



ALESSANDRO COSTAZZA

Das „Charakteristische“ ist das „Idealische“

Über die Quellen einer umstrittenen Kategorie der italienischen und deutschen
Ästhetik zwischen Aufklärung, Klassik und Romantik

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: *Chloe. Beihefte zu Daphnis*. Bd. 26. Beiträge zu Komparatistik und Sozialgeschichte der Literatur. Festschrift für Alberto Martino. Hrsg. von Norbert Bachleitner, Alfred Noe und Hans-Gert Roloff. Editions Rodopi B.V. Amsterdam 1997, S. 463-490.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/costazza_charakteristische.pdf>

Eingestellt am 16.01.2006

Autor

Prof. Dr. Alessandro Costazza

Università degli Studi di Milano

Sezione di Germanistica del DI.LI.LE.FI.

P.zza S. Alessandro 1

I-20123 MILANO

Telefon: +39 02/50313612

E-mail-Adresse: <alessandro.costazza@unimi.it>

Homepage: <<http://users.unimi.it/dililefi/costazza/costazza.html>>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs die-ser Online-Adresse anzugeben:

Alessandro Costazza: Das „Charakteristische“ ist das „Idealische“. Über die Quellen einer umstrittenen Kategorie der italienischen und deutschen Ästhetik zwischen Aufklärung, Klassik und Romantik (16.01.2006). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/costazza_charakteristische.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

ALESSANDRO COSTAZZA

Das „Charakteristische“ ist das „Idealische“

Über die Quellen einer umstrittenen Kategorie der italienischen und deutschen Ästhetik zwischen Aufklärung, Klassik und Romantik

Vor genau zweihundert Jahren erschien in Schillers Zeitschrift „Die Horen“ ein Aufsatz *Über das Kunstschöne*¹ vom Kunsthistoriker, Archäologen und Fremdenführer in Rom Aloys Hirt,² in dem dieser eine neue Kategorie in die ästhetische Diskussion der Zeit einführte, die nicht nur im Kreis der deutschen Klassik sondern darüber hinaus auch bei den Romantikern für einige Jahre Gegenstand einer lebhaften Auseinandersetzung werden sollte: Es handelt sich um die Kategorie des „Charakteristischen“, welche jedoch nach der kurzen Konjunktur dieser Jahre nie zu einem zentralen und festen Begriff der Ästhetik geworden ist.³ Eine wichtige Ursache dafür mag vor allem in der Unbestimmtheit des „Charakter“-Begriffs gelegen haben, der sowohl die Eigentümlichkeit der Gattung als auch jene der Art

- 1 Vgl. A. Hirt: *Versuch über das Kunstschöne*. In: F. Schiller (Hrsg.): *Die Horen*. Ndr. Darmstadt 1959. 11. Bd. (1797), 7. Stück, S. 1-37.
- 2 Vgl. über Hirt den Artikel in: *Allgemeine deutsche Biographie*. Hrsg. durch die hist. Commission bei der bayrischen königl. Akademie der Wissenschaften. Berlin 1969 (Neudruck der 1. Aufl. Von 1880), Bd. 12, S. 477-479. Vgl. ferner: *Neue Deutsche Biographie*. Hrsg. durch die hist. Kommission bei der bayrischen Akademie der Wissenschaften. Berlin 1972, Bd. 9, S. 234-235.
- 3 E. Krückebergs Artikel über das „Charakteristische“ in J. Ritter (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1. Darmstadt 1971, S. 992-994, beschränkt sich auf eine zusammenhanglose Wiedergabe der Auffassungen Goethes, F. Schlegels, A. Müllers, Solgers, Schopenhauers und Nietzsches, und ignoriert völlig sowohl den Ursprung als auch die kunsthistorische Bedeutung der Diskussion über das „Charakteristische“. Auch die Literatur über das Thema wird hier nicht erwähnt. Vgl. zu dieser Kategorie und zur Diskussion über das „Charakteristische“: F. Denk: *Das Kunstschöne und Charakteristische von Winckelmann bis Friedrich Schlegel*. München 1925; Ders.: *Ein Streit um Gehalt und Gestalt des Kunstwerks in der deutschen Klassik*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 18 (1930), S. 427-442; Ders.: *Aloys Hirt. Ein deutscher Kunsthistoriker der Goethezeit*. In: *Neue Jahrbücher für Wissenschaft und Jugendbildung* 4 (1928), S. 672-677. Spezifisch zu Hirts Theorie des „Charakteristischen“ vgl. die von Denk nicht berücksichtigten diesbezüglichen Abschnitte in den Werken zur Geschichte der Ästhetik von R. Zimmermann: *Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft*. Wien 1858, S. 356ff., und M. Schasler: *Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst*. Erster Teil: *Kritische Geschichte der Aesthetik*. Berlin 1872, S. 491ff. Der einzige Autor eines ästhetischen Systems, der dieser Kategorie neues Leben einzuflößen versucht hat, ist J. Volkelt in seinem *System der Ästhetik*. München 1910, S. 22-63. Erst nach Fertigstellung des Manuskriptes dieses Aufsatzes konnte ich in zwei neuere Dissertationen Einsicht nehmen, die sich unter unterschiedlichen Gesichtspunkten mit der Diskussion über das „Charakteristische“ beschäftigen. Es handelt sich um die Arbeiten von G. Stemmerich: *Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihrer Bewältigung*. Berlin 1994, und von J. Schönwälder: *Ideal und Charakter. Untersuchungen zu Kunsttheorie und Kunstwissenschaft um 1800*. München 1995. Beide Untersuchungen sind von anderen Interessen als die vorliegende Arbeit geleitet und gelangen dementsprechend auch zu anderen Ergebnissen.

oder sogar des Einzelwesens bezeichnen kann,⁴ so daß man unter „charakteristischer“ Kunst sowohl die Darstellung der individuellen Erscheinung als auch ganz umgekehrt jene des allgemeinen, abstrakten Gattungsbegriffs verstehen konnte. Diese begriffliche Unbestimmtheit, die nicht von ungefähr auch der gewöhnlich als zum Charakteristischen antagonistisch verstandenen Kategorie des „Ideals“ eigen ist, welches ebenfalls einen allgemeinen abstrakten Gattungsbegriff oder aber den „Typus“, die „nicht nur in concreto, sondern in individuo“ realisierte Idee bedeuten kann,⁵ ist andererseits nicht zufällig und spiegelt vielmehr eine viel ältere und traditionsreichere Zweideutigkeit wieder, die den Gegenstand der künstlerischen Nachahmung und somit auch die typische Erkenntnisleistung der Kunst betrifft. Schon die scheinbar eindeutige aristotelische Opposition, die das „Allgemeine“ zum auszeichnenden, „philosophischeren“ Gegenstand der Poesie in Opposition zum „Besonderen“ der Geschichtsschreibung bestimmt,⁶ enthält nämlich wenigstens implizit auch die Idee des „Charakteristischen“ in sich. Denn das aristotelische *καθολον* bedeutet keinesfalls einen abstrakten Allgemeinbegriff, sondern vielmehr das, „was einer, vermöge eines gewissen Charakters, nach der Wahrscheinlichkeit oder Notwendigkeit redet oder tut.“⁷ Gerade eine solche „notwendige“ oder „wahrscheinliche“ Übereinstimmung mit dem „Charakter“ oder dem „Wesen“ einer Sache meint aber auch das „Charakteristische“.⁸

Auf diese begriffliche Unbestimmtheit des „Charakteristischen“ ist nun die „Verworrenheit“ der damaligen Diskussion über dieses Thema zurückgeführt worden,⁹ in der jeder jeden anderen und womöglich auch sich selbst mißverstan-

4 Vgl. etwa F. Th. Vischer: *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*. Erster Teil: *Die Metaphysik des Schönen*. München 1922, § 39, S. 113ff., insbesondere S. 115.

5 Vgl. etwa I. Kant: *Kritik der reinen Vernunft*. Hrsg. von W. Weischedel. Frankfurt a.M. 1974, S. 512f. Kant unterscheidet später in der Kritik der Urteilskraft das „Ideal“ von der „Normalidee“, welche im Unterschied zum Idealen tatsächlich „nichts Spezifisch-Charakteristisches enthalten“ kann. Vgl. I. Kant: *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von W. Weischedel. Frankfurt a. M. 1974, § 17, S. 149ff. In Bezug auf das spezifisch „ästhetische Ideal“ verlangt dann Schasler ausdrücklich, daß es „individuell“ oder gar „charakteristisch“ sei. Vgl. Schasler: *Aesthetik* (s. Anm. 3), S. 460f.

6 Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart 1961, 9.1. (1451 a-b), S. 39.

7 So die Übersetzung von Curtius, zit. nach Lessings *Hamburgische Dramaturgie*. In: G. E. Lessing: *Werke 1767-1769*. Hrsg. von K. Bohnen. Frankfurt a.M. 1985, 89. St. S. 626. Vgl. auch die Übersetzung dieser Stelle nach Dacier, ebd., S. 326f., Anm. 2.

8 Nicht von ungefähr vermag etwa Lenz, der ausdrücklich und leidenschaftlich eine „charakteristische“, ja sogar eine „karikierende“ Kunst gegen jede abstrakte, puppenhafte Idealisierung verteidigt, in der aristotelischen Forderung nach dem Allgemeinen und dem Möglichen in der Kunst eine Bestätigung seiner Kunstauffassung zu sehen. Vgl. J. M. R. Lenz: *Anmerkungen übers Theater*. In: Ders.: *Werke und Briefe*. Hrsg. von S. Damm. Leipzig 1987, S. 653f. Selbst Lessing, der von der aristotelischen Entgegensetzung von Besonderem und Allgemeinem als Gegenstände der Geschichtsschreibung und der Poesie ausgeht, um ganz entschieden für das Allgemeine gegen das Besondere und Individuelle als Gegenstand der Kunst einzutreten, interpretiert dann das aristotelische *καθολον* als gewöhnlichen „Durchschnitt“ oder „mittlere Proportion“. Vgl. Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* (s. Anm. 8), 94. und 95. St., S. 646ff. und insbesondere S.654f.

9 Vgl. F. Th. Vischer: *Aesthetik* (s. Anm. 4), § 39, S. 113ff., insbesondere S. 115.

den zu haben scheint. Hirt selbst, der mit seiner Idee des „Charakteristischen“ „unbewußt auf den Spuren des allfühlenden Sturm- und Dranggeistes“ sich bewegt und gleichsam den „Formwillen der deutschen romantischen Zeit“ vorweggenommen haben soll,¹⁰ soll nämlich die wahre Bedeutung seiner ästhetischen Kategorie völlig mißverstanden haben und einer „Selbsttäuschung“ unterlegen sein, da er sich einerseits mit den „Weimarischen Kunstfreunden“ einer Meinung wähnte¹¹ – nicht von ungefähr veröffentlichte er die zwei wichtigsten Aufsätze zu diesem Thema in einer der bedeutendsten Zeitschriften der Weimarer Klassik –,¹² während er andererseits mit den Romantikern heftig polemisierte.¹³ Die Weimarer, und insbesondere Goethe und Meyer, sollen dann aber ihrerseits Hirts Kunsttheorie mehr oder weniger absichtlich im Sinne des „Zeitlos-Wesenhaften“¹⁴ mißverstanden bzw. umgedeutet haben,¹⁵ während Friedrich Schlegel, der das „Charakteristische“ als typisches Merkmal der modernen Poesie diagnostiziert hat, bedauerlicherweise nicht geahnt hat, „wie sehr die Kunstanschauungen Hirts eine Bestätigung seiner Theorie des modernen Bildnertums [...] hätte sein können.“¹⁶

Eine solche fast unglaubliche Reihe von Mißverständnissen stellt jedoch in Wirklichkeit nur das Ergebnis des Versuchs dar, die ästhetische Kategorie des „Charakteristischen“ in das Prokrustesbett der traditionellen literaturgeschichtlichen Einteilungen des 18. Jahrhunderts einzuzwängen. Für eine solche Betrachtungsweise, die die literarische Entwicklung als eine fast mechanische Abfolge bzw. Ablösung von jeweils entgegengesetzten, rationalistischen und irrationalistischen, formvollendeten und formlosen Literaturtendenzen ansieht, muß nämlich schon die Tatsache selbst, daß Hirt mit seiner Theorie des „Charakteristischen“ sich ausdrücklich gegen das frühklassizistische Kunstverständnis eines Winckelmann oder Lessing wandte, *eo ipso* bedeuten, daß er sich in der Nähe der Kunstauffassung des Sturm und Drang befinden mußte, welche in direkter Opposition zum abstrakten, puppenhaft-leblosen Ideal des Frühklassizismus eine unmittelbare

10 Vgl. Denk: *Das Kunstschöne und Charakteristische* (s. Anm. 3), S. 60f. . Vgl. auch eine Zusammenfassung in: Denk: *Ein Streit* (s. Anm. 3), etwa S. 439f: „Nicht nur eine Fortsetzung des Sturm- und Drang-Kunstgeistes waren die Grundsätze Hirts, sie waren auch ahnende und mahnende Vorboten der deutschen Romantik.“ Vgl. auch Denk: Hirt (s. Anm. 3), S. 676: „Nicht nur einen Fortsetzer des Sturm- und Drang-Kunstgeistes [...] sondern auch einen Vorläufer der romantischen Geistesepoche stellt Hirt dar. [...] Mit der Lehre von der ‚charakteristischen Kunst‘ steht Hirt also zwischen Sturm und Drang und Romantik [...]. Seine Ausdruckslehre ist eine deutliche Brücke vom Sturm und Drang zur Romantik“.

11 Vgl. Denk: *Das Kunstschöne und Charakteristische* (s. Anm. 3), S. 78; 80. Vgl. etwa A. Hirt: *An den Redakteur, über Hr. Böttiger's Recension des Bilderbuchs ...* In: *Der Freimüthige*, 1805, Nr. 138, S. 34.

12 Denk betrachtet freilich diesen Umstand als „Ironie der Geschichte“. Vgl. Denk: *Hirt* (s. Anm. 3), S. 675.

13 Vgl. Denk: *Das Kunstschöne und Charakteristische* (s. Anm. 3), S. 98f.

14 Ebd., S. 68f.; 71ff.

15 Ebd., S. 64f.; S. 71. Denk spricht von einem „bewußten Mißverständnis“, von einer „wissentlichen“ und absichtlichen Umdeutung der Hirtschen Theorie durch Goethe. Vgl. ebd., S. 81.

16 Ebd., S. 108.

Wiedergabe der konkreten, individuellen und dynamischen Fülle des Lebens forderte.¹⁷ Da aber die deutsche Klassik in dieser Perspektive eine Überwindung des Sturm und Drang im Sinne einer dialektischen „Aufhebung“ und einer Versöhnung desselben mit den Kunstprinzipien des Frühklassizismus bedeutet, so mußte dementsprechend auch Hirts „Charakteristisches“ von den Weimarer Klassikern durch eine bewußte Uminterpretation auf die gleiche Art und Weise überwunden und aufgehoben werden. Die Romantiker konnten dann aber ihrerseits nicht anders, als auf die sogenannte „Vorromantik“ des Sturm und Drang zurückzugreifen und sie weiterzuführen.

Eine von den Schematismen der Literaturgeschichte weniger beeinflusste Analyse soll jedoch zeigen, daß die Hirtsche Idee des „Charakteristischen“ gar nichts mit einer „irrationalen“ Kunstauffassung zu tun hat¹⁸ und daß sie vielmehr Ausdruck eines zutiefst rationalistischen Kunstverständnisses ist. Trotz einiger tatsächlicher Unterschiede und mancher Mißverständnisse steht Hirts „Charakteristisches“ der Kunsttheorie der deutschen Klassik und in mancher Hinsicht sogar jener des Frühklassizismus viel näher als dem Sturm und Drang. Dementsprechend scheint aber auch das Verständnis vom „Charakteristischen“ der deutschen Romantiker, insbesondere Schellings und Solgers, eher der Kunstauffassung der Klassik als dem Irrationalismus des Sturm und Drang verpflichtet zu sein.

Die wahre, zutiefst „rationalistische“ Natur von Hirts „Charakteristischem“ läßt sich am deutlichsten im *Versuch über das Kunstschöne* erkennen, weil die in diesem Aufsatz zum ersten Mal eingeführte ästhetische Kategorie¹⁹ noch nicht auf

17 Vgl. Denk: *Das Kunstschöne und Charakteristische* (s. Anm. 3), S. 14ff. Vgl. etwa für eine solche Entgegensetzung von Charakteristischem und Idealem in der Poetik des Sturm und Drang: Lenz: *Anmerkungen übers Theater* (s. Anm. 8), S. 653f. Vgl. auch Büchners Erzählung Lenz, in: G. Büchner: *Werke und Briefe*. München 1980, S. 76f.

18 Denk sieht in der Theorie des „Charakteristischen“ einen irrationalen Zug, den er als Ausdruck der ursprünglich deutschen Natur interpretiert. Vgl. etwa: Denk: *Ein Streit* (s. Anm. 3), S. 429; 438; 442; vgl. auch Denk: *Hirt* (s. Anm. 3).

19 Es ist fraglich, ob Hirt die Idee des „Charakteristischen“ schon früher, etwa während seines Aufenthalts in Rom entwickelt hatte. Das müßte man annehmen, wenn man Goethes Bericht vom November 1787 in seiner *Italienischen Reise* liest, in welchem Goethe eine Auseinandersetzung zwischen Hirt, der das „Charakteristische“ als Grund der Schönheit aufstellte, und „anderen Künstlern“, die über das „Charakteristische“ hinaus Schönheit und Anmut der Behandlung verlangten, darstellt. Vgl. J. W. von Goethe: *Italienische Reise*. Hamburger Ausgabe (HA). Hrsg. von E. Trunz. Neu bearb. Aufl. München 1981. Bd. 11, S. 441f. Auch diese Seite, wie viele andere in diesem Werk, projiziert aber mit offensichtlich exemplarischer Intention Begebenheiten, die sich erst später zugetragen haben, auf die Zeit des Aufenthaltes in Italien. Das läßt sich etwa daran erkennen, daß die Auffassung der „anderen Künstler“ in Rom sehr genau die Position Goethes selbst widerspiegelt, wie er sie erst viel später in den Aufsätzen zu den *Propyläen* oder in der Erzählung *Der Sammler und die Seinigen* entwickelt hat. Vgl. die Vorarbeit zu dieser Seite der *Italienischen Reise* in: Goethes *Werke*. Weimarer Ausgabe (WA). Hrsg. i. A. der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887-1919. Bd. 49, II, S. 271. Zwar berichtet auch Herder in einem Brief aus Rom vom 7.3.1789 an seine Frau, daß Hirt „eine Abhandlung vorgelesen [hat], darin er mit stolzer Keckheit auf Winkelmann u. Leßing losgeht“, die sich unschwer als die Vorlage des später in Schillers *Horen*

das zumindest seit Winckelmann und Lessing stark umstrittene Problem der Darstellung der Leidenschaften in der antiken Kunst angewendet wird, welches nur einen besonderen Anwendungsfall dieser Kategorie darstellt, der aber die meiste Aufmerksamkeit auf sich gezogen und die heftigsten Polemiken ausgelöst hat. Schon in dieser ersten Schrift ist das „Charakteristische“, wie später bei Goethe und bei den Romantikern, weder dem Schönen noch dem Idealen entgegengesetzt, sondern stellt vielmehr ein notwendiges Mittel zur Erreichung beider dar. Hirt geht nämlich in seinem Aufsatz, der nicht dem „Charakteristischen“, sondern bezeichnenderweise dem „Kunstschönen“ gewidmet ist, von einer sich wenigstens äußerlich an Baumgarten anlehnenen „allgemeine[n] Erklärung des Schönen“ aus, das er als „das Vollkommene, welches ein Gegenstand des Auges, des Ohres oder der Einbildungskraft ist, oder werden kann“,²⁰ definiert. Da er aber die Vollkommenheit als das „Zweckentsprechende“ versteht, so müßte die Schönheit nur vom Verstande bzw. von der Vernunft beurteilt werden, während sie in Wirklichkeit, infolge der allgemeinen Beschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens, oft ein Gegenstand des Urteils des Gefühls“ ist.²¹ Um diesem „Schönheitsurteil“ aber, trotz seiner Abhängigkeit vom Gefühl, eine gewisse Objektivität zu verleihen, bindet es Hirt an die letztendlich wiederum rationale Erkenntnis der „individuellen Merkmale, welche ein Wesen constituieren“: „Je mehr wir diese inne haben, desto sicherer wird unser Geschmack und Beurtheilung seyn“.²² An dieser Stelle spricht Hirt noch keineswegs vom Charakteristischen“, sondern bezeichnenderweise vom „Ideal“, das er als den aus vielen „individuellen Merkmalen“ „abstrahierten allgemeinen Begriff“ der Gattung versteht und dem Schönen gleichstellt.²³ Um dieses Schöne oder dieses Ideal näher zu bestimmen, geht aber auch Hirt, ähnlich wie vor ihm schon Winckelmann,²⁴ negativ zu Werke, indem er von ihm alles „Störende und Fehlerhafte“ ausschließt.²⁵ Eine solche idealische Schönheit gehört aber nach Hirt äußerst selten zum „Naturschönen“, da die Natur nie das Individuum und höchstens nur die Gattung vollkommen bilden kann, und zählt vielmehr zum „Kunstschönen“, das Hirt zwar nach dem traditionellen Mu-

vom Jahre 1797 veröffentlichten Aufsatzes ansehen läßt. Vgl. Herder: *Italienische Reise. Briefe und Tagebuchaufzeichnungen 1788-1789*. Hrsg. von A. Meier und H. Hollmer. München 1988, S. 369. Die Tatsache aber, daß Hirt schon damals eine in Polemik mit Winckelmann und Lessing stehende Interpretation des Laokoons ausgearbeitet hatte, bedeutet jedoch noch nicht zwingend, daß er diese neue Interpretation anhand des Begriffs des Charakteristischen geführt hatte.

20 A. Hirt: *Über das Kunstschöne* (s. Anm. 1), S. 24.

21 Ebd., S. 25.

22 Ebd.

23 Ebd., S. 26.

24 Vgl. J. J. Winckelmann: *Geschichte der Kunst des Altertums*. Ndr. der Ausg. Wien 1934. Darmstadt 1982, S. 139ff.

25 Vgl. Hirt: *Über das Kunstschöne* (s. Anm. 1), S. 26f.

ster der platonisch-aristotelischen Auslesetheorie²⁶ ausdrücklich als Produkt einer Auswahl und Konzentrierung der in der Natur verstreuten Schönheiten versteht,²⁷ indem er jedoch das Hauptgewicht auf die „subjektivische“²⁸ Seite der „Ausführung“ legt, welche auch unschöne bzw. schreckliche oder gar „ekelerregende“ Gegenstände schön darstellen kann.²⁹

Mit diesem vor allem durch die Ausführung hervorgebrachten Ideal stimmt nun auch Hirts Auffassung der „Charakteristik“ überein, die erst auf den letzten Seiten seiner Abhandlung ausdrücklich als „Hauptgrundsatz des Kunstschönen“ eingeführt wird.³⁰ Unter „Charakteristik“ versteht nämlich Hirt „jene bestimmte Individualität, wodurch sich Formen, Bewegung und Geberde, Miene und Ausdruck [...] unterscheiden, und zwar so, wie der vorgelegte Gegenstand es verlangt“,³¹ d.h. im Grunde nichts anderes, als eben jene „individuellen Merkmale, welche ein Wesen constituieren“, die er schon früher zur Bestimmung der Schönheit eingeführt hatte. Nicht von ungefähr führt die „Beobachtung dieser Individualität“ nicht zur Darstellung des Einzelnen und Individuellen, sondern vielmehr zu jener eines „wahr[e]n Typus“, während sich andererseits die Arbeit des ‚charakteristischen‘ Künstlers, der mit scharfsinnigem Geist „die Bilder immer trennen, und in der Trennung sie immer einander nähern und klassifizieren“ muß,³² sehr genau dem Prozeß der auswählenden und konzentrierenden Auslese entspricht.

Obwohl sich Hirt in den nächsten Aufsätzen über den Laokoon³³ gegen die von Winckelmann, Lessing und auch von Goethe mit unterschiedlichen Argumenten begründete Idee der Mäßigung des Ausdrucks und der Leidenschaften äußert, so ist jedoch seine Idee des „Charakteristischen“ auch hier nicht mit einem unmittelbaren, sozusagen naturalistischen Ausdruck der Leidenschaften zu verwech-

26 Vgl. zum platonisch-aristotelischen Ursprung dieser Idee und zu deren Entwicklung vor allem in der italienischen Renaissance: E. Panofsky: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*. Leipzig 1924. Der platonische und der aristotelische Strang dieser Tradition kommen in Belloris Werk *Idea del pittore, dello scultore e dell'architetto* (1664) zusammen. Bellori versteht die „Idee“ als das nicht einfach vorgegebene, sondern erst aus der Erfahrung gewonnene „Wesen“ der Dinge. Vgl. ebd., S. 59ff. und den Auszug aus Belloris Werk, S. 130ff.

27 Vgl. Hirt: *Über das Kunstschöne* (s. Anm. 1), S. 30; 31f.

28 Vgl. ebd., S. 30f.

29 Vgl. etwa ebd., S. 28: „Allein die Kunst schränkt sich nicht bloß auf schöne Naturgegenstände bei ihrer Wahl ein; jede Erscheinung, jede Form und Gestalt der Natur kann für sie ein Vorwurf und in der Ausführung ein Werk der Schönheit werden.“ Vgl. auch ebd., S. 36: „Wir sahen, daß das Kunstschöne nicht sowohl in der Wahl des Gegenstandes, als in der Behandlung und Ausführung von Seiten des Künstlers beruht. Ein Ekelerregender Gegenstand könnte also auch von dieser Seite Vollkommenheit zeigen.“

30 Ebd., S. 34-36. Hirt sagt auch ausdrücklich, daß „das Kunstschöne in der Charakteristik beruht“. Ebd., S. 35.

31 Ebd., S. 34f.

32 Ebd., S. 35.

33 Vgl. Hirt: *Laokoon*. In: Die Horen (s. Anm. 1), 11. Bd. (1797), 10. Stück, S. 1-26; Ders.: *Nachtrag über Laokoon*, ebd., 12. St., S. 19-28.

seln. Wenn ihm die Statue des Laokoon „als das Meisterwerk der gesamten Kunst“ gilt,³⁴ so vor allem deswegen, weil es ein „Produkt der Ueberlegung und des kalkulierenden Verstandes“ ist, das Resultat der tiefsten Kenntnisse der Anatomie und der Leidenschaften der menschlichen Seele.³⁵ Dieser Ausdruck der Leidenschaft ist aber auch nichts mehr als einer der vielen möglichen Gegenstände der Kunst der Alten, die nach Hirt auch die Ruhe, die Gelassenheit oder die Schönheit „charakteristisch“ darstellte.³⁶ Jeder Gott, jeder Held und jeder Mensch wurde nach Hirt in den Werken der Alten mit seinen ganz individuellen Charakterzügen und mit seinem individuellen Ausdruck dargestellt.³⁷ Schon die Tatsache, daß diese „charakteristische“ und individuelle Darstellung jedoch eine normative Natur hatte, d.h. ein „individuelles Ideal“, einen „Typus“ bildete, an dem sich alle Künstler bei der Darstellung desselben Gottes oder Helden streng hielten,³⁸ beweist hinlänglich, wie wenig die „Charakteristik“ oder „Individuellheit der Bedeutung“ eine unmittelbare und sozusagen photographische bzw. „niederländische“³⁹ Nachahmung der Wirklichkeit meint. Die „Wahrheit“, die Hirt „als das erste Requisitum der Charakteristik“ von jedem Kunstwerk verlangte und als „Grundgesetz des Schönen“ ansah,⁴⁰ ist in Wirklichkeit das Ergebnis eines künstlerischen Bildungsprozesses, der sich nicht einfach mit der Auslese „aus der Natur“ der „individuellsten Formen für jedes Alter, für jedes Geschlecht, für jeden Stand, für jede Verrichtung – kurz, für jeden individuellen Charakter“ begnügte,⁴¹ sondern auch den Gegenstand von allem Zufälligen und Unwesentlichen zu befreien und den richtigen Moment der Darstellung zu wählen hatte,⁴² um auf diese Art und Weise „das Wesentliche des Gegenstandes in der Darstellung desto mehr vorspringen zu lassen.“⁴³

Hirt war der Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit viel zu bewußt, als daß er das „Charakteristische“ als nackte Naturwahrheit hätte interpretieren können. Gegen eine solche reduktive Interpretation seines Prinzips hat er

34 Ebd., S. 2.

35 Vgl. ebd., S. 3f.; vgl. auch S. 25f.

36 Vgl. ebd., S. 17f.

37 Vgl. ebd., S. 12ff.

38 Ebd., S. 18.

39 Die „niederländische“ Malerei galt zu der Zeit, etwa bei Winckelmann, Mengs, Lessing und bis zu Goethe und den Romantikern, als das Gegenteil der idealisierenden Kunst.

40 Vgl. ebd., S. 23f.

41 Vgl. ebd., S. 23.

42 Vgl. *Nachtrag über Laokoon* (s. Anm. 33), S. 19ff. Die Idee des richtigen Moments der Darstellung, die auch von Goethe in seinem *Laokoon*-Aufsatz wieder aufgenommen wurde, geht bekanntlich auf Lessings *Laokoon* zurück.

43 Ebd., S. 19. Vgl. auch Hirts Aufsatz *Das Bildnis von Goethe, gemalt von F. Bury*. In: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, 1800, S. 232ff., in dem er fast mit den gleichen Worten die Aufgabe des Porträtmalers beschreibt, der „in die Natur“ eindringen und „nach dem Bedeutsamen“ streben soll: „Er trennt das Charakteristische an jedem Gegenstande von dem Zufälligen; und indem er letzteres bald vernachlässigt, wegläßt, bald ganz anderes modifiziert, so tut er es bloß, um ersteres mehr vorspringen zu lassen.“

sich auch ausdrücklich und unmißverständlich geäußert: „Ueberhaupt nahmen die Gegner meinen Grundsatz in einem beschränktern Sinn, als ich ihn aufstellte. Niemals begriff ich unter Charakteristik bloß die rohe Wahrheit oder das Skelet einer Sache, sondern ich nahm sie als den vollständigen Inbegriff all des Eigenthümlichen und Bedeutsamen, das ein Gegenstand als Kunstwerk enthalten kann und soll.“⁴⁴ Wichtig ist dabei vor allem die Präzisierung, daß das „Charakteristische“ nicht einfach das Objekt bzw. den Stoff der Kunst, sondern nur den „Gegenstand als Kunstwerk“ meint. Denn das „Charakteristische“ betrifft – wie es am deutlichsten Hegel verstanden hat, der das Hirtsche Prinzip in seiner *Ästhetik* als einen negativen Prozeß des Ausschließens aus der künstlerischen Darstellung alles dessen, was nicht unmittelbar zur Hervorhebung ihrer Bedeutung dient, interpretierte –⁴⁵ nicht den Inhalt, sondern vielmehr die „Art und Weise“ der Darstellung, d.h. ihre Zweckmäßigkeit zum Ausdruck des Inhalts.

Diese wesentlichen Züge von Hirts Verständnis des „Charakteristischen“ werden durch eine Untersuchung der möglichen Quellen dieser Idee bestätigt. Auch bei dem Italiener Giuseppe Spalletti,⁴⁶ der mehr als dreißig Jahre vor Hirt in einem Mengs gewidmeten und angeblich gegen dessen idealisierende Kunstauffassung gerichteten *Saggio sopra la bellezza* (1765)⁴⁷ die Idee des „Charakteristischen“ als zentrale Kategorie der Ästhetik eingeführt hatte, ist diese Idee nämlich Ausdruck einer streng rationalistischen Kunstauffassung. Nicht von ungefähr leitet Spalletti das ästhetische Vergnügen am Schönen, nach dem Muster des Aristotelischen *μαυζανειν* als Grund des Gefallens an der Nachahmung,⁴⁸ immer unmittelbar von einem „Zuwachs an Erkenntnis“ ab,⁴⁹ welche jedoch nicht einfach irgend eine be-

44 Der *Freimüthige* 1805, Nr. 138, S. 34. Die Rede vom „Skelet einer Sache“ weist auf Goethes Interpretation des „Charakteristischen“ in der Erzählung: *Der Sammler und die Seinigen* hin. Vgl. Goethe: *Schriften zu Kunst und Literatur. Maximen und Reflexionen*. HA 12, S. 73-88, hier S. 80.

45 Vgl. G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Frankfurt a.M. 1986, S. 33ff. Hier v.a. S. 34f. und insbesondere S. 35: „Nach der Bestimmung des Charakteristischen aber soll nur dasjenige mit in das Kunstwerk eintreten, was zur Erscheinung und wesentlich zum Ausdruck gerade nur dieses Inhalts gehört“.

46 Vgl. zu Spalletti die einzigen biographischen Nachrichten in der *Nota* von G. Natali zu G. Spalletti: *Saggio sopra la Bellezza*. Firenze 1933, S.77-82.

47 So die gängige Interpretation dieses Aufsatzes von Spalletti, der von Mengs selbst angeregt worden ist. Vgl. ebd., S. 7f. Vgl. etwa B. Croce: *Aesthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*. Tübingen 1930, S. 280f. Vgl. auch Ders.: *Estetici italiani nella seconda metà del Settecento*. In: Ders.: *Problemi di Estetica e contributi alla storia dell'Estetica italiana*. 2° Ediz. Bari 1923, S. 395-401. Eine umfassendere Interpretation von Spallettis Aufsatz gibt S. Caramella: *L'Estetica italiana dall'Arcadia all'Illuminismo*. In: *Momenti e problemi di storia dell'Estetica*. Milano 1959, S. 906-910.

48 Vgl. Aristoteles: *Poetica* (s. Anm. 6) 4 (1448b), S. 29.

49 Vgl. etwa Spalletti: *Saggio sopra la Bellezza* (s. Anm. 46), S. 21 und S. 26. Vor allem Spallettis Rückführung des Vergnügens am Schönen auf die „Selbstliebe“ („*amor proprio*“) hat Schasler dazu bewegt, Spalletti in die Nähe der sensualistischen Kunstauffassung Burkes zu rücken. Vgl. Schasler: *Aesthetik* (s. Anm. 3), S. 328. Spalletti selbst behauptet jedoch ausdrücklich und kategorisch, daß „il piacere originato dalla Bellezza è un piacere intellettuale“,

liebige Art von Erkenntnis, sondern vielmehr die Erkenntnis des „Wesens“ selbst bzw. des platonischen „Urbildes“ („*prototipo*“) einer Sache ist.⁵⁰ Das wichtigste Mittel dieser Erkenntnis des Wesens ist aber auch bei ihm, ähnlich wie bei Hirt, jene „*caratteristica*“ einer Sache, „*per la quale una cosa differisce dall'altra in maniera che non possiamo né pur per un simile ingannarci*“.⁵¹ Die Vortrefflichkeit des Künstlers besteht demnach eben darin, den Gegenstand mit jener „*infallibile caratteristica come nel prototipo si osserva*“ darzustellen, so daß der Zuschauer im Kunstwerk die „allgemeine Idee“ („*idea comune*“) oder die „Norm“, nach der der Mensch unablässig strebt,⁵² ohne Anstrengung und Schwierigkeit erkennen und sich an dieser Erkenntnis auch dann freuen kann, wenn der Gegenstand „*disaggradevole*“ bzw. „*tetro e melanconico*“ ist.⁵³ Auf die gleiche Art und Weise wie Hirt interpretiert also Spalletti die „Schönheit“ weder inhaltlich, d.h. durch den Gegenstand der Darstellung, noch eigentlich bloß formal als „Einheit in der Mannigfaltigkeit“⁵⁴ bzw. als Harmonie oder Anmut, sondern vielmehr als Übereinstimmung der Darstellung mit dem Dargestellten bzw. als Übereinstimmung der Charakteristik des Gegenstandes mit dem Begriff desselben.⁵⁵ Und obwohl diese Bestimmung nicht nur für die Kunstschönheit, sondern auch für die Naturschönheit gelten soll,⁵⁶ so ist doch auch für Spalletti die Charakteristik in Wirklichkeit ein eigentümliches Merkmal der Kunstschönheit allein, die gerade hierin die Natur übertreffen kann.⁵⁷ Das bedeutet aber, daß die Charakteristik nicht einfach etwas in der Natur Vorgegebenes ist, sondern vielmehr vom Künstler gesucht und hervorgehoben bzw. hervorgebracht werden muß, und zwar durch einen

das aus der Kenntnis des „prototipo“ herrührt (Spalletti: *Saggio sopra la Bellezza*, S. 33), und übernimmt diese Auffassung des ästhetischen Vergnügens von Wolff (vgl. ebd., S. 28). Der „subjektivistische“ Zug in Spallettis Erklärung des Vergnügens geht also in Wirklichkeit auf Descartes Lusttheorie zurück, welche in ihren vielen Varianten den meisten zeitgenössischen, sowohl rationalistischen als auch sensualistischen Erklärungen des Vergnügens zu Grunde lag: Diese führte nämlich jedes Vergnügen und jede Lustempfindung auf die Betrachtung einer Vollkommenheit zurück, die letztendlich immer die Vollkommenheit des Betrachters selbst war. Vgl. über den subjektivistischen Charakter der rationalistischen Lusttheorie: A. Costazza: *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien 1996, S. 79ff. Vgl. allgemein zur sensualistischen und rationalistischen Lusttheorie im 18. Jahrhundert: A. Martino: *Geschichte der dramatischen Theorien in Deutschland im 18. Jahrhundert*. Tübingen 1972, Kap. I., S. 1-108.

50 Vgl. Spalletti: *Saggio sopra la Bellezza* (s. Anm. 46), S. 18.

51 Ebd., S. 22. Spalletti sieht in der „Charakteristik“ auch den Ursprung der Ideen und der Namen der Dinge. Vgl. ebd., S. 23.

52 Vgl. ebd., S. 21.

53 Vgl. ebd., S. 22, 25f.

54 Natürlich spielt diese im ganzen Jahrhundert verbreitetste aller Formeln für die Schönheit auch bei Spalletti eine Rolle. Vgl. etwa ebd., S. 14ff.

55 Ebd., S. 9. Vgl. auch S. 61: „Quando l'anima trova quelle caratteristiche, le quali a ciò che rappresentar si pretende, interamente convengono, bella quell'opera reputa“. Nach Spalletti stellt die „Wahrheit“, „la quale deve essere renduta dalla caratteristica“, den Grundsatz der Schönheit dar. Ebd., S. 74.

56 Vgl. ebd., 61f.

57 Vgl. ebd., S. 62f.

Prozeß der Auslese, den Spalletti nicht von ungefähr ausgerechnet durch das für die Idee der idealisierenden Aufgabe der Kunst typische Beispiel der Zeuxis-Episode⁵⁸ verdeutlicht. Gerade dieses Beispiel zeigt aber endgültig, daß das „Charakteristische“ weit davon entfernt ist, dem Idealen entgegengesetzt zu sein, was wiederum ein neues Licht auf das Verhältnis von Spalletti und Mengs und wenigstens mittelbar auch auf jenes von Hirt und Winckelmann werfen kann.

Diese Übereinstimmung von „Charakteristischem“ und „Idealischem“ ist andererseits weniger überraschend, wenn man die Wurzeln des „Charakteristischen“ erkennt, die in der poetologischen Kategorie des „*particolareggiamento*“ bzw. der „*particolarizzazione*“ liegen, wie sie etwa vom Rationalisten Antonio Conti, dessen ästhetische Theorie die unmittelbare Grundlage von jener Spallettis gewesen zu sein scheint,⁵⁹ und vor ihm schon von Muratori entwickelt worden ist. Das „*particolareggiamento*“ meint nämlich bei Conti keine bloße Verzierung oder Bereicherung eines Bildes durch konkrete Einzelheiten,⁶⁰ sondern stellt vielmehr als Vermittlung zwischen dem Einzelnen und dem Allgemeinen, zwischen dem Partikulären und dem Universalen, das wesentlichste und zentralste Moment des künstlerischen Bildungsprozesses schlechthin dar. Auch für Conti stellt nämlich die „*idea universale*“, welche keinen Allgemeinbegriff, sondern vielmehr das Wesen, die Quintessenz oder die Vollkommenheit des Gegenstandes meint, das Objekt und das auszeichnende Merkmal der Poesie dar.⁶¹ Doch dieses „Allgemeine“ der Poesie unterscheidet sich andererseits dadurch von dem „Wahren“ als Gegenstand der Wissenschaft, daß es immer nur ein Teil, ein Ausschnitt oder eine einzelne Erscheinungsart des Wahren, d.h. ein „*singolare*“ ist.⁶² Dieses „*singolare*“ als Gegenstand der Kunst meint aber seinerseits kein wahres und wirkliches Ein-

58 Vgl. ebd., S. 64.

59 Spallettis Kunstverständnis ist in mehr als einer Hinsicht eine fast wortwörtliche Wiederaufnahme der Position Contis, die z.B. bei der Darstellung des Ursprungs des ästhetischen Gefallens aus den „stillen Syllogismen der Seele“ bei der Betrachtung des Kunstwerks bis zum wortwörtlichen Plagiat reicht. Vgl. Spalletti: *Saggio sopra la Bellezza* (s. Anm. 46), S. 30: „Ed ecco finalmente scoperta la vera origine del piacere che in noi desta la Bellezza. Somministrando questa all'anima somiglianze, ordine, proporzioni, armonie, varietà, somministrare un campo spazioso ove fabbricar possa una innumerabile serie di sillogismi, e a questo modo ragionando si compiacerà di se medesima, e di quell'oggetto che le dà motivo di compiacenza, e del sentimento della propria perfezione.“ Vgl. A. Conti: *Il Globo di Venere*. In: *Opere varie di Antonio Conti*. Biblioteca Enciclopedica Italiana. Vol. XXXV. Milano 1834, S. 322: „Dunque la bellezza somministrando all'anima e colle somiglianze, e coll'ordine, e colle proporzioni, e coll'armonia, una serie innumerabile di sillogismi taciti; l'anima non potrà che molto ragionare, e ragionando compiacersi di se stessa, e compiacersi di quella cosa che gli dà occasione di sentire la propria perfezione.“ [Die Hervorhebung der übereinstimmenden Begriffe stammt von mir]

60 Vgl. zum „*particolareggiamento*“ in Contis Poetik: M. Ariani: *Drammaturgia e mitopoiesi. Antonio Conti scrittore*. Roma 1977, S. 285-296, der zu Recht behauptet: „Il particolareggiamento è dunque qualcosa di più che una tecnica della connessione e della combinazione, è il metodo della scoperta inventiva“. Ebd., S. 290. Vgl. allgemein zu A. Conti: N. Badaloni: *Antonio Conti. Un abate libero pensatore tra Newton e Voltaire*. Milano 1968.

61 Vgl. Conti: *Illustrazione del dialogo di Fracastoro*. In: Ders.: *Opere* (s. Anm. 59), S. 398f.

62 Vgl. Conti: *Dissertazione sopra la ragion poetica del Gravina*, ebd., S. 400f.

zelding, sondern bloß ein durch die Kunst hervorgebrachtes.⁶³ Da die Menschen nämlich, infolge der Beschränktheit ihres Erkenntnisvermögens, vom Einzelnen mit allen seinen unendlichen Verbindungen zum Ganzen nur eine sehr beschränkte Erkenntnis haben können,⁶⁴ so besteht die Aufgabe des „*artificio poetico*“ eben darin, aus der Unendlichkeit der Wirklichkeit die „*punti efficaci*“ oder die bedeutendsten, sozusagen charakteristischen Züge einer Sache auszuwählen und in einem Werk zu konzentrieren, um daraus ein einheitliches, in sich gegründetes bzw. notwendiges Ganzes zu bilden, welches dem Wesen der dargestellten Sachen angemessen („*convenevole*“) sein soll⁶⁵ und als Einzelding die Idee des Universalen erwecken kann.⁶⁶

Nicht anders stellt die „*particolarizzazione*“ auch für Muratori, der sie ausdrücklich von der bloßen „Beschreibung“ oder „Aufzählung“ unterscheidet,⁶⁷ die Verfahrensweise der poetischen Phantasie schlechthin dar, welche im „*vivamente dipingere*“ besteht.⁶⁸ Aufgabe der „*viva dipintura*“ der poetischen Phantasie bzw. der „*particolarizzazione*“ ist nun, die Sachen „*eminenter*“, d.h. nicht nur schöner oder vollkommener, sondern auch hässlicher, unförmlicher oder niedriger – also „*charakteristischer*“ – darzustellen, als sie in der Natur gewöhnlich erscheinen.⁶⁹ Der Dichter soll also mit anderen Worten „*con viva attenzione gli ultimi, e più minuti, e più eminenti, e più necessari colori delle cose, de' costumi, degli affetti, delle azioni*“ erfinden, um sie dann mit den „passendsten“ Worten auszudrücken und durch diese lebhaftere Darstellung des Einzelnen die Idee des Universalen hervorzubringen.⁷⁰

Wie man unschwer erkennt, bedeutet die Idee des „*particolareggiamento*“, ähnlich wie jene des „Charakteristischen“ bei Spalletti und Hirt, keine bloße Darstellung des Einzelnen und Individuellen, sondern vielmehr die Hervorhebung des Wesens einer Sache durch die Auswahl und die Zusammentragung ihrer signifi-

63 Vgl. ebd., S. 401: „Quando io dissi esser singolare il fantasma che rappresenta l’universale, io non intendo una singolarità di natura reale, ma solo un’artificio poetico.“

64 Vgl. ebd., S. 400

65 Vgl. über das wichtige Prinzip der „*convenevolezza alle cose rappresentate*“: ebd., S. 400 und 402. Vgl. weiter über das „*convenevole*“ oder „*conveniente*“ auch ebd., S. 323 und S. 360.

66 Vgl. ebd., S. 402: „la grande arte della poesia è dunque di scegliere il fantasma particolare, che in sè ritenga più punti della dottrina universale“. Conti redet auch von „*quel singolare che sveglia l’idea universale*“. Ebd., S. 401. So definiert Ariani das „Wahre“ bei Conti als Gegenstand der Kunst: „il vero non è constatazione obiettiva dello spettacolo naturale, ma è disintegrazione fantastica e ricostruzione sensibile-razionale della cosa“. Ariani: *Drammaturgia* (s. Anm. 60), S. 293.

67 Vgl. L. A. Muratori: *Della perfetta poesia italiana*. A cura di A. Ruschioni. Milano 1971, Bd. I, S. 181f. Vgl. auch ebd., S. 188.

68 Vgl. ebd., S. 179ff. Zu Muratoris Auffassung der „*particolarizzazione*“ vgl. M. Rak: *La fine dei grammatici. Teoria e critica della letteratura nella storia delle idee del tardo Seicento italiano*. Roma 1974, S. 409ff. Vgl. hier auch zum „*particolareggiamento*“ bei Caloprese, S. 208ff. und 313 ff.

69 Vgl. Muratori: *Della perfetta poesia* (s. anm. 67), v.a. S. 114f.

70 Vgl. ebd., S. 182.

kantesten Züge. Diese Vorstellung verweist aber ihrerseits auf die rhetorische Kategorie der *εναργεια* oder *evidentia*⁷¹ und – vielleicht weniger offensichtlich – auf jene des *πρετον* oder *aptums*. Die „affektische Figur“ der *evidentia*, welche als Mittel der „Anschaulichkeit“ bzw. „Augenscheinlichkeit“ „ein ausgesprochen poetisches Ausdrucksmittel“ darstellt,⁷² sieht nämlich die „Detaillierung des Gesamtgegenstandes“ durch „Aufzählung (wirklicher oder in der Phantasie erfundener) sinnfälliger Einzelheiten“ vor und dient einer Verstärkung der Pathoserrregung durch die Steigerung der „Klarheit“ (*perspecuitas*) und der „Wahrscheinlichkeit“⁷³ einer Vorstellung. Das „innere *aptum*“, welches vor allem in Contis Idee des „*convenevole*“ zum Ausdruck kommt, garantiert andererseits nicht nur die Übereinstimmung von *res* und *verba* bzw. die „Zweckhaftigkeit“ der poetischen Ausdrucksmittel zum Inhalt, sondern darüber hinaus auch die „Zweckhaftigkeit“ der darstellenden Mittel untereinander zum Ganzen.⁷⁴

Hierin stimmen aber diese rhetorischen Prinzipien sehr genau mit dem „Charakteristischen“ überein, das gleichfalls durch den Begriff der „Zweckmäßigkeit“ der Darstellung zum Dargestellten bzw. der einzelnen bedeutenden Teile zum Ausdruck des Ganzen definiert werden kann.⁷⁵ Als Synonym der Kunstschönheit bedeutet also das „Charakteristische“ letztendlich nichts anderes als eine anschaulich lebhaft, d.h. „eminente“ und „angemessene“ Darstellung eines nicht notwendig schönen Gegenstandes, welche durch die Befreiung desselben von allem Zufälligen und durch die Konzentrierung auf das Wesentliche und Notwendige erreicht wird.

Diese Rückführung des „Charakteristischen“ auf seine tieferen Wurzeln und vor allem auf die darin implizierte Kunstauffassung ermöglicht nun erst einen Vergleich des Hirtschen Kunstverständnisses mit den anderen Kunsttheorien seiner Zeit. Dabei entdeckt man zuerst, daß Hirts versteckter Hinweis auf Baumgarten vielleicht nicht einmal so äußerlich oder so abwegig ist, wie er auf den ersten Blick erscheinen konnte. Denn auch Baumgartens Auffassung der „ästhetischen Aufgabe“, die zu jener Contis tiefe und manchmal erstaunliche Analogien auf-

71 Vgl. etwa ebd., S. 174, 179 u.ä.

72 Vgl. H. Lausberg: *Handbuch der literarischen Rhetorik*. München 1960, S. 400. Von „Augenscheinlichkeit“ spricht G. Ueding: *Einführung in die Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart 1976, S. 260f. Vgl. auch G. Ueding; B. Steinbrink: *Grundriß der Rhetorik. Geschichte, Technik, Methode*. Stuttgart 1986, S. 293ff. Zur „Anschaulichkeit“ als poetisches Prinzip vgl. G. Willems: *Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehung und des literarischen Darstellungsstils*. Tübingen 1989.

73 Vgl. zur *evidentia* v.a. Lausberg: *Handbuch* (s. Anm. 72), S. 399ff.

74 Vgl. ebd., § 258, S. 144f.; § 1055ff., S. 507ff. und S. 516ff.

75 Vgl. etwa Hirt: „In der individuellen bedeutsamen Vollendung aller Theile zum Ganzen beruht die vollständige Charakteristik eines Kunstwerkes, oder welches identisch ist, das Kunstschöne.“ *Der Freimüthige* 1805, Nr. 138, S. 34.

weist,⁷⁶ ist im Grunde nichts anderes als eine philosophische Umschreibung bzw. Begründung des rhetorischen Prinzips der *εναργεια* oder der „*particularizzazione*“. Nicht von ungefähr stellt auch für Baumgarten die „Klarheit“ das Ziel der poetischen Bearbeitung dar, welche wiederum durch die Zusammenstellung und Organisation von „Einzelvorstellungen“ erreicht werden kann.⁷⁷ Obwohl Baumgarten die „Wahrheit des Individuellen oder des Einzelnen“ zum Gegenstand der ästhetischen Erkenntnis macht und darin auch deren Autonomie und deren wenigstens relative Überlegenheit begründet,⁷⁸ so plädiert er jedoch keinesfalls für eine unmittelbare und treue Nachahmung des konkreten „*individuum*“ sondern vielmehr für die künstliche bzw. künstlerische Hervorbringung desselben. Das wirklich Einzelne als „*ens omnimode determinatum*“⁷⁹ ist nämlich für den Menschen infolge des „*malum metaphysicum*“ in seiner Zufälligkeit schlechthin unerkennbar, da die vollkommene Erkenntnis desselben in seinen unendlichen Bestimmungen der Erkenntnis des ganzen Universums gleichkäme, welche aber nur Gott zugänglich ist.⁸⁰ Das „Einzelne und Individuelle“ der ästhetischen Erkenntnis ist somit das Produkt der „lichtvollen Methode“,⁸¹ durch welche der Künstler als ein „Schaffender oder Schöpfer“⁸² gleichsam eine neue Welt – die „Erdichtung“ –⁸³ hervorbringt, in der alles Zufällige verbannt bzw. zur „Möglichkeit einer anderen

76 Der größte Unterschied zwischen Conti und Baumgarten besteht freilich darin, daß Conti der Kunst tendenziell jede autonome Erkenntnisleistung dadurch abspricht, daß er als Grundlage der Poesie „*cognizioni chiare e distinte*“ oder rationale Erkenntnisse fordert, während Baumgarten dagegen die „deutlichen Vorstellungen“ aus dem Bereich der Ästhetik ausschließt und diese nur auf die „unterhalb der Schwelle streng logischer Unterscheidung“ bleibende „Klarheit“ einschränkt. Vgl. Conti: *Opere* (s. Anm. 59), S. 400. Vgl. A. G. Baumgarten: *Aesthetica*, § 17. In: Ders.: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica*. Übers. und hrsg. von R. Schweizer. Hamburg 1983, S. 11. Vgl. über die Zentralität der Idee der „extensiven Klarheit“ für die Begründung von Baumgartens Ästhetik: H. Paetzold: *A. G. Baumgarten als Begründer der philosophischen Ästhetik*. Einleitung zu: A. G. Baumgarten: *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichts*. Hamburg 1983, S. XVIIff.

77 Vgl. etwa Baumgarten: *Philosophische Betrachtungen* (s. Anm. 76), § XVIIff., S. 16ff.

78 Vgl. zur erkenntnistheoretischen Fragestellung der Baumgartenschen Begründung der Ästhetik v.a.: A. Baeumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*. Halle 1923, S. 188ff.; H. R. Schweizer: *Philosophische Aspekte der Ästhetik A. G. Baumgartens*. In: Ders.: *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*. Basel-Stuttgart 1973, S. 13-101; H. Paetzold: *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*. Wiesbaden 1983, S. 42ff.; H. Adler: *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei J. G. Herder*. Hamburg 1990, S. 26-48.

79 Vgl. Baumgarten: *Metaphysica*. Editio VII. Halle 1779 (Ndr. Hildesheim-New York 1982), § 148, S. 42f.

80 Vgl. etwa die von Adler zitierten Stellen aus Baumgartens *Vom Vernünftigen Beyfall* und aus Meiers *Vernunftlehre*: Adler: *Prägnanz des Dunklen* (s. Anm. 78), S. 38 und S. 39, Anm. 270.

81 Vgl. Baumgarten: *Philosophische Betrachtungen* (s. Anm. 76), § LXVff., S. 55ff.

82 Vgl. ebd., § LXVIII, S. 57.

83 Vgl. ebd., § 61ff.

Welt“ verwandelt worden ist.⁸⁴ Die „lichtvolle Methode“ ist also nichts anderes als der unmittelbare Ausdruck der Verfahrensweise des „Dichtungsvermögens“,⁸⁵ welches eine Hauptvorstellung oder das „Thema“ aus dem großen Zusammenhang der Dinge abtrennt und sie dann dadurch wieder zu einem einzelnen Individuum oder zu einem Ganzen macht, daß es die zuerst abgetrennten Verbindungen durch eine Fülle von einzelnen Merkmalen ersetzt.⁸⁶ Bei diesem Verfahren muß jedoch der Künstler darauf achten, daß er nur von den „zufälligen Beschaffenheiten und Verhältnissen“ und nicht vom „Wesen“ oder vom „ersten Begriff“ einer Sache abstrahiert, wenn er nicht bloße „Chimären“ hervorbringen will.⁸⁷ Nach der Idee des inneren *aptums* besteht nämlich die Schönheit auch für Baumgarten nicht nur in der „Übereinstimmung der Gedanken unter sich zur Einheit“ bzw. in der „Übereinstimmung der Ausdruckmittel unter sich“, sondern „zugleich in der Übereinstimmung mit der Ordnung und den Sachen“, so daß auch für ihn, wie für Hirt, Spalletti, Conti oder Muratori, „hässliche Dinge als solche [...] schön gedacht werden“ können.⁸⁸

Es ist also durchaus möglich, daß Hirt in Baumgartens Ästhetik, welche im Grunde nichts anderes als eine Theorie der Veranschaulichung durch „Individualisierung“⁸⁹ ist, eine Bestätigung oder sogar eine philosophische Begründung seiner Idee des „Charakteristischen“ gesehen hat. Noch mehr stimmt aber seine Kunstauffassung, trotz seiner ausdrücklichen Polemik gegen Winckelmanns und Lessings Idee der Mäßigung der Leidenschaften in der alten Kunst, mit dem frühklassizistischen Kunstverständnis Winckelmanns oder Mengs' überein.

Schon Wilhelm von Humboldt hat in aller Deutlichkeit den Widerspruch erfaßt, der in Winckelmanns Kunstauffassung zwischen seiner theoretischen, anhand der berühmten Metapher des reinen und geschmackslosen Quellenwassers verdeutlichten Bestimmung der Schönheit durch die „Unbezeichnung“⁹⁰ einerseits, und seinen sinnlich konkreten und psychologisch tiefen Beschreibungen der

84 Vgl. *Aesthetica* (s. Anm. 75), §. 441, S. 71. Der Hauptteil der *Aesthetica* kann im Grunde als eine Einleitung in die Hervorbringung solcher Einzelvorstellungen gelesen werden.

85 Vgl. Baumgarten: *Metaphysica*, § 589f., in: Ders.: *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*. Übers. und hrsg. von H. R. Schweizer. Hamburg 1983, S. 45ff.

86 Vgl. zur Verfahrensweise der „Dichtungskraft“ auch G. F. Meier: *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*. Andere Auflage. Halle 1754 (Ndr. Hildesheim-New York 1976), § 465ff., Bd. II, S. 484-503.

87 Vgl. Baumgarten: *Metaphysica* (s. Anm. 85), § 591, S. 47. Vgl. auch Meier: *Anfangsgründe* (s. Anm. 86), § 327f., Bd. II, S. 141ff.

88 Vgl. Baumgarten: *Aesthetica* (s. Anm. 75), § 18ff., S. 13ff.

89 Vgl. Baeumler: *Irrationalitätsproblem* (s. Anm. 78), S. 220ff. Seine Exemplifizierung dieses Prozesses anhand von Baumgartens Theorie des Beispiels und von Lessings Theorie der Fabel ist allerdings etwas einseitig und einschränkend. Adler charakterisiert die künstlerische Produktion nach Baumgarten zutreffend als „Konkretion in der Anschauung“. Vgl. Adler: *Prägnanz des Dunklen* (s. Anm. 78), S. 43.

90 Vgl. Winckelmann: *Geschichte der Kunst* (s. Anm. 24), S. 150. Vgl. auch J. J. Winckelmann: *Trattato preliminare dell'arte del disegno degli antichi popoli*. In: Ders.: *Monumenti inediti spiegati e illustrati da Giovanni Winckelmann*. Volume primo. Roma 1767 (Ndr. Baden-Baden/Straßburg 1967), S. XXXVIII.

einzelnen Götter- oder Heldenstatuen andererseits, besteht.⁹¹ Tatsächlich versteht auch Winckelmann die Aufstellung des Prinzips der „Unbezeichnung“, das er aus der typisch aufklärerischen Forderung nach „Einheit“ und „Begreiflichkeit“ des Kunstwerks ableitet,⁹² eher als einen Grenzfall, da „die reine Schönheit allein nicht der einzige Vorwurf unserer Betrachtung sein“ kann, und wir „dieselbe auch in den Stand der Handlung und Leidenschaft setzen [müssen], welche wir in der Kunst in dem Wort Ausdruck begreifen.“⁹³ Zwar bildet die Schönheit in den Werken der Alten nach Winckelmann immer „die Zunge an der Wage des Ausdrucks“, so daß er darin eine allgemeine Mäßigung des Ausbruchs der Leidenschaften feststellen zu können glaubt.⁹⁴ Andererseits kennt er jedoch auch eine „individuell[e], das ist, auf das einzelne gerichtet[e]“ Schönheit⁹⁵ und faßt selbst die nach dem Muster der Zeuxis-Episode⁹⁶ verstandene „idealische“ Schönheit immer im Sinne eines individuellen, je nach Alter, Geschlecht oder Ausdruck unterschiedlichen Ideals auf, welches vom höchsten Ideal männlicher Jugend des Apollo über die Ideale von Mercurius, Mars oder Bacchus bis hin zu den niedrigsten Götteridealen der Faune und den Idealen der Helden reicht, die sich ihrerseits von den weiblichen Idealen der Venus, der Pallas oder der Juno unterscheiden.⁹⁷ Diese Auffassung des individuellen Ideals stimmt dann aber so genau mit Hirts Idee der „Charakteristik“ überein, nach der in der „alten Kunst“ „jeder Gott [...]

91 Vgl. W. von Humboldt: Brief an Schiller vom 16 Juli 1797. In: F. Schillers *Werke*. Nationalausgabe. 37. Bd., Teil I. Weimar 1981, S. 69f. Dieser Widerspruch bzw. diese „Nichtübereinstimmung“ zwischen Winckelmanns allgemeiner und abstrakter Idee einer reinen, geschlechts- und geschmackslosen Schönheit und den konkreten Beschreibungen einer „individuellen Schönheit“, die mehrere Ideale je nach Alter und Geschlecht kennt, wird auch von Zimmermann, ohne Verweis auf Humboldt, hervorgehoben. Vgl. Zimmermann: *Geschichte der Aesthetik* (s. Anm. 3), S. 329ff.

92 Vgl. Winckelmann: *Geschichte der Kunst* (s. Anm. 24), S. 149f.

93 Ebd., S. 150. Vgl. auch Winckelmann: *Trattato preliminare* (s. Anm. 90), S. XLV. Nach Schasler würde sich Winckelmann implizit „über die sogenannte absolute Schönheit als leeres (platonisches) Ideal“ sogar „lustig“ machen. Vgl. Schasler: *Aesthetik* (s. Anm. 3), S. 404.

94 Vgl. Winckelmann: *Geschichte der Kunst* (s. Anm. 24), S. 164ff. Vgl. auch Ders.: *Trattato preliminare* (s. Anm. 90), S. XLIVff.

95 Winckelmann: *Geschichte der Kunst* (s. Anm. 24), S. 151.

96 Vgl. ebd., S. 155. Winckelmann vergleicht den Künstler auch mit dem „geschickten Gärtner, welcher verschiedene Absenker von edlen Arten auf einen Stamm pflöpft“, oder mit einer „Biene“, die „aus vielen Blumen sammelt“. Ebd.

97 Vgl. ebd., S. 157ff. Diese Ambiguität zwischen dem allgemeinen und dem individuellen Ideal der Schönheit ist in Winckelmanns *Trattato preliminare* noch deutlicher. Denn er behauptet hier im gleichen Absatz, daß die Griechen einerseits ihre ganze Wissenschaft in der Darstellung der Natur und im Ausdruck der Leidenschaften der Idee des Schönen unterworfen haben und daß sie andererseits für jedes Alter ein besonderes Ideal entwickelt haben. Vgl. Winckelmann: *Trattato preliminare* (s. Anm. 90), S. XXXVI. Schon Zimmermann will das „absolute Ideal“ oder das „klare Wasser“ nicht als Winckelmanns ausschließliche Meinung gelten lassen, da er „von Idealen jedes Alters, jedes Geschlechts, ja sogar der einzelnen Götter, sogar von einem des Ausdrucks der Handlung“ redet. Vgl. Zimmermann: *Geschichte der Aesthetik* (s. Anm. 3), S. 369. Schasler sieht andererseits in Winckelmann die für ihn einzig „wahre, echte, allein künstlerische“ Auffassung des Ideals, nämlich jene eines „charakteristischen“ Ideals, schon tendenziell vorweggenommen. Vgl. Schasler: *Aesthetik* (s. Anm. 3), S. 460f. und S. 404.

seine bestimmten Formen bis in die individuellsten Teile“ hat – und zwar „vom schönen Apoll und Merkur an bis auf den ungestalten Vulkan und Pan: von Neptun und Bacchus an bis auf den hornhäutigen Triton und den glazköpfigen, schwammfleischigten, behaarten Silen: von der Venus und Diana an, bis auf die Schlangenhaare der Gorgonen und Furien“ –,⁹⁸ daß man tatsächlich in Winckelmanns Auffassung des Ideals, so paradox es auch klingen mag, die unmittelbare Vorlage für Hirts Idee des „Charakteristischen“ erblicken kann.⁹⁹

Nicht nur bei Winckelmann, sondern auch in Mengs kunsttheoretischen Schriften, die hinter ihrem exoterischen Neuplatonismus eine entschiedene Beeinflussung durch die Ästhetik der deutschen Schulphilosophie verraten,¹⁰⁰ finden sich offensichtliche Übereinstimmungen sowohl mit Spallettis als auch mit Hirts Idee des „Charakteristischen“. Ähnlich wie Hirt definiert auch Mengs die Schönheit in Anlehnung an Baumgarten als einen „sichtlichen Begriff der Vollkommenheit“ bzw. eine „sichtliche Vollkommenheit“,¹⁰¹ die er von der höchsten, den Menschen infolge des *malum metaphysicum* nicht zugänglichen Vollkommenheit unterscheidet.¹⁰² Auch für ihn, wie für Spalletti und später für Hirt, besteht dann die Schönheit der Dinge in deren Übereinstimmung mit ihrem Begriff, welcher wiederum von der Erkenntnis ihrer Bestimmung herrührt.¹⁰³ Eine solche Übereinstimmung könnte sich zwar auch in der Natur finden, ist jedoch in Wirklichkeit immer nur ein Produkt der Kunst¹⁰⁴ bzw. der auswählenden Tätigkeit des bilden-

98 Hirt: *Laokoon* (s. Anm. 33), S. 12.

99 Schasler hat am ausdrücklichsten eine solche These vertreten und in Hirts Kunstprinzip den Versuch erblickt, „Winckelmann’s plastisches Kunstgesetz mit dem daraus abstrahierten Mengs’schen malerischen Kunstgesetz in eine Einheit zu verschmelzen“. Vgl. Schasler: *Ästhetik* (s. Anm. 3), S. 494. Auch Zimmermann hat aber in Winckelmanns Auffassung des einzelnen und besonderen Ideals eine Übereinstimmung „mit Göthes Charakteristischem und Bedeutendem“ gesehen. Vgl. Zimmermann: *Geschichte der Aesthetik* (s. Anm. 3), S. 369. Da aber andererseits auch Goethes Auffassung des „Charakteristisch-Bedeutenden“ nach ihm mit Hirts Idee des „Charakteristischen“ genau übereinstimmt (vgl. ebd., S. 368), so müßten auch Hirt und Winckelmann einer Meinung sein. Und tatsächlich schränkt Zimmermann Hirts Kritik an Winckelmann dadurch ein, daß er ihn den „Gegner der Winckelmann’schen Theorie oder vielmehr des berufenen ‚geschmackslosen Wassers‘, das als seine Theorie galt“, nennt. Vgl. ebd., S. 356.

100 Vgl. etwa den Kommentar zu Mengs’ *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei* in: *Frühklassizismus. Position und Opposition: Winckelmann, Mengs, Heinse*. Hrsg. von H. Pfotenhauer, M. Bernauer und N. Miller. Frankfurt a.M. 1995, S. 622. In der Folge interpretieren jedoch die Herausgeber die Mengsche Schönheitslehre nur vor dem Hintergrund der neuplatonischen Tradition, ohne auf die Einflüsse der Schulphilosophie einzugehen. Zimmermann bestreitet dagegen einen Einfluß der Leibnizschen Philosophie auf Mengs und führt seine Kunstansicht ausschließlich auf den platonischen Einfluß zurück. Vgl. v.a. Zimmermann: *Geschichte der Aesthetik* (s. Anm. 3), S. 345, Anm.

101 Vgl. A. R. Mengs: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei*. In: *Frühklassizismus* (s. Anm. 100), S. 195-249, hier S. 200.

102 Vgl. ebd., S. 200f.

103 Vgl. ebd., S. 202f. Vgl. auch S. 209.

104 Vgl. ebd., S. 205ff.

den Künstlers.¹⁰⁵ Diese Verbesserung der Natur durch die Kunst bedeutet jedoch nicht einfach eine äußere, sozusagen bloß kosmetische Verschönerung derselben, sondern vielmehr die Auswahl vom „wesentliche[n] jeder Sache“ und die „Auslassung des unnützen und unbedeutenden“.¹⁰⁶ „Um seine Gedanken dem Ansehenden deutlich zu machen“, muß der Künstler mit anderen Worten „das tauglichste aus der Natur wählen“¹⁰⁷ und bedarf zu diesem Zweck der Kenntnis der „Eigenschaften der Sachen“, aus denen allein ihre Bedeutung herrührt.¹⁰⁸ Diese „Bedeutung“ aber, als Ziel der künstlerischen Darstellung, nimmt nicht nur Goethes und Meyers Auffassung des „Bedeutenden“ vorweg, sondern stimmt vor allem mit Spallettis und Hirts Idee des „Charakteristischen“ am genauesten überein.¹⁰⁹ Unter „Bedeutung“ versteht nämlich Mengs unter anderem auch jenen genauen Ausdruck der Leidenschaften,¹¹⁰ den Hirt gegen Winckelmanns Auffassung der Mäßigung der Leidenschaften wenden wird, und der offensichtlich sowohl bei Mengs als auch bei Spalletti und später bei Hirt selbst gar keinen „Naturalismus“ sondern geradezu das Produkt eines Ausleseverfahrens darstellt.¹¹¹

Die Rekonstruktion der rhetorischen und poetologischen Wurzeln des „Charakteristischen“ sowie der Vergleich der Hirtschen Theorie einerseits mit Baumgartens Ästhetik und andererseits mit den scheinbar entgegengesetzten Kunstauffassungen Winckelmanns und Mengs haben gezeigt, daß diese ästhetische Kategorie mit einem „klassischen“ Kunstverständnis durchaus vereinbar ist, so daß Goethe, Meyer oder Fernow sie gar nicht zu mißverstehen bzw. im Sinne des „Zeitlos-

105 Ähnlich wie Winckelmann bedient sich auch Mengs der Metapher der Biene, um die Tätigkeit des Künstlers zu beschreiben, der „aus allem erschaffenen das Beste wählen, und dadurch die größte Süßigkeit in der Kunst zuwebringen“ kann. Ebd., S. 208. Vgl. zur „Auslese“: S. 207ff.; 215; 216ff.

106 Vgl. S. 215 und S. 208.

107 Ebd., S. 210.

108 Vgl. ebd., S. 213.

109 Die Übereinstimmung zwischen Mengs und Meyer wird etwa dadurch klar, daß beide Raphael als den Maler der „Bedeutung“ ansehen. Vgl. Mengs, ebd. und Stellenkommentar, S. 653ff; S. 671. Vgl. J. H. Meyer: *Entwurf einer Kunstgeschichte des 18. Jahrhunderts*. In: J. W. Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert*. Hrsg. von H. Holtzbauer. Leipzig 1969, S. 169f.; 198; 203f.. Meyer bezeichnet jedoch Raphael auch durch den Begriff des „Charakteristischen“ (vgl. ebd., S. 170, S. 203f.), den er synonym mit dem des „Bedeutenden“ benutzt. Vgl. etwa in Bezug auf Hirt: ebd., S. 198. Diese Übereinstimmung zwischen dem „Hirtschen Prinzip des Charakteristischen“ und der Goetheschen „Forderung der Bedeutsamkeit eines Werkes“ hatte andererseits schon Hegel deutlich gesehen. Vgl. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik* (s. Anm. 45), S. 36f.

110 Vgl. etwa Mengs: *Gedanken über die Schönheit* (s. Anm. 100), S. 223: „Die Vollkommenheit der Bedeutung bestehet darinne, daß, zum Exempel, ein fröhlicher, ein trauriger Mensch, und so durch alle Leidenschaften, nichts anders als eben das bedeuten könne, und mit solcher Stärke und Maße als es in jeder Geschichte nötig ist, damit man in einem Werke durch die Gestalten die Geschichte erkenne, nicht aber durch die Geschichte nur die Bedeutung finde.“

111 Man darf nicht vergessen, daß Raphael, als Maler des „Bedeutenden“, in der Diskussion der Zeit immer in Opposition zu Caravaggios „Naturalismus“ angeführt wird.

Wesenhaften“ umzudeuten brauchten,¹¹² da sich hinter dem neuen Begriff jenes vermittelnde Moment zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen, dem konkret Einzelnen und dem abstrakt Universalen versteckte, das schon in der *εναργεια* und später in der „*particolarizzazione*“ enthalten war und welches den meisten Kunsttheorien seit der Antike eigen ist.

Am deutlichsten hat Wilhlem von Humboldt, noch vor der Hirtschen Aktualisierung des Begriffs und gleichsam wichtige Gedankengänge der Romantiker vorwegnehmend, im „Charakteristischen“ einen der möglichen, vor allem für die moderne Kunst typischen Wege gesehen, um zwischen dem Einzelnen und dem Universalen, dem „Sinnlichen“ und dem „Unsinnlichen“ zu vermitteln.¹¹³ Und gerade in der Zeit, in der Hirt für sein Kunstprinzip in Weimar und Jena warb, untersuchte er in der Dresdener Sammlung von Gipsabgüssen die charakteristischen Züge der antiken Statuen, um ihrem Geheimnis des „individuellen Ideals“ auf die Spur zu kommen.¹¹⁴ Obwohl eine zu dieser Zeit geplante Abhandlung über das „Charakteristische“ nie zustande gekommen ist,¹¹⁵ so sind jedoch mit Sicherheit viele seiner Überlegungen über dieses Thema in den kurz darauf verfaßten Aufsatz *Ueber Göthes Herrmann und Dorothea* hineingeflossen.¹¹⁶ Auch hier betrachtet Humboldt nämlich als den höchsten Wert eines Kunstwerkes seine Fähigkeit, das Idealische mit dem Individuellen, das Universale mit dem Einzelnen und Be-

112 Folgende Ausführungen über die Rezeption von Hirts Theorie des „Charakteristischen“ durch die Weimarer Klassiker und durch die Romantiker werden aus Platzgründen besonders knapp ausfallen. Dieses Thema soll jedoch Gegenstand eines späteren Aufsatzes werden.

113 Vgl. Humboldts Brief an Körner vom 28. März 1794. In: W. von Humboldts *Briefe an Ch. G. Körner*. Hrsg. von A. Leitzmann. Berlin 1940, S. 12-21, insbesondere S. 14ff. Schon vor F. Schlegel (vgl. unten) hat Humboldt das „Charakteristische“ als typische Form der modernen Kunst diagnostiziert. Vgl. ebd., S. 18. Darüber hinaus hat er auch Solgers Zuschreibung des „Charakteristischen“ zur Allegorie und des Schönen zum Symbol (vgl. unten) vorweggenommen. Während nämlich bei dem „Charakteristischen“ die „sinnliche Gestalt“ nach Humboldt ein Bild bzw. ein Ausdruck der „Idee“ ist und beide Instanzen – ähnlich wie in der Allegorie – wie Körper und Seele getrennt bleiben, stellen dagegen die Verhältnisse der Theile untereinander und zum Ganzen im Schönen – ähnlich wie im Symbol – die Idee unmittelbar dar. Vgl. ebd., S. 16f.

114 Vgl. v.a. die Briefe an Schiller vom 25. Juni und vom 16. Juli 1797 aus Dresden. In: Schillers *Werke*. Nationalausgabe. 37. Bd., Teil I, S. 47-50 und S. 69-71. Im ersten Brief, der noch vor Hirts Besuch in Weimar und Jena geschrieben worden ist, redet Humboldt vom „Charakteristischen“ ohne Hirt zu erwähnen. Sein zweiter Brief, der eine Antwort auf Schillers verloren gegangenen Bericht über Hirts Besuch in Jena ist, zeigt jedoch, daß Humboldt Hirt und seine ästhetische Auffassung sehr genau kannte. Hirt hielt sich vom 28. Juni bis zum 12. Juli 1797 in Weimar auf und besuchte Schiller in Jena vom 2. bis zum 5. Juli. Vgl. über diesen Besuch Hirts vor allem Goethes Brief an Schiller vom 5. Juli 1797 und Schillers Brief an Goethe vom 7. Juli 1797, jeweils in: Schillers *Werke*. Nationalausgabe. 37. Bd., Teil I, S. 58f. und 29 Bd., S. 98f. Vgl. auch Goethes Brief an Meyer vom 14. Juli 1797, in: *Goethes Briefe*. HA 2, S. 282ff.

115 Vgl. Humboldts Brief an Schiller vom 25. Juni 1797 (s. Anm. 114), S. 49.

116 Der Aufsatz *Ueber Göthes Herrmann und Dorothea*, an dem Humboldt vom November 1797 bis Februar 1798 gearbeitet hat – Goethes Werk *Herrmann und Dorothea* war im Oktober 1797 erschienen –, wurde im Jahre 1799 veröffentlicht.

sonderen zu verbinden.¹¹⁷ Diese Verbindung ist aber nach ihm ein Werk der poetischen Einbildungskraft, welche genau nach den Vorschriften der „*particolarizzazione*“ bzw. wie Baumgartens und Meiers „Dichtungskraft“ verfährt, indem sie die einzelnen, zusammenhanglosen Erscheinungen der Wirklichkeit von ihrer Zufälligkeit befreit und nur das Wesentliche oder „Charakteristische“ zu einem neuen, notwendigen Ganzen zusammenfügt.¹¹⁸

Goethe selbst, der zwar Hirt wenigstens zum Teil mißverstanden hat, wenn er das Prinzip des „Charakteristischen“ bloß auf den „Stoff“ bzw. auf den Inhalt der künstlerischen Darstellung bezogen und ihm dann ganz im Sinne Winckelmanns die Mäßigung des Leidenschaftlichen oder des Hässlichen durch Anmut und Schönheit entgegengehalten hat,¹¹⁹ hat das „Charakteristische“ jedoch nie mit einem bloßen „Naturalismus“ verwechselt.¹²⁰ Viel mehr als der „einfachen Nachahmung“, welche allerdings selber keine bloße Kopie der Natur, sondern schon eine erste Auswahl der wesentlichen Züge bzw. der „Eigenschaften“ der Dinge meint,¹²¹ bringt Goethe das Charakteristische in *Der Sammler und die Seinigen* in die Nähe der „Manier“, welche nicht von ungefähr „das Charakteristische der Ge-

117 Vgl. W. von Humboldt: *Ueber Göthes Herrmann und Dorothea*. In: W. von Humboldt: *Werke in fünf Bänden*. Hrsg. von A. Flitner und K. Giel. Bd. II. 3. Aufl. Darmstadt 1979, S. 125-356, hier S. 134ff.

118 Vgl. insbesondere ebd., S. 139f. Der Dichter „tilgt nun jeden Zug in ihm [seinem Gegenstand] aus, der nur in Zufälligkeiten seinen Grund hat, macht jeden von dem andern und das Ganze nur von sich selbst abhängig. [...] Gelingt ihm diese Arbeit, so stellt er zuletzt lauter reine Charakterformen auf, blosse Gestalten, welche die laute, nicht durch einzelne wechselnde Umstände entstellte Natur an sich tragen“ Ebd., S. 140f. Vgl. eine ähnliche Bestimmung der Aufgabe des „Portraitmahler[s]“ in einem Brief an Schiller, die große Ähnlichkeiten mit Hirts Auffassung eben dieser Aufgabe hat (vgl. oben, Anm. 43). Der Maler soll nämlich demnach „auf einmal den Charakter hinstellen, und die wesentliche Form, mit Wegwerfung der zufälligen und momentanen Züge zeichnen.“ Humboldts Brief an Schiller vom 25. Juni 1797 (s. Anm. 114), S. 49.

119 Vgl. etwa Goethe: *Der Sammler und die Seinigen*. In: Goethe: *Werke*. HA 12, S. 77f.; S. 80f. Vgl. auch Goethe: *Über Laokoon*, ebd., S. 57f. Vgl. ferner Goethes Interpretation des „Charakteristischen“ in der *Italienischen Reise* (s. Anm. 2), S. 442 und vor allem den Brief an Meyer vom 14. Juli 1797 (s. Anm. 114). Hirt hat zu dieser bloß inhaltlichen Interpretation seines Prinzips ausdrücklich Stellung genommen. Vgl., oben, S. ...* (Anm. 35).

120 Nach Vaget soll Goethe in Hirt „einen Rückfall in den Naturalismus, [in] den ‚blinden Trieb ... nach Naturwirklichkeit‘, der in der Propyläen-Einleitung für den Verfall der Kunst verantwortlich gemacht wurde“, erblickt haben. Vgl. H. R. Vaget: *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe*. München 1971, S. 112ff. und 120f. Dieses Mißverständnis ist andererseits nicht neu. Schon für Denk würde Goethe Hirts „Charakteristisches“ als „das Naturalistische“ interpretieren, während Danzel das „Charakteristische“ mit dem „Naturalistischen“ bzw. mit der „niederländischen Malerei“ verwechselt. Vgl. Denk: *Ein Streit* (s. Anm. 3) S. 436; Th. W. Danzel: *Goethe und die Weimarer Kunstfreunde in ihrem Verhältnis zu Winckelmann*. In: Ders.: *Zur Literatur und Philosophie der Goethezeit*. Gesammelte Aufsätze zur Literaturwissenschaft. Hrsg. von H. Meyer. Stuttgart 1962, S. 209 und S. 208.

121 Vgl. Goethe: *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. In: Goethe: *Werke*. HA 12, S. 33f.

genstände zu ergreifen und faßlich auszudrücken sucht“,¹²² und versteht es ganz im Sinne Hirts als Produkt eines abstrahierenden Verstandesprozesses.¹²³ Mehr noch als mit der „Manier“ stimmt jedoch das „Charakteristische“, wie es Hirt verstanden hat, mit dem Goetheschen Begriff des „Stils“ als höchster Stufe der künstlerischen Darstellung überein.¹²⁴ Denn auch der „Stil“ ist, genau wie das „Charakteristische“, das Ergebnis eines genauen und tiefen „Studium[s] der Gegenstände“ und gründet auf der Erkenntnis der „Eigenschaften der Dinge“ und ihrer „charakteristischen Formen“.¹²⁵

Den besten Beweis für diese enge Verwandtschaft von Hirts „Charakteristischem“ mit der Kunstauffassung der Weimarer Klassik liefert jedoch paradoxerweise gerade der entschiedenste Kritiker des Hirtschen Prinzips Carl Ludwig Fernow.¹²⁶ Der spätere Mitherausgeber von Winckelmanns Schriften verwirft nämlich die Hirtsche Kategorie nur insofern er sie als „Wahrheit“ bzw. als unmittelbare Nachahmung der Wirklichkeit mißversteht.¹²⁷ Ansonsten übernimmt er von Hirt die zentrale Unterscheidung zwischen Natur- und Kunstschönem¹²⁸ und versteht die „idealische Kunstschönheit“ immer als Produkt einer Auswahl der wesentli-

122 Ebd., S. 34. Vgl. auch Goethe: *Der Sammler* (s. Anm. 119), 8. Brief, S. 96. In dieser Übersicht wird der Begriff „Manier“ freilich in einer weiteren Bedeutung als Ausdruck jeder „Einseitigkeit“ genommen, da unter die „mit Ernst“ getriebene Manier auch die „Nachahmer“ und die „Kleinkünstler“ fallen. Ansonsten zeichnet den „Charakteristiker“ ein „entschiedener Haß gegen alle Manieristen“ aus. Ebd., S. 74.

123 Vgl. v.a. ebd., S. 82, wo der „Charakteristiker“ auf die Darstellung des künstlerischen Bildungsprozesses durch den „Philosophen“ als eine Erhebung des Individuums zum Art- und Gattungsbegriff antwortet: „Bravo! Das würde mein Mann sein. Das Kunstwerk würde gewiß charakteristisch ausfallen.“ Immer wieder unterstreicht der „Philosoph“ in kritischer Absicht, daß das „Charakteristische“ ein Werk des Verstandes ist. Vgl. ebd., S. 81 und S. 92, wo die Charakteristiker durch „ihre Abstraktion, ihre Reduktion auf Begriffe“ gekennzeichnet werden und der Philosoph ihnen „ein bloß logisches Dasein“ und eine Auffassung der Kunst vorwirft, die diese als „bloße Verstandesoperation“ versteht.

124 Korff, der in einem ersten Moment das „Charakteristische“ als „Manier“, d.h. als „Ausdruck einer charakteristischen Individualität“ verstanden hat, interpretiert es gleich anschließend in Bezug auf Goethes *Der Sammler und die Seinigen* als gleichbedeutend mit dem „Stil“, der allerdings nicht mehr das höchste Ziel der Kunst, sondern nur eine in Richtung auf das Ideal zu überwindende Stufe derselben darstellt. Vgl. H. A. Korff: *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*. II. Teil: *Klassik*. Leipzig 1964. S. 416 und 421f.

125 Vgl. Goethe: *Einfache Nachahmung* (s. Anm. 121), S. 32.

126 Vgl. v.a. die zwei Aufsätze von Fernow: *Über den Zweck der bildenden Kunst*. In: *Deutsches Magazin* 1799, April, S. 337-375; Ders.: *Über das Kunstschöne*. In: Ders.: *Römische Studien*. Erster Teil. Zürich 1806, S. 281-450. Dieser Aufsatz wiederholt im Grunde die Einwände, die Fernow schon im ersten Aufsatz formuliert hatte. Neu ist hier nur die Funktion, die Fernow der Einbildungskraft als Schöpferin der ästhetischen Ideale zuschreibt. Ähnlich wie bei Humboldt verfährt dieses Vermögen auch hier genau wie die „Dichtungskraft“ der Schulphilosophie. Vgl. etwa ebd., S. 298f.; S. 307 S. 314; 318. Vgl. über Fernow: J. Schopenhauer: *C. L. Fernow's Leben*. Tübingen 1810; H. von Einem: *C. L. Fernow. Eine Studie zum deutschen Klassizismus*. Berlin 1935.

127 Vgl. etwa Fernow: *Über den Zweck* (s. Anm. 126), S. 337f.

128 Vgl. ebd., S. 352f.

chen und „charakteristischen Merkmale“ eines Gegenstandes.¹²⁹ Aus diesem Grund schlagen auch alle seine wiederholten Versuche, „Schönheit“, „Ideal“ und „Karakteristik“ voneinander zu unterscheiden, unweigerlich fehl,¹³⁰ weil bei ihm nämlich die drei Begriffe so eng zusammenhängen, daß „jedes Kunstideal durch seinen eigenthümlichen Charakter auch seine eigenthümliche Schönheit“ besitzt.¹³¹ Obwohl er also ausdrücklich verneint, daß „die idealische Schönheit aus dem Charakteristischen entspringe“,¹³² so beschreibt er jedoch die allein zur Schönheit führende künstlerische Idealisierung immer wieder als einen Prozeß der Auswahl und Zusammenstellung des „Charakteristischen“ eines Dinges.¹³³ Es ist daher kein Wunder, wenn Fernow der Hirtschen Kategorie nicht etwa das Prinzip der Idealisierung, sondern vielmehr eine Idee des „Idealisch-Karakteristischen“ entgegengesetzt,¹³⁴ welches mit Hirts richtig verstandenem Begriff des „Charakteristischen“ vollkommen übereinstimmt.

Es ist zwar fraglich, ob sich außer Hegel¹³⁵ jemand unter den Romantikern die Mühe gemacht hat, das Hirtsche Prinzip des „Charakteristischen“ in seiner tieferen Bedeutung und in seinen Implikationen wirklich zu verstehen.¹³⁶ Nichtsdestoweniger haben sie die Potentialitäten, die in dieser Kategorie für die Vermittlung vom Einzelnen und Allgemeinen steckten, wenigstens dunkel erkannt, da sie sich dieses Begriffs mehrfach bedient haben, indem sie jedoch Hirts vermeintlich „un-

129 Vgl. v.a. ebd., S. 341f.; 348; 350; 354; 357. Nicht von ungefähr stellen nach Fernow auch die verschiedenen Götter der alten Griechen ganz individuelle, je nach „Karakter“ und nach „physio-“ und „pathognomischem“ Ausdruck unterschiedliche Ideale dar. Vgl. ebd., S. 343ff. und 348ff. Vgl. auch *Über das Kunstschöne* (s. Anm. 126), S. 357ff.; S. 368f.

130 Vgl. v.a. ebd., etwa S. 336ff., wo Fernow das „Kunstschöne einerseits von dem Ideale [...], und andererseits von dem Charakteristischen“ zu unterscheiden versucht. Diese Unterscheidung kann Fernow insofern nicht gelingen, als das Kunstschöne genau das Produkt eines Idealisierungsprozesses darstellt, der die Hervorhebung des Charakteristischen meint. Vgl. auch ebd., S. 344ff. und S. 402ff., wo Fernow zwischen „Idealität“, „Schönheit“ und „Karakter“ unterscheidet.

131 Ebd., S. 403.

132 Ebd., S. 359. Davor hatte allerdings Fernow die Winckelmannsche geschlechts- und charakterlose „rein idealische Schönheit“ ausdrücklich verworfen und sie höchstens als „Grundlage“ des Ausdrucks und des Charakters betrachtet. Vgl. ebd., S. 341ff. und S. 354ff.

133 Nicht von ungefähr sieht er das „Karakteristische“ des Gegenstandes „in der idealischen Nachahmung“ „durchaus reiner, bestimmter ausgedrückt“, weil es das Produkt einer „Scheidung von allem[,] was nicht zu seinem Wesen gehört“ und einer „Vereinigung seiner in vielen Individuen zerstreuten Merkmale in ein idealisches Individuum“ darstellt. Vgl. ebd., S. 392 und S. 393.

134 Vgl. ebd., S. 383 und S. 394ff. Dieses Prinzip schreibt Fernow auch der Kunst der alten Griechen zu. Vgl. ebd., S. 413ff.; 447f.

135 Vgl. oben, S.*, Anm. 45.

136 So zeigen etwa A. W. Schlegels eher spöttische Anzeigen von Hirts Aufsätzen im „Athenaeum“ keine Bereitschaft, Hirts Prinzip des „Charakteristischen“ ernst zu nehmen. Vgl. *Athenaeum. Eine Zeitschrift von A. W. und F. Schlegel. Berlin 1798-1800* (Ndr. Dortmund 1989), Bd I., 2. St. (1798), S. 85-87; Bd. II., 2. St. (1799), S. 331f. Auf die Angriffe im ersten Fragment antwortete Hirt in dem Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks, 1798, Bd. II, S. 437ff.

genügende und falsche Ansicht des Charakteristischen in der Kunst“¹³⁷ zu überwinden dachten.

Schon für Friedrich Schlegel, der die Idee des „Charakteristischen“ als typisches Merkmal der modernen, d.h. „sentimentalen“ Poesie¹³⁸ sowie der anderen modernen Künste¹³⁹ noch vor Hirt entwickelt hat, besitzt das „Charakteristische“ als Produkt des „isolierenden Verstandes“¹⁴⁰ eine enge Beziehung zum Idealischen und zum Allgemeinen. Das „Charakteristische“ meint nämlich nicht einfach die „treue Nachahmung des Einzelnen“, die „bloße Kopistengeschicklichkeit und keine freie Kunst“ ist, sondern entsteht vielmehr erst durch deren „idealische Stellung“,¹⁴¹ d.h. durch deren Bearbeitung von seiten der „Einbildungskraft“, welche durch die Anordnung der Teile das Wesen des Gegenstandes, von jeder Zufälligkeit befreit, „klar hervortreten“ läßt und somit „im Einzelnen das Allgemeine“ darstellt.¹⁴²

Schelling setzt seinerseits die richtig verstandene Idee des „Charakteristischen“ dem leeren Formalismus der klassizistischen Kunstauffassung eines Winkelmann entgegen, der vergeblich „von der Form zu dem Wesen“ und durch eine „Steigerung des Bedingten“ zum „Unbedingten“ strebte.¹⁴³ Er erblickt nämlich die Aufgabe und die Absicht der Kunst nicht in einem unmöglichen „Idealisieren der Natur in der Kunst“, sondern vielmehr in der „Darstellung des wahrhaft Seienden“ bzw. des „Wesen[s] der Dinge“.¹⁴⁴ Dieses Ziel kann aber die Kunst nur durch die Darstellung des „Einzelnen“ erreichen, insofern dieses keine Einschränkung oder Begrenzung sondern vielmehr eine „Kraft“, einen „lebendigen Charakter“ bedeutet.¹⁴⁵ Aus diesem Grund betrachtet Schelling das „Charakteristische“ als die „Grundlage des Schönen“ bzw. als die „Textur“ oder die „Wurzel“ der Schönheit,¹⁴⁶ wobei er jedoch unter dieser Kategorie keinen einzelnen natürlichen Gegenstand als Inhalt oder Stoff der Kunst versteht, sondern vielmehr eine Form, d.h. das Produkt der Tätigkeit des Künstlers, der „das Individuum zu einer Welt

137 So etwa F. W. J. Schelling: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Hrsg. von L. Sziborsky. Hamburg 1983, S. 16.

138 Vgl. F. Schlegel: *Über das Studium der Griechischen Poesie*. Hrsg. von E. Behler. Paderborn, München, Wien, Zürich 1982, S. 142f.; S. 158; 165; 171; 174-176; 181f.

139 Vgl. ebd., S. 174f.

140 Die moderne Poesie ist das Produkt einer „künstlichen“ Bildung, bei der der „Verstand“ das „lenkende Prinzip“ darstellt. Vgl. ebd., S. 163ff. „Aus dieser Herrschaft des Verstandes, aus dieser Künstlichkeit unsrer ästhetischen Bildung erklären sich alle, auch die seltsamen Eigenheiten der modernen Poesie völlig“ (ebd., S. 167), also neben dem Reim (vgl. ebd., S. 163), auch das „Charakteristische“ (ebd., S. 165).

141 Vgl. ebd., S. 175.

142 Vgl. ebd. In der *Vorrede* vom Jahre 1797 definiert Schlegel das „Charakteristische“ die „Darstellung des Individuellen“ bzw. „die Beziehung auf ein individuelles Objekt der idealisierenden Einbildungskraft des dichtenden Subjekts“. Ebd., S. 142.

143 Vgl. Schelling: *Über das Verhältnis* (s. Anm. 137), S. 8.

144 Vgl. ebd., S. 14 und S. 15.

145 Vgl. ebd., S. 16.

146 Vgl. ebd., S. 19f.

für sich, einer Gattung, einem ewigen Urbild“ formen soll:¹⁴⁷ „Nur durch die Vollendung der Form kann die Form vernichtet werden, und dieses ist allerdings im Charakteristischen das letzte Ziel der Kunst.“¹⁴⁸

Am entschiedensten und ausdrücklichsten hat schließlich Solger in seinen *Vorlesungen über Ästhetik* die Gleichheit von „Idealität und Charakteristik“ behauptet, welche nach ihm höchstens einen „Unterschied des Standpunktes“, d.h. eine nähere oder fernere Beziehung zur Idee bzw. zur Wirklichkeit bedeuten.¹⁴⁹ Obwohl nämlich die „Anhänger der Idealität“ „die Wirklichkeit idealisirt, nicht nachgeahmt haben“ wollen, während die ‚Charakteristiker‘ umgekehrt im Namen der „Treue und Lebendigkeit der Darstellung“ keine Beziehung auf höhere Ideen verlangen, so ist doch auch ihre Darstellung insofern keine bloße Kopie der Natur, als sie den bestimmten Charakter des Gegenstandes in einer Reinheit und Schärfe darstellen wollen, die in der Natur nicht gegeben ist.¹⁵⁰ Auch wenn Solger das „Charakteristische“ in die Nähe des Allegorischen und das Ideale dagegen in jene des Symbolischen rückt, um alsdann dem Allegorisch-Charakteristischen tendenziell einen höheren Erkenntniswert beizumessen,¹⁵¹ so hängen in Wirklichkeit „Charakter“ und „Ideal“, „Allegorie“ und „Symbol“ in seiner Kunstauffassung untrennbar zusammen, da das „Idealisierte“ „in seiner symbolischen Beschaffenheit zugleich Charakter“ sein muß und das „Ideal“ dagegen, „um ganz Symbol zu werden“, „Charakter überhaupt werden“ muß.¹⁵²

Sowohl in der Klassik als auch in der Romantik ist also das Bewußtsein dieses tieferen Zusammenhangs oder gar dieser Übereinstimmung von „Charakteristischem“ und „Idealem“, in der die Besonderheit und Eigentümlichkeit der ästhetischen Erkenntnis am deutlichsten zum Ausdruck kommt, welche eben darin besteht, daß sie eine Erkenntnis des Einzelnen und des Allgemeinen zugleich bzw. des Allgemeinen im Einzelnen, des Abstrakten im Konkreten und des Übersinnlichen im Sinnlichen ist, noch vorhanden. Sobald man aber das „Charakteristische“

147 Ebd., S. 16.

148 Ebd., S. 18.

149 K. W. F. Solger: *Vorlesungen über Ästhetik*. Hrsg. von K. W. L. Heyse. Darmstadt 1969, S. 160.

150 Vgl. ebd.

151 Die Allegorie bzw. das „Charakteristische“ ist zwar abstrakter, verliert sich „ins Allgemeine“, während die Idee, „der allgemeine Gedanke“, „nur der Schlüssel der Beziehungen“ ist. Ebd., S. 161. Deswegen kann sie aber „mehr ins Innere der Idee eindringen, weil sie dieselbe zerlegt, während das symbolische Ideal uns die Idee in ihrer vollkommenen Gegenwart darstellt“: „Im Idealischen sehen wir mithin die Idee am vollkommensten in ihrer unmittelbaren Erscheinung. [...] Die Charakteristik fängt bei der Wirklichkeit an, entfaltet uns aber desto mehr die Idee als das reine Innere derselben, und führt uns in ihre Tiefen weit mehr ein, als die symbolische Kunst irgend vermag.“ Ebd., S. 161f. Als Beispiel der idealischen Kunst nimmt Solger die „Kunst der Alten“, die reine Gegenwart ist und nie „in die Tiefe der Idee“ geht; als Beispiel der charakteristischen Kunst wählt er dagegen die „neuere Poesie“ und insbesondere Shakespeare, der „durch die Reflexion, durch die Darlegung des Innern des Menschen“ uns mehr „in das Innere der Idee selbst“ führt. Ebd., S. 162.

152 Ebd., S. 160. Auf diesem Ineinander von Symbol und Allegorie gründet nach Solger auch „die ganze Idee der griechischen Heroenwelt“. Ebd.

Costazza: Das „Charakteristische“ ist das „Idealische“, S. 24

im Sinne des „Wahren“ bzw. des unmittelbar Wirklichen mißverstanden und es einem gleichfalls einseitig und reduktiv interpretierten Begriff des „Idealischen“ entgegengesetzt, mußte diese Kategorie aus der ästhetischen Reflexion notwendigerweise verschwinden, weil die Kunst *per definitionem* keine Wirklichkeit ist noch sein kann.