

Mimesis – Repräsentation – Imagination

Literaturtheoretische Positionen
von Aristoteles bis zum Ende des
18. Jahrhunderts

Herausgegeben von

Jörg Schönert und Ulrike Zech

Walter de Gruyter · Berlin · New York

Was ist Dichtung?

„Was ist Dichtung?“ – Wer diese Frage stellt, sie gar zu beantworten gedenkt, gerät leicht in den Verdacht der Mystifikation, gar des Atavismus. Denn anders als die Frage „Was ist Literatur?“, die in systematischer und historischer Hinsicht zu verfolgen zu den vornehmsten Aufgaben der Literaturwissenschaft – der allgemeinen wie der vergleichenden – zählt,¹ insinuiert das Wort und die Sache ‚Dichtung‘ Zeitentobenheit und Ortlosigkeit, mithin Kategorien, die mit dem Verweis auf ‚Text‘, ‚Geschichte‘ und ‚Gesellschaft‘ als obsolet erklärt und jeglicher Diskussion entzogen wurden. Schon vor nunmehr dreißig Jahren hat Karl Otto Conrady ebenso bündig wie harsch konstatiert: „Die Worte *Text* und *Autor* sollten uns lieber sein als vorbelastete Begriffe“² wie Dichtung und Dichter. In der Tat: Behauptungen wie die Heideggers in *Holzwege* sind – zurückhaltend formuliert – problematisch geworden, vermögen kaum mehr ‚prima facie‘ zu überzeugen: „Das Denken jedoch ist Dichten [...]. Das Denken des Seins ist die ursprüngliche Weise des Dichtens“ und „Wahrheit als die Lichtung und Verbergung des Seienden geschieht, indem sie gedichtet wird.“

Unabhängig davon, ob Heideggers Dichtungsbegriff goutierbar ist und er gar Anspruch auf Richtigkeit erheben kann, scheint mir eine Reflexion darüber, was Dichtung im durchaus emphatischen Sinne sei, unabdingbar – und dies nicht zuletzt deshalb, weil neben den Philosophen die Dichter selbst zu allen Zeiten sich darüber geäußert haben: poetisch, poetologisch und kritisch.

Auf die Frage „Was ist Dichtung?“ bzw. „Was ist Poesie?“ hat Roman Jakobson vor nunmehr sieben Jahrzehnten die bekannte, meines Erachtens gültige, wenn auch nicht überzeitlich geltende Antwort gegeben: Dichtung bezieht sich als Dichtung zuallererst durch ihre Poetizität, und das heißt: durch ihre Funktion bzw. ihre Leistung, die eine genuin poetische ist: „Gewinn in einem Wortkunstwerk die Poetizität, die poetische Funktion, richtungsweisende Bedeutung, so sprechen wir von Poesie.“ Und wodurch manifestiert sich die poetische Funktion, die Poetizität? „Dadurch, daß das Wort als Wort und nicht

1 Siehe dazu zuletzt Joachim Küpper: Was ist Literatur?, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 45 (2000), S. 187-215.

2 Karl O. Conrady: Gegen die Mystifikation von Dichtung und Literatur, in: Horst Rüdiger (Hg.): *Literatur und Dichtung*, Stuttgart u.a. 1973, S. 64-78, hier: S. 72. Das Heidegger-Zitat findet sich ebd. (Martin Heidegger: *Holzwege*, Frankfurt a.M. 1950, S. 59 und S. 303).

als bloßer Repräsentant des benannten Objekts oder als Gefühlsausbruch empfunden wird. Dadurch, daß die Wörter und ihre Zusammensetzung, ihre Bedeutung, ihre äußere und innere Form nicht nur indifferenten Hinweis auf die Wirklichkeit sind, sondern eigenes Gewicht und selbständigen Wert erlangen.³ Das Überzeugende an dieser Bestimmung liegt zunächst darin, dass nicht äußere Merkmale, wie Themen, Inhalte, Formen, Verfahren, Fiktionalität u.ä. und deren Kombination genannt werden, sondern einer spezifischen Funktion identifizierende Qualität zugesprochen wird.⁴ Überzeugend ist Jakobsons Vorgehen deswegen, weil mit der Bestimmung einer Sache oder eines Phänomens durch ihre spezifische Funktion Platons Konzept der Idee, des ‚Eidos‘, reaktiviert wird. Nach Platon ist es nämlich gleichfalls die Funktion bzw. die Leistung (das ‚Werk‘ einer Sache oder einer Handlung oder eines Phänomens), die über deren vielfältige und diverse Ausprägungen hinaus das Identische und das Konstante ausmacht.⁵ Um es am Beispiel des Bettes bzw. der Ruhelage, der κάλυψη, zu erläutern – einem Beispiel, das Platon selbst im zehnten Buch der *Politeia* anführt.⁶ Ein bestimmter Gegenstand ist nicht schon deshalb ein

3 Roman Jakobson: Was ist Poesie? [1934], in: ders.: *Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a.M. 1979, S. 67–82, hier: S. 79.

4 Über die Funktion bestimmt Jan Mukarovsky die Dichtersprache (Über die Dichtersprache [1940], in: ders.: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*, übers. von H. Grönbbaum und G. Riff, München 1974 (Literatur als Kunst), S. 142–199, hier: S. 144): „Die Dichtersprache wird nur durch ihre Funktion anhaltend charakterisiert: eine Funktion ist jedoch keine Eigenschaft, sondern die *Art und Weise*, in der die Eigenschaften einer gegebenen Erscheinung *ausgenutzt* werden. So gesellt sich die Dichtersprache zu den zahlreichen anderen funktionalen Sprachen, von denen jede eine Angleichung des Sprachsystems an irgendein Ziel des Ausdrucks bedeutet: Ziel des dichterischen Ausdrucks ist die ästhetische Wirkung. Die ästhetische Funktion jedoch, die so in der Dichtersprache dominiert [...], führt eine Konzentration der Aufmerksamkeit auf das sprachliche Zeichen selbst herbei“. Zur Problematik, ja letztlich Unmöglichkeit einer Bestimmung poetischer Sprache vgl. Karlheinz Stierle (Gibt es eine poetische Sprache? [zuerst 1982], in: ders.: *Ästhetische Rationalität – Kunstwerk und Werkbegriff*; München 1997, S. 217–222), der gleichfalls Mukarovsky anführt und u.a. im Kontext von Roman Jakobson und Jurij Lotman diskutiert. Die Quintessenz Stierles, die auch unseren in der Folge entfalteten, doch anders perspektivierten Überlegungen zugrunde liegt, ist, dass die „poetische Abweichung nicht eine Abwertung auf dem Niveau der ‚poetischen Sprache‘ [ist], sondern eine Abweichung auf dem Niveau des Diskurses“ (ebd., S. 222).

5 Darauf hat insbesondere Arbogast Schmitt hingewiesen in: Der Philosoph als Maler – der Maler als Philosoph. Zur Relevanz der platonischen Kunsttheorie, in: Gottfried Böhm (Hg.): *Homo pictor*, München u. Leipzig 2000 (Colloquium Rauricum, Bd. 8), S. 32–54. Diesem Aufsatz verdanke ich mit Blick auf Platons Mimesis-Konzept wichtige Anregungen. Von erhellender Klarheit bereitet Hans-Georg Gadamer: Plato und die Dichter [1934], in: ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 5, Tübingen 1985, S. 187–211.

6 Platon: *Politeia* 596a–597c (zit. nach Platon: *Werke in acht Bänden*, griech.–dt., Bd. 4, Darmstadt 1971; der Ausgabe sind im Folgenden alle Zitate des griechischen Originals wie der deutschen Übersetzung entnommen). Außer dem Bett führt Platon auch den Tisch an (beide sind Produkte des Tischlers); in *Krzivylas* 389c wählt Platon als Beispiel die Weberlade.

Bett, weil er vier Beine und eine ebene Fläche hat, rechteckig ist und aus Holz – denn man kann ja auch ein Bett aus Stein fertigen oder aus Marmor, auch aus Metall, ihm diese oder jene äußere Form geben, es zudem unterschiedlich ausstatten; vielmehr ist ein bestimmter Gegenstand dann ein Bett, wenn er eine bestimmte Funktion erfüllt, also wenn man darauf liegen, ruhen oder schlafen kann. Über die Bestimmung bzw. die Erkenntnis der Funktion gerät das Identische im Diversen in den Blick, das sich vom abstrakt Schematischen grundlegend unterscheidet. Und das heißt auch: Die Bestimmung des Wesens bzw. der Identität einer Sache über ihre Funktion trägt der letztlich unendlichen Vielheit ihrer Erscheinungs- bzw. Realisationsweisen Rechnung und bringt sie auf den je gleiches Viele, dem wir denselben Namen beilegen“ – sagt Sokrates, als er am Ende des Dialogs über die Erziehung zur Staatsführung noch einmal die Seinsweise der Dichtung, näherhin der dichterischen Darstellung, der Mimesis, erörtert.⁷ Der Begriff, im Sinne von εἶδος bzw. ἰδέα, verweist aber auf die Leistung eines jeden Dinges bzw. Phänomens, auf seine Funktion.⁸ Dies ist der Grund, weshalb unsere Frage, was Dichtung sei, nicht mit der Nennung von ganz bestimmten Merkmalen beantwortet werden kann und darf, weniger noch mit der Nennung bestimmter poetischer Werke, vielmehr allein mit Blick auf die Funktion des Poetischen. Denn mit Blick auf die Funktion, die Leistung des Poetischen wird einsichtig, weshalb auch Dichtung sich immer in anderer Weise realisiert und gleichwohl mit sich identisch ist.

Doch es bleibt darüber hinaus ein kleiner Rest mehr zu sagen: Wenn Jakobson und Platon darin übereinstimmen, dass die Identität einer Sache, hier der Dichtung, über ihre Funktion zu bestimmen ist, so stimmen sie keineswegs in der Bestimmung der Funktion von Dichtung überein. Die poetische Funktion, näherhin die Poetizität, ist eine Bestimmung, die genuin neuzeitlich, ja modern ist: Sie ist wesentlich auf das Ästhetische gerichtet. Und doch hat sie – wie ich zeigen möchte – ihre Voraussetzung, ja ihre Begründung in der platonischen Lehre von der Idee, wie sie auch der Lehre von der idealen Dichtung

7 Ebd., 596a: εἶδος γὰρ τοῦ τι ἐν ἑκάστον εἰώθημεν τῖθεσθαι περὶ ἑκάστα τὰ πολλὰ, οἷς ταῦτόν ὄνομα ἐπιφέρομεν. Und demgemäß betont Sokrates, dass der Hersteller eines jeden Geräts auf den Begriff ‚sicht‘, wenn er es verfertigt (ebd., 596b): Οὐ κοῦν καὶ εἰδώμεν λέγειν ὅτι ὁ δημιουργὸς ἐκατέου τοῦ σκεύους πρὸς τὴν ἰδέαν βλεπόντων οὕτω ποιεῖ ὁ μὲν τὸς κλίνας.

8 Das Zitat (Anm. 7) und sein Kontext zeigen einmal mehr, dass es widersinnig ist anzunehmen, dass es zu jedem möglichen Prädikat auch eine Idee geben müsse, dass es mithin eine Idee des Bettes, des Tisches gebe; vielmehr gibt es ausschließlich „sachliche Inbegriffe möglicher Funktionen, spezifischer Leistungen von etwas“, die ‚eingesehen‘ werden über „kritische Unterscheidens“ wie „Einheit, Vielheit, Ganzheit, Teil, Identität, Verschiedenheit, Gleichheit, Ruhe, Bewegung usw.“ (Schmitt: Der Philosoph als Maler [Anm. 5], S. 37, Anm. 15 und 49).

zugrunde liegt. Das heißt – und dies ist die These: Die Ästhetik der Moderne gründet in einer idealistischen Ethik und der sie fundierenden Philosophie; genauer: Die Ästhetik der Moderne wird negativ zum ‚Platzhalter‘ platonischen Idealismus. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, diese zunächst überraschende These mit Blick auf Antike, Renaissance und Moderne, paradigmatisch mit Blick auf Platon, auf Giovanni Francesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo sowie auf Paul Valéry zu belegen. Bescheidener auch: Es soll der Versuch unternommen werden, eine Kontinuität im Bruch aufzuzeigen und zugleich eine Erklärung dafür zu finden, weshalb in der Dichtung der Moderne die Sprache selbst einen ästhetischen Eigensinn bzw. Eigenwert gewinnt. Leitend könnte – noch einmal – der Begriff der Mimesis sein – freilich mit Rücksicht auf sein historisch je differentes Verständnis.

I

Mimesis ist die wohl älteste und auch bekannteste Bestimmung von Dichtung überhaupt. Platon hat sie gegeben: Dichtung (ποίησις) sei τέχνη μιμητική, sei – allgemein – Mimesis. Mit dieser Antwort ist man allerdings nicht sehr weit fortgeschritten auf dem Weg zu einer möglichen Annäherung an die Frage, was Dichtung sei; denn auch darüber, was denn Mimesis sei, herrscht weder in Platons Dialogen noch in der diese Dialoge erforschenden Literatur⁹ ein eindeutiges Verständnis. Im Gegenteil – es gibt erhebliche Unklarheiten, ja Widersprüche. Denn – so das konversationslexikalische Wissen – in der *Politeia* erfährt die Dichtung gerade wegen ihres mimetischen, und d.h. wegen ihres inur die äußere Wirklichkeit abbildenden Status¹⁰, eine mindere Bewertung, ja schroffe Ablehnung. Da Dichtung nur das bloße Äußere, das empirisch Wahrnehmbare abbilde, also ‚nachahme‘, vermöge sie nicht, eine über den schieren Schein hinausgehende Erkenntnis zu vermitteln: Truggebilde vereiteln die Schau der Ideenwelt, insofern sie auf das Unvernünftige der Seele wirkten, die schlechten Regungen in der Seele beförderten und gute Naturen verdrängen. Infolgedessen sei Dichtung bis zum Erweis ihres Nutzens aus einem guten Staat auszuschließen.¹¹ Dichtkunst also – und ich zitiere nun Platon – ist, „so weit sie darstellend ist“, „ein Verderb [...] für die Seelen der Zuhörer, sofern

9 Vgl. dazu Maria Kardaun: *Der Mimesisbegriff in der griechischen Antike – Neubetrachtung eines umstrittenen Begriffs als Ansatz zu einer neuen Interpretation der platonischen Kimsauffassung*. Amsterdam u.a. 1993, sowie Ulrike Zimbrich: *Mimesis bei Platon – Untersuchungen zu Wortgebrauch, Theorie der dichterischen Darstellung und zur dialogischen Gestaltung bis zur Politeia*, Frankfurt a.M. u.a. 1984.

10 Dies ist die Quintessenz des ersten großen Kapitels des zehnten Buches der *Politeia* (595a-608b).

11 *Politeia* 595a: ὅση μιμητική.

sie [die Tragödiendichter und die übrigen Darstellenden] nicht das Heilmittel besitzen, dass sie wissen, wie sich die Dinge in Wahrheit verhalten“.¹²

Dieses bekannte und in der Folge näher erläuterte Verdikt gegen die Dichtung und die Dichter – die ποιησις μιμητική und die ποιηταὶ μιμητικοί – im zehnten Buch der *Politeia* erfährt aber eine prinzipielle Einschränkung und zugleich eine nähere Erläuterung: Denn nur insoweit die Dichter „nicht das Heilmittel besitzen, dass sie wissen, wie sich die Dinge in Wahrheit verhalten“, und nur insoweit die Dichtung nur mehr Äußeres, das heißt sinnlich Wahrnehmbares ‚nachahmt‘, sie mithin den Schein und nicht das Sein darstellt, hat dieses Verdikt Geltung. Entscheidend ist nämlich die Erkenntnishaltung bzw. die Erkenntnisweise.¹³ In dieser Hinsicht unterscheidet Platon gleichfalls in der *Politeia* die Erkenntnisweise des Wissens (ἐπιστήμη) die allein dem Philosophen und damit auch seinen Schriften eignet, und die Erkenntnisweise der Meinung (δόξα) die entweder richtig oder falsch sein kann.¹⁴ Letztere Erkenntnisweise, die Erkenntnisweise der Meinung, eignet dem Dichter. Falsch ist die Meinung derer, die in der vordergründigen Empirie befangen bleiben, die „nichts verstehen vom bestimmten Sein (τοῦ ὄντος), sondern nur vom Schein (τοῦ φανομένου)“,¹⁵ die – mit anderen Worten – nicht ‚ontologisch‘ orientiert sind, sondern nurmehr phänomenologisch.

Aus der konkreten alltäglichen Erfahrung heraus stellen sie die Charaktere und deren Handlungen so dar, wie sie sich in Beliebigkeit und Zufälligkeit bieten: unausgeglichen, wechselhaft, schlecht. Das eigentlich Tadelnswerte daran aber ist, dass diese unausgeglichenen, wechselhaften Charaktere auch Göttern und Heroen zugeordnet werden, deren Charaktere qua conditione gut zu sein haben. Beispiel dafür ist die Darstellung des Heros Achill in Homers *Ilias*, der statt für die Sache der Griechen zu kämpfen, sein Gekränktheit lustvoll auslebt, mithin seinen Eigensinn dem Gemeinsinn überordnet. Dichter, die solches darstellen, dichten befangen in der ‚falschen Meinung‘: Sie verfügen über keine allgemeinen Begriffe, an denen sie das empirisch Vereinzelte ausrichten könnten. Ihre Werke sind daher aus dem guten Staat zu verbannen.

Nicht so die Werke derer, die eine ‚richtige Meinung‘ haben, genauer diejenigen Werke, die eine richtige Meinung zur Vorstellung bringen. Worin nun besteht diese richtige Meinung und worin aktualisiert sie sich? Sie besteht beispielsweise in dem Vermögen, gerechte Handlungen als solche richtig zu

12 *Politeia* 595b: ὅσοι μὴ ἔχουσι φάρμακον τε ἐφ' ὧν αὐτὰ ὅσα τυγχάνει ὄντα.

13 Dies wurde kürzlich noch einmal sehr überzeugend gezeigt von Stefan Bittner: *Literaturtheorie bei Platon und ihre anthropologische Begründung*. Tübingen u. Basel 2000; seinen Ausführungen zu dieser Frage folge ich in diesem Abschnitt.

14 Vgl. dazu Christoph Horn: *Die Dichotomie von Wissen und Meinen in Buch V, in: Olfrid Höffe (Hg.): Platon – Politeia*, Berlin 1997 (Klassiker Auslegen, Bd. 7), S. 293-312 (dort auch weitere Literatur).

15 *Politeia* 601b 9.

erkennen, und sie aktualisiert sich in der Fähigkeit, gerechte Handlungen durch gerechte Charaktere sprachlich und stilistisch adäquat zur Darstellung zu bringen. Platon nennt Dichter, die auf diese Weise vorgehen, im *Symposium* ‚Heuretiker‘ (εὐετακόι) in Unterscheidung von den Nur-, Mimetikern‘. Heuretisch dichten jene insofern, als sie beim Auffinden, Auswählen und Darstellen der guten und gerechten Charaktere zumindest sich zu orientieren vermögen an den Ideen der Gerechtigkeit und dem Guten. Über ein genuines Wissen jedoch verfügen Dichter in keinem Fall – auch nicht die ‚Heuretiker‘. Das Wissen bleibt den Philosophen vorbehalten: Denn im Unterschied zum Philosophen ist der Dichter nicht in der Lage zu erkennen und zu bestimmen, was denn das allgemeine Gerechte, was die Idee von Gerechtigkeit und Gutem sei; er vermag aufgrund seiner richtigen Meinung, die eben kein Wissen ist, immer nur im einzelnen Fall einen Charakter (oder eine Handlung) als gerecht zu erkennen und als solchen auch darzustellen. Und doch schafft er im jeweils Gerechten und im jeweils Guten ein Abbild von der Idee der Gerechtigkeit und der ‚Gutheit‘ – und dies durch Ähnlichkeit mit dem Vorbild. Insofern ist ‚richtige‘ Dichtung in einem spezifischen Sinne auch Mimesis (Methexis im aristotelischen Verständnis), ist Dichtung über die Darstellung des guten Charakters und der dem Charakter entsprechenden guten Handlung hinaus Mimesis in einem allgemeineren Verständnis: nämlich Teilhabe am Sein – und dies durch Sprache, die durch Rhythmus (ῥυθμός) und Melodie (ἄρμονία, μέλος) geordnet sein soll.

Was darunter genau zu verstehen ist, erörtert Platon gleichfalls in der *Politeia*, und zwar gegen Ende des zweiten und zu Beginn des dritten Buches¹⁶ im Kontext der Überlegungen, welche Art der Erziehung dem Wächterstand zuträglich ist. Von Belang für unsere Fragestellung – was ist Dichtung? – ist das dort entwickelte Konzept der musischen Erziehung, zugleich ein Konzept, das Ethik und Ästhetik – um es modern zu formulieren – über den Mimesisgedanken in unaufhebbarer Interrelation setzt. Der Argumentationsgang ist in Kürze folgender: Die Dichtung besteht aus ‚Inhalt‘ und ‚Form‘, aus λόγος bzw. λέξις γόμενα einerseits und λέξις und μέλος andererseits. Der ‚Inhalt‘ soll – im Blick auf die Arete – „schön erfunden sein“, und dies in der Darstellung der Götter wie der Menschen. Er hat im ethischen Sinne ein „schöner Mythos“ zu sein. Als Ethik generiert er die ihm analoge Ästhetik: über die ‚Form‘, die ihrerseits aus Lexis und Melos besteht. Denn die Lexis hat dem Logos, dem „schönen Mythos“, zu entsprechen, sie ist der Grad an Mimesis. Das Melos seinerseits umfasst Wort (Logos), Ton (Harmonie) und Takt (Rhythmus). Auch hier gilt: Das Wort hat „schön“ zu sein in theologischer wie ethischer Hinsicht; ihm gleichen sich Harmonie und Rhythmus an. Die Ästhetik ist mithin Folge der Ethik, insofern – um es noch einmal zusammenzufassen – der

16 *Politeia* 376e–403c.

Inhalt sowohl die Form bestimmt, das heißt die Darstellungsweise, mithin den Grad des Mimetischen, wie die Musik, das heißt den Ton und den Takt.

Ausdruck par excellence einer so gearbeteten Dichtung sind die Hymnen und Enkomien. Denn insbesondere haben die Dichter der Hymnen und Enkomien in ausgezeichnetem Maße eine ‚richtige Meinung‘ über Wesentliches, insofern diese gottbegeistert, enthusiastisch sind.¹⁷ Die Fähigkeit der Enthusiasten, Intelligibles anschaulich darzustellen, ist nämlich in hervorragender Weise ausgeprägt, da sie sich ihres „göttlichsten Vermögens, des Intellektes, besonders bedienen“.¹⁸

Doch auch bei ihnen „ist der Intellekt nur am Einzelfall tätig – bewirkt daher Meinungen –, aber immerhin mit Sachverhalten beschäftigt, die weit über die Gegenstandswahrnehmung hinausgehen und von Platon die wichtigsten, schönsten und göttlichsten Güter genannt werden.“¹⁹ Insofern es nun den Dichtern gelingt, ihre Aufgabe angemessen zu erfüllen, mithin gute Handlungen als Folge guter Charaktere in der jeweiligen sprachlich-formalen Adäquatheit darzustellen, ist ihre Dichtung auch vollkommen. In diesem Sinne lässt Platon Sokrates im dritten Buch der *Politeia* gelegentlich der soeben knapp resümierten Überlegungen über Wirkungsweise und Ziel der musischen Erziehung u. a. fragen:

Aber das Wohlgemessene (τὸ εὖεθμιον) und Ungemessene (τὸ ἄρρυθμιον) wird jenes dem schönen Vortrage sich anbildend folgen, dieses dem entgegen gesetzten und das Wohlklingende (εὐάρμοστον) und Mißklingende (ἄνάρμοστον) gleichermaßen, wenn doch überhaupt Zeitmaß (ῥυθμός) und Gesangsweise (ἄρμονία) nach der Rede (λόγῳ) sich richtet, und nicht die Rede nach ihnen?

Die rhetorische Frage wird sodann – vorläufig – beantwortet:

Also Wohlberedtheit und Wohlklang und Wohlansständigkeit und Wohlgemessenheit, alles folgt der Wohlgeminntheit und Güte der Seele, [...] dem wahrhaft gut und schön der Gesinnung nach geordneten Gemüt.²⁰

17 Von dem dichterischen Enthusiasmus handelt insbesondere Platons *Ion*. In diesem frühen Dialog wird sehr eindringlich deutlich gemacht, inwiefern es auch für Dichter notwendig wäre, über ‚Wissen‘ zu verfügen, denn – wie Gadamer (*Plato* [Anm. 5], S. 202) formuliert – „nur der Dichter [...], der wirklicher Erzieher und Gestalter der menschlichen Wirklichkeit wäre, könnte das Spiel der Dichtung aus wirklichem Wissen spielen“.

18 Böttner: *Literaturtheorie* (Anm. 13), S. 373.

19 Ebd. – Gadamer (*Plato* [Anm. 5]) nennt noch einen weiteren Grund dafür, dass die Hymnen und die Loblieder vor der Kritik Platons bestehen: sie sind nicht im engeren Sinne ‚mimetisch‘. Mit den Worten Gadamers (S. 206 f): „Loben ist nicht Darstellung von Lößlichem. [...] im Loben liegt das Sichtbarwerden des Maßes, auf das hin wir uns in unserer Existenz verstehen. Vorbildliche Darstellung aber [...] ist ein Wirksamwerdenlassen des Vorbildes in und mit seiner Darstellung.“

20 *Politeia* 400d-e.

Die Ästhetik ist damit eine Folge und ein Ausdruck der Ethik, die zumindest durch die ‚richtige Meinung‘ – wenn auch nicht das Wissen – der Dichter verbürgt ist. Die ‚richtige Meinung‘ aber ist Voraussetzung dafür, dass ein Dichter die stimmigen Relation eines Charakters erkennt und diese wiederum in einer stimmigen Relation zu den Handlungen vor Augen führt, darstellt. Vollkommen ist ein dichterisches Werk, wenn in ihm die verschiedenen Handlungen eines Menschen in ihrer einheitlichen Zusammengehörigkeit dargestellt, wenn sie in ihrer Beziehung zueinander und ihrem Gewicht untereinander vorgeführt und mit dem Ganzen des dargestellten Charakters in Übereinstimmung gebracht werden. Die Vollkommenheit eines dichterischen Werkes ist damit die Folge und der Ausdruck einer vollkommenen sprachlichen Darstellung der in ihrer Vollkommenheit unverbrüchlichen Interaktion von Charakter und Handlung.²¹ Und diese ‚mimetische‘, ethisch-ästhetische Vollkommenheit ist letztlich idealistisch – und das heißt transzendent begründet in der Idee der Vollkommenheit; an ihr hat das dichterische Werk ‚mimetisch‘ teil: als Abbild, als ‚Eidolon‘ – und zwar vermittelt durch den Dichter, sofern dieser über die ‚richtige Meinung‘ verfügt bzw. ‚gottbegeistert‘ ist.

Die Funktion der Dichtung besteht demnach in der Mimesis, in der ‚nachahmenden‘ Darstellung einer vollkommenen Handlung eines vollkommenen Charakters, mithin darin, Vollkommenheit zur Darstellung zu bringen. In der vollkommenen Erfüllung dieser Funktion aber zeigt sich Schönheit. Diese

21 Was unter der Vollkommenheit eines Charakters und der diesem entsprechenden Handlung zu verstehen ist, macht unter anderem jene Passage deutlich, die das Spezifische der Gerechtigkeit bzw. des gerechten Charakters und seiner Handlungen benennt (*Politica* 443d-e): „In Wahrheit aber war die Gerechtigkeit, wie sich zeigte, zwar etwas dieser Art, aber nicht an den äußeren Handlungen in bezug auf das, was dem Menschen gehört, sondern an der wahrhaft inneren Tätigkeit in Absicht auf sich selbst und das Seinige, indem einer nämlich jegliches in ihm nicht Fremdes verrichten läßt noch die verschiedenen Kräfte seiner Seele sich gegenseitig in ihre Geschäfte einmischen, sondern jeglichem sein wahrhaft Angehöriges beilegt und sich selbst beherrscht und ordnet und Freund seiner selbst ist und die drei in Zusammenstimmung bringt, ordentlich wie die drei Hauptglieder jedes Wohlklangs, den Grundton und den dritten und fünften, und wenn noch etwas zwischen diesen liegt, auch dies alles verbindet und auf alle Weise *einer wird aus vielen*, besonnen und wohlgestimmt, und so etwas verrichtet, wenn er etwas verrichtet, es betreffe nun Erwerb des Vermögens oder Pflege des Leibes oder auch bürgerliche Geschäfte und besondere Verhandlungen, daß er in dem allen diejenigen für gerechte und schöne Handlungen hält und erklärt, welche diese Beschaffenheit unterhalten und mit hervorbringen, und für Weisheit die diesen Handlungen vorstehende Einsicht“ (Kursivierung von Vorf.). Sucht man diesen Charakter nun darzustellen – auf der Bühne (Mimesis) oder im Epos (Diegesis) –, wird man immer nur etwas Spezifisches und Individuelles, nicht etwas Allgemeines, dem Individuellen Zugrundeliegendes darstellen können.

Schönheit ihrerseits zu schauen, das κάλλιστον θέαμα, intendiert aber letztlich eine ‚Gleichwerdung mit Gott‘,²² eine ὁμοίωσις θεῷ.²³

II

Der Unterschied zwischen dem platonischen Mimesis-Begriff, der ja – wie wir gesehen haben – zugleich ein spezifischer Kunstbegriff ist, und der Ästhetik der Neuzeit bzw. der Moderne ist beträchtlich. Und dies in mehrfacher Hinsicht. Der augenfälligste Unterschied ist der Verzicht auf eine ethische Begründung. Dies kann – sozusagen als ‚Entremets‘ in dem hier unternommenen Versuch einer historisch-systematischen Bestimmung von Dichtung – ein Blick auf die französische Klassik, mithin auf die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts deutlich machen. Der Bezugspunkt in poetics ist – wie die Poetiken der Zeit zeigen – noch immer Aristoteles, der – nicht anders als Platon – die Dichtung als Mimesis bestimmte, genauer gesagt als Darstellung einer dem Charakter angemessenen Handlung – freilich ohne Letztbegründung in der Idea. Den soeben konstatierten Unterschied zwischen platonischem Mimesis-Verständnis – so, wie wir es in spezifischer Hinsicht definiert haben – und moderner Ästhetik kann eine aufschlussreiche Anekdote veranschaulichen, mit der die Entstehung von Racines wohl berühmtestem Bühnenstück, der 1677 uraufgeführten Tragödie *Phèdre*, auf einen zeittypischen literaturästhetischen Disput zurückgeführt wird.²⁴ Gegenstand des Disputs ist die offensichtliche Disproportion zwischen der mythischen Vorlage und den moralischen und ästhetischen Anforderungen der Zeit; es geht um die Frage, ob Handlung und Charakter der Protagonistin vereinbar sind mit ‚bienséance‘ und ‚vraisemblance‘. Die Anekdote wurde von den Zeitgenossen folgendermaßen wiedergegeben:

Racine behauptete, ein guter Dichter könne Nachsicht für die größten Verbrechen und sogar Missetat für die Verbrecher erwirken. Er fügte hinzu, es bedürfe lediglich der Reichhaltigkeit, der Feinfühligkeit und der geistigen Schärfe, um das Erschrecken über die Verbrechen einer Medea oder einer Phädra so zu mindern, dass ihre Lebenswürdigkeit bei den Zuschauern gar Mitleid für ihr Unglück zu erwecken vermöchte. Da die Anwesenden ihm nicht zugeben wollten, dass dies mög-

22 Es ist wesentlich, noch einmal zu betonen, dass es sich nur mehr um eine ‚Intention‘ des Dichters bzw. der Dichtung handelt, nicht um eine ‚Realisierung‘ der ‚Idea‘ der Vollkommenheit. Daher kann Dichtung qua Dichtung immer nur im Status des ‚Eidolon‘ bleiben, mithin die ‚Idea‘ bzw. das ‚Eidos‘ nur repräsentieren, niemals mit ihr bzw. ihm ‚übereinstimmen‘ bzw. identisch sein.

23 Vgl. *Theaitetos* 176b 1-2: ὁμοίωσις θεῷ κατὰ τὸ δοῦναι τὸν ἴδιον. Vor allem auch *Timaios* 90a-d. Den Hinweis auf diese Passage verdanke ich Roland Galte: Die französische Klassik, in: Hans-Joachim Simm (Hg.): *Literarische Klassik*, Frankfurt a.M. 1988, S. 182-203.

die Nachahmung“. Die Herausgeber der älteren wie noch der jüngsten kritischen Ausgabe empfehlen diese kurzen Texte als Zeugnisse für die in der Epoche der Renaissance so virulenten Fragen nach einem Modell für die Literatur und nach der Modellhaftigkeit von Literatur; es werde eine für die zeitgenössische Diskussion der ‚imitatio auctorum‘ paradigmatische Kontroverse ausgetragen zwischen dem ‚Idealisten‘ und ‚Eklektiker‘ Pico della Mirandola und Pietro Bembo, dem vorzüglichsten Kenner und Verteidiger der klassischen lateinischen Sprache, zudem Promotor der Vulgärsprache – des toskanischen Italienisch.

Bembo vertritt den Standpunkt, dass als Modelle jeglichen literarischen Schaffens Cicero für die Prosa und Vergil für die Dichtung ausschließliche Geltung hätten. Die Begründung für Vergil: „Alle herausragenden Qualitäten aller Dichter werden in höchster und einzigartiger Vollkommenheit in ihm [sc. in Vergil] vorgefunden.“²⁸ Und für Cicero gelte: „Dieser war nicht nur der beredteste von allen, vielmehr ist man der Auffassung, dass die Beredsamkeit selbst von ihm erst erschaffen worden sei.“²⁹ Es sind also die Exzellenz, ja Einzigartigkeit und Vollkommenheit des Schriftstellers bzw. des Dichters, zugleich deren anerkannte Autorität, die sie zum Vorbild für eine Nachbildung machen. Freilich – so betont Bembo – sei unter einer ‚imitatio Ciceronis‘ bzw. einer ‚imitatio Virgilio‘ nicht eine sklavische Kopie, eine äffische Nachahmung von Sprache und Stil, Wortwahl, Syntax und Struktur zu verstehen, mithin das, was man als ‚Pastiche‘ bezeichnen würde. Vielmehr solle eine über Jahre sich erstreckende Lektüre der Werke Ciceros und Vergils zu einer stilistischen ‚Eintübung‘ und somit zu einer größtmöglichen Vollkommenheit des eigenen Stils führen, ja mehr noch: Sie soll Voraussetzung dafür sein, die Vollkommenheit des Modells noch zu überbieten: ‚aemulatio‘ tritt an die Stelle von ‚imitatio‘.

Mit dem Insistieren auf der Unverzichtbarkeit eines Modells, und zwar eines bestimmten und einzigen Modells, ripostiert Bembo auf die Vorstellung Picos, nicht ein modellhafter Autor sei zu imitieren, sondern viele in ihrer jeweiligen Vollkommenheit vorbildliche Autoren seien nachzuahmen: „alle guten sind nachzuahmen, nicht irgendein einziger, und wiederum nicht in allen Hinsichten.“³⁰ Auffallend genug wählt Bembo sich diese Empfehlung als ‚Argument‘, nimmt sie wörtlich und sucht sie ad absurdum zu führen – so, als habe er nicht bemerkt, dass es Pico nicht darum gehen konnte, bald eine ge glückte Metapher von diesem Autor, bald eine elegante Redewendung von

²⁸ *Le Epistole* (Anm. 27), S. 54: „omnes in uno illo [sc. in Virgilio] omnium peccatum [...] inveniri posse virtutes summa singularique dignitate.“

²⁹ Ebd., S. 55: „illum non modo omnium eloquentissimum fuisse, sed ab eo eloquentiam ipsam esse gentiam atque natam putant.“

³⁰ Ebd., S. 24: „initandum [...] bonos omnes, non unum aliquem, nec omnibus etiam in rebus.“

lich sei, und ihn wegen dieser außergewöhnlichen Ansicht gar lächerlich machen wollten, ließ ihn der Verdruß darüber mit der Arbeit an der Tragödie der Phädra beginnen, in der es ihm so gut gelang, deren Unglück als bedauernswert darzustellen, dass der Zuschauer mehr Mitleid mit der verbrecherischen Stiefmutter als mit dem tugendhaften Hippolyt hatte.²⁵

Es bedarf nach dem soeben Gesagten kaum der Erwähnung, dass Sokrates Racines *Phèdre* „keinen Chor gegeben“ hätte.²⁶ Die Intention, die moralische Dimension des Verbrecherischen durch ästhetische Verfahren zu neutralisieren, ja letztlich aufzuheben, wäre allerdings nicht allein in Antike und Mittelalter ein Skandalon gewesen: Auch für die ‚klassische Zeit‘, das ‚Siècle classique‘, war sie zunächst eher ungewöhnlich. Der Vorrang des Ästhetischen vor dem Ethischen, der sich ja vorzüglich in der ‚doctrine classique‘ widerspiegelt (auch und gerade dort, wo es scheinbar um ethisch-moralische Fragen geht), ja mehr noch das Supplement des Ethischen durch das Ästhetische ist aber eine Folge grundlegender Veränderungen philosophisch-erkenntnistheoretischer Observanz, ist Folge einer Immanentisierung der Transzendenz; sie führt – so könnte man auch sagen – zu einer Ontologisierung des Ästhetischen.

Dieser Vorgang lässt sich an zahlreichen Texten der Epoche der Renaissance zeigen – an Kommentaren zu den Schriften Platons und insbesondere zur Aristotelischen *Poetik* (bspw. Robortello), aber auch an selbständigen Poetiken, die freilich immer auf die antiken Texte Bezug nehmen, sie als Autorität anführen. Von besonderem Interesse dürfte der vieledierte und vielzitierte Briefwechsel zwischen Giovanni Francesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo aus den Jahren 1512 und 1513 sein. Dabei handelt es sich um drei Briefe: einen Brief Picos an Bembo, dessen Antwortbrief und einen weiteren Brief Picos.²⁷ Die ersten beiden wurden 1518 veröffentlicht mit der genaueren Kennzeichnung ihres Themas bzw. ihres Gegenstands: *De Imitatione* – „über

²⁵ *Œuvres de Jean Racine*, éd. par Paul Mesnard, Paris 1885, III, S. 263: „Racine soutint, qu'un bon poëte pouvoit faire excuser les plus grands crimes, et même inspirer de la compassion pour les criminels. Il ajouta qu'il ne falloit que de la récondité, de la délicatesse, de la justesse d'esprit pour diminuer tellement l'horreur des crimes de Médée ou de Phèdre, qu'on ren-droit aimables aux spectateurs au point de leur inspirer de la pitié pour leurs malheurs. Comme les assistants lui nièrent que cela fût possible, et qu'on vouloit même le tourner en ridicule sur une opinion si extraordinaire, le dépit qu'il en eut le fit résoudre à entreprendre la tragédie de *Phèdre*, où il réussit si bien à faire plaindre ses malheurs que le spectateur a plus de pitié de la criminelle belle-mère que du vertueux Hippolyte.“

²⁶ So die Wendung des Sokrates mit Blick auf Aischylos in *Politeia* 383c, um zum Ausdruck zu bringen, dass Gotteslästerliches nicht auf die Bühne gebracht werden darf.

²⁷ *Le Epistole „De Imitatione“ di Giovanfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, a cura di Giorgio Santangelo, Firenze 1954; vgl. außerdem Giovanni Francesco Pico della Mirandola u. Pietro Bembo: *De l'imitation – Le modèle stylistique à la Renaissance. Traduction, notes et présentation de Luc Hersant*. Introduction de Giorgio Santangelo, Paris 1996.

wird hier zum Ideal³² – eine Vorstellung, die den Klassiken eignen wird und die dafür verantwortlich ist, dass in der Epoche der Renaissance und noch in der französischen Klassik jene große Zahl von Poetiken verfasst wird. Das Entscheidende ist aber nun, dass die ‚Idee‘ – verstanden als Ideal – aufgrund der Lektüre-Erfahrung, hier der Lektüre Ciceros und Vergils als den vollkommensten Autoren, von dem Lesenden und Schreibenden selbst hervorgebracht wird, was das Vermögen der Imitatio und mehr noch der Aemulatio zu einem produktiven, einem schöpferischen Vermögen macht.³³

Wenn demgegenüber Pico della Mirandola vorschlägt, nicht ein Modell sei zu imitieren, sondern alle guten, ja die besten, so scheint dies vorderhand ein argumentatives Zugeständnis an das allgemein virulente Postulat der ‚imitatio auctorum‘ zu sein. Der Imitatio-Gedanke wird dann aber zunächst so gewendet, dass die antiken Dichter und Philosophen darin zu ‚imitieren‘ seien, dass diese gerade nicht einander ‚imitiert‘ hätten: Der Stil des Aristoteles habe nichts gemeinsam mit dem Stil Platons, Cicero habe nicht Demosthenes sich zum stilistischen Vorbild genommen und wiederum habe Varro nicht Cicero imitiert – im Gegenteil: Jeder sei seinem eigenen Ingenium und seinem eigenen Talent gefolgt: „Genium propensionemque naturae eorum quisque sequatur.“³⁴ Selbst wenn – wie Aristoteles sagt – dem Menschen par excellence die Fähigkeit zur Nachahmung eigne, habe dieser doch von seiner Geburt an eine ihm eigene angeborene Neigung („proprium tamen et congenitum instinctum et propensionem animi nactus est ab ipso ortu“) – kurz: eine bestimmte Idee („Idea quaedam“), die fest in ihm verwurzelt sei („tamquam radix insit aliqua“). Diese ‚Idea‘ vermittele uns nun nicht nur eine Vorstellung vom richtigen Sprechen („recte loquendi“), vielmehr begabe sie unseren Geist mit dem Bild der Schönheit (im Lateinischen korrekter: „affingit animo pulchritudinis simulacrum“), dank dessen es uns möglich sei, Schönheit als solche zu erkennen und Schönheit in ihren jeweiligen Erscheinungen zu beurteilen. Damit ist die Idee des Schönen als des Vollkommenen überhaupt dem menschlichen Geist als Simulacrum eingeprägt. Infolgedessen sei ausschließlich das vollkommene sprachlich-rednerische Vermögen („dicendi perfecta facultas“) zu imitieren, das in uns selbst angelegt ist. Dabei sei es letztlich weniger von

32 Vgl. hierzu das noch immer einschlägige Buch von Erwin Panofsky: *IDEA – Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Berlin 1985 (zuerst 1924).

33 Analogie und Differenz zu Platon werden hier noch einmal deutlich: ‚Wohlberedtheit‘ und ‚Wohlklang‘ sind Folge der ‚Wohlgesinntheit und Güte der Seele‘, die wiederum intelligibel in Orientierung an der ‚Idee des Guten‘ in beständiger Übung zu eigen werden. Verkürzt um das Moment der Transzendenz wird in der Neuzeit bzw. der Moderne das Vermögen zu ‚Wohlberedtheit‘ und ‚Wohlklang‘, mithin zu künstlerischer Vollkommenheit, zu einem autonomen Vermögen, das sich als rein ästhetisches zudem an Künstlerisch-Ästhetischem orientiert.

34 *Le Epistole* (Anm. 27), S. 27.

jenem Autor zu übernehmen; so, als habe er nicht bemerkt, dass es Pico um anderes und um mehr geht. Das mag darin seinen Grund haben, dass die beiden Kontrahenten in ihren Vorstellungen letztlich gar nicht so weit voneinander entfernt sind, wie üblicherweise angenommen wird – allerdings sind beide jeweils weit entfernt von Platon.

Worum geht es dem einen und dem anderen? Zunächst fällt auf, dass Bembo – ganz im Sinne seiner Zeitgenossen – unter ‚imitatio‘ nicht das versteht, was Platon und, in Varianz, Aristoteles unter Mimesis verstanden haben – auch wenn ‚imitatio‘ zumeist als Übersetzung von Mimesis galt. Denn es sollen ja nicht Handlungen als Ausdruck von Charakteren, nachahmend dargestellt werden, sondern es soll eine bestimmte ‚écriture‘, ein rhetorischer und ein poetischer Stil ‚nachgeahmt‘, genauer: zum Modell genommen werden. Es werden also Bezugnahmen auf Autoren und deren künstlerische Werke empfohlen, die die Idee dessen, was Vollkommenheit in prosaischer und in poetischer Schreibweise sein kann, aufs Bestmögliche realisiert haben. Damit hat aber die Idee der Vollkommenheit in der Literatur bzw. in der Dichtung selbst Gestalt gewonnen, ist als solche quasi materialisiert und anschaulich und kann zum Vorbild werden – freilich zu einem Vorbild, das nicht etwa ein schwaches – da abkömmliches – Abbild auf den Plan ruft, sondern das seinerseits an Vollkommenheit noch übertroffen werden soll. Und mit folgenden Worten formuliert Bembo die ‚Regel der imitatio‘: „Deshalb ist in dieser ganzen Angelegenheit [der ‚imitatio‘] nach folgender Regel zu verfahren: Als Modell nachzuahmen ist der Beste von allen. Dieser ist so nachzuahmen, dass wir ihm zunächst gleichzukommen suchen, um dann mit allen Kräften danach zu streben, den noch zu übertreffen, dem wir gleichgekommen sind“ („ut quem assequuti fuerimus, etiam praetereamus“).³¹

Imitatio soll zur Aemulatio werden – und dies mit Blick auf ein konkret Vollkommenes. Und das heißt: Das ‚Modell‘, das es nachzuahmen gilt, ist nicht (mehr) ein metaphysisch Vollkommenes, das nur noch ‚mimetisch‘ Darstellung findet, sondern ein ästhetisch Vollkommenes, das Anspruch auf unmittelbaren sprachlichen Ausdruck erhebt. Das bedeutet aber auch, dass Vollkommenheit im Sinnlich-Materiellen, genauer im sprachlichen Kunstwerk als realisierbar und als vorbildhaft erachtet wird. Über die konkrete Erscheinungsweise dieser Vollkommenheit erfahren wir hier, in diesem Brief, allerdings nichts. Doch wir wissen aus anderen Belegen und Zusammenhängen, dass darunter Concinnitas, Stimmigkeit, Ordnung verstanden wird. Die ‚Idee‘

31 Ebd., S. 56 f.: „Quare hoc in genere toto Pice ea esse lex potest: primum, ut qui sit omnium optimus, eum nobis imitandum proponamus: deinde sic imitemur, ut assequi contendamus: nostra denum contentio omnis id respiciat, ut quem assequuti fuerimus, etiam praetereamus.“

Ausdruck einer im Künstler bzw. Dichter selbst angelegten, ihm quasi eingeborenen ‚Idea‘ vom Vollkommenen und vom Schönen. Wie Erwin Panofsky bereits zutreffend festgestellt hat: Die „transzendenten Wesenheiten Platos“ werden – philosophisch gesprochen – ersetzt durch „immanente Bewußtseinsinhalte“, an die Stelle der metaphysischen οὐσία treten die jeglicher Erfahrung vorausgehenden ἐνομήματα, stoisch gesprochen die „notiones anticipatae“ oder – cartesisch gesprochen – die „idées innées“. ³⁷ Dabei wird aber – wie wir schon bemerkten – die Transzendenz nicht aufgehoben, sondern in die Immanenz hereingeht und dies – wie nun kurz zu zeigen ist – in einer zweifachen Inversion der Platonischen Ideenlehre.

Die konzeptuelle Immanentisierung der platonischen ‚Idea‘ göttlicher Vollkommenheit wurde bereits ermöglicht durch den spätantiken Platonismus, insbesondere durch Plotin. Es war Plotin, der dem ἔνδοξ εἶδος, dem „inneren Bild“ des Künstlers einen metaphysischen Anspruch auf den Rang eines „vollkommenen und erhabenen Urbildes“ ³⁸ zusprach. In Differenz zur primär kunstpsychologischen Bestimmung der ‚Idea‘ bei Cicero gewinnt mit Plotin, dem spätantiken Platonismus und sodann dem Neuplatonismus der Renaissance die Bestimmung der ‚Idea‘ ihre kunstmetaphysische Dimension zurück. Die unerhörte Neuerung Picos – und damit die zweite Inversion – besteht nun gegenüber Plotin und auch dem Neuplatonismus seiner Zeit darin, ³⁹ dass die Vollkommenheit, mithin absolute Schönheit, nicht mehr nur als „endogenes Konzept“ des Künstlers bzw. Dichters der künstlerischen Materialisierung vorgängig und damit überlegen bleibt, ⁴⁰ sondern den Anspruch erhebt, sich in

Wichtigkeit, ob dieses Vermögen eine angeborene und von Anbeginn an vollkommene ‚Idea‘ ist („sive ea ipsa penitus innata sit idea, atque ab ipsa origine perfecta“) oder (ein partielles Zugeständnis an Bembo) ob es durch Lektüre vieler Autoren mit der Zeit erworben worden ist: Selbstschöpferisch-produktiv ist dieses Vermögen in beiden Fällen. ³⁵

Es ist für die rechte Einschätzung von Picos ‚Idea‘-Begriff nicht unwesentlich, dass dieser sich – insbesondere im zweiten Brief – auf Cicero selbst beruft und aus dessen *Orator* mehrere Stellen zitiert; von herausragendem Interesse ist der Passus, in dem es mit Bezug auf Phidias heißt, dass dieser kein konkretes Modell gehabt habe, als er die Gestalt des Zeus oder der Athene geschaffen habe;

vielmehr schwebte ihm im Geiste ein Bild außergewöhnlicher Schönheit vor, das er anschaute und auf das konzentriert er nach diesem Vorbild seine Künstlerhand lenkte.

Es gibt also in den Formen und Figuren der bildenden Kunst etwas Außerordentliches, Vollkommenes, an dessen Gedankengichte sich bei der Nachahmung jene Züge orientieren, die sonst an sich nicht vor Augen kommen; ebenso sehen wir auch im Geiste ein Bild der vollkommenen Beredsamkeit, dessen Abbild wir mit unseren Ohren aufzunehmen trachten. Diese Urbilder der Dinge bezeichnet Platon als „Ideen“, er, der tiefstimmigste Schöpfer nicht nur der Einsicht, sondern auch der Aussage. Er lehrt, jene Ideen entstehen nicht (easque igni negat), sondern bestehen immerfort und gehören dem Bereich der geistigen Einsicht an; alles Übrige entsteht und vergeht, fließt dahin und entschwindet und verhaart nie länger in ein und demselben Zustand. ³⁶

Soweit das Zitat, wie es Pico übernommen hat. Bereits Cicero hat also die platonische ‚Idea‘ mit einer dem Geist des Künstlers bzw. des Dichters innewohnenden „künstlerischen Vorstellung“ gleichgesetzt. Wesentlich für unsere Überlegungen aber ist, dass Pico (noch vor Melanchthon) diesen Passus von Cicero übernimmt, um sein Konzept der ‚imitatio‘ zu formulieren und es zugleich durch Berufung auf eine Autorität zu legitimieren. Pico versteht ‚imitatio‘, und das heißt ja eben auch Dichtung, weder als ‚Nachbildung‘ einer nur den trügerischen Sinnen gegebenen äußeren ‚Wirklichkeit‘, nicht einmal als deren idealisierende ‚Nachbildung‘, auch nicht als strenge ‚Nachbildung‘ eines künstlerischen bzw. dichterischen Modells, sondern vielmehr als Folge und

³⁵ Alle vorausgehenden Zitate und Paraphrasen ebd., S. 27f.

³⁶ Ebd. S. 65: „sed in ipsius, inquit [sc. Cicero], mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam: quam intuens, in eaque delixus ad illius similitudinem artem manumque dirigebat. Ut igitur in formis et picturis est aliquid perfectum et excellens: cuius ad excogitandum speciem imitando referuntur ea, quae sub oculis ipsa non cadunt: sic perfectae eloquentiae speciem non videmus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat Ideas ille non intelligenti solum, sed etiam dicendi gravissimus autor Plato: easque igni negat: et ait semper esse, ac ratione et intelligentia contineri. Caetera nasci, fluere, occidere, labi, nec diutius esse uno eodem statu“. Zitiert ist mit geringen Abweichungen Cicero: *Orator* 9-10.

³⁷ Siehe Panofsky: *Idea* (Anm. 32), S. 11f., S. 12f.; hier: S. 9.

³⁸ Ebd.

³⁹ Hier ist vor allem Ficino zu nennen, vgl. dazu Werner Beierwaltes: *Marsilio Ficinos Theorie des Schönen im Kontext des Platonismus*, Heidelberg 1980.

⁴⁰ Vgl. dazu Plotin: *Enneades* V,8,3 (zit. nach: *Plotins Schriften*, übers. von Richard Harder. Neubenbrück mit griech. Lesertext und Anm. fortgeführt von Rudolf Beutler u. Willy Theiler, Hamburg 1964, III a: Text, S. 35f.): „so erscheint der Stein, der durch die Kunst zur Schönheit der Gestalt gebracht worden ist, als schön, nicht weil er Stein ist [...], sondern vermöge der Gestalt, welche die Kunst ihm eingab. Diese Gestalt nun hatte nicht die Materie, sondern sie war in dem Ermahnenden, noch ehe sie in den Stein gelangte; und zwar war sie in dem Künstler, nicht sofern er Augen und Hände hatte, sondern weil er an der Kunst teilhabe. Es war also in der Kunst diese Schönheit als weit höhere; denn nicht die Idee, die in der Kunst ist, gelangte in den Stein, sondern sie bleibt dort, und von ihr geht eine andere aus, die geringer ist als sie; und auch diese blieb nicht rein in ihm, noch wie die Kunst es möchte, sondern nur soweit der Stein der Kunst gehorchte. Und wenn die Kunst eine Beschaffenheit hervorbringt, die wiedergibt, was sie selber ist und hat, wobei sie ein Ding schön macht vermöge des formenden Begriffes desjenigen, was sie hervorbringt, so ist sie in einem größeren und wahreren Sinne schön, da sie gewiß eine größere, schönere Schönheit besitzt, als was in den Aulhändlingen hervortritt. Denn eben um so viel, als sie sich in die Materie hinabschreitend ausgedehnt hat, ist sie kraftloser als jene, welche in dem Einen verharrt“ (Hervorhebung von Verf.). Auf diesen Sachverhalt hat sehr eindrücklich bereits Oskar Walzel: *Plotins Be-*

der Dichtkunst selbst zu ‚materialisieren‘ – ein Paradox, das die Herausforderung par excellence für die Dichtung der Moderne darstellen wird.

Bevor dies näher zu erläutern ist, in aller Knappheit ein weiteres und letztes, die Ausführungen zu Pico della Mirandola ergänzendes Beispiel: eine Passage aus Giordano Brunos *De gli eroici furori*, die ja als ein Amalgam antiker, spätantiker und neuzeitlicher Philosopheme erachtet werden können, insonderheit allerdings eine idiosynkratische Ästhetisierung des Platonismus darstellt. Zu Beginn des dritten Dialogs des ersten Teils meint der Gesprächspartner Tansillo, dass es mehrere Formen der ‚Leidenschaften‘, der ‚furori‘ gebe, die sich aber im Wesentlichen auf zwei Grundformen zurückführen ließen: Die eine zeuge von nichts anderem als Blindheit, Dummheit und unüberlegtem Ungestüm und könne bis zu tierischem Unverstand gehen. Die andere aber bestünde in einer göttlichen Entrücktheit, die manch einen zu einem besseren als den gewöhnlichen Menschen werden lasse. Davon aber gebe es zwei Arten:

In den einen nun hausen die Götter oder göttliche Geister. Sie sagen oder tun Wunderdinge, ohne dass sie oder andere den Grund dafür verstehen.⁴¹

Sie seien ‚reines Gefäß‘ Gottes und sprächen nicht aus eigenem Denken und eigener Erfahrung heraus, vielmehr sprächen oder handelten sie mittels einer höheren Intelligenz. Die anderen hingegen seien in philosophischen Betrachtungen geübt und mit einem leuchtenden, einblicksfähigen Verstand begabt:

Aus innerem Antrieb und natürlicher Inbrunst, die von der Liebe zu Gott, Gerechtigkeit, Wahrheit und Ruhm geweckt worden ist, schärfen sie im Feuer der Sehnsucht und im Wind des Willens ihre Sinne und zünden im Schwefel der Erkenntnisfähigkeit das Verstandeslicht an, mit dem sie mehr als gewöhnlich sehen. Diese sprechen nicht als Gefäße und Werkzeuge, sondern als Künstler, die selbst Anfang und Ursache ihrer Tätigkeit sind: *come principali artefici et efficienti*.⁴²

griff der ästhetischen Form [1915], in: ders.: *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Leipzig 1922, S. 1-57 hingewiesen. Walzel hebt hervor, dass Platon zu Recht keine Ästhetik der äußeren Form formuliert, sondern die Überlegenheit der künstlerischen Vision vor aller Versinnlichung im Sinne von ‚Materialisierung‘ betont. Den Unterschied zwischen Platon und Plotin kennzeichnet Walzel wie folgt (S. 33 f.): „Für Platon ist die schöne Erscheinung Abbild einer schönen Idee, also eines schönen Urbilds, das über alle Erfahrung hinausliegt. Für Plotin ist die schöne Erscheinung auch nur das Abbild eines Höheren; aber dieses Höhere, Bessere, Echtere trägt der Künstler in seinem Geiste.“

Giordano Bruno: *De gli eroici furori*, in: ders.: *Dialoghi filosofici italiani*, a cura e con un saggio introduttivo di Michele Ciliberto, Milano 2000, S. 805: „altri per esser no fatti stanza de dei o spiriti divini, dicono e operano cose mirabile senza che di quelle essi o altri intendano la ragione.“ (In der Übersetzung folge ich – mit leichten Veränderungen – der bei Meiner erschienenen Ausgabe *Von den heroischen Leidenschaften*, übers. und hg. von Christiane Bacmeister, mit einer Einleitung von Ferdinand Fellmann, Hamburg 1989).

Ebd.: „da uno interno stimolo e fervor naturale suscitato da l'amor della divinitate, della giustizia, della veritate, della gloria, dal fuoco del desio e soffio dell'intenzione acuiscono gli

Es sind nun diese Philosophen-Dichter bzw. Dichter-Philosophen, die – ‚heroisch in ihrem Furor‘ – das Ideal der Vollkommenheit erstreben – in der Gewissheit freilich, es nie zu erreichen, doch in eben der Unerreichbarkeit des Ideals gerade die Voraussetzung ihres raslos, glühend-strebenden Furors‘ erkennend. Zur Veranschaulichung dieser als unendlich gedachten Annäherung wählt Bruno das Bild des unendlichen Umkreisens:

Es ist weder natürlich noch angemessen, dass das Unendliche erfasst werde, auch kann es sich nicht endlich geben. Dann wäre es ja nicht unendlich. Vielmehr ist es angemessen und natürlich, dass das Unendliche, weil es unendlich ist, ohne Ende verfolgt werde. Und dies in einer Weise der Verfolgung, die keine physische, sondern eine gewisse metaphysische Bewegung ist. Sie geht nicht vom Unvollkommenen zum Vollkommenen, sondern umkreist die Stufen der Vollkommenheit, um jenen unendlichen Mittelpunkt zu erreichen, der weder geformt noch Form ist.⁴³

Der hierarchisch gestufte Weg des Aufstiegs, der bildhaft die platonische wie plotinische Erkenntnistheorie zur Vorstellung bringt und der – platonisch – in der ‚Einsicht‘ in das Wahre, Gute und Schöne sein Ende findet bzw. – plotinisch – im Ende wieder als Abstieg seinen Anfang nimmt, ist bei Bruno ersetzt durch eine unendliche Annäherung vom jeweiligen und damit immer nur vorläufig Vollkommenen an das absolut Vollkommene, das sich seinerseits immer erneut entzieht. Der durch den ‚Willen‘ angestoßene ‚Intellekt‘, der diese unendliche Bewegung vollzieht, gewinnt aber die Qualität dessen, was spätestens seit Coleridge mit dem Begriff der ‚Imagination‘ (‚imagination‘ in Unterscheidung von ‚fancy‘) gekennzeichnet wird, jenes autonomen Vermögens, das – um mit Baudelaire zu sprechen – den Künstler in den Stand setzt, ein ‚Idéal‘, ‚in aestheticis‘ wenn nicht zu realisieren, doch zu intendieren: in Sprache und als Sprache, die sich als eine exklusiv poetische verstehen will, genauer: in Poesie und als Poesie.⁴⁴ Es ist nun bereits die dialogische Struktur der *Eroici furori*, dieses zweiteiligen prosimetrischen Textes, die eben jene unendlich kreisende Bewegung des ‚intelletto‘ – im Verständnis von Imagination – ‚nachzubilden‘ sucht in der poetischen Entfaltung eines phitosophischen Theo-

sensi, e nel soffio della cogitativa facultate accendono il lume rationale con cui veggono più che ordinariamente: e questi non vegnono al fine a parlar et operar come vasti et instrumenti, ma come principali artefici et efficienti.“

Ebd., S. 824 f.: „non è cosa naturale né conveniente che l'infinito sia compreso, né esso può donarsi finito: perciocché non sarrebbe infinito; ma è conveniente e naturale che l'infinito per essere infinito sia infinitamente perseguitato (in quel modo di persecuzione il quale non ha raggion di moto fisico, ma di certo moto metafisico; et il quale non è da imperfetto al perfetto: ma va circuyendo per gli gradi della perfezione, per giungere a quel centro infinito il quale non è formato né forma.“

Vgl. dazu das in Anm. 4 Bemerkte, insbesondere den dort angeführten Aufsatz von Stierle.

rems,⁴⁵ die intendiert, über die Paradigmen ihres Syntagmas ein ‚objektives Korrelat‘⁴⁶ ihrer ‚Idea‘ zu werden, um die absolute Vollkommenheit und absolute Schönheit zu repräsentieren. Damit aber ist jenes Paradox auf den Plan gerufen, das bereits Platon im zehnten Buch der *Politeia* mit Blick auf die Malerei, die zugleich für die Dichtung einsteht, als rhetorische Frage formuliert: „Was intendiert die Malerei? Das Seiende nachzubilden, wie es ist [sich verhält], oder das Erscheinende [nachzubilden], wie es erscheint, ist sie Nachbildung der Erscheinung oder der Wahrheit?“⁴⁷ ‚Nachbildung des Seienden, wie es ist‘ ist aber ein Paradox, ein Widerspruch in sich selbst, insofern das Seiende nur mit sich selbst identisch sein kann; ‚Nachbildung des Erscheinenden, wie es erscheint‘ ist aber eine Tautologie, insofern Nachbildung sich immer schon auf das Erscheinende bezieht. Und dennoch: Die Wortfügung immer schon auf das Erscheinende τῷ ὄντος bzw. μίμησις τῆς ‚Nachbildung des Seienden‘, μίμησις τοῦ ὄντος bzw. μίμησις τῆς ἀληθείας, ist intrikat: Sie impliziert die grundsätzliche Möglichkeit – verstanden als Intention –, das Seiende bzw. das Sein darzustellen: jenseits der Medien, der sprachlichen Laute, gar der Schrift, der Farben und der Linien, kurz: jenseits der Materialität der Zeichen, mithin unvermittelt.

III

Die ihr eigene Materialität zu überschreiten ist denn auch die Intention moderner Dichtung. Unmittelbarkeit zu inszenieren in der Transzendenzierung der Sprachmananz ist ihr herausragendes Kennzeichen. In dieser Intention werden die Möglichkeiten der Sprache, genauer: des sprachlichen Diskurses bis an die Grenzen ausgelotet. Ziel ist reine, ist absolute Poesie, in der Zeichen und Bezeichnendes übereinzukommen suchen, in der Referentialität auf ein Minimum schwindet, mithin – platonisch gesprochen – ‚Mimesis des Scheins‘ in ‚Mimesis des Seins‘ übergeht – ein Paradox, das, realisiert als Poesis, zur Doxa der Moderne werden wird. Paul Valéry hat dies in einem frühen, *Poésie pure* betitelten Essay wie folgt formuliert:

wenn es dem Dichter gelingen könnte, Werke zu konstruieren, wo nichts mehr von allem, was Prosa ist, in Erscheinung träte, Gedichte, in denen die musikalische Kontinuität niemals unterbrochen wäre, in denen sogar die Bedeutungsbeziehung

⁴⁵ Es ist erstaunlich, dass – soweit ich sehe – weder die philosophische noch die eher spärliche literaturwissenschaftliche Forschung zu Bruno beziehungsweise zu den *Enneades* *Enneades* dies bemerkt und daraus Konsequenzen für die Poetik und Poetologie der Moderne gezogen hat.

⁴⁶ Vgl. Stierle: Gibt es eine poetische Sprache? (Anm. 4), S. 223f., der damit einen Begriff von Thomas S. Eliot (‚objective correlative‘) aufnimmt und ihn zu Recht mit Diderots Verständnis von ‚Hieroglyphe‘ parallelisiert.

⁴⁷ *Politeia*, 598b: πότρεα πρὸς τὸ ὄν, ὡς ἔχει μιμήσασθαι, ἢ πρὸς τὸ φανόμενον, ὡς μιμήσασθαι. ἀνεπείσματος ἢ ἀληθείας οὐδαμίμης.

gen fortwährend den harmonischen Verhältnissen entsprächen, [...] Gedichte, in denen das Spiel der Bilder die Wirklichkeit des Themas enthielte – dann könnte man von *reiner Poesie* sprechen wie von etwas, das es gibt.⁴⁸

‚Absolut‘ bzw. ‚rein‘ ist Dichtung, wenn sie auf nichts anderes denn auf sich selbst zurückverweist, wenn der Diskurs Relationen generiert, die in ihrer Folge eine eigene intrinsische semantische Valenz gewinnen unter Aufgabe jeglicher äußerer Bezüglichkeit, wenn, wie bereits Jakobson gültig festgestellt hat, das Paradigma das Syntagma überlagert.⁴⁹ Daher ist Ort des Poetischen par excellence die Metapher.⁵⁰ In der Metapher findet sich materialiter jene Immanentisierung der Transzendenz, die für Platon eine Absurdität gewesen wäre, die sodann vom Platonismus der ‚Idea‘ des Dichters als Vermögen zugeschrieben wird und die schließlich Pico und deutlicher noch Bruno als Möglichkeit des poetischen Werkes ansprechen. Das poetische Werk, die Dichtung, soweit sie in der ‚Metapher‘ ihren Topos gefunden hat, ist Autopoiesis schlechthin, ist Materie gewordene Idee. Als solche ist Dichtung ‚Idea‘, eine Transzendenz, genauer gesagt für die platonische Konzeption der ‚Idea‘, die sie zwar qua Materie negiert, doch zugleich positiviert im Versuch, die Materie wiederum zu transgredieren, ja zu annullieren. Eben dies ist aber bloß annähernd, nicht absolut möglich:

Die Konzeption einer reinen Poesie ist die eines unerreichbaren Typus, eines idealen Grenzwertes der Wünsche, Bemühungen und Fähigkeiten des Dichters.⁵¹

Der Grund liegt in der Eigentümlichkeit der Sprache selbst, immer nur Medium sein zu können, liegt in ihrer letztlich unaufhebbarer Vermitteltheit – wie Platon bereits in *Kratiylos* feststellt hat –, deretwegen sie von der ‚Idea‘, vom ‚Eidos‘ abkömmlich ist. Gleichwohl ist die ‚Idea‘ der Ort poetischer Orientierung, bleibt sie als Ausdruck der Vollkommenheit das „Faszinosum des Imagi-

⁴⁸ Paul Valéry: Zur Theorie der Dichtkunst und Vermischte Gedanken, in: ders.: *Werke*, Bd. 5, hg. von Jürgen Schmidt-Radefeldt, Frankfurt a.M. 1991, S. 73. – Paul Valéry: *Œuvres I*, Paris 1957 (Bibliothèque de la Pléiade), 1463: „si le poète pouvait arriver à construire des œuvres où rien de ce qui est de la prose n'apparaîtrait plus, des poèmes où la continuité musicale ne serait jamais interrompue, où les relations des significations seraient elles-mêmes perpétuellement pareilles à des rapports harmoniques, [...] où le jeu des figures contiendrait la réalité du sujet, – alors l'on pourrait parler de *poésie pure* comme d'une chose existante.“

⁴⁹ Vgl. dazu Roman Jakobson: Linguistik und Poetik [1960], in: ders.: *Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921–1971* (Anm. 3), S. 83–121.

⁵⁰ Siehe dazu den Hinweis bei Stierle: Gibt es eine poetische Sprache? (Anm. 4), S. 223 f. und Roman Jakobson: Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak [1935], in: ders.: *Poetik – Ausgewählte Aufsätze 1921–1971* (Anm. 3), S. 192–211.

⁵¹ Valéry: Theorie (Anm. 48), S. 73 f.; Valéry: *Œuvres I* (Anm. 48), S. 1463: „La conception de la poésie pure est celle d'un type inaccessible, d'une limite idéale des désirs, des efforts et des puissances du poète.“

nären“.⁵² An ihr wird sich, wie Valéry bemerkt, Poesie messen lassen und von Prosa unterscheiden:

Der praktische oder pragmatische Teil der Sprache, die Gewohnheiten und die logischen Formen [...] machen die Existenz solcher Schöpfungen absoluter Poesie unmöglich; aber es ist leicht zu begreifen, daß der Begriff eines solchen idealen oder imaginären Zustandes für die Beurteilung jeder feststellbaren Dichtung von höchstem Wert ist.⁵³

Somit sollte es die Funktion der Dichtung werden, das ‚Seiende, wie es ist‘, nachzubilden und die als ‚Idea‘ zu konzipierende Vollkommenheit und Schönheit in Kunst und als Kunst zu immanentisieren und als Werk zu materialisieren -- womit zugleich eine mögliche Antwort auf die Frage „Was ist Dichtung?“ gegeben wäre.⁵⁴

⁵² So Hans Robert Jauss: Das Vollkommene als Faszinosum des Imaginären, in: Dieter Henrich u. Wolfgang Iser (Hg.): *Funktionen des Fiktiven*, München 1983 (Poetik und Hermeneutik, Bd. X), S. 443-461.

⁵³ Valéry: *Théorie* (Anm. 48), S. 74; Valéry: *Œuvres I* (Anm. 48), S. 1463: „la partie pratique ou pragmatique du langage, les habitudes et les formes logiques [...] rendent impossible l'existence de ces créations de poésie absolue; mais il est aisé de concevoir que la notion d'un tel état idéal ou imaginaire est très précieuse pour apprécier toute poésie observable.“

⁵⁴ Mit Jauss: Das Vollkommene (Anm. 52), S. 461, kann man einwenden, dass „Vollkommenheit zwar ihre säkulare Geltung als ästhetische Norm eingebüßt“, doch – wie wir zu zeigen versucht haben – „in heuristischer Funktion diesen Untergang“ überlebt hat.