 147.

"Dies griechisches Schicksal regiert mit blinder, gnadenloser Gewalt, ohne einen Grund für das, was es verhängt, in der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen. Ein sich nicht verantworten - das nimmt aber auch dem Menschen seine Verantwortlichkeit; es verschließt sich die Frage nach Grund und Sinn des Leidens".<sup>162</sup>

Lenz will "Charakterstücke" auf der Bühne sehen, die Menschen zeigen. Im Gegensatz zu den allgemeinen Charakteren, wird jetzt eine präzise Darstellung der Charaktere verlangt. So wie es Büchner schildert: "Man muss die Menschheit lieben, es darf einem keiner zu gering, keiner zu hässlich sein, erst dann kann man sie verstehen."<sup>163</sup> Die Titelfigur Griselda von Hans Sachsens Komödie wird von Lenz als Beispiel für die Darstellung des Menschen in seinen vielfältigen Verhältnissen.

"Lenz zufolge schien Sachsen die Gefahr der Unglaubwürdigkeit der Zeitraffung aller dramatischen Handlung nicht zu bekümmern, weil es ihm wichtiger war, einen Menschen zu zeigen. Um Willen dieses wesentlichen Momentes glaubt er, auf alle unnötige Ort-, Zeit-, und Handlungskonventionen verzichten können. Er begründete diese damit, dass auch das Publikum sich aus derselben Absicht versammelt hätte, nämlich einen Menschen zu sehen."<sup>164</sup>

Neben dieser strukturellen Oppositionseigenschaft, die den Ausgangspunkt der Differenz der aristotelischen Regelpoetik und den theatertheoretischen Reformbestrebungen bei Lenz charakterisiert, liegt jedoch ein Ähnlichkeitsfaktor, der bei Lenz in der Erkenntnis der historischen Bedingtheit zu sehen ist. So wie bei Aristoteles sind Lenz' Forderungen

---

<sup>162</sup>Fritz Martini. *a.a.O.*, S. 233.

<sup>163</sup>Georg Büchner. *Lenz*. Hrsg. Von Hubert Gersch; Stuttgart: Reclam 1998, S. 15.

<sup>164</sup>Jörg Schlieske. *a.a.O.* S. 80.

auch zeitbedingt, d.h. sie entwickeln sich in einer spezifischen historischen Gegebenheit von Zeit, Raum und Gesellschaft. Diese historische Abhängigkeit impliziert also eine Veränderung der Weltauffassung, Sitten, Glauben, usw.

"Wie sich alles in der Welt ändert, so mußte sich auch die Natur ändern, die eigentlich das griechische Drama schuf. Weltverfassung, Sitten, Stand der Republiken, Tradition der Heldenzeit, Glaube, selbst Musik, Ausdruck, Maß der Illusion wandelte, und natürlich schwand auch Stoff zu Fabeln, Gelegenheit zu der Bearbeitung, Anlaß zu dem Zwecke".<sup>165</sup>

Diese Veränderung betont Lenz in seiner Assoziation mit einigen Vorbildern des Dramas, die nach ihren Zeiten aktuell und zeitgenössisch waren. "Das Drama der Griechen war das der Antike. Das Drama der Italiener war das eines Dante, das der Engländer eines Shakespeare, und die Deutschen hatten ihren Klopstock."<sup>166</sup> Das Theater der Neuen Zeit bedeutete für Lenz eine Kunst für alle Menschen, daher zeigt sich seine große Bewunderung für Shakespeare: ein Mensch, der "ein Theater fürs ganze menschliche Geschlecht auf[schlug], wo jeder stehn, staunen, sich freuen, sich wiederfinden konnte, vom obersten bis zum untersten."<sup>167</sup>

Nach Lenz sollte das deutsche Drama von diesen Menschen ausgehen und nicht nach Aristoteles' Prisma wie bei den Franzosen. Unter diesem Gesichtspunkt charakterisiert sich Lenz' Untersuchung für ihr innovatives Konzept einer Theaterreform, in welcher der historische Stellenwert der aristotelischen Lehre aufgefasst wird.

---

<sup>165</sup>Johann Gottfried Herder. *Shakespeare*, in: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*. Hrsg. Von Gunter E. Grimm. Bd. 2 der Werke in zehn Bänden, Frankfurt a.M. 1993, S. 503.

<sup>166</sup>Vgl. Jakob Michael Reinhold Lenz. *a.a.O.*, S. 25.

<sup>167</sup>Ebd., S. 39.

Die Grundlage seiner Kritik hat ihren Ausgangspunkt in der Analyse der konventionellen aristotelischen Poetik, die das dichterische Schaffen regelte. Diese Untersuchung findet ihren Endzweck in einer neuen subjektiven Betrachtungsweise und völlig veränderten Auffassung und Interpretation des Nachahmungsgedankens. So erläutert Lenz den Endzweck seiner Kritik:

"[...] zu meinem Endzweck [...]? Es gibt Personen, die eben so geneigt sind was Neues zu sagen und das einmal Gesagte mit allen Kräften Leibes und der Seele zu verteidigen, als der der gröbere Teil des Publikums, der dazu geschaffen ist, ewig Auditorium zu sein, geneigt ist, was Neues zu hören. Da ich hier aber kein solches Publikum - so unterstehe ich mich nicht, Ihnen den letzten Endzweck dieser Anmerkungen, das Ziel meiner Parteigänger anzuzeigen."<sup>168</sup>

Hier handelt es sich um die Antizipation eines Zentralgedankens, die die aristotelischen Gedanken kritisiert, d.h. nach Aristoteles sei die Handlung der Endzweck der Tragödie, nicht die Beschaffenheit des Menschen. Lenz sieht es anders, für ihn ist der Charakter der handelnden Personen der Grund ihrer Handlungen.

Einen großen Teil seiner polemischen Anmerkungen verwendet Lenz für die Kritik an dem französischen Theater. Sein Vorwurf bestand in der sklavischen Unterwerfung der französischen Dramatiker unter die Gesetze der aristotelischen Poetik und an der kleinlichen Beobachtung der drei Einheiten.

Den Mangel an Charakteren sieht Lenz in der Einförmigkeit der Handlungen, in denen alle, Helden und Bürger dasselbe Gesicht und dieselben Gedanken hatten. Darüber hinaus entwickelt sich eine neue Forderung, die eine Vielzahl von

---

<sup>168</sup>Ebd., S. 8-9.

Identifizierungsmöglichkeiten in den Charakterstücken bietet. Lenz fand in diesen Stücken "so viel Ähnlichkeit mit der Natur (und noch weniger) als bei den Charaktermasken auf einem Ball."<sup>169</sup> (S. ). In der Komödie verhält sich dieser Sachverhalt in Bezug auf die französische Komödie in der Nachbildung der eigenen Seele des Verfassers, also ohne Charaktere.

" Wenn also die französischen Schauspiele größtenteils nach den Regeln des Aristoteles - und seiner Ausleger zugeschnitten sind - wenn wir vorhin bei der Theorie zu murren fanden, und bei der Ausübung hier gar -- was bleibt uns übrig? Was, als die Natur Baumeisterin sein zu lassen, wie Vergil die Dido beschreibt."<sup>170</sup>

Für Lenz solle nicht Aristoteles der Baumeister des Dramas sein, sondern die Natur, was die Franzosen nicht begreifen wollten. Genau die Ursache der Mangel an Charakteren im französischen Theater stellt Lenz heraus und vermeidet sie gleichzeitig bei der Entwicklung eines eigenen Theaters. Rosanow beschreibt diese Eigenschaft als eine Art neueren zweiter Renaissance: "Menschliche Individualität und die aus dem Charakter erwachsende Teilhabe am Menschen, ist nicht nur ein Zug der Sturm- und Drangperiode überhaupt, sondern offenbart hierin zudem die Wiederweckung der Persönlichkeit, und zwar nach Art einer neuen, zweiten Renaissance".<sup>171</sup>

Somit kehrt sich Lenz sowohl von der konventionellen Tragödienauffassung ab, und auch vom idealischen Schönheitsbegriff. Lenz verehrt die Realität in der Kunst und

---

<sup>169</sup>Ebd., S. 28.

<sup>170</sup>Ebd., S. 26.

<sup>171</sup>Vgl. Matvej Nikanorovic Rosanov. *J.M.R.Lenz., der Dichter der Sturm- und Drangperiode. Sein Leben und seine Werke*. Deutsch von C.v. Güthschow, Leipzig 1909, S. 153.

die Darstellung der Mannigfaltigkeit der Charaktere in all ihren positiven und negativen Eigenheiten:

"- nach meiner Empfindung schätz ich den charakteristischen, selbst den Karikaturmaler zehnmal höher als den idealischen, hyperbolisch gesprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine Figur mit eben 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."<sup>172</sup>

---

<sup>172</sup>Jakob Michael Reinhold Lenz. *a.a.O.*, S. 18.

## 6.2 Dichterische Anschauung und folgende Nachahmung der Natur

In seinem Postulat charakterisiert Lenz zwei Quellen von Kunst: Anschauung und die Nachahmung der Natur, die jeweils als Erkenntnis der Wirklichkeit und Zurückspiegelung verstanden werden können. Die Genauigkeit und Wahrheit seiner Darstellung begründet Lenz mit der Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien. Diese Vielfältigkeit kann nur erreicht werden, wenn man Individuen in wirklichkeitsnahen Situationen handeln lassen.

Die Lenzische Nachahmung unterscheidet sich von der Aristotelischen, und somit den französischen Klassizisten, durch ihre Überlegungen zur Entwicklung und Konstruktion eines neuen Dramentyps. Hier Lenz dem Schöpfer die Vereinigung von empirischer und ästhetischer Wirklichkeit. Was Lenz in der Dichtkunst so reizend fand, war die Nachahmung der Natur, das heißt "aller der Dinge, die wir um uns herum sehen, hören etcetera, die durch die fünf Tore unsrer Seele in dieselbe hineindringen, [...]"<sup>173</sup>

Die sinnliche Erfassung und Darstellung aller natürlichen Dinge um uns herum können nur erreicht werden, wenn das Auge, die Tore der menschlichen Seele geöffnet sind. "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"<sup>174</sup>

Durch die Vereinigung ihrer lebendigen Projektion, die sie aus einem willkürlich gewählten Bildausschnitt produziert, und die besondere Rolle des "Betrachters", schafft die Camera obscura ein neues Erlebnis von Raumempfindung. "Durch die isolierte und abgeschlossene Position des Betrachters innerhalb des Apparates erzwingt sie einen

---

<sup>173</sup>Ebd. *a.a.O.*, S. 9

<sup>174</sup>Ebd. *a.a.O.*, S. 12.

Rückzug des Individuums aus der Welt, macht es damit aber zugleich auch unabhängig und souverän."<sup>175</sup>

Dichtung ist also die getreue Nachahmung der Natur, die auch deren Hässlichkeit einbezieht und nichts Natürliches idealisiert und verhüllt. Diese Zuneigung zur Nachahmung gehört zum Wesen der menschlichen Natur. "Denn es ist dem Menschen von Kindesbein an eigen, nachzuahmen. Und in diesem Stück liegt sein Unterscheidungszeichen von den Tieren. Der Mensch ist ein Tier, das vorzüglich geschickt ist, nachzuahmen."<sup>176</sup>

Im Vollzug der realistischen literarischen Abbildung der Gegenstände der Natur wird bei Lenz der Naturverschönerung und der Ästhetikauffassung von der Wirkung eine Absage erteilt. Darüber hinaus verweist die Nachahmung der Natur bei Lenz, sowohl auf die Wirklichkeit, die der Natur ähnlich ist, als auch auf das freihandelnde Wesen. Für Lenz ist sowohl der Nachahmungsprozess als auch das Produkt der Nachahmung von großer Bedeutung. Bei Lenz findet die Selektion von Schönheitsteile nicht statt, wie es in der Antike vorkam.

In der Mitte des 18. Jahrhunderts stand Batteux mit seinem Werk *Les beaux arts réduits à un même principe* (1746) als Orientierungspunkt im Kampf zwischen Gegnern und Anhängern der klassizistischen Theorie des Dramas. Batteux stellt das schöne Wahre in einer idealisierten Weise dar. Lenz nimmt jedoch dieses Selektionsprinzip nicht hin. Büchner lässt diesen Gedanken genauer in seiner Erzählung *Lenz* erläutern:

"Wenn man mir sagen wollte, der Dichter müsse die Welt nicht zeigen wie sie ist, sondern wie sie sein sollte, so antworte ich, dass ich es nicht

---

<sup>175</sup>Jonathan Crary. *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Dresden und Basel 1996 (zuerst: 1990), 49.

<sup>176</sup>Jakob Michael Reinhold Lenz. *a.a.O.*, S.10.



besser machen will, als der liebe Gott, der die Welt gewiß gemacht hat, wie sie sein soll. Was die sogenannten Idealdichter anbetrifft, so finde ich, dass sie fast nichts als Marionetten mit himmelblauen Nasen und affectiertem Pathos, aber nicht Menschen von Fleisch und Blut gegeben haben, deren Leid und Freude mich mit empfindend macht und deren Thun und Handeln mit Abscheu und Bewunderung einflösst."<sup>177</sup>

Die Aufgabe des Dichters liegt nun darin, gewissermaßen schöpferisch wie Gott tätig zu werden und das, was der Gott kreiert hat, im Kleinen nachzuahmen:

"Wir sind, m. H., oder wollen wenigstens sein, die erste Sprosse auf der Leiter der freihandelnden selbstständigen Geschöpfe, und da wir eine Welt hie da um uns sehen, die der Beweis eines unendlich freihandelnden Wesens ist, so ist der erste Trieb, den wir in unserer Seele fühlen, die Begierde's ihm nachzutun; 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."<sup>178</sup>

Die subjektive Weltsicht, mit der das Genie den Gegenstand durchschaut und zurückspiegelt, wird bei Lenz zum wesentlichen Kriterium des künstlerischen Schaffensprozess, und somit zum unterscheidenden Zeichen des poetischen Genies. "Die Poesie scheint sich dadurch von allen Künsten und Wissenschaften zu unterscheiden, daß

---

<sup>177</sup>Georg Büchner. *Lenz*. Hrg. Von Huberg Gersch, Stuttgart: Reckan 1998, S. 14.

<sup>178</sup>Jakob Michael Reinhold Lenz. *a.a.O.*, S.9.

sie diese beiden Quellen vereinigt, alles scharf durchdacht, durchforscht, *durchschaut* – und dann in *getreuer* Nachahmung zum andernmal wieder hervorgebracht."<sup>179</sup>

Diese veränderte Fassung von Dichtung differenziert Lenz von seinen Zeitgenossen, so wie Schlieske es betont:

"die mimetische Form der *Anmerkungen übers Theater* läßt im besonderen erkennen, in welcher Hinsicht von einer mimetischen Kohärenz in der anschauenden Form des Lenzschen Denkens und Schreibens gesprochen und diese Form gewissermaßen als Ausdruck der antithetischen Bezugnahme auf den herrschenden Zeitgeist verstanden werden kann."<sup>180</sup>

Trotz aller Kritiken und der Verkennung Lenz' Werken, Anmerkungen und Theorien, muss eins jedoch festgehalten werden: Lenz antizipiert herausragend den Realismus in der deutschen Literatur durch die shakespearesche Genialität. Die unreflektierte Bezeichnung als "Shakespeare-Nachahmer" genügt nicht, um den Lenzschen Schöpfungsprozess zu charakterisieren.

"Die Synthese von Bürgerlichkeit und humanistischer Bildung wird aber erst im Laufe des 19. Jahrhunderts auf deutschem Boden gedeihen. In den Jahren um 1770 ist weder das Bürgertum imstande, vom ideologischen Angebot der neuen Intelligenz vollen Gebrauch zu machen noch kann diese eigene geistige Produktion in den derzeitigen bürgerlichen Horizont hineinzwingen."<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup>Ebd. *a.a.O.*, S. 14.

<sup>180</sup>Jörg Schlieske. *a.a.O.*, S. 24.

<sup>181</sup>Panagiötēs Kondylēs. *a.a.O.*, S. 537.

Im Sinne der konnotativen Verschmelzung, oder Erweiterung des Nachahmungsbegriffs, die am Anfang dieser Arbeit erwähnt wurde, könnte man abschließend sagen, dass Lenz' realistisches Drama wesentlich im Nachahmungsbegriff ihre Grundlage fand. Seine neuorientierte Nachahmung der Natur, charakterisiert sich durch die shakespearesche Ästhetik als Vorbild, die grundsätzlich gegen die aristotelische Mimesis opponiert. Nachdem Lenz alles "scharf durchdacht, durchforscht [und] durchschaut"<sup>182</sup>, findet er die Quellen für die Schöpfung und Repräsentation der Realität, in der das Individuum selbstbestimmend und freihandelnd bleibt.

Zusammenfassend kann man feststellen, dass bei der Lenzschen Theorie die Nuancen des Nachahmungsbegriffs in ihren Variationen vorkommen. Einerseits gilt Shakespeare als Vorbild für Lenz' Theorieumsetzung. Darüber hinaus ist Lenz ein Nachahmer Shakespeares für die Kritiker. In diesem Zusammenhang wird der Begriff mit der Bedeutung von Imitation verstanden und verwendet. Die Shakespeare-Nachahmung ist aber nur an wenigen Momenten, wie Lied etc. prüfbar. Man kann aber von *imitatio* sprechen. Andererseits nutzt Lenz auch diese Bedeutungsvariation, indem er die französische Dramaturgie als Nachahmer von Aristoteles charakterisiert.

Lenz verwendet den Begriff Nachahmung auch im Sinne von Darstellung. In seiner Anmerkung besteht eine der Quelle der Poesie in der Nachahmung der Natur. Das Theater sollte auch aus der Nachahmung der Natur konstituiert werden, also aus der Darstellung "aller Dinge, die wir um uns herum sehen, hören, etcetera."<sup>183</sup>

Darüber hinaus entwirft Lenz die Konnotation des Mimesis-Begriffs, indem er seinen Postulat gegen die aristotelische Theorie festlegt. Abschließend soll das Theater

---

<sup>182</sup>Jakob Michael Reinhold Lenz. *a.a.O.*, S. 14.

<sup>183</sup>Ebd., S. 9.

für Lenz die Realität seiner zeitgenössischen Gesellschaft zeigen, und nicht eine idealisierte verschönte Wahrscheinlichkeit, wie die Franzosen fordern.

## 7. Schlussbemerkung

Grundlage der Nachahmung aus etwas Vorgegebenem durch verschiedene Mittel, Gegenstände oder Weisen dargestellt.

Die hier dargestellte Untersuchung nahm als Ausgangspunkt die griechische Antike, wo der Begriff entstand und seine ersten Bedeutungen entfaltet hat. In der platonischen Verwendung des Begriffs im *Staat* lässt sich eher eine alltägliche sprachliche Orientierung identifizieren, die sich grundsätzlich von Aristoteles ästhetischer Verwendung unterscheidet. Die aus und durch den Mimesis-Begriff stammenden Diskussionen basieren grundlegend auf der Interpretation des Terminus Mimesis, worin offenbar der Kern der aristotelischen Auffassung von Poiesis liegt, also in jeder Form von Kunst.

Die historischen Aspekte definieren die Konzeption des Vorbildes, das sich grundsätzlich in der Natur befindet, aber die Art und Weise wie die Natur angeschaut, durchgeschaut und repräsentiert wird, ist eine Gabe des Schriftstellers, die diese Konzeption zum Ausdruck bringt. Dieser Ausdruck kann wahrnehmungstreu - d.h. Dinge werden dargestellt wie sein sollten oder geschehen könnten: "Mimesis" - oder wirklichkeitstreu sein, also wie die Dinge sind oder waren: "Nachahmung" - Realismus.. Diese Prozesse haben also als Kern die Faktizität oder Fiktionalität, aus denen einen Standespunkt herausgebildet wird.

Darüber hinaus hat man hier versucht durch die Auseinandersetzung mit dem Begriff der Mimesis als Nachahmung oder Imitatio bei Winckelmann, Gottsched und Lenz zu zeigen, dass die Veränderungen der 'Mimesis' ein Ausdruck der

Verhältniswahrnehmung von Wirklichkeit und Wahrscheinlichkeit, die bereits bei Platon und Aristoteles begann. Die Mehrdeutigkeiten von Mimesis resultieren aus ihrer Bedeutung als zentraler Punkt in der Geschichte der abendländischen Ästhetik.

Die daraus entwickelten Konnotationen wie Nachahmung oder Imitatio implizieren selbst mehrere Interpretationen. Ob es um die Nachahmung der schaffenden Natur (*natura naturans*), oder der geschaffenen Natur (*natura naturata*), oder um die Nachbildung kunsthistorischer Vorbilder oder der Wirklichkeit oder Wahrscheinlichkeit geht, lässt sich im Laufe dieses Verschmelzungsprozesses zeigen. In der Erforschung der Geschichte der Poiesis stecken noch viele anderen Irrtümer und dieser Prozess scheint wohl kaum an seiner Endphase angekommen zu sein.

## QUELLENVERZEICHNIS

- Aristoteles. *Poetik: griechisch-deutsch*. Hg. von. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 2008.
- Babuts, Nicolae. *Mimesis in a cognitive perspective: Mallarmé, Flaubert, and Eminescu*. New Brunswick, NJ [u.a.]: Transaction Publ. 2011.
- Barck, Karlheinz, and Martin Fontius. *Ästhetische Grundbegriffe (ägb): Historisches Wörterbuch in Sieben Bänden*. Stuttgart: Metzler 2000.
- Bartels, Klaus (Hrsg). *Aristoteles Poetik. Dialog mit der Antike*. München: Heimeran, 1976.
- Batteux, Charles. *Auszug aus des Herrn Batteux ... Schönen Künsten: aus dem einzigen Grundsätze der Nachahmung hergeleitet*. Hg. von. Johann Christoph Gottsched. Leipzig: Breitkopf, 1754.
- Brink, C.O. *Horace on Poetry. The `Ars Poetica`*, Cambrige 1971.
- Bruck, Jan. *Der aristotelische Mimesisbegriff und die Nachahmungstheorie Gottscheds und der Schweizer*. 1972.
- Büchner, Georg. *Lenz*. Hrsg. Von Hubert Gersch; Stuttgart: Reclam 1998
- Cholevius, Karl, Leo. *Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen*. Bd. I. Leipzig 1854.
- Demuth, Volker. *Realität als Geschichte: Biographie, Historie und Dichtung bei J.M.R. Lenz*; Würzburg: Königshausen und Neumann 1994.
- Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Leipzig 1971. Online-Version vom 26.02.2013.

- Duden. *Bedeutungswörterbuch*. 2. Auflage. 10 Bde. Mannheim, Wien, Zürich 1985.
- Duden. *Das große Wörterbuch der deutschen Sprache* in sechs Bänden. Mannheim, Wien, Zürich 1978..
- Gadamer, H.G. *Wahrheit und Methode*. 2. durch einen Nachtrag vermehrte Auflage. Tübingen 1960.
- Gaede, Friedrich. *Poetik und Logik: zu den Grundlagen der literarischen Entwicklung im 17. und 18. Jahrhundert*. Bern: Franck, 1978.
- Gebauer, Gunter, und Christoph Wulf. *Mimesis: Kultur, Kunst, Gesellschaft*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1992.
- Geyer, Paul. *Die Entdeckung des modernen Subjekts: Anthropologie von Descartes bis Rousseau*. Tübingen: Niemeyer, 1997.
- Goethe, Johann Wolfgang. *Winckelmann*, in: *Goethes Werke*, Bd. XII, Hamburg 1967
- Golden, Leon. *Aristotle on tragic and comic mimesis*. Atlanta, Ga.: Scholars Press, 1992.
- Gottsched, Johann Christoph. *Ausgewählte Werke*. 12 Bände, Band 6,1, Berlin und New York 1968–1987.
- Gottsched, Johann Christoph. *Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Horst Steinmetz. Stuttgart 1972.
- Gottsched, Johann Christoph, und Quintus Horatius Flaccus. *Versuch einer critischen Dichtkunst: durchgehends mit den Exempeln unserer besten Dichter erläutert*. Leipzig: Breitkopf, 1751.



- Grassi, Ernesto. *Die Theorie des Schönen in der Antike*. Köln: DuMont, 1980.
- Handwörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. 2 Bde. Berlin 1984.
- Herder, Johann Gottfried. *Shakespeare*, in: *Schriften zur Ästhetik und Literatur 1767-1781*. Hrsg. Von Gunter E. Grimm. Bd. 2 der Werke in zehn Bänden, Frankfurt a.M. 1993.
- Herrmann, H.P. *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670-1740*. Bad Homburg 1970.
- Käfer, Markus. *J. J. Winckelmann - ein Ancien?* In: *Johann Joachim Winckelmann. Neue Forschungen. Eine Aufsatzsammlung*, Stendal 1990.
- Käfer, Markus. *Johann Joachim Winckelmann. Von der Historie zum Nachahmungspostulat*. In: *Altertumskunde im 18. Jahrhundert: Wechselwirkungen zwischen Italien und Deutschland*, Stendal, 2000.
- Karl Ernst Georges. *Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch*. Hannover 1918 (Nachdruck Darmstadt 1998), Band 2.
- Koch, Gertrud, Hrsg. *Die Mimesis und ihre Künste*. München ; Paderborn: Fink 2010.
- Koller, Hermann. *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*. Bernae: Francke 1954.
- Kondylēs, Panagiōtēs. *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. München: Dt. Taschenbuch-Verl. 1986.
- Kuhn, H. *Die Kulturfunktion der Kunst*. Bd. 2, Erscheinung und Schönheit. Berlin 1931.

- Lange, Konrad. *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer realistischen Kunstlehre.* Bd. I. Berlin 1901.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold. *Anmerkungen übers Theater. Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare-Übersetzungen.* Hg. v. Hans-Günther Schwarz. Stuttgart: Reclam 2005.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Werke.* Bd. IV; Hrsg. Von Herbert G. Göpfert; München: Hanser 1973.
- Lima, Luiz Costa. *Mimesis : Herausforderung an das Denken.* Berlin: Kadmos 2012.
- Luhmann, Niklas. *Die Kunst der Gesellschaft.* Frankfurt a.M. 1997.
- Luserke-Jaqui, Matthias, Hrsg. *Jakob Michael Reinhold Lenz im Spiegel der Forschung.* Hildesheim [u.a.]: Olms, 1995.
- Maek-Gerard, E. *Die Antike in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts.* In: *Forschungen zur Villa Albani: Antike Kunst und die Epoche der Aufklärung.* Hrsg. v. H. Beck und P. C. Bol. Berlin 1982.
- McKeon, Richard.: *Literary Criticism and the concept of imitation in antiquity,* in: *Critics and Criticism Ancient and Modern;* ed. R.S. Crane, Chicago, 1952.
- Melberg, Arne. *Theories of mimesis.* Cambridge [u.a.]: Cambridge University Press, 1995.
- Nivelle, Armand. *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik,* Berlin 1971.
- Opitz, Martin: *Buch von der Deutschen Poeterey.* Hg. V. Cornelius Sommer. Stuttgart (Reclam) 1983.

- Pater, Walter. *Winckelmann: englisch und deutsch*. Hg. von. Hans-Günther Schwarz. Stendal: Winckelmann-Ges. 2010.
- Petersen, Jürgen H. *Mimesis - Imitatio - Nachahmung: eine Geschichte der europäischen Poetik*. München: Fink, 2000.
- Platon. *Sämtliche Werke*. Band 2, Berlin 1940.
- Potolsky, Matthew. *Mimesis*. New York [u.a.]: Routledge, 2006.
- Rauch, Hermann. *Lenz und Shakespeare: Ein Beitrag zu Shakespeareromanie des Sturm und Drang*; Berlin: Emil Apolant, 1892.
- Ronsard, Pierre. *Œuvres complètes. Edition critique, avec introd. Et commentaire pas Paul Laumonier*. Bd. XIV Paris 1914.
- Rorty, Richard. *Philosophy and the mirror of nature*. Princeton, N.J. ; Oxford: Princeton University Press, 2009.
- Rosanov, Matvej Nikanorovic. J.M.R.Lenz., der Dichter der Sturm- und Dragperiode. Sein Leben und seine Werke. Deutsch von C.v. Güthschow, Leipzig, 1909.
- Saurma-Jeltsch, Lieselotte E., und Tobias Frese, Hrsg. *Zwischen Mimesis und Vision: zur städtischen Ikonographie am Beispiel Augsburgs*. Berlin ; Münster: Lit., 2010.
- Schlieske, Jörg. *Lenz und die Mimesis: eine Untersuchung der Nachahmungsproblematik bei Jakob Michael Reinhold Lenz (1751 - 1792)*. Frankfurt am Main ; Berlin ; Bern ; Wien [u.a.]: Lang, 2000.
- Scholz, Bernhard F., Hrsg. *Mimesis: Studien zur literarischen Repräsentation*. Tübingen ; Basel: Francke, 1998.

- Schwarz, Hans-Günther. *Dasein und Realität; Theorie und Praxis des Realismus bei J.M.R. Lenz*; Bonn: Bouvier, 1985.
- Schwarz, Hans-Günther, Geraldine Gutiérrez de Wienken, und Frieder Hepp, Hrsg. *Kirschblütenträume : Japans Einfluss auf die Kunst der Moderne ; [eine Ausstellung des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg vom 7. Oktober 2012 bis zum 10. Februar 2013]*. Heidelberg: Verl. Das Wunderhorn, 2012.
- Von Eschenbach, Wolfram. *Willehalm*. Buch I bis V. Tübingen: Niemeyer, 1928.
- Wehrli, Beatrice. *Imitatio und Mimesis in der Geschichte der deutschen Erzähltheorie unter besonderer Berücksichtigung des 19. Jahrhunderts*. Göppingen: Kümmerle, 1974
- Winckelmann, Johann Joachim. *Gedanken ueber die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst : [nebst Erläuterung dazu]*. Stuttgart: Philip Reclam, 1982.
- Wolffheim, Hans. (Hrsg). *Die Entdeckung Shakespeares : deutsche Zeugnisse des 18. Jahrhunderts*. Hamburg: Hoffmann und Campe, 1959.
- Wolfram von Eschenbach. *Willehalm*. Hg. von. Joachim Heinzle. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 2009.
- Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Hg. V. Ruth Klappenbach u. Wolfgang Steinitz. Berlin, 1974.