

VERA FASSHAUER

Wahre Charaktere, gute Karikaturen, schöne Ungeheuer

Zur Poetik des Hässlichen
im 18. Jahrhundert



Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg



JENAER GERMANISTISCHE FORSCHUNGEN

Neue Folge · Band 38

Herausgegeben von

Reinhard Hahn

Jens Haustein

Klaus Manger

Stefan Matuschek

Dirk von Petersdorff

Gregor Streim



VERA FASSHAUER

Wahre Charaktere, gute Karikaturen, schöne Ungeheuer

Zur Poetik des Hässlichen
im 18. Jahrhundert

Universitätsverlag
WINTER
Heidelberg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften
in Ingelheim am Rhein.

UMSCHLAGBILD

Thersites beleidigt Agamemnon. Vasengemälde, Etrurien, 5. Jh. v. Chr.,
London, British Museum E 196. Nach: Cecil H. Smith: *Catalogue of the Greek
and Etruscan Vases in the British Museum*, London 1896, vol. 3, Pl. VII.

William Hogarth: *The Bench*, 4. Zustand, 1764,
Kupferstich/ Radierung, 37,2 x 21,4 cm (Detail).

ISBN 978-3-8253-6536-3

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© 2016 Universitätsverlag Winter GmbH Heidelberg
Imprimé en Allemagne · Printed in Germany
Druck: Memminger MedienCentrum, 87700 Memmingen
Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem
und alterungsbeständigem Papier.

Den Verlag erreichen Sie im Internet unter:
www.winter-verlag.de

Danksagung

Vorliegender Band enthält die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die 2014 von der Philosophischen Fakultät der Friedrich-Schiller-Universität Jena angenommen wurde. Ermöglicht wurde die Arbeit durch ein Stipendium der Stiftung Bildung und Wissenschaft. Die Drucklegung wurde durch die Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften bezuschusst.

Ich danke Prof. em. Dr. Gerhard R. Kaiser, der die Arbeit betreut hat, Prof. Dr. Wolfgang G. Müller und Prof. Dr. Reinhard Wegner, die das Zweit- bzw. Drittgutachten übernommen haben, sowie Prof. Dr. Werner Greiling, der den Prüfungsausschuss leitete. Monika und Jürgen Faßhauer sowie Henry Seidel, Marko J. Fuchs, Maren Heun und Peter Langen danke ich für ihre Unterstützung durch Gespräche und Korrekturlesen.

Frankfurt am Main, im Januar 2016

Vera Faßhauer

Inhalt

I	Einleitung.....	11
II	<i>A kind of Shadow of something inward: Hässlichkeit bei Shaftesbury</i>	25
	II.1 Menschliche Schönheit und Hässlichkeit.....	25
	II.1.1 Die innere Form.....	25
	II.1.2 <i>Affectation</i> als Ursache äußerer Hässlichkeit.....	28
	II.1.3 Guter und schlechter Geschmack	33
	II.2 Das Kunstwerk und seine Beschaffenheit.....	35
	II.2.1 Künstlerische Darstellungen des Menschen	36
	II.2.2 Das Charakteristische	46
	II.2.3 Grenzen des Charakteristischen.....	49
	II.2.4 <i>Satirical Characteristics</i>	52
	II.3 Das Burleske.....	57
	II.3.1 <i>Mangled, lame, distorted, aukard Forms</i> : Burlesker Humor als Ausdruck geistiger Unfreiheit.....	57
	II.3.2 <i>The cruellest Contempt in the World</i> : Das Burleske als Medium des Ridicule	60
	II.3.3 Buckingham's <i>Rehearsal</i> und das Heroic Drama	67
	II.3.4 Parteilichkeit und Karikatur bei Shaftesbury und Dryden.....	75
III	Das wahrhaft Lächerliche: Literarische Charakterschilderungen in der Tradition	
	Theophrasts	85
	III.1 Henry Gallys Theorie der Gattung.....	85
	III.2 Gallys Beurteilung moderner Charakterschilderungen	90
	III.2.1 Theophrasts Charaktere und ihre modernen Übersetzungen	90
	III.2.2 La Bruyères <i>Caractères ou les Mœurs de ce Siècle</i>	94
	III.2.3 <i>Always another Man</i> : Zerstretheit als Grenzfall des Lächerlichen	97
	III.3 Charakterschilderungen in Joseph Addisons und Richard Steeles moralischen Wochenschriften	102
	III.3.1 Gutmütiger und böstiger Humor.....	102
	III.3.2 <i>A Weapon against Vice and Irreligion</i> : Moralisch nützlicher Humor.....	108
	III.3.3 <i>Affectation</i> aus Eitelkeit.....	114
	III.3.4 <i>Affectation</i> aus Heuchelei	117
	III.3.5 Mr. Spectators ungeheuerliche Seite	121
	III.3.6 Richard Steele als politischer Satiriker	127
IV	<i>Characters and Caricaturas</i> : Henry Fieldings und William Hogarths komische Epen und Historiengemälde	139
	IV.1 <i>No more Mirror-Writing?</i> Die Hässlichkeit des modernen Menschen	139
	IV.2 Moralische Hässlichkeit bei Fielding.....	141

IV.2.1	<i>Not Men, but Manners</i> : Fieldings Charakterschilderungen	141
IV.2.2	<i>Not an individual, but a species</i> : Verallgemeinerte Charaktere..	144
IV.2.3	<i>Angelic Perfection, diabolical Depravity</i> : Eindimensionale Charaktere.....	149
IV.3	Fielding und das Burleske.....	153
IV.3.1	Parodierende Elemente in Fieldings Romanen	153
IV.3.2	<i>My old Acquaintance Master Punch</i> : Verteidigung des Burlesken.....	158
IV.4	Die physische Karikatur.....	162
IV.4.1	<i>An Index of the Mind</i> : Hogarths Verhältnis zur Karikatur	162
IV.4.2	Politische Satire und persönliche Karikatur bei Hogarth.....	171
IV.4.3	Hogarth als amoralischer Künstler	180
IV.4.4	Fieldings physische Karikaturen.....	185
IV.4.5	<i>The True Ridiculous?</i> Zur Funktion der Fieldingschen Karikaturen	191
V	Der hässlichste aller Griechen: Thersites.....	199
V.1	Thersites in der <i>Ilias</i>	199
V.1.1	Die Lächerlichkeit physischer Hässlichkeit in der Antike.....	201
V.1.2	Das antike Verhältnis zwischen innerer und äußerer Hässlichkeit	203
V.1.3	Thersites in der neueren <i>Ilias</i> -Forschung.....	206
V.2	Thersites im Urteil englischer Autoren des 18. Jahrhunderts	210
V.2.1	Addison und Shaftesbury.....	210
V.2.2	Alexander Popes <i>Ilias</i> -Übersetzung.....	212
V.3	Thersites im Urteil deutscher Autoren des 18. Jahrhunderts.....	220
V.3.1	Gotthold Ephraim Lessing.....	220
V.3.2	Johann Gottfried Herder	224
V.3.3	Johann Georg Sulzer.....	227
VI	Die poetische Güte des moralisch Bösen: Homerische Helden und ihre Verteidiger	235
VI.1	Shaftesburys ambivalentes Heldenkonzept.....	235
VI.1.1	Die epische Nichtdarstellbarkeit biblischer Stoffe	235
VI.1.2	Die heroische Hyperbel als poetische Wahrheit	239
VI.2	Der Held zwischen Vollkommenheit und Größe: Johann Georg Sulzer	246
VI.2.1	Sulzers ambivalente Einstellung zu Homer	246
VI.2.2	Größe als Rechtfertigung amoralischen Handelns.....	248
VI.2.3	Größe als Rechtfertigung unwahrscheinlicher Heldentaten.....	251
VI.2.4	Größe als moralische Vollkommenheit: Bodmers <i>Noah</i>	254
VI.3	Das moralisch Gute als poetisch Böses: Lessing und Mendelssohn	259
VI.3.1	Bewunderung und Mitleid im <i>Briefwechsel über das Trauerspiel</i>	259
VI.3.2	Lessings „Rettung“ Homers	261
VI.3.3	Die Idealschönheit des Unvollkommenen: Moses Mendelssohn	266

VI.3.4 Die tragische Karikatur des schönen Ungeheuers: Lessings <i>Philotas</i>	272
VI.3.5 Die parodistische Idealisierung einer tragischen Karikatur: Bodmers <i>Polytimet</i>	279
VII Zusammenfassung und Ausblick: Die schöne Karikatur.....	283
Siglen	293
Bibliographie.....	295
Abbildungen.....	313

I Einleitung

In den *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu **** aus dem Jahre 1775 lässt Christoph Martin Wieland sein Alter Ego W** ausrufen: „Hüten wir uns, von einer schwankenden Bedeutung des Wortes Caricatur nicht verführt zu werden. Es pflegt diesem armen Wort eben so zu ergehen wie dem Wort Ideal, das seit einigen Jahren so sehr Mode worden ist. Schimären werden häufig mit Idealen und Caricaturen verwechselt“.¹ Statt aber die beklagte Verwirrung durch eine Rückführung des Wortes auf seinen Bedeutungsursprung zu beseitigen, nimmt Wieland eine gänzlich neue Begriffsbestimmung vor. Nachdem er zunächst das Phantastische und Groteske aus dem Bedeutungsumfang ausgeschlossen hat, heißt es: „Ein mißgezeichneter Charakter also, es sei nun daß dessen Urheber mit Vorsatz einige Züge übertrieben, oder aus Ungeschicklichkeit, Übereilung, Affect, oder irgend einer andern zufälligen Ursache die wahren Proportionen verfehlt habe, soll uns nicht Caricatur heißen“, sondern besser als „Ungeheuer“ bezeichnet werden. Den Namen „Karikatur“ will Wieland dagegen

nur solchen Moralischen Mißgestalten geben, die 1) wirklich in der Natur sind, und häufig genug vorkommen, um in der Nachbildung von jedem, der nur einige Menschenkenntnis hat, erkannt zu werden; 2) die, ohne bis zur Scheußlichkeit häßlich, d. i. Ungeheuer zu sein, durch stark in die Augen fallende Abweichungen von den Proportionen der schönen Natur, nämlich der wahren sittlichen Schönheit und Güte des Menschen (denn hievon ist unter uns die Rede) mißfällig, lächerlich oder verächtlich werden.²

Mit dieser vermeintlich richtigstellenden Definition legt Wieland dem Wort Karikatur eine Bedeutung bei, die von der ursprünglichen nicht nur erheblich abweicht, sondern sie sogar ausdrücklich ausschließt. Seine erste schriftliche Erwähnung erfuhr der Begriff durch Giovanni Antonio Massani, der im Jahre 1646 eine Sammlung von Radierungen nach Annibale Carracci (1560–1609) mit einem Vorwort versah und darin die Erfindung des Wortes dem Bologneser Historienmaler zuschreibt. Bezugnehmend auf die Unterscheidung zwischen verschönernder, naturgetreuer und verhässlichender Nachahmungsweise in Aristoteles' *Poetik* berichtet Massani, dass Annibale und sein Bruder Agostino sich neben den biblischen und heroischen Themen mitunter auch spielerisch

¹ Christoph Martin Wieland: *Unterredungen zwischen W** und dem Pfarrer zu ****, in: *Werke*, hg. von Fritz Martini und Hans Werner Seiffert, Bd. 3, München 1967, S. 295–349; S. 337 f.

² Ebd., S. 338. Zu Wielands Definition des Begriffs „Karikatur“ vgl. Wolfgang Kayser: *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*, Oldenburg ²1961, S. 31 f. Zum dem hier monierten uneinheitlichen und stark erweiterten Gebrauch des Begriffs „Karikatur“ im 18. Jahrhundert vgl. Bernadette Collenberg-Plotnikov: *Klassizismus und Karikatur. Eine Konstellation der Kunst am Beginn der Moderne*, Berlin 1998, S. 27–29.

den hässlichen und unedlen Gestalten zugewandt hätten.³ Diese hätten sie nicht nur naturgetreu nachgeahmt, sondern ihre hässlichsten Teile zum Scherz auch noch übertrieben dargestellt (Abb. 1–3). Das Produkt dieser Art der Nachahmung, als deren alleiniger Zweck die Erheiterung des Betrachters genannt wird, habe Annibale als „überladenes Bildnis“ (*ritrattino carico*) bzw. als *caricatura* bezeichnet.⁴

Diese frühe Definition des Begriffs Karikatur ist im unmittelbaren Zusammenhang mit der seinerzeit vorherrschenden platonischen Kunstauffassung zu betrachten: Da Schönheit genau wie Wahrheit und Güte nicht als Eigenschaft der irdischen Materie, sondern als göttliche Idee aufgefasst wurde, musste auch ein Kunstwerk, das Anspruch auf wahre Schönheit erheben wollte, die Idee und nicht die unvollkommene Wirklichkeit abbilden. Die Rede von der Nachahmung der Natur bezog sich somit nicht auf die „wirkliche“, sondern auf die „wahre“ Natur, wobei Nachahmung sowohl direkt als auch indirekt zu verstehen ist: Da unter Natur sowohl die das Wahre, Gute und Schöne hervorbringende Schöpfergöttheit als auch deren Werk verstanden wurde, ahmte der Historienmaler, der sich über die materielle Form seines Gegenstandes erhob und die ideale Schönheit anstrebte, nicht nur das Werk des Schöpfers, sondern auch sein Wirken nach. Dasselbe Verhältnis zwischen Natur und Kunst legt Carracci auch dem Karikieren zugrunde: Zuweilen bereite sich nämlich die *natura naturans* selbst das Vergnügen, anstelle des Schönen etwas Hässliches zu schaffen; der materielle Abglanz dieser Werke sei jedoch genau wie die in der wirklichen Natur vorzufindenden schönen Formen an sich mangelhaft und bedürften daher gleichfalls der Vervollkommnung durch die Hand des Künstlers. Wie also der Maler des Schönen alle hässlichen Besonderheiten der

³ Vgl. auch Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch, übersetzt und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1997, 1448a 1–19.

⁴ Vgl. Giovanni Atanasio Mosini (d. i. Giovanni Antonio Massani): *Vorwort*, in: *Diverse Figure al numero di ottanta, Disegnate di penna Nell'hore die ricreatione da Annibale Carracci*, hg. von Giovanni Antonio Massani, Rom 1646, abgedruckt in: Denis Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, London 1947, S. 231–275; S. 259–265. Vgl. auch den Textabdruck unter dem Titel *Porträtkarikaturen, aristotelisch erklärt* in: Rudolf Preimesberger, Hannah Baader und Nicola Suthor (Hg.): *Porträt* (Geschichte der klassischen Bildgattungen in Quellentexten und Kommentaren, Bd. 2), Darmstadt 2003, S. 321–324. – Zur Entstehung, Prägung und Verbreitung des Begriffs vgl. auch den Kommentar ebd., S. 324–336, Mahon: *Studies in Seicento Art and Theory*, *ibid.*, S. 259–265 (Anm. 43–47); Gerd Unverfehrt: *Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs*, in: *Bild als Waffe. Mittel und Motive der Karikatur in fünf Jahrhunderten*, hg. von Gerhard Langemeyer, Gerd Unverfehrt, Herwig Guratzsch und Christoph Stölzl, München 1984, S. 345–354; S. 345 f.; Werner Hofmann: *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, Wien 1956, S. 14 f.; ders.: *Die Karikatur – eine Gegenkunst*, in: Langemeyer u.a. (Hg.): *Bild als Waffe*, *ibid.*, S. 355–383; S. 358 f.; Jürgen Döring: *Eine Kunstgeschichte der frühen englischen Karikatur*, Hildesheim 1991 (Schriften zur Karikatur und kritischen Grafik, hg. von Herwig Guratzsch, Bd. 1), S. 20–22; zum Konzept der negativen Idealisierung vgl. Collenberg-Plotnikov: *Klassizismus und Karikatur*, *ibid.*, S. 19–21; Günter Oesterle: *Karikatur als Vorschule der Modernität. Überlegungen zu einer Kulturpoetik der Karikatur mit Rücksicht auf Charles Baudelaire*, in: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper, München 1998, S. 259–286; S. 269–272.

Naturgegenstände übergehen müsse, um zur Idee vorzudringen, so suche der Maler des Hässlichen gerade diese Besonderheiten auf und meide das Schöne. Indem er die auffälligsten hässlichen Formen, die er in der Natur vorfindet, in einer einzigen Figur vereinige und dabei die hässlichen Elemente in ein harmonisches Verhältnis zum Ganzen setze, sei sein Schaffensprozess eine negative Idealisierung und somit ein Streben nach der „bellezza della deformità“, der Schönheit der Missgestalt.⁵

Wenn Wieland im Unterschied zu Carracci unter dem Begriff Karikatur nicht die vorsätzliche Übertreibung, sondern bereits die Nachahmung der von der wahren Natur abweichenden wirklichen Natur verstanden wissen will, so bedeutet dies aus neoplatonischer Perspektive zunächst nur eine geringe Bedeutungsverschiebung: In der Kunstauffassung der Frühen Neuzeit galt die wirklichkeitsgetreue Nachahmung als ebenso minderwertig wie die verhässlichende Darstellung, da beide gleichermaßen als unveredelte Abbildungen hässlicher irdischer Materie und damit quasi als Karikaturen der Idee wahrgenommen wurden.⁶ Die von Wieland erwähnten „Proportionen der schönen Natur“ sind allerdings weniger ästhetischer als vielmehr moralischer Art: Ihn interessieren nicht die physischen, sondern die „Moralischen Mißgestalten“, die von der „wahren sittlichen Schönheit und Güte des Menschen“ abweichen. Mit dieser Argumentation beruft Wieland sich auf die *moral sense*-Theorie, die von einem angeborenen Gefühl für Recht und Unrecht jenseits von gesetzlicher oder religiöser Disziplinierung sowie von der Identität des Wahren, Guten und Schönen ausging. In den 1711 erschienenen *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times* des dritten Earl of Shaftesbury erstmals formuliert,⁷ beeinflusste die neoplatonisch geprägte Moralästhetik fortan nicht

⁵ Vgl. Massani: *Vorwort*, *ibid.*, S. 261 f. Winckelmann zieht 1755 denselben Vergleich, allerdings aus ironischen Absichten: „Der Verfasser giebt es als einen Vorzug bey den Künstlern des Alterthums an, daß sie über die Grenzen der gemeinen Natur gegangen sind: thun unsere Meister in Caricaturen nicht eben dieses?“ Johann Joachim Winckelmann: *Sendschreiben über die Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, in: *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, hg. von Walther Rehm, Berlin 1968, S. 60–89; S. 77. Vgl. dazu Collenberg-Plotnikov: *Klassizismus und Karikatur*, *ibid.*, S. 22.

⁶ Die in diesem Zusammenhang ebenso häufig zitierte wie aussagekräftige Bemerkung des Earl of Chesterfield gegenüber seinem Sohn mag diesen Sachverhalt auch hier noch einmal illustrieren: „As for the Rembrandt you mention [...], I do not care for it. I love *la belle nature*; Rembrandt paints caricaturas“. Philip Dormer Stanhope, 4th Earl of Chesterfield, an seinen Sohn Philip Stanhope, London, 10. Mai 1751, in: *Letters written by Ph. D. Stanhope, Earl of Chesterfield to his son Philip Stanhope*, London 1827, vol. 2, S. 310 f. Vgl. dazu Ronald Paulson: *Hogarth*. 3 vols., vol. 1: *The 'Modern Moral Subject' 1697–1732*, New Brunswick/London 1991; vol. 2: *High Art and Low, 1732–1750*, New Brunswick 1992; vol. 3: *Art and Politics, 1750–1764*, New Brunswick 1993, vol. 2, S. 123; Werner Busch: *Das Sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*, München 1993, S. 244 f., und *ders.*: *Nachahmung als bürgerliches Kunstprinzip. Ikonographische Zitate bei Hogarth und in seiner Nachfolge*, Hildesheim/New York 1977, S. 101 und 167.

⁷ Anthony Ashley Cooper, 1st Earl of Shaftesbury: *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, vol. I: *A Letter Concerning Enthusiasm; Sensus Communis, or an Essay on the Freedom of Wit and Humour; Soliloquy, or Advice to an Author*; vol. II: *An Inquiry Con-*

nur die englische, sondern seit der Jahrhundertmitte zunehmend auch die deutsche Geisteswelt nachhaltig und blieb bis zum Ende des 18. Jahrhunderts maßgeblich.⁸ Ist deshalb in den literatur- und kunsttheoretischen Schriften des 18. Jahrhunderts von Hässlichkeit die Rede, handelt es sich dabei ebenso sehr um ein moralisches wie um ein ästhetisches Urteil. Wie schlechte Manieren und schlechter Geschmack bei Kleidung oder Einrichtung als Anzeichen für moralische Fehler gedeutet werden konnten, so erkannte man die Ursache für die Hässlichkeit eines Kunstwerks gleichfalls in der schlechten inneren Beschaffenheit seines Urhebers, der mangels eines funktionierenden moralischen Sinnes das Hässliche mit dem Schönen verwechseln und deshalb seine eigenen dilettantischen Versuche, seine bewussten oder unbewussten Dekorumsverstöße für wahre Kunst halten mochte. Ein intakter moralischer Sinn, der zugleich auch ein ästhetischer Sinn ist, lehnt dagegen sowohl die Produktion als auch Rezeption von Hässlichem und mithin auch der Karikatur instinktiv ab. Da man Darstellungen dieser wahren und schönen Natur jedoch allein in den überlieferten Werken der griechischen Antike sowie in der italienischen Renaissancemalerei vorzufinden glaubte, zog die neoplatonische Kunstanschauung einen strengen Klassizismus nach sich: Das Studium der griechischen Statuen, der Epen Homers und der Tragödien von Sophokles und Euripides galt als wesentlich lehrreicher denn die Nachahmung der Natur selbst, und die einzig angesehenen Gattungen waren Historienmalerei, Epos und Tragödie.

In diesem Punkt ist Wieland, der zu allererst nach dem moralischen Nutzen einer künstlerischen Nachahmung fragt, jedoch anderer Meinung: Idealisierte Darstellungen sind in seinen Augen ebenso „Schimären“ wie übertriebene Karikaturen und in didak-

cerning Virtue, or Merit; The Moralists: a Philosophical Rhapsody; vol. III: *Miscellaneous Reflections on the Preceding Treatises, and other Critical Subjects*, London 1711.

⁸ Zum Einfluss Shaftesburys auf die deutschen Aufklärer vgl. Oskar Walzel: *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrhunderts*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, Bd. 1 (1909), S. 416–437 (v. a. zu Herder); Charles Elson: *Wieland and Shaftesbury*, New York 1913; Herbert Grudzinski: *Shaftesburys Einfluss auf Chr. M. Wieland*, Stuttgart 1913; Christian Friedrich Weiser: *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, Leipzig 1916; Leo Stettner: *Das Philosophische System Shaftesburys und Wielands Agathon*, Halle 1929; Heinrich Küntzel: *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrhunderts*, in: *Essay und Aufklärung. Zum Ursprung einer originellen deutschen Prosa im 18. Jahrhundert*, München 1969, S. 119–153 (v. a. zu Sulzer, Nicolai, Lessing, Herder, Wieland und Goethe); Lothar Jordan: *Shaftesbury und die deutsche Literatur und Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Ein Prolegomenon zur Linie Gottsched-Wieland*, in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 44 (1994), S. 410–24 (v. a. zu Wieland); Michael Schmidt: *Die ‚Liebhaber in der Vernunft‘ und ihr ‚Rechthaber‘. Zum Verfahren der Lächerlichkeitsprobe in Lessings Komödie ‚Minna von Barnhelm oder das Soldatenglück‘*, in: *Nordlit* 9 (2000), S. 29–44; Jan Engbers: *Der ‚Moral-Sense‘ bei Gellert, Lessing und Wieland. Zur Rezeption von Shaftesbury und Hutcheson in Deutschland*, Heidelberg 2001; Mark-Georg Dehrmann: *Shaftesbury in Berlin: Rezeptionslinien in Ästhetik und Popularphilosophie*, in: *Berliner Aufklärung. Kulturwissenschaftliche Studien*, hg. von Ursula Goldenbaum und Alexander Košenina, Hannover 2007, S. 33–63 (v. a. zu Leibnitz, Spalding, Sulzer, Nicolai, Mendelssohn); ders.: *Das „Orakel der Deisten“. Shaftesbury und die deutsche Aufklärung*, Göttingen 2008 (v. a. zu Leibnitz, Spalding, Gottsched, Nicolai, Mendelssohn, Wieland, Herder).

tischer Hinsicht gleichermaßen unbrauchbar, da kein lebender Mensch sich selbst in ihnen wiedererkenne und dadurch zur Einsicht seiner charakterlichen Fehler und Schwächen oder gar zur moralischen Besserung gelange. Dies könnten allein wirklichkeitsgetreue Nachahmungen von Menschen leisten, „die man, ohne einen einzigen Zug zu übertreiben, ohne sie um ein Haar alberner oder häßlicher zu machen als sie sind, nur genau treffen darf, damit sie jedermann für Caricaturen erkenne“.⁹ Wenn Wieland in diesem Zusammenhang von der wahren Karikatur¹⁰ redet, entspricht dieses Paradox jedoch nur scheinbar der Carracci zugeschriebenen Formulierung von der schönen Missgestalt: Wielands wahre – oder eigentlich *wirkliche* – Karikatur bedarf keiner künstlichen Übertreibung oder Selektion auf der Abbildebene, da bereits das von der Idee des sittlichen Menschen abweichende Vorbild eine verzerrte Missgestalt aufweist. „Höchstwahre Caricaturen“¹¹ sind in Wielands Augen etwa die Figuren, die die Bildsatiren William Hogarths bevölkern, wohingegen der Pfarrer zu *** Hogarth im Einklang mit Carraccis Definition für einen selektierenden und übertreibenden Karikaturisten hält. Beide beziehen sich dabei auf die neunte Tafel in Lavaters *Physiognomischen Fragmenten* (Abb. 4): Hier ist unter anderem die Hörnergrimasse des faulen Lehrlings auf dem fünften Blatt der Serie *Industry and Idleness* (Abb. 5) abgebildet, die dieser auf dem Weg zum Strafvollzug auf See in Gegenwart seiner Mutter schneidet.¹² Ebenso wenig wie Lavater will der Pfarrer glauben, dass ein Mensch zu solcher Bosheit fähig sei, und hält daher das Gesicht des faulen Lehrlings für eine übertriebene Collage aus den hässlichen Gesichtszügen ganz unterschiedlicher realer Personen. Als Schöpfer einer derart satanischen Gestalt hat Hogarth sich in seinen Augen jedoch „an der menschlichen Natur versündigt, weil er uns durch die stärkste sinnliche Darstellung verleitet, sie für verdorben genug zu halten, einen solchen Teufel hervorzubringen“.¹³ Wieland hingegen schreibt diese Ansicht der naiven Gutmütigkeit beider Geistlichen zu, aufgrund derer sie die menschliche Natur für wesentlich besser zu halten geneigt seien, als sie in Wirklichkeit ist: „Nur zu gewiß hat es in Zeiten der höchsten Verwilderung der Menschheit, oder der äußersten Verderbnis derselben durch den Luxus dergleichen

⁹ Wieland: *Unterredungen*, *ibid.*, S. 338.

¹⁰ Vgl. *ebd.*, S. 343 und 346.

¹¹ *Ebd.*, S. 346.

¹² Diese Hörnergrimasse, die Lavater und Wieland so diabolisch erscheint, wird Lichtenberg später lediglich als ein Hahnrei-Zeichen an die Adresse eines der rudern den Seeleute identifizieren: Es habe geheißt, dass Seeleute bereits in dem Moment zu gehörnten Ehemännern würden, in welchem sie die im Hintergrund sichtbare, *cuckold's point* genannte Landzunge passierten. Vgl. Georg Christoph Lichtenberg: *Ausführliche Erklärung der Hogarthischen Kupferstiche*, in: *Schriften und Briefe*, hg. von Wolfgang Promies, München 1972, Bd. 3, S. 657–1060; S. 1034 f.

¹³ Wieland: *Unterredungen*, *ibid.*, S. 346. Lavater hatte Hogarth noch dieser Sünde an der Menschennatur freigesprochen: „Wenn *Hogarth* dieß Gesichte gesehen und diese Stellung copirt hat, so ist das Original – ein Innbegriff von Teufeln! Hat er's erschaffen – so ist *Hogarth* – nein! Er hat's zusammengedichtet aus vorhandenen Gesichtern, und so ist er und das Menschengeschlecht gerettet“. Johann Caspar Lavater: *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, Leipzig/Winterthur 1775, Bd. 1, S. 100 und Tafel IX.

Ungeheuer immer gegeben, gibt noch solche, und wird deren immer mehr geben, je tiefer die Sitten unsers Jahrhunderts die Menschheit herabziehen werden“.¹⁴ Darüber hinaus hält er die Fähigkeit der bildenden Kunst zur Darstellung moralischer Hässlichkeit für begrenzt und glaubt, dass auch „die scheußlichste Hogarthische Caricatur immer noch verschönert“ sei, da auch dieser Künstler anstelle von Abbildungen „doch immer eine Art von Idealen“ zeichne.¹⁵

Bei dieser „Art von Idealen“, die Wieland hier nicht genauer benennt, handelt es sich um das Charakteristische, das ausgehend von der wirklichkeitsgetreuen Nachahmung eine objektive Darstellung menschlicher Verhaltensweisen anstrebt. Durch Abstraktion vom Einzelfall und das Bemühen um die Erfassung des Begriffs beansprucht es genau wie das Schöne universelle Gültigkeit; wenngleich es meist das moralisch Hässliche und Lächerliche zum Gegenstand hat, sind der Definition nach subjektiv-karikierende Übertreibungen von vornherein ausgeschlossen. Trotz seiner thematischen Ausrichtung fällt das Charakteristische somit formell nicht unter die „Nachahmung von schlechteren Menschen“,¹⁶ sondern gehört der mittleren aristotelischen Gattung an: Anders als das Burleske oder die Farce will es nicht bloß Lachen hervorrufen, sondern die Falschheit menschlicher Verhaltensweisen sowie die Hässlichkeit des Lasters vor Augen führen und den Leser, Zuschauer oder Betrachter zur Einsicht seiner eigenen Charakterschwächen und zur moralischen Besserung bewegen. Der Künstler des Charakteristischen zeigt das Hässliche also nicht um seiner selbst willen, sondern stellt es als Mangel, als Abweichung von einer Norm oder einem Ideal dar. Die Verzerrung und Übertreibung wird aus dieser Perspektive nicht erst durch den nachahmenden Künstler, sondern bereits durch den Gegenstand selbst hervorgebracht. Dies kann sogar in zweifacher Hinsicht zutreffen, da der lasterhafte Mensch nicht nur von der „wahren“ Natur des Menschen divergiert, sondern sein wirkliches Wesen mitunter hinter einer tugendhaften Maske zu verbergen sucht und dadurch eine weitere lächerliche Verzerrung verursacht, die sich aufgrund ihrer Unwahrheit unmittelbar in physischer Hässlichkeit ausdrückt. Eine zentrale Rolle kommt deshalb der charakterlichen Verstellung (*affectation*) zu, die viele Schriftsteller und Künstler dieser Epoche für die Ursache aller moralischen Lächerlichkeit hielten und die entweder in Gestalt der Vorspiegelung nicht vorhandener positiver Eigenschaften (*simulation*) oder des Verbergens vorhandener negativer Charakterzüge (*dissimulation*) auftreten kann.¹⁷

Unter Berufung auf die *Charaktere* des Theophrast hatte Jean de la Bruyère im Frankreich des 17. Jahrhunderts die literarische Gattung der Charakterschilderung wiederbelebt, die durch Übersetzungen und Adaptionen bald auch in England Fuß fasste. In beiden Ländern fand sie zudem in die Charakterkomödie bzw. die *Comedy of Manners* Eingang, wo handelnde Figuren ein bestimmtes Laster verkörperten. Im 18.

¹⁴ Wieland: *Unterredungen*, *ibid.*, S. 347.

¹⁵ *Ebd.*, S. 346.

¹⁶ Aristoteles: *Poetik*, 1449a 32 f.

¹⁷ Vgl. Richard Steele: *Tatler* Nr. 213 vom 19. 8. 1710, in: *The Tatler*, with Introduction and Notes by George A. Aitken, in 4 vols., London/Boston 1901, vol. 4, S. 97–101; S. 97. Der *Tatler* wird im Folgenden unter dem Namen des Autors, der Beitragsnummer und dem Erscheinungsdatum zitiert.

Jahrhundert sollte sie sich zunächst in den englischen moralischen Wochenschriften wiederfinden, bevor sie schließlich in die komischen Romane Henry Fieldings sowie in die erwähnten Bildserien William Hogarths einfluss. Indem sie für ihre Werke einen weitaus höheren Status beanspruchten, als der komischen Gattung bis dahin zugestanden wurde, warfen beide unter Berufung auf das Konzept des Charakteristischen die grundsätzliche Frage auf, ob die Kunst sich tatsächlich nur dem Schönen und Idealen zu widmen habe oder ob ihre kritische Beschäftigung mit der unvollkommenen Wirklichkeit nicht sehr viel nützlicher und zugleich auch unterhaltsamer sei. Im Unterschied zu Wieland, dem ihre Werke als Paradebeispiele für seine Vorstellung von der „wahren Karikatur“ galten, bemühten sich Fielding und Hogarth, die Assoziation ihrer Figuren mit Karikaturen zu vermeiden: Stattdessen bezeichnet Fielding seinen Roman selbstbewusst und provokativ als „comic Epic-poem in Prose“ und nennt Hogarth einen „Comic History-Painter“;¹⁸ Hogarth wiederum wird Zeit seines Lebens darauf bestehen, keine *caricaturas*, sondern *characters* zu zeichnen.

Das mittlere Genre bot jedoch nicht nur die Möglichkeit einer ernsthaften und kritischen Auseinandersetzung mit den Sitten der modernen Welt, sondern relativierte zugleich den Anspruch der klassisch-antiken Überlieferung auf ihre maßgebliche Vorbildhaftigkeit für die moderne Kunst. So stellte sich etwa im Hinblick auf die homerische *Ilias* die Frage, ob sie den christlich geprägten Moralvorstellungen der modernen Welt standzuhalten vermochte und inwiefern die antiken Götter und Heroen dem modernen Menschen noch als sittliche Vorbilder dienen konnten, während die *Odyssee* mit ihren Ungeheuern und Zauberwesen ganz offensichtlich das aufklärerische Gebot der Wahrscheinlichkeit verletzte. Vor allem Fieldings Romane stellten zugleich die unter idealistisch orientierten Künstlern beliebte Praxis in Frage, Ort und Handlung ihrer Werke in die vermeintlich ästhetisch wie moralisch überlegene Antike zu verlegen, indem sie nicht allein lasterhafte und lächerliche Figuren, sondern auch gute bzw. der moralischen Besserung fähige moderne Menschen vorführten.

Wenn Wieland nun die Nachahmung der hässlichen Wirklichkeit als „wahre Karikatur“ bezeichnet, dann trägt er nicht bloß dem neoplatonischen Ursprung des Begriffs Rechnung, sondern löst ihn zugleich aus seiner untergeordneten Position im platonischen Weltbild, indem er ihn unter positiven Vorzeichen gebraucht. Seine Anerkennung der Karikatur als Medium der Wahrheit stellt einen bedeutenden Schritt auf dem langen Weg zur Etablierung eines autonomen moralischen und ästhetischen Wertes des Hässlichen dar. Dieser Legitimationsprozess, der bereits in der Antike einsetzte und erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts vollzogen sein sollte, erlebt zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit der Ästhetik bzw. Poetik des Charakteristischen einen entscheidenden Wendepunkt. Wielands scheinbar paradoxe Rede von der „wahren Karikatur“, die eigentlich das Charakteristisch-Hässliche meint, ist ein ebenso deutliches Symptom für diese Entwicklung wie Fieldings und Hogarths Bemühungen um die Etablierung eines mittleren Genres.

¹⁸ Henry Fielding: *The History of the Adventures of Joseph Andrews and His Friend Mr. Abraham Adams. Written in Imitation of The Manner of Cervantes, Author of Don Quixote, and An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews*, ed. by Douglas Brooks, London 1970, S. 3 und 5.

Gegenstand vorliegender Arbeit ist somit das Spannungsfeld zwischen der idealisierenden, der charakteristischen und der karikierenden Nachahmung während des 18. Jahrhunderts, das die Literatur ebenso wie die bildende Kunst auf unterschiedlichen Gattungsebenen durchdringt. Dieses Problem wird sowohl im Hinblick auf die Produktion und Rezeption von Texten und Bildern als auch auf die ihnen zugrundeliegenden ästhetischen und poetologischen Theorien untersucht.¹⁹ Zeitgenössische Übersetzungen klassischer Texte, denen eine wichtige Vermittlerrolle zwischen Antike und Moderne zukommt und die einen hohen Aussagewert bezüglich der epochenspezifischen Antikerezeption besitzen, werden auf ihre Position innerhalb der *Querelle des Anciens et des Modernes* und mithin auf ihre Einstellung zu den ästhetischen und moralischen Problemen der antiken Texte befragt.

Die Bedeutungsspanne des Wortes „hässlich“ entfaltet sich seiner neoplatonischen Definition gemäß sowohl auf ästhetischer als auch auf moralischer Ebene, da es nicht nur dem Schönen, sondern zugleich auch dem Wahren und Guten entgegensteht und als eine stets von der Position abhängige Negation konzipiert ist. An sich selbst ist es diesem Begriff nach vollkommen nichtig und wirkt unweigerlich lächerlich, sobald es sich wahr und gut zu sein anmaßt. Obwohl es damit in der platonisch konzipierten Kunstwelt keine Daseinsberechtigung hat, ist es dennoch allenthalben anzutreffen und zwingt

¹⁹ Die vorhandenen Untersuchungen zur Ästhetik und Poetik des Hässlichen setzen meist erst mit den philosophischen Ästhetiken bzw. klassizistischen und romantischen Poetiken des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts ein, wobei sie allenfalls knapp und vorbereitend auf das 18. Jahrhundert rekurrieren und sich weit mehr für die Emanzipation des Hässlichen als für seine moraldidaktische Bindung an das Lächerliche interessieren. Vgl. Holger Funk: *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert*, Berlin 1983; Werner Jung: *Schöner Schein des Häßlichen oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert* (Monographien zur philosophischen Forschung, Bd. 244), Frankfurt/Main 1987; Günter Oesterle: *Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne*, in: *Zur Modernität der Romantik* (Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften, Bd. 8), hg. von Dieter Bänisch, Stuttgart 1977, S. 217–97; Carsten Zelle: *Ästhetik des Häßlichen: Friedrich Schlegels Theorie und die Schock- und Ekelstrategien der ästhetischen Moderne*, in: *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*, hg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper, München 1998, S. 197–233. Auch kunsthistorisch orientierte Arbeiten zur Karikatur setzen meist erst am Ende des 18. Jahrhunderts ein. So konzentriert sich Bernadette Collenberg-Plotnikovs Studie *Klassizismus und Karikatur* auf die Künstlerkarikatur um 1800, die jenseits der (ebenfalls klassizistisch geprägten) Moralästhetik angesiedelt ist. Christina Oberstebrinks Arbeit über James Gillray befasst sich ausführlich mit dem Karikaturbegriff in den englischen Poetiken des späten 18. Jahrhunderts und geht dabei unter Anwendung der drei aristotelischen Nachahmungsmodi folgerichtig von einer Parallelität der literarischen Satire und der Bildsatire aus. Allerdings gebraucht Oberstebrink den Begriff „Karikatur“ nicht im Sinne eines Darstellungsmittels, sondern synonym mit „Bildsatire“ für die gesamte Gattung, und auch die moralästhetische Dimension des Karikaturproblems bleibt hier unberücksichtigt. Vgl. Christina Oberstebrink: *Karikatur und Poetik. James Gillray 1756–1815*, Berlin 2005, S. S. 62–67 und S. 99–107.

sowohl bildende Künstler als auch Schriftsteller dazu, sich sowohl theoretisch als auch praktisch diesem Problem gegenüber zu positionieren. Die reinste Verkörperung des Lächerlich-Hässlichen ist die Karikatur, in deren hässlicher Gestalt die Nichtigkeit des Falschen unmittelbar augenfällig wird. In dieser Eigenschaft stellt sie für die Klassizisten und Aufklärer aber nicht nur ein ästhetisches und moralisches Problem dar, sondern bietet sich ihnen auch als Medium der Kritik an. Wenngleich diese stets im Namen des Guten, Wahren und Schönen geäußert wird, tendiert sie doch dazu, sich zu selbstständigen und in verletzende Satire und parteiliche Polemik auszuarten. Aufgrund des moraldidaktischen Auftrags der Kunst wird aber nicht nur das subjektive Interesse, sondern auch die Zweckfreiheit der bloß unterhaltsamen Komik zum Problem, das sich in der von Gottsched angefachten Debatte um das Burleske zuspitzen sollte. In den hohen Gattungen wiederum kann das moralisch Hässliche sich aus seiner Bindung an das Lächerliche lösen und sich in die Gestalt des Schönen kleiden. Sofern dies die kanonisierten Werke der Antike betrifft, gerät das Selbstverständnis des klassizistisch geprägten 18. Jahrhunderts ins Wanken und zwingt seine Protagonisten zu umständlichen Rechtfertigungs- und Korrekturmaßnahmen. Die Momente, in denen das Hässliche oder das Komische den konzeptionell festgelegten Rahmen des Lächerlich-Hässlichen und somit Nichtigen überschreitet, sind in dieser Untersuchung von besonderem Interesse.

Der Begriff Karikatur bezeichnet seiner ursprünglichen Bedeutung gemäß eine übertrieben hässliche Einzelfigur im Sinne Carraccis und nicht, wie es seit der Zeit um 1800 im deutschen Sprachgebrauch üblich wird, die Gattung Bildsatire, in der karikierte Figuren zwar vorkommen können, aber nicht müssen.²⁰ Als hässliche Einzelfigur ist die

²⁰ Vgl. dazu grundlegend Unverfehrt: *Karikatur – Zur Geschichte eines Begriffs*, *ibid.*, bes. S. 351 f. Unverfehrt illustriert dieses Problem sehr anschaulich: „Die Verwendung von Karikaturen in der gezeichneten Satire ist vergleichbar der Verwendung von Bildnissen in Historien gemälden. Doch anders als dort – niemand würde ein solches Historienbild Portrait nennen – steht beim ‚offenen‘ Karikaturbegriff ein nicht einmal zwingend notwendiger Teil (Karikatur) für das Ganze (Bildsatire).“ *Ebd.*, S. 352. – Eine deutliche Unterscheidung zwischen Karikatur und „gezeichneter Satire“ nimmt bereits Eduard Fuchs vor. Karikieren bedeutet für ihn das ganz bewusste „Hervorheben des Charakterisierenden einer Erscheinung“, dessen Spanne „vom feinen geistreichen Pointieren [...] bis zur grotesken Überladung“ reiche. Die verzerrende Übertreibung sei jedoch „nicht die überwiegende Ausdrucksform der gezeichneten Satire“, da letztere sich ebenso gut des Symbols oder der Allegorie bedienen könne. Eduard Fuchs: *Die Karikatur der europäischen Völker*, München ⁴1921, Bd. 1, S. 8. Mit dieser Begriffseingrenzung wendet Fuchs sich nicht zuletzt auch gegen den stark erweiterten Karikaturbegriff, welchen seine Vorgänger Wright und Champfleury auf so gut wie alle Erscheinungsformen des Hässlichen und Grotesken anwandten; vgl. Thomas Wright: *A History of Caricature & Grottesque in Literature and Art*, London 1865; Jules-François-Felix Champfleury: *Histoire de la Caricature antique*, Paris 1865. Vgl. dazu auch Hofmann: *Die Karikatur von Leonardo bis Picasso*, *ibid.*, S. 9 f.; ders.: *Die Karikatur – eine Gegenkunst*, *ibid.*, S. 356; Michel Melot: *Die Karikatur. Das Komische in der Kunst*, Stuttgart u. a. 1975, S. 9 f. Heinrich Brauer und Hermann Wittkower unterscheiden zwischen einer rein zeichnerischen und einer „literarischen“ Karikatur: Anders als bei jener resultiere die Komik bei dieser nicht aus der übertriebenen Figurenzeichnung, sondern aus dem „Akzessorischen“, das der assoziativen Interpretation bedürfe. Mit „literarischer“ Karikatur, die oftmals mit der übertreibenden Darstellung einhergehe, meinen die Autoren also das, was hier als Bildsatire bezeich-

Karikatur ein medien- und gattungsübergreifendes Phänomen, das in der Literatur ebenso auftreten kann wie in der bildenden Kunst und das im Epos ebenso wie in der Burleske zu finden ist.²¹ Es wird sich zeigen, dass diese in der Forschung nur selten

net wird. Heinrich Brauer und Hermann Wittkower: *Die Zeichnungen des Gianlorenzo Bernini*, Berlin 1931, S. 180. – Der Brite Terence James Reed macht auf die mangelnde begriffliche Differenzierung im Deutschen aufmerksam und weist auf die Unterscheidung zwischen *caricature* und *cartoon* im Englischen hin. Vgl. Terence James Reed: *History in Nutshells: Heine as a Cartoonist*, in: *Heinrich Heine and the Occident. Multiple Identities, Multiple Reception*s, ed. by Peter Uwe Hohendahl and Sander L. Gilman, Lincoln/London 1991, S. 163–186; S. 164 f. – Auch Michel Melot betrachtet die Karikatur als „deutlich vom Cartoon unterschieden, der sie nur als ein Verfahren unter vielen benutzt“. Melot: *Die Karikatur. Das Komische in der Kunst*, *ibid.*, S. 34.

- ²¹ Schon Karl Rosenkranz hielt es für eine „falsche Beschränkung, die Karikatur nur in den Werken der Malerei zu suchen“, denn die „Poesie ist ebenso wohl als die Malerei, ja wegen der höheren Geistigkeit ihres Darstellungsmittels in noch viel größerem Umfang und viel eindringlicherer Tiefe, der Karikierung fähig“. Genau wie die Karikatur verspottete nämlich auch die „Satire das an sich Nichtige durch seine eigene Übertreibung, mit welcher es seine Ohnmacht enthüllt und damit ins Lächerliche übergeht“, wenn auch mit verbalen statt mit graphischen Mitteln: „Alle Begriffe, welche dem der Satire angehören, gehören folglich auch der Karikatur“. Karl Rosenkranz: *Ästhetik des Häßlichen*, hg. von Dieter Kliche, Leipzig 1990, S. 315–317. Siegbert S. Prawer und Terence Reed wenden die Begriffe „verbal caricature“ und „verbal cartoon“ auf die satirischen Texte Heinrich Heines an. Prawer zufolge besteht die Gemeinsamkeit darin, „that verbal, like graphic, caricatures deliberately exaggerate and distort“, wobei Heines verbale Karikaturen die visuellen Eigenschaften den „intellectual and moral elements“ unterordne; Siegbert Salomon Prawer: *Coal-Smoke and Englishmen. A Study of Verbal Caricature in the Writings of Heinrich Heine* (The 1983 Bithell Memorial Lecture), London 1984, S. 34; ders.: *Heine's Jewish Comedy. A Study of his Portraits of Jews and Judaism*, Oxford 1983, S. 5; vgl. auch ders.: *Frankenstein's Island. England and the English in the Writings of Heinrich Heine*, Cambridge et al. 1986, S. 74. Auch Terence Reed bezeichnet Heines bilderreiche verbale Satiren als *cartoons*. Vgl. Reed: *History in Nutshells: Heine as a Cartoonist*, *ibid.*, S. 164 f. – Günter und Ingrid Oesterle fordern gleichfalls die Einbeziehung von „Karikaturen der bildenden Kunst und der Literatur“ in begriffshistorische Überlegungen zu diesem Phänomen sowie die diesbezügliche „Öffnung der einzelnen Künste sich zuordnenden Disziplinen Kunst- und Literaturgeschichte“. Dazu heißt es: „Historisch entzündet sich zwar das Karikaturproblem an den Bildkarikaturen, es ergreift jedoch die anderen Künste und wird schließlich als Problematik nicht dieser oder jener Kunst, sondern von Kunst überhaupt begriffen.“ Günter und Ingrid Oesterle: „Gegenfüßler des Ideals“ – *Prozeßgestalt der Kunst* – „Mémoire processive“ der Geschichte. *Zur ästhetischen Fragwürdigkeit von Karikatur seit dem 18. Jahrhundert*, in: „*Nervöse Auffangorgane des inneren und äußeren Lebens*“. *Karikaturen*, hg. von Klaus Herding und Gunter Otto, Gießen 1980, S. 87–130; S. 88 f. Wenn dort aber von der „Literarizität“ der Karikatur die Rede ist (*ibid.*, S. 89 und 92–95), bezieht sich dies nicht auf die mit rein verbalen Mitteln ausgeführte Karikatur, sondern auf den literarischen Charakter der Bildsatire, die als Mischform aus Text und Bild oftmals der sprachlichen Kommentierung und Erklärung bedarf bzw., wie etwa die Hogarthischen Bildserien, sich selbst durch narrative Strukturen auszeichnet. Zu letzterem Aspekt vgl. auch Stephan Pabst: *Fiktionen des inneren Menschen. Die literarische Umwertung der Physiogno-*

vorgenommene Differenzierung für den Karikaturbegriff des 18. Jahrhunderts und insbesondere für das Verständnis Hogarths von entscheidender Relevanz ist.

Da eine ausführliche Darstellung der Geschichte des Hässlichen und der Karikatur seit der Antike in diesem Rahmen weder praktikabel noch zielführend wäre, bleibt der Untersuchungszeitraum (abgesehen von einigen Rück- und Ausblicken) historisch auf das 18. Jahrhundert beschränkt. Geographisch betrachtet sind die analysierten Texte hauptsächlich in England und Deutschland beheimatet, wobei rezeptionsphilologisch bedingt auch einige französische, italienische und altgriechische Werke hinzugezogen werden. Diese zeitliche und räumliche Begrenzung des Untersuchungsrahmens erlaubt eine desto präzisere Analyse des Umgangs ausgewählter Autoren mit dem neoplatonischen Axiom der Identität des Wahren, Guten und Schönen sowie seiner immer deutlicher zutage tretenden Brüchigkeit. Aus demselben Grund behandelt die Untersuchung allein den lächerlichen bzw. komischen Aspekt des Hässlichen, nicht aber seine erhabene Erscheinungsform;²² auch das Schreckliche, das Grausame, das Widerliche und das Obszöne werden hier nicht eigens thematisiert.²³ Den argumentativen Ausgangspunkt bildet das Werk Shaftesburys, wobei vor allem seine Ausführungen zum Hässlichen, Charakteristischen und Burlesken im Mittelpunkt stehen. Wenngleich in der umfangreichen Forschung zu Shaftesbury bereits häufiger erfolgt, ist eine kurze einleitende Zusammenfassung der zentralen Thesen seiner Moralästhetik methodisch doch unumgänglich. Von besonderer Bedeutung ist dabei sein *test of ridicule*-Konzept, in dessen Rahmen er die Karikatur als wirksames Instrument der Kritik und als untrügliches Mittel zur objektiven Wahrheitsfindung vorschlägt. Da Shaftesbury hierbei nicht nur als Theoretiker, sondern auch als Autor und Kritiker in Betracht kommt, ist auch nach seiner Fähigkeit zur konsequenten Beibehaltung eines erklärtermaßen objektiven Standpunktes bzw. seiner politischen, persönlichen, geschmacklichen oder weltanschaulichen Parteilichkeit zu fragen.

Anschließend wird zu prüfen sein, ob sich die literarische Charakterschilderung tatsächlich grundlegend von der Karikatur unterscheidet und inwieweit sie berechtigten Anspruch auf Objektivität und moraldidaktischen Nutzen erheben kann. Hierfür werden sowohl die theoretischen Grundlagen als auch die eigentlichen Produkte der Gattung untersucht, die von dem Griechen Theophrast begründet und während des 17. und 18. Jahrhunderts in Frankreich und England weiterentwickelt wurde. Die in dieser Zeit erschienenen Theophrast-Übersetzungen kommen hierbei ebenso in Betracht wie die

mik bei Jean Paul und E. T. A. Hoffmann, Heidelberg 2007 (Jenaer Germanistische Forschungen, NF, Bd. 21), 97–136.

²² Dagegen beschäftigt sich Carsten Zelles Studie zur *Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert* hauptsächlich mit dem Schrecklichen und dem Erhabenen und lässt das Komische mitsamt seiner Dimension des moralisch Lächerlichen außen vor. Carsten Zelle: *Ange-nehmen Grauen. Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im achtzehnten Jahrhundert*, Hamburg 1987; vgl. auch ders.: *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart/Weimar 1995.

²³ Für einen breiten Überblick über die verschiedenen Formen der Hässlichkeit von der Antike bis zur Gegenwart vgl. Umberto Eco (Hg.): *Die Geschichte der Hässlichkeit*, aus dem Italienischen von Friederike Hausmann, Petra Kaiser und Sigrid Vagt, München 2010.

Charakterschilderungen neuerer Autoren sowie die vergleichende Betrachtung beider durch die zeitgenössische Kritik im Kontext der *Querelle des Anciens et des Modernes*. Eine sehr fruchtbare Aufnahme fand die Gattung in den moralischen Wochenschriften *The Tatler* und *The Spectator*, wo Charakterschilderungen sowohl theoretisch reflektiert als auch praktisch produziert wurden. Die Gattung bildet zugleich den Rahmen für eine ausführliche Diskussion des gutmütig tadelnden Humors, der als eine moralisch korrektere und nützlichere Alternative zu Shaftesburys *test of ridicule*-Konzept eingeführt wird. Hierbei stellt sich jedoch die Frage nach der Durchschaubarkeit der charakterlichen Verstellung und damit nach der Verlässlichkeit des für diesen Humorbegriff zentralen *affectation*-Konzepts. Wie Shaftesbury müssen sich schließlich auch die *Spectator*-Autoren die Frage nach der konsequenten Anwendung ihrer eigenen Theorie stellen lassen.

Das Verhältnis zwischen dem programmatischen Anspruch und dem tatsächlichen künstlerischen Schaffen bildet auch den Gegenstand des dritten Teils, der Henry Fielding und William Hogarth gewidmet ist. Wenngleich beide Künstler wiederholt versichern, Charaktere anstelle von burlesken Figuren bzw. Karikaturen zu schaffen und diese in den Dienst der moralischen Erziehung des Publikums zu stellen, bleibt doch zu hinterfragen, ob sie sich tatsächlich immer unbeirrt innerhalb der Grenzen der mittleren Gattung bewegen und der unterhaltameren Karikatur in jedem Fall widerstehen können, ob es ihnen gelingt, die Brücke zwischen abstrakter Charakterschilderung und lebendig handelnder Figur zu schlagen und ob sie wirklich niemals ihre moraldidaktische Sendung aus den Augen verlieren.

Als sehr ergiebig erscheint auch ein eingehender Blick auf die englische und deutsche Homerrezeption des 18. Jahrhunderts, zumal die *Odyssee* und vor allem die *Ilias* gemeinhin als Ideale galten, dem die modernen Dichter nachzustreben hätten. Nur sehr wenige Gelehrte brachten dabei die vielfältigen ästhetischen und moralischen Probleme zur Sprache, die weder mit der Aufklärungspoetik noch mit dem christlichen Moralbegriff zu vereinbaren waren. Die weitaus meisten besaßen bezüglich Homers einen blinden Fleck, der sie auch die empfindlichste Störung der Identität des Wahren, Guten und Schönen übersehen oder sogar umständlich rechtfertigen ließ. So fand etwa die *Querelle d'Homère* zwischen Antoine Houdar de La Motte und Anne Dacier auch auf englischem Boden ihre Fortsetzung, als Alexander Pope im Rahmen seiner *Ilias*-Übertragung auf verschiedene heikle Passagen der griechischen Vorlage explizit aufmerksam machte bzw. gelegentlich auch stillschweigend korrigierte. Dies betrifft unter anderem den Spötter Thersites im zweiten Gesang der *Ilias*, der sowohl wegen seiner physischen Hässlichkeit als auch aufgrund seiner grausam bestrafte Kritik an den adligen Heroen vor allem den deutschen Gelehrten des 18. Jahrhunderts erhebliche Anstrengungen zur Ehrenrettung seines Schöpfers abverlangte. Das Dogma der ästhetischen und moralischen Unfehlbarkeit Homers wurde jedoch nicht nur durch den hässlichen Kritiker der Heroen in Frage gestellt, sondern bereits durch die Kriegshelden selbst: So schön sie in physischer Hinsicht auch sein mögen, so amoralisch ist mitunter ihr Handeln, wobei manch eine Heldentat auch die Grenzen des Wahrscheinlichen weit überschreitet. Das übermächtige Tabu der Homerkritik verführt jedoch manch einen Aufklärer zur Unterwanderung seiner eigenen ästhetischen, moralischen und poetologischen Theorien und Grundsätze, und selbst die hellsten Köpfe der Epoche schließen entweder gänzlich die

Augen vor diesem Problem oder winden sich in bemühten und ans Absurde grenzenden Rechtfertigungsargumentationen.

Wie schwierig sich der Abschied von der Wesenseinheit des Guten, Wahren und Schönen für einige Aufklärer gestaltete, wird auch hinsichtlich der Rezeption von Lessings Einakter *Philotas* augenfällig. Als exemplarische Umsetzung der lessingschen Mitleidspoetik, in der das mitunter wenig tugendhafte poetisch Gute an die Stelle des moralisch Guten treten und dennoch in schöner Gestalt erscheinen konnte, wurde das Stück nicht nur von seinen publizistischen Gegnern missdeutet: Selbst seinen Freunden und Mitstreitern gelang es kaum, den Bruch mit der platonischen Tradition nachzuvollziehen und ihre Erwartungshaltung bezüglich des moralisch vollkommenen Dramenhelden aufzugeben. Nach einer Zusammenfassung der Ergebnisse bildet ein kurzer Ausblick auf die weitere Entwicklung des Hässlichen und der Karikatur ab dem Ende des 18. Jahrhunderts den Abschluss.

II *A kind of Shadow of something inward*: Hässlichkeit bei Shaftesbury

II.1 Menschliche Schönheit und Hässlichkeit

II.1.1 Die innere Form

Schönheit ist Shaftesburys Auffassung nach niemals eine Eigenschaft des Stoffes, sondern allein der Form. Ungeformte Materie ist deshalb die Hässlichkeit schlechthin („Matter formless is *Deformity it-self*“). Der tote Stoff ist bar jeglicher formenden Kraft und damit unfähig, aus sich selbst schön zu sein, denn Form kann nur durch den Geist hervorgebracht werden („’Tis *Mind* alone which forms“). Daher kann ein toter Gegenstand nur dann schön werden, wenn ein tätiger Geist (*forming form*) ihm eine Form aufprägt, etwa wenn ein Künstler aus einem Stein eine Statue arbeitet. Die Schönheit dieser Statue liegt aber dennoch allein in der Schönheit des formenden Geistes begründet, von dem sie lediglich einen schwachen Abglanz widerspiegeln kann. Schön ist deshalb nicht das geistig Geformte und Verschönerte, sondern der Geist selbst, denn in ihm vereinen sich sowohl der Geist als auch seine Wirkung auf den Stoff: „Therefore the Beautifying, not the Beautify’d, is the really Beautiful“.¹ Gehören diese „forming forms“ im Unterschied zu der von ihnen geformten toten Materie bereits einer höheren Klasse des Schönen an, so sind sie ihrerseits jenem höchsten Prinzip der Schönheit untergeordnet, das nicht nur tote, sondern auch schaffende Formen hervorzubringen vermag. Dieses höchste Prinzip ist der Schöpfer des harmonisch geordneten Universums, in dem jedes einzelne Element, jedes System von Elementen dem großen Ganzen dient. In dieser harmonischen und symmetrischen Ordnung einer Vielheit von Einzelteilen liegt für Shaftesbury das Wesen aller Schönheit, das sich in den Formen der übrigen beiden Klassen ebenfalls manifestieren kann. Die höchste der zur zweiten Klasse gehörigen *forming forms* ist der Mensch, dessen geistiges Formungsvermögen sich auf sein eigenes moralisches Handeln, seine eigene äußere Gestalt sowie auf die Hervorbringung anderer Formen erstreckt, wozu auch das Schaffen von Kunstwerken gehört.²

¹ Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury: *The Moralists, a Philosophical Rhapsody. Being a Recital of certain Conversations on Natural and Moral Subjects*, in: *Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften*. Hg., übersetzt und kommentiert von Wolfram Benda, Christine Jackson-Holzberg, Patrick Müller und Friedrich A. Uehlein, Stuttgart/Bad Cannstatt 1981 ff., 2. Abteilung, Bd. 1, S. 16–384; S. 331–336. Diese Ausgabe wird im Folgenden mit [Titel], SE [Abteilung.Band] aufgeführt.

² Zum Verhältnis des Einzelnen zum Universum vgl. Friedrich A. Uehlein: *Kosmos und Subjektivität. Lord Shaftesburys Philosophical Regimen*, Freiburg/München 1976, bes. S. 54–70. Zur ästhetischen Theorie Shaftesburys allgemein vgl. Jerome Stolnitz: *On the Significance*

Formung seiner selbst bedeutet für Shaftesbury in erster Linie moralische Vervollkommnung der eigenen Person. Die Voraussetzung hierfür ist der angeborene moralische Sinn (*moral sense*). Er gewährleistet eine natürliche Neigung zum Wahren, Guten und Schönen und eine entsprechende Abscheu vor dem Falschen, Bösen und Hässlichen³ sowie die Fähigkeit, aus freiem Willen, ohne Zwang oder Androhung von Strafe, dieser natürlichen Neigung gemäß moralisch gut zu handeln und die Handlungen anderer richtig zu beurteilen. Der moralische Sinn verbürgt zudem eine harmonisch ausgebildete innere Form, ein Gleichgewicht aller gegensätzlichen natürlichen Neigungen, der egoistischen und der altruistischen, der sinnlichen und der geistigen.⁴ Wie sich nämlich die Vernachlässigung der altruistischen Neigung auf das Wohl der Gattung ebenso nachteilig auswirkt wie auf das Gedeihen des jeweiligen Einzelnen, so schadet die Missachtung der „Affections towards private Good“ durch die daraus resultierende Schädigung der eigenen Person wiederum auch der Gemeinschaft, „since it is impossible that the publick Good, or Good of the System, can be preserv'd without them“.⁵

Obgleich jedem Menschen angeboren, kann der moralische Sinn durch schwache moralische Konstitution, falsche Erziehung, falsche Weltanschauung oder durch Aberglauben korrumpiert oder gänzlich zerstört werden: „[B]y means of *corrupt Religion*, or SUPERSTITION, many things the most horridly unnatural and inhuman, come to be re-

of Lord Shaftesbury in Modern Aesthetic Theory, in: *The Philosophical Quarterly* 43 (1961), S. 97–113; Robert W. Uphaus: *Shaftesbury on Art: The Rhapsodic Aesthetic*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 27.3 (1969), S. 341–348; S. 341–345; David A. White: *The Metaphysics of Disinterestedness: Shaftesbury and Kant*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 32.2 (1973), S. 239–248; Dabney Townsend: *Shaftesbury's Aesthetic Theory*, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 41.2 (1982), S. 205–213; ders.: *From Shaftesbury to Kant. The Development of the Concept of Aesthetic Experience*, in: *Journal of the History of Ideas* 48.2 (1987), S. 287–305; Preben Mortensen: *Shaftesbury and the Morality of Art Appreciation*, in: *Journal of the History of Ideas* 55.4 (1994), S. 631–650; Richard Glauser: *Aesthetic Experience in Shaftesbury*, in: *The Aristotelian Society* (Supplement), 76 (2002), S. 25–54; S. 32 f.; Dagmar Mirbach: *Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury (1671–1713)*, in: *Klassiker der Kunstphilosophie von Platon bis Lyotard*, hg. von Stefan Majetschak, München 2005, S. 76–94; S. 79 f.

³ Vgl. Shaftesbury: *An Inquiry concerning Virtue, or Merit*, SE II.2, S. 24–315; S. 88–90 und S. 108–124.

⁴ Zu Shaftesburys *moral sense*-Theorie vgl. Oskar F. Walzel: *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben des 18. Jahrhunderts*, in: *Germanisch-romanische Monatsschrift*, Jg. 1 (1909), S. 416–437; S. 425 und 427; William E. Alderman: *Shaftesbury and the Doctrine of Moral Sense in the Eighteenth Century*, in: *Publications of the Modern Language Association of America* 46.4 (1931), S. 1087–1094; Ernest Tuveson: *The Importance of Shaftesbury*, in: *English Literary History* 20.4 (1953), S. 267–299; S. 267–283; Robert B. Voitle: *Shaftesbury's Moral Sense*, in: *Studies in Philology* 52.1 (1955), S. 17–38; Wolfgang H. Schrader: *Ethik und Anthropologie in der Englischen Aufklärung. Der Wandel der moral-sense-Theorie von Shaftesbury bis Hume*, Hamburg 1984, S. 1–37, bes. S. 11–17; Astrid von der Lühse: *Aisthesis – synaisthesis – sensus communis. Shaftesburys Entdeckung des moralischen Gefühls*, in: *Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne*, hg. von Hans Adler und Ulrike Zeuch, Würzburg 2002, S. 185–204.

⁵ Shaftesbury: *Inquiry*, SE II.2, S. 160–164.

ceiv'd as excellent, good, and laudable in themselves“.⁶ Das Fehlen des *moral sense* äußert sich in einem Ungleichgewicht der natürlichen bzw. im Vorhandensein unnatürlicher Neigungen. So resultiert ein Überhandnehmen der natürlichen egoistischen Neigungen in ihrer Perversion zu gemeinschaftsschädigenden Übeln wie Feigheit, Rachsucht, Habgier, Eitelkeit, Ruhmsucht und Faulheit.⁷ Noch verderblicher für das Gemeinwohl sind aber jene Neigungen, die sich in Form von Grausamkeit und Tyrannei, Schadenfreude, Neid und unnatürlichen sinnlichen Neigungen auswirken. *Unnatural* heißen diese Neigungen zum einen deshalb, weil sie nicht durch die nur das Gute bezweckende Schöpfernatur, sondern durch eine widerstreitende und die wahre Natur bezwingende zweite Natur (*second nature*) hervorgebracht werden; zum anderen aber deshalb, weil sie weder dem Individuum noch der Gattung nützen und deshalb der Natur des Menschen, d. h. seiner Bestimmung und Veranlagung, entgegenstehen.⁸

Menschen, die ihre auf das Wohl der eigenen Gattung gerichtete soziale Neigung verlieren, vergleicht Shaftesbury mit jenen Missgeburten in der Tierwelt, die aus der widernatürlichen Kreuzung verschiedener Arten entstanden sind und die infolge dessen ihre natürlichen Instinkte und Fähigkeiten wie Herdenverhalten, Fortpflanzungsfähigkeit oder Pflege des Nachwuchses eingebüßt haben. Würden derart pervertierte Tiere mit Recht als Ungeheuer betrachtet, so sei der Mensch, der ausschließlich seinen egoistischen oder gar widernatürlichen Neigungen folgt, in keinem geringeren Maße ein Ungeheuer bzw. eine Missgeburt: „Nor are they less *Monsters*, who are misshapen or distorted in an inward Part“.⁹ Wie Sodomie zu jenen widernatürlichen Neigungen zähle, die sowohl der Glückseligkeit des Individuums als auch dem Fortbestand der Gattung entgegenwirken, so sei die falsche Erziehung oder Religion, die den Menschen entgegen seiner Bestimmung und Veranlagung zu widernatürlichen Ansichten heranbildet und auf diese Weise die natürliche Ordnung der Welt verkehrt, als eine geistige bzw. ideelle Sodomie zu betrachten. Das Vorhandensein solcher Neigungen und der damit einhergehende Verlust der Fähigkeit, Recht von Unrecht zu unterscheiden, „can by no Dissimulation be conceal'd“.¹⁰ Alle Äußerungen einer widernatürlichen inneren Form – seien dies nun Handlungen, äußere Erscheinung, Interessen, Kunstwerke oder Weltanschauungen – sind notwendig ebenfalls hässlich und monströs. So ist in Shaftesburys Augen auch Hobbes' Auffassung vom Menschen im Naturzustand, der sich bar aller moralischen Grundsätze und natürlicher sozialer Neigungen lediglich vom Egoismus leiten und nur durch strenge und repressive Gesetzgebung zu einem sozialen Wesen formen

⁶ Ebd., S. 96–98 und S. 146

⁷ Ebd., S. 174 und S. 244.

⁸ Vgl. ebd., S. 92, S. 172–176 und S. 292–300; vgl. auch ders.: *Moralists*, SE II.1, S. 68. Vgl. dazu Tuveson: *The Importance of Shaftesbury*, *ibid.*, S. 284–288; ders.: *Shaftesbury on the Not So Simple Plan of Human Nature*, in: *Studies in English Literature, 1500–1900* 5.3 (1965), S. 403–434; Glauser, *Aesthetic Experience*, *ibid.*, S. 32 f.

⁹ Shaftesbury: *Inquiry*, SE II.2, S. 238. – Entgegen der Behauptung Steintragers gilt bei Shaftesbury keineswegs nur der mitleidlos-grausame Mensch als Ungeheuer. Vgl. James A. Steintrager: *Perfectly Inhuman: Moral Monstrosity in Eighteenth-Century Discourse*, in: *Eighteenth century life* 21 (1997), S. 114–132; S. 114–117.

¹⁰ Shaftesbury: *Inquiry*, SE II.2, S. 222.

lässt, „somewhat *Gothick*“, denn er schildert die Menschen „by far more monstrous and corrupt, than with the worst Intentions it was ever possible for the worst of ’em to become“.¹¹ Das Menschenbild des Philosophen, der offensichtlich selbst „something of the Savage“ an sich habe, sei nichts als eine verzerrte Darstellung der Menschennatur „under monstrous Visages of *Dragons, Leviathans*, and I know not what devouring Creatures“.¹² Entsprechend monströs ist in Shaftesburys Augen auch jeder Zweifel an der Vollkommenheit der göttlichen Ordnung, jeder Wunsch nach ihrer Veränderung. Bereits die Vorstellung einer andersartigen Schöpfung, die zwangsläufig falsch und hässlich sein müsse, bezeichnet er in bild- und Bühnenkünstlerischen Metaphern als „*Nature travestie*“ oder „*Nature-Grotesque*“, welche wiederum aus der grotesken inneren Form ihres Urhebers („y^c Grotesque-Work *within*“) entspränge: „Nature seen thus in Masquerade, disfigur’d, *charg’d*, as they say in Painting, & after a kind of Caragatura“.¹³

II.1.2 *Affectation* als Ursache äußerer Hässlichkeit

Die höchste Form der Schönheit, die der Mensch aufgrund seiner schönen inneren Form hervorbringen kann, ist Shaftesbury zufolge die Schönheit seiner moralischen Grundsätze und Handlungen, die an keinerlei Materie gebunden, also rein geistiger Natur ist.¹⁴ Einen unmittelbaren Ausdruck findet diese innere Schönheit oder Hässlichkeit eines Menschen in seiner äußeren Erscheinung, die Shaftesbury als „a kind of Shadow of something *inward*“ betrachtet.¹⁵ Wie jede Art von Materie könne nämlich der menschliche Körper nicht aus sich selbst heraus schön sein: Er sei hässlich, wenn er aufgrund einer Unausgewogenheit der gegensätzlichen Triebe, aufgrund des Vorhandenseins von widernatürlichen Neigungen oder auch aufgrund des gänzlichen Fehlens von Geist der schönen inneren Form ermangele. Ein Schurke oder ein Idiot könne daher niemals wahrhaft schön sein, wie sein Körper an sich auch beschaffen sein mag: Der ihm innewohnende hässliche Geist müsse sich wie in seinen Handlungen auch in seinem Gesichtsausdruck, seiner Körperhaltung und seinen Bewegungen verraten: „For

¹¹ Ders.: *Sensus Communis: An Essay on the Freedom of Wit and Humour. In a Letter to a Friend*, SE I.3, S. 14–128; S. 54.

¹² Ders.: *Moralists*, SE II.1, S. 112. Die Ungeheuerlichkeit des hobbeschen Menschenbildes konstatieren auch die Zeitgenossen Shaftesburys, allen voran Kleriker wie William Lucy und John Eachard. In einigen Satiren wurde die Monstrosität seines Menschenbildes auch auf den Philosophen selbst gemünzt. Die Calvinisten redeten vom „monstrous Leviathan Hobbs“ (Thomas Pierce: *The Self-Revenger Exemplified in Mr. William Barlee*, London 1658, S. 71, zitiert nach: Samuel I. Mintz: *The Hunting of Leviathan. Seventeenth-Century Reactions to the Materialism and Moral Philosophy of Thomas Hobbes*, Cambridge 1962, S. 127), die Anglikaner von der „Malmesburian Hydra, the enourmous Leviathan, the gigantic dragon, the hideous monstrosity and British beast, the Propagator of execrable doctrines, the Promulgator of mad wisdom“ (Charles Robotham: *Ode prefaced to John Templer’s Idea Theologiae Leviathanis*, London 1673, sig. A7, zitiert in: Mintz, *Hunting of Leviathan*, *ibid.*, S. 56.

¹³ Shaftesbury: *Askemata*, SE II.6, S. 338.

¹⁴ Vgl. ders.: *Moralists*, SE II.1, S. 338.

¹⁵ Ders.: *Sensus Communis*, SE I.3, S. 114.

what is a mere *Body*, tho a human one, and ever so exactly fashion'd, if *inward* Form be wanting, and the *Mind* be monstrous or imperfect [...]?"¹⁶ Bei der hier zur Rede stehenden Schönheit der äußeren Erscheinung handelt es sich also im eigentlichen Sinne um Anmut.¹⁷ Als unmittelbarer Ausdruck seelischer Schönheit kann sie niemals künstlich hervorgebracht werden: Sobald sie Gegenstand des Bewusstseins wird und durch affektierte Posen oder äußerlich schmückendes Beiwerk erzeugt werden soll, wirkt sie unnatürlich, übertrieben und lächerlich: „Definition of AFFECTATION. Viz. ‚An express'd Consciousness of Grace, w^{ch} spoils Grace & its Simplicity.‘ ‚An Attention to Self, to the Action & Movement or Attitude itself.“¹⁸ *Affectation* wird damit zum Indikator dafür, dass das Innere der sie an den Tag legenden Person „*deform'd and monstrous*“¹⁹ ist. Sie zeugt zugleich von der Absicht, den Mangel an innerer Schönheit durch Vortäuschung zu kompensieren bzw. durch Maskierung mit Äußerlichkeiten zu verschleiern, und ist somit auch im Sinne von Verstellung zu verstehen. Selbst da, wo die Ornamentierung mit künstlichen Schönheiten nicht auf einem tatsächlichen Mangel beruht, sondern lediglich die natürliche Schönheit geringschätzt und aufgrund einer Mode erfolgt, führt sie schließlich zur Perversion und zum gänzlichen Verlust der inneren Form.²⁰ Diese Form der *affectation* findet Shaftesbury vor allem in der frankophilen höfischen Gesellschaft vor: Ein Mann, der seine Komplimente mit der Miene und der Haltung eines französischen Tanzmeisters vollführt, der sich mit Krawatten, Strumpfbändern, hohen Absätzen und Perücken im französischen Geschmack kleidet, der mit seiner Galanterie die Frau zu einer Würde erhebt, die ihr (wie Shaftesbury meint) von Natur aus nicht zusteht, der in seiner überfeinerten, verzärtelten Konversation sogar weibliche Verhaltensweisen nachahmt, ist weibisch („effeminate“)²¹ und somit „*false, monstrous, and GOTHICK*“,²² da er nicht seiner Natur gemäß agiert. Die Orientierung an einer Mode unterbindet zudem jede Originalität des Charakters und lässt den betreffenden Menschen als lächerliche Verkörperung falscher Vorstellungen erscheinen. Nur derjenige, der sich nicht nach einem einzigen Vorbild richtet, sondern in einem langen Prozess von den verschiedensten Menschen lernt, ihre Sitten verinnerlicht und gegeneinander abwägt, sich ihre positiven Eigenschaften zu eigen macht und die negativen verwirft, entwickelt sich zu einer eigenständigen Persönlichkeit und wirkt „*original, natural, and unaffected*“.²³

¹⁶ Ders.: *Moralists*, SE II.1, S. 334. Vgl. auch ders.: *Sensus Communis*, SE I.3, S. 114, und ders.: *Soliloquy: Or, Advice to an Author*, SE I.1, S. S. 34–300; S. 110: „For *Knavery* is mere *Dissonance* and *Disproportion*.“

¹⁷ Vgl. hierzu Walzel: *Shaftesbury und das deutsche Geistesleben*, *ibid.*, S. 427.

¹⁸ Shaftesbury: *Plasticks, or the Original, Progress, & Power of Designatory Art*, SE I.5, S. 153–297; S. 277.

¹⁹ Ders.: Anm. zu *Miscellaneous Reflections on the preceding Treatises, and other Critical Subjects*, SE I.2, S. 18–404; S. 222 in: SE I.4, S. 190 f. Vgl. auch ders.: *Moralists*, SE II.1, S. 42–44.

²⁰ Ders.: Anm. zu *Miscellaneous Reflections*, SE I.2, S. 222 in: SE I.4, S. 191.

²¹ Vgl. ders.: *Plasticks*, SE I.5, S. 191, 199, 210 und 269.

²² Ders.: *Moralists*, SE II.1, S. 38.

²³ Ders.: Anm. zu *Miscellaneous Reflections*, SE I.2, S. 308, in: SE I.4, S. 234.

Im Hinblick auf Natürlichkeit und Künstlichkeit des menschlichen Verhaltens unterscheidet Shaftesbury auch zwischen dem natürlichen inneren und dem „ökonomischen“ äußeren Charakter bzw. Selbst.²⁴ Der innere Charakter eines Menschen entspricht seiner wahren geistigen Natur, die einen Teil der universellen göttlichen Ordnung ausmacht: „What is this SELF? ... a Part of this General Mind, governing a Part of this General Body, Itself & Body both, governd by the universal governing Mind: w^{ch} if It willingly be, it is the same as to govern with It. It is one with It, partakes of It, & is in the highest sence related to It“.²⁵ Das äußere Selbst ist im Idealfall das getreue Spiegelbild des sich in Erscheinung, Rede und Handlung offenbarenden inneren Charakters; in der Übereinstimmung beider liegt eine Grundvoraussetzung für menschliche Schönheit und Anmut.²⁶ Eine kurzfristige Abweichung des äußeren vom inneren Selbst ist ausschließlich dann statthaft, wenn das natürliche Selbst aufgrund von mangelnder innerer Harmonie instabil ist und die betreffende Person ohne Verstellung (*dissimulation*) den Ansprüchen anderer an ihre sozialen Kompetenzen nicht gewachsen wäre: „If at any time the inward Character suffer, keep at least the outward.“²⁷ In einem solchen Fall erfüllt der vom derangierten inneren Selbst abweichende äußere Charakter, den Shaftesbury auch als das künstliche Selbst bezeichnet, die Funktion eines Schutzschildes, indem er die Wahrung der Würde gewährleistet und selbst dem innerlich instabilen Individuum ein souveränes und höfliches Auftreten vor anderen ermöglicht.²⁸ Die Maskierung des natürlichen durch das künstliche Selbst darf jedoch nicht zur dauerhaften Kompensation eines inneren Ungleichgewichts dienen: Wer sich hierzu gezwungen sieht, muss sich beizeiten bemühen, zu seiner inneren Harmonie zurückzufinden. Während das innere Selbst aufgrund seiner Teilhabe an der göttlichen Ordnung nicht anders als wahr, gut und schön sein kann, resultiert die fortgesetzte Abweichung davon notwendig in Hässlichkeit und Lächerlichkeit. Die charakterliche Verstellung, in deren Zuge der einzelne Mensch versucht, anstelle seines natürlichen Charakters „a wrong SELF, A NOTHING, NON-ENTITY, LYE“²⁹ zu etablieren, ist in Shaftesburys Augen gleichbedeutend mit einer Rebellion gegen die göttliche Ordnung; sie ist die Negierung des Wahren und die Verabsolutierung des Falschen, „the highest Impiety, the highest Sacrilege“.³⁰

²⁴ Vgl. Shaftesbury: *Askemata*, SE II.6, S. 216–236. – Zu Shaftesburys Begriff des Selbst vgl. Uehlein: *Kosmos und Subjektivität*, *ibid.*, S. 101–122; zum ökonomischen Selbst im Unterschied zum natürlichen Selbst vgl. *ebd.*, S. 120–122, 126–128, 133–139 und 175 f. Uehlein überträgt den Begriff *natural self* mit „Sein“ und *economical self* mit „Leben“, *ebd.*, S. 121. Vgl. außerdem Lawrence E. Klein: *Shaftesbury and the Culture of Politeness. Moral Discourse and Cultural Politics in Early Eighteenth-Century England*, Cambridge 1994, S. 72–96, und Angelica Baum: *Selbstgefühl und reflektierte Neigung. Ästhetik und Ethik bei Shaftesbury*, Stuttgart/Bad Cannstatt 2001, S. 380–396.

²⁵ Shaftesbury: *Askemata*, SE II.6, S. 235 f.

²⁶ Vgl. *ebd.*, S. 228–236.

²⁷ *Ebd.*, S. 436.

²⁸ Vgl. *ebd.*, S. 436–440. Vgl. hierzu John G. Hayman: *Shaftesbury and the Search for a Persona*, in: *Studies in English Literature, 1500–1900*, 10.3 (1970), S. 491–504; S. 492 f.

²⁹ Shaftesbury: *Askemata*, SE II.6, S. 232.

³⁰ *Ebd.*, S. 191; vgl. auch *ebd.*, S. 194 f.

Der Verlust des inneren Selbst beruht jedoch nicht zwangsläufig auf bewusster böswilliger Täuschung: Eine besonders große Gefahr, den eigenen inneren Charakter zu verlieren, sieht Shaftesbury bei Menschen, die in der höfischen, bürgerlichen oder politischen Öffentlichkeit verkehren und hier gesellschaftlichen Zwängen und Moden sowie der Beurteilung anhand von rein äußerlichen Eigenschaften und materiellen Werten wie Abstammung, gesellschaftliche Stellung, Besitz, Amt, Einfluss oder Fürstengunst ausgesetzt sind. Solche bloß akzidentiellen Werte würden häufig zu den Zielen des Strebens nach persönlicher Vervollkommnung und zu den Richtlinien des eigenen Handelns erklärt und träten so an die Stelle der wahren Tugenden und der Veredelung des moralischen Charakters.³¹ Aber auch derjenige, der etwa die Hochschätzung innerer Werte wie Mäßigkeit, Großmut und Unbestechlichkeit für sich in Anspruch nimmt, beweist sich als Heuchler, wenn er zugleich nach außen hin seine Bewunderung für repräsentative materielle Gegenstände wie Schlösser, Gärten oder Kunstwerke und Interesse an ihrem Besitz bekundet. Eine solche Konstellation von innerem und äußerem Charakter ist aufgrund der Gegensätzlichkeit ihrer jeweiligen Werte „monstrouse“ und somit „rediculouse“,³² und zwar selbst dann, wenn das bezeugte Interesse lediglich auf einem Bedürfnis nach Anerkennung von Kennerschaft und Urteilsvermögen, auf Geselligkeit oder bloß auf Höflichkeit beruht: „If *others* are courted & cultivated; *Self* is forgot“.³³ Wenn Shaftesbury in diesem Zusammenhang das zur Wahrung der eigenen Würde nötige Maß an Selbstliebe anmahnt, so ist dies als eine Forderung nach Wahrhaftigkeit und Treue zum inneren Selbst und damit zum Schöpfer zu verstehen, dem der Einzelne nur dann den schuldigen Respekt erweist, wenn er sich selbst treu bleibt.

Resolve therefore Never to forget *Thy Self*. How long is it that thou wilt continue thus to act two different parts, & be two different Persons? Call to mind what thou art; what thou hast resolv'd & enterd upon. recollect thy *Self* wholly within thy *Self*. be ONE intire & self same Man: and wander not abroad, so as to loose sight of *the End*; but keep that constantly in view both in y^e least concerns, & in the greatest; in Divertions, in seriouse affaires; in Company, & alone; in y^e Day time & at night. Let neither Ceremony, nor Entertainment in Discours, nor Plesantry, nor Mirth amongst Friends, nor any thing of this kind, be the occasion of quitting that remembrance, or of loosing that fix'd attention.³⁴

Gefahr droht dem natürlichen inneren Selbst auch durch die Gefallsucht, welche gleichfalls eine Orientierung an Geschmack und Erwartungen anderer, an Mode und Konventionen bedeutet. Wessen Reflexionen sich nicht mehr auf die eigene innere Form richten, sondern lediglich noch auf die Art und Weise, wie er äußerlich von anderen wahrgenommen wird, hört bald auf, er selbst zu sein: Er verliert nicht nur seine unaffektierte Anmut und seinen natürlichen Geschmack, sondern auch seinen moralischen Sinn, die allesamt im inneren Selbst verankert sind; er wird zum Spielball der Launen anderer, zu

³¹ Vgl. ebd., S. 223–225 und S. 208–210. Vgl. Lawrence Klein: *The Third Earl of Shaftesbury and the Progress of Politeness*, in: *Eighteenth-Century Studies* 18.2 (1984/85), S. 186–214; S. 198 f.; Mortensen, *Shaftesbury and the Morality of Art Appreciation*, *ibid.*, S. 645–650.

³² Shaftesbury: *Askemata*, SE II.6, S. 192 f.; vgl. auch ebd., S. 198 f.

³³ Ebd., S. 193.

³⁴ Ebd., S. 186. Vgl. auch ebd., S. 228 und S. 232.

einer von außen kontrollierten seelenlosen Maschine.³⁵ Shaftesbury vergleicht dieses Verhalten mit dem eines Schauspielers, der sich weigert, die Anweisungen des Regisseurs zu befolgen: „[A]nd thus thou becomest one of those seditious & quarrellous Actors y^t mutiny against the Master of the Stage. For, it is plain, whilst thou art thus affected, thy regard is towards Spectators, not towards Him whose approbation alone thou hast need of“.³⁶ Durch *affectation* wird der Mensch zur Karikatur, und seine Lebensführung wird zur Farce.

Affektiertheit resultiert aus jeder Handlung oder Äußerung, die nicht mit dem inneren Selbst und den eigenen Fähigkeiten und Empfindungen zu vereinbaren ist. Wer sich bloß um seines Rufes willen bemüht, seine Gesprächspartner durch witzige Bemerkungen zu unterhalten, ohne wirklich geistreich oder humorvoll zu sein, wirkt ebenso affektiert wie derjenige, der anderen nicht aus wahrer Betroffenheit, sondern bloß aus Pflichtgefühl sein Mitleid und nicht aus ehrlicher Zuneigung, sondern nur aus Höflichkeit seine Wertschätzung bezeigt. Während ersterer als Clown erscheint, wird letzterer als Heuchler und Schmeichler wahrgenommen: „[F]or, without being touchd & movd in a certain degree, nothing of this can be gracefully practic'd, nor is it to be undertaken“.³⁷ Daher ist auch jede Handlung von vornherein zum Scheitern verurteilt, die nicht den eigenen Fähigkeiten und Begabungen entspricht und deren Motivation lediglich aus Eitelkeit oder Ruhmsucht entspringt:

If it be a part not consistent with y^e preservation of a Character; it is never to be undertaken: If it be consistent, but with another Person & not with Thee, because thou hast less strength; why undertake a part beyond thy reach? for, first, thou art sure to act ungracefully nauseously, affectedly, & so as to spoyle what thou undertakest: and, in y^e next place, this is certain, that if thou forget'st *thy Self*; thou wilt forget thy Duty.³⁸

Solches Handeln ist in Shaftesburys Augen gleichfalls widernatürlich, da seiner Ansicht nach jedem Menschen als einem Teil der göttlichen Ordnung eine bestimmte Funktion zugewiesen wurde, die er mit Hilfe seiner gottgegebenen Stärken und Talente bestmöglich auszufüllen hat. Unterlässt er es, diese natürlichen Fähigkeiten zu pflegen und zu vervollkommen, und maßt er sich statt dessen Fähigkeiten außerhalb seines eigenen Wirkungsbereiches an, gibt er sich in seiner verächtlichen Selbstüberschätzung nicht nur der Lächerlichkeit preis, sondern nimmt auch die Verkümmern der eigenen Talente in Kauf: „Know, therefore, what *thy Art* is, & how It is to be adherd to: and remember y^t every Action even the slightest, w^{ch} is not done according to it, is both Wrong, & tending to y^e Destruction of the Art itself“.³⁹

Wenn Shaftesbury in diesem Zusammenhang von Natur spricht, meint er nicht den primitiven, unverbildeten Naturzustand der Menschheit, sondern vielmehr den durch

³⁵ Vgl. ebd., S. 186 f. und S. 188 f.

³⁶ Ebd., S. 194 f.

³⁷ Ebd., S. 189 f.

³⁸ Ebd., S. 187.

³⁹ Ebd., S. 188; vgl. auch ebd., S. 437: „Manage w^t thou art fitt for, & hast Strength to manage: & mount not where thou art so soon lyable to be thrown, & made contemptible both to others & thy Self.“

Erziehung und Bildung geformten menschlichen Geist. Kein Mensch ist also von Natur aus anmutig, sondern nur derjenige, der eine umfassende Geistesbildung und sittliche Erziehung genossen hat.⁴⁰ Der einfachen Stadt- und Landbevölkerung, deren Erziehung fernab von den gebildeten Kreisen erfolgt und die aus materiellen Gründen gezwungen ist, gemeinen Beschäftigungen nachzugehen, spricht Shaftesbury daher die Fähigkeit, anmutig oder schön zu sein, schlichtweg ab. Aufgrund von mangelnder materieller Freiheit und Muße ist es ihnen nicht gegeben, ihren Geist auszubilden und so eine schöne innere Form zu entwickeln. Bei ihnen handelt es sich um jene Klasse von Ungeheuern, die Schiller später als Wilde bezeichnen wird, während das (genuin moderne) Verhaltensmuster der *affectation* eine Eigenschaft der Depravierten ist.⁴¹

II.1.3 Guter und schlechter Geschmack

Wahre Schönheit wahrzunehmen und zu schätzen vermag nur derjenige, der eine schöne innere Form besitzt. Da nämlich wahre Schönheit keine Eigenschaft der Materie ist, kann sie auch nicht mit den Sinnen, sondern allein mit dem Auge des Geistes geschaut und nur denkend und urteilend erfasst werden: „[N]either can MAN by the same *Sense* or brutish Part, conceive or enjoy *Beauty*: But all the *Beauty* and *Good* he enjoys, is in a nobler way, and by the help of what is noblest, his MIND and REASON.“⁴² Auf den in geistiger Hinsicht wohlgeformten Menschen, den Shaftesbury auch *virtuoso* nennt, wirkt alles Formlose abstoßend; da er nur seinesgleichen seiner Aufmerksamkeit würdigt, wird er hinter der sinnlich wahrnehmbaren Wohlgestalt eines jeden Gegenstandes immer nach der geistigen Schönheit suchen, deren Abglanz sie ist. Findet er sie, kann er in ihr die Quelle alles Schönen, „the Original of Form and Order“, schauen; fehlt sie jedoch, kann der Gegenstand allenfalls einen vorübergehenden sinnlichen Reiz bieten, niemals aber ein nachhaltiges geistiges Interesse oder Vergnügen wachrufen: „For never can the *Form* be of real force where it is un contemplated, unjudg'd of, unexamined, and stands only as the accidental Note or Token of what appeases provok'd Sense, and satisfies the brutish Part.“⁴³ Der moralische Sinn fungiert somit zugleich auch als ästhetischer Sinn: Aufgrund der Identität des Wahren, Guten und Schönen geht die Fähigkeit, den harmonischen Zusammenhang der Natur zu erkennen und richtig auffassen, mit der Liebe zur Schönheit der natürlichen Ordnung einher: „That what is BEAUTIFUL is *Harmonious* and *Proportionable*: What is Harmonious and Proportionable, is TRUE; and what is at once both *Beautiful* and *True*, is, of consequence, Agreeable and GOOD“.⁴⁴ Ein Mensch mit gesundem moralischem Urteilsvermögen besitzt daher einen „natural good

⁴⁰ Ders.: *Soliloquy*, SE I.1, S. 88.

⁴¹ Vgl. ders.: *Plasticks*, SE I.5, S. 191 und S. 277.

⁴² Ders.: *Moralists*, SE II.1, S. 358.

⁴³ Ebd., S. 358–62.

⁴⁴ Ders.: *Miscellaneous Reflections*, SE I.2, S. 222 f. – Vgl. hierzu John Andrew Bernstein: *Shaftesbury's Identification of the Good with the Beautiful*, in: *Eighteenth-Century Studies* 10.3 (1977), S. 304–325. Vgl. auch ders.: *Inquiry*, SE II.2, S. 66, S. 140 und S. 190.