

Kreativität und Genie in der Literatur

VON PETER HUBER

Kreativität in der Literatur – wie in der Kunst überhaupt – hat viele Namen. Eine ihrer Grundvoraussetzungen ist das ‚Talent‘ oder die ‚Begabung‘. Doch darüber verfügt nahezu jeder professionelle Schreiber. Es bedarf weiterer Eigenschaften wie der ‚Phantasie‘ als die Gabe zur freien Assoziation und zur Vergegenwärtigung des Nichterlebten, der ‚Originalität‘ als das Signum der Einzigartigkeit und Unverwechselbarkeit, ferner der ‚Intuition‘ als das Vermögen zur Antizipation oder Vorahnung von Entwicklungen (in diesen Zusammenhang gehört auch die ‚Sensibilität‘) sowie der ‚Erfindungsgabe‘ (Invention), welche die Rekombination von bekannten Fakten zu etwas grundsätzlich Neuem bezeichnet. Das Vorliegen dieser Dispositionen muss aber auch zu nachweislichen Resultaten führen; insofern ist die ‚Produktivität‘ ebenfalls ein Kriterium von Kreativität. Sofern letztere ein allgemeinschliches Maß zu übersteigen scheint, wird ihr auch ein Anstoß ‚von außen‘ zugebilligt: die ‚Inspiration‘. Bei den Inspirationsquellen kann es sich entweder um transzendente Entitäten wie Götter oder Musen handeln oder aber, sofern religiös-mythologische Grundierungen fehlen, um außergewöhnliche bis abnorme kognitive Fähigkeiten als Folge zerebraler (im medizinischen Sinne ‚exogener‘) Ursachen. In der Literatur und allgemeiner in der Ästhetik wird ein außergewöhnliches Zusammentreffen dieser Eigenschaften als ‚Genialität‘ bezeichnet, wobei hier meist die Einzigartigkeit und Inkommensurabilität des Phänomens im Vordergrund steht. Wird unter dieser Disposition hingegen eine nur graduell abweichende und prinzipiell meß- bzw. analysierbare psychische Konstitution verstanden, so wird sie eher als ‚Kreativität‘ definiert. Als solche stellt sie ein weites Forschungsgebiet innerhalb der Psychologie dar.

Der Begriff ‚Genie‘ konstituiert sich aus der griechischen Wurzel – *gen* –: erzeugen, wie sie im reduplizierten Verb γίγ(ε)νομαι enthalten ist. Durch die Übernahme des Stammes ins Lateinische wurde das entsprechende Verb *gig(e)nere* weitgehend synonym zum originär-lateinischen *creare*. Eben die-



„Der Kuß der Muse“, Paul Cézanne, 1859/60 [1]

ser Umstand ermöglichte der Neuzeit die Ausdifferenzierung des ‚Erzeugungs‘-Begriffes in ‚Genialität‘ und ‚Kreativität‘. Während der Selbstreflexionsprozess literarischen Erzeugens in früherer Zeit fast ausnahmslos mit Ableitungen des griechischen Stammes auskam (ingenium, Genie), setzte sich im 20. Jahrhundert der bedeutungsneutralere lateinische Stamm durch, nachdem der Genie-Begriff durch totalitaristische Entwicklungen inner- und außerhalb der Literatur diskreditiert worden war. Ein Beispiel dieser Neuorientierung ist das vorwiegend in Amerika gelehrte, aber neuerdings auch in Deutschland immer beliebtere ‚creative writing‘. Hierbei handelt es sich meist um Schreibanimationen auf der Basis literarischer Experimente. In Übereinstimmung mit der in der Antike begründeten Rhetorik und mit den Poetiken der Neuzeit wird von einer prinzipiellen Erlernbarkeit auch des dichterischen Schreibens ausgegangen. Im Unterschied zu jenen beiden Disziplinen verzichtet das kreative Schreiben jedoch auf einen normativen Anspruch, d.h. auf jegliches Form- und Gestaltungsreglement. Eben dies soll durch das Attribut *kreativ* dokumentiert werden. Insofern diese Schreibpädagogik darüber hinaus auch noch Kreativität für erlernbar deklariert, steht sie im Gegensatz zum Genie-Paradigma.

Die Frage nach Kreativität oder Genialität in der Literatur wurde jedoch erst möglich, als der Lauf der Geschichte ein grundsätzlicheres Problem entschieden hatte: Muss die Literatur im Sinne eines Nachahmungsprinzips an die Natur gebunden bleiben oder darf sie diese variieren oder gar negieren? Erst als die Literatur ihre enge Bindung an die Realität aufgegeben hatte, konnten sich die Autoren als freie Schöpfer und ihre Werke als autonome Kreationen verstehen. Von Homer bis dahin – es handelt sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts – war es jedoch ein weiter Weg.

Im Gegensatz zu den mündlich überlieferten Formen wie Märchen und Sage waren schriftlich fixierte Texte seit der Erfindung der Schrift eher am Faktischen orientiert. Aus der Epitaphik und der Fixierung wichtiger historischer Ereignisse entstand die Geschichtsschreibung. Insofern die frühen Schriftkundigen meist Priester waren, ergab sich eine Verknüpfung mit der Transzendenz von selbst. Der noch nicht systematisierte Umgang mit Geschichtsschreibung über Epochen hinweg gestattete zwei Verfahrensweisen: die Kanonisierung und die Kompilierung der historischen Quellen. Der erste Fall bezeichnet das Ideal der möglichst unverfälschten Tradierung der Überlieferungen. Dazu bedurfte es einer besonderen Legitimation: Die Unveränderbarkeit dieser Texte stützte sich oft auf eine außermenschliche, göttliche *Autorität*. Deren Verfasser bezeichneten sich oder galten als Propheten. Ähnlich den Schamanen beanspruchten sie nicht die Urheberschaft ihrer Äußerungen, sondern schrieben sie ihrer jeweiligen Gottheit zu. Der kreative Gehalt dieser Literatur wurde auf den Schöpfergott selbst zurückgeführt. Das in unserer Kultur bekannteste Beispiel der kanonisierenden Geschichtsschreibung ist das Alte Testament.

Der zweite, gewissermaßen konträre Fall früher Geschichtsschreibung ist die kompilatorische. Hier wurden die verschiedenen, auch mündlichen Überlieferungen eines historischen Ereignisses verglichen und neu zusammengefasst, in vielen Fällen auch aus Autorsicht kommentiert. Aus diesem Verfahren, das bereits Züge der kritischen Geschichtsschreibung aufweist, entwickelte sich die Epik. Ein frühes Beispiel dieser die verschiedenen Überlieferungsstränge berücksichtigenden und neu formierenden Darstellung ist das *Gilgamesch*-Epos. Von hier führt eine direkte Linie zu den homerischen und nachgerade paradigmatischen Epen *Ilias* und *Odyssee*, die in diesem Kontext vor allem aus zwei Gründen bemerkenswert sind. Zum einen gelingt es dem Autor, die einzelnen Überlieferungen, die sich zum Teil auch widersprochen haben mögen, in einen übergreifenden Sinnzusammenhang zu integrieren. Dazu zählt auch das Bemühen, Ursache und Anlass des historischen Ereignisses anzugeben. (In der *Ilias* beispielsweise wäre die Ursache des trojanischen Krieges der Götterstreit, unmittelbarer Anlass hingegen der Raub der Helena.) Insgesamt versteht es der Autor, die einzelnen historischen Fakten so miteinander zu verknüpfen, dass sie sich widerspruchsfrei

in ein geschlossenes, ‚mythisches‘ Weltbild fügen. Dieses bezeichnet die eine wesentliche Leistung. Die zweite bezieht sich auf die Form. Wo der Stoff vorgegeben ist, besteht die Freiheit des Autors in der sprachlichen Gestaltung. Die homerischen Epitheta sind sprichwörtlich. Der Erzählfluss wird durch ein Silbenmaß, den epischen Hexameter, würdevoll gebunden.

Die sprachliche Überhöhung hat im modernen Textverständnis dazu geführt, solche Werke der kompulatorischen Geschichtsschreibung für epische Fiktion zu halten. So war es an sich schon eine herausragende Leistung Schliemanns, der *Ilias* einen historischen Wahrheitsgehalt zuzubilligen, selbst wenn er Troja nicht entdeckt hätte. Gegenüber der kanonisierenden Geschichtsschreibung ist die kompilierende profan. Eine Spur der göttlichen Legitimation findet sich im Musenanruf allerdings auch hier. Mit der Bitte um Gelingen des Unternehmens gibt der Autor allerdings zu erkennen, dass er sich nun selbst als den Urheber des Werks betrachtet. Hiermit ist die Voraussetzung von selbständiger literarischer Kreativität geschaffen, selbst wenn dieser vorerst noch enge Grenzen gesetzt sind. Oberste Priorität der Literatur ist die Wahrheit, sei es die verkündete, die vermeinte oder die historische. Daran ändert auch die Lyrik nichts, soweit sie sich schriftlich zu fixieren beginnt: Sie beruft sich entweder auf die Wahrheit des Gefühls (Liebeslyrik) oder auf die einführende Schilderung des Seienden (Naturlyrik). Die Hymnik ihrerseits ist noch Teil der Historie. So bedurfte es ursprünglich nur dreier von später neun Musen für die Künste, die Astronomie eingeschlossen. Namentlich waren Klio, die Schutzgöttin der Geschichtsschreibung, und Kalliope, die Muse der Dichtkunst, noch eins. Dieser Umstand sorgte dafür, dass sich noch im 17. Jahrhundert der Literat als ‚Polyhistor‘ verstand.

Dieser Wahrheitsanspruch der Literatur wurde in den folgenden Jahrhunderten beibehalten, auch wenn sich diese unterdessen in verschiedene Disziplinen, einschließlich dem Drama, diversifizierte. Damit wuchsen die Freiheiten des Autors und damit scheinbar sein Kreativitätsspielraum. Platon sah dies jedoch anders. Eben durch die Bindung an die Realität bzw. Faktizität könne die Dichtung nichts Neues wirken. Sie vermag nur darzustellen, nicht herzustellen, sie kann nur schaffen, nicht erschaffen. Gegenüber der Philosophie als produktive literarische Tätigkeit nahm die Dichtung im Platonismus einen untergeordneten Rang ein. Dies ist insofern folgerichtig, als Platons Denken nicht am Ist-Zustand der Natur, sondern am Soll-Zustand der ‚Ideen‘ (der Ideale) als dem grundlegend Wahren ausgerichtet war. Aristoteles beseitigte in seiner *Poetik* das platonische Dilemma der Dichtkunst mit einer so einfachen wie nachhaltigen Definition: Kunst sei Nachahmung der Natur (‚Mimesis‘). Im Unterschied zu Platon versteht er unter Natur nicht mehr nur den aktuellen Zustand einschließlich seiner historischen Entwicklung, sondern die Natur in ihrer künftigen Entfaltungsmöglichkeit.

Da diese nicht im voraus festgelegt ist, entsteht in der Ausschöpfung ihrer Potentialität ein neuer Handlungsfreiraum. Dies gilt auch für die Literatur, insofern sie nun nicht nur die Lizenz zur Reproduktion des Faktischen, sondern auch diejenige zur Produktion des von Natur aus Möglichen innehat. Erst diese Definition in Kombination mit dem Primat der Natur über die Idee ermöglicht der Literatur die endgültige Lösung von der Geschichtsschreibung und die ‚Erfindung‘ eigener Stoffe. Im Kapitel 9 der *Poetik* heißt es ganz eindeutig: „Es ergibt sich auch aus dem Gesagten, dass es nicht die Aufgabe des Dichters ist, zu berichten, was geschehen ist, sondern vielmehr, was geschehen könnte und was möglich wäre nach Angemessenheit oder Notwendigkeit. Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch, dass der eine Verse schreibt und der andere nicht (denn man könnte ja die Geschichte Herodots in Verse setzen und doch bliebe es gleich gut Geschichte, mit oder ohne Verse); sie unterscheiden sich vielmehr darin, dass der eine erzählt, was geschehen ist, der andere, was geschehen könnte.“ (Übersetzung von Olof Gigon.) Dichterische Kreativität muss sich nun nicht mehr auf die Form beschränken, sondern kann ihren eigenen Kosmos erschaffen, sofern dieser mit den Naturgesetzen vereinbar ist. Diese Auffassung wird in der Neuzeit eine besondere Bedeutung erlangen.

Mit Aristoteles wurden die Grenzen der Literatur über das Faktische hinaus zum Möglichen erweitert. Dieser Rahmen genügte der Dichtung bis in die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts. Der Zeitraum erscheint lang, doch ist zu bedenken, dass seit dem Aufstieg des Christentums bis zur Renaissance die Literatur hauptsächlich aus der Exegese der Bibel und anderer meist kirchlicher Autoritäten bestand. (Soweit es die nichtlateinische europäische Dichtung betrifft, war das Reflexionsniveau der griechisch-römischen Antike – neben Aristoteles verdient besonders die *Ars Poetica* des Horaz Erwähnung – noch nicht erreicht. So ist das *Nibelungenlied* anonymen Kompilatoren trotz zweier Jahrtausende Zeitunterschied dichtungstheoretisch noch vor Homer anzusiedeln.)

Die Rückbesinnung auf die Antike, beginnend im Italien des 15. und 16. Jahrhunderts, verlieh der Literatur und den Künsten neuen Schub. Zwar genossen nun Aristoteles und Horaz eine ähnliche Autorität wie vordem die Bibel und die Kirchenväter, doch war ihre Auslegung nicht dogmatisch gebunden. Demzufolge bestand eine größere Freiheit in der poetischen Umsetzung antiker Vorbilder. Diese Gestaltungsfreiheit war nach wie vor dem Prinzip der Nachahmung der Natur unterworfen. Da die Antike als die Epoche des idealen Naturzustandes galt, von dem sich die zivilisationsgeschädigte Neuzeit durch den Verlust des Urzustandes unterschied, ließ sich das Gebot der Naturnachahmung allein schon durch die Nachbildung der antiken Dichtung legitimieren. Dies schränkte den Gestaltungsspielraum der

Autoren theoretisch auf ein voraristotelisches Niveau ein. Dass sich die Renaissance-Dichtung praktisch trotzdem grundlegend von der antiken unterscheidet – die neuzeitliche Oper ist trotz ihres Anspruchs der Wiederbelebung des antiken Dramas eine genuine Gattung –, ist die Folge einer aus heutiger Sicht lückenhaften Kenntnis der Antike. Entsprechend zeitgebunden erweist sich ihre Deutung. Die Originalität der Renaissance-Dichtung wurde also ermöglicht durch ein Defizit gesicherten historischen Wissens, welches durch extrapolierende Interpretation ergänzt werden konnte.

Dieser Zustand der naiven Antiken-Rezeption hielt so lange vor, so lange die neuzeitliche Wissenschaft noch keine entscheidenden Fortschritte gegenüber der antiken erzielt hatte. Im Gegensatz zum (möglicherweise unerreichbaren) ästhetischen Ideal der Dichtung ist die Wissenschaft wesensgemäß kumulativ, das heißt, sie ist auf Fortschritt ausgerichtet. Im 17. Jahrhundert nun war die Überlegenheit der neuzeitlichen Wissenschaft unübersehbar. Daraus entstand in Frankreich eine Streitfrage, die zwar schon zwei Jahrhunderte früher in Italien formuliert, aber mangels Virulenz nicht ausgetragen worden war: Wenn die moderne Wissenschaft schon die antike übertreffe, inwiefern kann dann das Altertum noch Vorbildfunktion für die moderne Dichtung beanspruchen? In Frankreich formierten sich zwei Lager. Ihr Disput entlud sich in der berühmten *Querelle des Anciens et des Modernes*. Die *Anciens* propagierten die zeitlose Gültigkeit ästhetischer Ideale und ihre vorbildhafte Verwirklichung in der Antike. Diese Anschauung hatte zur Folge, dass die Antike als Paradigma und Orientierungsrahmen für die zeitgenössische Kunst verstanden wurde. Der künstlerischen Kreativität waren somit doppelte Fesseln angelegt: Neben der aristotelischen Nachahmung der Natur galt auch die Nachahmung der Antike. Diese zweifache Einschränkung führte dazu, dass literarische Kreativität fast nur als sprachliche Subtilität Ausdruck finden konnte. Unter diesem Vorzeichen entfaltete sich der französische Klassizismus. Bezeichnenderweise hat die Nachwelt dessen „geschwätziges Helden“ oft kritisiert – zu Recht, wo gegen das allzu enge literarische Reglement protestiert wurde, zu Unrecht, wo ein laszives Literaturverständnis das Gespür für die sprachliche Nuance zerstörte. Am umfassendsten hat Nicolas Boileau das Literaturverständnis der *Anciens* in seiner 1674 erschienenen *Art poétique* dargelegt. Es ist bezeichnend, dass sich diese Schrift in der Form des metrisch gebundenen Lehrgedichts an antiken Vorbildern orientiert und sogar den Titel der *Ars Poetica* des Horaz übernimmt.

Demgegenüber forderten die *Modernes* einen freieren Umgang mit der antiken Tradition. Sie konnten dabei auf die enormen Fortschritte der modernen Wissenschaft verweisen, um die Ansicht von der Überlegenheit der antiken Kulturen zu erschüttern. Zwar war auch ihnen klar, dass sich Künste und Wissenschaften nicht so ohne weiteres vergleichen ließen. Ein Konsens der beiden Parteien bestand darin, dass die Errungenschaften in der Wissen-

schaft aufeinander aufbauen, dass folglich die modernere Wissenschaft der älteren stets überlegen sei. Während nun die *Anciens* auf einem allgemeingültigen Schönheitsideal (*beau absolu*) bestanden, das nur in Näherung erreicht werden könne, was in kaum zu übertreffendem Maße bereits im Altertum gelungen sei, entwickelte Charles Perrault, einer der Wortführer der *Modernes*, das Konzept eines in jeder Epoche neu zu definierenden Schönheitsideals, das *beau relatif*. Diesem lag die Vorstellung zugrunde, dass ein Zugewinn sowohl an faktischem Wissen als auch an historischer Reflexion über Epochen hinweg die ursprünglichen Ideale in einem neuen Licht erscheinen lassen. Namentlich werde die antike Ästhetik durch die zeitgenössische Interpretation relativiert. Zwar war dieses Argument nicht stark genug, um die Vorherrschaft der Moderne zu etablieren – noch weitere 200 Jahre werden klassizistische und moderne Strömungen nebeneinander bestehen –, doch reichte es aus, um den Künstlern eine gewisse Unabhängigkeit gegenüber antiken Leitbildern zu garantieren. Dies ermöglichte ohne Zweifel eine stärkere Einbindung von Kreativität in die künstlerische Arbeit.

Für die Literatur brachten die in der *Querelle* gefundenen Einsichten eine weitere Konsequenz: Beiden Parteien unterschieden sich nur noch in der Frage, ob die Lehre von den Geschmacksempfindungen (Ästhetik) absolut oder relativ sei. Einigkeit herrschte, wie erwähnt, in der Beurteilung der Wissenschaft, in der es nur kumulativen Erkenntnisfortschritt gebe. Mit dieser grundsätzlichen Andersartigkeit war ein Keil in die seit der Antike geltende Alliance von Künsten und Wissenschaften getrieben. Die in der Folge der *Querelle* im 18. Jahrhundert sich vollziehende Trennung dieser Disziplinen war nicht nur eine Folge des immer weiteren Anwachsens des Wissensstoffes und der damit verbundenen Notwendigkeit einer Spezialisierung, vielmehr wurde auch das als „Literatur“ bezeichnete Schrifttum neu gefasst. So verloren die naturwissenschaftlichen Schriften und Abhandlungen ihren Literaturstatus, was ihnen eine sprachliche Reduzierung und Formalisierung gestattete. Die Disziplinen des Triviums: Grammatik, Rhetorik und Dialektik wurden entbehrlich. (Von den Naturwissenschaften geht auch die Entwertung des Begriffs „trivial“ aus). Auf der anderen Seite fanden schriftliche Formen wie Roman und Novelle Aufnahme in den Literaturbegriff, die zwar schon längst existierten, die jedoch als Unterhaltungsschrifttum kein theoretisches Interesse beanspruchen konnten. Ihre Gleichberechtigung gegenüber anderen literarischen Gattungen wurde erst im 18. Jahrhundert erreicht. Mit der Aufwertung des Romans entstanden dem Dichter weitere Freiheiten. Die Form war, da in den Dichtungslehren meist unberücksichtigt, weitgehend frei von Regeln. Die Sprache war metrisch ungebunden (Prosa) und deshalb für neue Ausdrucksmöglichkeiten offen. Ebenso wurde eine Vielzahl neuer Stoffe erschlossen, die sich nicht den Erfordernissen des ‚Erhabenen‘ oder des ‚Komischen‘ beugen mussten. Es kommt nicht von ungefähr, dass die

beiden einflussreichsten Vertreter der *Modernes*, Perrault und Fontenelle, mit Fabeln, Märchen und Novellen literarische Formen zu etablieren suchten, die von der zeitgenössischen Poetik geächtet waren. Die nachhaltigste Konsequenz der *Querelle* bestand aber in einer weiteren Reduktion des Wahrheitsanspruchs der Dichtung; mit dem Ausscheiden des wissenschaftlichen Schrifttums und der Integration des Romans durfte sich Kreativität in der Literatur zunehmend als Fiktionalität präsentieren.

Im Laufe der *Querelle* gewann ein Begriff aus der Ästhetik eine besondere Bedeutung: das *génie*. Im französischen Klassizismus stand es gemäß der antiken Rhetorik für das *ingenium*, also für diejenigen Eigenschaften des Dichters, die er nicht durch *studium* erwerben kann, über die er von Natur aus verfügt. Da aber im Klassizismus das Nachahmungspostulat strikt galt, konnte das *génie* allenfalls als Erklärung für besonderes Nachahmungsgeschick verstanden werden. Mit der Ablehnung der Antikennachahmung war der Weg frei für eine Neufassung des Genie-Begriffs durch die *Modernes*. Das Genie, so Perrault, schaffe ohne *studium*, verfüge über eine unmittelbare Sicht der himmlischen Urbilder des Schönen. Es orientiert sich daher direkt an diesen Urbildern und nicht an der Antike und ihren Regeln. Anders als bei den *Anciens* treten hier Genie und Nachahmung in ein adversatives Verhältnis. Es ist allerdings anzumerken, dass Perrault immer nur die Imitation der Antike und deren Regeln meint, während er die Nachahmung des vom Genie geschauten Ideell-Schönen nach wie vor gelten lässt. Durch das Konzept des *beau relatif*, des zeitgebundenen Schönheitsideals, wird das einzelne Genie unnachahmbar, wie es seinerseits ohne Vorbilder aus der Geschichte auskommt. Damit hat Perrault nicht nur die Gewichtung von der *imitatio* hin zur *inventio* verlagert, sondern diesen Begriff aus dem traditionellen Kontext der Rhetorik ausgegliedert, freilich um den Preis eines logisch-philosophischen Dilemmas, denn das intuitive, gleichwohl Absolutheit beanspruchende Schönheitsideal des Genies geht mit dem *beau relatif* nicht zusammen. Perrault kaschiert dieses Problem, indem er auf die zeitliche Gebundenheit des Werks (*ouvrage*) verweist, dessen genialen Schöpfer (*ouvrier*) jedoch als Repräsentant eines überzeitlichen „bon goût“ bezeichnet. Hier wird implizit der platonische Begriff der ‚Teilhabe‘ (*metexis*) an Urbildern („Ideen“) wieder eingeführt, was im platonischen System gerade zur Diskreditierung der Kunst als minderwertige Tätigkeit führte. (Nur so ist zu erklären, warum die aristotelische *mimesis* über zwei Jahrtausende hinweg als Voraussetzung für das Kunstschaffen unverzichtbar schien.)

Wenn die *Querelle des Anciens et des Modernes* zunächst keinen eindeutigen Sieger hatte, so wurde die Position der *Modernes* doch als gleichwertig gegenüber den *Anciens* etabliert. Daraus erwachsen der Literatur neue Ausdrucksmöglichkeiten und Anwendungsfelder. Es war die Frage entstanden, was an die Stelle der antiken Autoritäten treten sollte. Perrault hatte neben

Phantasie – ebenfalls eine Spielart von Kreativität – und Witz (Geist) das ‚Genie‘ vorgeschlagen, ein Begriff, der in der französischen Literatur schon in Rabelais‘ 1532 erschienenem *Pantagruel* auftaucht, und das die beiden lateinischen Wörter *genius* und *ingenium* umfasst. So bezeichnet „le génie“ zum einen Talent und Begabung als natürliche Anlagen, zum anderen den Träger dieser Eigenschaften. Mit der Ersetzung der antiken Vorbilder durch das ‚Genie‘ war ein Begründungsproblem entstanden, das Perrault nicht vollständig zu lösen vermochte. An dieser Stelle entzündete sich die Genie-Diskussion, die von Frankreich nach England und schließlich nach Deutschland übergriff.

Mussten die Fähigkeiten des Genies zunächst auf die absolute Kategorie des Göttlichen (*le divin*) zurückgeführt werden, so brachte Jean Baptiste Du Bos einen neuen Ansatzpunkt ins Gespräch: den Entwicklungsgedanken. Das Genie bezeichnet er in seinen *Réflexions critiques sur la Poésie et sur la Peinture* (1719) als einen Menschen, der die Fähigkeit von der Natur erhielt, bestimmte Dinge besser als andere zu tun, doch nähert es sich der Vollkommenheit nur durch fortwährendes Studium. Wie eine Pflanze wächst das Genie dem „point de perfection“ entgegen. Auf den ersten Blick scheint Du Bos an die Position der *Anciens* anzuknüpfen, tatsächlich aber entlastet er damit das Genie von der Abkunft aus dem Absoluten, dem Divinen. Nur die Begabung ist gegeben, während die Vollkommenheit, die das Genie vom Talent unterscheidet, erworben wird. Damit ist der Widerspruch zum *beau relatif* des Kunstwerks gemildert. An Du Bos anknüpfend, aber über ihn hinausgehend, löst Diderot die Verankerung des Individuums im Platonisch-Ideellen gänzlich. Das Genie ist von der Natur geschaffen und es bildet sich an ihr. Sein Streben gilt nicht der Naturnachahmung, sondern ihrer Ergründung. Der Künstler wird zum *esprit observateur*, zu einem, der „den großen Gedanken [der] Schöpfung noch einmal denkt“, wie es Klopstock später formuliert. Der Dichter wird zum Naturforscher; es ist unverkennbar, dass der Enzyklopädist Diderot durch die Definition des Genies über die Natur die auseinanderdriftenden Bereiche von Kunst und Wissenschaft zusammenhalten will. Die Einwirkung Diderots auf die deutsche Literatur und besonders auf Goethe ist erheblich, und es wäre eine Untersuchung wert, inwieweit Goethes naturwissenschaftliches Interesse nach seiner Sturm und Drang-Periode als fortwährende Bildung zum Genie im Sinne von Du Bos und Diderot verstanden werden kann. In sich sind Diderots Gedanken zum Genie nicht frei von Widersprüchen; wenn er, wie im *Paradox über den Schauspieler*, dem enthusiastischen Dilettanten den wahren Künstler als kopfgesteuert bis zur Kaltblütigkeit entgegensetzt, so steht er hier in der Tradition des französischen Klassizismus. Demgegenüber identifiziert er sich in dem wahrscheinlich von ihm überarbeiteten Enzyklopädie-Artikel *Sur le génie* (1757) von Saint-Lambert mit einem Genie, das, nach der Natur

gebildet, vom Standpunkt eines künstlichen Regelwerks als „négligé, irrégulier, sauvage“ erscheinen muss. Hier stellt Diderot unter englischem Einfluß das Unverbildet-Natürliche über die Kunstregeln. Das ästhetische Ideal wird hier zum ersten Mal ganz aufgehoben; das Genie verstößt bewusst gegen einen konventionalisierten Schönheitsbegriff und setzt ihm seine Subjektivität entgegen, kann dadurch sogar zum „monstre“ (Monster) werden. Erst mit der von Diderot vorbereiteten völligen Aufgabe eines absoluten Schönheitsideals hat die moderne Literatur aus dem Perrault'schen Dilemma herausgefunden. Die Tragweite dieser Argumentation war kaum absehbar. Sie leistete einer Subjektivierung der Ästhetik Vorschub und führte bis zur völligen Negierung ästhetischer Prinzipien im Kunstwerk. Dieser Prozess der Entästhetisierung der Kunst ist bis heute noch nicht abgeschlossen.

Die englische Genie-Rezeption entwickelte sich unter anderen Voraussetzungen als die französische. Das englische *genius* reflektiert die Notwendigkeit, die bedeutenden Leistungen einzelner Künstler und Wissenschaftler, welche die englische Kulturlandschaft wie erratische Blöcke überragten, historisch einzuordnen. Es handelte sich in erster Linie um Shakespeare, Milton, aber auch um Newton. Insofern war der englische Genie-Begriff auch für die (Natur-)Wissenschaften offen. Außerdem war er stärker personenorientiert, entsprach also mehr dem lateinischen *genius* als dem *ingenium*. Die starke Betonung der Natur hatte aber auch eine poetologische Funktion. Joseph Addison führte 1711 den Begriff des *natural genius* („that were never disciplined and broken by Rules of Art“) in Abgrenzung zum „Bildungsgenie“ („those that formed themselves by Rules, and submitted the Greatness of their natural Talents to the Corrections and Restraints of Art“) ein. Damit ließen sich die wenig regelkonformen Werke Shakespeares und Miltons in ihrer Größe und Eigenart bezeichnen. Noch 1755 charakterisiert William Sharpe in *A dissertation upon genius* Shakespeare als „poet of nature“, als „an illustrious instance of the force of unassisted Genius.“ Unter dem Einfluss der naturwissenschaftlichen Denk- und Arbeitsweise lag auch in den Künsten ein Schwerpunkt des Genie-Verständnisses auf der Entdeckung von Neuem. Neben dem Wort *invention*, das immer noch die Bedeutung des rhetorischen *inventio* mitschleppt, taucht im Genie-Diskurs immer häufiger das Wort *discovery* auf: „Genius is properly the faculty of *invention*; by means of which a man is qualified for making new discoveries in science, or for producing original works of art“, heißt es in Alexander Gerard's *Essay on genius* von 1774. Wie Kolumbus, so bricht das Genie zu neuen Ufern auf. Für diesen hohen Anspruch war „Naturgenie“ nicht mehr umfassend genug; 1759 prägte Edward Young in den *Conjectures on original composition* den Terminus ‚original genius‘, den William Duff in *An Essay on Original Genius* von 1767 weiter ausbaute: „By the word *original*, when applied to Genius, we mean that *native* and *radical* power which the mind

possesses, of discovering something *new* and *uncommon* [. . .] The word *original*, considered in connection with Genius, indicates the *degree*, not the *kind* of this accomplishment, and [. . .] it always denotes its highest *degree*.“

Von Frankreich und England ausgehend griff die Genie-Debatte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach Deutschland über. Es war zunächst Gottsched, der in seinem *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen* von 1730 Partei für Boileau, Batteux und die Anciens bezog. In seiner Poetik schafft Gottsched eine Synthese des französischen Klassizismus mit einer spezifisch deutschen Tradition der Aufklärung, die von Leibniz über Christian Wolff reicht. Die Zielrichtung Gottscheds ist, anders als der erste Blick suggerieren möchte, durchaus fortschrittlich, denn der Autor wendet sich gegen die barocke Literatur und ihre sprachlichen Obskuritäten („Schwulst“). Die poetische Sprache soll natürlich und klar strukturiert sein, die Dichtung selbst verstand Gottsched als Repräsentantin des Intellekts. Ganz im Geiste der Aufklärung löst sie Gottsched aus dem starren Bezugsfeld des christlichen Dogmas, das der Barockliteratur eigen war. Die Ermahnungs- und Erbauungsfunktion wird zurückgestellt hinter die Nachbildung „der besten aller möglichen Welten“, wie es Leibniz formulierte. Über Batteux' Versuch einer Definition der künstlerischen Tätigkeit durch die Nachahmung der „belle nature“ (*Les beaux arts réduits à un même principe*, 1747) konnte Gottsched nun den französischen Klassizismus mit der deutschen Aufklärung verbinden, indem er die ästhetische „belle nature“ von Batteux mit der „besten aller möglichen Welten“ von Leibniz identifizierte. Damit erwächst der Dichtung ein moralischer Anspruch, denn durch die Nachahmung reproduziert der Dichter gleichsam die Schöpfung Gottes, ohne freilich an die engen Grenzen barocker Frömmigkeit gebunden zu sein. Gleichwohl fordert Gottscheds Moralisierung der Dichtung vom Genie – auf den Begriff selbst glaubt er noch verzichten zu können – die Einschränkung der Phantasie durch die „gesunde Vernunft“. Trotz seines Eintretens für Boileau und Batteux – letzteren hat er 1754 in einer Auswahl übersetzt – ist Gottsched aber kein Ancien nach französischer Definition, denn ihm geht es weniger um die Imitation antiker Vorbilder, sondern um eine Reform der deutschen Dichtung, die er auf das Reflexionsniveau des französischen Klassizismus zu heben suchte. Dass Gottscheds *Critische Dichtkunst* ihrerseits bald in die Kritik geriet, lag nicht an seiner vermeintlichen Rückschrittlichkeit, sondern daran, dass die deutsche Literatur Anfang des 18. Jahrhunderts gegenüber der französischen und englischen enorme Defizite aufwies. Die stürmische Entwicklung, die sich gegen die Jahrhundertmitte anbahnte, überrollte Gottsched, der sie doch initiiert hatte, förmlich.

Mit dem Bezug auf die Leibniz'sche Philosophie haftete Gottsched selbst ein Relikt barocker, voraufklärerischer Weltauffassung an, wenn man die Sichtweise von der Welt als Schöpfung Gottes dazu rechnet. Es bedurfte kei-

ner gewaltigen Denkakte, um Leibnizens „prästabilisierte Harmonie“ in Zweifel zu ziehen. Wenn die vorgefundene Welt, wofür einiges spricht, tatsächlich nicht die bestmögliche wäre, stünde es dann nicht dem Dichter frei, eine bessere zu imaginieren und zu propagieren? Diese Auffassung, die dem Dichter wesentlich mehr Freiheiten einräumt, ist letztlich eine Konsequenz der Philosophie Spinozas, der die strikte Trennung von Gott und Schöpfung, die Leibniz zu komplizierten gedanklichen Konstruktionen nötigte, aufgab und der Natur selbst Schöpfungskraft zuschrieb. Damit entfällt die Rückbindung des ‚Schönen‘ an die Kategorie des Absoluten bzw. des Göttlichen, und für die Ästhetik ist der Weg frei zu einer eigenständigen Disziplin. Die Künste sind damit erstmals vollständig emanzipiert gegenüber der Philosophie und ihrer Rationalität. Maßgebend wird der aus der Natur empfangene Sinneseindruck, die Empfindung. Da nun die göttliche Instanz fehlt, bedarf es eines besonders befähigten Individuums, das ‚Schöne‘ zu erkennen und zur Darstellung zu bringen – des künstlerischen Genies. Anstelle Gottes wird der an der Natur sich bildende Künstler zum „anderen Schöpfer“, wie es 1710 Shaftesbury in seinem Essay *Soliloquy. Or an advise to an author* formulierte. Shaftesbury übte einen enormen Einfluss auf die deutsche Literatur aus und wurde verschiedentlich übersetzt, erstmals 1745 und ab 1760 von Wieland. Johann Georg Sulzer nahm eine zentrale Passage Shaftesburys sogar in seine *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771–74) auf: „Der Mann, der den Namen eines Dichters wahrhaftig und in dem eigentlichen Sinne verdient, der, als ein wahrer Künstler oder Baumeister in dieser Art sowohl Menschen als Sitten schildern, der einer Handlung ihre gehörige Form und ihre Verhältnisse geben kann, ist, wo ich nicht irre, ein ganz anders Geschöpf. Denn ein solcher Dichter ist in der Tat ein anderer Schöpfer, ein wahrer Prometheus unter Jupiter.“ Angesichts des drohenden künstlerischen Subjektivismus hat als erstes Alexander Gottlieb Baumgarten die Notwendigkeit einer allgemeinen Lehre vom Schönen erkannt und ihr den Namen ‚Ästhetik‘ gegeben. In seiner 1750 entstandenen Schrift *Aesthetica* setzt er der göttlichen Wahrheit eine auf Sinneseindrücke gegründete innere Wahrheit entgegen. Wenn Baumgarten auch noch in vielem der Denkweise von Leibniz und Wolff verpflichtet ist, so erhebt er doch die Ästhetik in den Rang einer Wissenschaft, die den etablierten Disziplinen gleichwertig gegenübertritt.

Die Kritik an Gottscheds Poetik eröffneten die Schweizer Bodmer und Breitinger. Johann Jacob Bodmer, der 1732 Miltons *Paradise Lost* ins Deutsche übersetzt hatte, sah sich in seiner *Kritischen Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie* (1740) zu einer Verteidigung Miltons genötigt, dessen Hauptwerk den Forderungen Gottscheds nur wenig entsprach. Insbesondere wandte sich Bodmer gegen Gottscheds engen, fast dogmatischen Rationalismus, welcher der dichterischen Imagination keinen Spielraum ließ: „Diese freie Einbildungskraft ist nicht auf die sichtbare Welt be-

schränkt, auch nicht auf die unsichtbar-wirkliche, sondern sie kann sich auch mögliche Welten bilden; sie hat also das Wirkliche und Mögliche zum Schauplatz.“ Da Gottsched vom Leibniz’schen Theorem der Verwirklichung der besten aller möglichen Welten ausgeht, ist eine „mögliche Welt“ für ihn defizitär. Die Dichtung wäre damit ein Abfall gegenüber der Wirklichkeit. Erst die Rückführung des poetologischen Disputs auf weltanschauliche Ursachen macht deutlich, warum die ursprüngliche Freundschaft zwischen Gottsched und den Schweizern in scharfe Polemik und erbitterte Gegnerschaft münden konnte. Mit der Aufgabe des Gottsched’schen Wirklichkeitspostulats, mit der Zulassung des „Wunderbaren“ und des Unvollkommen-Komischen (Gottsched ließ die komische Figur des Hanswurst symbolisch von der Bühne verbannen) verließen Bodmer und Breitinger, dessen ebenfalls 1740 erschienene *Kritische Dichtkunst* die Argumente gegen Gottscheds rationalistischen Klassizismus zusammenfasst, den Boden der Aufklärung keineswegs. Sie verwiesen aber auf die irrationalen Elemente im menschlichen Denken und schlossen so das Kapitel der allzu selbstgewissen Frühaufklärung. Ihre Adaption des englischen Sensualismus, der wiederum in spinozistischem Gedankengut wurzelt, ermöglichte ihnen die poetische Imaginierung von „möglichen Welten“, die gegenüber der wirklichen Welt als vollkommener gedacht werden können. Ja, es wird sogar die Aufgabe des Dichters, idealere, „höhere“ Welten zu ersinnen, um sie der „niedereren“ Wirklichkeit entgegenzusetzen. Die Prämissen sind denen Gottscheds gerade entgegengesetzt, und es fällt nicht schwer, den folgenden Satz Breitingers aus seiner *Kritischen Dichtkunst* bis hin zum deutschen Idealismus weiterzudenken: „Ich sehe den Poeten an als einen weisen Schöpfer einer neuen idealischen Welt oder eines neuen Zusammenhangs der Dinge.“

Mit der Kontroverse zwischen Gottsched, der die französische Genie-Debatte aufarbeitete, und den Schweizern Bodmer und Breitinger, die den englischen Genie-Typus weiterbildeten, hatte die deutsche Literatur erstmals das europäische Reflexionsniveau erreicht, um es in der Folgezeit noch zu übertreffen. Nachdem das Kreativitäts- und das Genie-Problem bisher nur in der Literaturtheorie behandelt worden war, wird es mit Klopstock erstmals in der Dichtung selbst reflektiert. Das Genie-Paradigma sah eine tiefe Einsicht in die Zusammenhänge der Natur vor, die im erkennenden Subjekt Gefühle wie Ergriffenheit, Enthusiasmus, Erhabenheit und Leidenschaft hervorruft, allesamt Spielarten der ‚Empfindsamkeit‘. Um diese in individueller, ‚originaler‘ Form ausdrücken zu können, bedurfte es einer Erweiterung der sprachlichen Möglichkeiten. Klopstock erkaufte sie sich durch eine strikte Zerteilung der Sprache. Die Prosa sollte gemäß den Prinzipien der Aufklärung klar, vernünftig und verständlich sein, während in der Poesie dem Dichter alle Freiheiten zur Vermittlung von Gefühlspathos zugestanden werden sollten. Ähnlich hatten schon Bodmer und Breitinger gegen Gott-

sched argumentiert, der die Poesie unter das Szepter der Rationalität zu zwingen suchte. So wird Klopstock mit seinen Oden, in denen er mit bis dahin unbekanntem sprachlichen Mitteln Emphase und Erhabenheit zu erzeugen vermochte, zum Wegbereiter des Sturm und Drang. Wie eng eine empfindsam-geniale Naturbetrachtung für die Stürmer und Dränger mit Klopstock verknüpft ist, hat Goethe in der berühmten Gewitterszene des *Werther* zum Ausdruck gebracht, wo sich Werther und Lotte durch die Anspielung auf Klopstocks namentlich nicht genannte Ode *Die Frühlingsfeier* entscheidend näherkommen: „Wir traten ans Fenster. Es donnerte abseitswärts, und der herrliche Regen säuselte auf das Land, und der erquickendste Wohlgeruch stieg in aller Fülle einer warmen Luft zu uns auf. Sie stand auf ihren Ellenbogen gestützt, ihr Blick durchdrang die Gegend; sie sah den Himmel und auf mich, ich sah ihr Auge tränenvoll, sie legte ihre Hand auf die meinige und sagte: ‚Klopstock!‘ – Ich erinnerte mich sogleich der herrlichen Ode, die ihr in Gedanken lag, und versank in dem Strom von Empfindungen, den sie in dieser Losung über mich ausgoß.“

Nicht nur der Dichtung, auch dem Genie-Diskurs hat Klopstock wertvolle Impulse gegeben. Seine bewusst gewählte hohe Sprachebene (die freilich dort, wo sie seinem eigenen Anspruch nicht ganz genügen kann, in die Manier abgleitet) ist auch Symbol für die reklamierte Sonderstellung des Dichters. Er wird unmittelbar durch die Natur oder durch Gott – beide sind im Spinozismus identisch – inspiriert. Damit erhebt Klopstock den Dichter in den Rang des Propheten. Hier gründet der Begriff der Genie-Religion. Klopstock selbst hat in seinem Aufsatz *Von der heiligen Poesie* den Zusammenhang zwischen Genie, Gefühl und Religion beschrieben und im Versepos *Der Messias* poetisch eindrucksvoll unterstrichen. Da seine Stimme von Gott kommt, darf sich der Dichter über die von Menschen gemachten Regeln hinwegsetzen. Nicht nur der Sprache hat Klopstock damit neue Wege gewiesen, er setzte sich auch über die bis dahin verbindlichen lyrischen Formen wie Reim, Versmaß und Strophenform hinweg. In seinen freien Rhythmen sprengt der göttlich inspirierte Enthusiasmus alle Regeln.

An dieser Stelle gerät die Genie-Bewegung an einen Scheidepunkt. Einerseits entstammte sie dem Aufklärungsdenken und hatte den unkritischen Bezug auf Autoritäten (nicht nur) in Kunstfragen durch einen permanenten, auf dem jeweiligen Wissensstand der Zeit ausgetragenen Diskurs ersetzt. Andererseits führte die Emanzipation der menschlichen Vernunft gegenüber kanonisierten Lehrmeinungen zu einer Selbsterhöhung des Dichters auf Schöpfungsebene. Bei einer poetologischen Anschauung, die das Charisma des Genies mit der Aura des Propheten verbindet, droht das die Normen und Maßstäbe negierende Individuum inkommensurabel zu werden. Dieser Umstand war bei Klopstock, dessen Religiosität mehr der künstlerischen Emphase als dem kirchlichen Dogma diente, noch nicht manifest. Umso eher

musste sich diese Gefahr ergeben, wo die Regeln nicht aus ihrer Kenntnis und dem Bedürfnis ihrer Überwindung heraus gebrochen wurden, sondern aus ihrer programmatischen Negierung. Damit erhebt sich die genialische Subjektivität über eine gemeinsame Verständigungsbasis und bekennt sich zur Irrationalität. An diesem Scheidepunkt, an dem sich die Genie-Bewegung in einen aufklärerischen (Gottsched, Baumgarten, Lessing, Kant) und einen anti-rationalistischen Zweig spaltet, steht Johann Georg Hamann, der bereits die Positionen der Romantiker antizipiert, ohne für diese jedoch von wesentlichem Einfluss zu sein. Eine größere Bedeutung erlangte er für die Sturm und Drang-Generation, die in der kraftvoll-dunklen, verständniserschwerenden Metaphorik Hamanns einen tieferen, genialen Sinnzusammenhang vermutete. So urteilte Goethe im 3. Buch von *Dichtung und Wahrheit* über dessen Abhandlung *Sokratische Denkwürdigkeiten*: „Man ahndete hier einen tiefdenkenden gründlichen Mann, der, mit der offenbaren Welt und Literatur genau bekannt, doch auch noch etwas Geheimes, Unerforschliches gelten ließ, und sich darüber auf eine ganz eigne Weise aussprach.“ Wie bei Klopstock, so war bei ihm Genie mit Religiosität verbunden, doch die Zielrichtung war eine andere. Während Klopstock den Dichter als göttlichen Seher aufzuwerten trachtete, benutzt Hamann das Genie-Merkmal der göttlichen Inspiration zur Kritik am aufklärerischen Rationalismus. Die Selbstgewissheit der menschlichen Vernunft ist ihm wenig mehr als ein Nicht-Wissen gegenüber der Gnade der göttlichen Eingebung. „Was ersetzt“, fragt Hamann in den *Sokratischen Denkwürdigkeiten*, „bey Homer die Unwissenheit der Kunstregeln, die ein Aristoteles nach ihm erdacht, und was bey einem Shakespeare die Unwissenheit oder Uebertretung jener kritischen Gesetze? Das *Genie* ist die einmüthige Antwort. Sokrates hatte also freylich gut unwissend seyn; er hatte einen Genius“. War die Aufklärung mit dem Symbol des Lichts verbunden (engl. *enlightenment* und frz. *les lumières* machen den Zusammenhang noch deutlicher), so setzt Hamann bewusst auf das Dunkle, Obskure. Die Dichtung wird bei ihm zur „schwarzen Kunst“, zur Magie. Hamanns hermetischer Stil brachte ihm den Beinamen „Magus“ ein, eine Bezeichnung, die er selbst akzeptierte. Er gestand gerne zu, dass vom Standpunkt der „gesunden“ Vernunft ein regelunkundiger, unwissender „sokratischer Schriftsteller“ – als der er sich selbst sah – als (geistes-) krank erscheinen musste, kehrte aber den Spieß um, indem er die vordergründige Vernünftigkeit des Rationalismus als Torheit brandmarkte. Hamanns bewusst kalkulierte Reden ‚in Zungen‘ verhinderte eine breitere Nachwirkung. Gleichwohl sind seine Gedanken über das irrationale, scheinbar wahnhaft, melancholische (*schwarzgallige*) Genie besonders in der „schwarzen“ Romantik noch einmal virulent geworden. Hier spannt sich eine Linie bis ins spätere 19. Jahrhundert, wo der Zusammenhang zwischen Genie und Wahnsinn

nicht nur in Kunsttheorie und Ästhetik, sondern auch in Medizin und Physiologie diskutiert wird.

Hamanns Einwirkung auf die Sturm und Drang-Generation erfolgte über die persönliche Bekanntschaft mit dem 14 Jahre jüngeren Herder, dessen geistiger Mentor er war. So übernahm der Theologiestudent zunächst viel von der Genielehre Hamanns, wie die sokratische Verachtung der Gelehrsamkeit und die göttliche Inspiration. Herders Interesse an der Sprache war jedoch viel zu groß, als dass er hierin dem obskuren Stil Hamanns hätte folgen können. Im Gegenteil – mit der Forderung nach der Emanzipation des Deutschen gegenüber den Kultursprachen Latein und Französisch hoffte er eine ursprüngliche und unverfälschte Sprache zu schaffen, in der das Genie gedeihen könne. In den Fragmenten *Über die Neuere deutsche Literatur* (1766/68) beschreibt er die (Mutter-)Sprache gleichsam als den „Gesang der Natur“. Nur in diese kann der Dichter „Machtwörter pflanzen, denn er kennt das Land: Hier kann er Blumen pflücken; denn die Erde ist sein; hier kann er in die Tiefe graben und Gold suchen, und Berge aufführen, und Ströme leiten: denn er ist Hausherr“. Mit solchem Sprachduktus und einem enthusiastischen Verkündigungsstil sucht Herder der deutschen Sprache Originalität zurückzugewinnen, die er als Voraussetzung für Genialität versteht. Als Paradebeispiel verweist er auf den in seinen Augen von Gelehrsamkeit und Tradition unverbildeten Shakespeare. Hier setzt die Shakespeare-Verehrung des Sturm und Drang ein, die zu einer Reihe von ähnlich regellosen Dramen, allen voran der *Götz von Berlichingen*, führte. Die theoretische Untermauerung der Sturm und Drang-Dramatik lieferten die 1774 erschienenen *Anmerkungen über das Theater nebst angehängtem übersetzten Stück Shakespeares* von Lenz.

In der Folge entfernt sich Herder in einem entscheidenden Punkt von Hamann. Während dieser die Aufklärung als unversöhnlichen Gegenpol der Theologie bekämpft, sucht Herder beide zu vereinen. Dies gelingt ihm mit der spinozistischen Gleichung „deus sive natura“. Mit der Erweiterung des Gottesbegriffes auf die Natur ist das Genie nicht mehr auf göttliche Inspiration angewiesen; es manifestiert sich vielmehr in einem intensiven Identitätsgefühl mit dem Naturganzen. Hier ist der Anschluss der Aufklärungstheologie an die zeitgenössische, vor allem an die englische Genielehre hergestellt.

Über die im spinozistischen Pantheismus angelegte Polarität von Individuum („Eins“) und Totalität („Alles“) in der Natur führt Herder die organische Auffassung des Schaffensprozesses, wie sie ursprünglich Du Bos entwickelt hatte, fort. Wie eine Pflanze aus dem Keim wächst, verblüht und schließlich wieder in die Ganzheit der Natur eingeht, so ist das individuelle Genie Teil der Natur, das sich aus einer Anlage (Keim) heranbildet. Hier manifestieren sich zwei Grundprinzipien der deutschen Klassik, nämlich das

Ganzheitsprinzip und der Entwicklungsgedanke. In diesem Zusammenhang wird bei Goethe meist von Bildung oder Ausbildung die Rede sein, wobei er nicht, wie später oft missverstanden, eine Wissensakkumulation meint, sondern die organische Entwicklung nach einem vorgegebenem Bauplan (Naturanlage, Genie).

Während seiner Straßburger Zeit wird der junge Goethe mit dem fünf Jahre älteren Herder persönlich bekannt und teilt dessen Ansichten über das Genie. In seinem Aufsatz *Von deutscher Baukunst* von 1772 führt er den Genie-Begriff zu einer letzten Steigerung. Hatte Shaftesbury den Künstler noch als Prometheus unter Zeus gesehen und Klopstock das Genie als göttlichen Propheten deklariert, so spricht Goethe schließlich vom „gottgleichen Genius“. Selbst Herder, der Theologe, hatte diese direkte Gleichsetzung über die Zwischenschaltung der Natur vermieden. Mit Goethes Setzung verliert jede Regelpoetik und Kunstricherei ihren Sinn, denn das Göttliche lässt sich nicht richten. Nach welchen Kriterien soll nun aber der Kunstrezipient entscheiden, ob er das Werk eines Genius oder eines Scharlatans vor sich hat? Diese Frage hat Goethe in der Gestalt des falschen Propheten lange beschäftigt. In der erwähnten Schrift hat er allerdings eine von Herder angeregte Lösung parat: Es bedarf eines kongenialen Rezipienten, der die immanente Ordnung des Kunstwerks eigenständig und ohne Bezug auf Regeln zu erkennen in der Lage ist. Dem Produktionsgenie steht das Rezeptionsgenie entgegen, die Kunst wird zu einer hermetischen Disziplin, betrieben von Eingeweihten. Aus dieser Quelle wird sich noch das Künstler-Modell der Frühromantik speisen, wie es in Wackenroders *Herzensergießungen* oder in den *Lehrlingen zu Sais* von Novalis dargelegt ist. Dieses enge, ideologisierte Genie-Konzept hat Goethe jedoch bald verlassen. Anders als Herder, der in Spinozas „deus sive natura“ die Natur als Ersatzkonstrukt für Gott verstand, ließ Goethe den Gottesbegriff völlig in der „beseelten Natur“ aufgehen. Die Abkehr vom konventionellen Vatergott thematisiert er in der *Prometheus-Ode*, während in der zeitgleich entstandenen *Ganymed-Hymne* bereits eine pantheistisch beseelte All-Natur im „alliebenden Vater“ verborgen ist. Mit der Entsakralisierung des Genies begegnet Goethe der Gefahr des Sektierertums. Freilich ist damit bereits wieder der erste Schritt zurück zur Normalisierung getan. (Der spätere, klassische Goethe wird wieder großen Wert auf das Erlernbare und Regelmäßige legen.)

Erst hier, wo der Gottesbegriff endgültig aufgegeben wird, erhält das Genie die völlige und alleinige Verfügbarkeit über seine Kreativität. Es schafft aus sich selbst und es reflektiert sich selbst. Es kommt daher nicht von ungefähr, dass sich in der Sturm und Drang-Literatur und besonders bei Goethe die Seinsbedingungen des Genies thematisiert finden. So steht die *Prometheus-Hymne* ganz im Zeichen der „Autonomie-Erklärung des schöpferischen Menschen“ (hier und im folgenden wird auf die Goethe-Inter-

pretationen von Jochen Schmidt, Bd. 1, Bezug genommen), die *Harzreise im Winter* vermittelt Größe und Einsamkeit des Genies, die Gelehrten-Tragödie des Faust enthüllt sich als „Leiden am unschöpferischen, nichtauthentischen Dasein“. Das Problem des „genialischen Immoralismus“, das Goethe im *Clavigo* behandelt, entsteht aus dem Argument heraus: Wenn sich das Genie schon über die Regeln der Ästhetik hinwegsetzen darf, warum nicht auch über die ethischen Normen? Zwar lehnt dies Goethe selbst in seiner vehementesten Sturm und Drang-Zeit ab, doch wird das Problem in der Folge immer wieder akut und in besonderer Radikalität von Nietzsche vorgeführt, dessen Genie-Gestalt, der „Übermensch“, „jenseits von Gut und Böse“ angesiedelt ist.

In den *Leiden des jungen Werthers* wird der völlige Rückzug des Genies in die Subjektivität durchgespielt. Mangels objektiver Verständigungsmöglichkeiten wird Kunst nicht mehr mitteilbar, auch nicht für einen kleinen Kreis von Kongenialen. Der Künstler verzichtet auf Ausdruck; er ist sich selbst genug. Sein Genie steht hier der Kreativität diametral entgegen. Wie beim Immoralismus-Problem erkennt Goethe beim extremen Subjektivismus die Gefahr des Abgleitens ins Pathologische schon früh. Sowohl Clavigo als auch Werther sterben. Gleichwohl ist hier schon die Gestalt des Dandy angelegt, des un kreativen Genies, der sein Leben zum Kunstwerk stilisiert. Noch im *Tasso* beschäftigt sich Goethe mit der Pathologie des Dichtergenies: Tassos Anzeichen von Verfolgungswahn demaskiert er als Wirklichkeitsverlust infolge genialer Autonomie. In der *Theatralischen Sendung* Wilhelm Meisters hat Goethe ursprünglich den Entwicklungsgang des Genies entsprechend Herders organologischem Modell darstellen wollen. Die Rücknahme seiner Genie-Ideologie zwang Goethe indes zu einer Umarbeitung des Romans zu den *Lehrjahren*. Wilhelm Meister muss zwar erfahren, dass er ein wenig Talent besitzt, dass ihm aber das Genie zu einem wahren Künstler fehlt. Dafür wird er in den *Wanderjahren* darüber belehrt, dass „Tätigkeit“ ein vollwertiger Ersatz für Genie ist. Hier erfolgt erstmals in der Geschichte des Genie-Diskurses die Ablösung der Kreativität vom Genie: Die Tätigkeit (Produktivität) und eben nicht das Genie ist das Kennzeichen für Kreativität.

Während Goethe sich sukzessive vom Genie-Konzept seiner Sturm und Drang-Zeit distanzierte, wirkte es unverändert in der Romantik fort. So wie Lenz in Goethes Augen an der Ungezügelt heit seines Genies zugrunde geht, so verkörpert die Romantik für ihn das Kranke in der Kunst, will heißen, sie zelebriert den Geniekult fort bis in die von ihm aufgedeckten Konsequenzen: Novalis verzehrte sich und starb früh, Kleist gab sich einen Werther-ähnlichen Tod, Hölderlin verfiel in Wahnsinn. Das Gegenbeispiel Tieck greift nicht, denn an ihm konstatierte Goethe „das Unromantische der Romantik“ (mit F. A. Wolf, ca. 1819).

In der Tat herrscht bei den Romantikern das Motiv des Realitätsverlusts bis hin zum Wahnsinn vor. Schopenhauer hat in der *Welt als Wille und Vorstellung* dem Kapitel „Vom Genie“ eines „Ueber den Wahnsinn“ folgen lassen. Als Anschauungsbeispiel wählt er eben Goethes *Tasso*. „Die oft bemerkte Verwandtschaft des Genies mit dem Wahnsinn“, so schreibt er in der ihm eigenen Terminologie, „beruht eben hauptsächlich auf jener, dem Genie wesentlichen, dennoch aber naturwidrigen Sonderung des Intellekts vom Willen.“ (Sämtliche Werke, hrsg. v. Arthur Hübscher, Bd. II, S. 443.) Die Motivkombination Genie und Wahnsinn findet sich häufig bei E. T. A. Hoffmann, der mit seinem *Kater Murr* Goethes anti-genialische Wendung im *Wilhelm Meister* verspottete. Bei Hoffmann manifestiert sich Genialität mehr als Fluch denn als Begabung. Die Imaginationskraft verliert sich in der Phantastik und verzerrt sich zur Grotteske. Das Zwanghafte des Wahnsinns spiegelt sich im Automaten-Motiv. Hier mündet die schwarze Romantik in die *Décadence* mit ihrer poetischen Aufwertung von Wahnsinn, Krankheit und Tod. An ihrer Schwelle stehen Wagner, der in Werk und Leben das Genie als Kult inszeniert, und Nietzsche, der mit der Selbstermächtigung des Genies bis hin zum Immoralismus gegen die Entindividualisierung und Nivellierung des Menschen protestiert. Dem Genie ist alles gestattet, selbst die Übertretung der naturgegebenen Grenzen und der Gesetze: Bewusstseinsweiterungen erfolgen durch Ekstasik, durch Orgien und nicht zuletzt durch Rauschgift. Dieses Kapitel wird jedoch zunächst von der französischen und englischen Literatur geschrieben, bevor sie um die Wende zum 19. Jahrhundert in Deutschland aufgegriffen wird. Beeinflusst von der Untersuchung über *Genio e Follia* (1864, dt. Übers. *Genie und Wahnsinn*, 1887) des italienischen Mediziners und Anthropologen Cesare Lombroso, der das Genie auf „krankhaftes Selbstbewusstsein“ zurückführte und das geniale Schaffen als „Ausfluss einer degenerativen Form von Psychose“ deklarierte, sieht das Künstler-Paradigma einen kranken, übersensiblen Dichter vor, dessen hypernervöses Sensorium die geheimen Zusammenhänge der Natur durchschaut und deren magische Botschaften entschlüsselt. Ähnlich wie im *Werther* führt auch bei Hofmannsthal das Genie zum Zusammenbruch der Kreativität. Angesichts der höchsten Erkenntnis verstummt Lord Chandos für immer.

Andererseits hat die Literatur die vom klassischen Goethe ausgehende Trennung von Kreativität und Genie nicht unbeachtet gelassen. Kreativität verstanden als „Tätigkeit“ schafft eine gemeinsame Basis, eine Solidarität, zwischen dem Künstler und dem handwerktreibenden Bürger. In einer solchermaßen egalisierten bürgerlichen Gesellschaft wird auch die Kunst zum Handwerk, ihr Produkt zur ‚Realie‘. Diese Geisteshaltung äußert sich im Realismus. (Der sozialistische Realismus wird diese Position später ideologisieren.) Autoren wie Balzac, Flaubert und Zola kümmerten sich wenig um die genialische Selbstbezüglichkeit, wie sie in der Form von Künstlerroman

und -novelle vorherrschen, und schilderten Menschen mit einer bislang unerreichten psychologischen Genauigkeit. Das Nachahmungsprinzip stellte sich im Naturalismus auf anderer Ebene wieder ein. Im deutschen Sprachbereich, wo die Genie-Ideologie am gründlichsten getobt hatte, war deren Rücknahme weit schmerzlicher verlaufen. So führte der bewusste Verzicht auf Genialität in Stifters *Nachsommer* zum Bewusstsein von Epigonalität. Das Pathos des Verlusts von schöpferischer Subjektivität ist jedoch in Gottfried Kellers einige Jahre zuvor erschienenem Roman *Der grüne Heinrich* schon überwunden; es überwiegt die Kritik an der Genie-Ideologie: „Es gibt keine individuelle, souveräne Originalität und Neuheit im Sinne der Willkürgenies und eingebildeten Subjektivisten“, schreibt Keller am 26. 6. 1854 an Hermann Hettner. Unter diesem Vorzeichen steht nicht nur der Anti-Genie-Roman *Der grüne Heinrich*, sondern noch dezidierter die späten Novellen *Hadlaub*, *Der Narr auf Manegg* und *Der Landvogt von Greifensee*. Der Vorwurf, dass sich Kellers Anti-Künstler-Erzählungen selbst destruierten, greift zu kurz, da Kreativität ihre Verankerung in der genialischen Subjektivität verloren hat und nun als Produktivität definiert wird. Der Zwang zur Originalität ist ebenso weggefallen: „Neu in einem guten Sinne ist nur, was aus der Dialektik der Kulturbewegung hervorgeht“, setzt Keller den oben zitierten Brief fort. Das Neue in Kunst und Literatur entspringt nicht einer genialen Eingebung, sondern es ergibt sich als Antwort auf die sich eröffnenden Fragen, welche aus der Dynamik des geschichtlichen Prozesses heraus an Überlieferung und Tradition gestellt werden. Wie die Wissenschaft, so wird jetzt auch die Kunst als kumulativer Vorgang verstanden: Jede Zeit bringt ihre eigenen Probleme auf dem ihr eigenen Reflexionsniveau ein.

Während sich der Genie-Kult in *Décadence* und Neuromantik bis hin zum ‚Neuen Menschen‘ des Expressionismus fortsetzt, entstehen eine Reihe von medizinischen, psychologischen und soziologischen Studien zum Genie, was anzeigt, dass die Genie-Diskussion nicht mehr vorrangig in der Literatur beheimatet ist. Und in der Tat wird sich der Genie-Kult in den politischen Bereich verlagern, wie es sich schon in der Napoleon-Verehrung des 19. Jahrhunderts andeutete. Die Führer der totalitären politischen Systeme profitieren nun von der zunehmenden Popularisierung des Genialischen. Der Absolutheitsanspruch der Führergenies wird dabei billigend in Kauf genommen. Schon 1918 hat Edgar Zilsel in seinem „Versuch über das moderne Persönlichkeitsideal“ *Die Geniereligion* vorausahnend die Frage gestellt, „ob nicht der Begriff der genialen Persönlichkeit und der Tiefe eine ernste Gefahr für unser Zeitalter“ bedeuten.

In der Tat ist der Genie-Gedanke durch seine Politisierung und Pervertierung in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts obsolet geworden. In den 50er Jahren wurde er in Amerika durch den Terminus ‚Kreativität‘ ersetzt. Damit wurde nicht nur historischer Ballast abgeworfen, sondern der Begriff

mittels Psychologie und empirischer Wissenschaften so festgelegt, dass schöpferisches Denken nicht nur hinsichtlich Literatur und Kunst, sondern über alle Bereiche menschlicher Tätigkeiten definiert ist. Es interessiert nicht mehr, woher die Kreativität stammt, sondern nur noch, wie sie sich äußert. Sie wird sogar gemessen – in psychologischen Untersuchungen oder in Ausleseverfahren bei Stellenbewerbungen. Durch diese Überfrachtung ist Kreativität kein Qualifikationskriterium für Literatur mehr, wenn dies je intendiert gewesen sein sollte. Noch schlimmer steht es um das Genie. Aus der zeitgenössischen Literatur scheint es sich gänzlich verabschiedet zu haben.

Literatur

- Apel F (1988) Von der Nachahmung zur Imagination – Wandlungen der Poetik und der Literaturkritik. In: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd 4. Frankfurt a. M., Berlin, S 75–100
- Behn S (1957) Der schöpferische Mensch. In: *Studium Generale* 10, S 1–9
- Blamberger G (1991) Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Stuttgart
- Bothe K (1996) Kreatives Schreiben. In: Ueding G (Hrsg) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd 3. Tübingen, Sp 1371–1377
- Broeg H (1973) Zum Geniebegriff. Quellen, Marginalien, Probleme. Ratingen
- Bürger P (1984) Überlegungen zur historisch-soziologischen Erklärung der Genieästhetik im 18. Jahrhundert. In: *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 8:60–72
- Engel EJ (1976) Gedanke und Empfindung. Zur Entwicklung des Geniebegriffs. In: Bormann A v (Hrsg) *Wissen aus Erfahrung*. Tübingen, S 91–106
- Fabian B, Ritter J, Warning R (o.J.) Genius. In: Ritter J (Hrsg) *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3. Darmstadt, Sp 279–309
- Gehring A (1968) Genie und Verehrergemeinde. Eine soziologische Analyse des Genieproblems. Bonn
- Grappin P (1952) *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*. Paris
- Heyde JE (1957) Das Schöpferische. Eine begriffliche Untersuchung. In: *Studium Generale* 10, S 9–29
- Hubig C (1988) Genie – Typus oder Original. Vom Paradigma der Kreativität zum Kult des Individuums. In: Propyläen Geschichte der Literatur, Bd 4. Frankfurt a.M. und Berlin, S 187–210
- Klebsberg D v (1960) Über grundsätzliche Fragen des Genialitätsbegriffes. In: *Studium Generale* 13:739–745
- Lange-Eichbaum W, Kurth W (1941) *Genie, Irrsinn und Ruhm*. 6. Aufl. München und Basel
- Peters G (1982) Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert. Stuttgart
- Peters G (1996) Genie. In: Ueding G (Hrsg) *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd 3. Tübingen, Sp. 737–750
- Rosenthal B (1933) *Der Geniebegriff des Aufklärungszeitalters*. Berlin. Neudruck 1967: Nendeln (Liechtenstein)
- Sacherl K (1957) Psychologischer und soziologischer Geniebegriff. In: *Studium Generale* 10: 44–55
- Sauder G (1980) Geniekult im Sturm und Drang. In: Grimminger R (Hrsg) *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd 3/1. München und Wien, S 327–340
- Schmidt J (1985) *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*, 2 Bde. Darmstadt

- Schmidt-Dengler W (1978) *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologie in der Goethezeit.* München
- Szyrocki M (1984) *Barde – Genie – Wieszczy. Zum Geniebegriff im 18. Jahrhundert und seiner Rezeption.* In: *Goethe-Jahrbuch* 101, S 56–62
- Winter I (1957) *Psychologische Aspekte einer Theorie des Schöpferischen.* In: *Studium Generale* 10:37-44
- Wolf H (1923) *Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts, Bd 1.* Heidelberg

Abbildungsnachweis

- [1] Musée Granet, Aix-en-Provence; Foto: Archiv