

*Christoph Hubig*  
›Genie‹ – Typus oder Original?  
Vom Paradigma der Kreativität zum  
Kult des Individuums

## Einleitung

Jede Epoche weist – für die Geistesgeschichte Zeichen des Umdenkens und der Neuorientierung – Begriffe auf, deren programmatischer Gehalt die Legitimation des Neuen und die kritische Abgrenzung vom Althergebrachten erbringen soll. Als solche repräsentieren diese Begriffe »kulturelle Wertideen«, wie es Max Weber formulierte: Sie sind die Stilisierung bestimmter Eigenschaften des Denkens und Handelns, in denen sich grenzwertartig deren Sinn ausdrückt.

Der Begriff des Genies, zunehmend in der Diskussion um das Bild des neuzeitlichen Menschen im 17. und 18. Jahrhundert etabliert, ist einer dieser Idealtypen. Die Diskussionen um das Genie, die Schattierung seiner Bedeutungen in den verschiedenen menschlichen Schaffensbereichen und die Polemik um seine Inanspruchnahme drücken brennspiegelartig die Problematik der Selbstvergewisserung des neuzeitlichen Menschen aus. Ein Spezifikum, das die Problematik idealtypischer Auffassungsweise übersteigt und als solches geradezu Seismograph für eine systematische Schwierigkeit der Selbstvergewisserung des neuen Menschen ist, unterscheidet gleichwohl diese Diskussionen von anderen ideologischen Disputen: Als Kontrast zur Vorbildhaftigkeit des Alten mußte das Genie als neuer ›Typus‹ entworfen werden. Träger dieser Neuorientierung war jedoch das Original-Genie, das autonome Individuum. Ob Individualität als Typus oder nur als dem einzelnen selbst zukommende Eigenschaft gedacht werden könne, prägt im übrigen jene Diskussion bis heute. Hinter der scheinbar abstrakten Frage verbirgt sich eine Fülle von Folgeproblemen, etwa der Streit, ob dem Genie als universellem Typus zukomme, maß-

gebend für den Bereich der Wissenschaften und der Künste zu sein, oder ob Originalität mit der Subjektivität des ästhetischen Gefühls gleichzusetzen sei; ob Genie erlernbar oder angeboren sei oder ob es Vorbildhaftigkeit durch generelle Verbindlichkeit habe und prinzipiell nicht nachahmungsfähig und gerade dies ein Kriterium des aus der Masse Herausragenden sei, der, mangels allgemeiner Zustimmung, kompensatorisch eines Kultes zu seiner Bestätigung bedarf (was die Wurzel der pejorativen Konnotationen des Genie-Begriffs ist). Erst Immanuel Kant und Wilhelm von Humboldt lösen sich aus diesen Dichotomien, indem es ihnen gelingt, das Genie einerseits vom Wissenschaftler zu sondern und somit seine ästhetische Autonomie zu garantieren, andererseits jedoch diesen Begriff der Subjektivität seiner Irrationalität zu entkleiden und die »allgemeine Subjektivität« als Symbol allgemeiner Sittlichkeit erscheinen zu lassen, wodurch der Genie-Begriff seine Vorbildhaftigkeit wiedergewinnt – soweit sogar, daß Humboldt ihn auf Völker und Nationen übertragen kann.

Die Spannweite des Genie-Begriffs, zunächst im 17. Jahrhundert als Chiffre für die Vollkommenheit des wissenschaftlichen und künstlerischen Umgangs mit der Natur, dann der Analogie des Schaffens zu dem der Natur, schließlich der Autonomie menschlicher Natur bis hin zur Irrationalität individuellen Gefühls, wird im beginnenden 19. Jahrhundert neu gefaßt und aufgehoben in einem Genie-Begriff, der vom Standpunkt der Reflexion die Unterschiede auf abstrakterer Ebene neu formiert.

Die Herausbildung der Idee vom Genie hat eine brüchige Vorgeschichte. Dies ist darin begründet, daß die drei ordnungs- und orientierungsstiftenden Relationssysteme der Antike und des Mittelalters – dasjenige des Menschen zur Natur, zu Gott und zur menschlichen Gesellschaft – sowohl immanent als



auch in ihrem Verhältnis zueinander in Begründungskrisen gerieten. An solchen Brüchen wurden immer wieder Gedanken über die Autonomie des Individuums in schöpferischer Hinsicht artikuliert, ohne daß sie auf Dauer durchsetzungsfähig gewesen wären. Zur Herausbildung eines eigenen Typus vom Genie kam es erst im Verlauf einer gleichzeitigen Krise aller drei Systeme.

### Ordnungsleistung und Ordnungslast: die Bestimmung des Spielraums von Individualität

Nachdem der Mythos, gebunden an die Rituale einer geschlossenen Gesellschaft, mit deren Auflösung (die Homer in der *Ilias* und *Odyssee* schildert) seine Legitimationskraft zunehmend verlor und der vereinzelt Odysseus listig den Gefahren des sterbenden Paradieses zu entgehen suchte, muß ein Ersatz gesucht werden für den Verlust der Ganzheit und der Geschlossenheit des mythischen Daseins, dessen Bilderwelt zur Realität gehörte. Die komplexen Strukturen der Theorien und Dichtungen vom Genie des 18. Jahrhunderts haben drei antike Wurzeln: das Denken der Sophisten, denen der Mensch Maß aller Dinge ist, das Denken Platons und die Philosophie des Aristoteles. Die Krise des mythischen Denkens schuf das Individuum, das von den Sophisten als einziger Maßstab festgesetzter Begrifflichkeit, vereinbarter Wahrheit und Nützlichkeit gilt. Allerdings übereilt, wie Sokrates den Sophisten vorhält: Denn sie können ohne Maßstab selbst nicht begründen, wieso Begriffe verstanden werden, Festsetzungen (>theseis<) gemeinsam getroffen werden können, ein Urteilen, das ein Urteilen über die Welt sein soll, überhaupt möglich ist. Die Scheinhaftigkeit der Objektivität, zunächst ein Freiraum, führt zu Skeptizismus und Nihilismus, zur Selbstaufhebung – ein Problem, das als bleibende Begründungslast die Genie-Vorstellungen begleiten wird – bis zur *Vorschule der Ästhetik* (1804), in der Jean Paul dem empfindsamen Genie Nihilismus vorwirft, und zu Friedrich Nietzsche oder den Surrealisten.

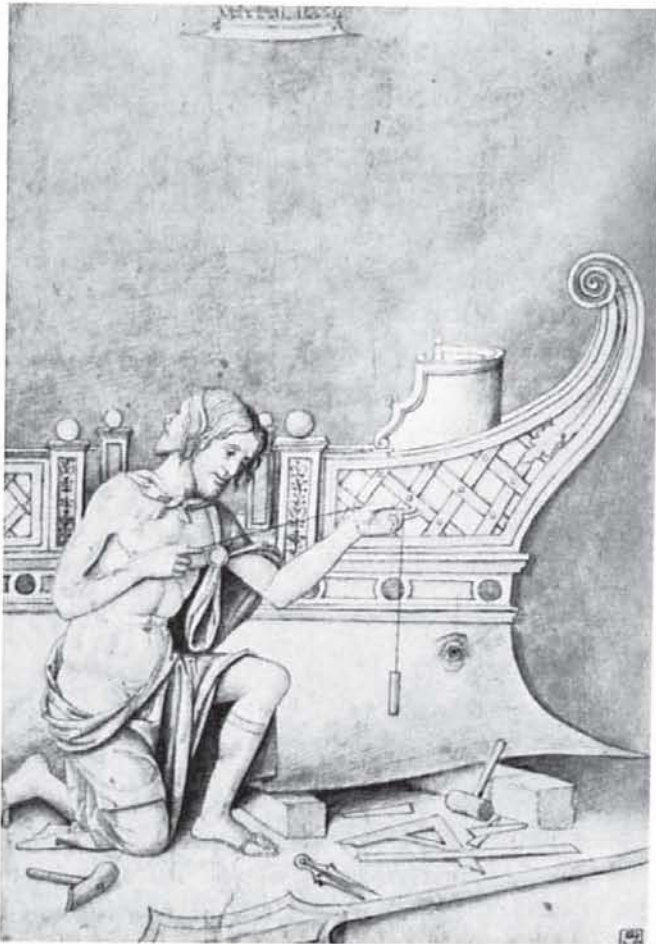
Der platonische Ansatz und seine Tradition gründen auf dem zentralen Begriff der >Teilhabe< (>metexis<), durch die die Dinge mit den Ideen als ihren Vorbildern verbunden sind. Der Schöpfer der Welt (>Demiourgos<) und das nach ihm gedachte bildende Individuum streben nach Ideen als geistigem Sein, wenn sie das materielle Sein herstellen (nicht: darstellen). Der Bezug zu den Ideen ermöglicht die Erklärung der



*Allegorie der Metexis, der platonisch-ideenverpflichtenden Schöpfungstheorie. Zeichnung von Michelangelo Buonarroti. Home House Trustees, Princess Gate Collection*

Herkunft, Verbindlichkeit und des Soseins bestimmter Tugenden, geschaffener Dinge, des menschlichen Seins. Die Kunst als nur nachahmende Tätigkeit gilt als minderwertig, weil sie nicht herstellt, sondern nur darstellt, das heißt, das Hergestellte nachahmt. Da die Herstellung phänomenalen Seins den Ideen verpflichtet ist, ist sie im eigentlichen Sinne nicht originär schöpferisch. Die Erklärung des Schaffens der Dinge im 10. Buch der *Politeia* kollidiert so mit dem Schöpfungsmythos im *Timaios*: Dort kann das Mögliche (die Welt) nicht über das Wirkliche (die Ideen) hinausgehen. Die kosmologische Erklärung der Entstehung der Welt ist nur schwer zu vereinbaren mit der ontologischen Erklärung der Entstehung geschaffener Dinge. Was die Würde des menschlichen Werks garantieren sollte – das Schöpfertum –, ist nicht vereinbar mit der Erklärung der Geschaffenheit der Welt. Die platonische Akademie und der Platonismus reagierten auf diese Schwierigkeiten mit einer Verfeinerung der Begriffe, die in ihren Formen ebenfalls die Genie-Diskussion prägte: Nur das, was von Natur aus





*Allegorie der Mimesis, der aristotelischen Naturvollendungstheorie. Lavierte Zeichnung aus der Nachfolge Andrea Mantegnas, um 1500. Budapest, Szépművészeti Múzeum*

geschaffen ist (»physei«), sei den Ideen verhaftet. Die Versuche, den Begriff der Teilhabe zu modifizieren, der zunehmend abstrakter gefaßt wurde, mündeten unter christlichem Einfluß darin, daß die Teilhabe als eine am Schöpferischen überhaupt gedacht wurde. Damit konnte später wieder die Würde des genialen Werkes gegenüber denjenigen behauptet werden, die die platonische Unstimmigkeit auf andere Weise zu lösen gesucht hatten, den Aristotelikern.

Der aristotelische Zentralbegriff, der den Begriff der »Metexis« ersetzt, ist die »Mimesis«, die Nachahmung, die bei Platon gerade abgewertet war. Diese Mimesis folgt zwar der Natur, die jedoch als Inbegriff des überhaupt Möglichen gedacht wurde. Die Wirklichkeit der Ideen legt nicht mehr die Möglichkeit menschlicher Herstellung fest, sondern die Möglichkeit der Natur ist der Rahmen, in dem menschliche Kunst und Technik wirksam werden können. Ihre vornehmste Aufgabe, so Aristoteles in der *Poetik*, besteht in der Vollendung dessen, was die Natur als möglich vorgab. Der Kosmos selbst, die Kreisläufe der

Gestirne, des Wetters und so weiter sind nichts als Assimilation an dieses Prinzip, also Mimesis.

Kosmologie und Ontologie sind dadurch zusammengebracht, es ist auch der Spielraum innerhalb der Ordnung umschrieben, innerhalb dessen der Mensch tätig werden kann; aber sein Ideal ist ihm durch die im Prozeß befindliche Natur vorgegeben. Die Vollendung dessen, was die Natur noch nicht vollendet hat, klammert zwar die Möglichkeit originären Schöpfer-tums aus, erhebt aber den Menschen zumindest über den Ist-Stand der Natur. Die Gegenüberstellung von »physis« und »thesis« wird im Begriff der Phylogenese aufgehoben. Nur so ist es zu erklären, daß die ersten Konstitutionen des Genie-Begriffs sich jene Vollendungstheorie zur Grundlage machten, gegen die die Neuplatonisten angeführt hatten, daß sie dem Begriff des Schöpfer-tums widerspreche, einem Schöpfer-tum, das seinerseits den Vorbildern verpflichtet sei, die die Verfechter antiker Ideale als gegebene Ordnung reklamieren; aus der Sicht der Aristoteliker eine naive Mimesis.

Die Situation in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gekennzeichnet durch die »Querelle des Anciens et des Modernes« und durch erste Ansätze, in England den Genie-Begriff als einen der Naturvollendung zu prägen, ist widersprüchlich strukturiert: Die Verfechter des Überkommenen verwenden nun den Begriff der Mimesis als Orientierung an den Vorbildern, den diejenigen, die die Naturvollendung als Ausgangspunkt annehmen, gerade zur Stützung der Originalitätsthese einsetzen. Aber nicht nur die antike Dreieitigkeit zwischen sophistischer Selbstüberschätzung, platonisch-ideenverpflichteter Schöpfungs-theorie und aristotelischer Naturvollendung prägen die Elemente der Genie-Diskussion. Hans Blumenberg, von dem man das Denken »gegen den Strich« einer scheinbaren Kontinuität der Philosophiegeschichte lernen kann, verweist auf eine Fülle von Vorgriffen. Die Mimesis birgt das Problem, ob dem Menschen nur der bloße Vollzug der Teleologie bleibe (Stoa, Seneca) und die Kunst Hybris sei, das heißt der Lust am Überflüssigen entsprungen. Inwieweit ist die zu vollendende Natur Vorbild? Soll der Mensch die wesentlichen Möglichkeiten oder auch die zufälligen, das »Mehr«, realisieren, was Poseidonius noch ablehnte, was Tertullian geradezu als Teufelswerk betrachtete, was jedoch Philostrat im 3. Jahrhundert, der »zweiten Sophistik«, als das Werk der Phantasie darstellte, das der Mimesis entgegengesetzt sei: Jenes »Mehr« mache gerade das aus, was den Götterstatuen des Phidias oder Praxiteles ihre Vorbildhaftigkeit verleihe – interessanterweise gehören diese später zum Kanon der Vorbilder, den die »Antiqui« für sich in An-



spruch nehmen, dem ›Mehr‹ der Kreativität mißtrauend –, dieselben Vorbilder, die die Verfechter des Genie-Typus leiteten! Die Fundierung des Genie-Begriffs hängt also von der Fassung der Möglichkeit ab, die der Plan Gottes, der Wille Gottes beziehungsweise die Natur darstellen. Welche Möglichkeit das ›Daß‹ der Schöpfung offenläßt, hängt davon ab, daß die These der Allmacht Gottes relativiert wird, die sich in der Universalität der Natur manifestiert. Nicolaus von Cues und Giordano Bruno nehmen an der Schwelle zur Neuzeit diese Frage in ihrer Radikalität auf. In der Figur des Laien, des ›idiota‹, der sich noch selbst ironisiert, sieht der Cusaner die Entwicklung des technisch Neuen gerade aus der menschlichen Unvollkommenheit; andererseits soll gelten: ›hominem esse secundum deum‹, also der Mensch solle göttliche Eigenschaften haben (Dialog *De mente*, *Der Laie über den Geist*; 1450, und *De Beryllo*; 1458). Aber erst wenn das ›possibile‹ nicht mehr von der ›potentia‹ Gottes gedacht wird, sondern umgekehrt die Macht Gottes die Realisierung des Besten vom Möglichen bewirkt, ist der Raum frei für die Vorstellung verschiedener möglicher Welten, wie sie als These Gottfried Wilhelm Leibniz' die Genie-Auffassung prägen sollte.

Der Anthropozentrismus der Welt wird negiert. Dadurch kann diese einerseits als Manifestation des Schöpfers gesehen werden, andererseits, da sie nur endlich ist, als nicht mit diesem identisch. Gerade die Abwertung des Menschen brachte ihm Freiraum. Giordano Bruno hingegen sieht in der Unendlichkeit der Welt eine Entsprechung zur Unendlichkeit Gottes, was ebenfalls Argument dafür ist, daß nicht alles, was machbar ist, bereits gemacht oder gar nur vorgezeichnet sei. Das Ärgernis der Faktizität der Welt und die Ablehnung einer Personalität Gottes sind nicht mehr Widerspruch, sondern stellen die Lücke für die menschliche ›Arbeit‹ dar. Menschenwerk wird notwendig. Damit ist die anschauende Muße, die höchste Stufe des menschlichen Seins als ›Theoria‹, wie es das aristotelische Mittelalter sah, überwunden; Geschichte ist möglich, aber kein vorgegebenes Ziel denkbar. Dies ist der Spielraum, der sich für die Selbstgestaltung des Menschen, die im Genie kulminiert, eröffnet. Die Probleme dieser Selbsterhebung wurden in aller Radikalität mit der humanistischen Entdeckung des Individuums gedacht. Drei Aspekte blieben für die nachfolgenden Problemstränge der Genie-Diskussion relevant: ›melencolia‹, ›daimonion‹ (göttliche Eingebung), ›poeta alter deus‹ (der Dichter als ›zweiter Gott‹). Die dem Mittelalter völlig fremde Idee einer Gottgleichheit des Dichters wurde in der platonischen Akademie zu Florenz zunächst von Marsilio Ficino durch Uminterpretation der bis



*Allegorie der Melencolia. Kupferstich von Albrecht Dürer, 1514. Privatsammlung*

dahin als verwerflich geltenden ›melencolia‹ eingeleitet: In seinem Traktat *De vita triplici (Vom dreifachen Leben)*; 1494) – von Dürer, dem die wichtigste Melencolia-Allegorie zu verdanken ist, zitiert – greift Marsilio Ficino auf einen aristotelischen Diskurs zurück, nach dem die Melancholiker von Natur aus durch eine Übererregbarkeit charakterisiert sind; dies läßt sie immer auf dem schmalen Grat zwischen Enthusiasmus und Geistesschwäche wandern, was sie jedoch über die normalen Sterblichen erhebt, wenn sie ihr Gleichgewicht behalten und ›ihre Anomalie sich irgendwie ausgeglichen schön benimmt‹. So schwanken sie zwar immer noch zwischen Aufgeregtheit und Niedergeschlagenheit, aber ›alle herausragenden Menschen, seien sie nun ausgezeichnet in der Philosophie oder in der Staatskunst, in der Dichtkunst oder in den bildenden Künsten, sind Melancholiker – einige von ihnen sogar in solchem Ausmaß, daß sie an Krankheiten leiden‹ (*Problemata XXX*, 1). Die großen Künstler der Renaissance galten als Melancholiker, die sich der Erde verbunden fühlten, dem Planeten Saturn, der als Gott der Erde dem Jupiter erhaben ist – ursprünglich zeugend –, sowie dem Herbst, dem Abend, der die Fülle einführt und zugleich der Untergang ist. ›Furor melancholicus‹ und ›furor di-



vinus«, das platonische »daimonion« als ursprüngliche, nicht sophistisch verwässerte unmittelbare Einsicht, wurden gleichgesetzt. Die »melencolia«, die das humanistische Genie geradezu als Tugend kultivierte, wird nun in einen Traditionszusammenhang einfügbar, der zur Ironie des romantischen Genies führt: Mit der Selbstüberhebung des Genies, das aus der Not die Tugend macht, kehrt die Selbstrelativierung wieder, da der absolute Maßstab fehlt – triumphiert also doch die Sophistik?

An Shakespeare stellt noch Gotthold Ephraim Lessing die Melancholie als Grundzug des Genies heraus. Unter gemeinsamer aristotelisch-platonischer Schirmherrschaft konnte nun – und das berühmteste Beispiel hierzu findet sich in Erasmus von Rotterdams *Morias enkomion seu laus stultitiae* (*Lob der Torheit*; 1511) – der »furor divinus«, das »daimonion« als die geniale Einsicht formuliert werden, ein »daimonion«, das für Johann Gottfried Herder und den Genie-Kult des Sturm und Drang zentral werden sollte.

Nachdem die Modetorheiten des Alltags, die überhebliche Torheit des Verstandes und die damit zusammenhängenden Mißstände referiert sind, entwirft Erasmus ein Bild »echter Torheit«, wie sie den Kindern und Alten eignet. Am Ende des Traktates heißt es: »Schließlich geht die menschliche Seele auf höchst wunderbare Weise in jenen höchsten, seiner Macht nach unbegrenzten Geist auf. So wird der ganze Mensch sein Selbst aufgeben und nur dann ewige Glückseligkeit erlangen, wenn er, seiner selbst völlig entäußert, unaussprechliche Wonnen genießt durch seine Teilnahme an jenem höchsten Gut, das alles in sich faßt. (. . .) Denen die Gnade zuteil wurde, das je zu fühlen – nur sehr wenige sind dazu auserwählt –, die überkommt eine Art Wahnsinn (. . .) – kurz: sie sind ganz außer sich. Sobald sie wieder bei Sinnen sind, wissen sie nicht, wo sie gewesen sind, ob innerhalb, ob außerhalb ihres Körpers, als läge es (. . .) jenseits der Wirklichkeit im Traum. Eins nur wissen sie gewiß, daß sie nie so glücklich gewesen sind, solange sie nicht bei Sinnen waren. (. . .) denn so sehr übertrifft das Geistige das Körperliche, das Unsichtbare das Sichtbare« (a.a.O., 152 f.).

Julius Caesar Scaliger bezeichnet in seiner *Poetices* (*Poetik*; 1561) den Dichter als »alter deus«, als »factor«, und wagte damit den Durchbruch, der die neue Tradition begründete. Zwar hatte bereits im 15. Jahrhundert Christophoro Landini den Dichter Dante einen »procreator« genannt, und 1662 Angelo Decembrio von dem Sprachgebrauch berichtet, Gott oft »Poiet« zu nennen, ohne daß diese Quellen aber geistesgeschichtlich traditionsprägend wurden. Scaliger verband seine Charakterisierung mit einer Poetik, die

diese Eigenart des Dichters aus seiner Abgrenzung von der bloß nachahmenden Malerei gewann. Damit brachte er etwas in die Diskussion ein, das in der Aufklärung die ästhetische Reflexion der Schweizer Bodmer und Breitinger, dann Lessings und anderer über die Fähigkeiten des Künstlers prägte: Die Dichtung überschreite die Grenzen der Malerei, als »condere« überschreite sie das »narrare«, da sie neue Welten begründen könne. Bodmer und Breitinger sahen später die Überlegenheit des Poeten mit ihrem Lehrer Jean Baptiste Dubos darin, daß die Dichtung die Gegenstände der Malerei mit umfasse, was umgekehrt nicht der Fall sei. Scaliger ging das Problem tiefer an: Seinem »Poeta« stellt er den »Versificator« gegenüber, und scheidet damit das erfindende Genie von dem bloß handwerklich geschickten Schreiber. Das kehrt in der Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts wieder (Opitz, Shaftesbury, Gottsched, Diderot, Lessing). Die im 17. Jahrhundert neu anhebende Diskussion mußte jene humanistischen Topoi erst mühsam wieder erschließen.

### Das Genie als Typus der Souveränität. Emanzipation vom Vorbild oder Verpflichtung durch »égalité«: die »Querelle des Anciens et des Modernes« und ihre Folgen

Fontenelles *Digression sur les anciens et les modernes* (*Plauderei über die Alten und die Modernen*) von 1688 wandte sich gegen die Autorität der antiken Vorbilder als den Idealen der Kunst. Während die Alten auf dem zeitlosen Ideal der »perfectio« (»Vollkommenheit«) beharrten, begründet er die Kompetenz der »perfectibilité« (»Vollkommenheitsfähigkeit«) für den modernen Menschen: »Le même esprit, qui perfectionne les choses en y ajoutant des nouvelles voues, perfectionne aussi la manière de les apprendre en l'abrégant, et fournit de nouveaux moyens d'embrasser la nouvelle entendue qu'il donne aux sciences« (*Œuvres*, Bd V, 300). Medium dieses »esprit« ist die »imagination«, die die »justesse de raisonnement« (»Genauigkeit des Urteilens«) übersteigt. Sein Parteigänger Charles Perrault stellt hierfür die Kategorie bereit: »le génie«. In seinem Brief an Fontenelle aus dem gleichen Jahr umschreibt er es als »fureur poétique, sage manie, feu celeste, enthousiasme« (»poetischer Geist, weise Art, himmlisches Feuer, Begeisterung«) und nennt es in seiner *Parallèle des Anciens et des Modernes en ce qui regarde les arts et les sciences* (*Vergleich zwischen den Alten und den Modernen, die Künste und Wissenschaft*



ten betreffend; 1688–1697) in einem Zuge mit »goût«, »esprit« und »fantaisie« als Beurteilungsinstanzen des Vollkommenheitsgrades. Nun bestand einerseits das Problem, daß die »égalité de l'homme«, als »Wesensgleichheit der Menschen«, auch vom Verfechter der »Anciens« in Anspruch genommen werden konnte für die Behauptung gleichbleibender Vorbildhaftigkeit der Antike. Wenn jedoch andererseits das Genie von Perrault als »génie inimitable« begriffen wird, um den Fortschritt zu begründen, relativiert es sich selbst, da ein Vergleichsmaßstab nicht erkenntlich wird, auf dessen Basis das »Mehr« des Fortschritts auszumachen wäre. Darüber hinaus kann der Verfechter der »Anciens« darauf verweisen, daß im Sinne der aristotelischen Mimesis bei den Alten noch die Einheit von der »industrie naturelle du besoin« mit der »inventio« (»der natürlichen Bedürfnisse mit dem Geist der Erfindung«) bestehe gegenüber dem Relativismus der Moderne, den Perrault daher nicht stehen lassen kann: Zwar gibt er zu, daß die Schönheit und Form des Werkes (»beau relatif« und »ouvrage«) nur noch zeitbezogen gedacht werden könne, daß jedoch jenseits des zeitbedingten Fortschritts das Genie als Repräsentant des »bon goût« und als »ouvrier« (»Vermögen der Beurteilung« und als »Schöpfer«) stehe. Damit ist das Genie als Instanz getrennt von der Wirk-



*Charles Perrault. Kupferstich eines unbekanntes Franzosen, letztes Drittel des 17. Jahrhunderts. Paris, Bibliothèque Nationale*

*Tafel V Tafelrunde bei der Herzogin Anna Amalia im Wittumspalais zu Weimar. Aquarellierte Zeichnung von Georg Melchior Kraus, um 1795. Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur*

lichkeit und historischen Relativität der Werke von Kunst und Wissenschaft. Das platonische Dilemma ist aufgehoben, zugleich ist dem Individuum der Platz als Träger eines natürlichen Vermögens der Vervollkommnung der Natur zugewiesen, die nicht mehr der faktischen Natur als Vorbild bedarf.

Daß die Alten die Originalität der antiken Vorbilder ausspielten, wurde hingegen dadurch begründet, daß diese der Natur abgeschaut seien, und führte das platonische Dilemma mit sich. Der »Perfektionismus« der Modernen ist jedoch durchsetzungsfähig, da er nun das Genie als neue Beurteilungsinstanz, als Typus der Vervollkommnung, denkt. Wenn nun unter dem Eindruck des Fortschritts von Wissenschaft und Kunst das Subjekt erkennt, »qu'il y a mille sentiments délicats sur chacune d'elles (des passions) dans les Ouvrages de nos Autœurs, dans leur traitez de morale, dans leur tragédies, dans leur Romans & dans leur piéces d'eloquence, qui ne se rencontrent point chez les Anciens« (»daß es tausend sublimen Gefühle über die menschlichen Neigungen in den Werken unserer Autoren gibt, in ihren Moraltraktaten, ihren Tragödien, ihren Romanen und ihren Rhetorik-Stücken (schloß Geschichtsschreibung und Philosophie ein!), die sich kaum bei den Alten fanden«; Ch. Perrault, *Parallèle II*, 30 ff.) – dann erkennt das Subjekt, da es nicht wesensmäßig immer gleich ist, daß ihm der objektive Maßstab genauso enträt wie der Ausweg des Relativismus, da dieser den Fortschrittseindruck nicht begründen kann: Das Subjekt ist somit auf sein Vermögen selbst verwiesen und thematisiert sich selbst im Typus des Genies.

Der Genie-Begriff ging aus vom künstlerischen Genie und wurde auf die anderen Gebiete (Wissenschaft, Militärwesen usw.) ausgedehnt, er leitet sich von »ingenium« her (nicht, wie in der englischen Tradition, von Genius). Die Fähigkeit, die dem Individuum zukomme, wird als »divin« (»göttlich«) gekennzeichnet und erreicht ohne »studium« ihr Ziel.

Hiervon setzt sich, begründet durch die fehlende ontologische Fundierung des Genie-Begriffs, eine Tradition ab, die nach den Bedingungen der Imagination fragt. Abbé Dubos nimmt diese nur noch als Potentialität an – das heißt, er überträgt eine aristotelische Figur auf einen platonischen Ansatz –, eine Potentialität, die durch Studium zu bereichern sei, gleich



dem Wachsen einer Pflanze. Wird jedoch das Genie als selbst wachsend wie die Natur gedacht, ist es nur noch ein Schritt bis zu der Annahme, daß das Individuum nicht mehr unmittelbar zur Idee stehe, sondern unmittelbar zur Natur. Der geniale Enthusiasmus ist der der Schöpfung selbst, der im Genie wirksam wird, was die Engländer seit Shaftesbury in das Zentrum ihrer Genie-Auffassung stellen. Das Genie wird nun – unter dem unausgesprochenen Bedeutungswandel, der es in die Nähe des Genius rückt, des Gottes oder Prometheus – für fähig erachtet, eben aus dieser Kompetenz die verborgenen Beziehungen der Natur zu ergründen. Es ist damit völlig von der Imagination, die der »imitatio« verhaftet war, entfernt – ja, es wird selbst nachahmungsfähig. Sein »esprit observateur« (Diderot) ist nicht der einer passiven Beobachtung, sondern der des Aufspürens des in der Natur Verborgenen durch innere Verwandtschaft zum Schöpfer. Dies prägt die Versuche Diderots, die Entstehung menschlicher Rationalität, Sprachbegabung, ästhetischer Meisterschaft zu erklären: in seinem *Lettre sur les sourds et muets (Brief über den Taubstummen; 1751)* etwa über das Pygmalion-Motiv, darüber also, wie aus dem toten Stein einer unbelebten Statue ein Mensch werden könne, nimmt Diderot an, daß sich unbelebter Natur, mit verschiedenen Reizen zugleich die Art dieser Verschiedenheit mitteilt. Aus diesem Fühlen der Verschiedenheit als solcher entstehe dann mit dem Bild des Wahrgenommenen zugleich das des Wahrnehmenden selbst, der sich als gleichbleibende Instanz der Wahrnehmung unterschiedlicher natürlicher Reize selbst als diese Instanz erfahren muß. Dem Enthusiasmus des genialen Naturgefühls wird daher die »Kaltblütigkeit des Vergleichens« zugeordnet. In diesem Punkt entsteht jedoch ein neues Problem: Wenn das Genie unmittelbar zur Natur stehen soll, muß es »sauvage«, »irregulier«, »négligé« im Blick auf die künstlichen Konventionen erscheinen (Artikel »Sur le génie« der *Encyclopédie; 1757*), ist also der Regelschönheit des »goût«, die Perrault noch behauptet hatte, entgegengesetzt. Trotzdem soll es aber eine Regelmäßigkeit aufspüren, nämlich diejenige der Natur selbst. Deren Regel nun wird als solche nur als rechtens erkannt, indem sie als die »Beste« erscheint, das heißt, bei einer angenommenen Vielfalt des Möglichen, aus dem der Geschmack in seiner Bedingtheit eine zufällige Regel fixiert, muß diese als notwendige zu erweisen und zu praktizieren sein. Damit setze sich das Genie als »monstre« – »Monster«, bezeichnet nach Giambattista Vico (*Principj di una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni, Grundzüge einer neuen Wissenschaft über die Natur der Völker; 1725*), dasjenige, für das eine soziokulturell abgesicherte Bezeichnungs-

konvention fehlt, gegen die Konvention, gibt ihr die Regel der Natur. Das Genie als Ingenium wurde zum Genie als Genius. Ungeklärt bleibt jedoch weiterhin sein Allgemeinheitsanspruch, denn nur Originalität kann sich gegen Konvention setzen und soll doch zugleich göttlich sein – als solche nachahmungsfähig (Diderot) oder »inimitable« (Perrault).

### Das Genie als Schöpfer: Shaftesbury und die englische Tradition. Die Idee der »inneren Form«

Die Gleichsetzung von wissenschaftlichem und künstlerischem Genie, provoziert von der wissenschaftlichen Revolution auf der einen und der Notwendigkeit einer poetologischen Aufarbeitung Miltons und Shakespeares auf der anderen Seite, charakterisiert die englische Genie-Tradition, die insofern in ihrem Ausgangspunkt durchaus mit der französischen vergleichbar ist. Eine weitere Ähnlichkeit besteht darin, daß aus der anfänglichen Parallelisierung von Wissenschaft und Kunst doch ein spezifisch künstlerischer Genie-Begriff sich emanzipierte, aus der Notwendigkeit zu erklären, wieso das Neue artikuliert werden kann, das doch einerseits nicht das gegebene Wirkliche ist, andererseits in der Natur verborgen sein soll. Diese Natur kann nicht mehr Faktum sein, sondern inneres Prinzip, das den Individuen zugänglich ist. Darin begründen sich auch die von der französischen Tradition abweichenden Nuancen, die immer größeren Raum einnahmen, bis schließlich später die englische gegen die französische Tradition ausgespielt werden konnte: Die erste liegt darin, daß das englische »genius« sich nicht unmittelbar aus »ingenium« herleitet (für das das englische »wit« steht). Vielmehr wird »genius« zum einen geprägt durch das Pathos, mit dem die naturwissenschaftlichen und geographischen Entdeckungen gefeiert wurden; es wurde also stärker dem geistigen Wagnis der »invention« zugeordnet; zum anderen wurde es weniger als Typus, sondern eher als »principium individuationis« gedacht, gleichgesetzt mit »original«. Die zweite Nuance ist die, daß mit dem Begriff der »inneren Form« eine Kategorie bereitgestellt wurde, die den Bruch zwischen dem französischen »génie« als »monstre« einerseits, als »esprit observateur« andererseits auf einen gemeinsamen Grund zurückführte und damit aufhob.

Die Wurzel von »genius« ist demzufolge eine doppelte. Francis Bacon und Thomas Hobbes hatten



die Bedeutung der Phantasie für die Wissenschaft in ihren Schriften hervorgehoben. Joseph Addison benutzte diesen Ansatz zu einer vehementen *Verteidigung des Gedichtes John Miltons vom verlorenen Paradiese*, indem er einen eigenen Begriff der poetischen Schönheiten prägte, den später Johann Jacob Bodmer seiner *Critischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen* (1740) in eigener Übertragung anhängte. Homer, Pindar und Shakespeare sind Addisons Vorbilder, an denen er seinen Begriff des »natural genius« orientiert, von dem er das Bildungsgenie unterschied, das minder einzuschätzen sei. In William Sharpes *A dissertation upon genius* (1755) galt Shakespeare als »an illustrious of the force of unassisted genius«. Das Bewußtsein, daß Entdeckungen experimentell gemacht werden, indem ein geistiges Wagnis eingegangen wurde, wie es Thomas Sprat (der Historiker der »Royal Society«, die das Forum des naturwissenschaftlichen Fortschritts in England war) formulierte, trug maßgeblich dazu bei, daß aus der Wendung »Genie haben« als Fähigkeit durch deren Heroisierung »Genie-Sein« als Original wurde. William Duff machte in seiner Genie-Definition (1767) deutlich, daß Original weniger das Wesen des Genies, sondern mehr den Grad seiner Ausprägung meinte. In der Unklarheit des Begriffs »invention«, der als Mimesis oder als Schöpfung gedacht werden kann, und in der Unklarheit des Status von Original, der bei Shakespeare die Möglichkeit meinte, Figuren gegen die Natur zu erfinden (vgl. Addisons Milton-Verteidigung), blieb aber noch das Begründungsdefizit. Die radikale Lösung Shaftesburys nun räumte mit einem Schlag dieses Defizit aus und setzte sich in der Rezeption der Nachfolger durch.

1710 erschien Shaftesburys *Soliloquy. Or advise to an author*. Ausgehend vom Gegensatz zwischen einem Menschen, den nur die Natur erzogen hat, und demjenigen, der sich der Bildung verdankt, überträgt er diese Unterscheidung auf den Gegensatz zwischen objektiver und subjektiver Darstellung. Zur ersteren rechnet er Homer und Platon, die nicht aus der subjektiven Distanz beschreiben, sondern ihre Handelnden gleichsam selbst in Aktion versetzen, was den echten Meister ausmache. Aus dieser Sicht verurteilt Shaftesbury die Franzosen, deren Abhandlungen und Dichtungen »memoirs« seien, bloßes In-Erinnerung-Rufen. Demgegenüber müsse ein Stoff nicht nachahmend behandelt werden, sondern es sei der Geist zu erfassen, der dann das Werk »beseele«. Indem der Künstler nicht nachbildend oder vervollkommnend tätig wird, sondern sein Genie Ergebnis einer Versenkung in das innere Prinzip, die »innere Form« sei, tre-



Shaftesbury. Gemälde aus dem Umkreis von John Greenhill, 1672/73. London, National Portrait Gallery

te der Dichter hinter der Objektivität seines Werkes zurück, werde dessen Schöpfer. Shaftesbury hat dies in einer Passage zusammengefaßt, die im Artikel »Dichter« in Johann Georg Sulzers *Allgemeiner Theorie der schönen Künste* (1771–1774) übertragen ist: »Der Mann, der den Namen eines Dichters wahrhaftig und in dem eigentlichen Sinne verdient, der, als ein wahrer Künstler oder Baumeister in dieser Art sowohl Menschen als Sitten schildern, der einer Handlung ihre gehörige Form und ihre Verhältnisse geben kann, ist, wo ich nicht irre, ein ganz anders Geschöpf. Denn ein solcher Dichter ist in der Tat ein andrer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter. Gleich jenem obersten Künstler oder der allgemeinen bildenden Natur formet er ein Ganzes, wohl zusammenhängend, und in sich selbst wohl abgemessen, mit richtiger Anordnung und Zusammenfügung seiner Teile. Er bezeichnet das Gebiet jeder Leidenschaft und kennt genau jeder derselben Ton und Maß, wodurch er sie mit Richtigkeit schildert; er zeichnet das Erhabene der Empfindungen und der Handlung, und unterscheidet das Schöne von dem Häßlichen, das Liebenswürdige von dem Verächtlichen. Der sittliche Künstler, der auf diese Weise dem Schöpfer nachahmen kann, und eine solche Kenntnis der innern Gestalt und des Baues seiner Mitgeschöpfe hat, wird, wie ich denke, schwerlich sich selbst mißkennen, oder über diejenigen Verhältnisse unwissend sein, die die Harmonie der Seele ausmachen; denn eine niederträchtige Sinnesart macht die eigentliche Dissonanz und Disproportion aus.«



Diese Argumentation nimmt das platonische Gedankengut auf. Wenn Gott ein Künstler ist, der die Welt nach seinem Bild geschaffen hat, dann muß die Welt ein belebter Organismus sein, und der Künstler seinerseits gottähnlich, indem sein Kunstwerk genau diesen Zug des Universums repräsentiert. Die »innere Form«, so Shaftesbury, stellt die geistige Einheit zwischen Gott, Universum und Künstler dar, deren äußere Erscheinung die Schönheit ist. Neben Breitinger, Herder, Goethe und Schiller wird diese Natur- und Genie-Auffassung bei Friedrich Schlegel und den Romantikern in transformierter Gestalt wiederkehren.

### Vom Schöpfer zum vergöttlichten Individuum: Neubestimmung des Poetischen und Genie-Kult (Bodmer, Breitinger, Herder, Lenz)

Mitte des 17. Jahrhunderts wurde durch die Übersetzungen Shaftesburys und des Vertreters der absoluten Gegenposition aus der französischen Tradition, Charles Batteux, die Debatte in ihrer ganzen Spannweite in den deutschsprachigen Bereich übertragen. Während Batteux noch die Rückbindung des künstlerischen Vermögens an die Normativität einer »belle nature« thematisierte, setzt sich unter dem hinzutretenden Einfluß der Leibnizschen Lehre von den möglichen Welten zunächst bei den Schweizern Bodmer und Breitinger, dann insbesondere für Herder, der Gedanke vom schöpferischen Genie an erste Stelle. Die Poesie ist nicht mehr Nachahmung der wirklichen, sondern als Schöpfung Nachahmung der möglichen Natur. Breitinger schreibt in seiner *Critischen Dichtkunst* (1740): »Ich sehe den Poeten an als einen weisen Schöpfer einer neuen idealischen Welt oder eines neuen Zusammenhanges der Dinge.« Der Dichter ist in derselben Lage, die Leibniz für Gott beschreibt; er sah sich den möglichen Welten in ihrer Fülle gegenüber, aus denen er die beste schuf. »C'est que Dieu lui a fait présent d'une image de la divinité, en lui donnant l'intelligence. Il le laisse faire en quelque façon dans son petit département (...) et Dieu se joue (pour ainsi dire) de ces petits Dieux qu'il a trouvé bon de produire, comme nous nous jouons des enfants qui se font des occupations que nous favorisons ou empêchons sous main comme il nous plaît. L'homme y est donc comme un petit Dieu dans son propre monde, ou microcosme, qu'il gouverne à sa mode; il y fait merveilles quelques fois, et son art imite souvent la

nature« (*Essais de Théodicée*, Paragraph 147). Der Dichter – so Breitinger – habe nun ebenfalls die Kompetenz, aus dieser Fülle eine ihm als die beste erscheinende Welt herauszubilden, so daß das Wirkliche in das Mögliche zurückverwandelt wird. Diese Auffassung vom schöpferischen Genie wird von Bodmer mit demjenigen des Individuums verträglich gemacht, indem dieser ebenfalls ein Leibnizisches Bild übernimmt – dasjenige der Stufenleiter von den niedrigsten Wesen bis hin zu Gott: Bodmer beschreibt die »unermessliche Verschiedenheit der Grade, (...) nach welchen sich die Individua des menschlichen Geschlechtes (...) voneinander entfernen« (a.a.O., 9). Von »dem dümmsten Menschen« führen die Stufen bis zur Spitze: »Wie es an dem untern Ende Leute von so groben Sinnen gibt, daß die Kräfte der Seele, von welchen die Würdigkeit des Menschen entstehet, davon unterdrucket werden, und sie mit dem Menschen nichts weiter als die Gestalt, alles übrige mit den Tieren gemein haben, also hat es an dem obern Ende solche Männer, welche in einem menschlichen Leib über die Natur der Menschen erhoben zu sein scheinen.



Eine Vision der Formen des Todes. Übermalte Monotypie von William Blake als Illustration der Offenbarung des Erzengels Michael in Miltons »Paradise lost« (XI, 477–493), um 1795. Cambridge, Fitzwilliam Museum



(...) Diese erhabenen Menschen verhalten sich gegen die geringern und gemeinen Menschen wie höhere Naturen gegen den irdischen (...); wiewohl sie eigentlich die menschliche Natur nicht übersteigen, so übertreffen sie doch die gemeine Natur« (a.a.O., 10). Milton aber ist einer der »sonderbaren Menschen (...), welche auf der Leiter der Wesen zu oberst unter den Menschen stehen und gleich über sich diejenigen Geister haben, die zuerst vom Körper frei sind« (a.a.O., 10 f.). »Diese Art der Schöpfung ist das Hauptwerk der Poesie, die sich ebenfalls dadurch von den Geschichtsschreibern und Naturkündigern unterscheidet, daß sie die Materie ihrer Nachahmung allezeit lieber aus der möglichen als aus der gegenwärtigen Welt nimmt.« Damit wird der Dichter an die Stelle Gottes gesetzt. Besonders deutlich wird dies, wenn Bodmer von der Darstellung spricht, die das Nichts bei Milton findet. Milton mußte »durch eine metaphysische Handlung hinauswerfen« (a.a.O., 164), was sie zur Welt macht, also das Licht, die Ordnung, die Harmonie, die Schönheit, den Zusammenhang. Als »metaphysische Handlung« charakterisierte später Schopenhauer die Tätigkeit des künstlerischen Genies – und Gustav Mahler wollte in seinen Sinfonien »eine Welt bauen«.

Der gemeinsame Einfluß Shaftesburys und Leibniz' konstituierte in Deutschland zwei Traditionen des Genie-Denkens, von denen die erste über Herder und Hamann zum Sturm und Drang und dem Geniekult führte, die zweite das Denken der deutschen Aufklärung prägte (über Baumgarten zu Lessing) und in Kant ihren Abschluß fand. Indem Johann Gottfried Herder den Künstler mit Prometheus vergleicht, der dem Ton der Erde Leben einblies und so die Menschen erschuf, läßt er das Schöpfertum des Genies emphatisch hervortreten und nimmt diejenigen Gedanken und Wünsche auf, die in der Figur Pygmalions über die Jahrtausende die menschliche Phantasie anregten. Hier ist das Ingenium deutlich durch den heidnischen Genius-Topos verdrängt. Shakespeare wird zum übermächtigen Vorbild als einer, der ein Ganzes schafft, dessen einzelne Elemente zwar für sich Individualität besitzen, aber in ihrer Teleologie sich in das Ganze harmonisch einfügen (Brief an Gerstenberg 1771). Die Shakespearschen Originale folgen dem geheimen Plan, der die Schöpfung strukturiert. Im Shakespeare-Aufsatz der Blätter *Von deutscher Art und Kunst* (1773) wird der Engländer in einer Terminologie besungen, deren Irrationalismus dem Gesagten widerstrebt: »Mir ist, wenn ich ihn lese, Theater, Akteur, Kulisse verschwunden: Lauter einzelne im Sturm der Zeiten wehende Blätter aus dem Buch der Begebenheiten, der Vorsehung, der Welt: – einzelne

Gepräge der Völker, Stände, Seelen: die alle die verschiedenartigsten und abgetrenntest handelnden Maschinen, alle – was wir in der Hand des Weltschöpfers sind – unwissende, blinde Werkzeuge zum Ganzen eines theatralischen Bildes, einer Größe habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschaut. (...) Die Auftritte der Natur rücken vor und ab; wirken ineinander, so disparat sie scheinen; bringen sich hervor, und zerstören sich, damit die Absicht des Schöpfers, der alle im Plane der Trunkenheit und Unordnung gesellet zu haben schien, erfüllt werde – dunkle kleine Symbole zum Sonnenriß einer Theodizee Gottes.«

Da Herder jedoch den Begriff der Täuschung als positives Produkt der »Einbildungskraft«, wie sie die Paralleltradition der Aufklärung herausarbeitete, nicht genügend klärte, vermochte er den Schöpfungsgedanken nicht zu präzisieren. »Genie« oszilliert daher zwischen »Engel der Schöpfung«, »himmlischer Bote«, »Urheber des Gesamtplanes«, »Träger dichtender Vorsehung«, »Auge und Gesichtspunkt« (der das Chaos strukturiert), »Schöpfer«, »Geschichte der Welt«.

Dementsprechend wurde in den Fragmenten *Über die neuere deutsche Literatur* (1767) für jegliche Dichtung herausgestellt, daß sie »Schöpfergeist im Ganzen« fordere, und Klopstock als Vorbild präsentiert, der als erster Sprachschöpfer die deutsche Sprache als für sich zu eng erkannte und der sich daher eine Schöpfermacht zu Recht angemaßt habe. Von dort ist es nur noch ein Schritt, bis die Übertragung des Genie-Attributs auf den Autor selbst erfolgen kann – er sehe als sein Vorbild die »Offenbarung Gottes, die Morgenröte« (diese »Morgenröte«, in der später Jean Paul den genialischen Willen des Albano im *Titan*, der in den ersten Notizen 1792 als *Das Genie* konzipiert war, bei der Ankunft auf der Isola bella karikieren wird). Die Anmaßung verlangt das Geheimnis: In der *Ältesten Urkunde* wird die Hieroglyphe als das Bild des Menschen und Bild Gottes, als unbegrenzte Natursprache voll Kraft, Bewegung, Ratschluß, Bedeutung und Schönheit im Gottesbilde für den Menschen ursprünglich angenommen. Der »Urgesang«, von dem zuletzt Orpheus gekündet habe, und andere Andeutungen lassen erkennen, daß hier die Schöpfungseinheit von Gott und Mensch das Genie von einem ursprünglich innovativen Geist zu einem Wesen werden läßt, das dem Ursprungsdenken anhängt (aber, um wieder mit Jean Paul zu sprechen, doch, wie Albano, weder an die Natur mütterlicher bemooster Vergangenheit noch an die Erhabenheit der mächtigen Gletscher wieder zurückgehen kann).

Der Genie-Kult entzündete sich an der bereits überzogenen Herderschen Anmaßung, die die Kennzeichnung von »Gott als dem größten Genie« (Maler





Welt 'nabgucken, aus kindischer Furcht den Hals zu brechen?

Was heißen die drey Einheiten? hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die eine bleiben. Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Religion, Einheit der Sitten — ja was wirds denn nun? Immer dasselbe, immer und ewig dasselbe. Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen aber nicht klassifiziren. Gott ist nur Eins in allen seinen Werken, und der Dichter muß es auch seyn, wie groß oder klein sein Wirkungskreis auch immer seyn mag. Aber fort mit dem Schulmeister, der mit seinem Stäbchen einem Gott auf die Finger schlägt.

Aristoteles. Die Einheit der Handlung. Fabula autem est una, non ut aliqui putant, si circa unum sit. Er sondert immer die Handlung von der handelnden Hauptperson ab, die *bonae malae* in die gegebene Fabel hineinpaffen muß, wie ein Schiffsbau in ein Nadelöhr. Unten mehr davon, bey den alten Griechen wars die Handlung, die sich das Volk zu sehen versammelte. Bey uns ist die Reihe von Handlungen, die wie Donnerschläge auf einander folgen, eine die andere stützen und heben, in ein großes Ganze zusammenstießen müssen, das herr

»Gott ist nur Eins . . .« Eine Seite in den 1774 in Leipzig erschienenen »Anmerkungen übers Theater« von Jakob Michael Reinhold Lenz. Berlin, Humboldt-Universität, Bibliothek

Müller) umkehrte zum »Genie als sichtbarer Gottheit« (Schubart). Christoph Martin Wielands Rekurs auf das Platonische »daimonion«, das Göttliche im Menschen, hatte noch dessen Unterscheidung von Enthusiasmus und Schwärmerei begründet, die nun verwischt ist. Der »heilige Trieb« (Herder) entzieht sich der Kritik. Johann Georg Hamann bedient sich in seiner Charakterisierung der Poesie als der ersten Muttersprache, über die das unbewußt schaffende Genie verfüge, ebenfalls der Denkfigur Herders vom Ursprung und vom Hieroglyphischen. Homer, der unwissende, ursprünglich schaffende, als das große Beispiel, folgte nicht Regeln, sondern ist seinerseits Instanz, aus der die Regeln abgeleitet werden. Das Hieroglyphische, die Sprache der Priester, wird interpretiert als die Sprache Gottes: In seinen Bildern und in dem Nicht-Wissen habe sich das Genie Sokrates von der Wissenschaft der Menschen, dem bloßen Regelwerk, distanziert — die Wissenschaft Gottes sei die seine gewesen, und am Frieden mit Gott habe ihm mehr gelegen als an »aller Vernunft der Ägypter und Griechen«. Man ist an Erasmus von Rotterdams *Lob*

der Torheit erinnert. Die Begrifflichkeit der Humanisten wird jedoch in ihr Gegenteil verkehrt, so wenn Jakob Michael Reinhold Lenz die »Meinung eines Laien« zum Grundstein seiner Poetik erhebt, die Wahrheit des Gefühls — ein anderer Laie als der des Nicolaus Cusanus, der den Weg zum Individuum eröffnete. In seinen *Anmerkungen übers Theater* (1744) schrieb Lenz: »Wir sind (. . .) oder wollen wenigstens sein, die erste Sprosse auf der Leiter der freihandelnden selbständigen Geschöpfe, und da wir eine Welt hie da um uns sehen, die der Beweis eines unendlichen freihandelnden Wesens ist, so ist der erste Trieb, den wir in unserer Seele fühlen, die Begierde, 's ihm nachzutun; da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns schon mit den Dingen, die da sind, begnügen müssen, fühlen wir wenigstens Zuwachs unsrer Existenz, Glückseligkeit, ihm nachzuäffen, seine Schöpfung ins Kleine zu schaffen (. . .). Der Schöpfer sieht auf ihn (den wahren Dichter) hinab, wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten. (. . .) Gott ist nur Eins in allen seinen Werken, und der Dichter muß es auch sein, wie groß oder klein sein Wirkungskreis auch immer sein mag.«

Die Gefühlsreligion, von der Friedrich Heinrich Jacobi schrieb, »was doch alles Schreibens Anfang und Ende ist, die Reproduktion der Welt um mich durch die innere Welt, die alles packt, verbindet, neu schafft, knetet und in eigener Form, Manier, wieder hinstellt, bleibt ewig«, verbindet Prometheus mit Pygmalion, den Gott mit der Welt im Kult des Genies. Die Instanzen des Genialen, die Einbildungskraft und der Geschmack sollten von der Paralleltradition erforscht werden und deshalb nachhaltigere Wirkungen zeitigen.

### Subjektive Allgemeinheit: der Genie-Begriff der Aufklärung und Kant

Indem Baumgarten in seiner Ästhetik eine spezifische »veritas aethetica« behauptete, deren Repräsentation einem »Schöndenken« (»effectus pulchre cogitantis«; Paragraph 27) vorbehalten sei, begründete er eine neue Möglichkeit ästhetischer Subjektivität, deren Erforschung sich die nachfolgende Tradition widmete. Dichtungskraft als »facultas fingendi« — Fähigkeit des Scheinenlassens — und »imaginatio« machen als leitende Fähigkeiten den »ingenium venustum«, den schönen Geist, aus. Damit ist einerseits die alte Inge-



nium-Tradition und der Gegensatz zwischen ›natura‹ und ›ars‹ aus den Barockpoetiken wieder aufgenommen, andererseits mit der ›Fähigkeit des Scheinlassens‹ eine spezifische Wendung der Diskussion vorgezeichnet: Zwar wird zunächst ›ingenium‹ als natürliche Art eines Dinges aufgefaßt, als Art, ›aller Dinge Geschlechter zu erkennen‹, somit also in der die Wissenschaften umfassenden Bedeutung des Wortes. Indem er aber seine Ästhetik darauf begründet, daß ›natura et poeta producunt similia‹ (›die Natur und der Dichter bringen dasselbe hervor‹), und er diese Gleichheit in der suggerierten Vollkommenheit als Schein sieht, wird die ursprüngliche Imitations-Lehre zugunsten der Analogie des Scheinlassens modifiziert: Die Natur bleibt zwar Instanz, aber durch den Begriff des Scheins ist der Weg offen zur Erforschung derjenigen Kompetenz, die diesen Schein produziert und erfährt. Die Kunst als ›analogon rationis‹ wird als rührendes, den Schein produzierendes Denken autonom. Diesen Schein begründet zunächst Moses Mendelssohn auf der Kategorie der Idealität, die das Genie anstrebe und die nur in der Darstellung der Natur als Ganzheit angetroffen werden könne, denn alle Partikularität ist zum ästhetischen Schein nicht fähig, weil sie die diesen Schein begründende Idealität verletzt (*Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*; 1757). Die sich daran anschließende Diskussion über die Leistungen der einzelnen Künste nahm einen interessanten Verlauf: Die Versuche und das Mißlingen der Abgrenzungen Poesie—Malerei machten immer deutlicher, daß die ›Ganzheit der Natur‹ als Kriterium des Scheins nicht geeignet sei und vielmehr die menschliche Einbildungskraft an deren Stelle treten müsse.

Lessing hatte unter dem Eindruck der Mendelssohnschen Klassifikation der ›schönen Künste‹, die natürliche Zeichen verwenden, und der ›schönen Wissenschaften‹ (Poesie und Rhetorik), die sich willkürlicher Zeichen bedienen, eine Abgrenzung der Malerei von der Poesie vorgenommen: Malerei ahme natürlicherweise die Gegenstände im Raum nach, Poesie willkürlicherweise die Gegenstände in der Zeit, also Handlungen. Mendelssohn wendet nun gerade gegen diese Definition ein, daß poetische Zeichen ebenfalls natürlich seien, sofern sie nicht, was möglich ist, als ›willkürliche‹ Zeichen auch Gegenstände im Raum ausdrücken. ›Natürlich‹ und ›willkürlich‹ — die alte Gegenüberstellung auch der Genie-Diskussion — verlieren also, da inkonsistent, ihre Begründungsfähigkeit der Nachahmung der Natur. Das veranlaßt Lessing zu einem Neuansatz: Der Eindruck von einem Ganzen der Natur, der für deren Idealität und ästhetischen Schein, mithin für das

Schöpfertum konstitutiv ist, muß als Eindruck begründet werden. Hierzu führt ihn Lessing auf das Vermögen der Einbildungskraft zurück: Die Kunst ›thut nichts, als daß sie die Einbildungskraft in Bewegung setzt‹ (*Laokoon, Gesammelte Schriften*, Bd XIV, 414). So kann die Poesie ihre ursprünglich willkürlichen Zeichen zu natürlichen erheben, wie es der geniale Homer tut, der einen zerlegt geschilderten Gegenstand durch ein Gleichnis wieder zu einer sinnlichen Ganzheit werden lasse, indem er dessen deutlichen (begrenzten) Begriff verwischt (a.a.O., Bd XIV, 337). Erst die Einbildungskraft, nicht die Darstellung, läßt einen Eindruck des Ganzen gewinnen. Die Neuabgrenzung von Malerei und Poesie stützt sich daher darauf, daß für die Malerei die körperliche Schönheit aus dem gleichzeitigen Eindruck ihrer Elemente auf die Einbildungskraft, also den Augenblick, begrenzt ist, während die Poesie in der Abfolge des extremen Ausdrucks fähig ist, daher die Verhärtung in einem Moment vermeiden und den Helden darstellen kann als ›das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann‹ (a.a.O., Bd IX, 31). Die ursprüngliche Einteilung ›natürlich — willkürlich‹, die sich an der Natur orientiert, ist durch die Einteilung ›räumlich — zeitlich‹ ersetzt, die sich an der Einbildungskraft orientiert. Willkürliche Zeichen erschweren oder verhindern den Eindruck des Ganzen, natürliche Zeichen befördern ihn. Die Einbildungskraft ist also die neue Kategorie der Subjektivität, die das Genie vollkommen beherrscht — diejenige Kategorie, die als natürliche von Kant später als ›Geschmack‹ präzisiert wird.

Dies hat Konsequenzen für den Umgang mit den Vorbildern: Mendelssohn hatte bereits gegen Sulzer eingewendet, daß dessen antike Vorbilder, zum ästhetischen Gesetz erhoben, die Nachwelt um alle Werke Shakespeares hätten bringen können (*Briefe, die neueste Literatur betreffend*; 1759–1765). Gegen Gottsched, der das französische Theater, insbesondere das Racines, bevorzugte, wendet Lessing ebenfalls mit dem Hinweis auf Shakespeare ein, daß dem Theater ›das Schreckliche, das Große, das Melancholische‹ fehle (*Hamburgische Dramaturgie*, 68. Stück). Das Drama als höchste Stufe der Poesie werde durch das Genie Shakespeares, des größten seit Homer, wieder auf eine Stufe gehoben, auf der die Charaktere nicht Regeln, sondern der unverbildeten Intuition des Dichters verpflichtet sind. Das ›Göttliche am Genie‹ wird dadurch gekennzeichnet, daß es die tiefsten Interessen der Menschen und die umfassendste Wahrheit des Geistes zum Bewußtsein bringe — also nicht die Irrationalität des Gefühls. Das Genie bedürfe daher plastischer Phantasie. Nicht durch die philosophische



Erwägung der allgemeinen Natur des Menschen macht sich das Genie bemerkbar, sondern durch das Wissen, wie sich ein Charakter wahrscheinlich äußern würde. Ein Genie kann somit nur von einem Genie erleuchtet werden, das heißt die Vollkommenheit der Einbildungskraft nur durch einen vorgestellten ästhetischen Schein, der einer vollkommenen Einbildungskraft entspringt. Hier ist die Wurzel des Begriffs der Kongenialität des Verstehenden, die Lessing noch nicht explizit erwähnt, die aber verstehen läßt, warum er zum Beispiel auch Philologen zu den Genies rechnet.

Wieso das Subjekt eines der Ordnung sein kann, die doch ihrerseits diejenige der Natur sein soll, hat Kant unter seinem Ansatz der kritischen Philosophie zu erklären vermocht, weshalb sein Begriff vom Genie als Träger des Vermögens, als das Kant den Geschmack erkennt, das Paradigma abschloß und für die Klassik wie auch für Jean Pauls Romantik-Kritik maßgeblich wurde.

1798 konzipierte Kant in seiner *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* das Genie als »musterhafte Originalität seines Talents« (Paragraph 54). Indem das Genie mit seinem Talent musterhafte Werke hervorbringt, trennt Kant diesen Begriff scharf von demjenigen der »Genie-Männer« des Sturm und Drang. Das Genie vermag dies auf Grund einer »schöpferischen Einbildungskraft«, des »Geistes als belebendem Prinzip«, wofür das »vaste Genie« Leonardo da Vincis Beispiel sei, der als Genie »in vielen Fächern« wirksam war.

Die Begriffe der »Einbildungskraft« und »Belebung«, von denen der erste der Aufklärungstradition, der letztere der Genie-Auffassung als »Genius« entstammt, werden in der *Kritik der Urteilskraft* (1790) zu zentralen Kategorien einer systematischen Neubegründung, in der Kant sowohl die Ingenium- und Genius-Tradition implizit vereint als auch die Subjektivität des Genies in ihrer Musterhaftigkeit als »allgemeine« zu begründen vermag.

Dieser Neuansatz ist nur unter dem Gesichtspunkt zu verstehen, daß Kant in der *Kritik der Urteilskraft* Urteile über das Schöne und das Erhabene als Reflexionsurteile, das heißt also nicht als Urteile über einen Gegenstand, sondern über die Fähigkeiten des Urteilenden rekonstruiert. Als solche können sie zur Selbstvergewisserung über die Harmonie der Vermögen der Anschauung und des Verstandes (beim Schönen) sowie über die Idee der Freiheit als Übersteigerung dieser Vermögen (beim Erhabenen) beitragen.

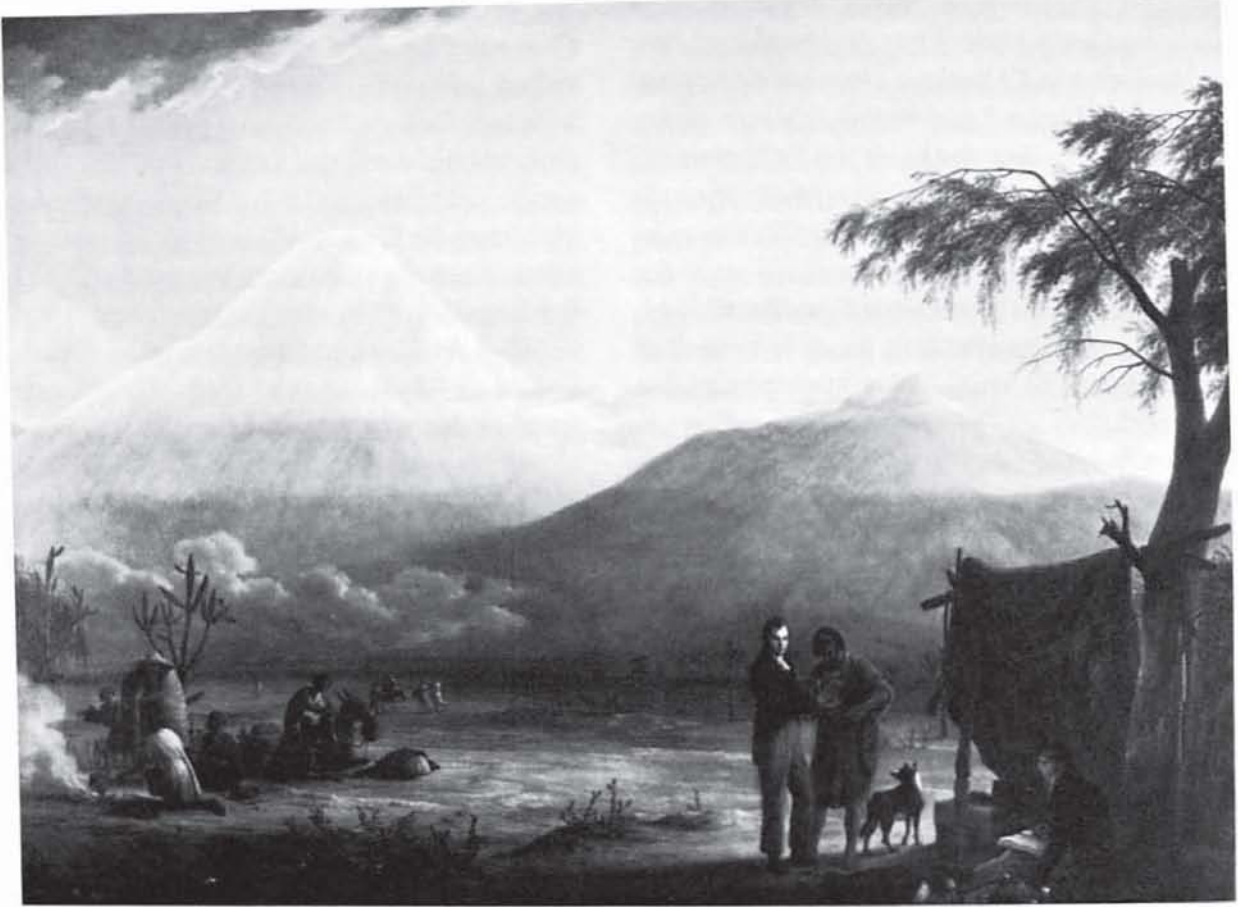
Die folgenden Passagen der *Kritik der Urteilskraft* markieren die Argumentationsschritte, die dem Genie-Begriff vorgelagert sind. Erstens: »Wenn mit der

bloßen Auffassung (»apprehensio«) der Form eines Gegenstandes der Anschauung, ohne Beziehung derselben auf einen Begriff zu einer bestimmten Erkenntnis, Lust verbunden ist: so wird die Vorstellung dadurch nicht auf das Objekt, sondern lediglich auf das Subjekt bezogen; (. . .). Wenn nun in dieser Vergleichung die Einbildungskraft (als Vermögen der Anschauungen a priori) zum Verstande (als Vermögen der Begriffe) durch eine gegebene Vorstellung unabsichtlich in Einstimmung versetzt und dadurch ein Gefühl der Lust erweckt wird, so muß der Gegenstand alsdann als zweckmäßig für die reflektierende Urteilskraft angesehen werden. (. . .) Der Gegenstand heißt alsdann schön; und das Vermögen, durch eine solche Lust (folgich auch allgemeingültig), zu urteilen, der Geschmack« (*Kritik der Urteilskraft*, XLIV).

Zweitens: Diese Lust bei der ästhetischen Betrachtung schöner Gegenstände basiert darauf, daß es »einen Bestimmungsgrund der Tätigkeit des Subjektes in Ansehung der Belebung der Erkenntniskräfte desselben, also eine innere Kausalität (welche zweckmäßig ist) in Ansehung der Erkenntniskräfte überhaupt« gibt (B 37). Diese innere Kausalität wird weiterhin damit umschrieben, »(. . .) den Zustand der Vorstellung selbst und die Beschäftigung der Erkenntniskräfte ohne weitere Absicht zu erhalten (. . .), weil diese Betrachtung sich selbst stärkt und reproduziert« (B 37). Jene »Selbststärkung« des Vermögens durch und in seiner Praktizierung ist, bezogen auf das Vermögen überhaupt, die Leistung, die die Betrachtung des Schönen erbringt.

Drittens: Eine vergleichbare Wirkung erwecke die Betrachtung des Erhabenen beim Urteilenden, eines Erhabenen, das die Harmonie des Erkenntnisvermögens übersteigt und überfordert: »Hier ist nun merkwürdig, daß, wenn wir gleich am Objekte gar kein Interesse haben, d. i. die Existenz desselben uns gleichgültig ist, doch die bloße Größe desselben, selbst wenn es als formlos betrachtet wird, ein Wohlgefallen bei sich führen könne, das allgemein mitteilbar ist, mithin Bewußtsein einer subjektiven Zweckmäßigkeit im Gebrauche unserer Erkenntnisvermögen enthält; aber nicht etwa ein Wohlgefallen am Objekte, wie beim Schönen, wo die reflektierende Urteilskraft sich in Beziehung auf die Erkenntnis überhaupt zweckmäßig gestimmt findet, sondern an der Erweiterung der Einbildungskraft an sich selbst« (B 83). »Also ist das Gefühl des Erhabenen in der Natur (Beispiel: Weltgebäude, Milchstraße) Achtung für unsere eigene Bestimmung (. . .), welches uns die Überlegenheit der Vernunftbestimmung unserer Erkenntnisvermögen über das größte Vermögen der Sinnlichkeit gleichsam anschaulich macht« (B 97).





*Malerische Reflexion über das Erhabene in der Natur: Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland auf der Hochebene von Tapi in Ekuador vor der Besteigung des Chimborasso im Jahr 1802. Gemälde von Friedrich Georg Weitsch, kurz vor 1810. Berlin, Staatliche Schlösser und Gärten, Dauerleihgabe an das Humboldt-Museum im Schloß Tegel*

Viertens: »So gibt auch die Unwiderstehlichkeit ihrer Macht uns, als Naturwesen betrachtet, zwar unsere physische Ohnmacht zu erkennen, aber entdeckt zugleich ein Vermögen, uns als von ihr unabhängig zu beurteilen, und eine Überlegenheit über die Natur, worauf sich eine Selbsterhaltung von ganz anderer Art gründet, als diejenige ist, die von der Natur außer uns angefochten und in Gefahr gebracht werden kann, wobei die Menschlichkeit in unserer Person unerniedrigt bleibt, obgleich der Mensch jener Gewalt unterliegen müßte. Auf solche Weise wird die Natur in unserem ästhetischen Urteile nicht, sofern sie furchterregend ist, als erhaben beurteilt, sondern weil sie unsere Kraft (die nicht Natur ist) in uns aufruft, um das, wofür wir besorgt sind (Güter, Gesundheit und Leben), als klein, und daher ihre Macht (der wir in Ansehung dieser Stücke allerdings unterworfen sind) für uns und unsere Persönlichkeit demungeachtet

doch für keine solche Gewalt anzusehen, unter die wir uns zu beugen hätten, wenn es auf unsere höchsten Grundsätze und deren Behauptung oder Veranlassung ankäme. Also heißt die Natur hier erhaben, bloß weil sie die Einbildungskraft zur Darstellung derjenigen Fälle erhebt, in welchen das Gemüt die eigene Erhabenheit seiner Bestimmung, selbst über die Natur, sich fühlbar machen kann« (B 105).

Fünftens: Die Kantsche Theorie der Reflexion ästhetischen Urteilens kulminiert in einer Symboltheorie: »Versteht man unter Symbol eine indirekte Darstellung des Begriffs (...) mittels einer Analogie« (B 256), »(...) so ist das Schöne ein Symbol der Sittlichkeit« – es gefällt mit dem Anspruch auf jedermanns Beistimmung, wobei das Gemüt sich einer »Veredelung und Erhebung« über die bloße Empfänglichkeit einer Lust durch Sinneneindrücke bewußt ist, einer Empfänglichkeit, über die man sich erhebt – »und anderer Wert auch nach einer ähnlichen Maxime der Urteilskraft schätzt (...). Das ist das Intelligible, worauf (...) der Geschmack hinauszieht« (B 256 und 258).

Daß das Schöne, vorgestellt vom Genie, Symbol der Sittlichkeit werden kann, hat Schiller und Humboldt veranlaßt, das Genie als Bildungsideal zu begreifen.

Für die Kantsche Ästhetik ist es zunächst nicht notwendig, zwischen Natur und Kunst zu differenzie-



ren. Denn da das Schöne nicht zwischen der Natur und der Sittlichkeit als »Drittes« angesiedelt ist, sondern sich reflexiv zu den beiden verhält, kann die Kunstproduktion im engeren Sinne ebenfalls unter ihm angesiedelt werden. Die Bestimmungen des Kunstschönen, die Kant vornimmt, sind ebenso wie seine Bemerkungen zum Genie, dessen »absichtslose« Produktion der Natur abgesehen sei, die Wurzeln der Theorien des Idealismus von der Sonderstellung der Kunst, die von Schelling am emphatischsten betont wurde.

Sechstens: Unter diesem Ansatz wird deutlich, warum Kant in der *Kritik der Urteilskraft* das Genie als »angeborene Gemüthsanlage« (»ingenium«) definiert, durch die die Natur der Kunst die Regeln gibt, und gleichzeitig das Genie auf die schöne Kunst beschränkt (Paragraph 46). Denn die Natur, die der Kunst die Regeln gibt, ist die innere Natur der Fähigkeit, durch die Natur überhaupt als solche vorstellbar ist, die »innere Form« (Kant hat Shaftesbury rezipiert), die sich nunmehr in einem äußeren Werk so manifestiert, daß es der Betrachter als schön empfinden kann. Daher muß Kant dieses Werk als Ergebnis unbewußter Reflexionstätigkeit des Genies von den »mechanischen Künsten« und der Wissenschaft trennen, die als Produkt von Fleiß und Lernen – selbst für Newton gilt dies – die Regeln des Verstandes und der Anschauungsvermögen lediglich anwenden. Zugleich ist diese Originalität musterhaft, denn da alle das gleiche Vermögen haben, ist ihre Schönheitswirkung »subjektiv-allgemein«, das heißt zwar nicht, vom Gegenstand (objektiv) und an ihm überprüfbar ausgesagt, jedoch für alle Subjekte geltend. Gegenüber dem Naturschönen wird allerdings dem Kunstwerk noch die weiterführende Aufgabe zugedacht, die für die Idealisten zum Anknüpfungspunkt wurde: Es vermittelt die Natur (die sowieso nur eine »Als-ob«-Natur ist, also eine vorgestellte) mit dem Bereich der Freiheit, die als unendliche Idee nicht begrifflich, sondern nur sinnlich anschaulich gemacht werden kann; das Kunstwerk führt also eine Vermittlung zwischen Natur- und Freiheitsbegriff vor, die sich sonst für den Verstand so darstellen wie zwei verschiedene Welten. Im Spiel der Kunst vermag das Genie der intellektuellen Idee der Freiheit als einem Vernunftbegriff den Anschein von Objektivität zu geben und so als Schema des Übersinnlichen zu dienen, eben weil die wahre Schönheit und Erhabenheit im Gemüt des Urteilenden ruht, der sie dort vorgeführt findet.

Das Genie drückt das Unnennbare in einem Gemütszustand aus. Da diese Fähigkeit aus systematischen Gründen nicht beschreibbar ist – denn dann fiel sie in das Regelwerk des Verstandes und würde

nicht Endlichkeit und Unendlichkeit im Gemüt des Betrachters miteinander vermitteln –, wird diese Fähigkeit »jedem unmittelbar von der Hand der Natur (als der Natur unserer Vermögen) erteilt« (Paragraphen 26, 46, 49). Die naturwissenschaftlichen Genies hingegen sind vom nachahmenden Lehrling nur dem Grad nach entfernt, da sie den Regeln der Anschauung und des Verstandes unterliegen und nicht Unendlichkeit am Beispiel ihrer Werke vorführen. Im Genialen gibt es daher keinen Fortschritt, sondern nur im Bereich der mechanischen Künste und Wissenschaften. Damit löst Kant auf verblüffende Weise die »Querelle«: Die Vermittlung von Natur und Freiheit durch Reflexion benutzt den Stoff nur als Exempel. Am Vereinigungspunkt aller Fähigkeiten (der Einbildungskraft, des Verstandes und der Vernunft) gibt die Natur durch das Genie der Kunst die Regel, einer Kunst, die somit die Natur als Natur, das heißt als Natur aller Fähigkeiten exemplifiziert. In den Produkten des Genies zeigt sich die »Natur des Subjekts«, unsere Natur als »intelligibel«, was als »Zweck« des genialen Werkes zugleich dessen »subjectives Richtmaß« ist (Anmerkung 1). Eine Übersetzung, die Kant für »Genie« vorschlägt, nämlich »eigenthümlicher Geist« (*Anthropologie*, Paragraph 55), wird hier verständlich. Das Genie ist eigentümlich, weil nicht unter die Regeln des Verstandes zu subsumieren – es ist andererseits Geist, musterhaft, weil es das »übersinnliche Substrat aller unserer Vermögen«, auch der unendlichen Vernunftideen, anschaulich zur Wirkung (Anmerkung 1) bringt. Seine Allgemeinheit ist also diejenige der Reflexion, die jeder Beschauer in sich qua Vermögen seines Geschmackes praktiziert.

## Das poetisch-reflektierte Genie: Jean Pauls Genie-Begriff

Genau wie seine Ästhetik insgesamt nimmt auch Jean Pauls Prägung des Genie-Begriffs in Absetzung von den Positionen der Empfindsamkeit, der Klassiker und der Romantiker eine Sonderstellung ein – eine Ästhetik, die man als eine produktive Weiterentwicklung Kantscher Gedanken betrachten kann.

Sie beginnt mit einer Zurückweisung der »Poetischen Nihilisten« (*Vorschule der Ästhetik*, Paragraph 2), unter denen Jean Paul Elemente der Poetiken des Sturm und Drang und der Empfindsamkeit, also der »Genie-Männer« (I. Kant, *Anthropologie*, Paragraph 55) kritisiert. Ihre »Öde der Phantasterei« folgt daraus, daß sie nur »eigene Gesetze« befolgten, und die Miß-



achtung der »Sonne« (Gott) lasse ein »Dunkel« entstehen, vor dem die Geschöpfe der privaten Gefühlswelt dämmerten und das »Leben«, Shakespeares und Cervantes Thema, ausgesperrt bleibe. In ihrer Lyrik werde nur die Natur nachgeahmt, die sie in sich hätten, diese aber stamme meistens aus den exotischen Lektüren der Jugendzeit. An Stelle der Natur werde gleich das Ideal übernommen, das heißt das »Allgemeine mit dem Allgemeinen« vermischt und als eigenes ausgegeben, nicht die klassische Synthese gebildet zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen. Genauso sei jedoch das andere Extrem der »Poetischen Materialisten« (Paragraph 3) zurückzuweisen. Denn diese »umschließen« Wirklichkeiten anderer mit der ihren – diese also mit einem »eingekerkerten Kerker« –, und ihre prosaische Nachäffung bedeute gegenüber der bloßen Wirklichkeit sogar einen Rückschritt.

Mit Kant wird die Natur als nachzuahmende bereits als eine menschlich geformte begriffen, jedoch nicht durch das (transzendental –) fixierte Verhältnis unserer Fähigkeiten überhaupt festgelegt, sondern durch die jeweils konkreten Vermögen der einzelnen Individuen, deren Steigerung dann das Genie ausmacht: »Weder der Stoff der Natur, noch weniger deren Form ist dem Dichter roh brauchbar. Die Nachahmung des ersteren setzt ein höheres Prinzip voraus; denn jedem Menschen erscheint eine andere Natur; und es kommt nun darauf an, welchem die schönste erscheint. Die Natur ist für den Menschen in ewiger Menschwerdung begriffen, bis sogar auf ihre Gestalt; die Sonne hat für ihn ein Vollgesicht, der halbe Mond ein Halbgesicht, die Sterne doch Augen, alles lebt den Lebendigen; und es gibt im Universum nur Schein-Leichen, nicht Schein-Leben. Allerdings das ist eben der prosaische und poetische Unterschied oder die Frage, welche Seele die Natur beseele, ob ein Sklavenkapitän oder ein Homer« (a.a.O.). Während Kant vornehmlich an der – beim genialen Werk angetroffenen – Indizienfunktion ästhetischen Urteilens für die Selbstvergewisserung über unser Vermögen interessiert war, steht für Jean Paul die Frage im Vordergrund, wie qua Kunstwerk real diese Situation hergestellt werden kann, wie die Steigerung zum Ideal, das diese Vermittlung leistet, statthaben könnte.

Was unterscheidet den Sklavenkapitän von Homer? Es ist die »poetische Kraft«, die das Geisterreich mit dem Körperreich verbinde, wodurch eine »schöne Nachahmung« entstehe (bis hierhin also Kants Figur der Vermittlung), nämlich die Verbindung von Unendlichkeit mit Endlichkeit. Lessing hatte bereits für Homer hervorgehoben, daß dieser die Endlichkeit



*Jean Paul. Zeichnung von Carl Christian Vogel von Vogelstein, 1822. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Kupferstich-Kabinett*

partieller Beschreibungen im Gesamtbild »verwische«, worin sein Genie liege. Jean Paul faßt diese Vermittlung analog der Kantschen Bestimmung des »Erhabenen«, das er jedoch nicht so nennt, da er die poetischen Begriffe in ihren tradierten Bedeutungen und nicht philosophischer Nomenklatur gemäß benutzt, und so neben dem Komischen, Rührenden und anderem stehen läßt: »Wir kommen zum Grundsatz der poetischen Nachahmung zurück. Wenn in dieser das Abbild mehr als das Urbild enthält, ja sogar das Widerspiel gewährt – zum Beispiel ein gedichtetes Leiden Lust –: so entsteht dies, weil eine doppelte Natur zugleich nachgeahmt wird, die äußere und die innere, beide ihre Wechselspiegel. Man kann dieses mit einem scharfsinnigen Kunstrichter sehr gut »Darstellung der Ideen durch Naturnachahmung« nennen. Das Bestimmtere gehört in den Artikel vom Genie. Die äußere Natur wird in jeder innern eine andere, und diese Brotverwandlung ins Göttliche ist der geistige poetische Stoff, welcher, wenn er echt poetisch ist, wie ein anima Stahlis seinen Körper (die Form) selber bauet, und ihn nicht erst angemessen und zugeschnitten bekommt. Dem Nihilisten mangelt der Stoff und daher die belebte Form; dem Materialisten mangelt belebter Stoff und daher wieder die Form, kurz, beide durchschneiden sich in Unpoesie. Der Materialist hat die Erdscholle, kann ihr aber keine lebendige Seele einblasen, weil sie nur Scholle, nicht Körper ist; der Nihilist will beseelend blasen, hat aber nicht einmal Scholle. Der rechte Dichter wird in seiner Vermählung der Kunst und Natur sogar dem Parkgärtner, welcher seinem Kunstgarten die Natur-



umgebungen gleichsam als schrankenlose Fortsetzungen desselben anzuweben weiß, nachahmen, aber mit einem höhern Widerspiele, und er wird begrenzte Natur mit der Unendlichkeit der Idee umgeben und jene wie auf einer Himmelfahrt in diese verschwinden lassen.« (Paragraph 4)

Die doppelte Natur, nämlich die äußere vorgestellte vermöge der inneren vorstellenden, die sich in der äußeren manifestiert, verlangt das Genie, dessen innere Natur ausgeprägt ist, ohne daß es sich, da es eben durch seine Reflexion gehindert ist, über die äußere hinwegsetzt. Daher plädiert Jean Paul für eine Phantasie, die sich an das begrenzte Bild, an die Idylle hält, weil gerade durch die Begrenzung eben diese, und damit das Vermögen der Begrenzung, als seinerseits unendliches deutlich wird. Die Einbildungskraft allein (Paragraph 6) wäre hier überfordert, weil ihr als bloßer Erinnerung des Vorgestellten die Reflexion fehlt. Die Bildungskraft hingegen als Phantasie, die sich nicht mehr wie die »Prose« Einbildungskraft an den Stoff klammert, »totalisieret«, indem sie Bilder einsetzt, das »Hieroglyphen-Alphabet«. Man erinnere sich an Herder, der hier stehenblieb, beziehungsweise Vicos »ursprüngliche Sprache«. Sie macht Teile zum Ganzen, bewirkt also die Vermittlung, indem sie in der Begrenzung des Bildes über dieses hinauszudeuten vermag. Diese Phantasie läßt sich unter bestimmten Graden betrachten, und ihre Binnenstruktur stellt eine Leiter dar, auf der das Genie die höchste Stufe innehat. Die bloß empfangende Phantasie ist eine solche rudimentäre Bildungskraft, die die Vorstellung des Ganzen bewirkt. Die Phantasie des Talents kann unter verschiedenen Fähigkeiten regelgeleitet das Allgemeine erzeugen, was jedoch dazu führt, daß das Talent (zum Beispiel die Philosophen) nachgeahmt werden kann. Die passiven Genies (dritte Stufe) erfahren diese Begrenztheit, entwickeln sich daher meistens zu Kritikern, sind jedoch einer eigenen Überschreitung nicht fähig, das heißt, ihre Freiheit ist nicht mitteilbar (Paragraph 9). Erst beim Genie, in dem alle Kräfte in Blüte stehen, kann die Vermittlung als geäußerte Grenzüberschreitung sich manifestieren. Die erste der Kräfte, die dies ermöglichen, ist die Besonnenheit, die das Genie davon abhält, seine Freiheit mit Willkür zu verwechseln, das heißt, die die Leidenschaft zurückweist. Sie ist die Voraussetzung dafür, daß sich das Genie aus einem göttlichen »Instinkt«, an den »inneren Stoff« gebunden fühlt. Dieser innere Stoff leitet den Dichter »wie der Kategorische Imperativ den Handelnden«:

Der Kategorische Imperativ gibt kein konkretes Handlungsziel vor, sondern eliminiert nur die Handlungen, die gegen den allgemeinen Begriff der Hand-

lung und die Bedingung seiner Möglichkeit verstoßen, also die Freiheit als allgemeine und daher begrenzte. Genauso verhält es sich nach Jean Paul mit dem »inneren Stoff«, um den die Form die »Fassung« legt – es ist die universale Einheit aller poetischen Stoffe, deren einzelne Bearbeitungen wie Lichter zusammenfließen und deren Nachahmungen nur die Schatten sind. Man ist an Platons Höhlengleichnis erinnert: Die Urbilder sind den nachahmenden Menschen nur als Schatten zugänglich. Das Genie stellt daher ein Ganzes vor, während das Talent in den Teilen verharret, und das Genie stellt dieses Ganze eben in der Beschränkung vor, die sich aber als solche enthüllt. Es sieht das Leben von dem höheren Standpunkt aus und läßt daher das Hohe und Unbegriffene hoch und unbegriffen und holt es nicht, wie zum Beispiel der Leichenredner den Tod, auf die Regeln der Begrenztheit herunter. Durch die vom Genie vermittelte Freiheit wird die Dürftigkeit arkadisch, nicht geschönt, sondern versöhnt. Der Genius, »mehr Wurzel als Blüte der Zeit«, stößt die Gegenwart zurück und zieht die Zukunft an, da er nur sich selbst und nicht die jetzt Gebildeten darstellt. Er exemplifiziert das Vermögen der Freiheit. Das Genie verschönt somit die Gegenwart, indem es deren Möglichkeiten darstellt – dies gelingt nur im einzelnen Moment des Erwartens, in der Verdeckung vor der Offenlegung (Paragraph 7). Die Wirklichkeit, auch die geschilderte, holt dieses blitzartige Aufzeigen des Möglichen immer wieder ein – was das resignative Moment der »Poetisierung der Welt« ausmacht, einer Resignation, die die prosaischen Materialisten (ungewollt und fälschlicherweise) zur Tugend erheben. Im *Titan* (1800–1803) stellt Jean Paul diese Poetisierung als partielle und in ihrer Partialität eben reflektierte und daher offene Versöhnung als Utopie vor, wie sie sich letztlich dem Genie darstellt:

»Die erste Reise, zumal wenn die Natur nichts als weißen Glanz und Orangenblüten und Kastanien-schatten auf die lange Straße wirft, beschert dem Jüngling das, was oft die letzte dem Mann entführt – ein träumendes Herz, Flügel über die Eisspalten des Lebens und weit offene Arme für jede Menschenbrust.« Als personifizierte Erwartung wird diese Resignation wie folgt beschrieben: »Ach Albano, Welch ein Morgen wäre dieser für einen Geist wie deinen zehn Jahr später gewesen, wo sich die feste Knospe der jungen Pracht schon weiter und weicher und loser auseinandergeblättert hätte: Vor einer Seele wie deiner wären dann, da die Gegenwart in ihr blaß wurde, zwei Welten zugleich – die zwei Ringe um den Saturn der Zeit – die der Vergangenheit und die der Zukunft miteinander aufgegengen; du hättest nicht bloß über



die kurze rückständige Laufbahn an das helle weiße Ziel geblickt, sondern dich umgewandt und die krumme lange durchlaufende überschaut. Du hättest die tausend Fehlgriffe des Willens, die Fehlritte des Geistes zusammengerechnet und die unersetzliche Verschwendung des Herzens und des Gehirns.«

Die Natur ist nicht die Straße, die Albano gehen muß, sie gibt auch nicht die Richtung an. Ihm, dem Unbeschriebenen, erhellt sie sich ebenfalls als weißer Glanz (der weiße Glanz war bei den Alchemisten die Vorstufe zur Erkenntnis des Innersten der Natur). Die Blüten und den Schatten gibt sie dem, der auf dem Weg ist. Seinen Fragen nach der Vergangenheit gibt sie partiell Antwort, seinem Verlangen nach Utopie erscheint sie fordernd. Poetisierte Natur ist kein Inhalt für seine Utopie, und sie weist ihm auch nicht den Weg dorthin. Jedoch: Sie ist Grund und Voraussetzung dafür, daß der einzelne überhaupt in ein Verhältnis über sich hinaus in eine utopische Verfassung – nicht als Zustand, sondern als Haltung – geraten kann, daß er sich – nach Vergangenheit und Zukunft – von seinem Jetzt fort überschreiten, transzendieren kann. Sie läßt etwas Unbestimmtes, wie Ernst Bloch sagt, »vorscheinen«, ist unbestimmter Gegenstand eines Gerichtetseins, das ohne sie nicht möglich wäre.

»Da der Jugend goldne Träume starben, starb für mich die freundliche Natur, Armes Herz, Du wirst sie nicht erfragen, wenn Dir nicht ein Traum von ihr genügt«, schreibt Hölderlin. Jean Paul, seiner Zeit voraus und doch nicht Skeptizist, faßt Utopie als Haltung. Nicht die Natur, sondern, wie man es mit André Breton ausdrücken könnte: »Allein die Phantasie gibt (dem Genie) Rechenschaft darüber, was sein könnte.« Die poetisierte Natur als mögliche ist weiß, offen, gesichtslos, und die Orangen symbolisieren nur die ewige Wiederkehr, wie das alte Symbol des Orangenbaumes besagt, da dieser Früchte und Blüten gleichzeitig trägt, also Wirklichkeit und Möglichkeit gleichzeitig darstellt. Dies ist das Fazit des Jean Paulschen Genie-Begriffs, der also kantisch gedacht ist und in der leisen Kritik an Kant (Jean Paul meint, Kant habe sich, da er die Kunst als begrifflos bestimmt, zu sehr an der Malerei orientiert) diesen verkennt, denn Kant meint mit Begrifflosigkeit die Erhebung über die philosophische Begrifflichkeit.

### Das ironische Genie: zum Genie-Begriff der Romantiker

Wenn Jean Paul unter dem Stichwort der »poetischen Nihilisten« auch Seitenhiebe gegen die Romantiker (zum Beispiel Novalis) ausgeteilt hatte, so heißt das nicht, daß ihm nicht ein wesentlicher Zug des Romantischen wichtig gewesen wäre. Für den Garten Lilar im *Titan* lobt er, daß er dem Spiel und der Harmonie Kantscher Schönheit verpflichtet sei, als auch Züge der »romantischen Phantasie« seines Besitzers trage. Das Romantische an der Phantasie ist jenes transzendierende Moment, in dem die Eigentümlichkeit des Individuums sich selbst übersteigt. Die Romantiker selbst haben allerdings diese Übersteigerung radikaler und mystischer gedacht als Jean Paul. Friedrich Schlegel sagt in den *Athenäums-Fragmenten*: »Gottwerden, Menschsein, sich bilden sind Ausdrücke, die einerlei bedeuten« (a.a.O., 262). Das Genie also wird nicht mehr als Naturanlage von der Bildung geschieden, sondern diese, als persönliche Bildung, geradezu zum Träger des Gottwerdens. Die innere Natur wird im Begriff des Gemüts erfaßt, das Friedrich Schleiermacher als dasjenige Organ begreift, vermöge dessen wir einen »Geschmack für das Unendliche« entwickeln, der in der Religion seinen Niederschlag findet. Friedrich Schlegel spricht in seinem Lessing-Aufsatz vom Lessingschen Gemüt: »(...) das heißt jene lebendige Regsamkeit und Stärke des tiefsten



Analogie des Jean Paulschen Genie-Begriffs. Gemälde »Wanderer über dem Nebelmeer« von Caspar David Friedrich, um 1818. Hamburg, Kunsthalle



inneren Geistes, des Gottes im Menschen« (Minor II, 145). In den *Hymnen an die Nacht* (1800) des Novalis wird vom Gemüt als dem »heiligen höhern Raum« gesprochen, im *Heinrich von Ofterdingen* (1802) vom Gemüt als »Heiligtum«. Und in den *Lehrlingen zu Sais* (1802) nimmt er Johann Gottlieb Fichtes Formulierung von der produktiven Einbildungskraft auf, wenn er die ursprüngliche Funktion des Gemüts in der »schaffenden Betrachtung« sieht, der inneren Selbst-Empfängnis, in der die eigene Natur sich als ursprüngliche betrachtet. Der Mensch ist insofern »Messias der Natur«, da nur in ihm die Natur als vorstellende und vorgestellte sich anschauen kann und somit aus ihrer Starrheit erlöst wird. Das Schöpfertum des Menschen ist also reflexiv. Höchste Individualität ist nicht etwa die höchste Begrenzung, sondern der Punkt, in dem im Innersten die Natur als unendliche sich selbst vorstellt. Die »Bildung« hat für Friedrich Schlegel als »höchste Aufgabe« sich ihres »transcendenten Selbst« zu bemächtigen, also sich ihrer inneren unendlichen Natur selbst zu vergewissern. In der Romantik finden sich allerorten die Metaphern der Heiligkeit und Göttlichkeit, etwa wenn Caspar David Friedrich vom »Tempel der Eigentümlichkeit« spricht, »ohne den der Mensch nichts großes vermag«. War bei Kant die Eigentümlichkeit die natürliche Ausprägung der Vermögen und ihrer Darstellbarkeit, so ist sie für die Romantiker der Ort der Selbstfindung der Natur als innerer.

Kunst wird von Friedrich Wilhelm Schelling als »höchste Flamme« interpretiert, wo in höchster Vereinigung brenne, was in »Natur und Geschichte gesondert sei« (*System des transzendentalen Idealismus*, Werke III, 627). Das Genie ist der Punkt der Vereinigung von Besonnenheit und Instinkt, von bewußter Tätigkeit und unbewußter Kraft, von Anschauung und Denken. Schelling nannte das Genie »potenzierte intellektuelle Anschauung«, ein Stück der Absolutheit Gottes, ähnlich wie Schlegel diese Einheit als eine betrachtet hat, die durch die »Potenzierung«, das heißt Steigerung in der Reflexion erreicht wird. Wackenroder beschreibt in den *Herzensergießungen* (1796) diesen Vorgang unter dem Gesichtspunkt zweier Sprachen, deren eine als unendliche Gott rede, während es einigen auserwählten vergönnt sei, diese himmlischen Dinge zu fassen. Diese zweite Sprache sei »die Natur und die Kunst« – ihre Einheit ist nur unter jenem magischen Idealismus der Innerlichkeit zu verstehen. In August Wilhelm Schlegels Berliner Vorlesungen erscheint der Ansatz Shaftesburys wieder: Die Kunst solle, wie die Natur selbständig schaffend, lebendige Werke bilden, die nicht durch einen fremden Mechanismus, sondern durch innewohnende Kraft wie das Sonnensystem beweglich sind.

Unter diesem Gesichtspunkt läßt sich jedoch die These vom auserwählten Genie nicht halten. Denn die Poetisierung der Welt qua Innerlichkeit des Menschen steht prinzipiell jedem Individuum offen. Schleiermacher nennt daher jeden Menschen einen Künstler (*Entwurf eines Systems der Sittenlehre*; 1835), und sein Freund Friedrich Schlegel formuliert sogar einen »Kategorischen Imperativ der Genialität« für jedermann, der oft nur durch die sittliche Verwilderung außer Kraft gesetzt sei. Genie hingegen sei der »natürliche Zustand des Menschen« (*Lyceums-Fragment* 10). Für Novalis besteht eine Äquivalenz zwischen Geist und Genie. Poesie gilt als »eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes«, so daß Leben, Dichter, Mensch, Geist dasselbe meinen (*Fragment* 2307). Man könnte den Eindruck gewinnen, daß im romantischen Pathos vom Genie das Programm mit seiner Ausführung, das Wunschdenken mit dem Gelingen verwechselt wird. Die Potenzierung zur Erreichung jener höchsten (und innersten) Einheit setzt jedoch eine Selbstrelativierung des So-Seins des Individuums voraus, ein Überschreiten seiner Äußerlichkeit, und die Erkenntnis seiner letztlich nicht gegebenen Vollendung. Nur und gerade dadurch ist jene Einheit anzustreben, daß der Mensch in Einschätzung seiner Kräfte das Gegenteil praktiziert, und damit seine Einschränkung übersteigt. Der Schlüsselbegriff hierfür ist die »romantische Ironie«. »Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos« (F. Schlegel, Minor II, 296). Als »Künstlerische Ironie« haben Adam Müller und Karl Wilhelm Ferdinand Solger den Begriff aufgenommen, den Solger als »künstlerische Dialektik« präzisiert (*Vorlesungen über Ästhetik*, 241). Die ironische Fähigkeit der Künstler, »sich über ihr höchstes zu erheben« (Friedrich Schlegel), wird weiter charakterisiert als »die freyeste der Licenzen, denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg« (Minor II, 195 ff.). Die Ironie enthebe den Künstler seiner Verfallenheit an den Gegenstand, und seine Besonnenheit müsse dazu führen, daß der Selbsterhebung eine Selbstvernichtung folge. Wer am Gegenstand »kleben« bliebe, dem ermangle es an »Ironie, der göttlichen Freiheit des Geistes« (Adam Müller, *Vermischte Schriften*, Bd II, 167f.). Solger schließt sich ebenfalls der Schlegelschen Formulierung an, daß nur durch die Ironie das Bedingte überwunden werden könne. »In der Transcendentalpoesie herrscht Ironie« (*Literarisches Notizbuch*; 727), so Schlegel, denn diese Poesie vergegenwärtigt das Bewußtsein von der letztlich unmöglichen Auflösung des Gegensatzes zwischen Bedingtem und Unbedingtem, deren völlige Koinzidenz nicht erreichbar sei. Poesie sei vielmehr das unaufhör-



liche Überschreiten. In seinem Aufsatz *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797) hatte Schlegel bereits unter diesem Ansatz die neuzeitliche Poesie Shakespeares gegenüber dem Objektivitätsanspruch der Antike abgegrenzt, was in gleicher Weise für die Dichtung des Cervantes gelte – die alten Vorbilder der Genie-Tradition. Denn diese sind zugleich »Poesie der Poesie« – eine Formulierung, die er erst später in den *Athenäums-Fragmenten* benutzt –, denn da alle ihre Teile auf ein höheres Ganzes bezogen seien, würden sie zugleich relativiert, und in dieser »heiteren Besonnenheit« wird ex negativo das Unendliche anschaulich. Das einzelne ist nur Mittel der Anschauung des Ganzen (vergleiche Lessings Homer-Charakterisierung), und eben dadurch wird die Poesie reflexiv. Daher ist die Kunst nicht »symbolisch«, sondern sie ist die formulierte Absage an die Utopie der Versöhnung der Gegensätze. Tiecks *Gestiefler Kater* (1797) und E. T. A. Hoffmanns *Der goldne Topf* (1814) sind radikale Formen der Umsetzung dieser Idee in Dichtung, die jedoch, da allzu explizit unternommen, die Idee fast schon wieder desavouieren. Das »genialische Chaos«, oder der Glaube, äußeres Chaos zeuge vom Genie, ist die heruntergekommene Version eines zu Ende gedachten Genie-Begriffs, der einer der Innerlichkeit war.

### Der gefesselte Prometheus: zum Genie-Begriff der »Klassiker«

Der Genie-Begriff der »Klassiker« Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich von Schiller wurzelt im Sturm und Drang. Er erhält dann allerdings seine spezifische Ausformung und Modifikation durch die zunehmend strengeren Bestimmungen der »inneren Form«, der Shaftesburyschen Kategorie, der insbesondere Goethe verpflichtet war. Die Entwicklung läßt sich ablesen am Umgang mit dem Wort vom »Schöpfer«, als der der Künstler begriffen wird – eines Schöpfertums, das entweder, in den zahlreichen Kunst- und Künstlergedichten, explizit reflektiert oder personifiziert wird (Prometheus oder Faustus).

In seinem Aufsatz *Von deutscher Baukunst* (1772) schrieb Goethe: »(...) wie froh konnt' ich ihm meine Arme entgegen strecken, schauen die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt, wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen (...). Deinem Unterricht dank' ich's, Genius, daß mir's nicht mehr schwindelt an deinen Tiefen,



*Goethe als faustisches Genie mit den Attributen der Bühnenkunst. Zeichnung von Friedrich Bury, 1800. Weimar, Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur*

daß in meine Seele ein Tropfen sich senkt der Wonne-  
ruh des Geistes, der auf solche eine Schöpfung herab-  
schauen und gottgleich sprechen kann: Es ist gut!»

Jenes Schöpfertum ist dem Prinzip der Harmonie verpflichtet: »Die Welt liegt vor ihm (dem Künstler), möchte ich sagen, wie vor ihrem Schöpfer, der in dem Augenblick, da er sich des Geschaffnen freut, auch alle die Harmonien genießt, durch die er sie hervorbrachte und in denen sie besteht. Drum glaubt nicht so schnell zu verstehen, was das heiße: das Gefühl ist die Harmonie und vice versa« (*Nach Falconet und über Falconet*; 1775). Das Genie bildet selbst, die »glühende Natur« oder das »Gebildete der Kunst rings umher« nutzen ihm nichts, wenn nicht eine innere Schöpferkraft den Künstler leitet (*Künstlers Abendlied*; 1773, und *An Kenner und Liebhaber*; 1776).

In seiner Ode *Prometheus* (1774/1789/1830) und dem Dramenfragment gleichen Titels (1773/1830) – das unter dem Eindruck von Rousseaus Pygmalion-Dichtung entstand – wird die mythische Figur des Menschenschöpfers in Konkurrenz zu Zeus entworfen; der Schöpfer erkennt als einzige Instanzen über sich die »moira« (»Schicksal«), »chronos« (Zeit) und die Sonne an. Anders als in der Pygmalion-Tradition verliebt sich Prometheus jedoch nicht in sein Geschöpf (Pandora), sondern teilt mit diesem »leiden, weinen, genießen, freuen«. Der Autor von *Dichtung und Wahrheit* (1811–1833) hingegen lehnt sein Jugendwerk ab; es ist zu »sansculottisch«, zu sehr dem revolutionären Pathos verhaftet. Der alte Faust stellt den Genius, den der spä-



te Goethe sehr viel weiter faßt, eher vor: Es ist das Ideal eines humanistischen »homo universalis«, mehr eine Steigerung des Menschlichen als eine Vermenschlichung des Göttlichen. Genie tritt hinter das Wesen des Werkes, indem es sich entäußert, zurück: Im Genie sagt das Wesen sich selber aus. Diese Prägung des Genie-Begriffs verbindet Goethe mit Hegel.

»Verachte nur Vernunft und Wissenschaft, / Des Menschen allerhöchste Kraft, / (...) ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben, / Der ungebändigt immer vorwärts drängt / (...), und hätt er sich auch nicht dem Teufel übergeben, / Er müßte doch zu Grunde gehen.« Das Zugrunde-Gehen muß auf dem Hintergrund des zeitgenössischen, auch Hegelschen Sprachgebrauchs – Hegel zitiert diese Stelle in seiner *Phänomenologie des Geistes* (1807) – doppelt interpretiert werden: Es bedeutet sowohl Selbstaufhebung als auch Erreichen des Wesens, Aufsuchen des letzten Fundaments. Der Teufel ist nur das Mittel, diesen Vorgang zu beschleunigen. Aus dem Protest des Prometheus ist somit das Prinzip der Verneinung geworden, das jedoch in den Weltplan eingebaut ist. Daher kann Hegel auch falsch zitieren, ohne daß ein anderer Sinn entsteht: »Er hat dem Teufel sich ergeben und muß zu Grunde gehen.« Die Fesseln des Prometheus sind diejenigen seines Werkes. Auch Schiller begreift den Künstler als zweiten Prometheus, als Schöpfer. In seiner Jugenddichtung *Die Künstler* (1789) spricht er von einer ersten Schöpfung, in der der Mensch im Ton die Natur (als Schatten) nachschuf; eine höhere Schöpfung, zu der sich die Barbaren drängten, sei die Schöpfung aus Menschenhand. »Doch höher stets, zu immer höhern Höhen / Schwang sich das schaffende Genie. Schon sieht man Schöpfungen aus Schöpfungen entstehen, / Aus Harmonien Harmonie.« In den *Votivtafeln* heißt es: »Wodurch gibt sich der Genius kund? Wodurch sich der Schöpfer kund gibt in der Natur in dem unendlichen All.«

Auch Schiller humanisiert seinen Genie-Begriff und nähert ihn dem Humboldtschen Ideal an. Im Prolog zum *Wallenstein* (1800) feiert er den »Schöpfergenius« Ifflands; im *Lied von der Glocke* (1799) wird der schaffende Meister als Schöpfer bezeichnet.

Die kunsttheoretischen Schriften Schillers (*Über die ästhetische Erziehung des Menschen*; 1795; *Über naive und sentimentalische Dichtung*; 1795/96) stellen den Künstler als »Bewahrer der Natur« vor, einer Natur, die in der Unendlichkeit der Kunst gesucht werden müsse, da sie im Zustand der Kultur verloren sei. Das Genie sei »naiv« und triumphiere in seiner Einfalt über die verwickelte Kunst. Die Einfälle Gottes manifestierten sich jedoch in der gesunden menschlichen Natur. Daher müsse sich das Genie durch Grundsät-

ze, Geschmack und Wissenschaft stärken, damit die üppige Naturkraft nicht über die Freiheit des Verstandes hinauswache und sie »ersticke«. Indem das Genie so in den »Bildungstrieb« eingebunden sei, der als allgemein menschlicher entworfen wird und sich im Spiel aus ausgewogener Manifestation von Formtrieb und Stofftrieb äußert, könne es zugleich zum Vorbild einer allgemeinen ästhetischen Erziehung werden, die jedoch Ideal bleibe. Die Veredelung des Menschen zu idealer Gleichheit sei utopisches Ziel.

## Genie als Bildungsideal: Wilhelm von Humboldts Theorie

Im Jahr 1800 faßte Humboldt in seinem Brief an Madame de Staël seine bereits drei Jahre zuvor in seiner Schrift *Über den Geist der Menschheit* geäußerte Grundeinstellung zusammen: »In der innigen Verbindung von Idee und Individuum, in dem Vermögen, unser Ich durch die Gegenstände von Natur und Welt zu bereichern und auf diese wiederum durch die Kraft unseres Geistes einzuwirken, müssen wir das Prinzip aufsuchen, das unserer Vernunft als Norm, unserem Willen als Antrieb dienen kann und das in der Lage ist, unserem Streben ein hohes und dabei klar und deutlich bestimmtes Ziel zu gewähren.«

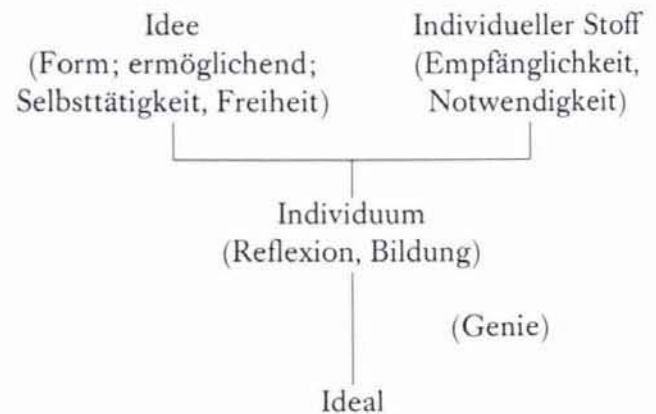
Die Äußerung versammelt alle zentralen Begriffe, die Humboldts Theorie des Individuums ausmachen. Bereits in seinen *Ideen über die Staatsverfassung* von 1791 geht Humboldt von einer Duplizität von Grundbegriffen aus, dem der Idee und dem des Individuellen. Der Idee komme nicht stoff erzeugende, sondern die stoffbildende Funktion zu; sie sei formales Regulatorisch, »allgemein, daher unvollständig und bloß halb-wahr«. Das Individuelle hingegen, als Stoff, sei Träger der Kraft, des Strebens. Im menschlichen Individuum nun dränge dieser Stoff bewußt zu seiner Verwirklichung, die somit Selbstverwirklichung werde. Diese Selbstverwirklichung könne nur einem letzten, unbedingten und absoluten Ziel folgen, das in der Einheit der inneren Natur des Menschen liege, denn alle bedingten und bloß relativen Ziele befriedigten lediglich einseitig entweder den menschlichen Verstand oder die Empfindungen. Mit Schiller war er sich einig in der Kritik an dem diagnostizierten vermeintlichen Auseinanderfallen der theoretischen und der praktischen Philosophie Kants, und mit Schiller wählte Humboldt als seinen Ausgangspunkt von Kant die *Kritik der Urteilskraft* sowie dessen anthropologisch-geschichtsphilosophischen Schriften, in denen er zu-



mindest eine Reflexion auf die mögliche Einheit der inneren Natur zu erkennen glaubte.

Für seine These, daß jedes Individuum »nur aus sich selbst und um seiner selbst sich entwickle« (*Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staates zu bestimmen, Gesammelte Schriften*, Bd 1, 88 ff., 109 ff.), sah Humboldt zunächst Indizien im religiösen und ästhetischen Verhalten der Individuen: Das Religiöse offenbare ein inneres Bedürfnis der Seele nach Vollkommenheit, ein naives Streben nach Harmonie, das im ästhetischen Verhalten, wo das Schöne sich direkt als Harmonie zwischen den Regeln des Verstandes und dem individuellen Streben der Freiheit zeige, seine Vollendung finde. Von Kant aber, dessen Termini sie benutzt, unterschied sie sich ganz wesentlich: Der Schönheitsbegriff ist dort als Harmonie von Verstandesregeln mit der Sinnlichkeit unterschieden von einem Begriff des »Erhabenen«. Eine signalisierte Disharmonie läßt eine verstandesmäßige Überforderung und dadurch die Individuen ihre praktische Freiheit als einen Bereich jenseits von Verstand und Sinnlichkeit bewußt werden. Nur die Urteile über das Erhabene waren Ausgangspunkt einer kritischen Reflexion der Subjekte über ihre Fähigkeit zur Freiheit. Gerade aber diese Dopplung erlaubt es Kant, das Schöne als Symbol für das sittlich Gute aufzufassen, sofern und nur, wenn sich der Bereich der Freiheit dem Gesetz, dem Kategorischen Imperativ, unterwirft. Dadurch wird seine Möglichkeit garantiert, so wie die erfahrene Harmonie des Schönen Zeugnis gibt von dem erkenntnisermöglichenden Verhältnis von Verstand und Einbildungskraft. Und auch von Schiller unterschied sich Humboldts Position ganz wesentlich: Dieser versuchte zwar auch, zwischen Pflicht und Neigung zu vermitteln und dabei die Schönheitsempfindungen näher an den Bereich der Praxis zu rücken, indem er im Schönen nicht bloß ein Symbol sittlich garantierter Freiheit sah, sondern eine »Analogie der Freiheit, sooft sie von der praktischen Vernunft an einem Naturwesen entdeckt wird« (*Kallias oder Über die Schönheit*, Brief vom 8. Februar 1793). Doch auch diese Einheit ist Humboldt zu konstruiert und einseitig verstandesbetont. Vielmehr will er die sinnliche Natur des Menschen als Träger der moralischen Kraft nachweisen, die Pflege der Sinnlichkeit als Bedingung der Möglichkeit von Pflichterfüllung herausstellen. Dies gelingt ihm durch die Identifikation von Moralität mit Bildungswillen und Bildungswillen mit natürlicher Kraft. Er tut dies, angeregt durch seine vorangegangenen Studien zur Antike, in seiner Schrift *Über die männliche und weibliche Form* (1795), mit dem Ziel, den Kantianismus mit dem Ideal des antiken Menschen zu versöhnen. Humboldts Prämisse ist die, daß das

Individuum aus freiem Antrieb sich zum Dasein, zur vollkommenen Wirklichkeit bringen wolle. Wie aber löst er diesen Ansatz ein? Die Grundverschiedenheit stellt sich ihm zunächst als äußere Form des Männlichen und des Weiblichen vor, die sich in der Zeugung vereinen, auf einer abstrakteren Stufe dann als Verbindung der Selbsttätigkeit mit der Empfänglichkeit und schließlich überhaupt als das Sichherausstellen der Form vermittelt des Stoffes. Auf dieser höchsten Ebene macht dies das künstlerische Genie anschaulich, das nicht mehr wie bei Kant der Harmonie von Sinnlichkeit und Verstand originären Ausdruck verleiht, auch nicht mehr wie bei Schiller Sinnlichkeit und Freiheit im Spieltrieb vereint, sondern nun aus der Spannung zwischen der Idee als möglicher Form und dem Individuellen als Stoff das Ideal anschaulich realisiert, das Ideal reiner, geschlechtsloser Menschlichkeit, in der die Gegensätze aufgehoben sind. Im Schönen als Resultat der Anstrengung des Genies wird vom Genie das ursprünglich Individuelle »zum Idealen umgeschaffen« (*Gesammelte Schriften*, 1, 358). Damit erreicht Humboldt den Punkt, von dem aus er seine Dichtungstheorie und seine Bildungs- und Staatstheorie begründet:



Sinnlichkeit als Einheit von Schönheit und Freiheit, realisiert in der schönen Form vom Genie, das dem Bildungstrieb folgt, stellt in der Erhabenheit des Kunstwerks den Triumph der Moralität als Freiheit vor. Das Genialische und die Bildung werden also als Einheit begründet und damit die Tradition der Trennung des Genies von der Bildung, eben durch den neuen Bildungsbegriff, endgültig verabschiedet.

Durch die genialisch-anschauliche Vorstellung des Ideals begeisterte die Kunst zu großen Taten. Schiller mißtraute bekanntlich diesem Versuch. Insbesondere der Anstrengung, die inhaltliche Ausfüllung dieses Ideals in der Antike aufzusuchen oder eine analoge duale Klassifikation der Künste vorzunehmen: in die epischen des verstandesmäßigen Beschauens und die lyrischen sinnlicher Empfänglichkeit, die im epischen





*Corinne auf Kap Miseno am Golf von Neapel beim Vortrag ihres Naturbeschwörungsliedes. Gemälde von François Gérard zu dem Roman »Corinne« von Mme de Staël, 1819. Lyon, Musée des Beaux-Arts*

Gedicht, als der Verbindung beider, ihre Vollendung erführen, wobei für Humboldt hier der Klassizismus von Goethes *Herrmann und Dorothea* (1797) Vorbild war. »Das Studium des Altertums zum Zwecke der Kenntnis der menschlichen Natur überhaupt durchzuführen«, wie es Humboldt vorschwebte (*Gesammelte Schriften*, a.a.O., 255 ff.), lag Schiller fern. Dieser reagiert mit seinen Untersuchungen zur »naiven und sentimentalischen Dichtung«, in denen er dem Humboldtschen Klassik-Rekurs die These entgegensetzt, daß die Einheit der Sinnlichkeit, Einfachheit und Geschlossenheit der naiven Dichtung nicht mehr einholbar ist.

Diese Einheit als Ideal wird von Humboldt nicht als Gattungsbegriff, sondern als in größter Mannigfaltigkeit und Verschiedenheit ausgeführt verstanden – und könne auch nur so erfaßt werden, weil sie durch diese Verschiedenheit die Individuen zur Erkenntnis der eigenen Möglichkeit wieder anrege, das heißt, das

Ideal erscheint für die Individuen, die es ansehen, rückwirkend als Ansporn zur Entwicklung ihrer eigenen Individualität, da so der Begriff der menschlichen Natur erweitert wird, die als Möglichkeit oder als Idee nicht begrifflich erfaßt werden könnte.

Wenn nun die innere Natur des Menschen als letztes Ziel und letzter Bezugspunkt, als Einheit von Sinnlichkeit und Vernunft, angenommen werden muß, da alle anderen Ziele sich als relativ zu Einseitigkeiten des Verstandes oder der Empfindungen erweisen, so kann sie auch als Instanz der Letztbegründung politischer, ethischer und sozialphilosophischer Argumentationen dienen. »Daß jeder nur aus sich selbst und um seiner selbst sich entwickle«, führt eben nicht zu einem Egoismus, zur Interessenpartikularität, gibt nicht nur dem Menschen die Welt, indem sie ihn sich selbst gibt, sondern läßt das sich entfaltende Individuum »auf den Charakter der Menschheit (als Ideal) wirken (. . .), sobald es auf sich und bloß auf sich wirkt« (Brief an Forster, 1791).

Humboldts Auffassung vom sich entwickelnden Individuum fand ihr Ideal in seinem Begriff vom Genie, der sich aus dem Hesperus-Kult seiner ersten Berliner Salonzeit speiste. Weitere Anregungen entstammten den gemeinsam mit Schiller in Jena erar-



beiteten Stellungnahmen zum *Wilhelm-Meister*-Manuskript. Als Beispiel für die Beziehung Individuum – Ideal führt Humboldt in seinem Brief an Madame de Staël (1800) im Blick auf deren Romanfigur der Corinne Goethes Mignon an. Diese Auffassung prägt entscheidend seinen Bildungsbegriff und seinen Umgang mit dem Problem der Nation. Zunächst gelte es, jeden Versuch abzulehnen, mechanische Regeln für die Entwicklung jener Individualität aufzustellen. Es könne lediglich definitiv abgegrenzt werden, worauf Bildung nicht hinauslaufen dürfe: auf die Aspekte des Nützlichen oder des Angenehmen – eine Abgrenzung, die er wieder aus Kants *Kritik der Urteilskraft* übernimmt. Im Gegensatz zu der toten belehrenden Tätigkeit dürfe sich die lebendig bildende nur auf die Erweckung der Lebenskraft richten. Diese sei nicht ein Geschäft der bloßen Vernunft, sondern eines der Tugend; wobei Humboldt wieder im Rekurs auf die Antike die »arete« (die »Tugend«) anführt, die er streng von der römischen »virtus« abgrenzt, die er für zu zweckrational begründet hält.

Die theoretischen Grundlagen seiner Bildungstheorie findet Humboldt in der zeitgenössischen Philologie sowie in der von ihm entwickelten Auffassung von Sprache, die ebenfalls von jener beginnenden Philologie stark geprägt ist. Mit August Boeckh begreift Humboldt Philologie »als geschichtliche Entwicklung der Offenbarungsweisen des menschlichen Geistes«, die durch die Verfahren der Hermeneutik zugänglich gemacht werden können. Die »Selbsterzeugung menschlicher Geisteskraft« könne dabei »in immer gesteigerter Gestaltung« verfolgt werden (*Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers, Gesammelte Schriften*, Bd 3, 47 f.).

Für den Bildungsgedanken folgt daraus, daß über eine philologische Beschäftigung mit Texten und Sprache einerseits die innere Natur der Menschen anschaulich werden soll, andererseits die eigene individuelle Kraft angeregt wird. Neben dieser philologisch-theoretischen Konfrontation mit Zeugnissen der Verwirklichung der menschlichen Natur ist es die eigene bildende Tätigkeit, die die Natur veräußert, sowie die Betrachtung der mannigfaltigen Äußerungen der Mitsubjekte, die von Humboldt als weitere essentielle Stützpfeiler des Bildungsgedankens angesehen werden. Darin liegt eine wesentliche Ergänzung und Erneuerung des Bildungsgedankens, dessen theoretische Grundlagen in Ansätzen in der zeitgenössischen Diskussion bereits vorhanden waren. Denn Humboldt hebt nun darauf ab, daß eine Bildung neben der theoretischen Beschäftigung wesentlich auch praktische erfordert: Denn erst das Individuum, das arbeitet, das Produkte schafft, als deren

Urheber es sich erkennt, bekommt eine Grundlage seiner selbst, von der aus es sich weiterentwickeln kann. Dieser Gedanke der individuellen praktischen Selbstbildung der Individuen, begleitet von den theoretisch-philologischen Fortschritten, bestimmt maßgeblich Humboldts Auffassung über die Funktion von Nation und Staat.

In der Skizze über die Griechen fordert Humboldt, daß die Nationen wie Individuen studiert werden sollen, er spricht sogar vom »Bildungsgang von Nationen«. So wie in der Erziehung der Individuen die »Fesseln schrittweise gelöst werden sollten, wie aufgrund der Bildung die Freiheit erwacht«, so gelte das auch für die politischen Gebilde, deren Assoziation in einem Nationalverein dieser Entwicklung folgen solle. Bereits in Humboldts frühen Schriften wird dieser Zusammenhang hervorgehoben: »Was im Menschen gedeihen soll, muß seinem Innern entspringen (...), und was ist ein Staat als eine Summe menschlich wirkender und leidender Kräfte. Staatsverfassungen lassen sich nicht auf Menschen (...) pflöpfen. Wo Zeit und Natur nicht vorgearbeitet haben, da ist's, als binde man Blüten mit Fäden an« (*Gesammelte Schriften*, Bd 1, 80).

In der Entwicklung des Individuums, in der physischer Zwang nur in Verbindung mit moralischer, das heißt bildungsbezogener Nötigung auftreten dürfe, in dieser Entwicklung der Individuen zum Ideal der Menschheit sei die Nation der Ort der eigentlichen Kraftentfaltung und »Kraftentwicklung« (*Denkschrift über die deutsche Verfassung*, 5).