



MARIANNE WILLEMS

**Wider die Kompensationsthese
Zur Funktion der Genieästhetik
der Sturm-und-Drang-Bewegung**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 2/1999, S. 1-40.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei der Autorin

URL:

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

Eingestellt am 08.04.2004

Autor

Dr. Marianne Willems

Ludwig-Maximilians-Universität München

Institut für Deutsche Philologie

Schellingstr. 3

80799 München

Emailadresse: <m.willems@lrz.uni-muenchen.de>

Homepage:

<http://www.germanistik.uni-muenchen.de/ndl/pdf/publikation_willems.pdf>

Empfohlene Zitierweise

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

Marianne Willems: Wider die Kompensationsthese. Zur Funktion der Genieästhetik der Sturm-und Drang-Bewegung (08.04.2004).

In: Goethezeitportal. URL:

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

(Datum Ihres letzten Besuches).

MARIANNE WILLEMS

**Wider die Kompensationsthese
Zur Funktion der Genieästhetik
der Sturm-und-Drang-Bewegung**

I. Gegen die klassizistische Nachahmungskonzeption: Umwertung der 'objektivenVerhältnisse' der Natur zum 'äußerlichen Regelwerk' ▶ II. Die subjektive Ordnungsleistung des Genies ▶ III. Differenzierungen gegenüber der englischen und französischen Genietradition ▶ IV. Das 'große Ganze' versus 'das Gute und Schöne' ▶ V. Affektive Erschütterung versus Moraldidaxe ▶ VI. Zum Problembezug der Geniekonzeption außerhalb der Ästhetik

In der Sturm-und-Drang-Periode entstehen erstmals Texte, die als 'autonome Schöpfungen des Genies' jede Form der Moraldidaxe verweigern und den Anspruch zurückweisen, gesellschaftlich nützlich zu sein. Goethes Sturm-und-Drang-Werke (*Götz von Berlichingen*, *Werther*, *Stella* etc.) sind hierfür exemplarisch. Die Genieästhetik bedeutet einen radikalen Bruch mit der Regelpoetik der Aufklärung und begründet erstmals einen Autonomieanspruch der Literatur, der in den 70er Jahren des 18. Jahrhunderts gegen eine Rezeptionshaltung, die von der Literatur ganz selbstverständlich moralische Belehrung, die Propagierung von Normen und Handlungsmodellen für die gesellschaftliche Praxis erwartet, erst durchgesetzt werden mußte. Gleichwohl pflegen neuere Untersuchungen zur Ästhetik autonomer Kunst die Sturm-und-Drang-Epoche zu vernachlässigen oder gänzlich zu überspringen.¹ Sie setzen meist erst bei der Au-

¹ In der alten geistesgeschichtlichen Forschung wurde die Sturm-und-Drang-Ästhetik als Revolutionierung der Kunstanschauung der Aufklärung gewürdigt, die die „kuntheoretische Wurzel der Goethezeit“ bilde (H.A. Korff, *Geist der Goethezeit*, 1. Teil: *Sturm und Drang*, Darmstadt ⁸1977, S. 123). In der teleologischen Betrachtungsweise der Geistesgeschichte gelangt in der klassisch-romantischen Epoche das zu voller Entfaltung und Reife, was in der „irrationalistische[n] Kunstauffassung“ des Sturm und Drang (Korff, *Geist der Goethezeit*, S. 122) bereits angelegt war. So sah auch Rudolf Unger die „Gefühlsromantik“ Hamanns und des von ihm angeregten Sturm und Drang in der „Phantasieromantik der ein Menschenalter jüngeren Generation“ in 'sentimentalischer Bewußtheit' und 'verfeinerter Überkultur' wiederkehren (*Hamann und die Aufklärung. Studien zur Vorgeschichte des romantischen Geistes im 18. Jahrhundert*, Darmstadt 1963 [Nachdruck der zweiten Auflage, Halle 1925], S. 580). In den gleichen geistesgeschichtlichen Koordinaten bewegt sich auch noch die um-

tonomieästhetik der Klassik ein. Das gilt insbesondere auch für die jüngeren systemtheoretisch orientierten Arbeiten.²

Sieht man von den systemtheoretischen Arbeiten einmal ab, so dominiert zur Erklärung der Ästhetik autonomer Kunst ein Deutungsmuster, das in unterschiedlichen Varianten auftritt: Die Moderne wird unter der Signatur des Verlusts begriffen und der Kunst die Funktion der Kompensation dieses Verlustes zugeschrieben.

Paradigmatisch hierfür ist Odo Marquards „antieschatologische, anti-utopische Definition der Kunst als konservierende Kompensation“.³ Marquard sieht seine Position in der Tradition der „positive[n] Kompensationstheorie des Ästhetischen“⁴ seines Lehrers Joachim Ritter. Ritter erklärt die philosophische

fangreiche Darstellung der Geschichte der Poetik von Bruno Markwardt, *Geschichte der deutschen Poetik*, Bd. 2: *Aufklärung, Rokoko, Sturm und Drang*, Berlin 1970 (Nachdruck der ersten Auflage, Berlin 1956). Auch er sieht in der Genieästhetik des Sturm und Drang eine „grundsätzliche Neuorientierung“ (S. 295). In ihr sei die „Zweckfreiheit im Kunstwollen“ angelegt, wenn auch noch nicht „entfernt so klar und eindeutig ausgebildet wie im Kunstwollen der Klassik“ (S. 306). Einer immanenten Entwicklungslogik folgend richtet sich der Sturm und Drang mit seinem Übergewicht der „Lebensmächte“ (S. 474), des Irrationalen, Sinnlichen und Individuellen, gegen die „Ausgleichsbemühungen der Aufklärung“ (S. 475) und ermöglicht so der Klassik, „auf einer neuen Höhenlage der Entwicklung das Ausgleichsstreben einer glücklicheren Lösung entgegenzuführen“ (S. 475). Die Romantik wiederum wendet sich gegen die Klassik und macht die „Unausgeglichenheit des Sturm und Drang [...] auf einer höheren Entfaltungsstufe [...] fruchtbar“ (S. 475).

² Vgl. Klaus Disselbeck, *Geschmack und Kunst. Eine systemtheoretische Untersuchung zu Schillers Briefen "Über die ästhetische Erziehung des Menschen"*, Opladen 1987; Niels Werber, *Literatur als System. Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Opladen 1992, insbesondere das Kapitel: *Von der Poetik Alteuropas zur Ästhetik der Moderne*, S. 29-61; Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, Bd. 1: *Von Kant bis Hegel*, Opladen 1993; Dorothea Englert, *Literatur als Reflexionsmedium für Individualität. Systemtheoretische Studien zur Funktion des ästhetischen Sinnangebots bei Schiller und Novalis*, Frankfurt am Main 1993, insbesondere das Kapitel: *Ästhetik als selbstreferentielles semantisches System der Kunst*, S. 47-59; Niklas Luhmann, *Selbstbeschreibung*, in: N. Luhmann, *Die Kunst der Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1995, S. 393-507; Friedrich Vollhardt, *Zur Selbstreferenz im Literatursystem: Rhetorik, Poetik, Ästhetik*, in: *Literaturwissenschaft*, hg. von Jürgen Fohrmann und Harro Müller, München 1995, S. 249-272. Untersuchungen im Bezugsrahmen der Kritischen Theorie konfrontieren typischerweise eine 'aufklärerisch-empfindsame' Literaturkonzeption direkt mit einer 'bürgerlich-autonomen'. Vgl. z.B. die Beiträge in: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, hg. von Christa Bürger u.a., Frankfurt am Main 1980. Schon die klassische Untersuchung Alfred Baeumlers zur Geschichte der Ästhetik beschrieb eine Traditionslinie, die von Wolff, Gottsched, den Schweizern Bodmer und Breitinger über Baumgarten und Moritz direkt zu Kant führt. Dem Sturm und Drang schenkte er keine Beachtung. Vgl. Alfred Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Darmstadt 1967.

³ Odo Marquard, *Kompensationstheorien des Ästhetischen*, in: *Studien zur Ästhetik und Literaturgeschichte der Kunstperiode*, hg. von Dirk Grathoff, Frankfurt am Main 1985, S. 103-120, hier S. 116.

⁴ Marquard, *Kompensationstheorien*, S. 112.

Ästhetik und die durch sie favorisierte ästhetische-autonome Kunst als Kompensation des spezifischen Wirklichkeitsverlusts, zu dem der „moderne Prozess der Versachlichung der Welt“ führt, der die Wirklichkeit „zur Objektwelt der exakten Wissenschaften, zur Bewältigungswelt der Technik und zur Notwelt und Befriedigungswelt und Verkehrswelt des Systems der Bedürfnisse“ macht.⁵ Aufgrund dieses Prozesses kann die Wirklichkeit nicht mehr sein, „was sie vormals schien, der Kosmos des den Menschen vorgegebenen Seienden, dem die Philosophie [...] die Seinsverfassung des Schönen zuspricht“.⁶ Das Schöne wird zum „exklusiven Pensum der Kunst“.⁷ Die ‘autonome Kunst des Genies’ bewahrt das, was früher der metaphysisch als Schöpfung Gottes gedeuteten Wirklichkeit inhärent war.⁸ Nach dem „Ende der Metaphysik“⁹ erhält die Kunst die Aufgabe, das Übersinnliche mit dem Wirklichen zu vermitteln.¹⁰ Sie repräsentiert das aus der Wirklichkeit verschwundene Göttliche, die verlorene Einheit von Subjekt und Welt, von Ich und Gesellschaft. Ritter folgt mit dieser Deutung den Beschreibungsmustern der Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Er bewertet die von ihm konstatierte kompensatorische Funktion der Kunst als positiv, weil er den Modernisierungsprozeß, dem sie sich verdankt, als notwendig betrachtet und grundsätzlich bejaht. So hebt er an Schillers Konzeption hervor, „daß die Entzweiung [...] nicht die ästhetisch korrigierbare, sondern die notwendige und fortbestehende Bedingung von Kultur“ sei und „daß die ‘physische Gesellschaft’ der Bedürfnisse und des Nutzens keinen Augenblick aufhören darf“.¹¹ Entsprechend insistiere Schiller darauf, daß "der ‘ästhetische Schein’ sich von allem Anspruch auf Realität lossagt“, und weise

⁵ Marquard, *Kompensationstheorien*, S. 112. Marquard bezieht sich in seinem Referat der Ritterschen Thesen zur Ästhetik vor allem auf unveröffentlichte Ästhetik-Vorlesungen, die Ritter seit 1948 in Münster hielt (vgl. Marquard, *Kompensationstheorien*, S. 108f.).

⁶ Marquard, *Kompensationstheorien*, S. 112.

⁷ Marquard, *Kompensationstheorien*, S. 113.

⁸ Joachim Ritter, *Ästhetik*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hg. von Joachim Ritter, Bd. 1, Darmstadt 1971, S. 555-582, hier S. 558 und S. 564.

⁹ Ritter, *Ästhetik*, S. 565. Der Prozeß „geistige[r] und politische[r] Umwälzung“ (S. 564), insbesondere die Entwicklung der modernen Wissenschaften, führt zur Auflösung der metaphysischen Weltdeutung, in der die Welt als Schöpfung begriffen wurde, die ihren Grund und ihre Einheit in Gott hat. Dies ist für Ritter die entscheidende Variable der Entwicklung einer Ästhetik autonomer Kunst.

¹⁰ Ritter, *Ästhetik*, S. 564ff.

¹¹ Ritter, *Ästhetik*, S. 568.

dem „Reich des ästhetischen Scheins“ seinen Ort in „der notwendigen natürlichen und sittlichen Zweiheit der Gesellschaft und ihres Staates“ zu.¹²

Von den ‘positiven Kompensationstheorien’ kann man mit Marquard ‘negative Kompensationstheorien’ unterscheiden. Sie dominieren in den Arbeiten zur Autonomieästhetik im Umfeld der Kritischen Theorie in den 70er und 80er Jahren. Hier wird die kompensatorische Leistung der Kunst nicht positiv, sondern negativ als schlechter Ersatz für adäquate Lösungen im gesellschaftlich-politischen Bereich gewertet.¹³ Kunstautonomie erscheint als eine Art Sündenfall. Typischerweise werden mehrere Erklärungsmuster miteinander verschränkt. Die Autonomieästhetik der Klassik und der Frühromantik wird als (unangemessene) Reaktion auf den Mißbrauch der empfindsam-aufklärerischen auf Identifikation zielenden Lektürekonzeption durch den kapitalistischen Buchmarkt gewertet.¹⁴ Zugleich erscheint sie als Marktstrategie, als Versuch ihrer Vertreter, ihre Produkte gegenüber der Masse der Unterhaltungsschriften auf dem Markt zu behaupten.¹⁵ Im Vordergrund steht jedoch auch hier ihre Erklärung als Kompensation des Verlusts, den die Modernisierung herbeiführt, so etwa bei Jochen Schulte-Sasse:

¹² Ritter, *Ästhetik*, S. 568.

¹³ Mehr oder weniger explizit wird in diesen Arbeiten die Kunst der klassisch-romantischen Epoche als Revolutionsersatz gedeutet. Ihre geschichtliche Erklärung erfährt sie in jedem Fall durch den Bezug zur ‘bürgerlichen Revolution’ und ‘bürgerlichen Gesellschaft’. Hans Freier spricht 1974 im Hinblick auf diese Erklärung von einem „Gemeinplatz“. Vgl. Hans Freier, *Ästhetik und Autonomie. Ein Beitrag zur idealistischen Entfremungskritik*, in: *Literaturwissenschaft und Sozialwissenschaften 3, Deutsches Bürgertum und literarische Intelligenz 1750-1800*, Stuttgart 1974, S. 329-381, hier S. 329.

¹⁴ Vgl. Rolf Grimminger, *Die Utopie der vernünftigen Lust. Sozialphilosophische Skizze zur Ästhetik des 18. Jahrhunderts bis zu Kant*, in: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit* (wie Anm. 2), S. 116-132, hier S. 130ff.; Jochen Schulte-Sasse, *Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit und die historischen Gründe seines Zerfalls*, in: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, S. 83-115, hier S. 108; Burkhardt Lindner, *Die Opfer der Poesie. Zur Konstellation von Aufklärungsroman und Kunstautonomie am Ende des 18. Jahrhunderts*, in: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit*, S. 265-301, hier S. 275.

¹⁵ Vgl. Christa Bürger, *Literarischer Markt und Öffentlichkeit am Ausgang des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, in: *Aufklärung und literarische Öffentlichkeit* (wie Anm. 2), S. 162-212, hier S. 172; und Schulte-Sasse, *Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit* (wie Anm. 14), S. 108. Diese Deutung gehört zur Topik sozialgeschichtlicher Kunstbetrachtung. Sie findet sich schon bei Arnold Hauser, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Bd. 2, München 1953, S. 55f.: „Das Genialische des künstlerischen Schaffens ist zumeist nur eine Waffe im Konkurrenzkampf und die subjektive Ausdrucksweise oft nur eine Form der Selbstreklame. Der Subjektivismus der Dichter [...] ist wenigstens teilweise jedenfalls eine Folgeerscheinung der wachsenden Zahl der Schriftsteller, ihrer unmittelbaren Abhängigkeit vom Büchermarkt und ihres Konkurrenzkampfes gegeneinander“. Zur Kritik dieser sozialgeschichtlichen Deutung: Plumpe, *Ästhetische Kommunikation* (wie Anm. 2), S. 41f.

"Das, was vorher durch eine vernünftige Lebenspraxis garantiert werden sollte, wird nun dem *einen* Moment ästhetischer Rezeption aufgebürdet: die Verwirklichung humaner Totalität, [...] die in der bürgerlichen Gesellschaft nicht mehr garantiert war. [...] Humane Totalität mußte Kunst erst in jenem historischen Moment repräsentieren [...], in dem sie nicht mehr Resultat einer vernünftigen Lebenspraxis sein konnte. Tritt die Kunst einer zersplitterten, durch Entfremdung und Vereinzelung gekennzeichneten Welt gegenüber, wird sie Ersatz für vernünftige Lebenspraxis, verliert sie ihren Status als integrales Moment dieser Praxis."¹⁶

Ähnlich argumentiert Burkhardt Lindner:

"Gegen die zweckrationale Arbeits- und Funktionsteilungen tritt die den 'ganzen Menschen' repräsentierende autonome Kunst. [...] Kunst soll die Enttäuschung des Individuums spekulativ kompensieren, die historisch zugewachsenen Kräfte der Subjektivität nicht in praktischen Lebensverhältnissen realisieren zu können."¹⁷

Einig ist man sich darüber, daß die in Jena und Weimar betriebene 'Kunstautonomie' Eskapismus bedeutet und eine 'affirmative Kultur' begründet. Durch die Trennung von Kunst und Lebenspraxis, den Verzicht auf gesellschaftliche Wirksamkeit, die Abkehr von der Realität werde die Gesellschaftsordnung letztlich bestätigt, ja ihrer Reproduktion gedient.¹⁸

Auch die Sturm-und-Drang-Forschung wird von 'negativen Kompensationstheorien' beherrscht. Den 'Stürmern und Drängern', allen voran Goethe, wird Rückzug, Eskapismus, Flucht in die Kunst vorgeworfen.¹⁹ Die 'Stürmer und Dränger' setzten zu einseitig auf individuelle Einzigartigkeit, Pathos und Emotionalität,²⁰ sie verherrlichten das 'große Individuum', „Handeln und Heldentum“,²¹ ohne sich um politische und gesellschaftliche Zielsetzungen zu

¹⁶ Schulte-Sasse, *Das Konzept bürgerlich-literarischer Öffentlichkeit* (wie Anm. 14), S. 109.

¹⁷ Lindner, *Die Opfer der Poesie* (wie Anm. 14), S. 278f.

¹⁸ Vgl. insbesondere: Bürger, *Literarischer Markt und Öffentlichkeit* (wie Anm. 15), S. 190ff.; Lindner, *Die Opfer der Poesie* (wie Anm. 14), S. 279f.

¹⁹ Besonders dezidiert vertrat die Fluchtthese: Klaus Scherpe, *Die literarische Opposition des Sturm und Drang - Johann Wolfgang Goethes 'Werther'*, in: *Westberliner Projekt. Grundkurs 18. Jahrhundert*, Bd. 1: *Analysen*, hg. von Gert Mattenklott und Klaus Scherpe, Kronberg/Ts. 1974 (= *Literatur im historischen Prozeß*, 4.1), S. 189-215.

²⁰ Klaus Gerth, *Die Poetik des Sturm und Drang*, in: *Sturm und Drang*, hg. von Walter Hinck, Kronberg/Ts. 1989, S. 55-80, hier S. 56f.

²¹ Roy Pascal, *Der Sturm und Drang*, Stuttgart 1963, S. 67; Karl Otto Conrady, *Goethe. Leben und Werk*, Frankfurt am Main 1987, S. 159.

kümmern; die ursprünglich revolutionäre Bewegung werde zur bloßen Literaturrevolution abgelenkt,²² lautet der Tenor vieler Untersuchungen.²³

Die Geniekonzeption des Sturm und Drang wird einerseits als Ausdruck des Emanzipationskampfes des Bürgertums gedeutet; andererseits erscheint die „Selbstverwirklichung des Genies“, die „Mythisierung des genialen Menschen“ als Ersatz für die Erfahrung individueller Selbstverwirklichung, die die moderne gesellschaftliche Realität verweigere. Typisch sind die Deutungen von Gerhard Sauder und Jochen Schmidt.

"Die Erfahrung der Gegenwart, daß Selbstverwirklichung dem Individuum in ständig wachsendem Maße von den ökonomischen und gesellschaftlichen Normierungen abgenommen wird, die erzwungene Konformität des eingeschrumpften Ich, das nur noch als Glied von Organisationen und antiindividuellen Zwängen definierbar ist, führte zur Mythisierung des genialen Menschen."²⁴

²² Christoph Siegrist, *Aufklärung und Sturm und Drang: Gegeneinander oder Nebeneinander?*, in: *Sturm und Drang* (wie Anm. 20), Kronberg/Ts 1989, S. 1-13, hier S. 5.

²³ Als Entschuldigung für das 'Versagen' der 'Stürmer und Dränger' wird meistens die deutsche Misere bemüht. Immer noch herrscht der Forschungstopos vom wirtschaftlich erstarkten, aber von politischer Macht ausgeschlossenen Bürgertum, das sich innerhalb der absolutistischen Kleinstaaten als leidend und ohnmächtig erfährt. Vgl. Gerth, *Die Poetik des Sturm und Drang* (wie Anm. 20), S. 56f.; Siegrist, *Aufklärung und Sturm und Drang* (wie Anm. 22), S. 4f. Neben den Beschränkungen durch die rückständigen feudalabsolutistischen Verhältnisse werden vor allem in neueren Untersuchungen als zusätzliche Erklärungsvariablen meist noch die Zwänge des im Entstehen begriffenen modernen Staatswesens und der utilitaristischen arbeitsteiligen bürgerlichen Gesellschaft angeführt. Vgl. Rolf Grimminger (*Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen*, in: *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789*, hg. von R. Grimminger, München und Wien 1980 [= Hanser Sozialgeschichte der deutschen Literatur Bd. 3], S. 15-99, hier S. 79ff.), der freilich die Abqualifikation des Sturm und Drang wie der Empfindsamkeit insgesamt als reine „illusionäre Fluchtbewegung deutscher Bürger vor Ständegesellschaft und absolutistischem Staat“ (S. 99) zurückweist und das Potential politischer Kritik (S. 60ff.) sowie die positive Qualität der Suche nach „der unentfremdeten Identität des Subjekts“ (S. 99) betont, die dieser 'Fluchtbewegung' innewohne. Ähnlich argumentiert auch noch Manfred Engel, *Der Roman der Goethezeit*, Bd. 1, Stuttgart und Weimar 1993; vgl. insbesondere die Skizze zu einer Modellgeschichte der Subjektivitätskonzepte in Aufklärung und Goethezeit, S. 21-89. Der neue Subjektivitätsbegriff des Sturm und Drang stellt für Engel eine Radikalisierung der Forderungen der Intellektuellen dar, die er als Reaktion auf „die zunehmende Verfestigung sozialer Strukturen und Codes im Rahmen der neuen 'bürgerlichen Gesellschaft'“ (S. 207) erklärt. In der Verknüpfung von rückständiger absolutistischer Herrschaft mit den sich „herausbildenden Strukturen der neuen merkantilen bürgerlichen Gesellschaft“ (S. 29) sieht er den Grund für ein Freiheitsideal, dem keine „condition humaine“ (S. 30) genügen kann.

²⁴ Gerhard Sauder, *Nachwort*, in: Edward Young, *Gedanken über die Original-Werke*, Aus dem Englischen [von H. E. Teubern], Faksimiledruck der Ausgabe von 1760, Nachwort und Dokumentation zur Wirkungsgeschichte von G. Sauder, Heidelberg 1977, S. 3-64, hier S. 51f.

Originalität, „die nur noch in der scheinbar gelungenen Selbstverwirklichung des Genies faßbar wird“, kompensiert nach Gerhard Sauder die verwehrte Erfahrung der Entfaltung der Individualität.²⁵ Jochen Schmidt verknüpft Kompensations- und Emanzipationsthese. Er deutet das Geniekonzept als Ausdruck der „Auflehnung des Bürgertums gegen die höfische Welt“²⁶ und als „Reaktion der Wortführer dieses Bürgertums [...] auf ihre spezifisch beruflichen Entfremdungserfahrungen“.²⁷ Als „das bevorzugte[.] Instrument eines umfassenden Emanzipationsstrebens“ unterliegt es einem „typischen Ideologisierungszugriff“ und erscheint bald als „vergötzter Wert an sich“.²⁸

Negative Kompensationstheorien setzen die Möglichkeit einer adäquaten Problemlösung außerhalb der Sphäre der Kunst voraus. Diese Problemlösung ließe sich für die Phase des Sturm und Drang überspitzt so formulieren: Die ‘Stürmer und Dränger’ hätten dem Subjekt, das frei und selbstbestimmt seine Individualität entfaltet, einen Ort in der Gesellschaft verschaffen sollen. In den ‘positiven Kompensationstheorien’ herrscht dagegen das Wissen, daß die Gesellschaft, zumindest die der Moderne, kein harmonisches Ganzes (mehr) sein kann. ‘Autonomie’ gilt als Voraussetzung der notwendigen kompensatorischen Funktion der Kunst.

Aber eine Lebenspraxis oder gar eine Gesellschaftsstruktur, in der sich die individuellen Subjekte zu einem ‘harmonischen Ganzen’ zusammenschließen, hat es nie gegeben. Das ‘individuelle Subjekt’ und die Gesellschaft als

²⁵ Sauder, *Nachwort zu Young*, S. 52; vgl. auch Gerhard Sauder, *Geniekult im Sturm und Drang*, in: *Deutsche Aufklärung* (wie Anm. 23), S. 327-340, hier S. 335ff. Auch bei Sauder ist die Kompensations- mit der Marktstrategie-Deutung verknüpft. ‘Originalität’ gilt ihm zugleich als Marktstrategie, die sich jedoch bald als zweischneidiges Schwert erweise. Da die „Innovationstoleranz von Lesern“ nicht „auf Dauer belastbar“ sei, kehre sie sich gegen die Marktgängigkeit des Produkts selbst. Originalität „als Mittel, auf dem Markt zu überleben“ transformiere sich so „am Ende des 18. Jahrhunderts zum Schibboleth der wenigen Edlen und Kenner.“ (Sauder, *Nachwort zu Young*, S. 53.)

²⁶ Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Bd. 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*, Darmstadt 1988, S. 121. Auch diese Deutung der Geniekonzeption als Ausdruck des Emanzipationskampfes des Bürgertums gehört zum topischen Inventar sozialgeschichtlicher Kunstbetrachtung. Auch hierfür ist Arnold Hausers *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur* exemplarisch. ‘Genie-Gedanke’ und ‘subjektive Ausdrucksweise’ gelten ihm als „Ausdruck des neuen affektbetonten bürgerlichen Lebensgefühls“ und als „Mittel im Kampfe des Bürgertums gegen die klassizistische, auf Normativität und Allgemeingültigkeit gerichtete Weltanschauung der Aristokratie“ (Hauser, *Sozialgeschichte* [wie Anm. 15], S. 56).

²⁷ Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 121.

²⁸ Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 119.

‘großes Ganzes’ sind ursprünglich ästhetische Kategorien. Sie wurzeln in den Beschreibungsmustern der Genieästhetik des Sturm und Drang. Sie verweisen nicht auf einen durch sozialstrukturelle Veränderungen im 18. Jahrhundert herbeigeführten - wie auch immer beschriebenen - ‘Verlust an Natur’, sondern auf einen neuen Bedarf an Orientierungsmodellen.

Eine neue Perspektive, die sich nicht in den Selbstbeschreibungsmustern der Zeit selbst bewegt, sondern ihre Reflexion ermöglicht, haben systemtheoretische Untersuchungen zur Autonomieästhetik eingebracht. Das Basisgeschehen bildet hier die Ausdifferenzierung des Kunstsystems im Zuge der Umstellung der Gesellschaftsordnung von primär stratifikatorischer auf primär funktionale Differenzierung. Diesem Geschehen muß die Semantik mit Sinnbestimmungen Rechnung tragen. Die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, wie sie unter anderem im Zerfall ihrer religiös-kosmologischen Grundlage, in der Entbindung von religiösen und politischen Repräsentationsaufgaben und in der Ablösung vom Mäzenatentum konkret faßbar wird, bedeutet in dieser Perspektive keine Befreiung, sondern einen Verlust von Vorgaben. Sie führt zu einer Problematisierung des Sinns von Kunst, zu einem Überschuß an Möglichkeiten und schafft damit einen Bedarf an sinngebenden Beschreibungen, an Bedeutungsdefinitionen im Hinblick auf die Gesellschaft, kurz: an Identitätsbestimmungen der Kunst.

Die Selbstbeschreibung der Kunst²⁹ als autonom - welcher Formeln sie sich auch immer bedient - wird in systemtheoretisch orientierten Studien als semantisches Korrelat der Ausdifferenzierung des Kunstsystems begriffen. Die Geniekonzeption der Klassik gilt als Übergangsemantik, die noch am Bezugspunkt Mensch festhält,³⁰ bevor die Frühromantik die Kunst auf sich selbst

²⁹ Mit Niklas Luhmann wird die Ästhetik als philosophische Reflexionstheorie aufgefaßt, die als Selbstbeschreibung der Kunst fungiert (Luhmann, *Selbstbeschreibung* [wie Anm. 2], S. 441). Gerhard Plumpe behandelt sie dagegen als Fremdbeschreibung der Kunst durch das Wissenschaftssystem (Plumpe, *Ästhetische Kommunikation* [wie Anm. 2], S. 20 und S. 23).

³⁰ Luhmann, *Selbstbeschreibung* (wie Anm. 2), S. 451; Plumpe, *Ästhetische Kommunikation* (wie Anm. 2), S. 46 und S. 107ff.; Disselbeck, *Geschmack und Kunst* (wie Anm. 2), S. 152; Werber, *Literatur als System* (wie Anm. 2), S. 45f.

gründet und damit dem um 1800 erreichten Stand der Ausdifferenzierung in adäquater Weise Rechnung trägt.³¹

Die Geniekonzeption des Sturm und Drang gerät in diesen Untersuchungen kaum oder gar nicht in den Blick. Wenn sie überhaupt zum Thema gemacht wird, so wird pauschal auf die Genietradition im Vorfeld der Klassik, insbesondere auf die englische Traditionslinie, verwiesen und keinerlei Differenzierung vorgenommen. Im folgenden versuche ich den Stellenwert der Genieästhetik des Sturm und Drang im Prozeß der Herausbildung einer Ästhetik autonomer Kunst genauer zu bestimmen. Die Geniekonzeption Herders, Lenz' und Goethes soll im Hinblick auf ihre Funktion innerhalb der Ästhetik des Sturm und Drang untersucht, abschließend aber auch nach ihrer Problemreferenz außerhalb der Sphäre der Kunst gefragt werden. Denn die Ausdifferenzierung des Kunstsystems allein vermag den Erfolg der Geniekonzeption, die ja bis in die Diskurse der Gegenwart weiterwirkt,³² nicht zu erklären.

**I. Gegen die klassizistische Nachahmungskonzeption:
Umwertung der 'objektivenVerhältnisse' der Natur
zum 'äußerlichen Regelwerk'**

Die Schönheit eines künstlichen Werkes, beruht nicht auf einem leeren Dünkel; sondern sie hat ihren festen und nothwendigen Grund in der Natur der Dinge. Gott hat alles nach Zahl, Maaß und Gewicht geschaffen. Die natürlichen Dinge sind an sich selber schön: und wenn also die Kunst auch was schönes hervorbringen will, so muß sie dem Muster der Natur nachahmen. Das genaue Verhältniß, die Ordnung und das richtige Ebenmaaß aller Theile, daraus ein Ding besteht, ist die Quelle aller Schönheit. Die Nachahmung der vollkommenen Natur, kann also einem künstlichen Werke die Vollkommenheit geben, dadurch es dem Verstande gefällig und angenehm wird: und die Abweichung von

³¹ Plumpe, *Ästhetische Kommunikation* (wie Anm. 2), S. 46 und S. 151ff.; Luhmann, *Selbstbeschreibung* (wie Anm. 2), S. 425 und S. 452ff.

³² Vgl. Christian Berthold und Jutta Greis, *Prometheus' Erben - Über Arbeit, Individualität, Gefühl und Verstand*, in: *Individualität*, hg. von Karl Eibl und Marianne Willems, Hamburg 1996 (= *Aufklärung* 9/2), S. 111-138.

*ihrem Muster, wird allemal etwas ungestaltetes und abgeschmacktes zuwege bringen.*³³

So lautet Gottscheds gegen die subjektiven Geschmackslehren gerichtete objektive Bestimmung der Schönheit.³⁴ Die philosophisch begründete Nachahmungstheorie findet sich in der gleichen Weise bei Boileau. Sie bildet die Grundlage jeder klassizistischen Kunstbestimmung. Das Schöne gilt als Seinsverfassung der Natur und zugleich als Angelegenheit der Ratio: Die 'Ordnung' und die 'Verhältnisse' der Natur sind erkennbar, als Regeln objektivierbar und lehrbar. Diese Auffassung findet sich bei Gottsched wie auch bei seinen Schweizer Kontrahenten Bodmer und Breitinger. Über die Schönheit entscheidet letztlich *Vernunft und Untersuchung*. Die Kritik darf *aus einem vorsichtigen Mißtrauen gegen der betrüglischen Empfindung und den ungenugsamen Erfahrungen nichts vor schön annehmen, wovon sie nicht zulängliche Gründe angeben kann.*³⁵ Das Gute, Nützliche und das Schöne sind nach dieser Auffassung nicht getrennt. Bei Charles Batteux, dessen klassizistische Kunstkonzeption in den 50er und 60er Jahren in Deutschland großen Einfluß ausübte,³⁶

³³ Johann Christoph Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, 4. verm. Aufl., Leipzig 1751 (Nachdruck: Darmstadt 1982), S. 132.

³⁴ Vgl. hierzu Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem* (wie Anm. 33), S. 73f. Vgl. auch Karl Eibl, *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt am Main und Leipzig 1995, S. 184ff.

³⁵ Aus Bodmers Vorrede (unpag.), in: Johann Jacob Breitinger, *Critische Dichtkunst*, Zürich 1740 (Faksimiledruck: Stuttgart 1966). Nach Baeumler war diese Anschauung damals allgemein. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, S. 79.

³⁶ Sein aus dem Jahre 1746 Werk stammendes Werk *Lex beaux-arts réduits à un même principe* erschien 1751 zum erstenmal in deutscher Übersetzung und wurde sehr rasch populär. Schmidt konstatiert eine retardierende Wirkung für die Entwicklung des Genie-Gedankens in Deutschland. Vgl. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 26), S. 70f. Dagegen betonen Ludwig Tavernier (*L'imitation de la belle nature. Zum Verständnis des Künstlers in der Nachahmungstheorie von Charles Batteux*, in: *Empfindung und Reflexion. Ein Problem des 18. Jahrhunderts*, hg. von Hans Körner, Hildesheim u.a. 1986, S. 49-98) und Friedrich Vollhardt (*Die Grundregel des Geschmacks - Zur Theorie der Naturnachahmung bei Charles Batteux und Georg Friedrich Meyer*, in: Theodor Verweyen [Hg.], *Dichtungstheorien der deutschen Frühaufklärung*, Tübingen 1995, S. 26-36) die subjektiv schöpferische Komponente der Künstlerkonzeption Batteux'. Batteux versteht die Nachahmung der Natur als Auswahl und Verdichtung. Die Nachahmung der Natur bezieht sich nicht auf alle, sondern nur auf die schönen Teile der Natur, die der Künstler zu einem neuen Ganzen zusammenfügt (*Französische Poetiken*, Teil 1: *Texte zur Dichtungstheorie vom 16. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*, hg. von Frank-Rutger Hausmann u.a., Stuttgart 1975, S. 207; vgl. hierzu Vollhardt, *Die Grundregel des Geschmacks*, S. 31). Dabei verfährt er jedoch nicht willkürlich, sondern vollstreckt quasi die Tendenzen der Natur (vgl. Plumpe, *Ästhetische Kommunikation* [wie Anm. 2], S. 40). Batteux' Nachahmungstheorie bewegt sich ganz in der Aristotelischen Tradition der Mimesis und bleibt damit an ein normatives Naturkon-

heißt es: *die Künste haben das Gute und das Schöne* [zum Gegenstande]; *zwey Wörter, die fast einerley Bedeutung haben.*³⁷ Als ‘undeutliche Erkenntnis einer Vollkommenheit’, so die auf Wolff zurückgehende Formel,³⁸ ist das Schöne dem Wahren untergeordnet, bloße Vorstufe deutlicher Erkenntnis. Es erfüllt seine Funktion vor allem als Hilfsmittel zur Veranschaulichung der durch die oberen Seelenkräfte ermittelten Wahrheiten.³⁹

Die Natur als ‘schöne Natur’, deren Ordnung der Verstand erfassen kann, begründet in der klassizistischen Kunstauffassung die vernünftigen Regeln der Poetik. Sie vermittelt auch die Orientierung an der antiken Kunst, die – so die klassizistische Auffassung – die zeitlos gültigen Forderungen der Vernunft am reinsten erfüllt habe.⁴⁰ In Frankreich kommt es zwar gegen Ende des 17. Jahrhunderts im Zuge der ‘Querelle des Anciens et des Modernes’ zu einer gewissen Aufweichung des Prinzips der durch rationale Regeln und antike Vorbilder gleichermaßen vermittelten Naturnachahmung. Man unterscheidet

zept gebunden. Die Natur liefert die Vorbilder des Schönen und auch die Regeln zu ihrer Nachahmung: *Auf diese [die Natur] muß der sorgfältige Nachahmer beständig sein Auge gerichtet haben. [...] Sie schließt alle Anlagen zu regelmäßigen Werken, und auch die Grundrisse zu allen den Zierathen in sich, die uns gefallen können. Die Künste schaffen ihre Regeln nicht selbst, sie sind kein Werk ihres Gutdünkens, sie liegen unveränderlich in dem Vorbilde der Natur (Französische Poetiken, S. 209f.).* Tavernier, der bereits in der Orientierung am aristotelischen Mimesis-Konzept eine Privilegierung der Idee des subjektiven schöpferischen Künstlers sieht, verkennt, daß gerade die Nachahmung dessen, was sein kann und sein soll, im Gegensatz zu dem, was ist, an eine normative Deutung, an ein ideales Konzept der Wirklichkeit gebunden ist. Zu Batteux' Nachahmungstheorie und ihrer deutschen Rezeption vgl. auch Christoph Sigrist, *Batteux, Rezeption und Nachahmungstheorie in Deutschland*, in: *Geistesgeschichtliche Perspektiven*, hg. von Götz Großklaus, Bonn 1969; Werner Schröder, Zum Begriff ‘Nachahmung’ in Batteux' Theorie der schönen Künste, in: *Beiträge zur französischen Aufklärung und zur spanischen Literatur*, Festgabe für Werner Krauss zum 70. Geburtstag, hg. von Werner Bahner, Berlin 1971, S. 363-373; und Plumpe, *Ästhetische Kommunikation*, S. 39ff.

³⁷ *Französische Poetiken*, S. 211. Anders als in der klassizistischen französischen Kunstkonzeption des 17. Jahrhunderts wird von Batteux das Wahre vom Guten und Schönen unterschieden. Der Kontext des obigen Zitats lautet: *Der Geschmack ist den Künsten das, was der Verstand den Wissenschaften ist. [...] Die Wissenschaften haben das Wahre zum Gegenstande, die Künste das Gute und das Schöne* (S. 211). Bei Batteux sind Künste und Wissenschaften von einander getrennt, und die ‘schönen Künste’ sind auf die Künste eingeschränkt, die wir auch heute zur Kunst zählen. Ausgeschlossen sind aus ihrem Verbund die ‘Redenden Künste’, Rhetorik und Historiographie, und konventionelle Künste wie Gartenkunst und Architektur (*Französische Poetiken*, S. 207f.). Vgl. hierzu Plumpe, *Ästhetische Kommunikation* (wie Anm. 2), S. 39; Tavernier, *L'imitation de la belle nature*, S. 54 und S. 82; Werber, *Literatur als System* (wie Anm. 2), S. 33.

³⁸ Vgl. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem* (wie Anm. 2), S. 115f.

³⁹ Vgl. Eibl, *Die Entstehung der Poesie* (wie Anm. 34), S. 186.

⁴⁰ Vgl. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem* (wie Anm. 2), S. 25f.; vgl. auch Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 26), S. 13f.

dann zwischen der 'imitation de la nature' und der 'imitation des Anciens'.⁴¹ In Gottscheds an Boileau orientierter Konzeption sind beide Komponenten jedoch nach wie vor verbunden.⁴²

Die klassizistische Nachahmungstheorie, wie sie in Deutschland vor allem durch Gottsched vermittelt wird, geht also noch von der 'Schönheit als Seinsverfassung' der Natur aus, die die 'vernehmende Vernunft' (Ritter) zu erkennen vermag. Schönheit schafft man, indem man die 'vernünftige Ordnung' der *natürlichen Dinge*⁴³ nachahmt. Diese noch in der metaphysischen Weltdeutung verankerte Kunstauffassung verknüpft das Schöne mit dem Guten und Wahren. Ihr entspricht die Einordnung 'der schönen Künste' in das System der artes, das die 'schönen Künste' von den 'mechanischen Künsten' unterscheidet, aber alle gleichermaßen auf Wissen und Regelbefolgung gründet. Sie bietet keine Handhabe, die Funktion der Kunst von der Funktion anderer sozialer Bereiche wie Wissenschaft, Ethik, Erziehung etc. zu differenzieren.⁴⁴

⁴¹ Vgl. Tavernier, *L'imitation de la belle nature* (wie Anm. 36), S. 68ff.; vgl. auch Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 26), S. 13ff.

⁴² Vgl. Werber, *Literatur als System* (wie Anm. 2), S. 29; Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 18ff.

⁴³ Gottsched, *Critische Dichtkunst* (wie Anm. 33), S. 132.

⁴⁴ So auch Luhmann (*Selbstbeschreibung* [wie Anm. 2], S. 424f.) in Bezug auf jede Kunstauffassung, die an eine kosmologische Weltdeutung und damit an das Imitatio-Prinzip gebunden ist. Vgl. auch Werber, *Literatur als System* (wie Anm. 2), S. 30f.; Plumpe, *Ästhetische Kommunikation* (wie Anm. 2), S. 38f. Friedrich Vollhardt vertritt dagegen die These, das Nachahmungs-Theorem zeige die beginnende Ausdifferenzierung des Literatursystems an. Es erlaube Gottsched eine Wesensbestimmung der Poesie, die diese nun grundsätzlich von der Rhetorik unterscheidet. Die Orientierung liege nicht mehr im Ziel der Rede, im unbekannt gewordenen Publikum, sondern als unvergänglicher Maßstab im Werk selbst. (Vollhardt, *Zur Selbstreferenz im Literatursystem* [wie Anm. 2], S. 267f.) Wichtig sind Vollhardts Hinweise auf den Wandel des Literatur-Publikums vom Gelehrtenstand, den die Poetiken der frühen Neuzeit und des Barocks voraussetzen, hin zu dem anonymen, weniger exklusiven Publikum des 18. Jahrhunderts als einem zentralen Indikator funktionaler Ausdifferenzierung. Darauf reagiert sicherlich die Poetik Gottscheds, insbesondere mit ihrem Insistieren auf der Vermittlung einer allgemein-menschlichen Moral als dem Hauptzweck der Dichtung, ebenso wie die nachfolgenden wirkungsästhetischen Konzeptionen Meyers u.a. Aber daß gerade das Nachahmungstheorem Gottscheds Poetik eine neue Qualität verleihe, und die Lösung der Dichtkunst aus dem Verbund der 'redenden Künste' ermögliche, leuchtet nicht ein. Nicht nur weil das Mimesisgebot traditioneller Bestandteil der Poetik ist. Auch in Batteux' Kunstkonzeption, der Vollhardt eine „zeitgemäße 'moderne' Aneignung der antiken Mimesislehre“ (Vollhardt, *Die Grundregel des Geschmacks* [wie Anm. 36], S. 26) zuschreibt, begründet nicht bereits das Nachahmungstheorem die Differenzierung der 'schönen Künste' von den anderen Künsten, sondern erst seine Koppelung mit unterschiedlichen Wirkungszielen. Der Bezug auf den Nutzen unterscheidet die 'mechanischen Künste' von den 'schönen Künsten', die ausschließlich dem Vergnügen dienen. Von diesen unterscheiden sich dann 'Künste' wie Rhetorik und Architektur als dritte Gruppe, nicht etwa dadurch, daß sie nicht die Natur nachahmten, sondern dadurch, daß sie sowohl dem Nutzen als auch dem Vergnügen dienen (*Französische Poetiken* [wie Anm. 36], S. 206f.). Vgl. hierzu Tavernier,

Gegen die klassizistische Kunstauffassung polemisieren Herder, Goethe und Lenz gleichermaßen. Was in dieser Auffassung als Seinsverfassung der Natur galt und das Wesen der Schönheit ausmachte, wird nun zum bloß Äußerlichen, zum kontingenten Regelwerk erklärt; die Muster der Natur in diesem Sinne nachzuahmen wird entsprechend als *Nachäffung* (Herder Bd. 5, S. 217)⁴⁵ verspottet.

Für Herder bilden die Normen des griechischen Dramas, die Regeln der Einheit von Zeit, Ort, Handlung etc. nur mehr seine historisch kontingente äußere Einkleidung. Sie verhalten sich zum Wesen des griechischen Dramas wie die *Schlaube* zum *Kern* (Herder Bd. 5, S. 209). Die Nachahmung der antiken Muster durch das französische klassizistische Theater bezieht sich entsprechend auf bloße Äußerlichkeiten, auf das griechische Theater als *Puppe* (Herder Bd. 5, S. 213). Was auf diese Weise geschaffen wird, ist wiederum *Puppe*, *Nachbild*, *Affe*, *Statüe*, in der der *Dämon*, der Geist, der *die Statüe belebte*, fehlt (Herder Bd. 5, S. 213). Wenn auch diese Nachahmung noch so perfekt ist, so hat sie doch nichts mit ihrem Vorbild, dem griechischen Drama, gemein: *weil im Innern nichts von ihm Dasselbe mit Jenem ist, [...] was hülfe also alles Äussere so genau erhaltne Einerlei?* (Herder Bd. 5, S. 214)

Was als 'Inneres', als 'Wesen', 'Geist', 'Leben' etc. des griechischen Dramas umschrieben wird, ist nicht in Normen objektivierbar, nicht begrifflich, sondern nur mit dem Gefühl zu erfassen: *Bei alle dem ists aber doch ein drückendes unwiderstrebliches Gefühl, "das ist keine Griechische Tragödie! von Zweck, Wirkung, Art, Wesen kein Griechisches Drama!" und der partheiischste Verehrer der Franzosen kann, wenn er Griechen **geföhlt** [Hervorhebung M.W.] hat, das nicht läugnen.* (Herder Bd. 5, S. 214)

Auch Goethe verspottet im Baukunstausatz die Nachahmungskonzeption, die an den vermeintlich zeitlosen Normen, den Verhältnissen und der Ordnung der Natur wie an ihrer vorbildlichen Realisierung in der antiken

L'imitation de la belle nature (wie Anm. 36), S. 54f., und Plumpe, *Ästhetische Kommunikation*, S. 39f.

⁴⁵ Schriften von Herder werden, falls nicht anders vermerkt, mit Band und Seitenangaben im Text zitiert nach: *Herders Sämmtliche Werke*, hg. von Bernard Suphan, 33 Bde., Berlin 1877-1913.

Kunst orientiert ist. Der Spott gilt hier nicht dem französischen klassizistischen Theater, sondern der Baukunst der Italiener:

Hat nicht der, seinem Grab entsteigende Genius der Alten, den deinen gefeselt, Welscher! Krochst an den mächtigen Resten Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern dir Lusthäuser zusammen, und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest, du hättest nicht so nur nachgeahmt, weil sie's thaten und es schön ist; nothwendig und wahr hättest du deine Plane geschaffen, und lebendige Schönheit wäre bildend aus ihnen gequollen. (Goethe Bd. 3, S. 102)⁴⁶

Auch hier werden die rational erfaßbaren, die 'meßbaren' Normen und Verhältnisse als bloß äußerliches Regelwerk dem Wesen, dem *Geist* des Kunstwerks gegenübergestellt; und wie bei Herder ist dieses Wesen, dieser Geist, nur dem Gefühl zugänglich.

Die Grundlage für die Umwertung der 'rationalen Ordnung' der 'natürlichen Dinge' zum kontingenten äußeren Regelwerk bildet bei Herder und bei Goethe die Auflösung des normativen Naturbegriffs. An die Stelle einer 'überzeitlichen wahren Natur' und entsprechender allgemeingültiger Normen tritt bei Herder ein historischer Natur- und Wahrheitsbegriff:

*In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland wars, was es in Norden nicht seyn kann. In Norden ists also nicht und darf nicht seyn, was es in Griechenland gewesen. [...] Ich glaube diese Sätze aus Griechenland selbst beweisen zu können, und eben dadurch **die Natur** [Hervorhebung M.W.] des Nordischen Drama [...] zu entziffern. (Herder Bd. 5, S. 209f.)*

⁴⁶ Schriften von Goethe werden, falls nicht anders vermerkt, mit Band und Seitenangabe im Text zitiert nach: *Der junge Goethe*. Neubearbeitete Ausgabe in fünf Bänden, hg. von Hanna Fischer-Lamberg, Berlin 1963-1974.

Es gibt keine übergeschichtliche 'Vernunftnatur'. Die Natur des griechischen Dramas gründet sich wie die des nordischen Dramas auf den spezifischen historischen Moment seiner Entstehung. Seine Ausformung, seine Regeln wurzeln in seiner besonderen geschichtlichen Situation, den besonderen *Zeit- Vaterlands- Religions- Sittenumständen* (Herder Bd. 5, S. 211). Ihr verdanken sie ihre Wahrheit. Sie sind nicht von dieser Situation ablösbar und auf andere Zeiten übertragbar.⁴⁷

Goethe weist im Baukunstausatz die Vorstellung einer 'ursprünglichen Natur', aus der allgemeingültige Normen für die Künste aller Zeiten abgeleitet werden könnten, gleichfalls spöttisch zurück:

unsre schöne Geister, genannt Philosophen, erdrecheln aus protoplastischen Märchen, Principien und Geschichte der Künste bis auf den heutigen Tag [...]. Was soll uns das, du neufranzösischer philosophirender Kenner, daß der erste zum Bedürfnis erfindsame Mensch, vier Stämme einrammelte, vier Stangen drüber verband, und Aeste und Moos drauf deckte? Daraus entscheidest du das gehörige unsrer heurigen Bedürfnisse, eben als wenn du dein neues Babylon, mit einfältigem Patriarchalichem Hausvatersinn regieren wolltest. (Goethe Bd. 3, S. 103)

Auch bei Lenz bildet die Auflösung des normativen Naturbegriffs den Hintergrund der Argumentation. In Lenz' *Anmerkungen über das Theater* findet sich die gleiche Umwertung wie bei Herder und Goethe: die Nachahmung der vermeintlich objektiven Verhältnisse und Normen der *schöne[n] Natur* wird in den Bereich des Willkürlichen und Kontingenten gerückt. Die *schöne Natur* wird als Projektion entlarvt:

Denn [...] das Vermögen nachzuahmen, ist nicht das, was bei allen Tieren schon im Ansatz - nicht Mechanik - nicht Echo - - nicht was es, um Othem zu sparen, bei unsern Poeten. Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen be-

⁴⁷ Vgl. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 26), S. 169f.

lieben, was aber mit ihrer Erlaubnis nichts als die verfehlte Natur ist. (Lenz Bd. 1, S. 336f.)⁴⁸

Die Auflösung des normativen Naturbegriffs ist nicht primär eine Leistung des Sturm und Drang - wie die Polemik gegen die klassizistische Nachahmungskonzeption glauben machen könnte. Die Auflösung der rationalen Naturauffassung setzt bereits im Vorfeld des Sturm und Drang ein.⁴⁹ Sie stellt sich vor allem als ein semantisches Problem, auf das die Sturm-und-Drang-Ästhetik reagiert: Wenn die Regeln, die Verhältnisse, die Ordnung, die die Schönheit eines 'künstlichen Werks' (Gottsched) verbürgen, nicht mehr von einer normativ verstandenen Vernunftnatur vorgegeben werden können, was kann dann an ihre Stelle treten? Was kann dann die Ordnung, die Einheit eines 'künstlichen Werks' verbürgen und es zu einem Werk der 'schönen Kunst' machen? Die Antwort die Herder, Goethe und Lenz geben, lautet: der individuelle Geist des Autors. Das Genie nimmt jetzt die Stelle ein, die vorher die 'Vernunftnatur' inne hatte.

⁴⁸ Schriften von Lenz werden, falls nicht anders vermerkt, mit Band und Seitenangabe im Text zitiert nach: Jakob Michael Reinhold Lenz, *Werke und Schriften*, 2 Bde., hg. Von Britta Titel und Helmut Haug, Stuttgart 1966.

⁴⁹ Die rationale Naturauffassung ist Bestandteil der 'rationalen Weltorientierung' der Frühaufklärung insgesamt. Das Wolffsche System kann als einer der letzten Versuche einer abschließenden Weltdeutung gesehen werden, die die religiös-kosmologische Weltdeutung bruchlos zu ersetzen versuchen. Gründe für ihren Zerfall können hier nur angedeutet werden. Sie stehen im Zusammenhang mit Veränderungen der Gesellschaftsstruktur. (Vgl hierzu Marianne Willems, *Das Problem der Individualität als Herausforderung an die Semantik im Sturm und Drang. Studien zu Goethes „Brief des Pastors zu*** an den neuen Pastor zu***“ und „Götz von Berlichingen“ und „Clavigo“*, Tübingen 1995, S. 91ff.) Unter den Bedingungen funktionaler Differenzierung kann keine einheitliche, für alle verbindliche Weltinterpretation auf Dauer Bestand haben. Die rationale Weltauffassung transportiert darüber hinaus ein hohes Kontingenzbewußtsein. Sie verlangt für alle sozialen und kulturellen Tatbeständen die Herleitung aus den Letztprinzipien Natur und Vernunft. Keine Norm, sei sie nun ästhetischer, moralischer oder politischer Art, kann sich dann mehr auf Tradition, auf Bewährung in der Zeit, berufen. Ist aber auf der Ebene der Theoriebildung das Kontingenzbewußtsein in dieser Weise etabliert und die Begründungsbedürftigkeit aller Normen zum Programm erhoben. Dann ist es nur mehr eine Frage der Zeit, bis das kritische Potential der Vernunft auf sie selbst zurückgewendet wird und nach der Begründung der Letztprinzipien gefragt wird. (Vgl. hierzu Eibl, *Entstehung der Poesie* [wie Anm. 34], S. 53ff. und S. 75ff.) Neben der Forcierung des Kontingenzbewußtseins trägt eine zweite 'Schwachstelle' des Begründungsrationalismus zur Problematisierung der rationalen Weltdeutung bei: die unüberbrückbare Differenz von allgemeiner Norm und besonderem Fall, von abstrakter Theorie und konkreter Wirklichkeit. Die Diskussion dieser Differenz führt zwar in den 50er und 60er Jahren des 18. Jahrhunderts noch nicht zu einer Auflösung der Autorität der Ratio, aber doch zu einer deutlichen Abwertung der 'allgemeinen Vernunftwahrheiten'. Vgl. hierzu Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem* (wie Anm. 2), S. 164ff., S. 185f. und S. 204f.

Zwar gibt es seit der Antike eine Geniekonzeption, die den Künstler unabhängig von äußeren Eindrücken, von Regeln und Vorbildern macht. Aber mit dieser Tradition des Genies als ‘Gottbegeisterter’, als ‘Inspirierter’, der unabhängig von äußeren Eindrücken, Regeln und Vorbildern, dafür aber abhängig von göttlicher Eingebung schafft,⁵⁰ hat das Sturm-und-Drang-Genie nur mehr die Metaphorik gemein.

II. Die subjektive Ordnungsleistung des Genies

In Herders Shakespeare-Aufsatz läßt sich verfolgen, wie die Einheit als Ordnungsleistung des ‘Geistes’ bzw. der ‘Seele’ des Genies ganz konkret an die Stelle der Regeln, insbesondere der ‘drei Einheiten’ der normativen Poetik tritt.

*Er [Shakespeare] fand keinen so einfachen Geist der Geschichte, der Fabel, der Handlung: er nahm Geschichte, wie er sie fand, und setzte mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen zusammen, [Hervorhebung M.W.] was wir, wenn nicht **Handlung** im Griechischen Verstande, so **Aktion** im Sinne der mittlern, oder in der Sprache der neuern Zeiten **Begebenheit** [...] nennen wollen (Herder Bd. 5, S. 218f.) [...] Gott! welch ein Wechsel von Zeiten, Umständen, Stürmen, Wetter, Zeitläufen! und alle nicht bloß Eine Geschichte [...] tritt näher, und fühle den **Menschengeist, der auch jede Person und Alter und Charakter und Nebending in das Gemälde ordnete**. [Hervorhebung M.W.] [...] wo doch überall bei den Disparatsten Scenen Seele der Begebenheit athmet, wo Örter, Zeiten, Umstände, selbst, möchte ich sagen, die heidnische **Schicksals- und Sternenphilosophie**, die durchweg herrschet, so zu diesem Ganzen gehören, daß ich Nichts verändern, versetzen, aus andern Stücken hieher oder hieraus in andre Stücke bringen könnte. Und das wäre kein Drama? Shakespear kein Dramatischer Dichter? **Der hundert Auftritte einer Weltbegebenheit mit dem Arm umfaßt, mit dem Blick ordnet, mit der Einen durchhauchenden, Alles belebenden Seele erfüllet** [Hervorhebung M.W.] (Herder Bd. 5, S. 220f.).*

⁵⁰ Vgl. zu dieser Geniekonzeption: Tavernier, *L'imitation de la belle nature* (wie Anm. 36), S.

In seiner Rede zum Shakespearetag schließt Goethe direkt an Herder an: *Er [Shakespeare] wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach, nur in Colossalischer Grösse; darinn liegts dass wir unsre Brüder verkennen; und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes, er redet aus allen, und man erkennt ihre Verwandtschaft.* (Goethe Bd. 2, S. 85) Im Baukunstaufsatz preist er entsprechend den Baumeister des Straßburger Münsters, Erwin von Steinbach, als das Genie, dessen ‘Geist’ bzw. ‘Seele’ sich in seinem Werk ausdrückt und seine Ordnung verbürgt:

Wenigen ward es gegeben, einen Babelgedanken in der Seele zu zeugen, ganz, groß, [...] wenigern, auf tausend bietende Hände zu treffen, Felsengrund zu graben, steile Höhen drauf zu zaubern, und dann sterbend ihren Söhnen zu sagen: ich bleibe bey euch, in den Werken meines Geistes (Goethe Bd. 3, S. 101) [...] *Er [der Genius] ist der erste aus dessen Seele die Theile, in Ein ewiges Ganze zusammen gewachsen, hervortreten* (Goethe Bd. 3, S. 103) [...] *und treten anbetend vor das Werk des Meisters, der zuerst die zerstreuten Elemente, in Ein lebendiges Ganze zusammen schuf.* (Goethe Bd. 3, S. 105)

Das Genie schafft durch seine subjektive Ordnungsleistung ein ‘Ganzes’! Herder spricht von einem *Wunderganzen* (Herder Bd. 5, S. 219), einem *herrlichen Ganzen* (Herder Bd. 5, S. 218), vom *Vater- und Kinder-, Königs- und Narren- und Bettler- und Elend-Ganzen* (Herder Bd. 5, S. 221), Goethe vom ‘ewigen Ganzen’ (Goethe Bd. 3, S. 105), ‘lebendigen Ganzen’ (Goethe Bd. 3, S. 105) und schließlich vom *großen Ganzen* (Goethe Bd. 3, S. 105). Dieses Ganze ist Analogon der Schöpfung, der Dichter bzw. der Künstler entsprechend Analogon des ‘göttlichen Schöpfers’. Herder feiert das Genie Shakespeare als *Schöpfer*; Shakespeare ist für ihn ein *Sterblicher mit Götterkraft* (Herder Bd. 5, S. 218) ein *glücklicher Göttersohn* (Herder Bd. 5, S. 218). Ebenso wie Gott seine Schöpfung, so *überschauet* nur er das ‘Ganze’, das er geschaffen hat (Herder Bd. 5, S. 220).

Goethes Baukunstaufsatz setzt mit einem direkten Vergleich Erwin von Steinbachs mit dem ‘göttlichen Baumeister’ ein: *Was brauchts dir Denkmal! Du hast dir das herrlichste errichtet; und kümmert die Ameisen, die drum krabbeln, dein Name nichts, hast du gleiches Schicksal mit dem Baumeister, der Berge aufthürmte in die Wolken.* (Goethe Bd. 3, S. 100) Das Werk Erwin von Steinbachs, das Straßburger Münster, verkündet dann auch wie die Werke Gottes *die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters.* (Goethe Bd. 3, S. 104)⁵¹ Das Genie schaut auf seine Schöpfung herab und spricht *gottgleich [...] es ist gut* (Goethe Bd. 3, S. 105).

Auch Lenz vergleicht den Künstler mit dem Schöpfer. Die *Schöpfungskraft* des *poetischen Genie* bestimmt er als Fähigkeit, den *Gegenstand zurückzuspiegeln* (Lenz Bd. 1, S. 336). Diese Form der ‘Nachahmung’ unterscheidet er als individuelle Rückspiegelung der Realität von der Nachahmung, die bloßes ‘Echo’ und ‘Mechanik’ ist. Auch in Lenz’ Konzeption ist es die individuelle Ordnungsleistung des Subjekts, die eine notwendige Einheit schafft. Dieser Einheit gegenüber wird, wie bereits zitiert, die Ordnung eines Werks, die sich an den vermeintlich normativen Vorgaben der Natur orientiert, als kontingent und willkürlich, als Verfehlung der Natur abgewertet:

Denn [...] das Vermögen nachzuzahmen, ist nicht das, was bei allen Tieren schon im Ansatz - nicht Mechanik - nicht Echo - - nicht was es, um Othem zu sparen, bei unsern Poeten. Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber [...] nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt - und dann muß er so verbinden. Man könnte sein Gemälde mit der Sache verwechseln und der Schöpfer sieht auf ihn hinab wie auf die kleinen Götter, die

⁵¹ Das Attribut *Herrlichkeit* wird noch einmal wiederholt: *Wie oft bin ich zurückgekehrt, [...] zu schauen seine [des Münsters] Würde und Herrlichkeit* (Goethe Bd. 3, S. 104). ‘Herrlichkeit’ ist ein Attribut, das traditionell allein Gott vorbehalten ist. Vgl. hierzu Hans-Edwin Friedrich, *Der Enthusiast und die Materie. Von den "Leiden des jungen Werthers" bis zur "Harzreise im Winter"*, Frankfurt am Main 1991, S. 188ff. Schmidt (*Die Geschichte des Genie-Gedankens* [wie Anm. 26], S. 193) betont die „blasphemische Säkularisierung“, die darin besteht, daß Goethe das Straßburger Münster statt der „Herrlichkeit Gottes, dem zu Ehren es erbaut wurde,“ die „Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters“ verkünden läßt.

mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen und seinem Beispiel gemäß eine kleine Welt erhalten. (Lenz Bd.1, 336f.)

Der 'wahre Dichter' verbindet die Dinge seinem individuellen Standpunkt gemäß⁵² und schafft auf diese Weise gottgleich eine eigene Welt.

Der geniale gottähnliche Künstler bildet nun den Ursprung des Kunstwerks. Er schafft nicht unter göttlichem Einfluß, sondern aus eigener Kraft. Es ahmt nicht die göttliche Ordnung nach, sondern gibt dem Werk *seine* individuelle Ordnung. In dieser Bestimmung ersetzt das Genie die Natur als Begründungsinstanz des Kunstwerks. Dies ist die zentrale Funktion, die das Geniekonzept im Sturm und Drang erhält. Die Notwendigkeit, das Kunstwerk neu zu begründen, verleiht dem Konzept Plausibilität und Durchschlagskraft. Es ermöglicht die Ablösung des Prinzips der Naturnachahmung und damit zugleich die Differenzierung des Kunstwerks gegenüber dem Wahren und Guten.

⁵² Britta Titel und Helmut Haug behaupten in ihrem Kommentar, der „Standpunkt“, von dem bei Lenz die Rede sei, habe mit dem Leibnizschen „point de vue“ [...] nichts zu tun“ (Lenz, *Werke und Schriften* [wie Anm. 26], Bd.1, S. 653). Das scheint wenig plausibel. Die Lenz-Stelle mündet direkt in ein Leibniz-Zitat, das auch im Kommentar von Titel und Haug als solches ausgewiesen wird (Bd. 1, S. 652). Darüber hinaus ist die ganze Passage über die Nachahmung mit Leibniz-Anspielungen durchsetzt, die ebenfalls meistens im Kommentar angemerkt werden. Zur Begründung ihrer These liefern Titel und Haug zwei Behauptungen: Lenz orientiere sich erstens am „Modell der bildenden Kunst“ und zweitens am „theologischen Modell des untrüglichen 'Blicks der Gottheit'“ (Bd. 1, S. 653). Die erste Behauptung widerlegt keinesfalls den Leibniz-Bezug, die zweite spricht sogar für einen direkten Leibniz-Bezug. Denn die an den individuellen Standpunkt gebundene klare sinnliche Erkenntnis weist gerade in Leibniz Beschreibung Parallelen zur 'göttlichen Anschauung' auf. Leibniz beschreibt die intuitive und adäquate Erkenntnis im Einklang mit dem alten Konzept der 'anschauenden Erkenntnis Gottes', die das Allgemeine erkennt, ohne von der Mannigfaltigkeit und Fülle des Besonderen abzusehen (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, hg. von Ernst Cassirer, 2 Bde, Hamburg ³1966, Bd. 1, S. 46). Wenn die adäquate Erkenntnis zugleich intuitiv ist, d.h. alle in die Vorstellung eingehenden Merkmale zugleich gedacht werden können, *überschauen wird die ganze Natur des Objekts* (Leibniz, *Hauptschriften*, Bd. 1, S. 24). Damit weist die göttliche Erkenntnis eine Übereinstimmung mit der sinnlichen Erkenntnis auf, in der alle Merkmale nur verworren erkannt werden. Denn auch in der sinnlichen Erkenntnis *überschauen wir die gesamte Idee* (Leibniz, *Hauptschriften*, Bd. 2, S. 170), gerade weil hier der Verstand keine Merkmale unterscheidet und bestimmt. Nimmt man den Gedanken hinzu, daß jede individuelle Form, Wesenheit oder Idee, in Leibniz' System eine spezifische Repräsentation des Weltganzen darstellt und jede Vorstellung das Weltganze als Unendlichkeit verworrener Perzeptionen in sich einbegreift (Leibniz, *Hauptschriften*, Bd. 2, S. 182 und S. 431), so wird offensichtlich, daß hier der ideengeschichtliche Anknüpfungspunkt, nicht nur für Lenz' Konzept der 'anschauenden Erkenntnis', sondern für eine Ästhetik überhaupt liegt, die die Darstellung des Allgemeinen im Besonderen, des Ganzen im Partikularen, des Unendlichen im Endlichen zur Bestimmung des Kunstwerks erhebt.

III. Differenzierungen gegenüber der englischen und französischen Genietradition

Systemtheoretische Studien, die die Begründungsfunktion des Geniebegriffs herausarbeiten, beziehen sich dabei nicht auf die Geniekonzeption des Sturm und Drang, sondern auf die Geniekonzeption der Klassik. Soweit vorklassische Genievorstellungen erörtert werden, wird meist pauschal auf jene Genietradition referiert, die sich im Zuge der ‘Querelles des Anciens et des Modernes’ in Frankreich und im Zuge der Klassizismus-Diskussion in England gebildet hat. Dadurch gehen entscheidende Differenzen verloren.

Niklas Luhmann beschreibt die ‘Irrationalisierung’⁵³ und die ‘Temporalisierung’ als die zentralen Momente der kunsttheoretischen Erörterung, die sich im 17. Jahrhundert entwickeln und das Geniekonzept hervortreiben.⁵⁴ Die Kriterien Neuheit und Originalität bestätigen und verstärken die Ausdifferenzierung des Kunstsystems, seine Unterscheidung von Religion und Politik, aber auch von Wissenschaft und Erziehung.⁵⁵ Vom Kunstwerk werde am Ende des 17. Jahrhunderts verlangt, daß es „eine originale Schöpfung, also neu sei,

⁵³ Ähnlich wie Ritter sieht Luhmann den entscheidenden Anstoß für die Autonomisierung der Kunst in der Entwicklung der modernen Wissenschaften. In dem Maße diese den Wahrheitsbegriff auf Empirie und Faktenwissen einschränken, muß sich die Kunst von der Wissenschaft trennen und sich auf der Seite des ‘Scheins’, des ‘Irrationalen’ und des ‘Gefühls’ einrichten (Luhmann, *Selbstbeschreibung* [wie Anm. 2], S. 409ff.). Gegen den Rationalismus der modernen Wissenschaften setzt die Selbstbeschreibung der Kunst im 17. Jahrhundert das „Unformulierbare des ‘je ne sais quoi’“ (Luhmann, *Selbstbeschreibung*, S. 433). Die Differenzierung von Kunst und Wissenschaft wird letztlich durch den Rückzug der Religion aus der wissenschaftlichen Weltdeutung, durch den Zerfall eines im Schöpfungsgedanken verankerten wissenschaftlichen Weltbildes ermöglicht (Luhmann, *Selbstbeschreibung*, S. 432f.). Was Ritter und Marquard als ‘Ende der Metaphysik’, als ‘Rückzug des Übersinnlichen aus der Welt’, als ‘Verlust der Schönheit’ und ‘Entzauberung der Welt’ etc. bezeichnen (Marquard, *Kompensationstheorien* [wie Anm. 3], S. 112ff.; Ritter, *Ästhetik* [wie Anm. 8], S. 555ff.), läßt sich weniger pathetisch als Folge der Ausdifferenzierung von Religion und Wissenschaft beschreiben.

⁵⁴ Luhmann, *Selbstbeschreibung*, S. 434f.

⁵⁵ Luhmann, *Selbstbeschreibung*, S. 435; Die Differenzierung gegenüber Politik und Religion, die im 17. Jahrhundert „noch durchgehend innovationsfeindlich“ (S. 435) seien, leuchtet ein, nicht jedoch die Differenzierung gegenüber den Wissenschaften. Bildete doch der Fortschritt im Bereich von Wissenschaft und Technik in der ‘Querelle des Anciens et des Modernes’ ein Hauptargument der Partei der ‘Modernen’ gegen die prinzipielle Überlegenheit und Vorbildlichkeit der Antike. Vgl. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 15f. Noch Edward Young argumentiert, daß das ‘Kopieren der Alten’ in den ‘schönen Künsten’ Innovationen und Fortschritte verhindere, und verweist auf den *beständigen Fortgang*[.] in den *mechanische[n] Künsten* als positives Gegenbild (Young, *Gedanken über die Originalwerke* [wie Anm. 24], S. 39).

und folglich angenehm überrasche.“⁵⁶ Mit der Temporalisierung der Anforderungen innerhalb des Kunstsystems wird es schwieriger, sachliche Kriterien des Schönen festzulegen und Konsens in der Beurteilung von Kunstwerken zu erzielen. Diesem Problem begegnet auf der Rezeptionsseite die Konzeption des intuitiv urteilenden Geschmacks, der das rationale auf Regelkenntnis beruhende Urteil ablöst. Der Künstler als Genie markiert dann entsprechend auf der Produktionsseite den rational nicht mehr zu erfassenden Ursprung des Kunstwerks als des Neuen und Überraschenden.⁵⁷ Das Kunstwerk gefällt nicht mehr, weil es die vernünftige oder göttliche Ordnung der Dinge repräsentiert, sondern weil es neu ist. Wie Neues zustandekommt, ist unerklärbar.⁵⁸ Daraus bezieht der Geniebegriff seine Funktion.

Ähnlich beschreibt auch Gerhard Plumpe die Funktion des Geniebegriffs, den er bereits bei Edward Young verwirklicht sieht. Die Selbstbeschreibungsförmel des Künstlers als Originalgenie sei in idealer Weise geeignet, die ‘Autonomie’ der Kunst zu begründen. Denn sie biete die Handhabe, die Kunst zu enttechnisieren, d.h. von allen Regeln zu befreien, und das Schöne zu deontologisieren, d.h. von einem Prädikat des Seins in ein Element der Kommunikation über Kunst zu verwandeln.⁵⁹ „Schön’ ist nun [...] das alle Erwartungen überraschende Werk als Schöpfung eines genial disponierten Urhebers.“⁶⁰ Der geniale Künstler gilt jetzt als „Grund der Kunst“ und nicht mehr „irgendeine ‘schöne Natur’“.⁶¹

Das spezifisch Neue der Geniekonzeption, und damit die spezifische Leistung des Sturm und Drang auf dem Wege zur Entwicklung einer Ästhetik

⁵⁶ Luhmann, *Selbstbeschreibung*, S. 434.

⁵⁷ Luhmann, *Selbstbeschreibung*, S. 435f.

⁵⁸ Luhmann, *Selbstbeschreibung*, S. 424 und S. 428.

⁵⁹ Plumpe, *Ästhetische Kommunikation* [wie Anm. 2], S. 43.

⁶⁰ Plumpe, *Ästhetische Kommunikation*, S. 44. Plumpe bestimmt den juristischen Diskurs als den Herkunftsort des Konzepts des Originalgenies. Es sei ursprünglich eine juristische Problemlösungsformel zur Begründung von Eigentumsansprüchen. Aus dem juristischen Diskurs werde es dann als Selbstbeschreibung des Künstlers in die Kunst importiert, eben weil es in idealer Weise geeignet sei, die ‘Autonomie’ der Kunst zu begründen. (S. 42ff.) So wichtig und interessant Plumpes Hinweise auf die Interferenzen zwischen juristischem Diskurs und Kunstdiskurs auch sind, so vermag doch die These vom *Ursprung* des Geniekonzepts im juristischen Diskurs nicht zu überzeugen. Die Begründung von Eigentumsansprüchen durch das Konzept des Originalgenies setzt ja bereits die Plausibilisierung dieses Konzepts voraus, die der juristische Diskurs selbst nicht leisten kann.

⁶¹ Plumpe, *Ästhetische Kommunikation*, S. 41.

autonomer Kunst, kommt in diesen Arbeiten nicht in den Blick. Zum einen werden Leistungen, die erst der Sturm-und-Drang- Begriff des Genies erbringt, bereits der älteren Genietradition zugeschlagen, die sich noch stark im Rahmen des Inspirationsgedankens bewegt, zum andern werden gerade die Merkmale der Geniekonzeption des Sturm und Drang nicht bemerkt, die die semantischen Anschlußstellen für die Geniekonzeption der Klassik bilden.

Das spezifisch Neue der Geniekonzeption des Sturm und Drang läßt sich gerade in der Differenzierung gegenüber den englischen und französischen Traditionsanschlüssen, an die ihre Formulierungsmuster anknüpfen, profilieren.

Das Genie an die Stelle der Regeln zu setzen und es mit dem Schöpfer zu vergleichen, ist fester Bestandteil der englischen und der französischen Tradition. Am Ende des 17. Jahrhundert wird in Frankreich das Konzept des unter göttlichem Einfluß stehenden Genies, dessen Bedeutungswurzeln bis in die Antike zurückreichen, wiederbelebt.⁶² Der Rekurs auf das Konzept des Genies ermöglicht hier die Ablösung der Vermittlung der Naturnachahmung durch rationale Regeln und antike Vorbilder, aber noch nicht die Ablösung der Naturnachahmung selbst. Genie erscheint bei Charles Perrault als „flamme divine“ oder „sainte fureur“, der Künstler als „alter deus“, der in „unmittelbarer Schau der himmlischen Urbilder des Schönen“⁶³ sein Kunstwerk schafft und damit Unabhängigkeit gegenüber den Regeln und den Vorbildern der Antike gewinnt.⁶⁴

In den gleichen Koordinaten bewegt sich auch noch die Geniekonzeption Edward Youngs, dessen Schrift *Conjectures on Original-Composition* von 1759 am stärksten auf die deutsche Geniebewegung gewirkt hat.⁶⁵ Auch in

⁶² Vgl. Tavernier, *L'imitation de la belle nature* (wie Anm. 36), S. 72ff.; vgl. auch Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 26), S. 15ff.

⁶³ Tavernier, *L'imitation de la belle nature*, S. 73.

⁶⁴ Vgl. Tavernier, *L'imitation de la belle nature*, S. 72ff. Die unmittelbare Ideenschau des Genies begründet die Gleichrangigkeit, jedoch noch nicht die Überlegenheit der 'Modernen' gegenüber den 'Alten'. Die Überlegenheit gründet Perrault auf das Konzept des zeitlichen Vollkommenheitsgrads des Kunstwerks, den er von der zu allen Zeiten gleichen Naturbegabung des Genies unterscheidet. Vgl. Tavernier, *L'imitation de la belle nature*, S. 73; Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 26), S. 16.

⁶⁵ Vgl. hierzu Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 79 und S. 155f.; Sauder, *Nachwort zu Young* (wie Anm. 24), S. 18. Young formuliert innerhalb der englischen Klassizismus und Pope-Diskussion keine neue Position. Sauder referiert, um das zu verdeutli-

Youngs Konzeption bleibt das Genie an die göttliche Eingebung gebunden.⁶⁶ Young feiert das Genie als göttlich und spielt es gegen Gelehrsamkeit und Regeln, aber ebenso wie Perrault noch nicht gegen das Konzept der Nachahmung aus. Nicht die Nachahmung der *Natur*, sondern die Nachahmung von *Autoren*⁶⁷ wird abgelehnt. Auch in Youngs Konzeption geht es also noch primär um die Ablösung der klassizistischen Doktrin der 'Nachahmung der Alten'.

Das Youngsche Genie braucht keine Beispiele und Regeln, keine Modelle der Nachahmung. Es ist fähig, die Natur ohne Vermittlung nachzuahmen. Diese Fähigkeit verdankt es wie der Künstler Perraults zum einen seiner Natur, zum anderen göttlicher Inspiration.⁶⁸ Das Genie, das nicht die Werke der Alten nachahmt, sondern der eigenen Natur vertraut, schafft Originale. Das Original ist als Neues und Ursprüngliches der Wiederholung und der Vermittlung durch Regeln und Tradition entgegengesetzt; seine Qualität ergibt sich jedoch aus seiner Vollkommenheit. Auch das Originalwerk gilt noch als

chen, Johnsons Urteil, Youngs Schrift sei ein Kompendium „of common maxims“ (Sauder, *Nachwort zu Young*, S. 14). Die enorme Wirkung Youngs in Deutschland wird von Sauder (*Nachwort zu Young*, S. 18) und Schmidt (*Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 155) vor allem auf den enthusiastischen Ton der 'Genie-Feier', den an Paradoxien, provozierenden Antithesen und Metaphern reichen Stil Youngs zurückgeführt. Dagegen sieht Bernhard Fischer die Wirkung im innovatorischen Potential der Youngschen Schrift begründet (*Authentizität und ästhetische Objektivität. Youngs "Gedanken über die Original-Werke [1759] und Goethes "Von Deutscher Baukunst [1771], in: Germanisch-Romanische Monatsschrift 73 [1992], S. 178-194*). Die innovatorischen Momente, die er der Youngschen Kuntskonzeption zuschreibt, z.B. den "Übergang von der schönen Natur zur 'charakteristischen'" und die Hinwendung "zu einer unverstellten Wirklichkeitsaneignung" (S. 184), vermag der Youngsche Text jedoch nicht zu belegen.

⁶⁶ Vgl. Oskar Walzel, *Das Prometheusymbol von Shaftesbury zu Goethe*, Darmstadt³1968, S. 49f. Das Inspirations-Konzept tritt bei Young, *Gedanken über die Original-Werke* (wie Anm. 24), besonders deutlich hervor: S. 28, S. 34f., S. 49, S. 59.

⁶⁷ Young, *Gedanken über die Original-Werke*, S. 15.

⁶⁸ *Das Genie ist der Meister des Werks; die Gelehrsamkeit ist nur ein Werkzeug, [...], das zwar höchstschätzbar, aber doch nicht allezeit unentbehrlich ist. [...] Das Genie ist von einem guten Verstande, wie der Zauberer von einem guten Baumeister unterschieden; jenes erhebt sein Gebäude durch unsichtbare Mittel, dieses durch den kunstmäßigen Gebrauch der gewöhnlichen Werkzeuge. Deßwegen hat man stets das Genie für etwas göttliches gehalten. Niemals ist jemand ohne eine göttliche Begeisterung ein großer Mann geworden.* (Young, *Gedanken über die Original-Werke*, S. 27f.) Anders als der Gelehrte, der *dieser höhern Hilfe beraubt ist* (S. 28), braucht das Genie keine Regeln und Beispiele. *Regeln sind wie Krücken; das Genie wirft sie von sich* (S. 29) und vertraut auf die *natürliche Stärke des Geistes* (S. 29), auf seine *angebohrnen Kräfte* (S. 31). Das Genie steht also noch nicht gegen die Regeln, sondern ist über die Regeln erhaben. Das wird vollends deutlich durch Youngs Unterscheidung des *männliche[n] Genie[s]*, das *wie die Pallas aus dem Haupte des Zeus, in völliger Größe und Reife* kommt, vom 'kindischen Genie', das der *Gelehrsamkeit als Amme und Anführerin* (S. 32) bedarf.

Repräsentation einer objektiven Ordnung der Natur. Das *Neue* erregt *Aufmerksamkeit* und *Erstaunen*,⁶⁹ um *Bewunderung* zu erregen, muß ein Werk jedoch zugleich *vollkommen*⁷⁰ sein. Der Individualität des Autors kommt bei Young nur insofern Relevanz zu, als sie Bedingung der Neuheit, d.h. Bedingung dafür ist, daß ein vollkommenes Werk überrascht und Erstaunen erregt.

In der Sturm-und-Drang-Ästhetik kehrt sich dieses Bewertungsverhältnis um: Weder Lenz, noch Goethe oder Herder heben Neuheit noch als Wert hervor. Neuheit ist nur mehr Nebenprodukt. Die Individualität bildet nun das Ordnungsprinzip, das an die Stelle der objektiven Normen der Natur tritt und die Qualität des Werkes verbürgt. Erst mit dieser Konzeption, in der die Individualität des Künstlers zum einheitsstiftenden Ordnungsprinzip des Kunstwerks wird, wird die Ablösung vom Konzept der Naturnachahmung tatsächlich vollzogen. Erst jetzt kann man wirklich davon sprechen, daß der Künstler und nicht mehr die Natur den Ursprung des Kunstwerks bildet. Die Geniekonzeption des Sturm und Drang ist damit nicht als bloße Steigerung der Youngschen Konzeption zu begreifen,⁷¹ die noch ganz in der Tradition des Künstlers als des 'Inspirierten' steht. Beide Konzeptionen sind qualitativ von einander unterschieden.

⁶⁹ Young, *Gedanken über die Original-Werke*, S. 18.

⁷⁰ Young, *Gedanken über die Original-Werke*, S. 18.

⁷¹ So Gerhard Plumpe, *Ästhetische Kommunikation* (wie Anm. 2), S. 44. Das Lavater-Zitat, das die „Emphasisierung der 'schöpferischen Subjektivität'“ durch die Dichter des Sturm und Drang im direkten Anschluß an Young belegen soll, weist wie die Konzeption Youngs das Genie als Inspirierten aus und ist alles andere als repräsentativ für den Sturm und Drang: *Nenn's und beschreib's wie du willst und kannst - allemal bleibt das gewiß - das Ungelehrte, Unentlehnte, Unlernbare, Unentlehnbare, innig Eigentümliche, Unnachahmlich Göttliche ist Genie, das Inspirationsmäßige ist Genie [...]. Unnachahmlich und über allen Schein von Nachahmlichkeit erhaben ist das Werk des reinen Genius. Unsterblich ist alles Werk des Genies, wie der Funke Gottes aus dem es fließt.* (Johann Caspar Lavaters *ausgewählte Werke*, hg. von Ernst Staehelin, 2. Bd., Zürich 1943, S. 200f.) Lavaters Geniebegriff entspricht völlig dem im Religiös-Ethischen wurzelnden Geniekonzept Hamanns, das dieser mit deutlichen Bezügen zu Youngs Genie-Konzeption in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten*, in den *Wolken*, und in den *Aesthetica in nuce* entwirft. Hamann begreift Genie als durch Gott bewirkte 'höhere Erkenntnis' (Unger, *Hamann* [wie Anm. 1], S. 286) des unmittelbaren Gefühls, die er der rationalen Begrifflichkeit, den Kunst-Regeln und dem konventionellen Geschmack entgegensetzt. Vgl. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 26), S. 96ff.; zur religiösen Genie-Theorie Hamanns und Lavaters vgl. Sauder, *Geniekult* (wie Anm. 25), S. 329f. Lavater, der mit Hamann die radikale Frömmigkeit teilt, bleibt dessen religiös-motiviertem Geniekonzept verhaftet, während die ebenfalls durch Hamann beeinflussten 'Stürmer und Dränger' Herder, Goethe und Lenz den Inspirationsgedanken auflösen und das irrationalistische Potential des Genies zur individuellen Ordnungsleistung umdeuten.

Die Vorstellung vom Werks als einem ‘Ganzen’, oder gar als einem Analogon der Schöpfung sucht man bei Young vergeblich. Das Genie Youngs schafft nicht aus seinem spezifischen historischen Moment heraus, sondern hat Teil am allgemeinen Fortschritt der Natur. Es schafft kein ‘individuelles Ganzes’, sondern ‘Neues und Vollkommenes’. Sein Werk ist nicht Analogon der Schöpfung, sondern markiert eine Stufe auf dem Wege der Vervollkommnung der menschlichen Natur und der Schöpfung.⁷² Das Wirken des Genies ist damit auch nicht auf den Bereich der Kunst beschränkt. ‘Neuheit’ und ‘Perfectio’ sind Werte, die den Fortschritt nicht nur in der Kunst, sondern in der gleichen Weise auch in den Wissenschaften und im Bereich der Technik, ja selbst in der Sittenlehre kennzeichnen.⁷³ Die Kunst ist noch nicht gegenüber der Wissenschaft und der Moral differenziert; der Dichter noch nicht grundsätzlich von den anderen *Skribenten* unterschieden. Seine Arbeit bleibt wie die Arbeit der übrigen ‘Skribenten’ an Wahrheit und Moral gebunden. Ebenso wenig wie die

⁷² Von Herders historischem Wahrheitsbegriff ist Youngs Konzeption noch weit entfernt. Bei Young gründet sich die Kunst nach wie vor auf die Vollkommenheit der Natur. Der Fortschritt der Kunst ergibt sich aus der Perfektibilität der Natur: *durch die Gunst der Natur sind wir so stark, als unsere Vorfahren, und durch die Gunst der Zeit, welche nur eine andere Leiter der Natur ist, stehen wir auf einer höheren Stelle* (Young, *Gedanken über die Original-Werke*, S. 26). *Bedenken Sie, das diese Welt eine Schule ist, worinnen sowohl der Verstand als das Herz gebessert werden kann; und daß ie länger die menschliche Natur in dieser Schule ist, desto mehr wird sie ein vollkommener Schüler werden; bedenken Sie, daß wie die moralische Welt ihr glorreiches Jahrtausend erwartet, nach den Regeln der Analogie auch die Welt des Verstandes auf einen höheren Grad von Vollkommenheit sich Hoffnung machen könne [...] ja sie wird denselben [...] auch wirklich besitzen können. Denn [...] alle wahre Kunstrichter bekennen, daß die Tugend dem Genie aufhilft, und daß der Schriftsteller noch geschickter seyn werde, wenn der Mensch noch besser ist. - Wenn Sie [...] alle diese besonderen Umstände bedenken, so weiß ich nicht, warum es ganz unmöglich zu seyn scheinen sollte, daß des Himmels neueste Ausgabe der menschlichen Seele nicht die correcteste und schönste seyn sollte; warum nicht die Zeit einmal kommen könnte, da die Neuern stolz auf die Dunkelheit der vorigen Zeiten, auf die Kinder des Alterthums zurück sehen.* (S. 63.)

⁷³ *Die Naturkunde, die Sittenlehre, die Mathematik, die Theologie erheben sich; alle Künste und Wissenschaften machen ansehnliche Progressen* (Young, *Gedanken über die Original-Werke*, S. 64). Genies finden sich entsprechend in allen Bereichen: *in den Schriften des Geschmacks, in den Natur- und Mathematischen Wissenschaften, haben wir schon große Originale. Bacon, Bayle, Newton, Schakespeare, Milton haben uns gezeigt, daß alle Winde die Britische Flagge nicht weiter bringen können, als ein Original-Geist den Britischen Ruhm.* (S. 65.) Selbst in der scholastischen Theologie sah Young Genies am Werk: *Wer sollte vermuten, daß man einen Pindar und einen Scotus, Shakespearen und Aquinas in einer Classe finden werde? Beyde zeigten in gleichem Grade ein Vermögen, [...] das sie keinem schuldig waren. Das mächtige Feuer und die himmlische Abkunft schimmert in beyden, und wir sind noch zweifelhaft, ob das Genie sich in dem hohen Fluge und den schönen Blumen der Poesie, oder in der tiefen Einsicht, in den bewunderungswürdigen, scharfsinnigen und feinen Distinktionen sichtbarer zeige* (S. 34f.).

Ablösung des Prinzips der Naturnachahmung ermöglicht diese Geniekonzeption also die Differenzierung der Kunst gegenüber anderen sozialen Systemen.

Die Kennzeichnung des Werks des Dichters als ein ‘Ganzes’ und seine Bestimmung als Analogon der Schöpfung, die man bei Young vermißt, verweisen auf einen anderen englischen Autor, dessen Ästhetik in der Forschung ein unmittelbarer Einfluß auf die Ästhetik des Sturm und Drang, namentlich auf die Ästhetik Herders zugeschrieben wird; sie verweisen auf Shaftesbury. Anders als bei seinem Schüler Young, spielt der Inspirationsgedanke bei Shaftesbury keine Rolle.⁷⁴ Nicht der Begriff des ‘Neuen und Überraschenden’, sondern der Begriff des ‘Ganzen’ steht im Mittelpunkt dieser Ästhetik:

*But for the Man, who truly and in a just sense deserves the Name of **Poet**, and who as a real Master, or Architect in the kind, can describe both Men and Manners, and give to an **Action** its just Body and Proportions; he will be found, if I mistake not, a very different Creature. Such a **Poet** is indeed a second **Maker**: a just **Prometheus**, under **Jove**. Like that Sovereign Artist or universal Plastick Nature, he forms a **Whole**, coherent and proportion'd in it-self, with due Subjection and Subordinacy of constituent Parts.*⁷⁵

Hier, bei Shaftesbury, findet sich die Beschreibung des dichterischen Werks als ‘in sich gegründetes und geschlossenes Ganzes’,⁷⁶ ebenso wie der Vergleich des Künstlers mit Prometheus, seine Bestimmung als *second Maker*, die bei Herder und Goethe und auch bei Lenz eine so große Rolle spielt. Aber auch hier sind wichtige Differenzen zu vermerken. Während Herder die Konstruktionsleistung des individuellen Geistes des Genies betont, der den vorgefundenen Stoff zu einem Ganzen fügt, gibt Shaftesburys ‘wahrer Poet’ einer Begebenheit (action) ihre ‘wahre Gestalt’ und ‘wahren Proportionen’. Der ‘wahre Poet’ imitiert den Schöpfer bzw. die universal gestaltende Natur, indem er *deren*

⁷⁴ Vgl. Walzel, *Das Prometheusymbol* (wie Anm. 66), S. 11ff. und S. 49f.; Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 26), S. 261.

⁷⁵ Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury, *Standard-Edition*, hg., übers. und komm. von Gerd Hemmerich und Wolfram Benda, Bd. I,1: *Aesthetics*, Stuttgart 1981, S. 109f.

⁷⁶ Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 261.

Ordnung nachahmt, nicht indem er *seine* Ordnung hervorbringt. Entsprechend steht der 'Künstler-Prometheus' als 'second Maker' nicht neben oder gar gegen, sondern 'unter Jupiter'.⁷⁷ Nicht anders als in der klassizistischen Theorie gründet sich die Schönheit bei Shaftesbury auf die wahre Ordnung, auf die richtigen Verhältnisse der Natur, nur daß deren Rezeption nun stärker Angelegenheit des Gefühls als der Ratio ist. Mit dem Klassizismus gemeinsam hat Shaftesburys Konzeption dann auch die Verknüpfung des Schönen mit dem Guten. Die die äußeren Verhältnisse spiegelnden Harmonien des Seelenlebens, aus denen die Schönheit fließt, sind zugleich die Quelle moralischer Handlungen. Der 'wahre Poet' ist daher immer auch ethisch qualifiziert, ein *moral Artist*.⁷⁸ Der Kunstrezipient, der die Schönheit eines Werks wahrzunehmen vermag, ist zugleich zu sittlichen Handlungen disponiert.

Während Herder an keiner Stelle von den wahren Verhältnissen (proportions) oder der wahren Gestalt (body) einer Begebenheit (action), sondern immer nur von dem 'Geist', der 'Seele', dem 'Gefühl' des Genies spricht, das die disparatesten Teile zu einer Begebenheit zusammenfügt und ihre Ordnung verbürgt, gibt es in Goethes Baukunstausatz Stellen, die Shaftesburys Bestimmung der Schönheit sehr nahe kommen.

Gegen Ende seines Aufsatzes spricht Goethe von *den Verhältnisse[n], die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seeligen Melodien herumwälzt* (Goethe Bd. 3, S. 106). Wie bei Shaftesbury zeichnet sich der Genius - und auch der kongeniale Rezipient - dadurch aus, daß er die objektiven Verhältnisse, die die Schönheit ausmachen, fühlt. Aber die 'Schönheit' allein macht ein Werk noch nicht zu 'großer und wahrer Kunst':

Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch, so wahre, große Kunst, ja, oft wahrer und größer, als die Schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich thätig beweist, wenn seine Existenz gesi-

⁷⁷ Diese Differenz hebt auch Schmidt auf Goethes Prometheus-Hymne hinweisend hervor. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 261; vgl. auch Gerth, *Die Poetik des Sturm und Drang* (wie Anm. 20), S. 60 und S. 74.

chert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff ihm seinen Geist einzuhauchen. [...] Und laßt diese Bildnerey aus den willkürlichsten Formen bestehn; sie wird ohne Gestaltsverhältnis zusammenstimmen, denn Eine Empfindung schuf sie zum karackteristischen Ganzen. Diese karackteristische Kunst, ist nun die einzige wahre. (Goethe S. Bd. 3, 106)

Goethe ordnet das Schöne dem Charakteristischen völlig unter.⁷⁹ Das Schöne muß sich mit dem Charakteristischen verbinden, wenn es an der 'einzig wahren Kunst' teilhaben will. Es ist die charakteristische Kunst, das Wirken aus *eigener, selbständiger Empfindung*, die ein Werk *ganz und lebendig* (Goethe Bd. 3, S. 106) macht. Was die Teile zu einem 'lebendigen Ganzen' zusammenstimmen läßt, ist in Goethes wie in Herders und Lenz' Konzeption der individuelle Geist des Künstlers.⁸⁰

Das Sturm-und-Drang-Genie ahmt nicht eine Ordnung nach, sondern bringt seine eigene Ordnung hervor. Seine individuelle Ordnungsleistung schafft ein Ganzes. Explizit wird dieses 'Ganze' im Baukunstaufsatz vom 'bloß Schönen' unterschieden. Der 'Fortschritt' auf dem Wege zu einer Autonomie-ästhetik, den die 'Sturm- und-Drang-Ästhetik' markiert, vollzieht sich gerade in der Abwendung vom dem Begriff des Schönen, und zwar nicht nur von dem objektiven im Nachahmungskonzept verankerten Begriff, sondern ebenso von dem primär psychologisch im subjektiven Gefallen begründeten Begriff des Schönen.

Goethe wendet sich im Baukunstaufsatz nicht nur gegen die klassizistische normative Ästhetik, die Schönheit an überzeitliche wahre Normen knüpft,

⁷⁸ Shaftesbury, *Standard-Edition*, S. 110.

⁷⁹ Vgl. Gerth, *Die Poetik des Sturm und Drang*, S. 64.

⁸⁰ Daß der Geist, bzw. die Seele des Künstlers sich *zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind* (Goethe Bd. 3, S. 106), erheben soll, klingt ebenfalls ganz Shaftesburysch. Steht doch für Shaftesbury der Entwicklungs- und Erziehungsgedanke sowohl im Hinblick auf den Künstler als auch im Hinblick auf den Rezipienten im Vordergrund. Zielpunkt der Entwicklung bzw. der Erhebung des Künstlers sind jedoch bei Goethe nicht die 'allgemeinen Verhältnisse'. Wie wäre es sonst zu erklären, daß die Anleitung des Künstlers durch Beispiele und einfühlende Kunstkritik, die bei Shaftesbury eine so große Rolle spielt, im Baukunstaufsatz, genau wie die Anleitung durch Prinzipien, zurückgewiesen wird. Das Ziel der künstlerischen Tätigkeit ist bei Goethe die individuelle Ausprägung des

sondern in der gleichen Weise gegen die Ästhetik Sulzers, die das Schöne an das sinnlichen Vergnügen bindet und als *Wesen der schönen Künste die Einwebung des Angenehmen in das Nützliche* oder die *Verschönerung der Dinge*⁸¹ bestimmt.⁸² Direkt gegen diese Konzeption ist die oben zitierte Beschreibung der ‘charakteristischen Kunst’ gerichtet, die als individuelle Prägung von Stoff ein ‘lebendiges Ganzes’ schafft, das vom Schönen unterschieden ist und sich jeder Zweck- und Nutzenbestimmung entzieht.

In ähnlicher Weise setzt Lenz seine Bestimmung der Kunst als individuelle Rückspiegelung äußerer Realität der an plaisir gebundenen Kunstkonzeption Batteux’ gegenüber.⁸³ Direkt spielt er an auf Batteux’ Konzeption einer vom Geschmack, vom ‘Gefallen’, geleiteten Nachahmung der ‘schönen Natur’,⁸⁴ wenn er ausführt: *Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die **schöne Natur** [Hervorhebungen M.W.] zu nennen belieben [...] Er nimmt Standpunkt - und dann muß er so verbinden.* (Lenz Bd. 1, S. 336f.)⁸⁵ Die subjektive und zugleich notwendige Ordnungsleistung des Genies schafft eine ‘Welt’ und läßt den Künstler als ‘kleinen Gott’ (Lenz Bd. 1, S. 337) erscheinen. Das so geschaffene Werk besitzt eine Dignität, die über die des Schönen, das gefällt und vergnügt, weit hinausgeht.

Die Wendung gegen das Schöne zeigt, daß die Geniekonzeption des Sturm und Drang auch mit der in der subjektiven Geschmackslehre wurzelnden Genietradition wenig gemeinsam hat, obwohl auch diese das Genie aus religiösen Zusammenhängen löst und seine subjektive schöpferische Leistung betont.

Allgemeinen, die durch kein Beispiel vorgegeben und durch keine Kritik befördert werden kann.

⁸¹ Johann Georg Sulzer, *Die schönen Künste*, Leipzig 1772, S. 7.

⁸² *Laß einen Mißverstand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheiteley, dich für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt deine kränkelnde Empfindung, nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne. Sie wollen euch glauben machen, die schönen Künste seyen entstanden aus dem Hang [...] die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr!* (Goethe Bd. 3, S. 106.) Vgl. auch Goethes Sulzer-Rezension (Goethe Bd. 3, S. 93-97).

⁸³ Batteux definiert die ‘schönen Künste’ durch das Vergnügen, das sie erregen. Vgl. Anm. 44.

⁸⁴ Zur Konzeption der vom Geschmack geleiteten Nachahmung der ‘schönen Natur’ vgl. Tavernier, *L’imitation de la belle nature* (wie Anm. 36), S. 81ff.

⁸⁵ Bei Batteux heißt es über die Nachahmung der ‘schönen Natur’: *Auf diese [die Natur] muß der sorgfältige Nachahmer beständig sein Auge gerichtet haben. [...] Sie schließt alle Anlagen zu regelmäßigen Werken, und auch die Grundrisse zu allen den Zierrathen in sich, die uns gefallen können.* (*Französische Poetiken* [wie Anm. 36], S. 210.)

In Frankreich ist für diese Traditionslinie der maßgebliche Autor Dubos.⁸⁶ Das Schöne gründet sich bei ihm auf die Kombinationsleistung des Künstlers und nicht auf eine durch die Natur vorgegebene Ordnung. Aber diese subjektive Ordnungsleistung schafft nur ein Ornamental-Schönes, das statt an eine normative Struktur, ausschließlich an plaisir, an das sinnliche Vergnügen, gebunden ist. Schön ist in dieser Konzeption, was der subjektiven Empfindung tatsächlich gefällt.⁸⁷ Das Genie bildet hier den nur irrational faßbaren Ursprung des Schönen, das nicht durch Regeln erklärt und in Begriffe aufgelöst werden kann, aber seine Evidenz in der Empfindung, im sinnlichen Vergnügen, besitzt, das es auslöst.⁸⁸

Die Ordnungsleistung des Sturm-und-Drang-Genies schafft kein 'schönes Ganzes', das Vergnügen bereitet und nur im subjektiven Gefallen seine Evidenz besitzt. Es hat aber auch einen völlig anderen Charakter als das an der objektiven Ordnung der Natur orientierte 'künstliche Werk'. Es repräsentiert nicht mehr ein 'natürliches Ding' (Gottsched) oder eine 'Begebenheit' (Shafesbury) in der 'richtigen Ordnung aller Teile'. Es repräsentiert die Welt, das Ganze der Schöpfung, und damit ein Unendliches. Das ist die neue Bedeu-

⁸⁶ Vgl. zu Dubos: Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem* (wie Anm. 2), S. 49ff. Dubos definiert Genie als angeborene und nicht erlernbare Naturbegabung, die allerdings erst durch ein langes Studium zur Vervollkommnung gelangen kann. Der Begriff 'Enthusiasmus' bezeichnet bei Dubos nicht den Zustand göttlicher Eingebung, sondern den besonderen Zustand, in dem das Genie schafft, den Zustand, in dem es einen veränderten Blick auf die Wirklichkeit gewinnt (*Französische Poetiken*, S. 201f.; vgl. hierzu Tavernier, *L'imitation de la belle nature* [wie Anm. 36], S. 74 und S. 75). Dubos reiht sich damit in die Tradition der „Ästhetik der Delikatesse“ ein (Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, S. 32), die das, was das Schöne ausmacht, in das Neue, das der subjektive Geist (esprit) in den Dingen findet, verlegt (S. 74). Das Neue und Überraschende, das Unerwartete, Außerordentliche und Beziehungsreiche, das Unformulierbare des 'je ne sais quoi', das nicht mit dem Verstand, sondern nur mit der Empfindung verifiziert werden kann, steht im Mittelpunkt dieser Geschmackslehre. Zu dieser in Frankreich vor allem mit Bouhours verknüpften Tradition vgl. Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, S. 28ff.

⁸⁷ Tavernier, *L'imitation de la belle nature*, S. 70; Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, S. 55f. Das intuitive Geschmacksurteil läßt sich in dieser Konzeption nicht mehr auf ein Vernunfturteil zurückführen. An die Stelle des Publikums Boileaus, das die Vernunft inkarniert, setzt Dubos das reale historische Publikum als höchste Instanz. Schön ist, was den Einzelnen rührt; das Schöne, was der Mehrzahl wirklich gefällt.

⁸⁸ Es ist diese mit der 'Geschmackslehre der Delikatesse' verknüpfte Genietradition, auf die sich Luhmanns Analyse der Veränderung der Selbstbeschreibung der Kunst im 17. Jahrhundert (Luhmann, *Selbstbeschreibung* [wie Anm. 2], S. 415ff.) vor allem zu beziehen scheint. Baeumler beschreibt diese Traditionslinie, die er auf Gracians 'Geschmackslehre' zurückführt, als Gegenströmung zum Rationalismus der an Descartes orientierten klassizistischen Nachahmungskonzeption. (Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem*, S. 19ff.) Auf diese weit bis ins 18. Jahrhundert hineinreichende Tradition geht Luhmann nicht ein.

tungsdimension, die der Vergleich des Künstlers mit dem Schöpfer und des Kunstwerks mit der Schöpfung im Sturm und Drang erhält. Nicht der Begriff des 'Schönen', sondern der des 'großen Ganzen' ist der Leitbegriff des Sturm und Drang.

IV. Das 'große Ganze' versus 'das Gute und Schöne'

Die Bestimmung des Kunstwerks als 'Ganzes', das das Weltganze repräsentiert, differenziert das Kunstwerk gegenüber dem Guten **und** dem Schönen, die in der Tradition bis dahin eine Einheit bildeten. Sie geht einher mit der Hinwendung zur empirischen Realität, zum Besonderen und Zufälligen. Beide Aspekte, das Kunstwerk als Repräsentation des Weltganzen und sein 'Realismus', der dem 'Schönen' und 'Guten' als der Darstellung einer idealen Ordnung entgegengesetzt ist, werden besonders in Herders Shakespeare-Aufsatz deutlich, und zwar an einer Stelle, an der Herder direkt auf Lessing Bezug nimmt.

Auch Lessing bezeichnet in der Hamburgischen Dramaturgie das Drama als 'Ganzes' und vergleicht es als 'Ganzes eines irdischen Schöpfers' mit dem 'Ganzen des ewigen Schöpfers':

*Man sage nicht: erweckt ihn [den Jammer] doch die Geschichte, gründet er sich doch auf etwas, das wirklich geschehen ist. - Das wirklich geschehen ist? es sei: so wird es seinen guten Grund in dem ewigen unendlichen Zusammenhange aller Dinge haben. In diesem ist Weisheit und Güte, was uns in den wenigen Gliedern, die der Dichter herausnimmt, blindes Geschick und Grausamkeit scheineth. Aus diesen wenigen Gliedern sollte er ein **Ganzes** [Hervorhebung M.W.] machen, das völlig sich rundet, wo eines aus dem andern sich völlig erklärt [...]; das **Ganze dieses sterblichen Schöpfers sollte ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein** [Hervorhebung M.W.]; sollte uns*

*an den Gedanken gewöhnen, wie sich in ihm alles zum Besten auflöse, werde es auch in jenem geschehen.*⁸⁹

Auf diese Passage der Hamburgischen Dramaturgie spielt Herder an, ja er zitiert Lessing geradezu:

*Mir ist, wenn ich ihn [Shakespeare] lese, Theater, Akteur, Koulisse 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 Maschienen, 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 überschauet. [...] Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine Bühne. Die Auftritte der Natur rücken vor und ab; wirken in einander, 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 Theodicee Gottes** [Hervorhebung M.W.]. (Herder Bd. 5, S. 219f.)*

Die beiden Passagen wurden so ausführlich zitiert, damit mit den Übereinstimmungen der Formulierungen zugleich die semantischen Differenzen deutlich gemacht werden können.

Lessings 'sterblicher Schöpfer' schafft nicht eine eigene Welt, ein individuelles Ganzes, das das Ganze der Schöpfung, den *unendlichen Zusammenhang aller Dinge*, zu repräsentieren vermag. Er ahmt vielmehr das Ordnungsprinzip 'im Kleinen' nach, das in dem *unendlichen Zusammenhang aller Dinge* als 'bester aller Welten' herrscht. Lessing fordert für das Drama rational nachvollziehbare Ursache- und Wirkungszusammenhänge, die seine einzelnen Glieder, anders als in der 'wirklichen Welt', aus der die Glieder stammen, zu einem sinnvollen Ganzen verbinden. Aufgabe des Dramas ist es, einen ver-

⁸⁹ Gotthold Ephraim Lessing, *Werke*, in Zusammenarbeit mit Karl Eibl u.a. hg. von Herbert G.

nünftigen Ordnungszusammenhang sichtbar zu machen, der in der empirischen Realität zu fehlen scheint, weil seine Wahrnehmung - so die Theodizee-Vorstellung - die Kenntnis der Gesamtverfassung des Universums voraussetzt. Indem es dies leistet, bildet das Drama einen *Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers* oder - in Herders Worten - einen *Sonnenriß einer Theodicee Gottes* (Herder Bd. 5, S. 220), eine *Rechtfertigung eines unendlichen Plans der Weisheit* (Herder Bd. 5, S. 239⁹⁰).

Shakespeares Dramen - wie Herder sie beschreibt - 'spiegeln' dagegen die 'wirkliche Welt'. Ihre Teile erscheinen ebenso disparat und unzusammenhängend wie die der empirischen Realität. Ihre Einheit liegt nicht in einem rational erkennbaren zweckgerichteten Ordnungszusammenhang, sondern in der ordnenden Seele, in der undurchschaubaren Absicht ihres Schöpfers. Diese ist in allen Teilen seiner Schöpfung präsent. Sie kann als 'Einheit in der Mannigfaltigkeit' gefühlt aber nicht begriffen werden. Nur der 'Dichter überschaut' seine Welt! Sie ist damit nur '*dunkles Symbol* zum Sonnenriß einer Theodizee Gottes', aber zugleich wie die besondere Realität, die sie darstellt, eine spezifische Repräsentation des Weltganzen, des Unendlichen.

Lessing fordert nachvollziehbare rationale Ursache- und Wirkungszusammenhänge im Dienst der moralischen Wirkungsintention des Dramas, der Erregung von Mitleid. Das Unglück darf nicht als blindes Geschick und Grausamkeit erscheinen; es muß in einem nachvollziehbaren Zusammenhang mit den Charakteren und dem Verhalten der Akteure stehen, wenn es Mitleid erregen und das Drama seine Funktion zu bessern, erfüllen soll. Lessings dramatische Welt bleibt, wenn auch rudimentär, dem zentralen Prinzip des Dramas seiner Zeit, der 'poetischen Gerechtigkeit',⁹¹ verpflichtet, die wiederum in der Vorstellung der Theodizee, bzw. einer göttlichen gerechten Weltordnung philosophisch verankert ist.

Göpfert, 8 Bde., München 1970-1979, Bd. 4, S. 598.

⁹⁰ Im zweiten Entwurf des Shakespeare-Aufsatzes lautet Herders an Lessing angelehnte Formulierung: *Der Schattenriß einer dunkeln Symbole zur Theodicee! zur Rechtfertigung eines unendlichen Plans der Weisheit.* (Herder Bd. 5, 239.)

⁹¹ Zum moraldidaktischen Prinzip der 'poetischen Gerechtigkeit' im Drama des 18. Jahrhunderts vgl. Cornelia Mönch, *Abschrecken oder Mitleiden. Das deutsche bürgerliche Trauerspiel im 18. Jahrhundert. Versuch einer Typologie*, Tübingen 1993.

Shakespeares poetische Welt bietet in Herders Darstellung alles andere als einen *Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers*, in dem sich *alles zum Besten auflöse[t]*. Sie ist ein 'Vater- und Kinder-, Königs- und Narren- und Bettler- und Elend-Ganzes' (Herder Bd. 5, S. 221). Die ganze an das 'Lessing-Zitat' anschließende emphatische Inhaltsbeschreibung von Shakespeare-Dramen betont gerade die Momente, die der Vorstellung einer vernünftigen und berechenbaren Welt widersprechen: das Chaotische, Unvorhersehbare der Geschehensabläufe, die Plötzlichkeit und das Ausmaß des Glückswechsels, - und ganz besonders die Verstöße gegen die poetische Gerechtigkeit: *Des Einen Sohn gegen einen betrogenen Vater unglücklich dankbar, der andre gegen den gutherzigen Vater scheuslich undankbar und abscheulich glücklich. Der gegen seine Töchter! diese gegen ihn!* (Herder Bd. 5, S. 221) Mit dem Begriff des 'Elend-Ganzes', in das die Inhaltsbeschreibung *König Lear*s ausläuft, parodiert Herder geradezu die Vorstellung einer vernünftigen, zum Besten der Menschen geordnete Welt, als Vorlage der dramatischen Welt.⁹²

Das Sturm-und-Drang-Genie ahmt nicht mehr das Gute und Schöne nach. Es stellt die Welt dar, wie sie wirklich ist, chaotisch und unberechenbar, 'gut und böse'⁹³ zugleich. Das was man Lenz zuzuschreiben pflegt, die Hinwendung zur empirischen Realität, zum Besonderen und Zufälligen,⁹⁴ ist typisch für den Sturm und Drang. Lenz' 'Realismus der Darstellung', der darauf

⁹² Oskar Walzel (*Das Prometheusymbol* [wie Anm. 66], S. 23) erklärt Herders Geniekonzeption als Kombination der Einflüsse Shaftesburys und Leibniz'. Herders Anspielung auf die Hamburgische Dramaturgie, die Übereinstimmung in der Formulierung vom 'Schattenriß' bzw. 'Sonnenriß einer Theodizee Gottes', zeigt für ihn die Übernahme von Leibnizschem Gedankengut an, das Lessing ihm vermittelt habe: Herders Dramenkonzeption orientiere sich an einem 'zweckbewußten Gott', der seine „Schöpfung in vorbestimmter Ordnung gestaltet hat, in einer Form, die dem Menschen zum besten dient“ (Walzel, *Das Prometheusymbol*, S. 23). In Herders Darstellung schafft jedoch Shakespeare keineswegs, wie Walzel behauptet, „gottgleich eine beste der möglichen Welten dramatischer Art“ (Walzel, *Das Prometheusymbol*, S. 21). Walzels These, Herder adaptiere hier, durch Lessing vermittelt, Leibnizsches Gedankengut, erscheint nur plausibel, wenn man die Stelle völlig isoliert betrachtet. Nimmt man sie in ihrem Kontext wahr, zeigt sich, daß es sich nicht um eine Lessing-Leibniz-Adaption, sondern um eine völlige Umdeutung handelt. Das vermeintliche Lessing-Zitat enpuppt sich geradezu als Kontrafaktur der entsprechenden Lessing-Stelle.

⁹³ Als zugleich *schön und häßlich, gut und böse* (Goethe Bd. 3, S. 95) beschreibt Goethe in der Sulzer-Rezension die Natur und markiert damit den Gegensatz zum normativen Naturbegriff der Aufklärung. Im Shakespeare-Aufsatz kennzeichnet er Shakespeares Dramen als Repräsentation der *ganze[n] Welt*, in der das Böse als *die andre Seite vom Guten [...] nothwendig zu seiner Existenz, und in das Ganze gehört* (Goethe Bd. 2, S. 85).

⁹⁴ Vgl. z.B. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens* (wie Anm. 26), S. 177f.; Hans-Gerd Winter, *J.M.R. Lenz*, Stuttgart 1987 (= Sammlung Metzler, Bd. 233), S. 38f.

zielt, daß man das *Gemälde mit der Sache* verwechselt; das Prinzip sich vorbehaltlos auf die Realität einzulassen und sie zurückzuspiegeln; weder vor dem Niedrigen noch vor dem Häßlichen haltzumachen, die 'unke, immer gleich glänzende, rückspiegelnde Menschenkenntnis' (Lenz Bd. 1, S. 341), die er fordert, die auch *im Totengräberbusen [...] oder unterm Reifrock der Königin* forschet (Lenz Bd. 1, S. 341),⁹⁵ all das begründet keine Sonderstellung von Lenz innerhalb des Sturm und Drang. Dieser Realismus findet sich in der gleichen Weise bei Herder und Goethe. Nicht anders als bei Lenz zielt auch hier die Realitätsdarstellung auf Illusionsbildung, auf die Perfektion der 'Täuschung', darauf, daß man *Theater, Akteur, Koullisse* vergißt (Herder Bd. 5, S. 221), also das *Gemälde mit der Sache verwechselt*. Die 'charakteristische Kunst' als bildende Kunst schließt das Rauhe, ja das Häßliche ein, ebenso wie die Poesie das Niedrige, Böse und Absurde.

Auch bei Goethe und Herder konstituiert sich geniales Schöpfertum nicht als Natur, nicht als autonome Innerlichkeit, die aus sich heraus eine Welt erschafft,⁹⁶ sondern als Wechselspiel zwischen Innen und Außen, zwischen Individuum und Welt, zwischen empirischer Realität und subjektiver Ordnungsleistung. Die Nähe Goethes zu Lenz' Konzeption der 'individuellen Rückspiegelung' kommt besonders in Goethes Formulierung des künstlerischen Schöpfungsaktes im Brief an Jacobi vom 21. August 1774 zum Ausdruck:

Sieh lieber, was doch alles schreibens anfang und Ende ist die Reproducktion der Welt um mich, durch die innre Welt die alles packt, verbindet, neuschafft, knetet und in eigner Form, Manier, wieder hinstellt, das bleibt ewig Geheimniss Gott sey Danck, das ich auch nicht offenbaaren will den Gaffern u. Schwätzern. (Goethe Bd. 4, S. 243f.)

Der geniale Künstler zeichnet sich dadurch aus, daß er seinem individuellen Weltbezug in der Darstellung Ausdruck zu verleihen vermag. Das Gemeinsame

⁹⁵ Vgl. Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 177f.

⁹⁶ So Schmidts Qualifizierung der Geniekonzeption Herders und Goethes: *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S. 178 und S. 196.

der Geniekonzeption von Herder, Goethe und Lenz ist die individuelle Rückspiegelung äußerer Realität, die ein Ganzes schafft, das das Weltganze repräsentiert. Es geht nicht mehr darum, das Besondere und Zufällige empirischer Realität auf eine ideale Ordnung hin zu transzendieren, die zugleich Gegenstand von Philosophie, Religion oder auch Wissenschaft sein könnte, sondern darum das Besondere der empirischen Realität als Repräsentation des Unendlichen darzustellen. Die Kunst hat sich in dieser Konzeption weit von dem an das sinnliche Vergnügen gebundenem Schönen entfernt. Sie wird zum Ort einer Wahrheitsvermittlung, die nur sie und kein anderes gesellschaftliches System leisten kann. Nicht mehr das 'Gute und Schöne' zeichnet die Künste aus. Die individuelle Rückspiegelung bzw. Prägung äußerer Realität, die das Rauhe, Häßliche und das Böse umfaßt und ein 'großes Ganzes' als Analogon des Weltganzen schafft, liegt der Baukunst ebenso wie der Poesie zugrunde. Es schließt alle Künste zur Kunst im modernen Sinne zusammen und schließt von ihr alles aus, was nicht Kunst ist: Philosophie, Religion, Wissenschaft, Erziehung, Moral, Politik etc.

Damit ist die Funktion des Geniebegriffs innerhalb der Ästhetik des Sturm und Drang klar umrissen: Die Ordnungsleistung des Genies begründet das Kunstwerk als ein der Welt analoges Ganzes und löst es damit aus der Bindung an Nutzen, an Wahrheit und Moral. Als Repräsentation des Weltganzen trägt das Kunstwerk seinen Zweck in sich. Es besitzt keinen Nutzen mehr im Hinblick auf einen Zusammenhang, dem es angehört. Es ist wie die Welt nicht mehr Teil von etwas, dem es dient.

Moritz wird das in seiner Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen* ausführen: *Unter Nutzen denken wir uns nämlich die Beziehung eines Dinges, als Teil betrachtet, auf einen Zusammenhang von Dingen, den wir uns als ein Ganzes denken. [...] Hieraus sehen wir also, daß eine Sache, um nicht nützlich sein zu dürfen, notwendig ein für sich bestehendes Ganze sein müsse und daß also mit dem Begriff des Schönen der Begriff von einem für sich bestehenden Ganzen unzertrennlich verknüpft ist.*⁹⁷ Das einzige, wahre Ganze ist

⁹⁷ Moritz, *Werke in zwei Bänden*, Berlin und Weimar 1981, Bd. 1, S. 254f.

jedoch der *große Zusammenhang der Dinge*.⁹⁸ Jedes *einzelne Ganze in ihm ist wegen der unauflöselichen Verkettung der Dinge nur eingebildet*.⁹⁹ Der *Zusammenhang der ganzen Natur*¹⁰⁰ kann aber weder in 'unserm äußeren Sinn' fallen noch von 'unsrer Einbildungskraft' umfaßt werden. Ihn zu repräsentieren ist die exklusive Aufgabe des Kunstwerks. Moritz bestimmt es als der Natur *ähnlich*, als Analogon des Weltganzen.¹⁰¹

Der Weltbegriff der Metaphysik wird nicht erst von Moritz in den Bereich der Ästhetik übertragen.¹⁰² Die am Weltbegriff der Metaphysik und am Begriff des lebenden Organismus orientierte Konzeption des Kunstwerks als Repräsentation des unendlichen Weltganzen ist die innovatorische Leistung des Sturm und Drang. Die Elemente dieser Konzeption treten besonders pointiert in Goethes Beschreibung des Straßburger Münsters hervor:

Wie frisch leuchtet er im Morgendufftglanz mir entgegen, wie froh konnte ich ihm meine Arme entgegen strecken, schauen die großen, harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Theilen belebt; wie in den Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäuserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen ...
(Goethe Bd. 3, S. 105.)

Die unzähligen Teile sind zweckmäßig im Hinblick auf das Ganze des Kunstwerks. Dieses Ganze selbst aber besitzt keinen Zweck. Es ist wie das Ganze der Natur ein 'für sich bestehendes Ganzes'. Die Einheit des Ganzen, läßt sich, da die Teile nicht zu einem Endzweck übereinstimmen, nicht mehr begrifflich erfassen.¹⁰³ Sie kann nur 'gefühl't, 'geschmeckt', 'genossen' werden.

⁹⁸ Moritz, *Werke*, Bd. 1, S. 256.

⁹⁹ Moritz, *Werke*, Bd. 1, S. 256f.

¹⁰⁰ Moritz, *Werke*, Bd. 1, S. 256.

¹⁰¹ Moritz, *Werke*, Bd. 1, S. 257.

¹⁰² So Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem* (wie Anm. 2), S. 250: „Auch der Hauptbegriff der Kunstlehre Moritzens hat sein Vorbild in der Schulmetaphysik. Das Schöne ist ein zweckloses Ganzes, d.h. nicht mehr Teil. 'Die Welt ist eine Reihe (Menge, ein Ganzes) endlicher Wirklichkeiten, die nicht Teil einer andern ist,' [Baumgarten, *Metaphysik* § 354] sagt die Metaphysik. Moritzens Ästhetik ist also nichts anderes als eine Übertragung des Weltbegriffs der Metaphysik [...] in die ästhetische Sphäre.“

¹⁰³ Vgl. dagegen die traditionelle Definition des 'Ganzen' als 'rationale Vollkommenheit', wie sie sich noch in Lessings Fabeltheorie findet: *Eine Handlung nenne ich, eine Folge von Veränderungen, die zusammen ein Ganzes ausmachen. Diese Einheit des Ganzen beruht auf der Übereinstimmung aller Teile zu einem Endzwecke. Der Endzweck der Fabel, das, wofür*

V. Affektive Erschütterung versus Moraldidaxe

An die Stelle der Vermittlung von Moral als der zentralen Wirkungsintention, mit der die Kunst, die sich aus Mäzenatentum und Repräsentationsaufgaben löst, in der Aufklärung ausgestattet wurde, tritt in der Konzeption von Herder, Lenz und Goethe eine dem religiösen Erlebnis verwandte affektive Erschütterung, die nicht mehr ethisch instrumentalisiert wird.

Herder nennt zwar noch an einer Stelle die traditionellen, auf Aristoteles zurückgeführten tragischen Affekte *Furcht und Mitleid* (Herder Bd. 5, S. 218), negiert jedoch ihre moralische Dimension. Eine ethische Indienstnahme dieser Affekte, sei es im Sinne der Abschreckungs- und Rührungskonzeption, die das Bürgerliche Trauerspiel dominiert, oder auch im Sinne der avancierteren Lessingschen Mitleidstheorie,¹⁰⁴ wird nicht einmal mehr angedeutet. Statt dessen bestimmt Herder den Zweck der griechischen Tragödie in Anknüpfung an den aristotelischen Begriff der Katharsis als *Erschütterung des Herzens, Erregung der Seele in gewissem Maaß und von gewissen Seiten, kurz! eine Gattung Illusion* (Herder Bd. 5, S. 215). Die Tragödie zielt auf Illusionsbildung, auf die identifikatorische Hingabe des Rezipienten an ihre 'vorgetäuschte Wirklichkeit' (Herder Bd. 5, S. 222f.). Ihre Wirkungsintention ist: *Aufmerksamkeit; Herz, alle Leidenschaften, die ganze Seele von Anfang bis zu Ende fortzureißen* (Herder Bd. 5, S. 221). Der Seele des Genies, die *hundert Auftritte* (Herder Bd. 5, S. 221), die *Disparatsten Scenen* (Herder Bd. 5, S. 221) 'belebt' (Herder Bd. 5, S. 221) und zu einem Ganzen ordnet, korrespondiert die Seele des Rezipienten, die die Einheit in der Mannigfaltigkeit der 'disparatsten Scenen', die das Ganze zu empfinden vermag. Das Genie fordert den kongenialen Rezipienten, der *das Ganze der Begebenheit mit tiefster Seele* fortfühlt und endet (Herder Bd. 5, S. 221).

die Fabel erfunden wurde, ist der moralische Lehrsatz. (Lessing, *Werke* [wie Anm. 88], Bd. 5, S. 367.

¹⁰⁴ Vgl. Karl Eibl, *Bürgerliches Trauerspiel*, in: *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, Königstein/Ts 1984, S. 66-87, hier S. 79ff; und Eibl, *Die Entstehung der Poesie* (wie Anm. 34), S. 71ff.

Auch Lenz stellt noch die traditionelle Frage nach dem *cui bono* (Lenz Bd. 1, S. 380) des Dramas, beantwortet sie aber genau wie Herder nicht mehr im Sinne der Wirkungsästhetik der Aufklärung, wenn er auch noch zum Teil deren Formeln benutzt. Er fordert als Wirkung des Dramas den *lebendige[n] Eindruck, der sich in Gesinnungen, Taten und Handlungen [...] einmischt, den prometheischen Funken, der [...] wenn wir ihn nicht durch gänzlichem Stillliegen in sich selbst wieder verglimmen lassen, unser ganzes Leben beseligt* (Lenz Bd. 1, S. 380). Der *prometheische[.] Funken* (Lenz Bd. 1, S. 380), der *Funken von Gott* (Lenz Bd. 1, S. 378 und 337), bezeichnet in der Götze-Rezenision wie auch in *Anmerkungen über das Theater*, die Schöpfungskraft, die *handelnde Kraft* (Lenz Bd. 1, S. 379) des Menschen, seine Bestimmung zur *selbständige[n] Existenz* (Lenz Bd. 1, S. 378), die seine ‘Gottähnlichkeit’ (Lenz Bd. 1, S. 379) begründet. Der *lebendige Eindruck*, von dem Lenz spricht, ist dann auch trotz aller Anklänge an die empfindsam-aufklärerische Wirkungsästhetik, nicht mit deren Konzept der ‘lebendigen Erkenntnis’ zu verwechseln, die als *Anschauen einer Vollkommenheit oder Unvollkommenheit [...] Vergnügen* oder *Verdrus, Begierden* oder *Verabscheuung* verursacht,¹⁰⁵ und auf diese Weise auf den Willen wirkt.¹⁰⁶

Der *lebendige Eindruck* (Lenz Bd. 1, S. 380) oder die *lebendige Vorstellung* (Lenz Bd. 1, S. 346), die das Drama anstrebt, bezeichnet vielmehr bei Lenz wie bei Herder die kongeniale Rezeptionshaltung der ‘Anschauung des Ganzen’. In *Anmerkung über das Theater* führt Lenz das aus:

*Wenn wir das Schicksal des Genies betrachten (ich rede von Schriftstellern) so ist es unter aller Erdensöhne ihrem das bängste, das traurigste. [...] Wer liest sie? Wer genießt sie? - Wer verdaut sie? Fühlt [...] Folgt der unsichtbaren Kette, die ihre ganze große Maschine in eins schlingt, ohne sie einmal fahren zu lassen? Welches Genie liest das andere so? [...] Und [...] wie liest der Philister denn? Wo ist da **lebendige Vorstellung** [Hervorhebung M.W.] der tausend*

¹⁰⁵ Georg Friedrich Meier, *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Teil 1, Halle 1754 (Nachdruck: Hildesheim und New York 1976), S. 59, § 35.

¹⁰⁶ Vgl. zu diesem Konzept Baeumler, *Das Irrationalitätsproblem* (wie Anm. 2), S. 200; speziell zu Meiers Begriff der *lebendigen Erkenntnis* vgl. Vollhardt, *Die Grundregel des Geschmacks* (wie Anm. 36), S. 28.

großen Einzelheiten, ihrer Verbindungen, ihres göttlichen ganzen Eindrucks?
[...] *Trost! ich wollte nicht gelesen werden. Angeschaut.* [Hervorhebung
M.W.] (Lenz Bd. 1, 346f.)

Der kongeniale Rezipient erkennt anschauend.¹⁰⁷ Er empfindet das Ganze, er erkennt, oder besser gesagt, fühlt das Allgemeine in der Fülle des Besonderen, die Einheit in der Mannigfaltigkeit. Er empfängt *einen göttlichen ganzen Eindruck*[.].

In ähnlicher Weise, als dem religiösen Erlebnis verwandte ‘Schau des Ganzen’ beschreibt auch Goethe die kongeniale Kunstrezeption, die nicht mehr weiter ethisch bestimmt wird:

Ein, ganzer, großer Eindruck füllte meine Seele, den, weil er aus tausend harmonirenden Einzelheiten bestand, ich wohl schmecken und genießen, keineswegs aber erkennen und erklären konnte. Sie sagen, daß es also mit den Freunden des Himmels sey (Goethe Bd. 3, S. 104).

Herder, Goethe und Lenz fordern von der Kunst eine emotionale, die ganze Person betreffende und sie - wie das religiöse Erlebnis - ‘erhebende’ emotionale Wirkung, die nicht mehr - wie z.B. in der Konzeption Shaftesburys oder auch Lessings - zugleich als Disposition zur Sittlichkeit verstanden wird. Sie wird aber auch nicht wie das ‘echte’ religiöse Erlebnis als Hingabe an das Göttliche beschrieben, das in allen mystischen Traditionen des 18. Jahrhunderts als Selbstaufgabe begriffen wird. Vor dem Hintergrund der empfindsam-aufklärerischen Kategorien der Zeit muß diese Form der Kunstrezeption als nutzlos, ja geradezu als schädlich erscheinen. In der Genieästhetik des Sturm und Drang wird die Kunst erstmals nicht mehr im Hinblick auf ihren unmittelbaren gesellschaftlichen Nutzen legitimiert und ihr Wert nicht mehr auf ihre bis dahin zentrale Funktion ‘zu bessern’ gegründet.

¹⁰⁷ Zum Konzept der anschauenden Erkenntnis vgl. Anm. 52.

VI. Zum Problembezug der Geniekonzeption außerhalb der Ästhetik

Das Kunstwerk, wie es im Sturm und Drang konzipiert wird, ersetzt nicht etwas, das aus der Wirklichkeit verschwindet. Es kompensiert keinen Verlust. Es stellt vielmehr etwas dar, das niemals Seinsverfassung der Wirklichkeit war, nämlich das Ganze der Natur, die Welt und damit ein Unendliches. Als individuelle Rückspiegelung empirischer Realität schafft das Genie ein Analogon des Weltganzen. In dieser Funktionsbestimmung und nicht als 'unerklärlicher Ursprung von Neuem, das weil es neu ist gefällt',¹⁰⁸ stellt der Geniebegriff eine Ausdifferenzierungsformel dar. Das Konzept, daß das schön ist, was als „Schöpfung eines genial disponierten Urhebers alle Erwartung“ überrascht,¹⁰⁹ ist der Genieästhetik des Sturm und Drang fremd. Die Kategorie des Schönen und des Neuen spielt weder bei Herder und Goethe noch bei Lenz eine zentrale Rolle. Die Kategorie des Neuen wäre auch gar nicht in der Lage, das Kunstwerk gegen den Anspruch auf Nutzen, Moral und Wahrheit zu verwahren. Die Kategorie des Neuen ermöglicht keine Differenzierung der Kunst gegenüber anderen gesellschaftlichen Bereichen wie Wissenschaft und Technik. Erst als Analogon des Weltganzen gewinnt das Kunstwerk Distanz gegenüber der Wahrheit als der Domäne von Wissenschaft und Philosophie und Distanz gegenüber der Moral, die zur Domäne von Erziehung und Religion wird. Erst mit der Funktion der Weltrepräsentation, die es als Gegenstand einer exklusiven Wahrheitserfahrung auszeichnet, kann das Kunstwerk aus Zweck- und Nutzenkonzeptionen gelöst und gegenüber einer Wissensvermittlung, die den Kriterien von gut und böse, wahr und falsch unterliegt, differenziert werden. Indem sie dies ermöglicht, bestätigt und bestärkt die Geniekonzeption des Sturm und Drang die sich auf sozialstruktureller Ebene vollziehende Ausdifferenzierung des Kunstsystems aus der Verknüpfung mit Religion, Politik, Wissenschaft etc. Sie begleitet, begründet und liefert Sinn, für das, was sich primär aufgrund sozialstruktureller Prozesse vollzieht: die Ausdifferenzierung der Kunst zu einem autonomen Funktionssystem. Im Verlauf dieses Prozesses werden Reli-

¹⁰⁸ Luhmann, *Selbstbeschreibung* (wie Anm.2), S. 428 und S. 436.

¹⁰⁹ Plumpe, *Ästhetische Kommunikation* (wie Anm. 2), S. 44.

gion, Politik, Wirtschaft, Wissenschaft etc. zur Umwelt des Kunstsystems, auf das es sich nach Maßgabe seiner eigenen funktionspezifischen Gesetze beziehen muß. Sie besitzen keinen Direktionswert mehr für es und können ihm keine Identitätsbestimmungen mehr bieten.

Die Kunstkonzeption des Sturm und Drang liefert der Kunst die neue Sinnbestimmung, Ort der Weltrepräsentation zu sein, und plausibilisiert damit ihre Ausdifferenzierung zu einem autonomen Funktionssystem. Aber ist damit der Erfolg des Geniekonzepts des Sturm und Drang hinreichend erklärt? Zumal dieser Erfolg ja anhält, wenn es als Begündungsinstanz innerhalb der Ästhetik längst ausgedient hat.

Die Frage nach dem neuen Deutungs- und Problemlösungsbedarf, auf den die Kunstkonzeption des Sturm und Drang antwortet, dem sie ihren Erfolg, ihre Überzeugungskraft und Plausibilität verdankt, ist mit dem Verweis auf die Ausdifferenzierung des Kunstsystems allein nicht zu beantworten.¹¹⁰ Das Konzept vom Kunstproduzenten als Genie, das in spezifischer Weise Welt aufnimmt und sie im Kunstwerk reproduziert, das dem Stoff seine Identität ausdrückt, ebenso wie das korrespondierende Konzept des kongenialen Rezipienten, der das Ganze erfaßt, vom 'Unendlichen' ergriffen wird, verweisen auf einen elementareren subjekt-näheren Deutungs- und Problemlösungsbedarf.

Dieser Bedarf ist mit der gesellschaftlichen Exklusion des Individuums gegeben, die mit der Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Teilbereiche einhergeht. Mit der Ausdifferenzierung der ehemals fest im Schichtsystem verankerten Funktionsbereiche geraten die Individuen in Außenstellung zur Gesellschaft. Denn nun können sie nicht mehr nur *einem* Teilsystem der Gesellschaft angehören, wie man nur *einer* Schicht angehörte. Jeder muß Zugang zu allen funktionalen Teilsystemen der Gesellschaft erhalten können, „je nach Bedarf, nach

¹¹⁰ In der Umbruchsituation, in der sich die Ausdifferenzierung der funktionalen Teilsysteme vollzieht, ist die Ideenevolution noch an Evidenz und Plausibilität innerhalb der gesamtgesellschaftlich relevanten Kommunikation gebunden und unterliegt noch nicht primär systemspezifischen Selektionskriterien. Vgl. Niklas Luhmann, *Gesellschaftsstruktur und Semantik, Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*, Bd. 1, Frankfurt am Main 1980, S. 49ff.; vgl. auch Alois Hahn, *Funktionale und stratifikatorische Differenzierung und ihre Rolle für die gepflegte Semantik. Zu Niklas Luhmanns „Gesellschaftsstruktur und Se-*

Situationslagen, nach funktionsrelevanten Fähigkeiten oder sonstigen Relevanzgesichtspunkten.“¹¹¹ Das Prinzip der funktional differenzierten Gesellschaft, die Inklusion aller in alle Teilbereiche, schließt den einzelnen als Individuum aus dem Sozialsystem aus. Weil er an verschiedenen, nicht aufeinander abgestimmten gesellschaftlichen Teilsystemen partizipiert, kann er seine Individualität nicht mehr der sozialen Inklusion verdanken. War in der stratifizierten Gesellschaft Individualität im Sinne einer sozial respektierten Eigenart konkret mit der Einordnung in die Gesellschaft, mit Familienzugehörigkeit, Stand, Geschlecht etc. gegeben, so wird nun Individualität zum Problem des Individuums, zur Leistung, die es erbringen muß. Dafür ist es auf adäquate Begriffe, Leitbilder, Beschreibungsmuster etc. angewiesen.

Für diese Problemsituation liefert die Genieästhetik des Sturm und Drang ein funktional adäquates, wenngleich semantisch überhöhtes Selbstdeutungsmuster, das zur zentralen Leitidee der Moderne werden wird, die Idee selbstbestimmter Individualität. Im Autorkonzept des Genies des Sturm und Drang findet die Exklusionsindividualität zum erstenmal ein angemessenes Formulierungsmuster. Es definiert das Individuum durch Weltkorrespondenz, als Subjekt, das seinem individuellen Standpunkt gemäß Welt als Ganzes in sich aufnimmt und reproduziert. Als Subjekt, das in der Wechselwirkung mit der äußeren Welt selbstbestimmt seine individuelle Ordnung hervorbringt, ist das Individuum konsequent außerhalb der Gesellschaft angesiedelt. Es beansprucht, nicht durch die Anforderungen und Regelsysteme der Gesellschaft, nicht durch soziale Zugehörigkeiten bestimmt zu werden, sondern sich selbst seine Identität zu geben, also genau das zu leisten, was die Gesellschaft nicht mehr leisten kann.

Die Problemlösungskapazitäten wie die Paradoxien dieses Konzepts können hier nur angedeutet werden. Das Individualitätskonzept liefert dem Individuum eine Instanz der Selbstidentifikation jenseits aller seiner divergierenden gesellschaftlichen Bezüge und Rollen. Es stellt ihm damit ein Selbst- und Weltdeutungsmuster zur Verfügung, das für ein Leben und Handeln in

mantik“, in: Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie 33 (1981), S. 345-360, hier S. 348.

¹¹¹ Luhmann, *Gesellschaftsstruktur*, Bd. 1, S. 31.

pluralen nicht integrierten Kontexten in besonderer Weise geeignet ist. In Selbstbeschreibung und Selbstbeobachtung auf die eigene Individualität zu rekurrieren, bedeutet auf das zu rekurrieren, was einen von allen anderen unterscheidet.¹¹² Als Gegenüber, als Identitätskorrelat, bleibt dem Individuum dann nur noch die Welt.

Das Individualitätskonzept verdankt sich der sozialen Exklusion und macht sie für die Individuen handhabbar. Es kann folglich nicht die Grundlage ihrer sozialen Inklusion bilden. Das Individuum, das als individuelles Subjekt gedacht wird, das sich in Bezug auf die Welt identifiziert, hat keinen Ort, keinen Repräsentationsraum, in der Gesellschaft und kann keinen haben. Die Differenz von Individuum und Gesellschaft ist unaufhebbar. Gerade daraus erwächst der Kunst im Sturm und Drang eine neue Bedeutung, die ihr einen Rang zuerkennt, der ehemals der Religion zukam. Die Kunst kann als 'Spiegel' und Korrespondenzraum der sozial ortlosen Individualität fungieren. Aus dieser Funktion bezieht die Sturm-und-Drang-Konzeption des Kunstwerks als Repräsentation der Welt und die Konzeption seiner Wirkung als 'Anschauung des Ganzen', als moralisch zweckfreies emotionales Erlebnis, das die ganze Person betrifft, ihren Sinn und ihre Überzeugungskraft.

Am Anfang der ästhetischen Reflexion, die die Kunst als autonome Sphäre begründet, steht eine grundlegende Differenz: Die Differenz von Individuum und Gesellschaft. Sie bildet die Leitdifferenz ästhetischer Überlegungen auch der Folgezeit, insbesondere der Klassik und Romantik. Kompensationstheorien, die die Autonomieästhetik und die durch sie begründete Kunst als schlechten Ersatz für gesellschaftlich-politische Lösungen begreifen, und den 'Stürmern und Drängern' Flucht in die Kunst vorwerfen, übersehen, daß das 'individuelle Subjekt' als semantisches Konzept, das sich der funktionalen Differenzierung verdankt, nicht die Basis einer Reintegration von Individuum und Gesellschaft bilden kann. Die eigentliche Leistung der Genieästhetik, die Formulierung dieses Konzepts, gerät erst gar nicht in den Blick.

¹¹² Vgl. Luhmann, *Gesellschaftsstruktur*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1989, S. 215.

Gerade die Genieästhetik des Sturm und Drang vermag zu zeigen, daß Kunstautonomie nicht mit der 'Abkehr von der Wirklichkeit' verknüpft sein muß. Die Begründung der Kunst als autonomer Bereich, als Repräsentationsraum des Individuums, geht im Sturm und Drang einher mit einer neuen 'realistischen Perspektive' auf die 'Welt', die gerade auch die Probleme, die das Individuum mit der Gesellschaft, aber auch mit sich selbst hat, nicht ausklammert. Kunstautonomie impliziert nicht notwendig 'Ästhetizismus', ebensowenig wie die aufklärerische Wirkungskonzeption per se 'Realismus' implizierte. Sie bedeutet keine Flucht vor der Wirklichkeit, keinen Verzicht auf gesellschaftliche Relevanz und Wirksamkeit. Sie begründet keine Trennung von Kunst und Leben, sondern eine Vergrößerung der Freiheitsgrade, der Möglichkeiten und Spielräume der Kunst sich auf das Leben zu beziehen.

Nicht weniger fragwürdig als die Flucht- und Kompensationsthese ist der Vorwurf, den systemtheoretisch orientierte Studien an die vor-romantische Ästhetik, namentlich an Schiller richten: er sehe den erreichten Grad der funktionalen Differenzierung und damit die Unmöglichkeit der Reintegration von Individuum und Gesellschaft nicht ein.¹¹³ Die Unmöglichkeit der Reintegration ist gerade das Problem, an dem sich die Ästhetik und die Kunst seit dem Sturm und Drang abarbeitet und das der Kunst eine neue, bis dahin unbekannte Relevanz beschehrt. Als 'Spiegel' und Korrespondenzraum der Individualität, der ein gesellschaftlicher Repräsentationsraum fehlt, wächst der Kunst im Sturm und Drang eine neue emphatische Bedeutung zu. Die Sturm-und-Drang-Konzeption des Kunstwerks als Repräsentation des Weltganzen bezieht daraus ihre Plausibilität. Sie bildet den semantischen Anknüpfungspunkt für nachfolgende ästhetische Reflexionen, die an die Stelle der Unendlichkeit der Welt, die im Kunstwerk erscheint, die Unendlichkeit des Subjekts setzen. Von einer normativen Weltdeutung, wie sie der klassizistischen Auffassung des 'Guten und Schönen' zugrunde lag, sind beide Konzeptionen gleich weit entfernt.

¹¹³ Luhmann, *Selbstbeschreibung* (wie Anm. 2), S. 468; Disselbeck, *Geschmack und Kunst* (wie Anm. 2), S. 124.