

Der Kompass und die Segel Kants Bestimmung der Kunst und des Genies

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Grades
eines Doktors der Philosophie
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg

vorgelegt von:

Julio del Valle

aus Perú

im Dezember 2004

Hauptberichterstatter: Prof. Dr. Rüdiger Bubner
Mitberichterstatter: PD Dr. Martin Gessmann

„So zeigt der Compass nur die Weltgegend und giebt
dadurch Anlass zur Richtung des Schiffes, aber er
bewegt das Schiff nicht, dazu gehören die Segel.“
*Anthropologie Brauer*¹

„Der Grad der Wahrheit aber, der sich darinnen befinden muß²,
diesen hat bis jetzt noch kein Gelehrter genau bestimmen können,
und den größten Ästhetickern ist es noch nicht gelungen
denselben anzuzeigen. [...] Poeten, die blos Aesthetisch
wahr schreiben wollen, probiret man ja man nicht
mit der Goldwage der Logik prüfen, man thut ihnen
ja dadurch großen Unrecht. Sie sind die Dichter,
und nicht Moralisten und Logiker, und bleiben
immer in ihrem Werth.“
*Logik Blomberg*³

¹ Mit Veränderung in der editierten Version der Akademie Ausgabe unter dem Namen von *Anthropologie Hamilton* (vgl. AA XXV: 195). Das hier als Motto verwendete Zitat ist in: Schlapp, O, *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*, Göttingen 1901, S. 204, zu finden.

² Gemeint sind die Fabel. Vgl. AA XXIV: 92.

³ *Logik-Blomberg*, §§ 98-99 und 101, in: Kant, I., *Gesammelte Schriften*, hrsg. von der Königlich Preußischen [jetzt: Berlin-Brandenburgischen] Akademie der Wissenschaften, Bd. XXIV, Berlin: Georg Reimer [jetzt: de Gruyter], 1900, S. 92, 101.

Inhaltsverzeichnis

Argwohn und Reaktion. Einleitung zu Kants Bestimmung der Kunst und des Genies	6
I. Zur Vorstellung des Themas, Fragestellung und Abgrenzung dieser Untersuchung	6
II. Zur Stellung der Hypothese und zum Ziel dieser Untersuchung	14
III. Zur Gliederung dieser Untersuchung	23
Teil I. „Wenn man das Zimmer gern verlässt“: Die Bestimmung der Kunst in der <i>Kritik der Urteilskraft</i>	25
1. Stellungnahme zur Frage der Kunst in der <i>Kritik der Urteilskraft</i>	27
1.1. Ästhetischer Formalismus und Kunstbetrachtung	27
1.2. Die <i>Kritik der Urteilskraft</i> als Frucht einer ästhetischen und kunsttheoretischen Auseinandersetzung	34
1.3. Analytik des Schönen und Bedeutung der Kunst	39
2. Allgemeine Struktur der <i>Kritik der Urteilskraft</i> hinsichtlich der Kunsttheorie	43
3. Die Gegenüberstellung des Natur- und des Kunstschönen	53
3.1. Der systematische Vorrang des Naturschönen	55
3.2. Eine kunsttheoretische Annäherung	63
3.3. Systematische Einengung der Kunstbetrachtung: eine parodistische Kritik der Kunst des 18. Jahrhunderts	67
4. Die schöne Kunst und die schöne Natur	72
4.1. Tun, wirken, handeln	76
4.2. Die Bestimmung der Kunst	77
4.3. Kunst und Wissenschaft	80
4.4. Kunst und Handwerk	81
4.5. Die schöne Kunst	84
4.6. Die schöne Kunst als Natur oder die schöne Natur als Kunst	92
5. Das Andere des Mechanismus: das Genie	100
5.1. Die Bestimmung des Genies als Kritik der Geniezeit	102
5.2. Geniekritik und Kunstbetrachtung: Die Suche nach einem neuen Mechanismus und die Einschränkung der Geniebestimmung	129
6. Das glückliche Verhältnis: das Genie, der Geschmack und die ästhetischen Ideen	138
6.1. Das Genie und der Geschmack	141
6.2. Die ästhetische Idee	147
6.3. Die Einteilung der Künste	158

Teil II. Originalität und Proportion: Die Kunst vor der <i>Kritik der Urteilskraft</i>	160
7. Allgemeine Voraussetzungen: Kunsttheorie und Ästhetik im 18. Jahrhundert	162
7.1. Neuorientierung im Kunsttheoretischen- und Wissensbereichen um 1700	168
7.2. Baumgarten und der <i>felix aestheticus</i>	185
8. Das frühe Interesse Kants für die Kunst: Eine mögliche Kooperation zwischen Dichtkunst und Philosophie	206
8.1. Philosophische Einrahmung der künstlerischen und ästhetischen Gedanken Kants	207
8.2. Erste Periode: Die Bestimmung der guten Dichtkunst	210
8.2.1. Eigenart des Naturgefühls Kants	210
8.2.2. Das makroskopische Auge des Künstlers	212
8.2.3. Die Anthropologie-Vorlesungen von 1772/1773 bis 1777/1778	224
8.3. Zweite Periode: Kritische Äußerungen und Abgrenzung der Philosophie von der Kunst	231
8.4. Ein steigender Skeptizismus	235
9. Kant und das Genie	238
9.1. Die Diskussion um den Geniebegriff im 18. Jahrhundert	238
9.1.1. <i>Genius, ingenium</i> und Genie	238
9.1.2. Kunst und Wahrheit (am Beispiel Hamanns)	247
9.2. Die Kantsche Bestimmung des Genies	251
9.2.1. Das Verhältnis von Kunst und Genie	252
9.2.2. Die Entwicklung der Bestimmung des Kantschen Geniebegriffes	256
Schlusswort	275
Literaturverzeichnis	279

Argwohn und Reaktion Einleitung zu Kants Bestimmung der Kunst und des Genies

I. Zur Vorstellung des Themas, Fragestellung und Abgrenzung dieser Untersuchung

Die vorliegende Dissertation befasst sich mit der Kantschen Bestimmung der Kunst. Diese Bestimmung ist keineswegs ausschließlich in der *Kritik der Urteilskraft* zu finden, sondern wird erst vollkommen verstanden werden, wenn über das transzendente kritische System hinausgeschaut wird. Dazu müssen wir die Entwicklung der Beziehung Kants zur Kunst in ihrem Kontext situieren und erklären.

Ein Zitat seines wohl bekanntesten Werkes wird uns dabei helfen. Am Ende der transzendentalen Doktrin der Urteilskraft in der *Kritik der reinen Vernunft* finden wir folgende Beschreibung: „Wir haben jetzt das Land des reinen Verstandes nicht allein durchreiset und jeden Teil davon sorgfältig in Augenschein genommen, sondern es auch durchmessen und jedem Dinge auf demselben seine Stelle bestimmt. Dieses Land ist eine Insel und durch die Natur selbst in unveränderliche Grenzen eingeschlossen. Es ist das Land der Wahrheit (ein reizender Name), umgeben von einem weiten und stürmischen Ozeane.“⁴

Wenn wir dennoch den Brief an Herder vom 9. Mai 1768 berücksichtigen, wo Kant gesteht, dass er „an nichts hänge und mit einer tiefen Gleichgültigkeit gegen meine oder anderer Meinungen das ganze Gebäude öfter umkehre und aus allerlei Gesichtspunkten betrachte um zuletzt etwa denjenigen zu treffen woraus ich hoffen kann es nach der Wahrheit zu

⁴ Benutzt wurde die Ausgabe des Felix Meiner Verlages: Kant, I., *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der 1. und 2. Orig.-Ausg. hrsg. von Jens Timmermann. Mit einer Bibliographie von Heiner Klemme, Hamburg 1998. Im folgenden als *KdrV* abgekürzt und unter Angabe der Seitenzahl zitiert: Zum Beispiel A 236. Für die zwei anderen Kritiken werden folgende Abkürzungen verwendet: *KdprV* für die *Kritik der praktischen Vernunft* und *KdU* für die *Kritik der Urteilskraft*. Zitate aus Kants handschriftlichem *Nachlass* werden hauptsächlich nach der Akademie-Ausgabe von Kant, I., *Kants Gesammelte Schriften*, a.a.O., durch AA, die Bandzahl (römisch) und die Seitenzahl (arabisch) nachgewiesen.

zeichnen“⁵; und wenn wir zu diesem skeptischen Bekenntnis noch ein anderes, in seinem Exemplar der *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* enthalten, hinzufügen: „Alles geht in einem Flusse vorbei und der wandelbare Geschmack und die verschiedenen Gestalten der Menschen machen das ganze Spiel ungewiss und trüglich. Wo finde ich feste Punkte der Natur die der Mensch niemals verrücken kann und ihm die Merkzeichen geben können an welches Ufer er sich zu halten hat“⁶, dann bemerken wir, dass die Aussage am Ende der transzendentalen Analytik eher eine Art Befreiung ausdrückt.

Das gesuchte Ufer ist mit der *Kritik der reinen Vernunft* erreicht worden und seine exakten Umrisse wurden damit gelegt. Der klare Denker hat auf diese Weise eine gewisse Sicherheit besiegelt. Die liegt auf festen Boden. Die so etablierte Grenze zeigt uns jedoch etwas mehr, wenn wir hinausschauen. Die zeigt, was abgegrenzt und als etwas Weites und Stürmisches beschrieben wurde. Da liegt genau mein Interesse an dieser Untersuchung.

Mein Interesse liegt daher in der Durchsuchung von einem Teil dieses benannten stürmischen Ozeans, „wo manche Nebelbank, und manches bald wegschmelzende Eis neue Länder lügt, und indem es den auf Entdeckungen herumschwärmenden Seefahrer unaufhörlich mit leeren Hoffnungen täuscht, ihn in Abenteuer verflucht, von denen er niemals ablassen, und sie doch auch niemals zu Ende bringen kann.“⁷

Nicht wenig ist in der Tat, was die Bilder bezüglich dieses Territoriums jenseits der Grenzen, die der Verstand sorgfältig angelegt hat, uns anzeigen: Nebelbank, Sturm, wegschmelzendes Eis, Lügen, herumschwärmende Seefahrer, leere Hoffnungen, Täuschung, Abenteuer. Das zeigt zumal, dass im Gegensatz zu anderen Denkern seiner Zeit und sogar seiner Stadt, die in dem Zitat implizit referiert sind — darunter und hauptsächlich Hamann und Herder, die gewisse Offenbarungen in Bezug auf den geheimen Ursprung der Humanität und der Sprache, die Weite, das Unendliche suchen; die sich überdies nicht weigern, gegen die Vorstöße des kalkulierten Verstandes die Zügel der Einbildungskraft schießen zu lassen und an eine

⁵ AA X: 74.

⁶ AA XX: 46. Die zitierte Bemerkung bezieht sich nicht auf einen metaphysischen Kontext, sondern auf ein moralisches Problem: Die Suche nach Fixpunkten und Kriterien zur Beurteilung des menschlichen Handelns. Im Hintergrund stand Rousseaus *Emile* (2. Buch) und die *Nouvelle Héloïse* (4. Teil, 14. Brief). Die Suche nach solchen Fixpunkten, nach diesen ersehnten Ufern, sind keineswegs eine Exklusivität der Moralphilosophie. Dieses skeptische Bekenntnis betrifft alle Wissensgebiete, an denen Kant am Ende der 60er Jahre Interesse hatte, wie der schon erwähnte Brief an Herder beweist.

⁷ *KdV* A 236.

kabbalistische, dunklere, poetische oder begeisterte Sprache zu appellieren⁸ —, Kant das präzise und sichere Bollwerk, die klaren Linien bevorzugt.

Dass dieser Ozean (in seinen breiten und unpräzisen Weiten, in seiner lebendigen und spielerischen Natur) jedoch auch das Interesse Kants geweckt hat; dass er es wagte, gelegentlich Teile dieses Meeres nach einigen seiner „Breiten zu durchsuchen“, wurde in der bisherigen Kantforschung noch nicht genug hervorgehoben.

In der Feststellung, die die transzendente Analytik schließt, versteckt sich aber mehr als die simple Zufriedenheit mit dem erlangten Erfolg. Wenn wir mit diesem Ozean die produktive Einbildungskraft und damit die Kunst und ihre Derivate — Rezeption und Produktion — assoziieren, was ich durchaus als möglich erachte, dann wird zum Vorschein kommen, dass hinter dieser Beschreibung eines stürmischen Territoriums sich ein Gefühl des Argwohns und seine dazu gehörende Reaktion verbirgt.

Gefürchtet wird, was gewissermaßen schon bekannt ist; reagiert wird gegen das, was schon unter Verdacht steht.⁹ Kurz: Kant wusste mehr von dieser produktiven Einbildungskraft und von der Kunst als eine gefällige Lektüre der *KdU* hinsichtlich der Kunst vermuten lässt. Seit der zweiten Hälfte der 50er Jahre sind in den Werken und Notizen Kants Hinweise auf Dichter und Reflexionen in Bezug auf die Ästhetik zu finden. Markant ist aber die Wendung seit der zweiten Hälfte der 70er Jahre, wo ein gewisser Argwohn vorherrscht und eine deutliche Reaktion gegen die Ansprüche der Kunst den Ton angibt. Argwohn gibt es vor den Exzessen einer übermäßigen Einbildungskraft; reagiert wird demzufolge gegen die greifbaren Produkte jener Einbildungskraft.

Darauf bezieht er sich bereits in seinen Frühwerken, etwa in *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* (1766). Auch wenn dort die Argumentation sich

⁸ Vgl. Hamanns *Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759) und *Aesthetica in nuce* (1762). Siehe auch die Briefe Kants an Hamann vom 6. und 8. April 1774. Diskutiert wurde in diesen Briefen Herders *Älteste Urkunde des Menschengeschlechts* (1774). Hamann antwortete auf die Briefe in zwei noch längeren, später als *Prolegomena des christlichen Zöllners Zachäus an den Philosophen Apollonius* (1774) veröffentlichten Rezensionen über das letztgenannte Werk Herders.

⁹ Siehe z. B. die Korrespondenz zwischen Kant und Hamann um 1759 in Bezug auf die Rechtfertigung der Bekehrung des Zweiten und die Kritiken des Ersten dazu. Als Ergebnis davon kam die Veröffentlichung der *Sokratischen Denkwürdigkeiten*. Ein aus diesem Zusammenhang ausgezogener Satz von Hamann ist aufschlussreich: „Wahrheiten, Grundsätzen, Systemen bin ich nicht gewachsen. Brocken, Fragmente, Grillen, Einfälle.“ Vgl. Vorländer, K., *Immanuel Kant. Der Mann und das Werk*, Hamburg 1911, Wiesbaden 2003, S. 92.

hauptsächlich auf die damaligen metaphysischen Vorstellungen und auf die Kritik an Swedenborg stützt, kann man eine ähnlich große Aufmerksamkeit auf die Theorien von Hamann und auf alle jene Bewegungen spüren, die mit der Gründung des *Sturm und Drang* ihren Höhepunkt erreichen werden. Abgesehen von seiner Rezension über Herder (1787) bezieht sich Kant in seinen publizierten Werken merkwürdigerweise weder auf diese Bewegung noch auf seine wichtigsten Autoren. Jedoch wird es bei einer genaueren Untersuchung der Entwicklung der Kantschen Beziehung zur Kunst deutlich, dass vor allem die Ästhetik Hamanns, Herders und damit des *Sturm und Drang* hinter der Charakterisierung jenes Ozeans in der *KdrV* steht: nur Nebelbank, wegschmelzendes Eis, Irrtum, Schwärmerei, Wahnsinn.

Der Umfang und die Tiefe der Beziehung Kants zur produktiven Einbildungskraft und damit zur Kunst soll sich im Laufe seines Lebens ändern. Die *KdrV* stellt den Anfang einer Endphase dar. Die *KdU* vervollständigt diese Tendenz. Es handelt sich bei der letzten Kritik um die Beherrschung der produktiven Imagination, gleich der Domestizierung eines wilden, wütenden Pferdes.

Nun gibt es nicht nur Kritik an der produktiven Imagination, wenn wir das ganze Bild der intellektuellen Entwicklung Kants vor Augen haben. Der geniale und kaltblütige Analytiker war nicht ein Geist ohne Herz¹⁰, wie er auf eine traditionelle und einflussreiche Weise dargestellt wurde, oder, noch weniger, ein Kopf ohne Welt, wenn wir das Bild von Professor Kien aus dem Roman von Canetti in Betracht ziehen¹¹ und als Vergleich für Kant benutzen wollen. Er war grundsätzlich ein Mensch der Mitte des 18. Jahrhunderts: ein Aufgeklärter aus Ost-Preußen, der ab einer bestimmten Zeit (deutlich ab 1770) entschied, die Poesie des Ausdrucks und die Sprache der Wissenschaft bewusst als Gegensätze darzustellen.

Kant war sicher nicht nur der bloß analytische Geist. Dieses Thema — die Kunst bei Kant — habe ich gewählt, da es verschiedene Anzeichen dafür gibt, dass das Thema der produktiven Imagination und deren materielle Ergebnisse, d.h. die Kunst (darunter die Literatur), zumindest während einer bestimmten Periode Kant nicht fremd waren — in einem positiven Sinne.

¹⁰ Siehe beispielsweise die Beschreibung Kants in Heinrich Heines *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland*: “Die Lebensgeschichte des Immanuel Kant ist schwer zu beschreiben. Denn er hatte weder Leben noch Geschichte.“ In: Heine, H., *Werke und Briefe*, Bd. 5, Berlin 1961, S. 260ff.

¹¹ Canetti, E., *Die Blendung*, München 1992.

In den *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764) widmete sich Kant der Kunst in der Tradition der Engländer (Henry Home und Edmund Burke) *als Beobachter* und nicht *als Philosoph*.¹² Aber schon ab den 60er Jahren des 18. Jahrhunderts entstehen einige Seiten, Reflexionen und Anmerkungen zu diesem Thema, denen in diesen Jahren sogar als Pendant des Verstandes in den Logik-Vorlesungen einiger Raum zukommt.¹³ Nimmt man diese Materialien in Anspruch, dann folgt ein klares Bild: die Beiträge der Kunst und der poetischen Einbildungskraft könnten als Kooperation für die Philosophie und die Wissenschaft betrachtet werden. Damit diese Kooperation erfolgt, bevorzugen die künstlerischen Urteilkriterien Kants die Selbstbeherrschung und die Harmonie. Seine literarischen Vorlieben (in erster Linie Haller, Pope und Wieland) zeichnen sich eben durch diese Kriterien aus. Gegen diese wurde die ganze Artillerie der Geniezeit gerichtet. Kant stand demzufolge fest dagegen. Die Wendung ab den 70er Jahren ist in der Tat eine Reaktion gegen die Geniezeit.

Die vorliegende Dissertation folgt einer noch nicht sehr ausgeprägten, aber deutlichen Tendenz: Die Untersuchung von bislang vernachlässigten Aspekten der Philosophie Kants, die nicht mit jenem Porträt übereinstimmen, welches manche Autoren erfolgreich verbreitet haben, nämlich das Porträt des kalten Philosophen.¹⁴ Dieses unvollständige Bild gilt es auf der Grundlage früherer Werke wie den oben erwähnten *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* und wenig beachteter Materialien, wie den *Bemerkungen* (in den *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*) und den *Logik- und Anthropologieheften*, zu vervollständigen. Auf diese Weise gelingt es uns nicht nur, ein neues Bild von Kant zu erhalten, jenes des galanten Magisters beispielsweise¹⁵, sondern auch ein

¹² Kant, I., *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Erster Abschnitt. Benutzt wurde die Ausgabe von Suhrkamp: Immanuel Kant, *Vorkritische Schriften bis 1768*, Bd.2, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt 1996, S. 825.

¹³ In der Tradition der Wolffschen-Gottschedschen und der Baumgartenschen-Meierschen Ästhetik. Vgl. AA XXIV.

¹⁴ Vgl. dazu Nietzsche, F., *Genealogie der Moral*, Vorrede und die dritte Abhandlung: Was bedeuten asketische Ideale?

¹⁵ Dieses Bild hat als Gegengewicht jenes der ersten Biographen (Borowski, Jachmann, Wasianski) heutzutage eine zu Recht Aufmerksamkeit bekommen. Seine Geltung reicht wie das des alten und erstarren Professors für eine bestimmte Zeitspanne. Das Bild findet seinen Ursprung in Karl August Böttingers *Literarische Zustände und Zeitgenossen*, Bd. I, Leipzig 1834, S. 133. Mehr dazu in Schöndörffer, O., „Der elegante Magister“, in: *Reichs Philosophische Almanach auf das Jahr 1924. Immanuel Kant zum Gedächtnis*, Darmstadt 1924, S. 65ff. Weitere wichtige Hinweisen sind in den folgenden Biographien Kants zu finden: Vorländer, K., *Immanuel Kant. Der Mann und das Werk*, a.a.O.; Dietzsch, S., *Immanuel Kant. Eine Biographie*, Leipzig 2003; Kühn, M., *Kant. Eine Biographie*, München 2003; Ritzel, W., *Immanuel Kant. Eine Biographie*, Berlin 1985.

noch wenig durchgeackertes Untersuchungsfeld, jenes der Betrachtung des Gefühls und der produktiven Einbildungskraft in Betracht zu ziehen.

Klar ist es mir jedoch, dass, sobald das kritische Projekt entstand und Kant sich über die Herausforderung und über seine Unterschiede zum *Sturm und Drang* bewusst wurde, er seine Reflexionen über die produktive Imagination einengte. Das Ergebnis ist ein progressiver und bewusster Verlust der Qualität und der Sensibilität in der Kunstdarstellung. Es ist allerdings diese Entwicklung, was Kants Position in der *KdU* erklärt, und nicht ein angeblicher Mangel an Kenntnissen und Interessen an der Kunst.

Solche Überlegungen teile ich mit anderen. Man kann in der neueren Entwicklung der Kant-Forschung feststellen, dass beispielsweise das Interesse am Kantschen Begriff der Einbildungskraft stetig zunimmt. Die Gründe dafür sind zu vielfältig, um hier vollständig genannt zu werden, man kann aber doch zweierlei sagen: Erstens, dass im Zuge der Frage, wie man die kritische Philosophie am schlüssigsten zu verstehen habe, die hermeneutische Wichtigkeit der Frage der Einbildungskraft an Dringlichkeit gewinnt¹⁶ und, zweitens, dass die Bemühungen Reinhard Brandts, Norbert Hinskes, Rudolph Malters, Werner Starkes, Manfred Kühns, Giorgio Tonellis, Piero Giordanettis und John Zammitos u.a., dem Leben und der Anthropologie Kants Aufmerksamkeit zuzuwenden, erste Erfolge erzielt haben.¹⁷ Diese Autoren übernahmen, ergänzten, verbesserten und kritisierten, was frühere Forscher wie Otto Schlapp, Karl Vorländer, Ernst Cassirer, Alfred Bäumler und Paul Menzer aus verschiedenen Richtungen angefangen hatten. Kant ist bestimmt mehr als der kritische Philosoph der 1780er Jahre und der Autor des kritischen Systems. Ihn auf diese Weise zu bezeichnen, wirft sogar noch mehr Licht auf die oben erwähnten kritischen Werke. Ein Aspekt dieser neuen Tendenz erfuhr jedoch bislang noch wenig Beachtung: Kants Auffassung der Kunst jenseits der *Kritik*

Eine Apologie dieses Charakters ist jedoch eine zweischneidige Waffe, insofern der Ausdruck "galante Magister" nicht nur positiv ist. Eleganz und Galanterie entwickeln sich zu Kriterien einer feinen sozialen Auszeichnung erst ab der russischen Besetzung Königsbergs während des Siebenjährigen Krieges. Kant nahm tatsächlich an dieser Mode teil und kultivierte bis zum Ende seines Lebens eine gewisse Eleganz im Leben, aber ein Überschuss in solchen Attitüden war ihm jeher widrig, da sie an den von ihm abwertenden Stil des Rokokos erinnert. Die Verbindung mit den Künsten gehört zu einer anderen Ebene seines Lebens: die der ästhetischen Erfahrung und nicht der Mode.

¹⁶ Vgl. dazu beispielsweise Guyer, P., *Kant and the experience of freedom*, Cambridge (Mass)/London, 1993 und Makkreel, R., *Einbildungskraft und Interpretation. Die hermeneutische Tragweite von Kants Kritik der Urteilskraft*, Paderborn 1997.

¹⁷ Siehe das Literaturverzeichnis.

der Urteilskraft. Diesen Aspekt zu beleuchten ist, wie erwähnt, hauptsächlicher Gegenstand dieser Arbeit.

Daher lautet die einleitende Frage dieser Untersuchung: Ist bei der Lektüre anderer Schriften als der *Kritik der Urteilskraft* noch etwas Neues über die Kunst zu sagen? Die Frage kann eindeutig bejaht werden. Eine Vielfalt neuer Ansichten zur Frage der Kunst kommt zum Vorschein, wenn andere Schriften berücksichtigt werden. Die *Kritik der Urteilskraft*¹⁸ (1790) und die *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*¹⁹ (1798) waren bislang die traditionellen Hauptquellen für die Kenntnis von Kants Kunstdarstellung. Als weitere Quellen wurden gelegentlich die *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen*²⁰ (1764), die *Bemerkungen zu den Beobachtungen*²¹ (1764/66) und die Fragmente über Ästhetik aus dem Nachlass, die sogenannten *Reflexionen zur Ästhetik*²² (1755-1797) herangezogen. Die Kantschen Vorlesungen über Anthropologie²³ und über Logik blieben bislang in dieser Hinsicht jedoch fast unberücksichtigt.²⁴ Diese Vorlesungen sind aber nicht nur als Quellen für eine Entstehungsgeschichte der *Kritik der Urteilskraft* zu verwenden, sondern gelten auch als Pendant zu dem, was Kant in der dritten Kritik über die Kunst geschrieben hat.

Zur Vernachlässigung dieser letztgenannten Quellen hat gewiss das einflussreiche aber negative Urteil Paul Menzers über die Kollegienheften beigetragen. Dies geschah nicht nur in Bezug auf die Authentizität dieser Vorlesungen (etwas, das ausführlich von Brandt/Stark in der Einleitung zum Band XXV der Akademie Ausgabe diskutiert wird), sondern eher in Bezug auf ihre philosophische Relevanz. Ihre philosophische Relevanz ist dagegen in dieser Dissertation vorausgesetzt. Die zentrale Bedeutung des kritischen Systems ist damit nicht

¹⁸ Zitiert wird nach der Seitenzählung der 3. Auflage (C). Benutzt wurde die Ausgabe des Felix Meiner Verlages: Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Karl Vorländer, 7. Auflage, Hamburg 1990.

¹⁹ Benutzt wurde die Ausgabe von Suhrkamp: Immanuel Kant, *Werke XII, Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Bd.2, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt 1964. [Die Bände sind text- und seitenidentisch mit Band VI der sechsbändigen Ausgabe „Kant, Werke“ im Insel Verlag].

²⁰ Siehe Anm. 12 und AA II.

²¹ AA XX. Benutzt wurde die Ausgabe von Meiner: Immanuel Kant, *Bemerkungen in den »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«*, neu herausgegeben und kommentiert von Marie Rischmüller, Kant-Forschungen, Band 3, Hamburg 1991. Die bewundernswerte Arbeit von Rischmüller dient als Grundlage zu vielen Quellenangaben dieser Dissertation.

²² Benutzt wurde die Ausgabe von Suhrkamp: Immanuel Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie* (Text und Kommentar), hrsg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt 2001.

²³ AA XXV.

²⁴ Vgl. dazu Menzer, P., *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung*, Berlin 1952, S. 207-208, Anm. 2.

angezweifelt worden, sondern die Kantsche Betrachtung der Kunst soll vielmehr aus anderen Perspektiven bereichert werden.

Eine sorgfältige Lektüre der *Reflexionen* und der *Logik-* und *Anthropologie-*Vorlesungen, erlaubt uns zu sagen, dass erstens die theoretische Struktur der Kantschen Ästhetik schon Ende der 60er Jahre aufgebaut war und dass zweitens dieser Prozess nicht ohne persönliche Zugaben auskommt. Kants Missfallen in Bezug auf die Denkweise bestimmter Personen (die schon erwähnten Hamann und Herder insbesondere) beeinflusst Kernaspekte seiner ästhetischen Vorstellung. Nur im Licht dieser persönlichen Polemik gegen die Anführer des *Sturm und Drang*²⁵ lässt sich beispielsweise die Kantsche Konzeption des Genies — ein hochinteressanter Aspekt der *KdU* — vollständig verstehen.

Um die vorige Aussage zu präzisieren, nämlich, dass neben der *Kritik der Urteilkraft* andere Schriften von Kant existieren, die eine ganze Reihe neuer Ansichten zur Frage der Kunst enthalten und in der Konsequenz neue Perspektiven zur Erörterung dieses Aspektes eröffnen, müssen wir zwischen dem, was Kant in der Sache der Kunst originell und eigen ist und dem, was an Neuem in Bezug auf die Behandlung der Kunst in der *Kritik der Urteilkraft* auftaucht, unterscheiden.

Das größere Verdienst Kants in der Sache der Kunst ist sicher die im Rahmen eines transzendentalen Systems produktive Auffassung einer kritischen Rezeptionsästhetik.²⁶ Diese bestimmt nicht nur seine Ästhetik, sondern definiert jene neue, von Baumgarten geschaffene Disziplin wieder. Wenn wir uns aber nun fragen, was Kant im strengen Sinne in der Kunstdarstellung Neue bringt, werden wir allerdings nicht viel finden. Nur die nach den *Anthropologie-Vorlesungen* des Wintersemesters 1781/82 neu gestaltete Interpretation des Genies kann erwähnt werden, wo er das Genie nicht mehr dem wissenschaftlichen oder philosophischen Tun zuschreibt, sondern es ausschließlich auf die künstlerische Beschäftigung begrenzt.

Aus diesem Grund soll die Frage dem Neuen bei Kant in Bezug auf die Kunst auf eine bestimmte Weise betrachtet werden. Nicht als Vorlage einer möglichen Erweiterung oder

²⁵ Kant bewahrte über Goethe Schweigen, obgleich er bestimmt mindestens mehrere seiner Werke kannte. Vgl. Vorländer, K., *a.a.O.*, Bd. I, S. 240-241.

²⁶ Vgl. Bubner, R., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989, S. 36f, 126f.; Gadamer, H.G., „Wahrheit und Methode“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Tübingen 1990, S. 50.

korrigierten Version der geltender Kunsttheorien seiner Zeit, sondern vielmehr als Ergänzung zu dem, was Kant selber über die Kunst und deren Rezeption und Produktion in der *KdU* berichtet.

Die zentralen Fragen der Dissertation sind demzufolge: Was finden wir bei Kant Neues außerhalb der *KdU* und auf welche Art ermöglicht dies, die Kantsche Stellung gegenüber der Kunst in dieser dritten Kritik besser zu verstehen? Die aus diesen zwei Fragen entstandene Abgrenzung der vorliegenden Arbeit ist deutlich: Untersucht wird die Bestimmung der Kunst bei Kant — hauptsächlich in Anbetracht der Literatur — und die wichtigsten ästhetischen Überlegungen (über das Schöne, das Erhabene, den Geschmack, die Lust) werden nur behandelt, wenn sie direkt Bezug auf die Kunst nehmen. Die Überarbeitung der Entstehung der Kantschen ästhetischen Konzeption im Allgemeinen ist in unserer Arbeit kein Untersuchungsgegenstand.

II. Zur Stellung der Hypothese und zum Ziel dieser Untersuchung

Vor der Darstellung unserer Arbeitshypothese ist eine hermeneutische Anmerkung nötig. Eine wichtige hermeneutische Vorgehensweise zur Deutung eines Textes ist, die Absichten eines Autors zu berücksichtigen: Was für Fragen wollte der Autor beantworten? Was für Ziele verfolgte er? Ohne die Bedeutung dieser Fragen zu vermindern, erlaube ich mir hinzuzufügen, dass dieser Ansatz nicht immer weit genug greift, und es kann deshalb letztendlich zur Verbreitung von Missdeutungen kommen. Wichtig ist nämlich nicht nur der Autor, sondern auch das Thema, auf den er seine Überlegungen bezieht. Wird dieser Aspekt nicht ausreichend berücksichtigt, kann es geschehen, dass der Gedankengang des Autors zwar verstanden und korrekt wiedergegeben, der eigentliche Gegenstand des Interesses aber verzerrt wird.

Das geschah beispielsweise im Fall der Betrachtung der poetischen Inspiration bei Platon, was sehr nah an unserem Thema liegt. Platon wollte die Arbeit des Dichters gegen die Arbeit des Philosophen abgrenzen. Gemäß dieser Darlegung wird angenommen, dass der Dichter nicht in der Lage ist, den Schaffensprozess seiner Kunst zu erklären, sondern das Ergebnis seiner Arbeit göttlicher Eingebung verdankt. Obwohl kein Dichter aus dieser Zeit Poesie auf die von Platon beschriebene Weise schuf und diese Darstellung auch nicht das Selbstverständnis der

damaligen Dichter widerspiegelt²⁷, wurde diese Auslegung Platons nicht nur von späteren Interpreten übernommen, sondern auch von den Dichtern selbst. Nachdem die Inspiration sich von der disqualifizierenden platonischen Ironie befreit hatte, können wir dann sehen, wie im Laufe der Tradition viele Künstler für sich selber diesen mystischen Hauch reklamierten, um den Wert ihres Talents hervorzuheben.²⁸

Die im Rahmen der Gegenüberstellung von Philosophie und Kunst auf die Poesie bezogenen Überlegungen und Schlüsse Platons haben aber nur in diesem speziellen Zusammenhang volle Geltung und können nicht als absolut betrachtet werden. Ein Gesamtverständnis des Schaffensprozesses eines Dichters darf sich also nicht allein auf Platons Überlegungen der poetischen Inspiration stützen.

Bei der Darstellung der Kantschen Kunstphilosophie ist oft auf zwei verschiedene Weisen ein und derselbe Fehler der Verallgemeinerung begangen worden: in Verbindung mit seinem Werk und in Verbindung mit seinem Leben. Die meisten Veröffentlichungen konzentrieren sich ausschließlich auf die *Kritik der Urteilskraft* und ihre systematischen Bezüge. Von dem kunsttheoretischen Zusammenhang aber, zu dem sich die Kunstbeschreibung in diesem Werk bezieht, die auch diese im Ganzen ergänzt und erleuchtet, berichten nur wenige Untersuchungen.²⁹

²⁷ In keinem Werk der griechischen klassischen Literatur redet der Dichter über diesen inspirierten Zustand wie Platon. Vgl. Murray, P., „Poetic Inspiration in Early Greece“, in: *Journal of Hellenic Studies*, 101 (1981), S. 87-100; Tigerstedt, E.N., „Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato“, in: Bd. XXXI (1970), S. 163-179; Del Valle, J., *Theia Moira: Inspiración y dialéctica en el Ión de Platón*, Lima 1997, S. 192-229; Ebd., „La inspiración del poeta y la ficción platónica“, in: *Areté. Revista de Filosofía*, Bd. XV, Num.1 (2003), Lima, S. 83-115.

²⁸ Dies hat seinen klaren Ursprung im Mittelalter und man kann den Namen Giotto in Betracht ziehen. Es ist aber erst ab der Renaissance, wo der Name Platons mit der Inspiration ausdrücklich verbunden wird. Die definitive Umkehrung der platonischen Darstellung der kreativen Einbildungskraft der Dichter geschah jedoch erst später im Zusammenhang mit dem Geniekult. Eine beispielhafte ironielose Darlegung des Enthusiasmus des Dichters findet sich etwas später beim jüngsten Schelling in der Betrachtung des *Ion*, des Dialogs, in dem Platon die Inspiration des Dichters darstellt. Vgl. Franz, M., *Schellings Tübinger Platon-Studien*, Göttingen 1995.

²⁹ Insbesondere: Schlapp, O., *a.a.O.*; Menzer, P., *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung*, Berlin 1952; Biemel, W., *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln 1959 (Kantstudien, Ergänzungsheft 77); Baumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, reprographischer Nachdruck der 2., durchgesehenen Auflage 1967, Darmstadt 1975. Unter den neueren Abhandlungen findet man: Tonelli, G., *Kant's Early Theory of Genius (1770-1779)*, in: „Journal of the History of Philosophy“, 4(1966); Giordanetti, P., *Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der kantischen Philosophie*, in: „Kant Studien“, Bd. 86, 1995, S. 406-430; Zammito, J., *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*, Chicago 1992; Ebd., *Kant, Herder and the Birth of Anthropology*, Chicago 2002. Das Forschungsinstitut in Marburg hat wichtige Erkenntnisse zur Anthropologie beigesteuert, unter anderem zu lesen in: Reinhard Brandts *Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischen*

Die Kunst wurde in der *Kritik der Urteilskraft* eindeutig definiert und in das Gedankensystem Kants eingegliedert. In diesem Rahmen wurde ihre Bedeutung eingeschätzt und anhand von Beispielen verdeutlicht. All das und insbesondere die verwendeten Beispiele können zu dem Schluss verleiten, dass Kant bezüglich der Kunst einen sehr eingeschränkten Blickwinkel hatte. Kants tatsächliche Kenntnisse und Ansichten über Kunst erschließen sich einem aber nur durch eine parallele Lektüre der anderen genannten Quellen. Besonders in den *Anthropologie-Vorlesungen* und in den *Bemerkungen in den Beobachtungen über das Schöne und das Erhabene*³⁰ findet man genügend Hinweise, dass Kant, wenn auch über kein großes Expertenwissen, so doch über eine fundierte Kenntnis von Kunst verfügte.

Eine ähnliche Verallgemeinerung taucht in Beziehung zu Kants Leben auf. Die großen Werke tragen einen großen Schatten mit sich. Hier ist der Schatten des kritischen Systems riesig. Er verfinstert nicht nur alle anderen Werke Kants (die sogenannten Populärschriften beispielsweise), sondern auch alle kritischen Äußerungen seiner Zeitgenossen, etwa von Herder und anderen Gegnern. Inwiefern betrifft dies das Leben Kants? Manfred Kühn verdeutlicht diese Frage ganz gut in seiner Biographie³¹: Das übliche Bild von Kant entstand im Schatten seines kritischen Systems und stützt sich auf das Prestige des Philosophen sowie auf das Lebensbild des alten Professors. Dieses Bild entspricht seinem Leben vor 1780 nicht. Deswegen ist die Untersuchung aller Dokumente, die die sogenannte vorkritische Periode betreffen, so wertvoll und nötig. Damit wird keine Art von "ungeschriebener Kantscher Lehre" konzipiert, sondern es handelt sich vielmehr darum, das Bild eines Menschen und damit seiner Philosophie in einem langfristigen Schaffensprozess und der persönlichen Selbstbestimmung zu vervollständigen und dabei teilweise zu ändern.

Als Resultat meiner Forschung ist die folgende Frage sowie deren Antwort möglich: Weshalb präsentiert Kant in der dritten Kritik ein solch reduziertes Bild seiner Kunstkenntnisse? Anhand der oben genannten Werke, Nachschriften und Notizen wird der Sachverhalt sehr

Hinsicht, Hamburg 1999; Einleitung zu den Bänden der Anthropologie-Vorlesungen in der Akademie Ausgabe (Bd. XXV); Hinske, N., „Ursprüngliche Einsicht und Versteinerung. Zur Vorgeschichte von Kants Unterscheidung zwischen »Philosophie lernen« und »Philosophieren lernen«“, in: *Das kritische Geschäft der Vernunft*, hrsg. von Gisela Müller, Bonn 1995, S. 7-28; die Einleitung und Anmerkungen zu den *Bemerkungen in den „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“* von Marie Rischmüller, a.a.O. *Das Kant-Handbuch: Leben und Werk*, hrsg. von Gerd Irrlitz (Stuttgart/Weimar 2002) schenkt in der allgemeinen Literatur den Vorlesungen Kants besondere Aufmerksamkeit.

³⁰ AA XX.

³¹ Vgl. Kühn, M., a.a.O., Prolog.

deutlich: Die Kantsche Auffassung von Kunst schwankt zwischen Achtung und Missachtung. Achtung für die Kräfte des sogenannten Dichtungsvermögens, die sowohl zur Belebung des Geistes führen als auch als Komplement der Wissenschaften und Philosophie fungieren könnte³² und Missachtung für die negativen Wirkungen desselben wie die Aushebelung der Vernunft durch das Ausschweifen der Phantasie.

Im Laufe der Zeit steigert sich bei Kant das Gefühl der Gefahr, und daraus ergibt sich die entsprechende Reaktion. Für ihn liegt die Gefahr vor Augen: Man kann sich schnell in der „Nebelbank“ des bereits erwähnten Ozeans verlieren. Hier auf dem offenen Meer hat man keinen festen Boden unter den Füßen, zudem verliert man leicht die Orientierung. Bei dem Orientierungsverlust ist es leicht in einen Zustand der Seelenbegeisterung zu geraten, die uns unschwer dazu verführen kann, an Wirklichkeiten zu glauben, die nur in der Phantasie existieren. Dabei betrügt der begeisterte Künstler leider nicht nur sich selbst, sondern auch die anderen, die sein Werk betrachten. So kann er nicht nur Bilder, sondern auch Schwärmereien (Unwahrheiten, Trugbilder und Illusionen) verbreiten und dabei die gesunde Vernunft irreführen, was einem direkten Angriff auf eine unverzichtbare Grundlage der kritischen Aufklärung im Ganzen gleichkommt.

Kant machte diese Erfahrung des Orientierungsverlustes und der Schwärmereien im Zusammenhang mit der Rezeption des Geniebegriffes im deutschen Raum, wodurch weitgehend erklärt werden kann, weshalb sich seine Einstellung zur Kunst derart tiefgreifend änderte: von einer Stellungnahme, in der er urteilt, dass die poetische Imagination als Ergänzung zur wissenschaftlichen und philosophischen Wahrheit (in einem akademischen Sinne) dienen kann, bis zu einer anderen Stellungnahme, in der er jede Möglichkeit einer poetischen Wahrheit ablehnt, indem der positive Einfluss der Kunst auf Spiel und Lust reduziert wird. Hielt also der junge Kant eine mögliche Kooperation zwischen Erkenntnisvermögen und Dichtungsvermögen für wünschenswert, so stand er in späteren Jahren dieser Möglichkeit mit größter Skepsis gegenüber.

Das ist aber nicht der einzige Grund, der Kant davon abhielt, auf diesem Ozean mehr als nur einige Beobachtungen und eine Reihe von Anmerkungen zu machen. Es gab vor allem auch die systematische Absicht und seine Bemühung, die traditionelle Metaphysik zu erneuern. Im

³² Siehe die zwei Zitate, die als Motto meiner Untersuchung gelten können. Mehr dazu im Teil II.

Hinblick auf eine Teleologie der Natur und eine moralisierende Deutung des Schönen wurden die Künstler und mit ihnen ihre Kunst in der *KdU* letztendlich geopfert.

Dabei zählt auch die Missachtung der sogenannten Polyhistoriker, darunter Leibniz, Leonardo da Vinci und Voltaire. „Solche allgemeine Köpfe“, sagt Kant in der oben erwähnten *Anthropologie-Vorlesung* des Wintersemesters 1781/82, „hinterlassen keine Werke, die sich in einem Stück vorzüglich auszeichnen.“³³ Sie haben nur die Begierde, alles zu erlernen und „viele Eitelkeit ist damit verbunden.“³⁴ Die intellektuelle Zerstreung sei genauso schädlich wie die soziale, und diese Leute — egal wie tief und umfangsreich ihr Genie auch sei — können kein dauerhaftes Werk hinterlassen haben, weil sie eben ihr Talent zu sehr zerstreut haben.

Alle diese Überzeugungen und die seit 1770 streng disziplinierte Arbeit im Feld der Metaphysik und der Epistemologie, die zielgerichtete Motivation, ein System zu schaffen, das die drei wichtigen Fragen: Was kann ich wissen, was soll ich tun, was darf ich hoffen, beantworten sollte, erstarren und verengen, aber das Kantsche Umgehen mit der Kunst verstummt nicht. Beweise dafür liefern die ästhetischen Reflexionen, die Kants *Logik-Vorlesungen* nach G. E. Meiers *Auszug aus der Vernunftlehre* folgen. Sie und die *Anthropologie-Vorlesungen* (seit 1772 und nach Baumgartens *Psychologia empirica*) zeigen einen deutlichen und kontinuierlichen Umgang sowohl mit der Ästhetik als auch mit der Kunst, insbesondere mit der Literatur.

Als 1787 das Projekt entsteht, eine *Kritik des Geschmacks*³⁵ zu verfassen, sind seit dem Auftauchen der ersten ästhetischen Überlegungen etwa dreißig Jahre vergangen. Die dritte Kritik war die Gelegenheit, darüber eine finale Rechenschaft abzulegen, um so mehr als eine von Kant als unkontrolliert angesehene Imagination um diese Zeit wieder auftaucht. Wir beziehen uns insbesondere auf die neuen Publikationen Herders.³⁶

³³ AA XXV: 1054-55.

³⁴ AA XXV: 1054-55.

³⁵ Kant korrigierte das Manuskript (von Sommer 1787 bis Ostern 1790) in einem solchen Ausmaß, dass dasjenige, was als eine Kritik des Geschmacks angefangen hatte, sich mit der Einfügung der Idee der reflektierenden Urteilskraft und der Teleologie zu einer umfassenden Kritik der Urteilskraft entwickelte.

³⁶ Gemeint sind insbesondere die *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784, von der Kant zwei Rezensionen im Jahre 1785 verfasste, sie jedoch im Januar und im Dezember in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* von C.G. Schütz anonym erscheinen lässt) und *Gott, einige Gespräche* (1787).

Von Kant eine kunsttheoretische Revolution zu erwarten, ist wie früher erwähnt eine ungerechtfertigte Hoffnung. Weder die Person noch das Werk streben nach diesem Ziel. Kants ästhetisches Anliegen ist die Anwendung der Kategorien und der Prinzipien, die er in seinen früheren Kritiken entdeckt hat, auf Probleme, von denen er keinesfalls beabsichtigt, sie auf eine neue und ursprüngliche Weise zu stellen. Mit diesen Problemen meine ich die Bestimmung des Schönen, des Erhabenen, des Geschmacks, der Einbildungskraft und des Genies. Er übernimmt sie ohne jedes Zögern von seinen Vorgängern und Zeitgenossen (darunter: Shaftesbury, Burke, Home, Hume, Gerard, Hutcheson, Helvetius, Rousseau, Baumgarten, Meier, Gottsched, Mendelssohn, Sulzer, Resewitz) und verwendet sie als Arbeitsmaterial für die Vollendung seines Systems. Es mag wohl darüber diskutiert werden, was für eine Stellung die Ästhetik innerhalb des transzendentalen Systems besitzt. Ich gehe jedoch davon aus, dass der Grundbegriff der dritten Kritik das Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur ist, und dieses Prinzip findet im zweiten Teil des Buches eine ausgedehntere Anwendung als in der Analyse des ästhetischen Urteils. Eine Diskussion der transzendentalen Zwecke dieser Kritik bleibt außerhalb der Grenzen der angestrebten Dissertation. Dazu steht zahlreiche Literatur zur Verfügung.³⁷

Die Kunst besitzt innerhalb der letzten Abhandlung des kritischen Programms eine beschränkte und untergeordnete Stellung. Dies bedeutet jedoch nicht, dass Bezüge zur Kunst in der *KdU* selten zu finden oder uninteressant sind. Ganz im Gegenteil erscheint dort eine sehr deutliche Stellungnahme in Bezug darauf, wie die künstlerischen Produkte angesichts der ästhetischen Erfahrung bewertet werden sollen. In Verbindung damit stellen überdies die Diskussionen um das Genie und um die ästhetischen Ideen Kernaspekte der Verbindung zwischen dem Schönen, dem Guten und der Zweckmäßigkeit der Natur.

Diejenigen Paragraphen (§43-50), die der Bestimmung der Kunst und des Genies gewidmet sind, machen mit den Paragraphen (§51-54), die sich als Versuch der Einteilung der schönen Kunst zuwenden, den wichtigen Teil dessen aus, was bezüglich der Kunst in den drei größten Werken Kants zu finden ist. Die kritische Beschreibung der Kunst in diesen Paragraphen samt den dürftigen und geistlosen Beispielen in den Paragraphen 14 („Erläuterung durch Beispiele“) und 42 („Von dem intellektuellen Interesse am Schönen“) hat verhältnismäßig

³⁷ Insbesondere: Bartuschat, W., *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt 1972; Kühlenkampff, J., *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt/Main 1978. Guyer, P., *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge/London 1997; Marc-Wogau, K., *Vier Studien zu Kants Kritik der Urteilskraft*, Upsala 1938.

wenige Kommentatoren ermuntert, sich mit der Kunst im Kantschen Sinne weiter zu beschäftigen. Dennoch sollten sowohl die ambivalente Entwicklung der Erklärung des Genie-Begriffes zwischen den Absätzen 46 und 50 als auch das von den *Beobachtungen* und den *Vorlesungen* angebotene reichliche Material als Anreiz für neue Untersuchungen gelten.

Diese Stimuli vermehren sich, wenn man den Fokus der Betrachtung hauptsächlich auf die Kunst selbst richtet und nicht auf das System. Nur unter dem Gesichtspunkt der transzendentalen Kritik und ihrer Bedingungen ist die Beschreibung der Kunst arm und bescheiden. In Bezug darauf verhält sich die Kritik wie ein Prokrustesbett: Die überstehenden Gliedmassen werden abgehauen. Ein ganz neues und unbearbeitetes Feld eröffnet sich, wenn man sich von dieser Sichtweise verabschiedet und den Blick über die systematischen Ansprüche der *Kritik der Urteilskraft* hinaus richtet.

Kant nannte einmal in einer Anthropologie-Vorlesung das Feld des Dichtungsvermögens die Wüste der Bilder.³⁸ Damit ist wie bei dem Zitat am Anfang dieser Einleitung die unkontrollierte Macht der produktiven Einbildungskraft gemeint. Dabei aber handelt es sich um eine Faszination. Die Faszination für so ein Vermögen erklärt er auf ähnliche Weise wie die Faszination, die eine Stadt wie Damaskus für manche verursachen kann. Nach einer langen Fahrt durch die Wüste vergleicht der Reisende die Palmen nahe Damaskus mit einem Eden.³⁹ Eine ähnliche Faszination kann die Seele des Menschen im trockenen Land der Urteilskraft⁴⁰ auch anfeuern; dennoch kann das, was von solchen Visionen am Ende übrig bleibt, meistens nur eine Leere des Gedankens sein. Deswegen wird dieses Vermögen mit einem wilden Pferd verglichen und muss dementsprechend gezähmt werden.

Der Vergleich mit der damaligen aufblühenden Stadt der Kalifen ist überdies von Bedeutung: Erstens, weil Kant die unbeschränkte Imagination mit dem Morgenland assoziiert und damit die orientalische Mode seiner Zeit auch kritisieren will, und zweitens, weil dieser Hinweis als Detail unter anderen seine geographischen Kenntnisse auszeichnet. Abgesehen von wenigen Aufenthalten außerhalb seiner Heimatstadt blieb Kant sein ganzes Leben in Königsberg, der wichtigen Handelstadt in Ostpreußen. Trotzdem verfügte Kant über ausgedehnte

³⁸ Vgl. XXV (*Anthropologie Friedländer*): 536.

³⁹ Vgl. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: *Werke XII, Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, a.a.O.*, §23.

⁴⁰ Gemeint ist Deutschland, das im Vergleich zu England (Genie/Geist) und Frankreich (Geschmack) damit bezeichnet wird. Siehe die Anthropologie-Vorlesungen oder die *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* unter Berücksichtigung des Kapitels: *Vom Charakter der Völker*.

geographische Kenntnisse, die es ihm auch ermöglicht Vorlesungen über Geographie zu halten.⁴¹

Ein ähnliches Verfahren können wir im Rahmen der Kunst sehen. Trotz des dünnen Bildes in der *Kritik der Urteilskraft* besaß Kant eine ausreichende Kunst- bzw. Literaturkenntnis: Zu den schon zitierten Pope, Haller und Wieland können Vergil, Homer, Ariost, Shakespeare, Milton, Klopstock, Brockes, Young, Sterne, Swift, Butler, Richardson hinzugefügt werden. Alle diese Autoren wie auch andere kommen häufig in den genannten Nachschriften und Vorlesungen vor. Eine Mitteilung Jachmanns⁴² lässt sogar vermuten, dass Kant neben seinen bekannten naturwissenschaftlichen Studien auch literarische Interessen hatte.

Die definitive Entscheidung, das kritische System zu entwickeln, neben seiner kritischen Meinung gegenüber der avantgardistischen literarischen Tendenz seiner Zeit gelten als Erklärung, warum Kant dieses frühe Interesse nicht weiter ausgeführt hat. Die zahlreichen Hinweise in den *Beobachtungen über das Schöne und das Erhabene*, in den *Bemerkungen in den Beobachtungen*, in den *Reflexionen* und in den *Logik- und Anthropologie-Vorlesungen auf Künstler und Kunstautoritäten der damaligen Zeit* gleich wie die Tatsache, dass Königsberg im Vergleich zu anderen Städten Deutschlands neben der überwiegenden Landwirtschaft in der umliegenden Region eine wichtige Handelsstadt war⁴³, gelten ebenfalls als Beweise dafür. In

⁴¹ AA VIII (*Vorlesung über physische Geographie*) und XIV (*Reflexionen zur Physischen Geographie*). Diese Vorlesungen wurden als physische Geographie von der menschlichen Geographie später unterschieden. Die letzten erhalten folglich den Begriff Menschenkunde oder Anthropologie (im Zusammenhang mit der oben genannten *Psychologia empirica*).

⁴² Vgl. Jachmann, R.B., „Immanuel Kant geschildert in Briefen an einem Freund“, in: *Wer war Kant? Drei zeitgenössische Biographien von Ludwig Ernst Borowski, Reinhold Bernhard Jachmann und E.A. Wasianski*, hrsg. von Siegfried Drescher, Tübingen 1974, S. 147-149. [Dieser Ausgabe liegt die Ausgabe der „Deutschen Bibliothek“ aus den Jahre 1912, herausgegeben von Felix Groß, zugrunde]. Im selben Buch lesen wir auch, dass Kant seine „damals ansehnliche und auserlesene Bibliothek“ nach und nach in den ersten knappen Jahren seiner Dozentur veräußert (Nicht weil er dafür kein Interesse mehr hatte, sondern weil „er einige Jahre hindurch seine dringendsten Bedürfnisse von seinem Verdienst nicht bestreiten konnte“). *A.a.o.* S.137.

⁴³ Kant selbst spricht von der entstandenen Üppigkeit der Stadt (Vgl. *Bemerkungen in den Beobachtungen*, *a.a.O.* S.35. Die Prosperität Königsbergs verdankte sich besonders drei Umständen: 1) Die Vergabe von Patenten und Privilegien für Bankiers, Kaufleute, Textil- und Metallhandwerker lockte viele nach Preußen. Der König (Friedrich II) hatte außerdem wegen der verschiedenen Kriege den Großlieferanten und Bankiers zu hohen Profiten verholfen (Königsberger Kaufleute hatten an den Getreidelieferungen auch für die russische Besatzungsarmee (1758-63) ungeheuere Summe verdient); 2) Preußen hatte 1742 Österreich Schlesien abgenommen, ein an Rohstoffen reiches und wirtschaftlich entwickeltes Gebiet, das für die Kernprovinzen fortan die Rolle einer Kolonie spielte; 3) Preußen beutete rücksichtslos das wirtschaftlich starke, aber militärisch und politisch geschwächte Polen aus. Die Stadt erfuhr unter diesen Umständen eine vollständige Umgestaltung des Lebensstandards und der gesellschaftlichen Formen. Vgl. Stavenhagen, K., *Kant und Königsberg*, Göttingen 1949, S. 20-23. Dazu auch: Kohnen, J., *Königsberg: Beiträge zu einem besonderen Kapitel der deutschen*

einer Zeit von lebendigem Wissensaustausch war es naheliegend, dass Königsberg dank seiner Handelstradition eine Stadt von vornehmlich kultureller Bedeutung war. Durch die englischen, holländischen und französischen Handelsfirmen wurden die wichtigsten Bücher und Zeitschriften in den Salons gelesen und lebhaft diskutiert.⁴⁴ Bei der Lektüre von Kants Vorlesungen und Manuskripten ist kein Mangel an Information bezüglich der Kunst zu finden. Anregungen, über diese menschliche Tätigkeit zu diskutieren, bekam er wohl auch von Lindner, Hippel, Hamann, Herder und von den Häusern, in denen er gern verkehrte, dem Haus des Grafen Kayserling und dem des Kaufmanns Jacobi.

Aufgrund dieser Vielzahl von Hinweisen, die darauf schließen lassen, dass Kant sich während einer bestimmten Phase seines Lebens für Kunst interessierte und sich Kenntnisse zu diesem Thema aneignete, erstaunt das geringe Interesse, das die Darstellung der Kunst innerhalb des Kantschen Korpus bisher auf sich gezogen hat. Grund für diesen Mangel an Interesse ist meiner Ansicht nach die dritte Kritik. Vielfach wird die Auffassung vertreten, dass diese letzte Kritik Kants gesamte Einstellung über Kunst enthält, weshalb viele Interpreten darin übereinstimmen, dass Kant sich weder sehr für Kunst interessierte noch über fundiertes Wissen in diesem Bereich verfügte. Diese Vermutung wird dadurch erhärtet, dass Kant in der *KdU* das Naturschöne über das Kunstschöne stellt. Nach Lektüre der anderen Schriften ergibt sich jedoch ein ganz anderes Bild. Es mag darüber diskutiert werden, wie sehr Kant die Kunst am Herzen lag, aber — ohne Kant zu einem avancierten Kunstkritiker zu verklären — es darf behauptet werden, dass ihn eine tiefere Vertrautheit mit der Materie verband, als es die *KdU* vermuten lässt.

Die zentrale Hypothese dieser Arbeit ist also die folgende: Die Deutung der Kantschen Kunstdarstellung kann erst erfolgreich sein, wenn wir über die *Kritik der Urteilskraft* hinausschauen. Kant wusste mehr über Kunst, als eine kurzsichtige Lektüre dieses Werkes zu vermuten erlaubt. Es handelt sich vielmehr um Überzeugungen und Vorlieben als um Unkenntnis. In der *KdU* reagiert Kant mit Argwohn auf die poetischen und theoretischen Behauptungen des *Sturm und Drang*. Nach einem in den 50er Jahren entstandenen

Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts, Frankfurt/Main 1994; Tonelli, G., „Conditions in Königsberg and the Making of Kant’s philosophy“, in: *Bewusst sein: Gerhard Funke zu eigen*, hrsg. von Buchner, A., Drüe, H., und Seebohn, T., Bonn 1975, S. 126-144; Weis, N., *Königsberg: Immanuel Kant und seine Stadt*, Braunschweig 1993.

⁴⁴ Darunter die einflussreiche englische Zeitschrift *The Spectator*, auf welche sich Kant gelegentlich bezieht. Vgl., XXV (*Anthropologie Friedländer*): 472; *Bemerkungen in den Beobachtungen*, zahlreiche Anmerkungen.

ästhetischen Kriterium der Aufklärung bevorzugte die Kantsche Kunstauffassung unter den Seelenvermögen immer die Beherrschung und die Harmonie. Jedoch engte Kant schließlich — als Widerspruch zu jenen Autoren sowie als Ergebnis der architektonischen Ansprüche seines kritischen Projekts — seine Darstellung der produktiven Imagination ein. Daraus entsteht in der *KdU* der starke Verlust an Sensibilität in der Kunstdarstellung.

Die Kant-Forschung hat sich öfters mit der Bemerkung beruhigt, dass Kant eine unkünstlerische Natur besessen hätte, und dabei hat sie sich gar nicht gefragt, ob in der *KdU* ästhetische Überzeugungen wiederzufinden wären, deren eigentlicher Ursprung in künstlerischen Erlebnissen zu suchen sind. Tatsächlich sprechen die Anthropologie-Vorlesungen bis 1782 (*Menschenkunde*) allein über Kunst, wenn ästhetische Gedanken zur Diskussion kommen. Der deutliche, gleichzeitig aber oberflächliche Nachweis, dass Kant, als er im Jahr 1790 sein ästhetisches Hauptwerk erscheinen ließ, nicht mit der Kunst der Zeit in Diskussion stand, also dass er kein Verhältnis zu der Kunst dieser Epoche hatte (Goethe, Schiller usw.), beweist doch nicht, dass die Kunst ihm auch früher, in seinen jüngeren Jahren, fern stand. Die folgende Untersuchung wird jene Annahme bestreiten und damit versuchen, die entsprechende Lücke in der Forschung auszufüllen.

III Zur Gliederung dieser Untersuchung

Im Unterschied zu den gängigen Darstellungen der Kantschen Philosophie, nach denen sich diese in zwei Perioden einteilen lässt, in eine vorkritische und in eine kritische, schlage ich vor, die Entwicklung in Kants Theorie der Kunst wie folgt einzuteilen: 1) die Kommentare und Reflexionen bis zu der Veröffentlichung der *Beobachtungen*, 2) die *Beobachtungen*, Schriften, Nachschriften und *Logik-* und *Anthropologievorlesungen* bis 1777, 3) die *Anthropologie-Vorlesungen* von 1777/78 (Pillau) bis 1781/2 (*Menschenkunde*), die den Weg zur *KdU* bereiteten und als Wendepunkt gelten und 4) die *Kritik der Urteilskraft*. Die *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* verschärft nur die allgemeinen Tendenzen der dritten Kritik und steuert keine weiteren Erkenntnisse oder Ideen bei.

Meine Vorgehensweise bei der Entfaltung der Argumentation ist folgende: Ich werde mit der Analyse der *Kritik der Urteilskraft* beginnen. Ihr ist der erste Teil dieser Dissertation gewidmet. Beim ersten Blick mag diese ausgewählte Darstellungsstruktur etwas merkwürdig erscheinen. Sie entspricht aber keinen chronologischen, sondern thematischen Kriterien. Da das Hauptinteresse dieser Arbeit darin liegt, das Neue in Bezug auf die Kunst bei Kant,

abgesehen von der *Kritik der Urteilskraft*, zu zeigen, betrachte ich deren Analyse als den ersten Schritt. Diese Vorgehensweise wird mir ermöglichen, nicht nur die interne Strategie der dritten Kritik, sondern auch ihre philosophischen Voraussetzungen sowie ihre kunsttheoretischen Absichten zu beleuchten.

Die Erläuterung jener Voraussetzungen und Absichten offenbart die Notwendigkeit und die Bedeutung einer Darstellung, die die Entwicklung und Hintergründe der Beziehung Kants zur Kunst zeigt. Der zweite Teil der Dissertation beschäftigt sich dementsprechend mit dieser Entwicklung und bespricht sowohl den historischen Hintergrund der Entstehung und Entwicklung der Ästhetik und der Kunsttheorien im 18. Jahrhundert als auch deren Aneignung durch Kant.

Nach dieser Logik in der Darstellung stellen die ersten Kapitel sowohl meine Stellungnahme zur *Kritik der Urteilskraft* als auch einen Überblick der Struktur dieses Textes in Bezug auf die Kunst dar. Die folgenden Kapitel des ersten Teils analysieren ausführlich die Paragraphen, die Kant der Kunst gewidmet hat.

Der zweite Teil verfährt chronologisch, da er über eine Entwicklung handelt. Der erste Kapitel ist dem ästhetisch-künstlerischen Entstehungsprozess im 18. Jahrhundert gewidmet, in dem sich die Bedeutung von Alexander Gottlieb Baumgarten deutlich abhebt. Dessen ästhetische Untersuchungen sind entscheidend, um den ästhetischen Einsatz Kants in seinen Tiefen zu verstehen. Die zwei letzten Kapitel beschäftigen sich mit der ausführlichen Darstellung der oben erwähnten Entwicklung der Beziehung Kants zur Kunst seiner Zeit, jeweils mit dem Bezug auf die Kunst und mit dem Bezug auf das Genie. Diese Erläuterungen, die von den ersten Werken bis zu den *Anthropologie-Vorlesungen* der Jahren 1777/78 bis 1781/82 ausgehen, werden die progressive Verschärfung der Kantschen Bestimmung des Kunstbegriffs und die darauf folgende vorherrschende Auffassung in der *KdU* analysieren und erklären.

Teil I

*„Wenn man das Zimmer gern verlässt“: Die Bestimmung der Kunst in
der **Kritik der Urteilskraft***

Die schönen Dinge zeigen an, dass der Mensch in die Welt passe.

Kant I., *Ref.* 1820 (1771-1772? 1773-1775?)

1. *Stellungnahme zur Frage der Kunst in der Kritik der Urteilskraft*

1.1. *Ästhetischer Formalismus und Kunstbetrachtung*

Die Kunsttheorie Kants in der *Kritik der Urteilskraft* unterscheidet zwei wesentliche Aspekte. Der erste entspricht der Analytik des reinen Geschmacksurteils, während der zweite erst erscheint, wenn sich die Textperspektive ändert und dabei beginnt, die Bedeutung des Geschmacksurteils über das Schöne in Frage zu stellen.

Der erste Teil drückt sich in einem ästhetischen Formalismus aus und ist hauptsächlich zwischen den §§ 14–17 zu finden (jeweils *Erläuterung durch Beispiele; Das Geschmacksurteil ist von dem Begriffe der Vollkommenheit gänzlich unabhängig; Das Geschmacksurteil, wodurch ein Gegenstand unter der Bedingung eines bestimmten Begriffs für schön erklärt wird, ist nicht rein; Vom Ideale der Schönheit*). Er beschränkt sich auf die Ansprüche der Analyse des reinen Geschmacksurteils.

Diese Paragraphen folgen der apriorischen Determinierung des Geschmacksurteils und seiner Abgrenzung gegenüber den Gefühlen von Reiz und Rührung. Wir finden darin die bekannten Beispiele in Bezug auf den reinen Geschmacksurteil über das Schöne⁴⁵, die Unterscheidung zwischen freien und anhängenden Schönheit⁴⁶ und die Diskussion über die Idee und das Ideal.

⁴⁵ Hierbei beziehe ich mich auf die Beispiele, die in dem § 16 vorgestellt werden, die die sogenannten freien Naturschönheiten, die Zeichnungen *a la grècque*, die Musikphantasien usw. beinhalten.

⁴⁶ Der Hintergrund dieser Kantschen Bevorzugung bezieht sich auf die Konsequenzen der sogenannten *Querelle du coloris*, in der sich die Anhänger von Rubens und die von Poussin gegenüber standen. Diese Polemik findet zwar am Ende des 17. Jahrhunderts und am Beginn des 18. Jahrhunderts statt, aber sie ist noch ganz deutlich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu finden, etwa bei den ästhetischen Prinzipien von Jean Baptiste Dubos (oder Du Bos), des Autors der *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (Paris 1719). Dubos ist von großer Bedeutung in Bezug auf die Entstehung der Kunsttheorie und der Ästhetik. Der Widerhall seiner ästhetischen Reflexionen in Deutschland ist nicht zu unterschätzen. Sowohl bei Lessing als auch bei Mendelssohn und Winckelmann ist leicht sein Einfluss zu finden, sei es auch in einer kritischen Form. In diesem letzten

Es ist nicht, leicht die künstlerischen Referenzen, auf welche sich dieser Formalismus gründet, zu ermitteln. Die erste Schwierigkeit besteht in der Annahme, dass Kant gar kein Interesse an dem künstlerischen Objekt hat, da er die ästhetische Erfahrung analysieren möchte. So gesehen, trifft diese Vermutung zu. Und dennoch: aus einer textimmanenten Perspektive muss nach dem künstlerischen Objekt, welches sich hinter dem ganzen Formalismus befindet, gefragt werden, da sich die Kantsche Analyse ab dem §14 von einer Analyse des Charakters des ästhetischen Urteils zu einer Analyse des Objekts des ästhetischen Urteils hinbewegt.

Ich bin nicht der erste, der dieses Problem des Wandels in der Kantschen Analyse aufzeigt.⁴⁷ Es gilt aber momentan nur hervorzuheben, dass hinter der Bestimmung des künstlerischen Typs, welcher dem Urteil des reinen Geschmacks entspricht, sehr wohl eine gezielte Kunstkennerschaft verbirgt. Die kurze und formale Bestimmung der reinen, schönen, künstlerischen Objekte darf bei dem Interpreten keine Vermutung aufkommen lassen, dass Kant etwa Unwissenheit oder gar Naivität in Bezug auf diese Objekte oder andere Themen der Kunst besitzt.

Wollen wir nun das künstlerische Wissen und Verständnis, welches sich hinter den Paragraphen manifestiert, bestimmen, so können wir vermuten, dass sich Kant vor allem einer klassizistischen Ästhetik bedient. Sämtliche Gründe würden diese Vermutung verstärken.⁴⁸

Sinn beispielsweise äußert sich Kant, als er die Gefühle von Reiz und Rührung aus dem Gefühl des Schönen ausblendet.

⁴⁷ Vgl. Guyer, P., *Kant and the Claims of Taste*, a.a.O., S. 199-235. Die Diskussion über den Objekttyp, für den ein rein ästhetisches Geschmacksurteil gilt, und die Einschätzung davon, welche Objekte eine reine Einschätzung nicht bekommen können, kündigen das Problem, das wir in den §42 bis 54 finden werden, an.

⁴⁸ Nicht nur die Vorherrschaft der Linie über die Farbe, sondern auch die Diskussion über die Idee und die Ideale und sogar die Verweise auf die Kunst *à la grecque* zeugen von einer klaren klassischen und neuklassischen Referenz. Diese letzte Kunstart bezieht sich auf einen Architektur- und Dekorationsstil, der wegen der Ausgrabungen in Pompeji in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts populär wurde. Die Debatte über die Schönheitsideale und die Darstellung von Ideen in künstlerischen Aufführungen erscheint auch in diesem Kontext und geht dabei auf die Diskussion zwischen Idealismus und Realismus ein, vor allem in Bezug auf die Malerei. Die theoretische Referenz ist ganz klar Giovanni Pietro Bellori, der in seinen Werk *Vita de' Pittori, Scultori et Architetti moderni* (1672) eine Unterscheidung zwischen dem Maler, der seine Bilder nach Ideen malt, und dem Maler, der einfach die Natur kopiert, trifft. Kant selbst bezieht sich auf diese Unterscheidung in anderen Schriften (siehe *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, § 68: *Anthropologische Bemerkungen über den Geschmack. Vom Kunstgeschmack*), wo er zwischen Naturmaler und Ideenmaler unterscheidet. Auch dazu in Bezug auf Schönheitsideale: *Logik-Blomberg*, AA XXIV: 47, *Anthropologie-Collins*, AA XXV: 99-100 (wo zum ersten Mal ein Schönheitsideal definiert wird). Kant wurde diese Auffassung durch Winckelmann vermittelt (vgl. seine *Geschichte der Kunst des Altertums* vom 1764 und dazu die Kantschen Bemerkungen: *Anthropologie-Friedländer*, AA XXV: 663, *Anthropologie-Pillau*, AA

Dennoch gibt es auch Gründe dafür, zu vermuten, dass es sich hier nur um eine klassizistische Einhüllung handelt.⁴⁹

Ich vertrete den Standpunkt, dass es sich um eine Einhüllung, nicht um eine Verteidigung von klassizistischen Prinzipien handelt. Die Postulate einer klassizistischen Ästhetik und Kunsttheorie (Vorherrschaft der Linie über die Farbe, Verherrlichung der Form), die Kant durch Winckelmann und Mengs kannte, passen gut zu den Prinzipien der Analyse des reinen Geschmacksurteils. Da er aber später die Regeln als objektive Schönheitsnormen nicht anerkennt und gleichzeitig die Imitation als künstlerischen Prozess zur Produktion von schönen Werken kritisiert und sogar verspottet, kann im allgemeinen von einer klassizistischen Ästhetik bei Kant nicht ganz die Rede sein. Wie üblich in seinem philosophischen Vorgehen übernahm er nur das, was sich den Prinzipien seiner Analyse anpassen konnte.

Merkwürdigerweise können die gleichen Beispiele ebenso auf einem antagonistischen Standpunkt hindeuten. So könnte man etwa sagen, dass die Differenzierung zwischen freier und anhängender Schönheit der Absicht Kants entspricht, eine gewisse Kunstkennerchaft zu vermeiden und damit die Vermutung anregen, Kant sei eine Art Nachfolger des *Sturm und Drang*.⁵⁰

XXV: 827, *Menschenkunde*, AA XXV: 1027, 1098, *Anthropologie-Mnongovius*, AA XXV: 1325, 1330).

⁴⁹ Der Begriff Klassizismus (und seine spätere Wiederbelebung im 18. Jahrhundert, die als Neoklassizismus gekennzeichnet wurde) bedarf einer vorsichtigen Handhabung. Mit Klassizismus sind die Modelle des klassischen Altertums und die Modelle der großen Meister aus der Renaissance gemeint. Die formale Institution dieser Modelle, die als richtige Kriterien innerhalb der Kunst zur Nachahmung aufriefen, ist als Entstehungsgrund für die Akademien im 17. Jahrhundert anzusehen. Kant eine klassizistische Ästhetik zuzuschreiben, bezieht sich auf die Verherrlichung der klassischen Formen, welche das Werk von Winckelmann auszeichnen und in Bezug zu ihm das Werk von Raphael Mengs. Diese beiden Autoren dienen Kant hauptsächlich als Referenzen (Zu Mengs siehe *Anthropologie-Collins*, AA XXV: 99, *Anthropologie-Parow*, AA XXV: 325 und *Anthropologie-Busolt*, AA XXV: 1543). Der Standpunkt im Verhältnis Kants zu den Akademien und die schulorientierte Kunstauffassung waren jedoch negativ.

⁵⁰ Der Ausdruck erzeugt heutzutage genauso viele Konflikte wie damals. Deshalb möchte ich seit dem Anfang meine Position deutlich machen: Unter *Sturm und Drang* verstehe ich 1) diejenige Periode der deutschen Literatur zwischen 1770 und 1780. 2) Innerhalb jener Periode eben diese Literatur, die an sich selbst den Anspruch erhob, Avantgarde zu sein. Dies bedeutet: *Sturm und Drang* ist jene Literatur, die sich bewusst formal wie inhaltlich von den bewährten Mustern der rationalistischen Literatur der 1760er Jahre absetzt. Sie ist eine Literaturbewegung, die sehr kompliziert zu erfassen ist, da sie philosophisch, theologisch und ästhetisch im Geist der Aufklärung gebildet ist, aber diesen Geist kritisch gegen die eigene Gegenwart wendet. Gegen diesen Geist appelliert sie an die Emanzipation der Leidenschaften im Unterschied zur zivilisatorisch überformten Empfindsamkeit. Sie ist 3) außerdem eine Literatur, die das freie Individuelle höher schätzt als die Pflichten des Subjekts und damit der Literatur einen unvergleichlichen Individualisierungsschub verleiht. Damit wird der

Trotz des Reizes dieses Schlusses (Kant als Avantgardist!) muss man mit Vorsicht vorgehen. Der Schluss ist wiederum nur teilweise korrekt. Kant hat sich von Beginn an offen als Gegner der neuen ästhetischen und lyrischen Strömungen und ihrer verschiedenen Vorgänger (vor allem Klopstock und Hamann) bekannt. Die Art und Weise, wie Kant sich des Geniebegriffs bedient, ist ein gutes Beispiel seiner ästhetischen und künstlerischen Sympathien.

Weder die Akademien noch die freie oder entfesselte Spontaneität der Avantgardisten entsprechen Kants künstlerischen Präferenzen. Worauf diese Beispiele in Wirklichkeit hindeuten, ist erstens die Fähigkeit von Kant, die ästhetischen und künstlerischen Hintergründe zu bearbeiten und sie den Schlussfolgerungen unterzuordnen, die sich aus der Analyse seiner Grundprämissen ergeben, welche als transzendente Einengung der Erfahrung und der ästhetischen Produktion bezeichnet werden können. Zweitens zeigt sich hier eine Reaktion sowohl gegen das akademische Etablissement⁵¹ als auch gegen die neuen ästhetischen und lyrischen Strömungen, welche die ästhetische und künstlerische Autonomie postulieren. Bei der Behandlung der Kunst bewegt sich Kant eigentlich zwischen diesen zwei Standpunkten.

Literatur eine wesentliche Rolle als Medium der Ich-findung gegeben. 4) *Sturm und Drang* ist Literatur, die sich eines neuen Tons in der Literatur, der Ästhetik, der Philosophie und der Literaturkritik bedient. Sie setzt sich über aufgeklärte Regelbindungen der Sprach- und Stilhöhe hinweg und arbeitet statt dessen mit Auslassungen, Ellipsen und den Technik der Verknappung, um der unverfälschten Sprache der Leidenschaft Gehör zu verschaffen. Wie das Licht der Wahrheit das Symbol der Aufklärung ist, so wurde die mythologische Gestalt des Prometheus zum Selbstbild der jungen Autoren des *Sturm und Drang*. Unter diesen Autoren verstehe ich vor allem Herder, Goethe und Lenz. Mit der Trennung zwischen Goethe und Lenz schließt sich diese Periode der deutschen Literatur. Deren Einfluss ist jedoch enorm in Verbindung mit der Behauptung der künstlerischen Autonomie. Sobald diese vier allgemeinen Charakteristika genannt werden, kann man leicht verstehen, dass Kant dagegen war. Der Prozess, der diese kritische Stellungnahme fördert, wird im zweiten Teil thematisiert. Zum Schluss möchte ich noch darauf hinweisen, dass zwei der drei wichtigsten Autoren sowie einer ihrer bedeutendsten Vorläufer (Hamann) einen nahen Kontakt zu Kant hatten.

⁵¹ Dies kommt nach dem §22 (*Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik*) noch klarer zum Vorschein. Wir lesen dort, dass der Geschmack im Zusammenhang mit der produktiven Fähigkeit der Einbildungskraft steht und dass dies auch die Ausschließung von den Regeln bedarf (C 71-72), doch unter der Bedingung, dass der Verstand dabei keinen Anstoß leide. Was der Definition der Regeln in der *KdU* angeht, ist gar nicht einfach, zu begreifen (Dazu Kap. 4 und 5). Was in dieser Stelle bedeutet, ist die steif-regelmäßige, die mathematische Regel. Diese ist als geschmackswidrig beschrieben. In einem künstlerischen Kontext könnte das nur eine Kritik gegen das Etablissement bedeuten (Boileau, Batteaux und seine deutschen Nachfolger: Gottsched u.a.). Vgl. dazu eine Bemerkung Kants: „Die feinigkeith der Zeiten ist eine Geschicklichkeit zu betrügen und unsre Academien rüsten eine menge von Betrügnern aus.“, in: *Bemerkungen zu den Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen, a.a.O.*, S. 68. Diese Kantsche Zurückweisung der Akademien bedeutet jedoch nicht, dass in seiner künstlerischen Auffassung ein Einfluss des *Sturm und Drangs* zum Vorschein kommt. Die Auffassung von Kant liegt eher näher an der von Lessing. Dies werden wir in dem zweiten Teil noch näher betrachten.

Trotz der theoretischen und systematischen Interessen, die eine genauere Studie des ästhetischen Formalismus Kants erwecken könnte⁵², interessiert mich der erste Teil der Kunstbehandlung in der *KdU* nicht. Dies lässt sich auf die oben angesprochene transzendente Einengung zurückführen. Das Hauptinteresse dieser Dissertation liegt anderswo, in der Bestimmung des Kantschen Kunstverständnis und nicht, ich betone erneut, in der Analyse seiner recht wertvollen Theorie der ästhetischen Erfahrung.⁵³

Auf den zweiten Teil der *KdU* richtet sich das Interesse dieser Dissertation, nämlich die Frage nach der allgemeinen Bestimmung und Bedeutung der Kunst für Kant. Diese zeigt sich auf implizite Weise im §42, im Zusammenhang mit der Frage nach dem intellektuellen Interesse am Schönen. Der Ursprung der Frage nach der Bedeutung des Kunstschönen befindet sich jedoch einige Paragraphen weiter vorne, in der Analytik des Erhabenen und vor allem in der *Allgemeinen Anmerkung* (nach dem §29), wo der Zusammenhang mit dem Übersinnlichen vorgestellt wird, das heißt mit der Teleologie und der Moral. Auf diesen zweiten Teil werden wir uns demzufolge konzentrieren.

Sich mit den wesentlichen Aspekten der schönen Kunst auseinander zu setzen, ist von wesentlicher Bedeutung hinsichtlich jeder Kunsttheorie, die nicht nur eine formale philosophische, sondern auch eine künstlerische Relevanz anstrebt. Zwar war für Kant die Meinung eines Kunstkenners oder eines Kunstliebhabers nicht das wichtigste, aber — trotz des architektonischen Bedürfnisses, die Entwicklung der §§ 14-17 innerhalb der Analyse des reinen Geschmackurteils zu erklären — bringen die gerade erwähnten Absätze eigentlich nicht viel Interessantes über die Kunst selbst.⁵⁴

⁵² Dazu Crawford, D., *Kant's Aesthetic Theorie*, Madison 1974, S. 92ff.

⁵³ Dazu: Bubner, R., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1989; auch in diesem Zusammenhang: Jauß, H.R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt am Main 1991; Seel, M., *Die Kunst der Entzweiung*, Frankfurt/Main 1997. Aus einer kunstgeschichtlichen Perspektive ist der Aufsatz „Kunstgeschichtliche Bemerkung zur ästhetischen Erfahrung“ von Max Imdahl (In: Imdahl, M., *Reflexion, Theorie, Methode*, Bd. 3, Frankfurt/Main 1996), zu empfehlen.

⁵⁴ Auch Hans-Georg Gadamer weist darauf hin, dass die Unterscheidung zwischen freier Schönheit und anhängender Schönheit durchaus verhängnisvoll ist. (Vgl. „Wahrheit und Methode“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1., Tübingen 1990, S. 50f). Die Notwendigkeit dieser Absätze innerhalb der argumentativen Struktur der *KdU* kann versuchsweise erklärt werden und Kant selbst erklärt den Sinn der transzendentalen Exposition des ästhetischen Urteils (die Notwendigkeit einer transzendentalen Analytik des reinen Geschmacks) am Ende der *Allgemeinen Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteil*. Dennoch bleibt ein schwacher Eindruck in Bezug auf den Kunstverstand.

Aus diesem Grund sind für unsere Absicht die relevantesten Interpretationen der Kantschen Kunsttheorie diejenigen, die sich nicht mit dem Formalismus, sondern hauptsächlich mit der Analyse der §§43 bis 54 beschäftigt haben. Jedoch ist m. E. der Kern der Kunstbetrachtung Kants in der *KdU* an einer anderen Stelle zu finden, und zwar im §42. Damit ist eine Stelle im C 168 gemeint, die hier als Überschrift dieses Kapitels gilt: „Wenn ein Mann, der Geschmack genug hat, um über Produkte der schönen Kunst mit der größten Richtigkeit und Feinheit zu urteilen, das Zimmer gern verlässt, in welchem jene die Eitelkeit und allenfalls gesellschaftliche Freuden unterhaltenden Schönheiten anzutreffen sind, und sich zum Schönen der Natur wendet, um hier gleichsam Wollust für seinen Geist in einem Gedankengange zu finden, den er sich nie völlig entwickeln kann: so werden wir diese seine Wahl selber mit Hochachtung betrachten und ihm eine schöne Seele voraussetzen, auf die kein Kunstkenner und Liebhaber, um des Interesse willen, das er an seinen Gegenständen nimmt, Anspruch machen kann.“

Zwar entwickelt sich die Kantsche Kunsttheorie ab dem §43, doch entsteht ganz klar Kants Stellung zur Bedeutung der Kunst zu Beginn der 90er Jahre in der oben genannten Stelle. In diesen Textpassagen befindet sich der Hintergrund, aus welchem Kant die Kunst auf persönliche Weise betrachtet. Dort wird es angenommen, dass es sich um schöne Kunst handelt, was nicht nur die Präsenz des Genies und der ästhetischen Ideen, sondern auch die nötige gesellschaftliche Mitteilbarkeit, bedeutet. Nun, dies genügt nicht (wenn es der Fall wäre, müsste der überlegene Wert der Naturkontemplation als Kontrapunkt nicht gestellt werden⁵⁵). Es musste dazu die Eitelkeit, die die bildenden Kunst begleitet, beigefügt werden. Kein Kunstkenner oder Kunstliebhaber kann — so interpretiere ich das — solch einen Seelenzustand (eine schöne Seele) erreichen wie den vermuteten Seelenzustand desjenigen, der die natürliche Schönheit bevorzugt. Welche sind die Gründe für diesen Verzicht?

⁵⁵ Der Vorrang der natürlichen Schönheit war gewiss schon im Voraus bestimmt worden. Dies geschieht in dem §30, in dem der Sinn und die Notwendigkeit der Deduktion des a priori Prinzips vorgestellt wird, welches den Anspruch des ästhetischen Urteils begründet. Dort wird darauf hingewiesen, dass die gesuchte Allgemeingültigkeit sich in Zusammenhang mit der Form des Objekts befindet und dass die Urteile in Bezug auf diese Allgemeingültigkeit diejenigen des Schönen in der Natur sind. Der Grund für dessen Vorherrschaft über die Objekte, die sich aus der schönen Kunst ergeben, wird erst in dem §42 dargeboten (die einzige vorangehende Referenz, die mit einer gewissen Wertung der schönen Kunst in Bezug auf das Naturschöne in Zusammenhang gebracht werden kann, befindet sich in C 119. Dort wird, in Abhängigkeit von der Bindung an das Übersinnliche, die Vision des Ozeans gemäß der Ideen der Vernunft mit der Vision des Ozeans des Dichters verglichen). Die Fokussierung des Interesses von Kant auf das Objekt (mehr als auf den Charakter des Geschmackurteils) ist wie früher erwähnt eines der zentralen Probleme der *KdU*. Die Absicht ist offensichtlich: Indem das Objekt thematisiert wird, ist letztendlich die spätere Problemstellung in Bezug auf die Teleologie schon vorweg angesprochen.

Folgt man den systematischen Kriterien, die diese dritte Kritik offeriert, kann man den Grund, für welchen die schöne Kunst nicht als Bindungsglied für die Moral angesehen wird, anschaulich erklären. Dies erklärt aber weder die Bestimmung der Kunst, die sich in diesen Paragraphen darbietet, noch die Bestimmung des Genies hinreichend. Eine vollständige Erklärung für diesen Verzicht wird nur zu finden sein (und dies ist die hauptsächliche Absicht dieser Forschung), wenn man die Entwicklung der Beziehung von Kant und der Kunst seit seinen ersten Schriften und zu Beginn seiner akademischen Laufbahn berücksichtigt. Die Positionierung der Kunst in der *KdU* ist das Ergebnis einer langen Auseinandersetzung. Diese Perspektive wird die Fundamente unsere These legen, die wir in den vorigen Seiten schon erläutert haben: In Kants Positionierung in Bezug zur Kunst muss jeder Verdacht der Unkenntnis und der Naivität ausgeschlossen werden.

Nun gut, sollten wir uns nur auf die Analyse der *Kritik der Urteilskraft* konzentrieren, wird diese Stelle sowie weitere im §42 zeigen, dass es sich hier nicht um eine bloße Ankündigung handelt, die aber von der Kunsttheorie abgebrochen wird. Der §42 bezieht eigentlich die folgenden Absätze ein. Dieser Paragraph trägt eine starke ironische Ladung mit sich und obwohl er sich nicht auf alle Kunsttypen (sondern hauptsächlich auf die Musik und die bildenden Künste) bezieht, stellt er auf deutliche Weise die Einstellung Kants zur Kunst zusammenfassend dar. In diesem Paragraph wird die Verbindung zwischen den Ergebnissen der Deduktion und der Symbolik der Schönheit angekündigt, die dann die Verbindung zur Teleologie und Moral ermöglichen.⁵⁶ In dieser postulierten Beziehung haben die schönen künstlerischen Produkte nicht nur angeblich keinen Platz, sondern es werden auch die Schwächen und Exzesse der künstlerischen Anmaßungen von diesem Meinungsstandpunkt aus karikiert.

⁵⁶ Die *Allgemeine Anmerkung* nach dem § 29 umschließt die Analytik des reinen ästhetischen Geschmacks. In ihr wird eine Bilanz gezogen, gemäß dem Erreichten in der Analytik des Schönen sowie mit der Analytik des Erhabenen. In Zusammenhang mit dem Erhabenen wird die Beziehung mit dem Übersinnlichen vorgestellt und mit ihr der Begriff des Guten und des moralischen Gefühls. Diese *Allgemeine Anmerkung* ist eine ausschlaggebende und hochinteressante Passage innerhalb der *KdU*. In ihr wird auch die Beziehung zwischen der Einbildungskraft, der Vernunft und dem Übersinnlichen bewiesen. Mit dieser Beziehung wird somit auch die übersinnliche Bestimmung der Einbildungskraft angezeigt. Die Verbindung der Einbildungskraft mit dem Erhabenen in der Natur und mit dem Übersinnlichen wird hervorgehoben, während die Einbildungskraft in Zusammenhang mit dem Schönen nur als ein simples Spiel beschrieben wird (C 116). Der Begriff des Erhabenen verschwindet später in der Diskussion, die Verbindung mit dem Übersinnlichen ist jedoch schon bestimmt. Es fehlt somit jetzt, die Verbindung des Schönen mit dem Übersinnlichen zu bestimmen, auch wenn dies vorher nur als ein simples Spiel bestimmt wurde. Mit diesem Thema befassen sich die Paragraphen 42-54.

Die ironische Ladung ist der Ausdruck der langjährigen Auseinandersetzung mit der Ästhetik und der Kunsttheorie seiner Zeit. Damit äußert Kant seine Abneigung nicht so sehr gegen die künstlerischen Produkte, sondern vielmehr gegen die künstlerische Persönlichkeit. Gewiss ist dies möglich, da dieses Werk ein spätes Produkt seines Denkens ist. Deswegen lohnt es sich ein Augenmerk auf den Prozess der Abfassung zu werfen.⁵⁷

1.2. Die Kritik der Urteilskraft als Frucht einer ästhetischen und kunsttheoretischen Auseinandersetzung.

Relevant ist auf jeden Fall die Berücksichtigung des Abstands, mit dem sich Kant in der *KdU* mit der Kunst auseinandersetzt. Die zitierte Stelle im §42 ist nach dreißig Jahren Auseinandersetzung mit ästhetischen Fragestellungen, mit der Kunsttheorie und mit der Kunst selbst entstanden. Dabei ist als Vergleich ein Autor zu erwähnen, der in der Forschung leider kaum berücksichtigt worden ist: Gemeint ist Alexander Gerard.⁵⁸

Gerard verfasste sein *Essay on Genius* in einer Zeitspanne von circa fünfzehn Jahren (von 1758 bis 1774) und wurde 1776 von Garve ins Deutsche übersetzt. Er wird von Kant kein einziges Mal in der *KdU* genannt, aber einige Aussagen von ihm sind in diesem Werk fast wörtlich übernommen.⁵⁹ Weshalb aber der Hinweis auf Gerard? Als Kant den Schotten in den Anthropologie-Vorlesungen der 1780er Jahre (*Menschenkunde*) zur Sache des Genies als seinen Gewährsmann anerkennt⁶⁰, drückt er etwas mehr als einige von seinen Quellen und

⁵⁷ Siehe vor allem Zammito, J., *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*, a.a.O.

⁵⁸ Geboren 1728 in Aberdeenshire, war Alexander Gerard Professor für Philosophie und Prediger in Aberdeen, wo er als *Divine* im Kings College tätig war. Später nahm er den Lehrstuhl für Naturphilosophie in Marischal College ein und wurde Mitglied der *Aberdeen Philosophical Society*. Bekannt war er in Europa wegen seiner Schrift *An Essay on Taste* (1759), die populärste seiner philosophischen Arbeiten. Drei englische, zwei französische Ausgaben, zusammen mit drei Abhandlungen über das gleiche Thema, die durch Voltaire, D'Alembert und Montesquieu veröffentlicht wurden, zeugen von diesem Erfolg. Die *Allgemeine Deutsche Bibliothek* lobt den Essay und notiert: „Noch nie ist nach den ersten Gründen des Geschmacks so tiefsinnig geforscht worden, als von diesem Verfasser“ (VII,2, 1768, S.276, in der Einleitung zu: Alexander Gerard, *An Essay on Genius*, Wilhelm Fink Verlag München 1966, S.X). Er starb 1795 in Aberdeen im Alter von 67.

⁵⁹ Vgl. insbesondere Gerards *An Essay on Genius*, Part I, Sect. III (*How Genius arises from the Imagination*) und Kants Beschreibung der ästhetischen Ideen; ebenso ist die Notwendigkeit, die Imagination zu kontrollieren, in Gerards Essay vorhanden, allerdings bleibt für ihn doch die Einbildungskraft und nicht der Geschmack das Genie konstituierende Vermögen. Vgl. auch Sect. IV (*Of the influence of Judgement upon Genius*). Dass Kant nicht immer mit der Auffassung Gerards einverstanden war, wird später kurz kommentiert. Siehe dazu Anm. 567.

⁶⁰ „Gerard, ein Engländer, hat vom Genie geschrieben, und darüber die besten Betrachtungen angestellt, obgleich die Sache sonst auch bei anderen Schriftstellern vorkommt“. AA XXV (*Menschenkunde*): 1055. Trotz dieser deutlichen Erwähnung wird Gerard in der Sekundärliteratur, wie gesagt, kaum berücksichtigt. Nur Schlapps *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der*

Vorlieben aus; er offenbart damit ebenfalls ein sehr wichtiges Merkmal seiner Darstellung des Genies und damit der Kunst im allgemeinen. Sowohl Gerards *An Essay on Genius*⁶¹ (1774) als auch die *Kritik der Urteilskraft* (1790) sind in puncto Genie Nachkömmlinge.

Dies darf nicht vergessen werden. Gerards Essay ist u.a. von William Sharpes *Dissertation on Genius* (1755), Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (1759), William Duffss *Essay on Original Genius, and Its various Modes of exertion in Philosophy and the fine Arts* (1767) und James Beatties *The Minstrel; or, The Progress of Genius* (1771, 1774) vorhergegangen. Kants dritte Kritik erscheint gleichfalls zwanzig Jahre nach der Geniezeit in Deutschland. Beide sind dämmerige Früchte einer feurigen Zeit und versuchen (vor allem Kant, mit seinem noch tieferen philosophischen Spektrum im Hinterkopf), unter anderen philosophischen Ansprüchen, nicht nur mit der Regulierung der produktiven Einbildungskraft Rechenschaft abzulegen, sondern auch generell die ästhetischen Tendenzen der Zeit einzudämmen.

Baumgartens *Aesthetica* (1750/1758) blieb unvollendet und vertritt ästhetische Ansichten, die Kant längst hinter sich gelassen hat; Lessings Schriften blieben ebenfalls unvollendet, sind Bruchstücke oder weisen systematische Mängel auf; Sulzers hoffnungsvoll erwartete *Theorie der schönen Künste* (1771/74) erfüllte nicht die großen Erwartungen, die an sie gerichtet wurden und abgesehen von dem Werk *Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1757) gelang es Mendelssohn nicht, einen systematischen, ästhetischen Gedanken mit der notwendigen Gründlichkeit vertiefend zu artikulieren. Kant war sich dieser Unvollständigkeit der ästhetischen Überlegungen im deutschen Rahmen bewusst, um so mehr, wenn eine neue ästhetische Tendenz durch die neuen Werke Herders am anderen Extrem seine philosophische Perspektive stark angreift.⁶²

Urteilskraft, a.a.O., Brandt/Stark (in den Anmerkungen zu den Anthropologie-Vorlesungen, AA XXV), Giordanetti, P., *Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der kantischen Philosophie*, a.a.O., und letztlich Paul Guyer, in der neuen Übersetzung ins Englische der *Kritik der Urteilskraft* (*Critique of the Power of Judgement*, Cambridge 2000) widmen ihm besondere Aufmerksamkeit. Bäumlers *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhundert bis zur »Kritik der Urteilskraft«* spielt die Relevanz Gerards für die Kantsche Auffassung des Genie herunter. Biemels *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln 1959 und Menzers *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung* berücksichtigen auch seinen Einfluss auf Kant hinsichtlich des Genies und der Kunst ohne etwas relevantes zu sagen. Vgl. dazu auch Jochen Schmidts *Geschichte des Genie-Gedankens*, Darmstadt 1988.

⁶¹ Siehe Anm. 58.

⁶² Gemeint sind vor allem: *Gott. Einige Gespräche* (1787) und *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1785-1797).

Die Berücksichtigung des Entstehungsprozesses der *KdU* könnte im Hinblick auf eine umfassende Erklärung des Verzichts auf das Kunstschöne im §42 eine große Hilfe leisten.⁶³ Nach der ausführlichen und wertvollen Studie von Giorgio Tonelli sind bis sieben Redaktionsphasen zu unterscheiden. Die erste sei die Analytik des Schönen, die Kant Ende September 1787 begonnen haben soll, während die letzte die zweite und endgültige Einleitung sei, die kurz vor der Veröffentlichung und der Textpräsentation zu Ostern 1790 auf der Leipziger Buchmesse verfasst wurde.⁶⁴ Nach dem Verfassen bezüglich des Geschmacksurteils über das Schöne soll m.E. der §42 als Verbindungsstelle zu Teleologie und Moral konzipiert worden sein. Weshalb dann die der Kunst gewidmeten Absätze von dem §43 bis zum §54?

Zwar ist die einzige zu Verfügung stehende historische Gewissheit, wenn man die von Kant geschriebenen Briefe zu dieser Zeit beachtet⁶⁵, dass er zwei Versionen der Einleitung schrieb (die erste längere Version, auf die er sich im Brief vom 21. Januar 1790 bezieht, und die zweite und endgültige Version, die seinem Verleger François Théodore de Lagarde — oder La Garde — am 22. März 1790 zugeschickt wird); jedoch zeigen die Briefe noch was anderes: Der Texttitel wurde im Laufe der Zeit geändert. Erstens ist die Rede von einer Kritik des Geschmacks (Briefe vom 28. Mai 1787 von J. Bering an Kant, vom 25. Juni 1787 von Kant an Chr. G. Schütz, vom 11. September 1787 von Kant an L. H. Jakob). Seit den Briefen an C. L. Reinhold und an M. Herz (jeweils vom 12. und 26. Mai 1789) wird dann von einer Kritik der Urteilskraft geredet. Eine Kritik der Urteilskraft bedeutet wenigstens eine höhere Ambition als eine Kritik des Geschmacks. Diese höhere Ambition hängt hauptsächlich mit der möglichen Beziehung zwischen der Ästhetik, der Teleologie und der Moral zusammen.

Die intertextuale Analyse Tonellis lässt deutlich werden, dass es zwischen dem ursprünglichen Projekt, eine Kritik des Geschmacks zu verfassen und der endgültigen *Kritik der Urteilskraft* starke Veränderungen gab, wo der Inhalt bzw. der Sinn des Textes erheblich geändert wurde; dazu gehört unter anderem ein neuer Titel.⁶⁶ Aber der interessanteste und ergiebigste Aspekt der Analyse Tonellis liegt in der Erscheinung des Begriffes der

⁶³ Vor allem Tonelli, G., „La formazione del testo della Kritik der Urteilskraft“, in: *Revue internationale de philosophie* (30, 1954), SS. 423-448. Vgl. auch dazu: Souriau, M., *Le jugement réfléchissant dans la philosophie critique de Kant*, Paris 1926; Zammito, J., *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*, Chicago 1992, SS. 4-8; Guyer, P., Editor's introduction to The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant, *Critique of the Power of Judgement*, S. XLI-XLVI.

⁶⁴ Vgl. Tonelli, *a.a.O.* S. 439-445.

⁶⁵ Ich beziehe mich auf jene Briefe, die mit dem von Bering an Kant (vom 28. Mai 1787) anfangen und bis zu dem von Lagarde an Kant (vom 22. Mai 1790) reichen. Dazu AA. X und XI.

⁶⁶ Vgl. Zammito, *a.a.O.* Die Einleitung dieses Buchs zeigt schon sehr deutlich, was dieser Prozess in der Verfassung des Textes bedeutet.

reflektierenden Urteilskraft, der sich als Kontrapunkt zu einer bestimmenden Urteilskraft herausstellt. Dieser Begriff erscheint erst während des Verfassens der ersten Einleitung, die nach Tonelli vermutlich schon im vorigen Jahr geschrieben wurde, das heißt vor der *Kritik der teleologischen Urteilskraft* und vor der *Analytik des Erhabenen*.⁶⁷

Die Einbeziehung des Begriffes einer reflektierenden Urteilskraft erweitert auf einer gewaltigen Weise den Horizont einer Kritik des Geschmacks und ermöglicht eine Verbindung mit der Teleologie und der Moral. *Reflexion*, sowie *iuditio* (Beurteilungskraft) und *ingenium* (Witz/Geist) waren zentrale Begriffe in der Entstehung der Ästhetik, und ihre Anwendung von Kant verbindet unmittelbar seine Ästhetik insbesondere mit der von Wolff-Baumgarten. Auch für Baumgarten war die Ästhetik vielmehr als eine bloße Geschmackskritik.

Das Ergebnis dieser Auseinandersetzung in Bezug auf die Textverfassung und jene höhere theoretische Ambition ist die Einbeziehung des §42. Die zwischen den §43 und §54 zu findende Kunsttheorie ist aus einer langjährigen Beziehung zu den empirischen ästhetischen Fragen entstanden und war schon hauptsächlich vor der Einbeziehung der teleologischen Reflexion in ihrem Kern entwickelt.⁶⁸ Die Verbindung mit der Teleologie kam durch die Voraussetzung, dass die Natur viel besser als die Kunst diese Verbindung herstellen könnte und dass die Natur selbst künstlerische Ziele erreichen will.

⁶⁷ Vgl. Tonelli, *a.a.O.*, S. 439-445.

⁶⁸ Vgl. zur Unterscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft *Refl.* 1892 (1776-1778), *Refl.* 2704 (1776-1780), *Refl.* 2707 (1776-1780); zur Unterscheidung zwischen Kunst und Technik siehe *Refl.* 963 (1776-1778), *Refl.* 1866 (1776-1778), *Anthropologie-Pillau* (XXV: 783), *Anthropologie-Busolt* (XXV: 1493); zur Unterscheidung zwischen *artes liberales* und Brotkunst siehe *Refl.* 2026 (1776-1778?); zum Gedanken, dass es keine Wissenschaft, sondern eine Kritik des Schönen gibt siehe *Refl.* 626 (1769?), *Logik-Philippi* (XXV: 344); in Bezug auf den Vergleich zwischen Kunst und Natur siehe *Refl.* 962 (1776-1778), *Refl.* 1855 (1776-1778), *Refl.* 1888 (1776-1778), *Menschenkunde* (XXV: 1011) und *Anthropologie-Busolt* (XXV: 1511); da die Entwicklung des Geniebegriffes zum Thema des zweiten Teiles dieser Arbeit wird, verweise ich den Leser darauf.

Auch die Unterscheidung zwischen Nachahmung und Kopie erscheint schon in der *Refl.* 920 (1776-1778); genauso früh ist die Aussage zu finden, dass ein akademisch korrektes Kunstwerk nicht die wesentlichste Voraussetzung der Kunst ist — *Refl.* 924 (1776-1778) — und dass die ganz wichtige Unterscheidung zwischen natürlicher Schönheit als Charakterisierung einer schönen Sache und künstlerischer Schönheit als Charakterisierung der schönen Darstellung einer Sache: siehe *Refl.* 1816 und 1818 (1770-1771?), *Refl.* 1830 (1772-1778), *Logik-Blomberg* (XXV: 50), *Anthropologie Collins/Hamilton* (XXV: 183) und *Anthropologie-Parow* (XXV: 379). Mit dem Begriff des Geistes beschäftigte sich Kant ebenso früh. Zu dieser frühen Zeit gehört auch die Erscheinung der Verbindung zwischen Genie und Geschmack: *Refl.* 671 (1769-1770), *Refl.* 1847 (1776-1778), *Refl.* 1900 (1776-1778), *Anthropologie-Collins* (XXV: 175), *Menschenkunde* (XXV: 1060), *Anthropologie-Mrongovius* (XXV: 1313) und *Anthropologie-Busolt* (XXV: 1493). Schließlich ist die Unterteilung der verschiedenen Künste auch früh zu finden, was im Teil II gezeigt werden wird.

Dass die Natur die Verbindung mit der Teleologie viel besser als die Kunst herstellen kann, muss sich nicht auf andere Argumente stützen, abgesehen von denen, die im Text der *KdU* schon entwickelt wurden. Die zweite Voraussetzung, dass die Natur selbst künstlerische Ziele erreicht, bedürfte noch eine Erklärung. Diese wird durch die Darstellung der schönen Kunst gegeben und wird uns unmittelbar durch den Begriff des Symbols zum Übersinnlichen und zur Teleologie führen. Dadurch erlangt Kant ein anderes, eher persönliches Ziel: Die Betrachtung des Kunstschönen erlaubt ihm, seinen Argwohn gegen die neuen künstlerischen Tendenzen und gegen die künstlerische Persönlichkeit zu äußern.⁶⁹

Mit der Einbeziehung des Begriffes einer Reflexion und der im nachhinein erworbenen Bedeutung des Symbols wird die ästhetische Bedeutung des Begriffes der ästhetischen Ideen wiederbelebt.⁷⁰ Die ästhetische Idee versteht sich als der kognitive Inhalt der Analogie, des Symbols oder der Metapher.

Die Kantsche Befragung liegt darin: auch wenn die ästhetische Idee uns die Verbindung zwischen der Reflexion und dem Übersinnlichen zeigt, erscheinen und erklären sich diese Ideen in einem künstlerischen Zusammenhang. So lautet die These bei Baumgarten und so erscheint sie auch in der *KdU*. Die Strategie Kants besteht also darin, zu zeigen, auf welche Weise die schöne Kunst entsteht und was das ist, was die Betrachtung der Schönheit darbietet. Letztendlich bietet die Schönheit die Verbindung mit dem Übersinnlichen durch die kognitive Leistung der Analogie dar. Sobald dieser Punkt erreicht worden ist, ist die Bestimmung einer natürlichen bzw. einer künstlerischen Schönheit von geringer Bedeutung. Dennoch zeigte

⁶⁹ Es darf nicht übersehen werden, dass das erste, was von den Künstlern am Anfang des § 42 geäußert wird, ihre Bezeichnung als Virtuosen ist: „(...), dass Virtuosen des Geschmacks nicht allein oft, sondern wohl gar gewöhnlich eitel, eigensinnig und verderblichen Leidenschaften ergeben, vielleicht noch weniger wie andere auf den Vorzug der Anhänglichkeiten an sittliche Grundsätze Anspruch machen könnten.“ (C 165) Mehr dazu in dem nächsten Kapitel.

⁷⁰ Die ästhetische Idee wurde schon im §17 erwähnt, sie hatte aber noch nicht genügend Aufmerksamkeit bekommen. Ihre erworbene Bedeutung geht zusammen mit der Frage nach der Bedeutung des Schönen. Auf diese Weise bekommt der Schönheitsbegriff eine größere Bedeutung in der ästhetischen Darstellung. Dazu C 127, wo man zwischen der Traurigkeit, bezüglich dessen, was man die Undankbarkeit der Welt nennen könnte, und der Traurigkeit des Seelenzustands unterscheidet. Erstere assoziiert man mit dem Erhabenen, und sie ist als interessant beschrieben, während die Zweite mit dem Schönen assoziiert und indirekt mit der Beschreibung eines Berges verglichen wird, von dem man sagt, er hätte eine abgeschmackte Traurigkeit. Der Punkt ist jetzt, durch das Hinzufügen der ästhetischen Ideen einen höheren Grad des Interesses an dem Schönen beizumessen, d.i., all dasjenige, was eigentlich nur als ein einfaches und angenehmes Spiel bezeichnet wurde, aber bis zu einem bestimmten Punkt nichtssagend in Bezug zur Stimulierung der Gemütskräfte stand. Nur dadurch kann sich eine Assoziierung des Schönen mit der Moral durch die Symbole ergeben.

Kant schon, ein alter Fuchs der Argumentation, im §42 auf deutliche Weise, wo die Überlegenheit in puncto Schönheit liegt und wo die Vorliebe des Philosophen zu finden ist.

1.3. *Analytik des Schönen und Bedeutung der Kunst*

Die Erwähnung der Verbindung mit der Teleologie und der Moral führt uns unmittelbar zur Frage der Bedeutung des Schönen. Die *Kritik der Urteilskraft* stellt zwei Modelle hinsichtlich der Betrachtung des ästhetischen Urteils vor: Das erste Modell beschäftigt sich mit der Frage nach der Beurteilung des Schönen und soll das besondere der ästhetischen Lust und der ästhetischen Objekte bestimmen; das zweite Modell behandelt das Problem der Bedeutung des Schönen und erläutert die ästhetische Erfahrung als einen auf den Sinn gerichteten Auslegungsprozess. Die ästhetische Erfahrung präsentiert demzufolge ein ästhetisches Objekt nicht nur als schön, sondern auch als bedeutsam.⁷¹ Das legt den Gedanken nahe, dass Kant zuerst die Fundamente der ästhetischen Darstellung befestigen musste und dass sich aus diesem Grunde die Analyse mit der Form beschäftigt hat, durch die sie als ästhetisch beurteilt werden wird (ästhetischer Wert). Erst nachdem die spezifische Konstitution des Schönen abschließend analysiert ist⁷², kann das Phänomen des Interesses in der Betrachtung eines schönen Gegenstands erscheinen (ästhetischer Sinn).

Seit diesem Moment nun, seit der Frage nach dem Interesse in Hinsicht auf die Bedeutung des Schönen stellt sich die *KdU* als die geeignete Instanz vor, die die Vernunft, den Verstand, die Natur, die Gefühle und die Einbildungskraft harmonisieren kann. Das heißt, dass, was mit der Frage nach der Bedeutung des Schönen auftaucht, die Art und Weise ist, wie wir eine lebendige Begegnung mit der Welt herstellen oder herstellen könnten und was es ist, was aus

⁷¹ Vgl. Kern, A., *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Suhrkamp 2000, S. 12. „Das Problem der Beurteilung des Schönen ist für Kant damit gelöst, denn seine Theorie der ästhetischen Lust zeigt, *dass* und *wie* ein solches Urteil möglich ist. Dennoch ist für Kant damit die Frage nach der Struktur und dem Gehalt der Erfahrung des Schönen noch nicht vollständig beantwortet. Beantwortet ist sie nur insofern, als wir nun die Form seiner Beurteilung verstehen; offen jedoch ist die Frage nach der *Bedeutung* des Schönen. [...] Denn schöne Gegenstände sind nicht nur Gegenstände, die das Gefühl unserer Lust entzünden, sondern sie sind überdies Gegenstände, die uns etwas zu verstehen geben. [...] Die Unterscheidung, die Kant hier trifft, lässt sich reformulieren als die Unterscheidung zwischen ästhetischem Wert und ästhetischem Sinn.[...] Eine im vollen Verständnis ästhetische Erfahrung machen wir, wenn der Gegenstand sowohl Anlass der Erfahrung eines freien Spiels der Vermögen ist als auch Objekt unseres Verstehens“. Kern, *a.a.O.*, S. 97-98.

⁷² Obwohl Kant schon früher mit den Überlegungen hinsichtlich der Idee der Schönheit (§17) den Bereich des reinen Geschmacksurteils einmal verlassen hatte. Er stellt dort die Frage, ob es einen Gegenstand geben kann, der als Urbild des Geschmacks gelten kann, insofern als er der Idee der Schönheit entspricht. Solch ein Gegenstand der Anschauung heißt "Ideal". Ein Ideal ist in diesem Sinne die Versinnlichung einer Vernunftidee, die selbst nicht anschaulich ist. Inwiefern es eine Verbindung zwischen Idealen und ästhetischen Ideen gibt, bleibt immerhin eine offene Frage.

dieser Begegnung möglicherweise herauskommt. Die breite Aussicht, die dieser Versuch offenbart, war diejenige, die den damaligen Zeitgeist anregte: die harmonische Wechselbeziehung zwischen den menschlichen Vermögen einerseits und zwischen diesen Vermögen und der Welt andererseits.⁷³

Nun, was hat alles dies mit Kants Kunstverständnis und seiner Vorstellungsstrategie in der *KdU* zu tun? Viel. Bezüglich des Harmonieanspruchs besitzt Kant die feste Überzeugung, dass die ästhetischen Bestrebungen der Künstler unfähig sind, diese zu erfüllen, und dazu benutzt er als Referenzbeispiele das neue dichterische Denken, vor allem das aus Deutschland. Um dieser Absicht nachzukommen, ist es notwendig, die Schwächen dieses Denkens aufzuweisen und eine solide und überzeugende Alternative vorzustellen. Die Hervorhebung des Naturschönen ist der Ausdruck dieser Alternative.

Auf diese Weise ist aber die Reflexion über das zu erkennende, gegebene Interesse in der Betrachtung des Schönen in der *KdU* nicht nur eine Auseinandersetzung mit anderen Perspektiven, sondern auch eine bedeutungsvolle Wende in der Kritik der ästhetischen Urteile: Die Berücksichtigung der in einem schönen Gegenstand liegenden Bedeutung wird den Weg des Gedankens zur Moral ermöglichen. Für beide, Moral und Ästhetik, ist die Freiheit ein Eckstein bezüglich ihrer Konstitution.⁷⁴ Mitten in diesem Versuch taucht der Vorrang des Naturschönen vor dem Kunstschönen mit folgenden Konsequenzen auf: Nur das Naturschöne ist laut Kants Darstellung fähig, diese Verbindung auf eine gute Weise herzustellen.

Wie wir im zweiten Teil überprüfen werden, werden nach Kant die poetischen bzw. künstlerischen oder mystischen Behauptungen häufig nur zu Schwärmereien.⁷⁵ Doch reicht es ihm hier, eine Kritik des Genies zu erstellen und die Priorität der Naturschönheit zu errichten.

⁷³ Zum Verhältnis zwischen dem Schönen und dem Leben sowie zwischen dem Schönen und der Herstellung dieser Weltharmonie siehe Bubner, R., „Zur Analyse ästhetischer Erfahrung“ und „Mutmaßliche Umstellungen im Verhältnis von Leben und Kunst“, in: *Ästhetische Erfahrung, a.a.O.*, S. 9-69, 121-142.

⁷⁴ Wir werden doch noch sehen, dass nicht nur der Begriff der Freiheit, der in der *KdU* benutzt wird, unterschiedlich vom selben Begriff in anderen Werken ist, darunter natürlich in der *KdpV*, sondern auch dass weitere wichtige Begriffe sowie "Subjekt" und "Natur" nun unter ein anderes Licht gebracht werden.

⁷⁵ Dies ist weder Wahnsinn noch Enthusiasmus, sondern etwas, was Stümperwerken ähnelt, so wie er in dem vorigen Paragraphen (§47, C 187) andeutet. Der Unterschied zwischen Wahnsinn und Enthusiasmus befindet sich in der *KdU* in der *Allgemeinen Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile* (C 127 ff.). In ihr verdichtet Kant seine Stellungnahme bezüglich dieser beiden

Wird dieser Gedankengang angenommen, dann ist es möglich, den Charakter der Kunstdarstellung Kants in der *KdU* neu zu thematisieren. Die Reflexion über die Kunst in diesem Zusammenhang ist nur in einem relativen und nicht in einem absoluten Sinne ein Exkurs. Dies bedeutet, dass der Kunst hinsichtlich einer Verbindung zwischen Ästhetik und Teleologie nur eine zugeordnete Rolle zugeschrieben wird, die dennoch einen systematischen Aspekt enthält. Der systematische Aspekt der Reflexion über die Kunst wird von der Verbindung zwischen Natur und schöner Kunst, von dem Konzept des Genies und vor allem von der Einführung der ästhetischen Ideen angeboten (die zur Symbolik des Schönen führen). Sie sind die drei wichtigsten Aspekte überhaupt, die hinsichtlich der Erörterung der Kunst angeboten worden sind. Sie in abstracto zu fokussieren und nicht die Kunst im Detail, ist das, was Kant eigentlich interessiert. Die Strategie ist klar, nur so, behauptet Kant, könne er auf die systematische Bedeutung des Naturschönen Anspruch nehmen und sich gleichzeitig jeder Geniedarstellung widersetzen, ohne mit ihr ausdrücklich in eine persönliche Auseinandersetzung zu geraten (auch wenn für den bewandten Leser in der ästhetisch-künstlerischen Diskussion der damaligen Zeit die Bezugsreferenzen eindeutig sind).

Der zweite kurze Abschnitt der Kritik der ästhetischen Urteilskraft, die Dialektik der ästhetischen Urteilskraft, vor allem in den Anmerkungen und in den Paragraphen 58-60, betont und klärt allerdings jenen systematischen Aspekt: Die Auflösung der Antinomie des Geschmacks zeigt, wie der Geschmacksbegriff in Bezug auf zwei verschiedene Aspekte der Ästhetik auf zwei verschiedenen Weisen verstanden werden muss. Die Anmerkung I deutet darauf hin, dass es Ideen und Begriffe gibt. Die Ideen können von der Vernunft herkommen oder ästhetisch sein. Die Ideen der Vernunft beziehen sich auf die *KdrV*, die Begriffe des Verstandes auf die *KrV*, während die ästhetischen Ideen hauptsächlich nur in Verbindung mit der Kunst und dem Genie erklärt werden. Diese deutliche Erwähnung der Bedeutung des Geniebegriffes für die Konzeption dieser Kategorie von Ideen macht die Kantsche Analyse der Kunst bis zu einem bestimmten Punkt notwendig: Die Reflexion über die Kunst in der *KdU* soll deswegen nicht nur als ein Exkurs behandelt werden.⁷⁶ Sonst verliert die Analyse

Begriffe, mit denen sich Kant seit der Dekade der Sechziger befasst und die in seinen Anthropologie-Vorlesungen immer im Kapitel der *Krankheiten des Kopfes* behandelt werden.

⁷⁶ Sowie bei Allison: „Nevertheless, as has been frequently noted in the literature, the whole discussion of fine art and its connections with genius has an episode character about it that makes it difficult to integrate into the overall argument of the work. [...] This is not suggest, however, that this account is without any real importance or interest; it is merely that its importance and interest remains extrinsic

der Bedeutung des Schönen an Gewicht.⁷⁷ Die zu beantwortende Frage, wäre dann: Auf welche Weise korrespondiert die Reflexion über das Genie und die ästhetischen Ideen mit der Schönheitsdarstellung und ihrer Beziehung zur Teleologie?

Die Erfahrung der schönen Kunst gilt für Kant als Vorbereitung unseres Gemüts, die aber unter gewissen Beschränkungen stehen soll: Sie soll auf keinen Fall unabhängig vom teleologischen und moralischen Zweck des Werkes bleiben (In diesem Sinne bleibt er den ästhetischen Kriterien der deutschen Aufklärung treu, wie sie vor allem von Meier und Sulzer vorgebracht worden sind). Diese Erfahrung ist jedoch etwas prekär und unvollständig. Sollten wir uns von den neuen „irrationalen“ Tendenzen beeinflussen lassen, so kann dies sogar gefährlich sein. Die Gemütskräfte werden auf jeden Fall nicht komplett und vollständig positiv mobilisiert. Dafür bedarf es des Naturschönen.

Nur insofern verstehe ich solch eine Szenerie, die uns Kant in C 168 präsentiert: die Wendung zum Schönen der Natur. Was der Mann mit der schönen Seele verlässt, ist eigentlich nicht die Kunst, sondern das Zimmer, wo die Produkte der schönen Kunst anzutreffen sind. Er verlässt infolgedessen, was sich häufig an die Kunst anschließt: die Gesellschaft des Kunstkenners bzw. der Künstler und ihrer Anhänger. Dafür musste dieses vernünftige und sinnliche, menschliche Wesen schon ein moralisches, kultiviertes Gefühl haben; d.h. die Harmonie, die das freie Spiel zwischen den verschiedenen Gemütsvermögen ermöglicht, musste schon anwesend sein, was nur mit einem gezähmten Genie vorkommt: *exemplum virtutis*. Solch eine Harmonie setzt eine gebildete aber gezielte Erfahrung der schönen Kunst voraus. Vorausgesetzt ist ebenfalls, dass laut ihrer Erfahrung und ihres Verständnisses der Kunst diese seelische Harmonie sich für die reine Erscheinung der schönen Kunst (falls das etwas bedeutet) längst entschieden hat.

to the theory of taste itself.” Allison, H., *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgement*, Cambridge 2001, S. 271-272.

⁷⁷ Der Zusammenhang wäre deutlicher gewesen, wenn Kant die erste Einleitung behalten hätte: dort spielt die Technik der Natur eine wichtige Rolle. Dieser Begriff fällt in der zweiten Einleitung aus, doch sind Spuren im Werk selbst zu erkennen. (Siehe Frank, M., und Zanetti, V., (Hrsg.), *Immanuel Kant. Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Bd. 3, a.a.O., S. 1169).

2. Allgemeine Struktur der *Kritik der Urteilskraft* hinsichtlich der Kunsttheorie

Das vorige Kapitel zog die Grenzen meiner Stellungnahme in Bezug auf die Einbeziehung und die Bedeutung der Kunsttheorie in der *KdU*. Bevor wir zur Analyse der Kantschen Kunsttheorie kommen, ist es m. E. notwendig darzustellen, wie die *KdU* strukturiert ist und welche Rolle sie im Kantschen transzendentalen System spielt. Dieser Schritt ist notwendig, denn an dieses Werk, Produkt eines ehrgeizigen Projektes, kann mit verschiedenen Gesichtspunkten herangegangen werden. Jeder Gesichtspunkt wird eine bestimmte Lektüre des Textes bevorzugen. Der, der am meisten mein Interesse geweckt hat und den ich hier bevorzugen möchte, ist der, der die Beziehung zwischen natürlicher und künstlerischer Schönheit analysiert, da er die Kantsche Kritik an der Kunst seiner Zeit einbezieht.

Kant kommt zu der *Kritik der Urteilskraft* nach der *Kritik der reinen Vernunft* und nach der *Kritik der praktischen Vernunft*; er kommt demnach zu der *KdU* nach der Analyse der Prinzipien *a priori* des Verstandes in Bezug auf das Erkenntnisvermögen und nach der Analyse der Prinzipien *a priori* der Vernunft in Bezug auf das Begehungsvermögen. Er stellt uns die Urteilskraft als diejenige vor, die „in der Ordnung unserer Erkenntnisvermögen zwischen dem Verstande und der Vernunft ein Mittelglied ausmacht, das auch für sich Prinzipien *a priori* habe.“⁷⁸

Was bedeutet dies Ausmachen eines Mittelgliedes? Die Einleitung⁷⁹ stellt die *KdU* als die notwendige Brücke zwischen der *KdrV* und der *KdpV* dar. Kant präsentiert uns infolgedessen

⁷⁸ *KdU* (Vorrede zur ersten Auflage, 1790), C V.

⁷⁹ Wir wissen schon, dass Kant zwei Einleitungen zur *KdU* verfasst hat. Die Geschichte der Beziehung zwischen beiden Einleitungen kann im Kommentar von Manfred Frank und Véronique Zanetti zu der Ersten Einleitung in der *Kritik der Urteilskraft* nachvollzogen werden, in: Immanuel Kant, *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie*, Bd. 3, Frankfurt am Main 2001, SS. 1158-1164. Über sie sagte jedoch Kant nur, dass der einzige Unterschied die Länge war. Eigentlich sind mehr Unterschiede zu erkennen: Der Text ist tatsächlich nicht einfach gekürzt, sondern neu verfasst. Das bedeutendste bezieht sich auf die Rolle dieser dritten Kritik in Verbindung mit den zwei vorigen. Die erste Einleitung fragt: Wie können Theorie und Praxis Teile einer kohärenten philosophischen Konzeption sein, wie fügen sie sich zu einem in sich durchgängig konsistenten System? Die zweite fragt etwas anderes: Wie können Natur und Freiheit, wie können theoretische und praktische Vernunft trotz der Entgegensetzung ihrer Gesetzgebung einer unauflöselichen Antinomie entgehen? Diese zweite Einleitung beantwortet die oben genannten Fragen mit der Einbeziehung von Ausdrücken wie etwa "Mittelglied" und "Brücke" anstatt vom "System". Die zweite Einleitung ist zwar kürzer, aber wichtig ist, zu beobachten, dass Kant sie schließlich nicht nur wegen ihrer Bündigkeit, sondern auch

die Urteilskraft als die notwendige Verknüpfung, die den Verstand mit der Vernunft verbindet.⁸⁰ In der *KdrV* wurde die Urteilskraft als das Vermögen konzipiert, das Besondere unter dem Allgemeinen enthalten zu denken. In der dritten Kritik erweitert Kant die Bedeutung der Urteilskraft. Er charakterisiert die ursprüngliche Definition als bestimmende Urteilskraft und unterscheidet diese von einer reflektierenden, ästhetischen Urteilskraft, in der nur das Besondere gegeben ist, während das Allgemeine gefunden werden soll. Die reflektierende Urteilskraft⁸¹ kommt die Aufgabe zu, die erwähnte Brücke herzustellen.

Wie stellen wir uns den Unterschied zwischen jenen Urteilskräften vor und womit nutzen wir sie? Ich möchte hier ein narratives Beispiel geben. Wenn ich durch das Fenster schaue, habe ich vor mir nicht nur eine bestimmte Menge von Objekten, sondern es entsteht auch die Möglichkeit verschiedener Beziehungen zwischen ihnen. Ich sehe Bäume, die meisten sind Buchen; ich sehe einen Garten, Häuser, Fenster, manchmal spielende Kinder, näher betrachtet sehe ich auch das Moos, das die Baumstämme bedeckt und die Blätter, die im Laufe der vorigen Monaten gefallen sind, während die Sonne langsam untergeht.

Nun, wenn wir beispielsweise einen besonderen Baum und einen Sonnenuntergang vor Augen haben, dann könnten wir die Buche unter einer bestimmten Gattung subsumieren (Baum); in Bezug auf den Sonnenuntergang sollen wir aber etwas anders vorgehen: „Die bestimmende Urteilskraft, die nach einem ihr durch den Verstand vorgegebenen objektiven Begriff verfährt, unterstellt die Zweckmäßigkeit der Natur bzw. der ihr gerade anschaulich präsenten Teile der

aus theoretischen Motiven für die endgültige Veröffentlichung auswählte. Nun, wenn ich von der Einleitung rede, meine ich die dem veröffentlichten Text begleitende Einleitung, d. h. die zweite.

⁸⁰ Einl. *KdU*, C XXVI. Reinhard Brandt bietet eine interessante Analyse davon an, wie sich diese Vermittlung zwischen Verstand und Vernunft bzw., auf eine deutlichere Weise, zwischen Natur und Freiheit, konzipieren könnte. Diese Vermittlung könnte auch unterhalb der bestimmenden Kenntnis stattfinden, in der tiefen Sphäre von dem, was eben noch nicht bestimmt wurde oder bestimmt werden kann. So ist die Ästhetik der Anfang überhaupt und nicht nur der höchste Punkt sowie die vermittelnde Brücke zwischen Natur und Freiheit. Darüber hinaus würde es sich um das Fundament handeln, das das Auftauchen von beiden (Natur und Freiheit) ermöglicht. Vgl. Brandt, R., „Die Schönheit der Kristalle und das Spiel der Erkenntniskräfte: Zum Gegenstand und zur Logik des ästhetischen Urteils bei Kant“, in: *Autographen, Dokumente und Berichte*, Kant-Forschungen 5 (1994), S. 19-57, insbesondere S. 46-47. Die Beobachtung ist aufschlussreich und treffend, ich habe jedoch demgegenüber meine Bedenken. Die Bedeutung der Belebung bei Kant bezieht sich nicht so sehr auf eine unbestimmte Vitalität, sondern vielmehr auf eine bestimmte Ergänzung der begrifflichen Bestimmungen.

⁸¹ Der Begriff der reflektierenden Urteilskraft erscheint schon in den *Reflexionen* 2876 und 2878. Sein Ursprung geht auf die empiristische und die Wollfsche Tradition zurück. Laut dieser *Reflexionen* handelt es sich um Begriffe, die durch Überlegung auf Wahrnehmungen entspringen, sind selbst aber keine Wahrnehmungen. Sie sind sozusagen Vorstellungen zweiten Grades, die sich auf Vorstellungen ersten Grades in einer Überlegung rückbeziehen. Sie bilden deswegen nur indirekt wahrnehmungsbezogene Begriffe, keine Kategorien.

Natur für die Bestimmung durch eben diesen bestimmten objektiven Begriff. Die reflektierende Urteilskraft dagegen, der ein bestimmter objektiver Begriff nicht vorgegeben ist, kann sich in ihrem ästhetischen Gebrauch nur an dem Prinzip der Zweckmäßigkeit der Natur für das menschliche Erkenntnisvermögen in seiner allgemeinen Form orientieren, in der ein bestimmter Erkenntniszweck noch gar nicht angegeben ist.⁸²

Das Ästhetische hat keine von der Seele unabhängige Wirklichkeit, nur das Subjekt. Sie ist eine reine subjektive Tätigkeit des Menschen. Allerdings ist dabei die ganze Seele tätig, nicht etwa nur die sinnliche Wahrnehmung und die Einbildungskraft. Die von einem gegebenen Gegenstand affizierten Sinne lösen die Tätigkeit der Einbildungskraft aus, welche die sinnlichen Gegebenheiten zusammensetzt und den Verstand auffordert, ihnen mit Hilfe seiner Begriffe Einheit zu verschaffen. Der Unterschied zu den Erkenntniskräften besteht darin, dass das gegenseitige Verhältnis der Seelenkräfte nicht auf einen Begriff abgestimmt ist, denn die Bezugnahme auf die Welt ist anders. Nur ein freies Spiel zwischen den Vermögen (Vernunft, Verstand, Einbildungskraft) wird erzeugt. Dieses freie, d.h. von keinem Begriffe beschränkte Spiel erweckt ein Gefühl der Lust oder Unlust, das der Bestimmungsgrund des ästhetischen Urteils ist.

Das reflexive Urteil beruht nicht auf dem, was gesehen wird, sondern auf der verfügbaren Erfahrung vor dem Sehen. Dabei endet solch eine Erfahrung nicht mit dem, was sie gerade sieht: Objekte (Bäume, Häuser, Leute, usw.) und Ereignisse (ein Sonnenuntergang oder der neugierige Blick eines Nachbarn durch sein Fenster), sondern sie umfasst auch das, was am Ursprung dieses Treffens mit der Welt liegt: Durch das Gefühl der Lust werden die Vermögenkräfte belebt. So kann mein Blick durch das Fenster mich an die Vollendung der Natur und an die perfekte Ordnung des Universums denken lassen, genauso wie in anderen Umständen mein Blick nach draußen, auf andere Objekte und Ereignisse, mir die menschliche Gewalt und das Chaos auf dieser Welt erkennen lassen kann.

Im Prinzip stehen vor meinen Augen nur alte Bäume, ein Garten, ein verlassener, abgenutzter Spielball, der untere Teil anderer Gebäude, ein Gartenschuppen, der dunkelorangefarbige Himmel und der Wind in den Blättern. Die entsprechende Wahrnehmung ist aber vielseitiger: Das Moos auf den Baumstämmen ist nicht nur eine pflanzliche Bedeckung, eine Anhäufung von Mikroorganismen, es kann mich auch die vielen Jahre und sodann die Vergänglichkeit

⁸² Fricke, C., *Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils*, Berlin 1990, S. 124.

des Lebens erkennen lassen. Der Kontakt mit Objekten und Ereignissen der Welt erzeugt also vielmehr als eine bloße Synthese von der Wahrnehmung und dem Verstand, mit der ich einen Baum identifizieren kann. Dieser Kontakt provoziert auch Gefühle und erweckt die Imagination, nicht nur in ihrem reproduktiven, sondern auch in ihrem produktiven Aspekt.

Das war Kant bewusst, und mit solchen verschiedenen Urteilen beschäftigt sich eben die *KdU*. Weswegen nun der Versuch, jene Urteile in einem transzendentalen System zu integrieren? Die bestimmende Urteilskraft hilft mir, die Sachen in der Welt zu ermitteln, die reflektierende Urteilskraft ermöglicht, mich in dieser Welt zu orientieren. Um das zu verstehen, müssen wir uns darüber bewusst sein, dass wir hier eine neue Dimension von Begriffen zu den schon bekannten hinzufügen: Wir können uns in der Natur orientieren, und die Orientierung in ihr setzt eine Freiheit in ihr voraus, eine Freiheit jedoch, die nicht die des moralischen Handelns ist. Noch mehr: In dieser alltäglichen Orientierung haben "Natur" und "Freiheit" einen anderen Sinn. Natur mag unter dem Gesetz einer durchgehenden Verknüpfung von Ursache und Wirkung stehen. In der alltäglichen Orientierung handelt es sich nicht um dieses Gesetz, sondern um die konkrete Ordnung der Natur in ihrer ganzen Komplexität. Erst diese konkrete und komplexe Welt, wo ich lebe, beobachte, fühle, erfordert Orientierung: „Obzwar unser Begriff von einer subjektiven Zweckmäßigkeit der Natur in ihren Formen nach empirischen Gesetzen gar kein Begriff vom Objekt ist, sondern nur ein Prinzip der Urteilskraft, sich in dieser ihrer übergroßen Mannigfaltigkeit Begriffen zu verschaffen (in ihr orientieren zu können). So legen wir ihr doch hierdurch gleichsam eine Rücksicht auf unser Erkenntnisvermögen nach der Analogie eines Zwecks bei; und so können wir die Naturschönheit als Darstellung des Begriffs der formalen (bloß subjektiven), und die Naturzwecke als Darstellung des Begriffs einer realen (objektiven) Zweckmäßigkeit ansehen, deren eine wir durch Geschmack (ästhetisch, vermitteltst des Gefühls der Lust), die andere durch Verstand und Vernunft (logisch, nach Begriffen) beurteilen.“⁸³

Die gerade erwähnten Begriffe sind Begriffe zur Orientierung und sie sind empirische Begriffe, also Begriffe einer „Ordnung der Natur nach empirischen Gesetzen.“⁸⁴ Die Begriffe der Orientierung sind dennoch für jeden und zu jeder Zeit andere. Eben hier müssen wir den anderen wesentlichen Begriff, den Begriff der Freiheit, berücksichtigen. Im vorigen Absatz wurde gesagt, dass wir hier mit einem anderen Begriff der Freiheit umgehen (d.h. mit einem

⁸³ *KdU C L.*

⁸⁴ *KdU C XXXVI.*

anderen Freiheitsbegriff als in der *KdpV*). Wir sind frei, Begriffe zu bilden, die den jeweiligen Bedürfnissen der Orientierung entsprechen. Zwar stößt diese Freiheit überall an Grenzen, aber diese Grenzen sind verschiebbar. Sie ist das, was man wiederum einen Spielraum nennt, und sie spielt stets mit der Natur, indem sie eben ständig ihre Grenzen verschiebt. Sie ist demgemäss eine Freiheit in der Natur.

Auf diese Weise bringt Kant die Begriffe der Natur und der Freiheit gegenüber der *KdrV* und der *KdpV* neu in Bewegung. Die reflektierende Urteilskraft soll zwischen beiden vermitteln und muss darum gegenüber beiden eigentümlich frei sein. Da sie Gefühle und einen alltäglichen Kontakt mit der Welt voraussetzt, liegt sie unterhalb von jedem bestimmenden Verstand und von jedem selbstbestimmenden Wollen als das Ursprünglichste überhaupt; da ich indes die Farben eines Sonnenuntergangs bewundere und genieße und dabei über die Vollkommenheit der Natur und ihre immanente Ordnung nachdenken kann⁸⁵, ist das reflexive Urteil tatsächlich eine Brücke zwischen den Grenzen des Verstandes und der Vernunft, wie sie in den beiden ersten Kritiken zum Ausdruck kamen.

Der Begriff des Subjekts wird auch neu bestimmt. Während die *KdrV* eine Theorie des transzendentalen Subjekts und die Bedingungen von Erfahrungserkenntnis überhaupt entwickelt, liegt der dritten Kritik das einzelne, das hier und jetzt urteilende Ich zugrunde. Im Gegensatz zum Mathematiker oder zum Physiker (wenn er nur auf das Naturgesetz konzentriert ist) ist für das ästhetisch beurteilende Subjekt das Hier und Jetzt von Bedeutung. Beide, der Physiker und der Mathematiker, haben nicht die singulären, zu identifizierenden Gegenstände zum Inhalt, sondern die notwendigen allgemeinen Relationen. Das harmonische Spiel ist immer ein konkretes Ereignis mit einer bestimmten Dauer für ein bestimmtes Subjekt. Die Voraussetzung der allgemeinen Mitteilbarkeit (das, was die reflektierende Urteilskraft von dem bloßen und privaten Angenehmen unterscheidet) ist eine Formbestimmtheit des Urteilsgrundes (eine Entleihung aus der ersten Kritik). Durch diese Kombination (Allgemeinheitsbedingungen und Einsetzung des Individuums) entsteht das Doppelspiel von transzendentalphilosophischer und empirisch-psychologischer Argumentation.

Die *Kritik der Urteilskraft* übernimmt also die Urteilstafel der ersten Kritiken, kann jedoch nicht auf gleichem Niveau antreten. Sie übernimmt ihre Postulate und transformiert sie zu

⁸⁵ Eine subjektiv-notwendige transzendente Voraussetzung.

einer Exposition des ästhetischen Urteils. Mit dieser Transformation bleibt zwar die grammatische Form des Urteils erhalten, nicht aber die logische. Die Rolle des reflexiven Urteils bezieht sich, wie gesagt, auf die alltägliche Orientierung in der Welt, wo unser Leben sich entwickelt. Um dies noch präziser auszudrücken: Die reflektierende Urteilskraft soll zu etwas, das der Verstand nicht ohne weiteres unter Regeln bringen kann, für das ihm noch kein Begriff zur Verfügung steht, eine mögliche Regel bilden und einen passenden Begriff finden. Sie soll also das Zufällige regeln, indem sie überlegt, wie sich Vorstellungen, deren Verhältnis zueinander unklar ist, einander zuordnen lassen. Die Regelung des Zufälligen hat nur dieses Kriterium des Passens. Hier verfügt der Verstand nicht mehr über die Beziehung seiner Form zu deren Inhalten: Beim Passen sind die Passenden für einander das Kriterium.

Wo dem Verstand die Regeln und Begriffe fehlen, kann das Gefühl noch immer unterscheiden. Es unterscheidet nach eigenen Prinzipien, nach Lust und Unlust. Lust ist eine Lust an Passungen. Sie ist das Selektionskriterium für alle konkreten Ordnungen unserer Orientierung, an die wir uns halten. Die bedeutendste Erfahrung, die von diesem Gefühl erzeugt wird, die bedeutendste Art und Weise des Passens ist die Erfahrung der Schönheit, denn sie ist es, was uns zeigt, auf welche Weise sich jeder von uns in der Welt anpassen kann.

Das alles strebt danach, eine gewisse Harmonie bei unserem Begegnen mit der Welt zu schaffen. Diese Harmonie erzählt jedoch nichts von dieser Welt, sondern nur von dem Subjekt, das sie sucht. Es handelt sich bei dem ästhetischen Urteil um die Übereinstimmung der Einbildungskraft mit den sogenannten oberen Erkenntniskräfte (Verstand und Vernunft). Diese Übereinstimmung ist nur möglich, wenn die Freiheit der ersteren ohne besondere Absicht mit der Gesetzmäßigkeit der zweiten harmoniert. Nur dann erscheint ein Gegenstand als zweckmäßig für die ästhetische Urteilskraft. Das Vermögen, diese Zweckmäßigkeit (aber ohne Zweck, da es sich nicht um ein adäquates Verhältnis einer anschaulichen Vorstellung zu einem Begriff handelt) auf Grund der Lust, die sie in uns erweckt, zu beurteilen, heißt Geschmack.

Da die ästhetische Harmonie aber keine Welterklärung hervorbringt, ist sie gleichzeitig keine gesicherte Harmonie. Es geht nicht um Kategorien, sondern um Begriffe zur Orientierung. Sie zeigt einen Aspekt in unserer Begegnung mit der Welt, und dieser Aspekt ist außerdem vorübergehend und wandelbar: Man kann die Erfahrung eines Sonnenuntergangs überhaupt nicht fixieren. Die Erscheinung dieser Einmaligkeit dauert etwa fünfzehn Minuten.

Die ästhetische Erfahrung ist in dieser Hinsicht prekär und ihre systematische Kapazität ist schwach. Sie bietet jedoch einen Ausweg „aus dem Dilemma, indem sie eine Verhaltensweise aufzutut, worin die empirische und die transzendente Seite des Menschen harmonisieren.“⁸⁶ Die Möglichkeit dieser Harmonie ist aber nicht das Einzige, das in Hinblick auf die Betrachtung des Schönen vorkommt.

Die Frage nach der Harmonie begibt sich auf eine andere Ebene in der ästhetischen Reflexion. Die Deutung Kants der ästhetischen Urteilskraft hat mit der Aufgabe begonnen, die Zweideutigkeit des ästhetischen Urteils, in welchem Sinn es eine Behauptung ist und was demzufolge die Möglichkeit seiner Geltungsansprüche sein kann, aufzulösen. Wenn Kant nun die Frage behandelt, welche Bedeutung dem schon typisierten interesselosen ästhetischen Urteil zukommt, dann nimmt er die Ausführungen der Analytik nicht zurück: Es ist nicht mehr die reine ästhetische Urteilskraft, sondern die mitspielende Vernunft, die einen prekären, aber möglichen Übergang von der Natur zum Geist und zur Freiheit ermöglicht, indem sie den „Wink“ der Natur erkennt. So ist dieses Urteils nicht mehr ein Urteil über eine bestimmte Art von Gefühlen, sondern es geht vielmehr um ein Versuch zu erklären, wie die drei oberen Vermögen der Erkenntniskräfte zusammen wirken können und wie sie mit den unteren (Einbildungskraft, Sinne und Apperzeption⁸⁷) in Verbindung kommen können. In diesem argumentativen Horizont soll die Darstellung der Kunst interpretiert werden.

Zum Schluss. Die *KdU* beginnt also als eine Kritik der reflektierenden Urteilskraft, die jeweils in eine teleologische und in eine ästhetische zerfällt, worin die letzte der ersten zugeordnet wird. Dies ist ein wesentliches Merkmal des Werkes. Das ästhetische Urteil ist ein Gefühlsurteil, das man mitteilen kann und als solches muss es kognitive Elemente beinhalten. Die gesuchte Erkenntnis ist aber keine objektive Erkenntnis. Darüber hinaus muss sich das Urteil auf Kenntnis beziehen, ohne aber über einen definierten Begriff des Gegenstandes zu verfügen. Jenes Urteil beruht auf dem Seelenzustand, den wir in der gegenseitigen Beziehung der Darstellungsvermögen finden, solange diese in einem freien Spiel interagieren.

Dieses freie Spiel findet zwischen den getrennt betrachteten Erkenntnisvermögen der Einbildungskraft und des Verstandes statt. Es muss als Aktualisierung der Harmonie zwischen

⁸⁶ Bubner, R., *a.a.O.*, S. 129.

⁸⁷ Siehe *KdV* A115.

Verstand, Vernunft und Einbildungskraft gedacht werden. Sobald aber diese Harmonie sich in einer bestimmten Kenntnis realisiert, ist sie nicht mehr frei und ist auch kein Spiel mehr. Die Natur und die Kunst bieten die alleinige Gelegenheit für dieses produktive Spiel an. Folglich sind sie es, die in ihren Möglichkeiten analysiert werden müssen.

Von den beiden (Naturschöne und Kunstschöne) bevorzugt Kant das Naturschöne. Das Ingangsetzen unserer Seelenvermögen, sowohl der oberen als auch der unteren, in diesem freien Spiel, das als Prinzip die Orientierung in der Welt hat — sobald das Gefühl der Lust bei der Erfahrung des Schönen und damit das Gefühl des Weltzugehören erlebt wurden —, dient der Vorbereitung der Entfaltung des Prinzips der Zweckmäßigkeit der Natur, deren ausgedehntere Auslegung in der Teleologie stattfindet. Im letzten Teil der Ästhetik (§§42 und 55-60) wird die Natur vorgestellt, als ob sie zweckmäßig für uns wäre, während sie in der Teleologie vorgestellt wird, als ob sie zweckmäßig für sich selbst wäre. Im Gegensatz zur kategorialen Naturerkenntnis, die notwendig sind, ist die Naturerfassung sowohl der Ästhetik als auch der Teleologie zufällig. Die für die Natur konzipierte zufällige Konformität ist transzendental nötig für unser Erkenntnisvermögen, denn keine systematische Kenntnis könnte ohne die Angemessenheit der Natur, in ihrer besonderen Gesetzen, zu unseren Erkenntnisformen entstehen. Die Teleologie, die in sich eine finale Organisation von Naturteilen und deswegen auch von der Natur als Ganzem ist, ist im Gegenteil weder notwendig noch ist sie in ihrer Möglichkeit einzusehen.

Trotz dieser letztendlichen teleologischen Orientierung des Werkes und wegen der Bestimmung des neben der Vernunft und des Verstandes dritten Seelenvermögens (des Gefühls der Lust und Unlust) greift diese dritte Kritik nicht nur diese systematischen Aspekte, die Kant zu versöhnen beabsichtigte, sondern auch die wichtigsten Aspekte der damaligen ästhetischen Diskussionen an und bedient sich der Begriffe der wichtigsten Autoren, beginnend mit Leibniz über die englischen und französischen Autoren bis hin zu Mendelssohn, Sulzer. Damit ist gemeint, dass die *KdU* außer ihren systematischen Ansprüchen der Kritik die Funktion einer Berichtigung zuschreibt⁸⁸, die eine neue Synthese als Folge hervorbringen soll, die wiederum neue von Irrtümern befreite Wege zur Reflexion zu eröffnen erlaubt. Diese Berichtigung gilt ebenfalls für die Kunst, eine geistliche Tätigkeit, welche Kant offensichtlich nicht im geringsten fremd wahr, und die er klar eingrenzen konnte.

⁸⁸ Vgl. *KrV*, Motto und Vorrede zur zweiten Auflage.

Die Rolle der Kritik hinsichtlich der Kunst besteht ihrerseits darin, dem Naturschönen das Kunstschöne unterzuordnen; dabei wird die Bedeutung der künstlerischen Persönlichkeit vermindert (darauf bezieht sie sich ab dem §42 mit den Anspielungen auf die Virtuosen, auf die Eitelkeit und auf den Betrug, die stets in den Kunstwerken dahinter steckt). Dies findet statt, sobald die Analyse des reinen Geschmacksurteils zu Ende kommt und die Frage um die Bedeutung des Schönen erscheint. Dementsprechend besteht die Rolle der Kritik aber auch darin, die Voraussetzungen des künstlerischen Schönen und das Genie selbst zu bestimmen und die Kraft des letzteren, d.h. die künstlerische produktive Begabung, zu kontrollieren. Schließlich wird in jener Kritik die alternative Leistung der ästhetischen Ideen dargestellt.

Bemerkungen über die Kunst sind in der *KdU* an mehreren Stellen zu finden⁸⁹, aber die Diskussion über ihre Bestimmung findet sich hauptsächlich zwischen den Paragraphen 42 und 54. Andere wichtige Stellen sind die schon erwähnten §§14-17, die *Allgemeine Anmerkung zum ersten Abschnitte der Analytik*, die *Allgemeine Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile*, der §57 (*Auflösung der Antinomie des Geschmacks*, besonders Anmerkung I), der §58 (*Vom Idealismus der Zweckmäßigkeit der Natur sowohl als Kunst, als dem alleinigen Prinzip der ästhetischen Urteilskraft*, besonders 253-254) und §60 (*Anhang. Von der Methodenlehre des Geschmacks*, besonders 261-264).

Nach der äußeren Einteilung bilden die §§43-54 einen Teil der Deduktion. Das ist systematisch gesehen ein wichtiges Merkmal: Die Analytik der Kunst folgt dem Kern der Deduktion der reinen ästhetischen Urteile. Die Theorie des *sensus communis*, mit dem die Diskussion über die rein ästhetischen Urteile endet, öffnet das Problem des Interesses und bereitet damit den Abschluss der reinen ästhetischen Urteile vor. In der Tat besteht die Kunsttheorie aus Überlegungen, die sich nur mühsam mit dem Programm einer Deduktion der ästhetischen Urteile assoziieren lassen und die wie früher erwähnt eine recht abgeschlossene Theorie vortragen.

⁸⁹ Über Baukunst (C42, 207f), Beredsamkeit (117, 205, 216f., 217A), Bildhauerkunst (189, 195, 205, 207f.), Dichtkunst (69, 177, 194-196, 205f., 215, 217), Gartenkunst (42), Gesang (72-73, 172-173, 213, 222A), das Grotteske (72), Kunstinstitut (408f.), Kunst der Tiere (448A), Künstler (163, 184, 402), Kunstprodukt (XLVIIIf., 286, 290f., 448A), Lehrgedichte (213), Malerei (42, 195, 198, 207, 208f, 210, 222), Mimik (42), Oper (213), Rhetorik (217A), Romane (123, 127, 128), Schauspiel (213), Tanz (42, 213), Tonkunst (218-221), Trauerspiel (124, 313), Zeichnungen (10f., 42, 49, 222).

3. Die Gegenüberstellung des Natur- und des Kunstschönen

Die Suche nach einem a priori für das ästhetische Urteil war bei seiner transzendentalen Begründung notwendig. Seine Existenz war zunächst ausgeschlossen worden und die Entdeckung seiner bloßen Möglichkeit stimulierte das Projekt zur Verfassung einer Kritik des Geschmacks.⁹⁰

Die Konsequenz für die Kunst in Bezug auf dieses a priori kann man hauptsächlich in den Paragraphen 14-17 der *KdU* beobachten. Wie wir schon erwähnt haben, ist hier nun nicht so sehr die Analyse der Erfahrung in dem Subjekt wichtig, sondern Kant richtet sein Augenmerk vorwiegend, jedoch nicht ohne Probleme, auf die Analyse der notwendigen Bedingungen, wie ein Objekt des reinen Geschmacks sein muss. Die Kunstobjekte, die diese Bedingungen erfüllen sind für die Zwecke dieser Dissertation uninteressant. Nicht Kants Kunstverständnis wird beschrieben, sondern die Anforderungen an das Urteil des reinen Geschmacks. Der für uns interessante Teil der Kantschen Theorie in Bezug zur Kunst, also derjenige, der im §42 beginnt und bis zum Ende der Dialektik andauert, derjenige, der in Zusammenhang mit der

⁹⁰ Die Ästhetik und die Teleologie haben Kant seit Beginn seiner philosophischen Arbeit interessiert (seine Publikationen zwischen 1762 und 1766 beschäftigen sich schon mit der Ästhetik und der Teleologie). Dieses Interesse kann dennoch nicht als hinreichender Beweis dafür dienen, dass Kant damals beabsichtigte, eine Kritik des Geschmacks oder eine Kritik der Teleologie zu verfassen. Es gibt jedoch Hinweise dafür, dass er zu Beginn seiner Anthropologie-Vorlesungen im Jahr 1772, an eine mögliche Kritik des Geschmacks dachte. In dem oft zitierten Brief an Markus Herz vom 21. Februar 1772, in dem er seine Absicht zu schreiben ankündigt, was letztendlich mit der Zeit zur *Kritik der reinen Vernunft* entwickeln wird, betrachtet er die Ästhetik innerhalb seiner kritischen Pläne (Um ihr würde es sich in einem zweiten Teil handeln und würde 1. Die allgemeine Prinzipien des Gefühls, des Geschmacks und der sinnlichen Begierde und 2. Die ersten Gründe der Sittlichkeit beinhalten). In der *Kritik der reinen Vernunft* wird hingegen darauf hingewiesen, dass die Versuche des kritischen Urteils, die Schönheit den Prinzipien der Vernunft unterzuordnen, vergeblich sind (A 21), weil die Geschmacksurteile hören nicht auf, empirische Urteile zu sein. Sie hängen nicht von irgend einem Prinzip a priori. Folglich dachte Kant im Jahr 1781, dass man die Prinzipien des Geschmacks nicht auf systematische und philosophische Weise behandeln könne, weniger noch eine Kritik des Geschmacks. Nichtsdestotrotz kündigt Kant wenige Wochen nach Verfassung der *KdV* Karl L. Reinhold in einem Brief an (Brief vom 28-31. Dezember 1787), dass eine dritte Kritik in Vorbereitung ist. In diesem Brief spricht er an, dass er die Prinzipien a priori entdeckt hat, die für ihn vorher unmöglich mit dem Geschmack zu vereinbaren waren.

Frage nach der Bedeutung des Schönen vorgestellt wurde, ist nicht vollkommen diesen Anforderungen unterworfen und zwar in dem Maße, in dem sich der Schwerpunkt der Interessen nicht mehr auf die Bestimmung des reinen Geschmacksurteils (und mit ihm auf die erforderlichen Objekte für dieses Geschmacksurteil) fokussiert, sondern auf die Bedeutung des Geschmacksurteils richtet. Mit diesem Teil beabsichtigt Kant den Zusammenhang mit der Moral und der Teleologie darzustellen, etwas, was schon mit der Analyse des Erhabenen begann.

Es ergibt sich vor diesem Hintergrund ein zweifacher argumentativer Impuls: Der erste steht in Zusammenhang mit der systematischen Notwendigkeit und der zweite, der in Wirklichkeit vom ersten abhängt, wenn man davon ausgeht, dass er laut Kant das einzige zuverlässige philosophische Verfahren ist, besteht aus der Untersuchung und Korrektur der ästhetisch-künstlerischen Perspektiven seiner Zeit.

Es gibt zu dem ersten Bestreben eine reiche Ansammlung von Bibliografie⁹¹; zu dem zweiten Bestreben ist eine recht karge spezialisierte Bibliographie vorzufinden.⁹² Der Grund dafür liegt hauptsächlich darin, dass die philosophische, akademische Tradition nicht selten in ihre eigenen Gedanken versunken ist und sich daran gewöhnt hat, sich nur mit sich selbst zu beschäftigen. Damit geht der Verdacht einher, dass jegliche andere Interpretationsperspektive, sei diese historisch-literarisch oder anthropologisch-psychologisch, philosophisch irrelevant ist.

Die Frage nach dem Wert der Kunst und nach ihrer begrifflichen Bestimmungen, welche sich aus der Frage nach dem intellektuellen Interesse ergibt, taucht innerhalb der Deduktion der reinen ästhetischen Urteile auf. Den *Allgemeinen Anmerkungen zur Exposition der ästhetischen reflektierenden Urteile* folgen die Paragraphen der Deduktion, und in ihnen

⁹¹ Siehe das Literaturverzeichnis.

⁹² Diesbezüglich, bedarf es einer gerechten Anerkennung der Arbeit von Otto Schlapp (*Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der Kritik der Urteilskraft*) und der von Alfred Bäumler (*Kants Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik* und *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhundert bis zur »Kritik der Urteilskraft«*). Während der zweite sich einer breiten Anerkennung freuen darf, ist der erste nur unzureichend gewürdigt worden. Die Früchte seiner Arbeit für die historisch-philosophische Kontextualisierung der dritten Kritik und für eine allgemeine Annäherung Kants an die Kunst seiner Zeit, speziell an das Geniekonzept, sind gewiss anerkannt worden, dennoch als philosophische als wenig relevant eingestuft (vgl. Menzer, P., *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung*). In den letzten Jahren hat John Zammito an der literarischen Piste Kants in zwei seiner Bücher festgehalten: *The Genesis of Kant's Critique of Judgement* und *Kant and Herder and the Birth of Anthropology*. Vgl. auch die historisch-philosophische Kontextualisierung der Kantschen Kritik in der zeitgenössische Ästhetik in: Guyer, P., *Kant and the Experience of Freedom*.

vollzieht sich das Ende der Analyse des reinen Geschmacksurteils wie auch der Bezug mit der Dialektik der ästhetischen Urteilskraft, durch welche die Präsentation des Schönen als Symbol der Moral vorgestellt wird.

Unsere Analyse umfasst vier Schritte: Im ersten wird der §42 analysiert. Wie wir in diesem Kapitel sehen werden, bietet dieser Paragraph eine kurze und programmatische Zusammenfassung der wichtigsten Aspekte, die in den folgenden Paragraphen dargestellt werden (d.i. ein Hinweis auf die Natur als Kunst, eine dünne Vorstellung der ästhetischen Idee und eine Kritik an die Eitelkeit der Künstler). Die nächsten Schritte sind der Darstellung der Analogie der Natur- und der Kunstschöpfung, der Analyse des Verhältnis zwischen Genie, ästhetischen Ideen und Geschmack und der Darstellung der Kantschen Einteilung der Künste gewidmet.

3.1. *Der systematische Vorrang des Naturschönes*

Der Unterschied zwischen empirischem und intellektuellem Interesse an dem Schönen (§§41-42) führt die Diskussion um die Bedeutung des Kunstschönes ein. Systematisch gesehen ist dieser Vorzug eine mit der Moral verbundene Konsequenz der Kritik. Die Analyse einer möglichen Verbindung zwischen dem ästhetischen Urteil und der Moral ist in der *KdU* nicht neu. Sie begann sich seit der Untersuchung des Erhabenen zu etablieren. Diesbezüglich habe ich schon gesagt, dass sowohl das Erhabene als auch das Schöne mit der Moral zusammenhängen (C 113 f.), wobei ich aber betont hatte, dass diese Verbindung stärker mit dem Erhabenen auftritt (da es unsere Sensibilität Gewalt antut, C116) und viel lebendiger ist (C 122-122), während die Verbindung mit dem Schönen mehr als eine Art simples Spiel (C116), mehr als ein zarter, als ein edler Affekt (C 121) beschrieben wird.

Nun besteht aber bei dem Erhabenen der Nachteil, dass es eine negative Bekundung der Moralität (C 125) ist, während das Schöne, gerade wegen seinem emotionalen Wohlgefallen⁹³, sich besser eignet, um diese positive Verbindung zu etablieren. Diese

⁹³ Die Gegenüberstellung zwischen dem Schönen und dem Erhabenen hatte sich seit Beginn seiner Konzeptualisierung im 18. Jahrhundert aufgrund dieser Bestimmung entwickelt: Das Erhabene übt eine Gewalt gegen unsere Menschheit aus, während das Schöne es zufrieden stellt. Kant selbst definiert dies seit den *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (das Schöne wird mit dem Kleinen und Schönen in Zusammenhang gebracht, während das Erhabene mit den Großen und Fürchterlichen in Beziehung gesetzt wird. Vgl. erster und zweiter Abschnitt). Auf der anderen Seite heißt es nicht, dass das Schöne, indem es durch das Wohlgefallen definiert wird, sich ihm völlig ergibt. Kant hütet sich davor in C 122-123, als er die Herzensromane wegen ihrer Gefühlsduselei kritisiert (gemeint sind, wie wir sehen werden, hauptsächlich die Romanen von Richardson: *Pamela*:

Verknüpfung zu begründen, wird systematisch in den nächsten Paragraphen dargestellt bis zu der Bestimmung des Schönen als Symbol der Sittlichkeit.

Kant definiert das Schöne seit dem Anfang der dritten Kritik als ein Gegenstand oder eine Vorstellungsart durch ein Wohlgefallen oder Missfallen ohne jegliches Interesse.⁹⁴ Jedoch verlässt Kant nach der Einbeziehung der Theorie des *sensus communis* (§40) das Feld der bloß reflektierenden Urteilskraft und ermöglicht damit die Diskussion über den Zusammenhang zwischen dem Interesse und dem Schönen, von dem er sich später die Verbindung mit der Moral lösen wird: „Dass das Geschmacksurteil, wodurch etwas für schön erklärt wird, kein Interesse zum Bestimmungsgrunde haben müsse, ist oben hinreichend dargetan worden. Aber daraus folgt nicht, dass, nachdem es als reines ästhetisches Urteil gegeben worden, kein Interesse damit verbunden werden könne. Diese Verbindung wird jedoch immer nur indirekt sein können, d.i. der Geschmack muss über alles mit etwas anderem verbunden vorgestellt werden, um mit dem Wohlgefallen der bloßen Reflexion über einen Gegenstand noch eine Lust an der Existenz desselben (als worin alles Interesse besteht) verknüpfen zu können. Denn es gilt hier im ästhetischen Urteile, was im Erkenntnisurteile (von Dingen überhaupt) gesagt wird: *a posse ad esse non valet consequentia*. Dieses Andere kann nun etwas Empirisches sein, nämlich eine Neigung, die der menschlichen Natur eigen ist, oder etwas Intellektuelles, als Eigenschaft des Willens, a priori durch Vernunft bestimmt werden zu können; welche beide ein Wohlgefallen am Dasein eines Objekts enthalten und so den Grund zu einem Interesse an demjenigen legen können, was schon für sich und ohne Rücksicht auf irgendein Interesse gefallen hat.“⁹⁵

Gegenüber dem unmittelbaren Wohlgefallen an dem Schönen verlangt das Interesse für das Schöne ein Vermitteln, das die Lust an der Existenz desselben ermöglicht: ein Bezug des Geschmacks auf etwas Anderes. Dieses Interesse kann empirisch oder intellektuell sein, da

or Virtue Rewarded, Clarissa: or the History of a Young Lady und The History of Sir Charles Grandison). Das Schöne ist somit ein Spiel, was sich davor zu hüten hat, mit der Gefühlsduselei verwechselt zu werden. Dennoch ist die Kantsche Position dessen nicht voll konsistent, in C 127 unterscheidet er zwischen geschmackloser Traurigkeit und interessanter Traurigkeit. Die erste wird mit dem Schönen in Verbindung gebracht, während die zweite mit dem Erhabenen. Wie kann etwas einfach Schönes, Geschmackloses, Kraftloses und wenig Lebendiges nachher eine Verbindung mit dem Guten erwecken? Wie wird die Beschreibung, die das Schöne bei der Analyse des Erhabenen darbietet, mit dem natürlichen Schönen, welches in dem Paragraphen 42 beschrieben wurde, in Verbindung gebracht? Die Antwort auf diese Fragen entziehen sich den Absichten dieser Dissertation, aber man könnte betonen, dass sie nicht die einzigen Unbeständigkeiten in der *KdU* sind.

⁹⁴ C 16.

⁹⁵ C 162.

die Lust, die durch dieses Interesse verlangt wird, entweder aus einer empirischen Position oder als ein bestimmbarer Wille a priori der Vernunft entstammt. Das empirische Interesse (§41) an dem Schönen ist das der Geselligkeit.⁹⁶ Es ist aber nicht angesichts des oben genannten empirischen Interesses, dass Kant die Naturschönheit von der Kunstschönheit unterscheidet. Der Kontrast taucht erst am intellektuellen Interesse auf (§ 42).

Dieses besteht in der oben gesagten Eigenschaft des Willens, sofern er a priori durch die Vernunft bestimmt werden kann. Im Gegensatz zu dem empirischen Interesse, das nur einen sehr zweideutigen Übergang von Angenehmen zum Guten abgeben kann, vermittelt das intellektuelle Interesse eine eindeutigere Neigung zur Moralität.

Kant assoziiert dieses intellektuelle Interesse mit dem Schönen in der Natur und beschreibt es mit den folgenden Worten: „Der, welcher einsam (und ohne Absicht, seine Bemerkungen anderen mitteilen zu wollen) die schöne Gestalt einer wilden Blume, eines Vogels, eines Insekts usw. betrachtet, um sie zu bewundern, zu lieben und sie nicht gern in der Natur überhaupt zu vermissen zu wollen, ob ihn gleich dadurch einiger Schaden geschähe, viel weniger ein Nutzen daraus für ihn hervorleuchtete, nimmt ein unmittelbares und zwar intellektuelles Interesse an der Schönheit der Natur.“⁹⁷ So sieht man, dass die Idee der natürlichen Schönheit seit den Paragraphen 14-17 beibehalten wird. Dies bekräftigt meine Aussage in Kapitel 1, dass das natürliche Schöne (oder die schönen Formen der Natur) bei Kant nichts mit irgendeiner klassischen oder akademischen Referenz der natürlichen Schönheit zu tun hat.⁹⁸

⁹⁶ Dies war der Anknüpfungspunkt, welchen Kant in C 126 zu festigen suchte. Damit ist die Mittelbarkeit an die Gesellschaft gemeint. Das Erhabene hat nichts mit der Geselligkeit zu tun: es handelt sich bei ihm eher um die Erfahrung der menschlichen Endlichkeit, die mit ihrer eigenen Einsamkeit konfrontiert wird. Dennoch, was man an diesem Moment im Gedanken Kants erblickt, ist etwas Größeres bezüglich dem, was dem empirischen Interesse ungenügend ist: die Kommunikationsfähigkeit in dem ausgedehntesten Bereich der Teleologie.

⁹⁷ C 166-167.

⁹⁸ Dies ist ein komplexes Thema, was viele und allgemeine Missverständnisse hervorgebracht hat. Kant bezieht hierbei keine klare Position und meine Position ist folgende: hier findet jede Assoziation mit der natürlichen Schönheit im künstlerischen Sinne keinen Platz. Kant redet gar nicht von der Idealisierung der natürlichen Schönheit in Renaissance-Zügen (sei dies in Bezug auf die Landschaft oder weniger in Bezug auf die menschliche Schönheit). Kant redet von Blumen und Insekten und nicht von Landschaften, die nach der Art Poussins oder Lorrains idealisiert werden; er redet von dem, was sich dem simplen Blick zeigt, und nicht von dem, was da sein sollte, laut klassischen bzw. akademischen Schönheitskriterien. Die Erklärung, wodurch dies begründet ist, sollte nicht in Bezug zu der möglichen Verbindung mit dem berühmten Brief von Raffael an den Marchese di Castiglione gebracht werden (welches als Paradigma in Zusammenhang mit der Suche nach dem Ideal der Schönheit in Bezug auf die Natur gilt), sondern vielmehr, auf weniger glänzende Weise, mit den Referenzen Kants bezüglich seiner Wanderungen als Kind mit seiner Mutter, die ihm die

Nun, warum nur das natürliche Schöne und nicht auch das künstlerische Schöne? Die Antwort zu dieser Frage und die Beziehung, die sie in Zusammenhang mit der Kantschen Vorstellung der Kunst darbietet, bilden die zentrale Achse dieses Kapitels.

Seit dem Beginn dieses Paragraphen wird das Kunstschöne auf der Seite gelassen, so dass Kant zunächst eine bestimmte Tradition des moralischen Denkens korrigiert.⁹⁹ Für ihn gilt es, die gutmutigen Absichten dieser moralischen Tradition zu revidieren und diese dem

Schönheit der Natur als Ausdruck des Werkes des Schöpfers lehrte (Vgl. Kap. 8, S. 210-212). Die Diskussion ist komplex, da sich Kant sowohl auf eine spontane und wenig akademische Wertschätzung der natürlichen Schönheit als auf Kriterien, die von Mengs und Winckelmann stammen und die sich auf eine klassische Schönheit beziehen, stützt. Wenn unter Berücksichtigung aller Fälle man irgendein Ideal der Schönheit hinter der Vorstellung finden möchte, die Kant von der natürlichen Schönheit hat, wäre diese eine kuriose Mischung aus niederländischer Malerei mit ihrer Bearbeitung der landschaftlichen Details und aus theoretischen Prinzipien, die Mengs in seinen *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* (1762) andeutet. Eine unmögliche Mischung jedoch. Die holländische Malerei wurde genau wegen ihres Realismus als grobe Schönheit bezeichnet, so auch Caravaggio, wegen seiner Tendenz, eine „reale“ Schönheit zu zeigen. Dennoch behütet uns Kant selbst davor, implizit solche Vergleiche zu suchen, da er in seinen veröffentlichten Schriften und in seinen Anthropologie-Vorlesungen beide kritisiert. Wie wir schon darauf hingewiesen haben, bewegt sich unser Autor gemäß seinen eigenen Anforderungen hin und her, wenn es darauf ankommt, eine Beschreibung als Kunst zu liefern: In Bezug zu den strikten künstlerischen Kriterien (Farbe oder Linie zum Beispiel) benutzt er klassizistische Prinzipien; in Bezug auf die Erfahrung des Schönen, besonders dem Naturschönen, benutzt er die nicht akademische Erfahrung. Er benutzt nicht nur nach seinen eigenen Bedürfnissen die ästhetischen Prinzipien seiner Zeit, sondern er macht eine Unterscheidung dort, wo davor keine Unterscheidung getroffen wurde (nämlich künstlerische Schönheit *versus* natürliche Schönheit). Nun darf aber der Kantsche Hintergrund in Bezug auf die Wertschätzung des natürlichen Schönen nicht überraschen, da seit der Mitte des 18. Jahrhunderts sich hinter der Ästhetik der Versuch befand, den ästhetischen Werten eine säkulare Rechtfertigung anzubieten, was sich davor unter der Rubrik einer religiösen Rechtfertigung befand.

⁹⁹ C 165 und C 168. Sulzer hat schon in seiner *Unterredungen über die Schönheit der Natur* (1750/1770) die Verbindung zwischen dem Geschmack nach dem natürlichen Schönen und der moralischen Tugend hervorgehoben und sogar daraufhingewiesen, dass im Unterschied zur natürlichen Schönheit, die künstlerischen Schönheit nichts weiter als eine blasse Spiegelung der Kunst des Schöpfers ist (*ibid.*, Berlin 1770, S. 22.23-24).

Den Autor, an den Kant hauptsächlich denkt, nach dem Hinweis von Guyer (Vgl. *Kant and the Experience of Freedom, a.a.O.*, S. 242-248), ist Markus Herz (*Versuch über den Geschmack*, Berlin 1776/1790). Es ist die Erklärung von Herz, bezüglich unserem Interesse in die künstlerische Schönheit als Werkzeug der menschlichen Perfektion, die Kant sich vornimmt, zu widerlegen. Dies erklärt der Beginn des höflichen, aber auf diese Position klar verweisenden, Angriffes in dem Paragraphen 42. Nun würde ich in Bezug auf die vorige Argumentation von Guyer in dem schon zitierten Text, obgleich man dieser folgenden Aussage zustimmen kann: „...like authors as diverse as Hume and Schiller, Kant appears to wholeheartedly reject Plato’s attack on the poets and to celebrate the arts as an agent for the development of community and social harmony“ (Guyer, Ebd., S. 278), nicht von einer Opposition zur platonischen Position sprechen. Platon hebt in dem dritten Buch der *Politeia* auch die pädagogische Funktion der Dichtung hervor. Ich würde vielmehr sagen, dass die Positionen von Platon und Kant in Hinblick auf die Kunst sehr ähnlich sind. Beide retten den pädagogischen Aspekt bei der künstlerischen Rezeption und beide untersuchen mit Argwohn, obgleich mit verschiedenem Grad der Ironie und der Ablehnung, den kreativen Aspekt und die Anmaßung der künstlerischen Arbeit.

entgegenzustellen, was wir als die "Realität" der künstlerischen Welt bezeichnen könnten. Ab diesem Moment wird klar und wiederholt die Kunst mit Eitelkeit und sittlicher Perversion (C 165 und C 167) assoziiert.

Auf diese Weise wird es uns seit dem Anfang die Gegenüberstellung zwischen Natur- und Kunstschöne vorgestellt. Für Kant ist nur die Natur fähig, die von dem intellektuellen Interesse geforderte Schönheit zu verschaffen und „dieser Gedanke muß die Anschauung und Reflexion begleiten; und auf diesem gründet sich allein das unmittelbare Interesse, das man daran nimmt.“ (C 167) Im Gegensatz zu dem Geschmack für das künstlerische Schöne, sei ein unmittelbares Interesse an der Schönheit der Natur jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele (C 166).

Der nächste Schritt wird den Zusammenhang zwischen dem Naturschönen und dem Interesse, was die Vernunft dafür zeigt (und damit die Verwandtschaft mit dem Moralischen), begründen: „Der, welcher es am Schönen der Natur nimmt, kann es nur sofern an demselben nehmen, als er vorher schon sein Interesse am Sittlich-Guten wohl gegründet hat. Wen also die Schönheit der Natur unmittelbar interessiert, bei dem hat man Ursache, wenigstens eine Anlage zu guter moralischer Gesinnung zu vermuten.“¹⁰⁰

Das intellektuelle Interesse an dem Schönen besteht somit in der Lust auf die Existenz des Schönen, weil es die Moral fördert. In dem Maße es sich um eine Vermittlung mit dem uninteressierten Wohlgefallen einer anderen Sache handelt, nämlich die moralische Bestimmung des Willens, soll so eine Begünstigung jedoch unmittelbar in sich selbst sein; d.h., es soll nicht als vorsätzlich oder wohl überlegt gelten (was, laut Kant, den Wunsch und die Geselligkeit und mit ihr das empirische Interesse implizieren würde), sondern als spontan.

Da das intellektuelle Interesse an dem Schönen notwendigerweise ein Interesse für die produktive Ursache der Schönheit umfasst — da ein Interesse an der Existenz des Schönen vorhanden ist und dies sich aus seiner Zeugungskraft ergibt — erfordert dies, dass sich in der Ursache die Bedingungen der Spontaneität erfüllen. Diese Bedingungen können nur konsequenterweise durch die Natur erfüllt werden, als Begriff einer produktiven Ursache, die nicht mit Vorbedacht handelt. In dem Maße, in dem die Natur an sich handelt, stellt sie in ihren Formen Äußerungen der Ideen (C 169) dar, in denen das moralische Gefühl ein

¹⁰⁰ C 169-170.

unmittelbares Interesse annimmt, insofern sie in ihnen die bereits angedeutete Bevorzugung beinhalten.

Kant zeigt auf, dass die Ideen, die in den Maximen verwickelt sind (welche die Materie der moralischen Urteile ausmachen), auch Ideen sind, die über eine objektive Realität verfügen, d.h., sie sind Objekts- oder Handlungsbegriffe, die in der natürlichen Welt zu realisieren sind. Folglich impliziert das Interesse, das in uns durch das moralische Gefühl entsteht, auch ein Interesse an der Existenz solcher Realitäten. So produziert das moralische Urteil nicht nur eine universelle Lust, welche nur in Bezug auf unserer eigenen Zwecke gültig ist, sondern auch ein Interesse an der Existenz solcher Realitäten. Und in dem Maße, wie sich solch eine Existenz von der Kooperation der Natur mit dem Interesse, welches aus unserer Vernunft hervorgeht, abhängig macht, produziert das moralische Urteil auch ein Interesse an den Erscheinungen der Natur, gemäß unserer eigenen moralischen Gefühle.

Es handelt sich jedoch nicht nur um ein bloß intellektuelles Interesse. Dem muss man die Bewunderung hinzufügen, welche die schönen Objekte der Natur erregen. Die Natur, so Kant, tritt in ihrer schönen Dinge als Kunst auf (C 170): „nicht bloß durch Zufall, sondern gleichsam absichtlich, nach gesetzmäßiger Anordnung und als Zweckmäßigkeit ohne Zweck.“ An dieser Stelle wird aber die Vorstellung der Beziehung zwischen dem natürlichen Schönen und der Moral unterbrochen. Sie wird in der Dialektik weitergeführt, wobei im voraus daraufhingewiesen wird, dass die Analyse der Übereinstimmung der Natur mit unseren Zwecke das Thema der Teleologie sein wird (C 171).¹⁰¹

Der Gedankengang kann auf folgende Weise erklärt werden. Das Interesse an der Existenz des Schönen in der Natur ist ein Interesse für die Harmonie der Natur mit den Bedingungen unserer eigenen und unbeabsichtigten Lust. Folglich bezieht sich solch ein Interesse auf das Passen, das wir in dem vorigen Kapitel angesprochen hatten.

Das Interesse an der objektiven Realität erklärt sich aufgrund des moralischen Interesses nach der Realität unserer Ideen. Da die Natur diejenige ist, die die Bedingungen für die Realisierung unserer moralischen Zwecke liefert, offenbart sich solch ein Interesse in Verbindung mit irgendeinem Wink, das uns die Natur auf figürlicher Weise (C 170) schenkt. Dass die Natur mit uns auf figürlicher Weise spricht, ist wichtig hervorzuheben, da diese auf

¹⁰¹ Siehe *KdU* §§ 81-84, 87.

den unmittelbaren analogischen Charakter der Verbindung zwischen dem Schönen und der Moralität hindeutet. Es kann nicht anders sein, da Kant sonst nicht darauf hinweisen kann, dass die Natur tatsächlich solche Indizien oder Signale verursachen kann, da dies einen teleologischen, dogmatischen Anspruch implizieren würde, der weit über die Absichten des reflexiven Geschmackurteils hinausgehen würde.

Die Analogie ist aber die Sprache der Kunst. Das Kunstschöne muss demzufolge behandelt werden. Angesichts dessen appelliert Kant zuerst in einem gut verpackten rhetorischen Stil wiederholt an die Autorität der moralischen Tradition, an diejenigen, „welche alle Beschäftigungen der Menschen, wozu diese die innere Naturanlage antreibt, gerne auf den letzten Zweck der Menschheit, nämlich das Moralisch-Gute richten wollten, es für ein Zeichen eines guten moralischen Charakters hielten, am Schönen überhaupt ein Interesse zu nehmen“ (C 165) und an diejenigen, „die ihr sittliches Gefühls kultiviert haben“ (C 168). Kant sagt uns damit, dass es nachvollziehbar ist, dass ein gut ausgestatteter moralischer Agent dies übernehmen wird und folglich ein direktes Interesse an der natürlichen Schönheit haben soll. Andersherum bedeutet dies, dass allen denjenigen, die Unempfindlichkeit diesbezüglich ausdrücken (was, gemäß dem vorgestellten Argument in diesem Paragraphen, nicht nur keine Vorliebe für das Schöne impliziert, sondern auch sogar eine Vorliebe für das künstlerische Schöne bedeuten kann), ein Fehlen von moralischen Gefühlen vorgeworfen werden kann. Die „Erfahrung“, die man bezüglich des Lebens der Virtuosen hat, würde dieses Urteil „bestätigen“.

Die Absicht Kants basiert auf einer doppelten Analogie. Die erste hat mit der Struktur der ästhetischen und moralischen Urteile zu tun, da aufgrund der formalen Eigenschaften der Objekte, in dem Maße in dem es kein voriges, bestimmendes Interesse in Bezug zu dessen Existenz gibt, es möglich ist, eine Verbindung mit der Lust vorzunehmen und gleichzeitig zu versichern, dass diese Verbindung für alle gültig ist. Die zweite hat mit der Form des Zwecks, in dem die Natur erscheint, zu tun. Sie kommt zu uns auf eine Weise, als ob sie eine Neigung hätte, uns zu bevorzugen. Die einzige Art diese Bevorzugung zu verstehen, so behauptet Kant, ist durch die Verbindung mit unseren moralischen Bestimmungen. Die Schlussfolgerung solch einer Absicht ist folgende: Jeder sich bewusste, moralische Agent, der die Fähigkeit hat, diesen Zweck zu schätzen, d.h., jeder, der den entsprechenden Geschmack manifestiert, wird jede Manifestation dieses Zweckes als einen moralischen Zweck der Natur würdigen und er wird Interesse an ihr haben. Dagegen wird derjenige, der keine moralischen Interessen

entwickelt hat, kein Interesse an solchen Manifestationen oder Zeichen haben, auch wenn er über die Fähigkeit verfügt, die Schönheit auf ästhetische Weise zu schätzen.¹⁰²

Die Diskussion um die Gültigkeit dieser Kantschen Anforderung ist nicht das Diskussionsobjekt dieser Dissertation¹⁰³, aber sie drückt wohl die Art und Weise auf, wie auf die Frage, warum Kant auf das Kunstschöne wenig beachtet, geantwortet wird.

Das Kunstschöne kann niemals, so Kant, direkt auf die Moral bezogen werden; und dies sei „leicht zu erklären“, fügt er hinzu: „Denn jene [die schöne Kunst] ist entweder eine solche Nachahmung von dieser [der Natur], die bis zur Täuschung geht, und alsdann tut sie die Wirkung als (dafür gehaltene) Naturschönheit; oder sie ist eine absichtlich auf unser Wohlgefallen sichtbarlich gerichtete Kunst.“¹⁰⁴

Die Kunst beabsichtigt also einerseits, das (ästhetische) Wohlgefallen hervorzurufen und wenn dies in dessen Produkt gelungen ist, macht sie es fähig, unmittelbar von dem Geschmack beurteilt zu werden, so wie bei dem Naturschöne, ohne dass es jedoch möglich

¹⁰² Der Hintergrund dieser Diskussion kann bis zum 17. Jahrhundert zurückverfolgt werden, bezüglich der teleologischen Diskussion über die Ordnung der Welt. Die Positionen oszillieren um den Satz von Leibniz, der besagt, dass wir in der besten aller möglichen Welten leben. Einer der bevorzugten Dichter Kants, der Engländer Alexander Pope, gilt als Verfechter Leibniz; und zwar durch sein Lehrgedicht (*An Essay on Man*), welches Kant in früheren Jahren oft zitiert. Das Erdbeben von Lissabon im Jahre 1755 hatte nicht nur den portugiesischen Hafenstadt erschüttert (bzw. zerstört), sondern auch an dem Vertrauen an diese göttliche Gutmütigkeit gerüttelt, so dass viele gezwungen waren, ihre kosmologischen Überzeugungen zu revidieren, unter ihnen auch Kant (drei Abhandlungen von Januar bis April 1756 behandeln das Thema). Eine kritische und bissige Einstellung in der ironischen Personifizierung der Vorkämpfer dieses teleologischen Optimismus kann man in Voltaires *Candide* sehen. Vgl auch dazu: Mendelssohns *Pope ein Metaphysiker!* Der ästhetische Vorschlag Kants in Bezug auf den Vorrang der Teleologie der natürlichen Schönheit kann als reife Antwort Kants zu dieser Polemik gedeutet werden.

¹⁰³ Diese Probleme haben hauptsächlich mit den Schlussfolgerungen zu tun, die Kant aufgrund der vorhin angesprochenen Anforderungen extrahiert. Eine Sache ist die Anforderung, die ein Interesse an dem Naturschöne als ein Indikator einer Prädisposition zur Moralität oder zu einem guten moralischen Charakter hegt, und eine unterschiedliche Sache ist die Anforderung, dessen Prädisposition selber zu entwickeln. Sogar wenn man in Betracht zieht, dass der Geschmack an sich eine Bedingung dieses Interesses ist, folgt nicht daraus, dass wir einen ästhetischen Sinn entwickeln müssen. Auf der anderen Seite hängt die Kantsche Argumentation von der These ab, dass das Interesse an einer objektiven Realität unserer Idee immer ein moralisches Interesse ist. Dies ist problematisch, weil man denken könnte, dass die Realität eine Idee eigentlich nicht moralisch ist, sondern nur dann wenn die Idee selber moralisch ist. Aber auch in diesem Fall ist diese These problematisch, da ein Interesse an der Natur in Konformität mit unserer unbeabsichtigten Lust an das Schöne nicht moralisch sein kann, wenn dieses Interesse nicht an sich selbst eine moralische Idee ist. Eine Fortsetzung dieser Diskussion findet sich in Crawfords *Kant's Aesthetic Theorie, a.a.O.*, 142ff, Guyers *Kant and the Claims of Taste, a.a.O.*, S. 326ff, Allisons *Kant's Theorie of Taste, a.a.O.*, S. 228ff und Bartuschats *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft, a.a.O.*, S. 141 ff.

¹⁰⁴ C 171.

wird, dieses Wohlgefallen mit einem unmittelbarem intellektuellen Interesse an die Ursache, die es produzierte, zu verknüpfen — wenn es nicht in Anbetracht seines Ziels (des Wohlgefallens) geschieht. So gesehen, differenziert sich stark das Interesse an das Kunstschöne von dem Interesse an das Naturschöne, weil die Natur als ausreichende Ursache dafür betrachtet ist, dass das Schöne sich selbst ohne weiteres ergibt.

Andererseits wird zusammen mit dieser Kunst, die den Geschmack auffordern, die Kunst der Nachahmung der (schönen) Natur beschrieben, in ihren Farben oder in ihren Klängen. Diese gefällt in dem Maße in dem sie täuscht, sie gefällt demzufolge als Simulation und als Verdrängung der Natur. Es handelt sich hier gewiss um eine beabsichtige Kunst, obwohl der Zweck derselben ist, sich selbst als Kunst in der Illusion der Täuschung zu löschen. So betrachtet, ist die Kunst der Nachahmung am Ende nur eine Parodie, von der man sich nur mit Verachtung abwenden kann, sobald der Spott aufgedeckt wurde (C 173).

Ist der Unterschied zwischen dem natürlichen Schönen und dem künstlerischen Schönen mit dem intellektuellen Interesse an dem Schönen vollzogen worden, schließt der Paragraph mit den folgenden Aussagen: „Es muß Natur sein oder von uns dafür gehalten werden, damit wir an dem Schönen als einem solchen ein unmittelbares Interesse nehmen können.“¹⁰⁵

3.2. *Eine kunsttheoretische Annäherung*

Der Anhaltspunkt hinsichtlich der Betrachtung der schönen Kunst (C 171-173) war, wie erwähnt, schon seit dem Anfang des Paragraphen vorbereitet worden, so dass am Ende die Schlussfolgerung nicht überrascht. Was für eine Kunst ist hier gemeint?

Kant beginnt den §42 indem er zwei Positionen gegenüberstellt: Eine, die er gut kennt und die sich auf die klassischen Postulate der Aufklärung bezieht, mit denen sich eine wesentliche Verbindung zwischen der Liebe für das Schöne und dem moralischen Gefühl ziehen lässt¹⁰⁶

¹⁰⁵ C 173. Mehr noch, man sagt von denjenigen, die nicht Fähig sind, dies zu bemerken: „noch mehr aber, wenn wir gar anderen zumuten dürfen, dass sie es daran nehmen sollen; welches in der Tat geschieht, indem wir die Denkungsart derer für grob und unedel halten, die kein Gefühl für die schöne Natur haben (...) und sich bei der Mahlzeit oder der Bouteille an den Genuß bloßer Sinnesempfindungen halten.“ (C 173)

¹⁰⁶ C 165: „Es geschah in gutmütiger Absicht, dass diejenigen, welche alle Beschäftigungen der Menschen, wozu diese die innere Naturanlage antreibt, gerne auf den letzten Zweck der Menschheit, nämlich das Moralisch-Gute richten wollten, es für ein Zeichnen eines guten moralischen Charakters hielten, am Schönen überhaupt ein Interesse zu nehmen.“

und eine andere, die sich auf das Erbe von Rousseau bezieht und die Kunst als Degeneration der Tugend betrachtet.¹⁰⁷

In Anbetracht dieser zwei Standpunkte scheint Kant sich für den zweiten zu entscheiden, indem er meint: „... und so scheint es, dass das Gefühl für das Schöne nicht allein (wie es auch wirklich ist) vom moralischen Gefühl spezifisch unterschieden, sondern auch das Interesse, welches man damit verbinden kann, mit dem moralischen schwer, keineswegs aber durch innere Affinität vereinbar sei.“¹⁰⁸ Solch eine Affinität mit Rousseau überrascht nicht, da Kant in seiner Jugend ihn hoch eingeschätzt hat (was in dem zweiten Teil dieser Dissertation noch breiter ausgearbeitet wird). Es überrascht aber vor allem nicht, weil seit der *Allgemeine(n) Anmerkung zur Exposition der ästhetischen reflektierende Urteile*, hat Kant schon auf die Schwäche des Schönen in Bezug auf das Guten hingewiesen.

Dennoch handelt es sich hier nur um eine relative Ausrichtung nach den kritischen Postulaten von Rousseau auf die Kunst seiner Zeit. Solch eine ähnliche Position zu vertreten, würde die Kantsche Absicht eigentlich zerstören, den Geschmack mit der Moral auf positive Weise zu verbinden (die Verbindung von dem Erhabenen mit der Moral ist bereits vorhanden, jedoch nur auf eine negative Weise). Was Kant somit in Wirklichkeit anbietet, ist eine neue Perspektive, in dem Maße, indem die Verbindung zwischen der ästhetischen Perspektive und der Moralität gerettet wird, unter der aber die Kritik an dem Kunstsönen beibehalten wird.¹⁰⁹ Bevor nun

¹⁰⁷ C 165: „Ihnen ist aber nicht ohne Grund von anderen widersprochen worden, die sich auf die Erfahrung berufen, dass Virtuosen des Geschmacks nicht allein oft, sondern wohl gar gewöhnlich eitel, eigensinnig und verderblichen Leidenschaften ergeben, vielleicht noch weniger wie andere auf den Vorzug der Anhänglichkeit an sittliche Grundsätze Anspruch machen könnten“. Vgl. Rousseau, J.J., *Discours sur les sciences et les arts*.

¹⁰⁸ C 165-166.

¹⁰⁹ Obwohl ich die ästhetische Relevanz Baumgartens besonders hervorgehoben habe, lässt es sich hier auch den Einfluss der englischen Tradition erkennen. Die Wichtigkeit der englischen Tradition ist, von allen Spezialisten und von Kant selbst, anerkannt, auch wenn er ihre philosophische Bedeutung auf die empirischen-psychologischen Überlegungen des ästhetischen Urteils beschränkt (C 128). Er bezieht sich speziell auf Burkes *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757/1759). Hier ist hingegen Henry Home (Lord Kames, *Elements of Criticism*, 3 Bde. Edinburgh 1762, Deutsche Übersetzung von Johann Nicolaus Meinhard, 3. Bde. Leipzig 1763, 1763, 1766) von Relevanz, weil in seiner Antwort an Rousseau eine Unterscheidung zwischen der Verfeinerung und der Verzettelung in Bezug auf den Geschmack trifft. Kant bezieht sich auf ihn mehrmals in seinen Anthropologie-Vorlesungen (siehe AA XXV: 20, 188, 196, 387, 581, 1104, 1107, 1322, 1334, 1545, 1555). In Bezug auf diesen Punkt ist es wichtig eine Stelle in *Anthropologie-Collins* (XXV: 188) zu beachten. Die Wichtigkeit des Schönen für das Begreifen und Erlangen des Guten wird auch bei anderen Gelegenheiten betont; für unsere Zwecke ist wichtig, wegen ihrer Nähe zu der Verfassung der *KdU: Anthropologie-Mrongovius* (XXV: 1332). Im Gegensatz zu Kant bezieht sich Home, wie alle seine Zeitgenossen, auf die Künste, wenn er von Geschmack spricht.

erklärt wird, weshalb man das Kunstschöne nicht die notwendige Verbindung mit der Teleologie und der Moral beweisen kann (C 171), wies Kant zu Beginn des Paragraphen schon auf die moralische Labilität der Kunst hin.

Auf diese Weise schickt Kant nicht nur seine Position voraus, sondern er korrigiert auch die klassische Kunstdarstellung der Aufklärung, in dem Maße, in dem er die Kunst als herausregender Gesprächspartner hinsichtlich des Schönen und ihrer Verbindung mit der Moral ausschließt (unterdessen wird das Naturschöne favorisiert). Er drückt es folgendermaßen aus: „Ich räume nun zwar gerne ein, dass das Interesse am Schönen der Kunst (wozu ich auch den künstlichen Gebrauch der Naturschönheiten zum Putze, mithin zur Eitelkeit rechne) gar keinen Beweis einer dem Moralisch-Guten abhänglichen oder auch nur dazu geneigten Denkungsart abgebe. Dagegen aber behaupte ich, dass ein unmittelbares Interesse an der Schönheit der Natur zu nehmen (nicht bloß Geschmack haben, um zu beurteilen), jederzeit ein Kennzeichen einer guten Seele sei.“¹¹⁰

Kant sagt nicht, was für eine Kunst er in diesem Moment bevorzugt, abgesehen der verschleierte Referenz auf Rousseau und der Beschreibung der moralischen Degeneration der Virtuosen des Geschmacks. Die Frage mag von einem transzendentalen Standpunkt her nicht relevant sein, wenn man in Betracht zieht, dass hier nur die Form der Kunst im Allgemeinen aufs Spiel gesetzt ist und nicht, wie tatsächlich, die Vorstellung eines generellen Kunstverständnisses. Nein, die Frage ist vollkommen gültig, da Beispiele herangezogen und Schlüsse von den genannten Fällen deduziert werden.

Wenn wir mit den von dem Text angebotenen Perspektiven die Stellungnahme beibehalten, dass die gemeinte Kunst genau das ist, was auch Rousseau irritiert hatte — d.h. einerseits die Oberflächigkeit und Üppigkeit des Rokokos und damit die Verbindung mit einer verdorbenen Sittlichkeit, und andererseits der Akademismus und damit die Parodie der Mimesis —, dann können wir ausschließlich und auf beschränkter Weise diese Kunst mit dem ersten Teil der zwei Kunstformen assoziieren, die Kant uns in diesem Paragraphen beschrieben hatte, nämlich jene Kunst, die als Ziel das simple Wohlgefallen hat: Im besten Fall die gebildete Salonkunst. Dagegen gibt es kaum eine Möglichkeit, die groben Beschreibungen der Mimesis, die Kant im Zusammenhang mit der musikalischen Nachmachung eines Vogels darbietet, mit irgendwelcher Kunst auf eine ernste Weise in Einklang zu bringen. Weder die

¹¹⁰ C 166.

Skulptur noch die Malerei als Manifestationen des Lichtes, noch die Musik als Manifestation des Klanges, können sich dem annähern, was hier als Produkte schöner Künste beschrieben wird (C 171). Viel weniger könnten wir sie mit der schönen Kunst assoziieren, was in den folgenden Paragraphen beschrieben wird und als Produkt des Genies vorgestellt wird. Wie ist denn diese arme Vorstellung des Sinnes und der Eigenschaften der Kunst in dem §42 zu verstehen?

Die Erklärung ist folgende: Der kantische Vorzug des Naturschönen vor dem Kunstschönen beinhaltet zwei Aspekte: einen systematischen und einen persönlichen. Der systematische Aspekt habe wir schon erläutert. Der persönliche Aspekt drückt sich in der ironischen Darstellung der Mimesis aus (ein essentieller Aspekt der akademischen Kunst, so wie er hier in seinen musikalischen und visuellen Manifestationen beschrieben wurde) sowie in der Kritik der moralischen Perversion der Virtuosen, von welcher wir keine weitere Beschreibung bekommen. Jedoch ist es möglich, die Virtuosen in diesem Kontext und auf allgemeiner Weise mit den talentierten und genialen Künstlern zu assoziieren.¹¹¹ Es gibt kein einziges Argument in der *KdU* (außer der verschleierte Referenz auf Rousseau), welches dieses moralische Urteil rechtfertigen könnte. Wollen wir dieses Urteil auf richtiger Weise verstehen, so müssen wir, zu jüngeren Werken von Kant zurückgehen oder in seinem Nachlass nachzusehen.

¹¹¹ "Virtuosen des Geschmacks" ist der Ausdruck den Kant benutzt (C 165). Kant bezieht sich auf ihn in seinen Anthropologie-Vorlesungen mehrmals und immer im Zusammenhang mit dem Genie. So unterscheidet er in der *Anthropologie-Pillau* (AA XXV: 784) zwischen dem Genie und dem Virtuosen, in dem der erste durch die Erfindung gekennzeichnet ist, während der zweite durch die Ausführung beschrieben wird. Er wird auch Stilist genannt. In *Menschenkunde* (AA XXV: 999) definiert er Virtuosen als Spielleute, Musikanten, weil sie mit Tönen spielen. Genie will somit nicht das Gleiche bedeuten wie Virtuose (dazu auch die Unterschiede zwischen Talent, Naturell und Genie in *Anthopologie-Friedländer*, AA XXV: 556-560), aber sie sind miteinander assoziiert. Einer ist der begabte Urheber, der andere ist der begabte Ausführende. Beide haben eine gewisse Begabung gemeinsam, aber einer von ihnen repräsentiert den intimen, künstlerischen Aspekt und der andere den öffentlichen, den der Vorführung. Kant bevorzugt momentan, sich auf diesen zweiten Aspekt zu beziehen; mit ihm ist es leichter, die labile Seite der Kunst zu zeigen, ihre öffentliche Vorführung und die Persönlichkeit, die mit ihnen verbunden ist, zu kritisieren. Die Referenz auf die Genies wird eine größere Herausforderung für Kant bedeuten. Vgl, auch zu den Virtuosen: Grimms *Deutsches Wörterbuch*, zwölfter Band, S. 372-374; aber insbesondere Pintard, R., *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Genève/Paris 1983, S. 111-112: [über Rom] "Celle-ci reste d'ailleurs, plus que toute autre, la ville des »virtuosi«, des amateurs intelligents et libéraux, des esprits aimables et brillants, des lèttres, des artistes, des poètes. Ce ne sont point des doctes redoutables, comme ceux que nourrissent la Germanie et la Batavie, ni de critiques lucides, comme ceux qu'on rencontre à Paris; ce sont des hommes cultivés, éloquents, passablement indolents, que préfèrent au labeur de la composition érudite une existence vouée sibi et Musis."

Die Subordination des Kunstschönen unter dem Naturschönen gibt der persönlichen Stellung Kants zur Kunst seiner Zeit eine systematische Konfiguration und wird nach dem Schema, das sich die dritte Kritik entwickelt, erklärt. Was sich aber aus der Erklärung ergibt, sagt dennoch mehr über die Einengung aus, der sich in dem System die Kunstdarstellung unterwirft, als über die Kunst an sich.

3.3. *Systematische Einengung der Kunstbetrachtung: eine parodistische Kritik der Kunst des 18. Jahrhunderts*

Der systematische Aspekt besteht in einem methodischen und in einem inhaltlichen Aspekt. Es geht darum, soweit Kant uns es zeigen lässt, weshalb eigentlich die Natur einen Vorzug vor der Kunst angesichts des Schönen erhält. Der methodische Aspekt ist uns schon bekannt, er besteht aus der absichtslosen Übereinstimmung der Natur zu unserem von allem Interesse unabhängigen Wohlgefallen, und mithin in einer Zweckmäßigkeit der Natur für uns, die selbst auf den letzten Zweck der Schöpfung, auf unsere moralische Bestimmung weist. Und genau deswegen, weil wir „in der Natur keine *Zwecke an sich* antreffen und dennoch Schönheit, d.h. eine Zweckmäßigkeit zum Zweck unseres Wohlgefallens, gibt uns Natur damit einen >Wink<, dass wir wirklich der letzte Zweck, der Endzweck der Schöpfung sind“. Deswegen kann man sagen: „im Hinblick auf die Idee einer intelligiblen Bestimmung der Menschheit gewinnt die Natur als schöne Natur eine *Sprache*, die sie *zu uns* führt.“¹¹²

Die Kunst kann uns thematisch diese Selbstbegegnung des Menschen in absichtsloser Wirklichkeit nicht vermitteln. Wir treffen in der Kunst keine Bestätigung von etwas anderem als uns selbst an. So liegt alles daran: Die selbständige Natur kommt uns aus eigenen Kräften ästhetisch entgegen. Die Kunst kann im Gegenteil nicht als Emblem einer uninteressierten Autonomie dienen. Obwohl im Nachhinein die Theorie des Genies die traditionellen Grenzen zwischen der Kunst und der Natur zu sprengen scheint, verharrt die Präsenz des Künstlers, der bei dem anzufertigenden Werk trotz jegliches natürlichen Talents stets konkrete Ziele verfolgt. Diejenigen, die das Werk rezipieren, können auch nicht die Kunst als Kunst ganz wahrnehmen, wenn sie die jeweiligen Absichten des Künstlers nicht anerkennen (und zwar: Kunst schaffen); was letztendlich die Dominanz des Urhebers über den Empfänger implizieren würde. Auf dieser Weise wäre die Rezeption des Werkes sogar weniger als das künstlerische Objekt in der Lage, unsere Autonomie zu symbolisieren.

¹¹² Gadamer, *a.a.O.*, S. 56.

Wir haben schon vorher darauf hingewiesen: Es geht in diesem Moment um den Versuch nach Verbindungen bzw. nach einer Anpassung mit der Welt. Ohne ein intellektuelles Interesse an der Naturschönheit bliebe sonst entweder nur ein bloßes Geschmacksurteil „oder nur ein mit einem mittelbaren, nämlich auf die Gesellschaft bezogenen, verbundenen übrig, welches letztere keine sicheres Anzeige auf moralisch-gute Denkungsart abgibt.“¹¹³ Das Interesse an der Naturschönheit versucht in Wirklichkeit, die Verknüpfung zwischen der Natur und der Moral zu etablieren, was später in der Teleologie behandelt wird. Das ist an diesem Moment der Horizont der Argumentation. Die Kunst, im Gegenteil, würde uns in unserer Einsamkeit erhalten.

So überrascht es aus dieser Perspektive nicht, dass Kant zu der Meinung der Verbindung zwischen Schönheit und Moral gelangt, dies war eben gewöhnlich; dazu ist es nicht verwunderlich, dass durch die systematischen sowie thematischen Forderungen das Naturschöne und nicht das Kunstschöne diese Verbindung schließt. Was überraschend wirkt, ist die Art und Weise, wie die Kunst beschrieben wird. Eine Sache ist das Bedürfnis der Argumentation und dessen Folgerungen, und eine ganz andere Sache ist der Spott. Auf keine Weise wird zum Verständnis beigetragen, die Art und Weise wie der Vorzug des Naturschönen über das Kunstschöne in dem § 42 beschrieben worden ist. Hat man einmal festgestellt, dass die Kunst mehr von sich selber redet, als von dem Bezug zu den Absichten der Natur und von der moralischen Bestimmung des Individuums, braucht man im Prinzip nichts mehr zu sagen. Nun, wenn man das sagt, was im §42 erscheint, antwortet dies eher auf eine andere Absicht. Es ist diese Absicht und keine vermutete Ignoranz, die Kant zu einer Darstellung und Bestimmung der Kunst in der *KdU* ermutigt.

Für Kant ist es klar, dass das Interesse an dem Schönen der Kunst gar keinen Beweis einer dem Moralisch-Guten anhänglichen oder auch nur dazu geneigten Denkungsart abgibt.¹¹⁴ Der zentrale Paragraph dafür ist der §42. In diesem Paragraph wird der moralische Vorrang desjenigen aufgezeigt, der herausgeht und die Natur betrachtet, indem er den Salon, in dem die Kunst gezeigt wird, verlässt. Wie Menzer¹¹⁵ richtig sagt, ist die eine der persönlichsten Äußerungen in der *KdU*. Im Unterschied zu ihm scheint mir diese Neigung Kants (die sich tatsächlich in seinen Briefen und frühen Beschreibungen der Natur darstellen lässt) kein Indikator für seine angeblich bescheidenen Kenntnisse der zeitgenössischen Kunst zu sein.

¹¹³ C 167.

¹¹⁴ C 166.

¹¹⁵ Menzer, *a.a.O.*, S. 161-162.

Der §42 spiegelt eigentlich auf klare und unverkennbare Weise zwei Sachen wider: Den Verlust der Qualität in der systematischen Betrachtung der Kunst, eingeschränkt durch die Deduktion, und, angesichts der Verbindung mit der symbolischen Schönheit, die sich in der Dialektik befindet, eine kurze und gewisse ironische Darstellung von mindestens einem Teil seiner Vision der zeitgenössischen Kunst (die ironische Kritik konzentriert sich anscheinend nur auf die Musik und auf die plastischen Künste, während die Dichtung nicht angesprochen wird). Es darf jedoch nicht übersehen werden, dass auf kurze und leichte Weise Kant in diesem Paragraphen alle relevanten Beziehungen vorwegnimmt, die in den kommenden Paragraphen mit der Kunst in Zusammenhang stehen: Die verächtliche Assoziierung mit den Genien (durch die Virtuosen), die Vorstellung der Ideen der Vernunft und die Symbolik der Farben (als Vorgänger der ästhetischen Ideen) und die Vorstellung der Natur als Kunst.

In Bezug auf die systematische Einschränkung geben die ausgesuchten Beispiele eine Antwort auf die Forderung und die Absichten der Argumentation und nicht auf die Objekte der Darstellung. Die Absicht Kants ist klar. Er beginnt mit einer allgemeinen Prämisse: Die Kunst imitiert die Natur und von da aus schließt er letztendlich, dass diese Imitation nichts weiter als Betrug ist. Ersteres wurzelt in der künstlerischen und dichterischen Tradition, das Zweite ist kaum bestreitbar und ähnelt in der Form der Art und Weise, wie die Kunst im zehnten Buch der *Politeia* beschrieben wird. Ist diese Argumentation einmal aufgestellt, so kann man folgende zwei Fragen stellen: Wenn eine Imitation vorliegt, wieso soll man sich dann mit dem Imitat zufrieden geben, wenn wir das Original zur Hand haben? Kann die Kunst, in dem Maße in dem wir Opfer eines Betrugs sind, als Grundlage für ein moralisches Interesse gelten? Die Antworten liegen auf der Hand. Es scheint jedoch erstaunlich, dass Kant ernsthaft von einer Beziehung zwischen Kunst, Künstler und Öffentlichkeit ausgeht. Ist es möglich sich vorzustellen, dass das aufgeklärte Publikum des 18. Jahrhundert sich nicht des Unterschiedes zwischen dem Bild und dem Gemalten, zwischen dem Gesang einer Nachtigall und einer Partitur bewusst war? Es ist kaum anzunehmen, dass es sich hier um mehr als nur eine programmatische Parodie handelt.

Deswegen überrascht es noch mehr, dass kompetente Spezialisten die Argumentation nicht als ironische Reaktion auf die Kunst seiner Zeit deuten, sondern sogar als Beleg dafür, dass das Kunstschöne nicht als Bindeglied zur Moral dienen kann. So zum Beispiel Bartuschat: „Das Beispiel, das Kant in diesem Zusammenhang nennt, verdeutlicht nicht nur den in Frage stehenden Sachverhalt, sondern ist zugleich ein sprechender Beleg dafür, dass die hier

exponierte Struktur nichts dem Geschmacksurteil Äußerliches, ihm nachträglich noch Hinzugefügtes ist, sondern es wesentlich charakterisiert. Der Mensch, der im Nachahmen des Nachtigallenschlages bei anderen ein Wohlgefallen an diesem Schlag hervorzurufen imstande ist, geht bei seinen Zuhörer alles seines Könnens verlustig, wenn er selbst in Erscheinung tritt als der, der den Schlag nachahmt. Denn dann weiß der Zuhörer, dass hier etwas ins Werk gesetzt wurde, um zu gefallen, etwas, das ganz und gar von dem urteilenden Subjekt her bestimmt ist, während die Nachtigall ihren Schlag nicht umwillen eines Gefallens ausübt und darin Natur ist, die von einem Können des Subjekts nicht weiß.“¹¹⁶

Die Erklärung ist korrekt: Dies ist, was Kant beweisen möchte. Falsch ist, dass so eine Beschreibung die Kunst bestimmen kann. Nur der Gesang eines naiven Wirtes bei der Nachahmung einer Nachtigall wird damit bestimmt.¹¹⁷

Wegen der spärlichen Beispiele könnte man tatsächlich wie Menzer annehmen, dass Kant nur bescheidene Kunstkenntnisse besaß. Dies ist jedoch eine allgemeine und voreilige Hypothese, da sie ein Voranschreiten ermöglicht, ohne weiter auf die Argumentation einzugehen. Man kann auch, wie Guyer aufzeigt, nicht mit dem, was der Text zu verstehen gibt, einverstanden sein, allenfalls ist es klar, was der Verfasser sich denkt.¹¹⁸ Die erste dieser Annahmen hält ab dem Moment nicht mehr Stand, ab dem man entdeckt, dass Kant einen näheren Kontakt mit der Kunst seiner Zeit pflegte, was nicht in der *KdU* zum Vorschein kommt. Die zweite Annahme ist eher nachvollziehbar und hermeneutisch korrekt, sie zeigt aber nur, wie eine systematische Deduktion die Beschreibung eines Themas bis zur Karikatur einengt. Dies ist m. E. nicht ausreichend.

Abschließend kann man bestätigen, dass in Bezug auf die Beschreibung der Kunst, die im §42 unternommen wird, sowohl eine ironische Kritik an den klassischen Postulaten der Mimesis vorgenommen wird als auch eine direkte Kritik an der Salonkunst, sowie eine versteckte, aber entschlossene Kritik an der moralischen Verschleierung des Rokokos und des Geniekultes.

¹¹⁶ Bartuschat, *a.a.O.*, S. 144-145.

¹¹⁷ Die Referenz ist die Erklärung des Ursprungs des Gesang nach Johann Christoph Gottsched (Siehe *Versuch einer critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Vom Ursprunge und Wachstum der Poesie. Leipzig 1751) . Diese Erklärung wurde von Kant in seinen Anthropologie-Vorlesungen aufgenommen und ist noch in der *KdU* zu spüren: „Was wird von Dichtern höher gepriesen als der bezaubernd schöne Schlag der Nachtigall in einsamen Gebüsch an einem stillen Sommerabende bei dem sanften Lichte des Mondes?“ (C 172)

¹¹⁸ Guyer, *Kant and the Experience of freedom*, *a.a.O.*, S. 269.

Es ergibt sich aus einer freundlichen Perspektive die folgende Schlussfolgerung: In Hinblick auf die gesuchte Verbindung bleibt das Moralisch-Gute als Kriterium für die Beurteilung des Schönen im allgemeinen. Das Schöne kann entweder in der Natur oder in der Kunst gefunden werden. Nur ein unmittelbares Interesse an der Schönheit der Natur passt mit dem Moralisch-Guten zusammen. Keine Enttäuschung oder Verfälschung, keine eigensinnige und verderbliche Leidenschaft ergibt sich aus dem gewöhnlichen Interesse an der Beschauung der Natur: Sie kommt uns aus eigenen Kräften ästhetisch entgegen in Tönen und Farben verkleidet.

Da die Natur den Vorrang besitzt, bleibt für Kant auch die *Mimesis* noch als Kriterium für die Beurteilung der Kunst. Im Vergleich zu der Natur, die in ihren Formen Äußerungen von Ideen präsentiert, für welche das moralische Gefühl sich unmittelbar interessiert, zeigt die Kunst bei Kant an diesem Moment nur zugeordnete Imitationen von Naturgegenständen, die uns nur begeistern, solange wir noch nicht bemerkt haben, dass sie nur Verdoppelungen der Natur sind.

4. *Die schöne Kunst und die schöne Natur*

Das vorherige Kapitel hat nicht nur die Gründe aufgezeigt, weshalb das Naturschöne Vorrang vor dem Kunstschönen hat, sondern es hat auch die Hintergründe der kritischen Haltung Kants in Bezug auf die Kunst seiner Zeit deutlich gemacht. Weshalb dann also die Eingliederung der §§ 43-54, die, wie der Titel zeigt, der Kunst überhaupt gewidmet sind? Welche Funktion erfüllen diese Absätze in der argumentativen Strategie der *Kritik der Urteilskraft*? Und vor allem, was zeigen sie noch vom Kantschen Kunstverständnis, oder, noch besser, was zeigen sie von der Möglichkeit einer Kunst, die sich an seine transzendentalen Kriterien anpasst?

Dass Kant kein größeres Interesse an der Kunst seiner Zeit zeigt, bedeutet nicht, dass er keine Stellung in Bezug auf die Kunst im Allgemeinen bezieht; insbesondere, wenn die Darstellung einer Kunst, die sich an seine transzendentalen Kriterien anpasst, ihm dabei helfen kann, die Verbindung zwischen dem Naturschönen und der Teleologie zu zeigen. Die Parodie, die Kant von der schönen Kunst in §42 zeichnet, trägt nicht dazu bei, aufzuzeigen, wie man eine solche Verbindung herstellen könnte. Die schöne Kunst setzt eine gewisse ästhetische Erfahrung voraus, und was diese Erfahrung angeht, so hat die Kunst in der Geschichte der Menschheit eine grundlegende Aufgabe erfüllt. Es war die Kunst und nicht die Natur, die den Einbruch der ästhetischen Reflexion in der Geschichte des Denkens erlaubt hat.

Die in §42 gegebene ironische Übersicht der Kunst ermöglicht es auch nicht, durch sie eine künstlerische Äußerung zu verstehen, die anscheinend nicht unter das fallen würde, was Kant sich erlaubt zu karikieren (die Kunst seiner Zeit, insbesondere die visuelle Kunst und die Musik), sprich, der Hang jener Zeit, zu einer originellen Kunst, besonders in der Poesie. Wenn man das Schöne durch die Natur und die Kunst erfährt, und wenn letztere eine wichtige Rolle gespielt hat (und spielen wird), um im Allgemeinen die Verbindung des Schönen mit

der Moral analog zu denken, dann wird ein ernsthafteres und vollständigeres Verständnis der Kunst notwendig.

Dies bedeutet richtigerweise, dass man die persönliche und ironische Sicht der Kunst des §42 von der analytischen Sicht der Kunst, die in §43 beschrieben wird, trennen muss, doch wir würden das Ziel unserer Untersuchung verfehlen, wenn wir das gesamte Gewicht der Interpretation auf die Analytik der Kunst legen würden. Die Präsenz sagt fast genauso viel aus wie die Weglassung; die Weglassung jedoch ist der Bereich der Annahme. Die Annahme ist wissenschaftlich nicht haltbar, wenn es keine Beweise gibt. Die Annahme könnte zwar wissenschaftlich nicht haltbar sein, doch selbst dann wäre sie uns bis zu einem gewissen Grad nützlich. Die Auslassung einer Analytik des Kunstschönen sowie einer Analytik des Naturschönen in den Abschnitten, die die Analytik des ästhetischen Urteils umfassen, ist die Antwort auf eine Strategie, die ich an dieser Stelle nicht diskutieren möchte.¹¹⁹ Die Präsenz einer Analytik der schönen Kunst in den letzten Abschnitten der *Deduktion der reinen ästhetischen Urteile*, anstelle einer dem Naturschönen gewidmeten Analytik (die sogar kürzlich gerühmt worden war), gibt jedoch Anlass zu nützlichen Vermutungen. Die erste von ihnen ist die, dass die Reflexion über die Kunst eben nicht ihrer Analytik gewidmet ist, sondern der Postulierung ihrer Analogie mit der Natur. Die zweite Vermutung ist die, dass die Reflexion über das Naturschöne keinen Einfluss auf seine Schönheit hat, sondern auf das, was die Schönheit erlaubt, ihre Zweckmäßigkeit (das breite Gebiet der Gedanken, das sich vor der staunenden Sicht der Einbildungskraft öffnet). Aus diesem Grund sind die beiden Punkte, über die sich Kant in den Abschnitten, die der Kunst gewidmet sind, konzentrieren wird, genau jene, die mit der Analogie zwischen Kunst und Natur beginnen, und zwar jene, die die Forderung nach der Präsenz des Genies und den ästhetischen Ideen als Voraussetzung der schönen Kunst möglich machen. Der Interpretationshorizont der sich vor uns öffnet, das, was es uns ermöglichen wird, nicht nur ein klares Verständnis der Konzeption der Kunst bei Kant zu haben, sondern auch ein fruchtbareres und vollständigeres, ist seine Überzeugung, dass es keine ästhetische Erfahrung gibt, die nicht gleichzeitig kreativ wäre. Dafür braucht er in

¹¹⁹ Programmatisch gesehen wäre zu erwarten gewesen, dass eine Analytik des Kunstschönen ihre Stelle in der allgemeinen Analytik des Schönen haben sollte. Dies ist aber nicht der Fall. Dort handelt es sich um das Schöne und Erhabene im Allgemeinen. Es hat so seinen guten Sinn, dass Kant sich für den Zweck seiner Untersuchung im Begriff des Schönen auf das rein Ästhetische konzentriert. Grundsätzlich leuchtet es ein, dass im Rahmen einer Vernunftkritik, die nach den Bedingungen der Möglichkeit aller Varianten synthetischer Urteile a priori fragt, auch das ästhetische Urteil, seine Eigenart und Bedeutsamkeit grundlegend nur zu begreifen sind, indem man es in seiner reinen Form zu fassen bekommt. Dafür gibt es sicher gute Erklärungen. Dazu: Bartuschat, *a.a.O.* S. 141f.

diesem Moment eine Analytik der Kunst, die es ihm dann ermöglicht, die Mechanismen der Kreativität zu zeigen. Es ist die Kreativität bei der Rezeption des Schönen, die die Verbindung mit der Moral und der Teleologie möglich machen wird. Die Analytik der Kunst muss unter diesen Voraussetzungen betrachtet werden.

Als Schlussfolgerung hieraus kann man auch sagen, dass, in Bestätigung der Ausgangsthese, die Abschnitte, die der Kunst gewidmet sind, nicht ein reiner Anhang zur argumentativen Architektur der *KdU* sind. Kant hat sicherlich etwas im Sinn, ein Argumentationsziel, das er mit diesen Abschnitten vervollständigen möchte¹²⁰, nämlich der Aufbau einer angemessenen und fruchtbaren Analogie zwischen Natur und Kunst. Dies wird ihm gleichzeitig zwei Dinge ermöglichen: erstens, die Möglichkeit einer Kunst zu zeigen, die an sein transzendentes System angepasst ist (auch wenn sie keinen vorrangigen Platz unter seinen Interessen einnimmt); zweitens, die Äußerung seiner Position gegenüber den gefestigten und daher gefährlicheren Neigungen der Kunst und der künstlerischen Reflexion seiner Zeit. Darunter darf man nicht die Salonkunst verstehen, die sicherlich eine entscheidende Rolle in der Entwicklung der ästhetischen Reflexion im 18. Jh. gespielt hat¹²¹, worüber Kant sich bereits im vorherigen Abschnitt klar geäußert hat, und worauf er erneut kurz in §44 eingehen wird (angenehme Kunst, nur Unterhaltung), sondern die ästhetischen und poetologischen Reflexionen, die sich auf die Vorstellung vom Genie konzentrieren. Es sind diese Theorien, die im Wesentlichen mit den *Conjectures on Original Composition* von Edward Young (1756) beginnen, und die eine Welle der Unterstützung und Kritik sowohl in England als auch im übrigen Europa hervorrufen, insbesondere in Deutschland, die Kant berücksichtigt und in Bezug auf welche er seine Position festlegen wird. Seine Analyse wird zeigen, auf welche Weise seiner Ansicht nach die kreative Originalität zum reflexiven Urteil beitragen soll.

¹²⁰ Dazu auch, Gadamer, H.G., *Wahrheit und Methode*, a.a.O., S. 59-60.

¹²¹ Das Heraustreten von dem, was als Aufklärung bekannt geworden ist, hat als wesentliche Ursache die Verbreitung des Wissens und der Kultur des Buches außerhalb der Grenzen der gesellschaftlichen Stände. Die sekundäre Literatur über dieses Zeitalter ist sehr groß, darunter empfehle ich: Bödecker, H.E. (u.a.), *Aufklärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert*. Göttingen 1986; Gaber, K./ Wismann, H. (Hrsg.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, 2. Bde., Tübingen 1995; Hankins, T., *Science and the Enlightenment*, Cambridge 1985; Hammerstein, N., (Hrsg.), *Universitäten und Aufklärung*, Göttingen 1995; Kondylis, P., *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Stuttgart 1981; Moravia, S., *Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung*. Aus dem Ital. von E. Piras, Frankfurt am Main 1977; Stollberg-Rilinger, B., *Europa im Jahrhundert der Aufklärung*, Stuttgart 2000; Vierhaus, R., (Hrsg.), *Wissenschaften im Zeitalter der Aufklärung*, Göttingen 1985.

Diese Abschnitte sind also kein Exkurs innerhalb der transzendentalen Argumentation, obwohl, wenn man die Verbindung zwischen der Erfahrung des Sinns der Schönheit und ihrer moralischen Bedeutung aus den Augen verliert, ihre Aufnahme trotzdem ungewöhnlich und überraschend ist. Sie weisen auf einen grundlegenden Aspekt der Art und Weise hin, wie die ästhetische Erfahrung in kreativ-produktiver Hinsicht begriffen werden kann, und offenbaren so die Art und Weise, wie der Prozess entsteht, durch welchen es möglich ist, an die moralisch-teleologische Bedeutung des Schönen zu denken. Der erste dieser Schritte ergibt sich durch die Analogie zwischen Natur und Kunst, der zweite Schritt, durch das Auftauchen der Begriff des Genies und der ästhetischen Ideen. Schließlich werden diese der Kunst gewidmeten Abschnitte, jedoch unabhängig von den systematisch-transzendentalen Forderungen des Werkes, es Kant erlauben, mit den künstlerischen und poetologischen Theorien seiner Zeit klar abzurechnen, was in den Abschnitten 51 bis 54 konkretisiert werden wird, in denen eine thematische und bewertende Klassifizierung der Kunst stattfindet. Damit setzt Kant gleichzeitig den Schlussstrich unter eine lange Auseinandersetzung mit den künstlerischen Belangen, die sogar bis auf seine ersten Jahre an der Universität zurückgeht.

Es ist ein großer Fehler gewesen, diese lange Auseinandersetzung zu unterschätzen, aus der nicht nur eine falsche Vorstellung vom Kantschen Verständnis der Kunst seiner Zeit hervorgegangen ist. Was noch schwerer wiegt, ist die Tatsache, dass man die Umriss, die die *KdU* diesbezüglich hinterlässt, übersehen hat, was diese letzte Kritik zu einem umso interessanteren Text machen könnte. Die Beschreibung der Kunst in der dritten Kritik, wie es bereits die explizite Diskussion mit der englischen, französischen und deutschen Ästhetik seiner Zeit gezeigt hat, stellt eine gute Grundlage konventionellen Wissens dar, das dargeboten wird, um geklärt und korrigiert zu werden. Es ist genau das, was wir nun untersuchen müssen.

In der Folge dieser der schönen Kunst gewidmeten Paragraphen wird zuerst die Kunst überhaupt (§43), dann die schöne Kunst (§§44-45) behandelt. Der Begriff der Kunst wird in drei Schritten von Natur, Wissenschaft und Handwerk abgegrenzt (C 174-176). Die letzte Abgrenzung wird dennoch relativiert, indem auf die Bedeutung einer Technik und einer Arbeitsdisziplin in den schönen Künsten hingewiesen wird (C 176). Demzufolge wird der Kunstbegriff von Kant in mechanische und ästhetische Künste untergliedert (C 177-178). Beide Künste sind ein Können. Sie unterscheiden sich dadurch, dass die erste die Realisierung eines bestimmten Gegenstands durch zweckdienliche Handlungen ermöglicht; die zweite hat

das Gefühl der Lust zur unmittelbaren Absicht. Diesen Unterscheidungen werden wir auf den folgenden Seiten unsere Aufmerksamkeit widmen.

4.1. *Tun, wirken, handeln*

Für jemanden, der sich einmal *Cantius*¹²² nennen wollte, darf die Wahl der lateinischen Begriffe, die die erste Bestimmung der Natur der schönen Kunst begleiten, nicht eigensinnig sein: „Kunst wird von der Natur, wie *Tun (facere)* vom Handeln oder Wirken überhaupt (*agere*), und das Produkt oder die Folge der ersteren als Werk (*opus*) von der letzteren als Wirkung (*effectus*) unterschieden.“¹²³

Diese erste Unterscheidung bezieht sich auf die Gegenüberstellung vom Produzierten (Kunstherrlichkeit – Artefakt) und dem, was der Ordnung von Ursachen und Wirkungen unterworfen wird. Wenn man die lateinischen¹²⁴ Ausdrücke überprüft, stellt man jedoch fest, dass der semantische Unterschied nicht sehr groß ist; nur die Betonung oder der Blickwinkel, aus dem man die Wörter betrachtet, wird den Unterschied ausmachen. Sowohl *facere* als auch *agere* implizieren "ausführen", "machen", "produzieren". Kant nimmt *facere* in seiner Bedeutung als Funktionsverb: "ausführen", "machen", und unterstreicht so die Fähigkeit etwas zu produzieren (die *techne* hinter der *poiesis*). *Agere* wird in seiner interaktiven Funktion eingesetzt, mit einem fast moralischen Sinn: Es verursacht die Handlung; "leiten", "treiben", "handeln".

Kant stellt nicht ein sondern zwei Verben dem *tun* gegenüber: nicht nur *handeln*, sondern auch *wirken*. Auf diese Weise stellt er nicht nur die Emphase auf das Produkt einem bestimmten Verfahren und Benehmen gegenüber, sondern auch der Emphase auf die Handlung als Ursache einer Wirkung. So könnte man sagen, dass die moralische Ordnung und die natürliche Ordnung von Ursachen und Wirkungen sich der Aktivität entgegenstellen, die

¹²² Oder *Cantius*. Im Collegium Fredericianum lernt Kant Latein. Und seine Mitschüler erzählen, dass er sogar überlegt hatte, klassische Philologie zu studieren. Einer von ihnen war David Ruhnke (später Ruhnken), von dem Borowski die Information erhält, dass Ruhnken, Kant und ein dritter Freund, Johannes Cunde, sich mit solchem Eifer dem Latein widmeten, so dass sie sich ihm später sogar als Schriftsteller widmen wollten. Sie wollten sogar ihre Namen in *Cantius*, *Ruhnkenius* und *Cundelus* ändern. Siehe Borowski, L.E., *Darstellung des Lebens und Charakters Immanuel Kants*, Königsberg 1804. Vgl. auch: Vorländer, K., *Immanuel Kant. Der Mann und das Werk*, 3. erweiterten Ausgabe, Hamburg 1992/Wiesbaden 2003, S. 37-38; Kühn, M., *Kant. Eine Biographie*, Aus dem Englischen von Martin Pfeiffer, München 2003, S. 65-68.

¹²³ C 174.

¹²⁴ Vgl. Laurentius Diefenbach, *Glossarium latino-germanicorum*, Frankfurt am Main 1857; P.G.W. Glave, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1984; Liddel & Scott, *Greek-English Lexicon*, Bd. II, Oxford 1951.

sich auf die Erschaffung eines Produktes konzentriert, was das der Kunst Eigene wäre (und das zugleich im Einklang mit der Trennung zwischen den drei Kritiken stünde).

Die Unterschiede sind jedoch nicht ausschließend. Das *Wirken* ist etymologisch mit dem *Werk* verbunden und setzt in vielerlei Hinsicht eine geistige Tätigkeit voraus. Das *Werk* setzt eine Absicht voraus: jene, etwas verwirklichen zu wollen; die Natur wirkt als eine Kette von Ursachen und Wirkungen, wo das Wichtige die Bewegung, die Handlung ist. Wenn ich nun dieser Bewegungskette einen Sinn zuschreibe (wie es ihr bereits in den vorherigen Abschnitten gegeben worden ist), dann kann man damit beginnen, auch an eine Absicht hinter den Werken der Natur nachzudenken; dann wären sie nicht mehr nur das was *wirkt*, sondern sie wären auch *Werk*, und sie würden so eine gewisse Kunst voraussetzen. Ich denke daher, dass die Unterscheidung nicht von Anfang an als ausschließend gesehen werden konnte, umso mehr, wenn das, was zugrunde liegt, der Versuch ist, eine Verknüpfung herzustellen (der Verstand mit der Vernunft, die Natur mit der Freiheit).

Diese erste Bestimmung ist also nicht ausschließend, doch unterstreicht sie zunächst die menschliche Absicht, etwas zu produzieren, als Gegensatz zum kausalen Fluss der Naturereignisse. Diese Absicht muss zweitens in einem Werk aktualisiert werden, im Unterschied zur moralischen Haltung, wo der Sinn einer solchen Aktualisierung irrelevant ist. So wird bereits auf den ersten Seiten die Besonderheit der Kunst gegenüber den Bereichen der Natur und der moralischen Handlung skizziert. Ihre Besonderheit ist die materielle Konkretisierung einer Absicht.

Allerdings beinhaltet eine solche Aktualisierung der Absicht, die die Kunst definiert, gleichzeitig Handfertigkeit, Effizienz und Geschicklichkeit. Das führt uns zum nächsten Punkt.

4.2. *Die Bestimmung der Kunst*

Die Kunst ist ein gutes Beispiel von Verknüpfungen und so ist auch ihre Bestimmung eine gute Vorbereitung für den Prozess, der implizieren wird, vom Schönen zum Guten zu gelangen. Wir wissen bereits, dass man, bevor man aus dem Zimmer tritt, in dem die schönen Produkte ausgestellt werden und man das Naturschöne genießen kann, man zunächst eben durch den künstlerischen Raum gehen muss. Die Kunst ist ein gutes Beispiel für Verknüpfungen, denn zusätzlich zur Konkretisierung einer Absicht (was eine Beziehung von

Ursache und Wirkung voraussetzt) setzt die Kunst nicht nur Geschicklichkeit, sondern auch Freiheit voraus (C 174) und auf diese Weise unterscheidet sich die künstlerische Arbeit des Menschen von der geschickten, jedoch instinktiven Arbeit der Bienen.¹²⁵

Die freie, produktive Arbeit des Künstlers setzt außerdem, sofern sie frei ist, eine Handlung voraus, der Vernunft zum Grunde legt: „Von Rechts wegen sollte man nur die Hervorbringung durch Freiheit, d.i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zum Grunde legt, Kunst nennen.“¹²⁶ Bei einer näheren Bestimmung stellt Kant so Kunst und Instinkt einander gegenüber: Die Kunst ist eine freie und rationale produktive Arbeit, die sich von der produktiven, jedoch instinktiven Arbeit geschickter Tiere unterscheidet, zum Beispiel, wie wir bereits sagten, der Bienen. Einige Zeilen weiter unten zeigt der Text, dass man, nur in einem analogischen Sinne, sagen könnte, dass die Arbeit der Bienen eine künstlerische Arbeit ist und dass man auf letzten Fall nur ihrem Schöpfer eine solche künstlerische Fähigkeit zuschreiben könnte. Das heißt, nur dem Schöpfer der Natur könnte man Kunst zuschreiben.

Die Klarheit der Argumentation trägt jedoch. Im vorherigen Paragraph (§42) wurde gesagt, dass die Bedeutung des Schönen aufgrund von Analogie operiere. In einem folgenden Paragraphen wird gesagt werden, dass die schöne Kunst das Produkt des Genies ist; d.i., gemäß der Kantschen Definition ist die schöne Kunst Produkt einer natürlichen Begabung, ein Geschenk der Natur, das ohne Kenntnis der Ursache handelt, fast wie das geschickte Vorgehen der Bienen, die eine schöne Wabe bauen. Wenn das schöne künstlerische Produkt quasi ein natürliches Produkt ist, und wenn seine Schönheit Bedeutung von dem Moment an erhält, in dem analog vorgegangen wird, gäbe es dann letztendlich einen klaren Unterschied zwischen den Bienen und dem Künstler?

Ja, es gibt ihn, doch ist der Text an dieser Stelle etwas spärlich, was Erklärungen angeht (was damit zutun hat, dass die Analyse der Kunst so konzentriert vorgeht). Bereits der Paragraph, der sich mit den Vorstellungen von Idee und Ideal (§17) befasst, hat den Sinn einer möglichen Reflexion über die Bedeutung des Schönen vorweggenommen: Man kann nur beim Menschen Absichten und Finalitäten bestimmen. Wenn man die künstlerische Arbeit des Menschen von der instinktiven Arbeit der Bienen unterscheidet, dann ist das, was außen vor bleibt, nicht der

¹²⁵ Das Erwähnen der Bienen ist nicht nur ein Blinzeln auf seine Epoche (siehe Bernard de Mandeville, *The Fable of the Bees, or, Private Vices Public Benefits*), Platon führt im *Ion* auch die Bienen an, um die lyrische Arbeit analog zu bestimmen (*Ion*, 534 a-b). Wie wir sehen werden, ist dennoch die Unterscheidung hinsichtlich der Instinkte ambivalent.

¹²⁶ C 174.

Instinkt, sondern die Bienen. Angesichts des Werkes, das sie schaffen, der Wabe, könnten wir an die Absicht des Schöpfers denken; über sie jedoch, die Bienen, könnte man nichts sagen, zumindest nichts was in Bezug auf die gesuchte Kunst (eine Kunst, die Ideen vermittelt) nützlich wäre. Über den Menschen, der hinter dem Kunstwerk steht, können wir dagegen noch sehr viel sagen.

Das Terrain, das Kant aussucht, um mit dieser schulmäßigen Abgrenzung der Kunst (in Gattungen und Arten aufgebaut) zu beginnen, ist jedoch von Anfang an rutschig. Das, woran wir uns bei der Interpretation orientieren sollten, ist die Absicht des Philosophen. Kunst und Natur müssen zunächst voneinander abgegrenzt werden. Das wäre der erste Schritt (nur so könnte man später die Verknüpfungen herstellen) und würde zugleich die vorherige Unterscheidung zwischen dem Naturschönen und dem Kunstschönen untermauern. Als Ergebnis dieser Unterscheidung wird die Kunst als eine freie Produktion definiert, die auf einer rationalen Auswahl basiert ist (C 174).

Dies bedeutet nicht, dass die Elemente, die nicht vollständig von dieser Feststellung ausgeschlossen wurden, aus den Augen verloren werden müssen: Erstens wird nicht auf ausschließende Weise zwischen Kunst und Natur unterschieden; zweitens, wäre es möglich, dem Schöpfer (der Natur) Kunst zuzuschreiben. Aus der Nähe betrachtet, zeigt die Strategie der Unterscheidung die Absicht, die Elemente, die später dazu benutzt werden, um die schöne Kunst gemäß Kant sowie ihre moralische und teleologische Bedeutung zu definieren, zu trennen, sie jedoch nicht auszuschließen.

Die Kunst, in ihrer Allgemeinheit, ist somit eine freie Produktion, die auf einer rationalen Auswahl basiert ist, welche, so wird wenig später hinzugefügt, eine mentale Darstellung des Objekts voraussetzt, das vor ihrer Ausführung beendet worden ist (C 174: Beispiel vom Stück behauenes Holz). Auf diese Weise zeigt sich seine rationale Auswahl. Kunst ist also ein freies Werk des Menschen, dessen Ursache eigentlich eine rationale Auswahl ist. Diese manifestiert sich in der mentalen Darstellung des Objekts, welches produziert werden muss sowie in der Fähigkeit, auf geschickte Weise hergestellt werden zu können.

4.3. Kunst und Wissenschaft

Sobald der spezifische Unterschied zwischen Kunst und Natur bestimmt worden ist, wird der nächste Schritt sein, die rationale Auswahl zu bestimmen, die der Verwirklichung des

künstlerischen Produkts zugrunde liegt. Das Argumentationsziel ist der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft, ein Unterschied, der Kant nicht fremd ist¹²⁷ und der in den Abschnitten über das Genie ausgeweitet werden wird.

Sowohl Kunst als auch Wissenschaft setzen eine intellektuelle Arbeit voraus, die differenziert betrachtet werden muss. Um diesen Unterschied zu zeigen, wählt Kant die Perspektive der Kunst als Produkt der Geschicklichkeit des Menschen und so bestimmt sie die rationale künstlerische Auswahl als ein *Können*, als ein praktisches Vermögen, in Opposition zu einem theoretischen *Wissen*, wie Technik im Gegensatz zu Theorie (C 175).

Bis hierhin gibt es nichts Neues oder Überraschendes. Dieses der Kunst eigene Wissen wird jedoch eine spezielle *techné* voraussetzen. Und zwar nicht jene, die sicher ihre Schritte zur Erreichung eines Ziels lenkt, sondern eine, die offen für das Unerwartete ist und so auf kreative und nicht mechanische Weise reagieren kann. Es handelt sich also um ein freies, bewusstes, kreatives, praktisches Wissen, das weder theoretische Kenntnisse noch mechanische Geschicklichkeit voraussetzt. Die Beispiele, die er anführt, zeigen auf andere Weise diese spezielle Sorte von Wissen, die Kant einführt: Auf der einen Seite zeigt er uns die Feldmesskunst im Gegensatz zur Geometrie und auf der anderen Seite das praktische Wissen von Pieter Camper (1728-1789) um Schuhe zu machen.

Das erste dieser Beispiele ist in der philosophischen Tradition bekannt und führt zurück auf die griechischen Ursprünge des Unterschieds zwischen praktischer Fähigkeit und Wissenschaft (ich kann beispielsweise auf einem Plan die Größe der Fläche messen, die jedem Landbesitzer zusteht, doch das bedeutet weder, dass man die Fähigkeit hat, die Messung vor Ort durchzuführen, noch wird dieses Wissen dadurch zu Geometrie); das zweite Beispiel ist noch interessanter. Camper war ein bekannter Anatom und Naturalist: Doch das, was Kant hier hervorhebt, ist seine *Abhandlung über die beste Form der Schuhe* (Berlin 1783). Er hebt so seine Fähigkeit hervor, zu beschreiben, wie Schuhe gemacht werden können, obwohl er kein erfahrener Schumacher war. Er beschreibt diese Technik weder als Wissenschaftler noch als Schuhmacher, sondern als Interessierter, ein kompetenter Interessierter, dessen Wissen ihm jedoch nicht die Fähigkeit verleiht, wirklich Schuhe herzustellen, da er kein Schuhmacher ist.

¹²⁷ Das Thema ist nicht neu. Vgl. *Refl.* 1892 (1776-78), *Refl.* 2704 (1776-80/9) und *Refl.* 2707 (1776-80/9). Kant sagt sogar in *Refl.* 2704, dass *Kunst* sich aus *Können* ableite.

Die gesuchte rationale Auswahl hinter der Kunst ist anders als die wissenschaftliche Rationalität, sagt Kant; es ist nicht die Sache eines konzeptuellen Wissens, sondern einer kognitiven Tätigkeit, die sich auf die Fähigkeit konzentriert, eine bestimmte Absicht durch eine gewisse kreative Geschicklichkeit (kreatives *Können*) zu materieller Wirklichkeit werden zu lassen. Dieses spezielle *Können* muss noch genauer präzisiert werden.

4.4. *Kunst und Handwerk*

Aufgrund der vermutlichen Unfähigkeit Campers Schuhe zu machen, obwohl er die bestmögliche Art, Schuhe herzustellen beschreiben kann, ist es notwendig, die Vorstellung vom Künstler, die hier benutzt wird, präziser zu beschreiben.

Eine solche Differenzierung beinhaltet zwei Schritte: Der erste basiert auf dem Begriff von Spiel (C 175-176) und der zweite auf dem Begriff vom Mechanismus (C 176). Beide sind für das Verständnis der Kunst in der *KdU* von grundlegender Bedeutung. Die zweite wird später in Verbindung mit dem Begriff von Regel analysiert werden, die erste werden wir im folgenden betrachten.

Das Konzept des Spiels hat eine grundlegende Bedeutung für die ästhetische Urteilskraft und es sind nicht wenige, die wie Hans-Georg Gadamer ihm außerdem einen vorrangigen Platz im Schema der menschlichen Darstellung im Allgemeinen einräumen. Was ich an dieser Stelle jedoch hervorheben möchte, ist die Bedeutung, die dieses Konzept für Kant selbst schon vor der *KdU* hat. Ein kurzer geschichtlicher Exkurs wird uns Beweise hierfür liefern und uns außerdem zeigen, wie die Kantsche Theorie der Kunst aufs engste mit ihrer Zeit verbunden ist.

In der *Logik-Blomberg* (1771) findet sich das erste Auftreten des Terminus „Spiel“ und verweist möglicherweise auf die Leibnizsche Lehre vom Tätigkeitstrieb der Seele.¹²⁸ Es heißt: „Mit dem Subjekt stimmt eine Erkenntnis überein, wenn sie uns viel zu denken gibt oder unsere Tätigkeit ins Spiel setzt und dazu gehöret auch besonders Leichtigkeit, Anschauung,

¹²⁸ Vgl. der Begriff von den *pétit perceptions* im Vorwort der *Nouveau Essais* (1704). Das Konzept gelangt von Leibniz zu Wolff und durch ihn zu Baumgarten, Mendelssohn und Meier, von dem es zu Kant gelangt und der es als Teil seiner Logik-Vorlesungen bespricht (die auf Meiers *Auszug aus der Vernunftlehre* basieren). Die Passage befindet sich im Kapitel: Die Vernunft-Lehre selbst. Erster Haupt-Theil von der gelehrten Erkenntniß. Erster Abschnitt: Von der gelehrten Erkenntniß überhaupt allgemein, §18 und §19.

dahin gehören Similia, Beispiele, Exempel“.¹²⁹ In der *Anthropologie-Collins* (1772/73) ist der Hinweis umso deutlicher in Verbindung mit der Kunst seiner Zeit.¹³⁰ Es heißt: Eine Ordnung der Dinge in der Zeit nennt man ein Spiel, und ein Spiel der Gestalten ist ein Wechsel derselben in der Zeit. Die Stelle kann mit *Laokoon* (1766) von Lessing verglichen werden. Dort heißt es: „Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte, brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden; so ist es gewiss, dass jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks, nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel lässt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzudenken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben.“¹³¹

Dass Kant Lessing gelesen hat, lässt sich beweisen.¹³² Doch wichtiger ist es, festzustellen, dass der Bezug für die Darstellung des Begriffs vom Spiel aus einem Kontext der künstlerischen Kritik stammt, insbesondere der literarischen. Was uns im Zusammenhang mit der Analytik der Kunst der *KdU* interessiert ist folgendes: Der Begriff vom Spiel unterscheidet die Kunst vom Handwerk. Letzteres fordert einen Lohn und wird als Lohnkunst definiert. Die Zufriedenheit bei der Bezahlung, als ein einfaches, sensibles Urteil, das sich auf ein materielles Prinzip gründet, ist die Grundlage der Handlung: Es handelt sich um eine mühselige Arbeit, deren Ergebnis sicherlich ein Werk ist, doch ihr einziger Zweck ist die Zufriedenheit durch den Lohn. Das Handlungsprinzip in der Kunst ist dagegen anders: Das Ergebnis ist ein Werk, welches die Konkretisierung der Dynamik des Spiels selbst ist. Das Spiel ist eine Beschäftigung, die in sich angenehm ist und die daher keinerlei äußerer Belohnung bedarf. So wird diese Kunst als freie Kunst definiert und so wird sie als Gegensatz zur Lohnkunst bestimmt.

Was die Spielvorstellung jedoch nicht erklärt, ist genau die Konkretisierung, die die Kunst bestimmt, sofern es sich um ein Werk handelt. Daher sieht sich Kant gezwungen, die

¹²⁹ AA XXIV: 44.

¹³⁰ AA XXV: 45: „Die Verhältnisse des Raumes geben Gestalten, die der Zeit, das Spiel, daher die Music, als in welcher eine Folge von Tönen ist, Spiel heißt“. Vgl. dazu auch: AA XXV: 24, 30, 37.

¹³¹ Lessing, G.E., *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Teil III, Stuttgart 2001, S. 23.

¹³² Vgl. AA XXV: 12, 279, 535, 1054, 1066, 1309.

Verbindung dieser freien Kunst mit bestimmten Regeln oder, wie er selbst es darstellt, mit einem Mechanismus aufzuzeigen. Eine Regel ist nach der *KrV* „die Vorstellung einer allgemeinen Bedingung, nach welcher ein gewisses Mannigfaltiges (mithin auf einerlei Art) gesetzt werden kann.“¹³³. In diesem Sinne wird nach einer Regel Einzelnes unter einem bestimmten Gesichtspunkt zusammengesehen und als Einheit vorgestellt. Sie ist danach selbst ein Allgemeines. Jedes Erkenntnisvermögen hat bei Kant seine Art der Regel, die Vernunft, der Verstand, die Einbildungskraft, die Sinnlichkeit, auch die „Maximen“ des Handels nennt Kant „Regeln“. Die Regeln, die er nun unter dem Namen "Mechanismus" erwähnt, sind die Regeln der Kunst, d.h. die akademischen Prinzipien, die Schulformen, wie er im folgenden Paragraphen zeigen wird (C 180).

In dem Maße wie das Spiel das Prinzip der Differenzierung zwischen Lohnkunst und freier Kunst gewesen ist, stellt sich die Frage, ob es allein das Spiel ist, das die gesuchte Kunst definiert. Kant zeigt, dass es möglich sein muss, dieses Spiel zu regulieren, „dass aber in allen freien Künsten dennoch etwas Zwangmäßiges oder, wie man es nennt, ein Mechanismus erforderlich sei.“¹³⁴ Ohne diesen Mechanismus wäre das Produkt, das aus der Spieldynamik entsteht, die die freie Kunst auszeichnet, unförmig und würde sich in Luft auflösen: „ohne welchen [den Mechanismus] der Geist, der in der Kunst frei sein muss und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben uns gänzlich verdunsten würde.“¹³⁵

Kant möchte verhindern, dass die Darstellung vom Spiel und damit eine entfesselte Willkür und eine zügellose Kreativität vollständige Kontrolle des von ihm gezeichneten Szenariums übernehmen. Die Gefahr, die er im Sinn hat, hat einen besonderen Körper und darauf bezieht sich der Text direkt: „... da manche neuere Erzieher eine freie Kunst am besten zu befördern glauben, wenn sie allen Zwang von ihr wegnehmen und sie aus Arbeit in bloßes Spiel verwandeln.“¹³⁶ Von Bedeutung ist die Tatsache, dass Kant hier von „Erzieher“ und nicht „Künstler“ spricht. Das zeigt, dass er hauptsächlich an programmatische Autoren des *Sturm und Drang* denkt oder an Vorgänger von ihm. Das sind die ästhetisch-künstlerischen Ansprüche, die er als Gegenstück zu seiner Theorie versteht und die er bekämpfen möchte. Dass ein kreatives Spiel sich in Luft auflöst, wenn es nicht von Regeln begleitet ist (wenn dies

¹³³ *KrV* A 113.

¹³⁴ C 176.

¹³⁵ C 176.

¹³⁶ C 176.

möglich ist), stellt den stürmischen Durchmarsch durch das deutsche Firmament der Bewegung, die von Herder, Goethe und Lenz angeführt wird, nach.

Allerdings nimmt der erwähnte Mechanismus die Dichtkunst als Beispiel und bezieht sich auf die Sprachrichtigkeit und den Sprachreichtum, auf die Prosodie und das Silbenmaß. Das erlaubt es uns, gleichzeitig eine der Hypothesen zu bestätigen, die unsere Interpretation dieser Paragraphen eröffnet, und zwar, dass die Kunst, die man im Sinn hat, die Konturen der Poesie hat. Im zweiten Teil dieser Dissertation werden wir die Auffassung betrachten, die Kant von einer guten Poesie hat (die natürlich eine klassische Prosodie sowie ein strenges Silbenmaß beinhaltet).¹³⁷

Zusammenfassend ergeben diese ersten drei Differenzierungen das folgende Ergebnis: Kant definiert die Kunst als ein freies Werk des Menschen, dessen Ursprung eine rationale Auswahl ist. Diese manifestiert sich bei der mentalen Vorstellung des Objekts, welches produziert werden soll und gleichzeitig in der Fähigkeit, auf geschickte Weise verwirklicht zu werden. Die in einem Werk konkretisierte erwähnte rationale Auswahl ist das Ergebnis eines speziellen Wissens, das sich von dem der Wissenschaft und des Handwerks unterscheidet; es ist das Ergebnis eines kreativen Interesses, das an sich selbst Gefallen findet, eines Spiels, das bestimmte Regeln befolgt. Diese Regeln sind die, die dem Werk Gestalt geben und zu diesem Punkt sich auf formal akademischen Kriterien beziehen.

4.5. *Die schöne Kunst*

Der Unterschied zwischen dem Kunstwerk und anderen Produkten menschlicher Art erscheint Kant wesentlich. Was geschieht, wenn man dem, was man diskriminieren möchte die Feststellung "schön" hinzufügt? Was ist die schöne Kunst? Der erste Absatz des §44 stellt klar den Unterscheidungsrahmen auf: dass es keine Wissenschaft des Schönen gibt, nur eine Kritik und dass es keine schönen Wissenschaften gibt, sondern nur schöne Künste.¹³⁸

¹³⁷ Die Hinweise auf die Kunst sind, wie wir in dem zweiten Teil sehen werden, ziemlich umfangreich. In Bezug auf den Unterschied zwischen Kunst und Handwerk, vgl. *Refl.* 963 (1776-78), *Refl.* 1866 (1776-78), *Refl.* 2026 (1776-78?), *Refl.* 2025 (1776-80/9), *Anthropologie-Pillau* (XXV: 783), *Anthropologie-Busolt* (XXV: 1493). Über Columbus und sein Ei, vgl. *Refl.* 2705 (1776-80/9).

¹³⁸ Unterscheidungen zwischen Kunst und Wissenschaft finden sich in seinem Nachlass überall verteilt. Darunter : *Refl.* 626 (1769?), *Logik-Philippi* (XXIV: 344). Vgl auch dazu: AA II : 305-313 und *KrV*, A 836/B 864.

Das Erste besteht also darin, zu betonen, dass die Kunst und die Wissenschaft nicht nur unterschiedliche Wissensbereiche sind, sondern, dass Wissenschaft und Schönheit auch getrennt bleiben müssen. Es kann keine Wissenschaft des Schönen geben, denn dies würde Beweisgründe erfordern, um entscheiden zu können, ob etwas als schön betrachtet werden soll oder nicht, und so würde das Urteil über das Schöne zu einem Verstandesurteil (C 177). Es ist auch nicht richtig, von schönen Wissenschaften zu sprechen, denn die Wissenschaft, so Kant, basiert nicht auf *bon mots*, sondern auf Wahrheiten (C 177).

Diese ersten Behauptungen können nicht unbemerkt bleiben. Die ersten Unterschiede zwischen Kunst und Natur und zwischen Kunst und Handwerk sind nicht ausschließender Art und haben einige Punkte gemein. Der Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft wird im Gegensatz dazu von Anfang an als ausschließend betrachtet. Dieses Ausschließen wird in diesem Paragraphen bekräftigt. Der Ausdruck "schöne Wissenschaften" war ein Ausdruck, der im 18. Jh. häufig benutzt wurde, um sich auf die Ästhetik und die mit ihr verbundenen Künste zu beziehen.¹³⁹ Festzulegen, dass es keine Wissenschaft des Schönen und auch keine schönen Wissenschaften gibt, dient Kant dazu, seinen philosophischen Schreibstil zu rechtfertigen: Eine Wissenschaft, die zugleich schön sein soll, ist ein Unding, denn „wenn man in ihr als Wissenschaft nach Gründen und Beweisen fragte, so würde man durch geschmackvolle Aussprüche (*Bonmots*) abgefertigt“ (C 177). So ist für Kant jeder Anspruch, künstlerisches Wissen und Schönheit in kognitiver Hinsicht zu ergänzen, ausgeschlossen. Im zweiten Teil dieser Dissertation werden wir genauer untersuchen, was dies in Bezug nicht nur auf die ästhetische Tradition bedeutet, sondern auch auf das, was Kant selbst darüber in früheren Jahren dachte. Sofern es eine Verbindung zwischen Wissen und Schönheit gibt, so muss diese auf jeden Fall an einer anderen Stelle gesucht werden.¹⁴⁰

Die Unterscheidung ist auch wichtig, da sie klare Unterschiede gegenüber der Tradition der ästhetischen Interpretation (insbesondere der Deutschen) aufstellt, und auch mit einer alter Assoziationslinie zwischen Schönheit und Wahrheit bricht, die bis auf Platon zurückverfolgt

¹³⁹ Es gibt unzählige Buchtitel, die sich auf die schönen Wissenschaften beziehen, darunter drei, mit denen Kant in engerem Kontakt blieb und die seinerzeit sowohl in Bezug auf die Erarbeitung seiner Ästhetik sehr wichtig waren, als auch für sein Kunstverständnis, nämlich: Meiers *Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften* (1748-50), Mendelssohns *Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften* (1757), Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-74).

¹⁴⁰ Kant schließt sicherlich nicht sämtliches wissenschaftliche Wissen aus, doch jene Wissenschaften, bei denen er anerkennt, dass sie mit der Kunst verbunden sind, sind Geschichte und Philologie, aufgrund seiner besonderen Beziehung zur Poetik und klassischen Rhetorik. Es handelt sich also nicht um die Wissenschaften, die im Kantschen Wissensschema als die Wichtigsten betrachtet werden können.

werden kann, die jedoch auch hinsichtlich einer anderen ästhetischen Einflussquelle Kants von Bedeutung war, der englischen (besonders Shaftesbury). Doch nicht nur das, die allgemeine Vorstellung eines *poetae docti*, eines gelehrten Künstlers, war keine Vorstellung, die Kant im Jahrzehnt um 1790 bereits ernst genommen hätte. Am deutlichsten zeigt sich dies in den Rezensionen die er im Januar und November des Jahres 1785 über den ersten Band der Herderschen *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (Teil 1, 1784) veröffentlicht. Die reine Vorstellung davon, dass eine Arte des poetischen Denkens die sorgfältige, wenn auch trockene Arbeit der akademischen Philosophie ersetzen sollte, war für Kant seit geraumer Zeit abstoßend.¹⁴¹ Diese anfänglichen Behauptungen in §44 zeigen also ganz klar den Sinn der Kritik an der künstlerisch-ästhetischen Tradition, auf deren Grundlage die Paragraphen, die sich mit der Kunst in der *KdU* befassen, gelesen werden müssen.

Der argumentative Punkt in diesem Paragraphen ist jedoch die Definition der schönen ästhetischen Kunst (C 177-179). Im Bezug darauf hat schon Kant es geschafft, die Kunst im Allgemeinen zu unterscheiden. Diese wurde zuerst in die mechanische Kunst (das Wissen darüber, wie man etwas tut, dient nur dazu, es auch auszuführen) und die ästhetische Kunst (das Gefühl der Lust ist die unmittelbare Absicht) unterteilt. Zweitens wird die ästhetische Kunst in ästhetisch angenehme und ästhetisch schöne Kunst unterteilt (C 178). Bei Ersterem bezeichnet das Gefühl der Lust, welches die Kunst begleitet, nur bloße Empfindungen; bei Letzterem wird das Gefühl der Lust von Erkenntnisarten begleitet (C 179).

Die Darstellung einer mechanischen Kunst war schon früher ein näheres Betrachtungsobjekt in Zusammenhang mit der Rolle der ästhetischen Normalidee bezüglich des Schönheitsideals

¹⁴¹ Sehr charakteristisch für den Standpunkt Kants ist die *Reflexion* 852 (1776-78): „Der selbst schöne Produkte hervorbringen kann, tut besser, wenn er sich um sie bewirbt, als darüber zu philosophieren. Dieses überlasse er dem Denker!“. Die Polemik geht von einem größeren Spektrum aus als dem, das diese Dissertation betrifft. Sie hat mit der umfangreicheren Diskussion darüber, was man unter "Philosophie" und "Schön" verstehen sollte und wie man sie umsetzen kann, zu tun. In Königsberg hat diese Polemik überdies religiöse Wurzeln, seitdem die pietistische Reform in der ersten Hälfte des 18. Jh. sich die Pietisten gegen die Wolffianer (Akademikern) stellte. Auch wenn Kant öffentlich seine Hochachtung vor Newton und der englischen Philosophie bekennt, so hat sich seine Art zu denken immer mehr an der akademischen (scholastischen) Philosophie orientiert. Daher seine Konfrontation mit den philosophischen Ansichten Voltaires, für den die Philosophie weiter und freier war und sich eher mit dem Wort "Freidenken" identifizieren ließ. Das ist auch der Ursprung von Kants Beziehung der Bewunderung und Ablehnung der Schriften Rousseaus. Sie sind kreativ, scharfsinnig, unproportioniert, sentimental und gut geschrieben. Herder stellte für Kant Mitte der 80er Jahre die Möglichkeit dar, seine Ablehnung dieser Art der Philosophie schriftlich Ausdruck zu verleihen. Auf diese Weise rechtfertigte er außerdem seine Art zu schreiben, die seit Erscheinen der *KrV* in die Kritik geraten war. Was die Diskussion über den Begriff der Schönheit angeht, werden wir im Kapitel 7 näher erfahren, wenn die Ästhetik Baumgartens dargestellt wird.

(C 56-59). Kant brachte hier das Mechanische mit der akademischen Korrektheit in Verbindung (wie schon im vorherigen Paragraph zusammen mit dem Mechanismus erwähnt wurde), obwohl er zeigte, dass die wahre Kunst noch mehr zu bieten hat. Dieses "mehr" erklärt er in den §§ 43-45. In § 44 präzisiert er: Die mechanischen Künste sind diejenigen, die auf einem klaren und genau bestimmten Konzept dessen, was produziert werden soll, basieren. Mechanische Künste bedeuten also: allgemein die Produktion eines Objektes als Resultat einer beabsichtigten Aktion, übereinstimmend mit einem vorher klar festgelegten Modell, das gewisse Erkenntnisse über die Art der Vollendung sowie des zu produzierenden Objekts voraussetzt.

Zu dieser Art von Kunst steht die ästhetische Kunst im Gegensatz. Der Text ist in diesem Punkt wieder knapp und birgt wenig Spielraum, um Vermutungen anzustellen, doch wir würden falsch vorgehen, wenn wir die mechanische Kunst mit dem Handwerk gleichsetzten. Was zurück blieb, ist die akademische Kunst und was nun gesucht wird, ist jene Kunst, die den Kriterien entspricht, die durch die Schönheit definiert wurden. Dort muss man ansetzen, wenn man nach der schönen Kunst fragt.

In Bezug auf das Schöne müssen wir auch in Erinnerung behalten, dass wir uns auf keine vorgeschriebene Regel berufen können, um die Schönheit zu beurteilen. Wie kann diese Forderung mit dem in Einklang gebracht werden, was die gesamte Kunst ausmacht, nämlich die Anwendung bestimmter Regeln, die eine Konkretisierung unserer Vorstellung erlauben? Denn wir müssen daran denken, dass das Spiel, welches sich hinter der Kunst verbirgt und das jene von der Lohnkunst unterscheidet, ohne diese nur Schall und Rauch wäre. Sie erst machen das Kunstobjekt greifbar. Jedem Kunstobjekt oder nur der mechanischen Kunst? Jedem, denn sonst wäre es nicht möglich, von einer Kunst im Allgemeinen zu sprechen. Wie bringt man nun die Regel mit Schönheit in Verbindung? Bezieht sich dann das Wegfallen der Regeln nur auf die Beurteilung der Schönheit oder auch auf die Schaffung schöner Objekte? Sie muss sich auf beides beziehen, denn dahinter steht die Schönheit. Wie ist dann aber das Wegfallen vorgeschriebener Regeln (das erforderliche Kriterium, um das Schöne zu definieren und zu beurteilen) mit der Präsenz eines bestimmten Mechanismus, d.i. bestimmter Regeln (das erforderliche Kriterium, um die Kunst zu definieren und zu beurteilen) zu erklären?

Diese Frage ist von grundlegender Bedeutung und das Terrain, das Kant jetzt betritt, ist fragil. Von Schönheit zu sprechen bedeutet nicht, von Wissenschaft zu sprechen, doch von

Schönheit zu sprechen beinhaltet, von einem gewissen Gefühl der Lust zu sprechen, das unsere Gemütskräfte anregt. Solch ein Gefühl stimuliert uns, nachzudenken und die Dinge miteinander in Verbindung zu bringen. Von der Kunst zu sprechen bedeutet, von Produkten zu sprechen, die mit einer bestimmten Absicht in einer bestimmten Gestalt erschaffen worden sind und die mittels bestimmter Regeln vollendet wurden, auf kreative Art und Weise, wie ein Spiel. Das Spiel und die Lust am Spiel weisen aber auch auf Ungewissheit hin. Dadurch, dass es sich um Kunstregeln handelt, steht nicht von vornherein das Ergebnis fest, das gilt sowohl für die Produktion als auch für die Annahme der Objekte, die wir als schön empfinden. Die künstlerische akademische Tradition wird daher außer Acht gelassen. Sie wird als mechanisch betrachtet. Wenn sie außer Acht gelassen wird, stehen wir vor dem, was Kant eine neue Differenzierung abverlangt: Worin besteht diese ästhetische Kunst? Wie können wir die Rolle verstehen, die sie bezüglich des Lustempfindens ausübt? Wie werden Lust und Regel miteinander verbunden?

Von seiner Antwort auf diese Fragen hängt seine Einstellung zu den anderen künstlerischen Tendenzen seiner Zeit ab, zum Beispiel jene, die aus dem Rokoko-Zeitalter stammen und die von theoretisch-akademischen Überlegungen ausgenommen sind, und jene, die eine Rebellion gegenüber der Vorherrschaft der Vernunft in künstlerischen Kreisen verkörpern. Bei beiden ist das Hervorheben der Gefühle ein entscheidendes Kriterium, doch werden unterschiedliche Ziele verfolgt. Erstere lädt damit zum sinnlichen Genießen ein und in Deutschland fand sie ihren künstlerischen Ausdruck in der sogenannten anakreontischen Poesie; für Letztere ist der Ausdruck von Gefühle eine Form, die einschränkenden Kriterien der Vernunft (in ihrer scholastisch-rationalen Form) abzulehnen, und sie steht für die freie und originelle kreative Kraft. Diese zweite Strömung wird sich in der sogenannten Geniezeit noch weiter entfalten.

Wir werden gleich sehen, dass Kant sich keinen von beiden Strömungen anschließt. So gesehen mag der Standpunkt, den er vertritt, zwar fragil sein (auf der Ebene der Kunst einzigartig), aber auch neuartig: Es geht um eine neuartige Form des Kunstverständnisses nach transzendentalen Kriterien.¹⁴² Dieses Kunstverständnis sagt wie früher erwähnt nicht so sehr über die Kunst selbst, aber doch über ihre "korrekte" Verknüpfung mit der transzendentalen

¹⁴² Was interessanterweise renommierte Künstler wie Schiller und andere, die damals noch jünger waren, wie zum Beispiel Hölderlin, begeistert hat. Für einige, wie Cassirer, Dilthey, Bäumlner und Menzer, wird Goethe die Verkörperung der Kantschen ästhetischen Prinzipien.

Absichten der Philosophie. Gleich wie der sogenannte „Gott der Philosophen“, handelt es hier um eine „Kunst der Philosophen“.

Zuerst müssen die verschiedenen Bedeutungen unterschieden werden, die man unter Regel versteht (um sich nicht einer der erwähnten Strömungen anzuschließen) und dann müssen die Proportionen bestimmt werden, die man ihrem Gebrauch zuordnet, d.i. das Gewicht und den Sinn ihres Gebrauch bezüglich der Definition der schönen Kunst, was sowohl für die Rezeption als auch für die Produktion gilt.

Die Begriffe des Spiels und der Lust sind der Schlüssel bei diesem Problem. Im Text lesen wir: „hat sie (die Kunst) aber das Gefühl der Lust zur unmittelbaren Absicht, so heißt sie ästhetische Kunst (und nicht mechanische).“¹⁴³ Der erste Schritt um den Zusammenhang zwischen der Regel und der Schönheit zu verstehen ist also, aufzuzeigen, dass das Lernen und Beherrschen der bestehenden Regeln, um einem Werk den angemessenen künstlerischen Rahmen zu verleihen, zugegen sein können (und müssen), aber dass das Entscheidende, was dahinter steht, nicht darin besteht, die (notwendigen) Regeln anzuwenden, sondern in der Lust an der Dynamik des kreativen Spiels: Man tut etwas aufgrund der intrinsischen Zufriedenheit. Das steht hinter der ästhetischen Kunst. Wie ist also die gleichzeitige Präsenz von Regeln zur Vorgehensweise, die befolgt werden müssen, um ein Produkt zu erhalten, und das Gefühl der Lust an der Dynamik des kreativen Spiels selbst zu verstehen? Was ist das Gewicht der Lust und um was für eine Art von Lust handelt es sich?

Vergessen wir nicht, dass wir uns schon auf dem Gebiet der ästhetischen Kunst bewegen: Die reine Lust der Sinne kommt hier nicht mehr in Betracht. Die Frage bezieht sich auf die ästhetische Kunst und auf die Lust. Wichtigster Punkt wird ab hier die Proportion. Bevorzugt man die pedantische Anwendung der Regeln, hält man sich an den Akademismus, von dem sich die *KdU* schon von Anfang an lossagt (hier ginge es nur um die mechanische Kunst). Bevorzugt man allein die Lust, meinen wir damit nur die angenehme Kunst. Um diese Überlegungen zu Ende zu führen, müssen wir also zum nächsten Schritt übergehen, zur Unterscheidung zwischen angenehmer und schöner Kunst (C 178).

¹⁴³ C 177- 178.

Das von den angenehmen Künsten verursachte Gefallen beruht auf einfachen Empfindungen.¹⁴⁴ "Einfache Empfindungen" bezeichnen jenes Lustempfinden, das durch eine Kunst hervorgerufen wird, deren einziges Ziel die Unterhaltung ist. Diese Kunst wurde nicht dazu geschaffen, dass man über sie nachdenkt. Ihre Natur ist, sagen wir, das sich Verflüchtigende: die Anregung der Sinne, um den Tisch und die dazu gehörende Gesellschaft zu genießen (die Dekoration, die Hintergrundmusik), die Fähigkeit, sich heiter und fröhlich zu unterhalten, ohne große Verantwortung für seine Worte oder angeführte Ideen zu übernehmen oder zu erwarten. Ihr Zweck ist also Genuss, Reiz, Zeitvertreib und Unterhaltung. Kant präsentiert auf diese Weise, offen und positiv eingestellt, seine Vorliebe bei gesellschaftlichen Abschweifungen. Daher kommt auch das klarere Bild des sich Verflüchtigenden, wie der Pfeifenrauch: Seine verspielten Formen verflüchtigen sich in der Luft während die Zeit verrinnt und die Gedanken schweifen. Genauso geht es bei einer spontanen und freien Unterhaltung zu.¹⁴⁵

Die schöne Kunst, die gesucht wird, ist mehr als nur eine Vorliebe. Sie ist ein ernstes Spiel, mehr als bloße Unterhaltung. Dadurch wird unsere Untersuchung noch interessanter, bei der wir die Art von Kunst, die Kant im Kopf hat, identifizieren wollen. Diese Art schöner Kunst ist nicht nur an sich interessanter. Sie zeigt auch, dass Kant sich dessen bewusst ist, dass eine

¹⁴⁴ Die Unterscheidung, die Kant hier einführt, bezieht sich nicht nur auf die systematischen Ziele der *KdU*, es geht auch um die Geschichte der Vorstellung des Spiels. Als diese Vorstellung bei Leibniz aufkommt (man kann auch bis auf Lockes Philosophie zurückblicken) ist ihr Hintergrund, wie schon gesagt, der Tätigkeitstrieb, der sich wiederum auf das tierische Wesen oder den ureigenen Trieb der Menschen bezieht. Sie hat also mit den primitivsten Gefühlen zu tun. Mendelssohn hat zum großen Teil dazu beigetragen, diese Vorstellung zu einem wichtigen ästhetischen Element zu machen. In *Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen* (1761) sagt er: „Den harmonischen Bewegungen [von der Sinneslust] in den Gliedmassen der Sinne entsprechen harmonische Empfindungen in der Seele, und da bei einer sinnlichen Wollust das ganze Nervengebäude in eine harmonische Bewegung gebraucht wird, so muss der ganze Grund der Seele, das ganze System ihrer Empfindung und dunklen Gefühle auf eine gleichmäßige Art bewegt und in ein harmonisches Spiel gebracht werden. Dadurch wird jedes Vermögen der sinnlichen Erkenntnis, jede Kraft des sinnlichen Begehrens auf die ihr zuträglichste Weise in Beschäftigung gebracht und in Übung erhalten, das ist, die Seele selbst in einen besseren Zustand versetzt. Auf solche Weise entspringt das Vergnügen in der Seele bei der Sinneslust nicht bloß aus dem Gefühle von dem Wohlbefinden des Körpers, sondern zugleich aus der in der Seele selbst hinzukommenden Realität, durch die harmonische Beschäftigung und Übung der Empfindungs- und Begehrungskräfte“. Die Ähnlichkeiten zwischen Mendelssohns Zitat und der Kantschen Unterscheidung zwischen angenehmer und schöner Kunst sind nicht willkürlich. Mehr zum Spielbegriff bei Kant findet man im *Anthropologie-Friedländer* und in *Menschenkunde*.

¹⁴⁵ Die Fähigkeit zur spontanen und lustigen Konversation sind die Grundvoraussetzung des *Esprit* und damit verbannt Kant diese Begabung auf eine niedere Ebene und unterscheidet sie gleichzeitig von der wahren Begabung hinter der schönen Kunst, dem sogenannten Genie. Der zweite Teil der Dissertation bietet uns die Möglichkeit, die Unterschiede zwischen *Esprit*, Begabung und Genie detaillierter zu analysieren.

Kunst existiert, die mehr als nur angenehm ist. Das darf man nicht übersehen. Wenn wir an die Unterscheidung, die in § 42 vorgenommen wurde, zurückdenken, wäre die angenehme Kunst nur eine von zwei dort beschriebenen Richtungen, jene, die nur die Sinne anregt. Es gibt eine Kunst, die mehr als nur angenehm ist, nämlich die schöne Kunst, die zweifelsohne auch anders und interessanter ist als die Karikatur die in § 42 aufgezeigt wird.

Es besteht kein Zweifel, die schönen Künste werden als Vorstellungsarten dargestellt, die selbst zweckmäßig sind, „obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördern.“¹⁴⁶ Denn bei einer allgemeinen Mitteilung geht es nicht nur um den Genuss, sondern sie erwecken damit, meint Kant, einen Gefallen der Reflexion und so „ist ästhetische Kunst als schöne Kunst eine solche, die die reflektierende Urteilskraft und nicht die Sinnesempfindung zum Richtmaße hat.“¹⁴⁷

So kommen wir zu der neuen Kunst, die Kant vorschlägt, eine, die diese Voraussetzungen erfüllt: Sie ist eine, die zum Nachdenken anregt (die jedoch durch ihr Können und nicht ihr Wissen bestimmt wird¹⁴⁸), die mitteilbar ist (jedoch ihre Fähigkeit nicht verliert, das Lustgefühl anzuregen) und die Kultur der Gemütskräfte anregt (wobei natürlich bestimmte Kompositionsregeln eingehalten werden müssen, die jedoch nicht das Gefühl des Spiels missen lassen).

Die Abgrenzung der schönen Kunst ist jedoch nur die Präambel von jenem, das zur Einführung der Kunstanalyse anregte. Dahinter steht die Verbindung mit dem Naturschönen. Die Bedingung der Möglichkeit solch einer schönen Kunst erlaubt jedoch den letzten Schritt dieser ersten Bewegung der Argumentation, nämlich das Postulieren dieser schönen Kunst als Natur und der schönen Natur als Kunst. Dadurch wird gleichzeitig eine neue Vorstellung der Regeln eingeführt und somit tritt das Konzept des Genies in Erscheinung, um eine Konkretisierung dieser neuen Regelvorstellung auszudrücken.

4.6. Die schöne Kunst als Natur oder die schöne Natur als Kunst

Die Überschrift des § 45 [*Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint*] zeigt ganz klar die Kantsche Absicht. Das zu erreichende Ziel ist klar, doch die

¹⁴⁶ *KdU* § 44, C 179.

¹⁴⁷ C 179. Auch dazu: *Refl.* 1485 (1775-1777), *Menschenkunde* (XXV: 983, 997).

¹⁴⁸ Dazu Allison: „... the contrast between merely agreeable and fine art amounts to the distinction between art that arouses pleasure directly through sensation and art that occasions a pleasure in reflection“. Allison, H., *Kant's Theory of Taste, a.a.O.*, S. 274.

Argumentation ist vom ersten Moment an problematisch. Der erste Eindruck ist paradox: Wurde nicht gleich zu Anfang zwischen Kunst und Natur unterschieden? Was bedeutet also die schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint? Was bedeutet es, dass die schöne Kunst das Aussehen der Natur haben soll und gleichzeitig weiterhin als Kunst anerkannt werden soll? Was bedeutet hier Natur überhaupt?

Wir haben schon gezeigt, dass die Unterscheidung zwischen Kunst und Natur durch klare, jedoch nicht einander ausschließende Bestimmungen festgelegt wurde. Sie sind nicht identisch, schließen sich gegenseitig jedoch nicht aus: Sie stehen miteinander in Verbindung. Es geht hier also nicht um ein Bestimmungsproblem sondern um Ähnlichkeiten in der Unterscheidung. Es sind eben jene Ähnlichkeiten, die Kant interessieren. Das Schlüsselwort ist "scheint" und die Argumentation betritt bewusst das Terrain der Analogie, der Bereich, in dem es auf eine Art so ist, wo aber etwas suggeriert wird, das uns an etwas anderes denken lässt oder etwas anderes impliziert. Die schöne Kunst wurde schon definiert, doch das lag nicht primär im Kantschen Interesse, als diese auf die Kunst bezogenen Paragraphen eingeführt wurden. Was jetzt mittels der Analogie gezeigt wird, ist die Verbindung mit der Natur, die wahrhaftig die Basis zur Einführung der Analyse der Kunst ausmacht. Man sagt jetzt, dass sich die schöne Kunst in der Natur zeigt, die schöne Natur wird sich in der Kunst widerspiegeln; aber weder ist die schöne Kunst Natur noch die schöne Natur Kunst (außer durch eine Analogie). So etabliert sich die Verbindung zwischen Natur und Kunst, wobei die Unterschiede erhalten bleiben und man nicht in den Wissensbereich betritt.

Die schöne Kunst ist also Kant gemäß keine Wissenschaft, sie regt jedoch kognitive Elemente an, da sie mitteilbar ist; sie bringt keine Wahrheiten mit sich, da sie keine Wissenschaft ist, sie bringt aber Schönheit mit sich, da sie eine schöne Kunst ist; es geht nicht nur um die bloße Lust, es wird jedoch Lust durch die Reflexion erzeugt. Wenn sie aber Schönheit mit sich bringt, müsste sie auch dieses Gefühl des Anpassens an die Welt mit sich bringen, das schon in einem vorherigen Kapitel erwähnt wurde. Letzteres sagt Kant noch nicht, aber er will darauf hinaus und je nachdem, wie dieses Anpassen vonstatten geht, wird das Maß bestimmt, in dem überhaupt die menschliche Aktivität bestimmt wird, die hinter der Beziehung zwischen kreativer Rezeption und Produktion schöner Kunst steckt. Dafür wird es nötig sein, die Affirmation zu verteidigen, die dieser Paragraph beinhaltet und die als erster Eindruck paradox erscheint: Schöne Kunst ist eine Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint.

Der Schritt von der Bestimmung der schönen Kunst hin zur Verbindung mit der Natur (auf analoge Weise) birgt, wie erwähnt, Hindernisse. Wir müssen nun bestimmen, inwiefern wir diese Hindernisse beseitigen können. Das erste Hindernis bezieht sich auf die Behauptung in C 179. Dort steht, dass klar sein muss, dass es um Kunst und nicht um die Natur geht. In dem Maße, wie die Vorstellungen von Lust und Spiel zur Kunst gehören, muss auch die Zweckmäßigkeit in der Form (das, was jede Kunst ausmacht) frei von Zwang bei der Anwendung von Regeln sein¹⁴⁹, als wäre sie ein natürliches Produkt (C 179). Unsere erste Frage ist also: Was heißt das, ein natürliches Produkt zu sein?

„Als wäre sie ein natürliches Produkt“ heißt, dass die Art und Weise, wie man bei der Erschaffung und bei der Rezeption des Werkes vorgeht, natürlich scheinen soll. Dadurch nimmt man drei Dinge vorweg: erstens, dass Kant eine andere Vorstellung von Natur einführt; zweitens, dass diese je nach ästhetisch-künstlerischer Betrachtungsweise thematisiert wird und drittens, dass der Begriff vom "Schein" die der Imitation als künstlerisches Kriterium ersetzt, was laut der Kritik, der sie in § 42 ausgesetzt war, wirklich nicht verwundet.¹⁵⁰ Dazu kommt, dass es sich in Verbindung mit dem Schönen der Kunst um ein

¹⁴⁹ Im Text steht: „aber die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regel so frei erscheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei“. Unter "willkürlicher Regel" müssen all jene Regeln verstanden werden, die Produkt eines Willens oder rationalen Wunsches sind. Nichts ist so fern von der Bedeutung dieser Regel, als sie zu begreifen, als ob sie das Produkt von einem arbiträren Willen wären. Die Zweideutigkeit des Wortes "Willkürlichkeit" hat schon bei vielen Nachforschungen zu Interpretationsfehlern geführt (und somit auch zu Übersetzungsfehlern). Für Kant bedeutet "willkürlich" nicht arbiträr und "willkürlich" steht sogar im Gegensatz zu "frei". "Willkürlich" ist das Produkt des Willens, in diesem Fall, eines rationalen Willens. Dieser Fehler wird bei den besten Übersetzungen der *KdU* begangen. Zum Beispiel bei der neuen Übersetzung ins Englische von Guyer (*Critique of the Power of Judgement*, in: The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant, Cambridge 2000, S. 185): „yet the purposiveness in its form must still seem to be as free from all constraint by arbitrary rules as it were a mere product of nature“. Die französische Übersetzung von Jean-René Ladmiral, Marc B. de Launay und Jean-Marie Vaysse übersetzt "willkürliche Regel" auch mit "règles arbitraires" (Emmanuel Kant, *Oeuvres philosophiques*, Bd. II, Editions de la Pléiade, Paris 1985, S. 1088) und den gleichen Fehler begeht die beste spanische Übersetzung von Pablo Oyarzún, der auch "arbitrario" schreibt, wenn er sich auf "willkürlich" bezieht (Emmanuel Kant, *Crítica de la facultad de juzgar*, Caracas 1992, S. 215-216).

¹⁵⁰ Schon seit § 42 ist die offen konträre Position Kants gegenüber der Neigung zur klassischen Imitation klar geworden. In diesem Paragraphen wurde diese Objekt einer grotesken Karikatur, jetzt wird sie stillschweigend beiseite geschoben. In einem späteren Paragraphen kommt er bei der Miteinbeziehung der Vorstellung des Genies auf sie zurück und konfrontiert sie mit der Originalität der talentierten Künstler. Die Wechselfälle des Konzeptes der Imitation im 18. Jahrhundert, die Epoche seiner Auflösung als fundamentale Kategorie in der Kunst, sind komplex. Die klassische These des *ars imitatur naturam* bleibt in Batteaux (*Les Beaux Arts réduits à un même principe*, 1746) weiterhin bestehen, muss sich jedoch vor der Vorstellung der Kunst als zweite Natur verteidigen, einer These, die schon in der Renaissance entstand und die dann vom Manierismus weiter herausgearbeitet wurde. In einem der vorherigen Kapitel haben wir auch schon die Art und Weise dargelegt, auf die die klassische Theorie der Imitation verstanden werden muss. Noch einmal: Es geht hierbei nicht um die raue Natur, der wir gegenüberstehen, sondern um eine ideale Natur.

besonderes Gefühl handelt, um ein Gefühl der Freiheit im Spiel unserer Erkenntnisvermögen (welches zweckmäßig ist) und auf diesem Gefühl basiert jene Lust, die wir empfinden, die nicht nur angenehm ist¹⁵¹ und die als einzige mitteilbar ist, obwohl sie nicht auf Begriffen basiert (C 179).

Bis hierher fügt Kant die Teile zusammen: Er verbindet seine eigentliche Absicht (die Verbindung der schönen Natur mit Moral und Teleologie) mit dem, was er schon in anderen Paragraphen angeboten hat. Die Aufgabe ist nicht einfach, denn sie muss die Termini miteinander in Einklang bringen, die wir gerade als konfliktbeladen bezeichnet haben, nämlich Natur, Schönheit und Regel. Daher wird ein neues Konzept der Natur eingeführt, ebenso wie ein neues Konzept der Regel. Dieses letztere wird von mir als das Andere des Mechanismus dargestellt.

Wenn die Darstellung der Regel seit der *KrV* als Repräsentation einer allgemeinen Bedingung definiert wurde, die demzufolge die Mannigfaltigkeit regulieren soll, dann taucht jetzt die Möglichkeit einer Regel nach den Kriterien der ästhetischen reflexiven Urteilskraft auf, bei der die Regeln nicht gegeben, sondern Beispiele einer allgemeinen Regel sind, die man eben nicht angeben kann (C 63). Eine allgemeine Regel, die man nicht angeben kann, scheint aber paradox und bedarf darum der Erklärung. Diese wird in den nächsten Paragraphen behandelt und wird in der Vorstellung des Genies ihren Ausdruck finden.

Die Probleme, die § 45 aufwirft, vervielfältigen sich in dem Maße, in dem die Argumentation seines ersten Absatzes voranschreitet. Im letzten Teil erscheint eine Behauptung, die den roten Faden bricht. Die Behauptung lautet: „Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewusst sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht.“¹⁵²

Das Erste, was hier überrascht, ist die Verwendung des Präteritums für den ersten Teil der Assoziation und die Verwendung des Konditionals für den zweiten. Die Verwendung des Präteritums muss auf einen früheren Punkt in der Argumentation hindeuten. Welchen? Die Verwendung des Konditionals hingegen ist klar: Dadurch wird in der Reihenfolge der

¹⁵¹ Es ist, wichtig, dies noch einmal hervorzuheben: "Nicht nur angenehm" bedeutet, dass sie nicht aufhört, angenehm zu sein. Wer sich eher zur zeitgenössischen Kunst hingezogen fühlt, muss daran denken, dass das Unangenehme außer Debatte steht in dem Maße, in dem das Unangenehme Teil des Erhabenen ist.

¹⁵² C 179.

gegenwärtigen Argumentation die innere Natur von der schönen Kunst bestimmt. Wann aber wurde vorher festgelegt, dass die schöne Natur als Kunst betrachtet wird? Die einzige mögliche Bezugnahme darauf findet sich in § 42¹⁵³: Die Natur gibt uns mit ihrer Schönheit ein Signal, eine Verbindung mit einem bestimmten Zweck (Moral, Teleologie). Auf diese Art und Weise, in dem Maße, in dem ihre Produkte Gestalt annehmen, ist es Kunst. Damals war der Diskussionskontext ein anderer (der Vorrang des Naturschönen vor dem Kunstschönen) und konnte übersehen werden. Doch in dem Kontext, in dem wir uns jetzt bewegen, wäre es ein Fehler, diese Affirmation zu übergehen, trotz des überraschenden Charakters der Behauptung. Die der Kunst gewidmeten Paragraphen decken eine klare Absicht auf und verdichten eine Position, die mit der Beziehung zwischen Kunst und Natur zu tun hat und sich schon über 30 Jahre erstreckt. Für Kant ist klar, auf welche Art und Weise die Natur schön ist (wenn man sich auf die Bedeutung bezieht) und wie man denken muss, um sie korrekt auf die Kunst zu beziehen. Wir müssen nun die Teile zusammenfügen, sowohl in Bezug auf die *KdU* als auch in Bezug auf das, was der *KdU* vorangeht und bestimmt.

Bleibt also noch, zu zeigen, inwiefern die schöne Kunst der Natur ähnelt. Diese Frage ist grundlegend, um das Eintreten der Kantschen Vorstellung des Genies zu verstehen. Wenn man zeigt, inwiefern die schöne Kunst der Natur ähnelt, zeigt man gleichzeitig, was die Natur als „Kunst“ wirklich über ihren Zweck aussagen kann (auf analoge Art und Weise).

Das erste Hindernis, das überwunden werden muss, ist aber nicht, dem Sinn der Analogie, womit der § 45 beginnt, einen adäquaten Rahmen zu geben. Das andere Hindernis ist, wie schon erwähnt, die eigentliche Darstellung von Natur, die stillschweigend im Text präsentiert wird. Die schöne Kunst als Natur darzustellen heißt auch, dass sie aussehen soll, als wäre sie frei von der Steuerung durch willkürliche Regeln (C 179). Die schöne Kunst muss so erscheinen, als ob sie ein natürliches Produkt wäre. Nun, wann ist die Natur frei von solchen Regeln (worunter jene Regeln, die rational unterschieden werden können, verstanden sind)? Wie kann dann die Kunst frei wie die Natur sein?

Die Natur ist genau jene Ansammlung von Regeln (Gesetzen) oder die Existenz von Phänomenen, die solchen Regeln unterliegen (laut der *KrV*). Man könnte sie als phänomenale Natur bezeichnen. Bezieht sich Kant in diesem Moment auf sie? Nein. Die Natur, auf die hier

¹⁵³ C 170: „Dazu kommt noch die Bewunderung der Natur, die sich an ihren schönen Produkten als Kunst, nicht bloß durch Zufall, sondern gleichsam absichtlich, nach gesetzmäßiger Anordnung und als Zweckmäßigkeit ohne Zweck, zeigt“.

angespielt wird, ist nicht die der natürlichen Ordnung des Kosmos. Im Kosmos der phänomenalen Natur ist alles durch physikalische Gesetze festgelegt. Die Natur, auf die hier angespielt wird, beinhaltet nicht jene Mannigfaltigkeit, die der Einheit eines Gesetzes unterworfen wird, sondern repräsentiert das, was wir schon im vorherigen Kapitel angesprochen haben, nämlich die Vitalität des Verschiedenen. Wir müssen also unter Natur hier nicht die Dynamik der Bewegung verstehen, sondern die Dynamik des Lebens. Die schöne Tulpe ist nicht schön, weil sie biologischen Kriterien entspricht, denen eine Tulpe entsprechen muss, sondern weil sie in uns ein Lustgefühl weckt, das die kognitiven Fähigkeiten anspricht und uns ein neues Gefühl von Vitalität gibt; jenes, auf das wir uns schon vorher bezogen haben und das es uns erlaubt, zu erkennen, dass wir zur Welt gehören. Ein solches Gefühl ist nicht das Produkt einer gewissen Beurteilung, sondern einer Reaktion angesichts der Spontaneität des Verschiedenen und Einzigartigen (es geht um diese Tulpe, und keine andere).

Das ist es, was ich fühle, die Vitalität, die es mir erlaubt, zu assoziieren, in Verbindung zu bringen, zu erahnen, was hier als Freiheit zu verstehen ist: Freiheit vor den Gesetzen, die mir sagen, dass diese Tulpe nur diese eine Tulpe ist, ein Fall innerhalb seiner Spezies, eine Spezies innerhalb einer Gattung. Die Schönheit versöhnt uns mit dem Individuellen, mit der Diversität des Individuellen, wie schon vorher erwähnt wurde; und so versöhnt sie uns mit der Welt, in der wir leben. Das möchte Kant mit seiner Vorstellung von Natur hervorheben. Daraus folgt, dass die Vorstellung von der Regel, die mit ihr einher geht, den Übergang von der Anschauung zur Idee ermöglicht. Ausdruck dieser Art von Regeln ist für Kant die schöne Kunst, so wie er sie definiert.

Wenn also von der schönen Natur die Rede ist, ist die Natur des Individuellen gemeint, in der sich die Schönheit für ein Individuum zeigt. Wir wissen nun, dass das schöne Naturobjekt nicht nur individuell ist, sondern Teil eines Ganzen ist, das physikalischen Regeln unterliegt. Wir wissen aber auch, dass das ästhetische Urteil die Individualität nicht in der Homogenität der Subsumtion verschwinden lässt. Das ist die Natur im Schönen. An dieser Art Natur muss das künstlerisch Schöne gemessen werden.

Nun, das schöne Kunstwerk ist immer ein hergestelltes menschliches Produkt. Kant stellt demzufolge die Frage, auf welche Weise der Produzent des Kunstwerks (im Gegensatz zum mechanischen Künstler) sein regelgeleitetes Herstellungswissen einsetzt. In seiner Antwort

unterscheidet er zwischen der Pünktlichkeit in der Übereinkunft mit Regeln einerseits und der Peinlichkeit der Regelbefolgung andererseits (C 180). Pünktlichkeit bedeutet, dass der Gegenstand den gattungsspezifischen Regeln entsprechend abgefertigt wurde; Peinlichkeit bedeutet, dass das Objekt unter Bezugnahme auf bestimmte Regeln hergestellt wurde. Es liegt auf der Hand, dass ein gelungenes schönes Kunstwerk, gemäß der angegebenen Voraussetzungen, durch Pünktlichkeit ohne Peinlichkeit charakterisiert werden kann. Eine treffende Definition, muss man sagen.

Es ist aus verschiedenen Gründen eine treffende Definition. Erstens wegen der in ihr enthaltenen Klarheit. Sie zeigt genau jene Proportion, die schon vorher angedeutet wurde, bei der Bezugnahme auf die Anwendung der Regeln und auf das Gefühl des Spiels und der Lust, die ebenso vorhanden sein müssen. Zweitens weil sie auch klar zeigt, auf welche Art und Weise das Natürliche in der Kunst verstanden werden soll. Diese Art und Weise, das Natürliche zu verstehen, ist tatsächlich nicht neu, eröffnet uns aber eine neue Möglichkeit des Verständnisses der klassischen künstlerischen Kriterien. Kant hatte Mengs und Winckelmann gelesen, wodurch ihm das klassische Schönheitsideal bekannt war. Ein Ideal, das in den Sitzungen der französischen Akademie diskutiert wurde, um den künstlerischen Kanon und die Modelle zu definieren, denen es nachzueifern galt.¹⁵⁴ Diese Fähigkeit, etwas mit Pünktlichkeit aber ohne Peinlichkeit auszuführen, diese Leichtigkeit, hieß "das Natürliche" und war ein Attribut, das in Verbindung mit der Begabung Raffaells benutzt wurde, um zu erklären, warum er, in seinen Zeichnungen sowie durch seine Farben und den Ausdruck, seine Figuren perfekt gestaltet hatte.¹⁵⁵

Mittels dieser Definition liefert uns Kant (wenn auch nur indirekt) ein weiteres Beispiel eines Allgemeinwissens über die künstlerische Tradition und der Art und Weise, wie ihre Konzepte angewendet werden können, die er später bei seinen theoretischen Interessen weiterverwendet. Im Unterschied zur vielgelobten Fähigkeit Raffaells als Beispiel einer adäquaten und flüssigen („natürlichen“) Beherrschung der Technik verwendet Kant das Konzept des Natürlichen um hervorzuheben, nicht die Technik, sondern was die Technik begleitet. Das Modell, das wir im Hintergrund haben (Raffaell), bietet uns gleichzeitig das beste Bild, das wir haben, um den genialen Künstler nach den Kantschen Kriterien zu

¹⁵⁴ Vgl. Félibien des Avaux, A., *Discours sur les plus excellents peintres anciens et modernes* (1666-1688) und *Conférences de l'Académie royale* (1669).

¹⁵⁵ Vgl. Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri* (1550) [Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelagnolo Buonarroto], Stuttgart 2000].

bestimmen (auch wenn Kant diesen in der *KdU* nicht erwähnt und auch nicht primär dessen Gemälde als Beispiel der schönen Kunst im Kopf hat).¹⁵⁶

Mit dieser Bestimmung der schönen Kunst als Pünktlichkeit ohne Peinlichkeit kommt der §45 zum Ende. Aus den bisherigen Ausführungen ergibt sich, erstens, dass das Können des Künstlers nicht nur als Beherrschung einer Produktionstechnik beschrieben werden kann; zweitens, dass die Darstellung des Spiels und mit ihr die der Lust eine wichtige Voraussetzung dafür sind, damit die Kunst schön ist; drittens, dass eine solche Lust und ein solches Spiel sich nicht selbst erschöpfen, sondern sich auf eine bestimmte reflexive Vorstellungsart beziehen; viertens, dass diese spielerische reflexive Lust — reflexiv und gleichzeitig Ausdruck einer determinierten Form — nicht den Verzicht auf eine Technik bedeutet, sondern die Einführung einer bestimmten Analogie mit der Natur, bei der diese als Ausdrucksweise einer schönen Individualität verstanden wird und fünftens, dass die Analogie mit der schönen Natur gleichzeitig die Einführung einer neuen Vorstellung des Regelverständnisses bedeutet, nämlich eine, die den angekündigten Ausdruck des Produktes mit Pünktlichkeit aber ohne Peinlichkeit ermöglicht.

Für diese neue Kunst braucht man, wie gerade erwähnt, eine neue Vorstellung von Regeln. Diese Vorstellung wird im nächsten Paragraphen durch den Geniebegriffes erläutert werden. Doch unsere bisherige Untersuchungen erlauben es, zwei Ebenen bezüglich der von der *KdU* eingeführten Darstellung von Regeln zu unterscheiden. An erster Stelle wäre da die Ebene der Regeln, die als formelle akademische Vorschriften gelten. An zweiter Stelle haben wir die neuen Regeln, die parallel zum Unvermeidbaren, gesetzlich bestimmend stehen, die jedoch in ihrer schönen Individualität grazil sind, eine Ordnung der Natur. Der Ausdruck "Pünktlichkeit aber ohne Peinlichkeit" beinhaltet nicht nur die Fähigkeit, die Festigkeit der Regeln nicht durchscheinen zu lassen oder — was im Grunde dasselbe ist, nur aus einem anderen Blickwinkel betrachtet — das Nichtvorhandensein (von Seiten dessen, der das Kunstwerk betrachtet) des Gefühls, das der Künstler an einige Regeln gebunden war, sondern der Ausdruck einer schwerelosen und dadurch natürlich wirkenden Präzision.

¹⁵⁶ Vgl. Vasari, *a.a.O.*, S. 55-56: „Dort scheint fürwahr der Hauch der Gottheit zu wehen, und den gestalten wie der Malerei eine edle Wirkung zu verleihen, denn wer dies Bild aufmerksam betrachtet [die „Stanzen“], muß erstaunen, wie ein sterblicher Geist durch das einfache Mittel unvollkommener Farben, mit Hülfe trefflicher Zeichnung gemalte Gegenstände als wirklich erscheinen lassen könne“. Vgl. Über das Natürliche: *Refl.* 953 (1776-78); über Raffaell: AA XXV: 99, 325, 399, 876, 1543.

Das Natürliche in der Kunst muss gleichzeitig als Kunst erkannt werden, das heißt, es muss als menschliches Produkt erkannt werden. Das ist das Paradoxe, vor das uns dieser Paragraph stellt. Dieses Paradoxe verschwindet jedoch, wenn man die Kantsche Absicht erkennt: Die Tatsache, dass die natürliche Schönheit als Kunst erscheint, bedeutet nur, dass diese die Form des Zwecks zeigt, die man unabhängig vom jeglichen Bezug auf einen bewussten produktiven Versuch versteht. Dass letztlich die schöne Kunst als eine Kunst gesehen wird, die den Eindruck vermittelt, Natur zu sein, ist das Produkt eines bewussten Versuchs eines Künstlers, und beinhaltet daher, im Unterschied zur instinktiven Arbeit einer Biene, eine Absicht, die interpretiert werden kann.

5. *Das Andere des Mechanismus: das Genie*

Die schöne Kunst ist für Kant Produkt eines Künstlers und setzt als solche eine beabsichtigte Durchführung voraus. Die Regeln, die dem künstlerischen Produkt eine Form verleihen, sind rational, kognitiv und bestimmend. Die schöne Kunst darf jedoch keinen solchen Vorschriften unterworfen sein, denn eine beabsichtigte Durchführung nach Vorschriften geht gegen ihre grundlegende Natur, was die Schönheit angeht, das heißt, gegen ihre Freiheit. Die schöne Kunst muss also Ausdruck einer freien Natur sein. Derart ist sowohl die intellektuelle Herausforderung als auch der ästhetische Wunsch Kants.

Die Lösung für diese Herausforderung finden wir im Geniebegriff. Die Koordinaten für die Interpretation sind schon vorhanden: Die schöne Kunst muss den Eindruck erwecken, als habe es keine bestimmte menschliche Vermittlung gegeben, obwohl man weiß, dass sie Produkt menschlicher Eingriffe ist. Das Muster ist die Natur. Die Natur ist ebenso nicht von sich aus frei. Sie ist gleichzeitig Ausdruck der Regeln. Das Natürliche musste also neu definiert werden und wurde auf ästhetischer Ebene als der Ausdruck der Individualität innerhalb der Mannigfaltigkeit neudefiniert, und nicht wie die Subsumtion der Individualität innerhalb der Mannigfaltigkeit. Das ist außerdem, was das reflektierende Urteil verlangte.¹⁵⁷ Gleiches ist mit der schönen Kunst zu tun: Diese muss neu definiert werden, erst in Bezug auf die Regeln, dann nach den reflexiven Kriterien und zuletzt nach den transzendentalen Zielen.

Um diese Ziele zu erreichen, verfügt man bereits über einen Umriss eines neuen Regelbegriffs. Der neue künstlerische Regelbegriff, welcher suggeriert worden ist, soll den Übergang von der (individuellen) Anschauung zur Idee ermöglichen; d.i. es handelt sich nicht

¹⁵⁷ Die andere Weise, wie das Wort "Natur" begriffen wird, (gemäß bestimmender und reflexiver Kriterien) ist nicht genauer beachtet worden. Das Ergebnis dieser Ausschließung ist ein attraktiver Geniebegriff, der aber in seiner Allgemeinheit unübersichtlich ist. Vgl. Schaper, E., "Taste, Sublimity, and Genius", in: *The Cambridge Companion to Kant*, Paul Guyer (Hg.), Cambridge 1992., S. 390.: "So the sense in which nature enters into the production or creation of works of fine art is the sense in which we as human are in our capacities and gifts part of the nature." Gewiss, aber die Frage ist: Wie?

mehr um eine generelle präskriptive Regel (welche vom Generellen aus den Einzelfall bestimmt), sondern um einen Ausdruck der individuellen (und natürlichen) Kreativität, welche gleichzeitig eine andere, reflexive Beziehung mit der Welt anregt.

Kant führt in seinen Überlegungen hinsichtlich der Regeln einen Terminus hinzu, der den Kern seiner Kunsttheorie ausmacht: Das Genie. Der Geniebegriff ist der Kern und das Ikon der Kantschen Kunsttheorie. Dieses Ikon verdankt dennoch seine repräsentative Kraft der vorausgehenden Geschichte, vor allem der Rezeption des platonischen Enthusiasmus in der Renaissance.¹⁵⁸ Der Geniebegriff ist nicht ein neuer Begriff, aber sowie bei Platon in Zusammenhang mit dem Enthusiasmusbegriff (oder Inspiration), so hat auch Kant dem Geniebegriff eine distinktive Form für die Nachwelt gegeben. In diesem Sinne handelt es sich doch um eine Neudefinition, die sich aber im Schatten eines tiefen, argwöhnischen Misstrauens gegenüber der künstlerischen Verdienste und Absichten vollzieht. Dieses Misstrauen begründet die Ambivalenz in der Darstellung des Geniebegriff in der *KdU*.

Wie wir bereits sagten, ist der Kantsche Begriff des Genies die Antwort auf die Herausforderung, die sich aus dem §45 ergibt, und repräsentiert, als Ausdruck der neuen Regeltypen, das Andere der Kunst (klassisch-akademisch, präskriptiv), genau wie das reflektierende Urteil das Andere des Urteils darstellt (bestimmend, wissenschaftlich). Auf der einen Seite stellen beide das Neue der Kantschen Ästhetik als Ausdruck des lebendigen und konkreten Menschen überhaupt dar. Auf der anderen Seite ist der Geniebegriff in der *KdU* eine Antwort auf die Geniezeit und deren Anhänger.

Um diese doppelte Absicht erfüllen zu können (d.h. das Andere der präskriptiven Kunst zu zeigen und eine alternative Interpretation der genialen Kreativität zu geben), wird Kant sich an verschiedenen Fronten stellen. Die Originalität des Künstlers wird gegenüber der präskriptiven Kunst hervorgehoben, während gegenüber der Originalität des Künstlers und einigen seiner unerwünschten, künstlerisch-ästhetischen Korrelate das Konzept der Regel unterstrichen wird. Die erwähnte Zweideutigkeit ist ein Produkt dieser Strategie, welche als eine Strategie der Proportionen benannt werden könnte: Eine Strategie der richtigen Entscheidung, was wem zugute kommen soll.

¹⁵⁸ Siehe Teil II, Kap. 9.

5.1. Die Bestimmung des Genies als Kritik der Geniezeit

Wir haben bereits gesagt: Die Kantsche Theorie der Kunst und des Genies ist eine späte Frucht eines sehr schöpferischen Jahrhunderts. Das Aufkommen der Ästhetik im 18. Jahrhundert fügt dem Konzept des schöpferischen Menschen (ein Produkt der künstlerischen Diskussion seit der Renaissance) die Idee des rezeptiven ästhetischen Subjekts hinzu. Bäumler drückt dies mit unverkennbarer Klarheit aus: „Auf die Zeit der genialen Individualität folgt die Zeit der Erkenntnis der Individualität; die Epoche der Ästhetik enthält die Selbstbesinnung auf die Epoche des Genies.“¹⁵⁹ Bei Kant kommt es zum Höhepunkt dieser Selbstbesinnung.

Die persönliche Position Kants gemäß den Errungenschaften der zeitgenössischen, künstlerischen Kreativität kam bereits im §42 zum Ausdruck und hat weitgehend seine Darstellung des Genies bedingt. Diese Position, in welcher seine ironische Erläuterung nichts weiter als eine einfache Karikatur ist, schafft es jedoch nicht, die Kunst im Allgemeinen zu erläutern und schon gar nicht, die Kunst von den Kantschen Prinzipien aus zu erklären. Die Paragraphen 43 bis 45 versuchen dieses Manko auszugleichen, mit der Absicht, die mögliche Verbindung zwischen der Schönheit einerseits und der Moral und Teleologie andererseits aufzuzeigen. Solch eine vollständige Umschreibung der Kunst wird mit der Postulierung der schönen Kunst gemäß dem Kantschen Wunsch in den §§ 44-45 und mit der Präsentation eines neuen Begriffs der Natur und der Regel vollendet. Was noch fehlt, ist die Neudefinition des kreativen Genies.

In Frankreich wurde das Genie als ein gewisses *je ne sais quoi* umschrieben (Bouhours); dasjenige unbeschreibbare, was nicht nur ein künstlerisches Werk technisch perfekt, sondern auch edelmütig schön erschafft. Die Originalität war dabei nicht ein Kriterium, das in Frankreich sonderlich beachtet wurde. Anders in England: Hier wurde bewusst entgegengesetzt zu den französischen Diktaten die Originalität als distinktives Kriterium des kreativen Genies hervorgehoben. Als Originalität wurde die Unabhängigkeit gegenüber den französischen künstlerischen Kriterien verstanden. In Deutschland entstand eine fieberhafte Diskussion um den Sinn des Geniebegriffs, in dem Maße, in dem sich die vorhandenen Positionen der verschiedenen ästhetischen Kriterien wiederfanden: solche, die für eine nationale Literatur eintraten (dem englischen Beispiel folgend) und solche die sich für eine Aufrechterhaltung der klassischen (französischen) Kriterien aussprachen.

¹⁵⁹ Bäumler, A., *a.a.O.* S. 2.

In dem Maße, in dem Kant in dieser Diskussion, bei der er eine eigene Position bezog, über Sinn und Definition des Genies auf dem Laufenden war, schlägt er eine Interpretation in der *KdU* vor, die eine Kritik der bereits vorhandenen Darstellungen ist. Eine geformte Kritik, die durch zwei Impulse geprägt ist, wie wir bereits sagten: Die erste wegen der Kriterien und der systematischen Ziele des Begriffs der Schönheit und die zweite wegen der entstehenden Kriterien aus seiner Auseinandersetzung mit der Kunst und den Künstlern seiner Zeit.

Diese zwei Impulse kommen in der Definition des Genies zu Beginn des Paragraphen 46 (C 181) zum Ausdruck: Genie ist „das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regeln gibt.“ Es ist weiter ein angeborenes produktives Vermögen, das selbst zur Natur gehört. Was ermöglicht zu sagen, dass Genie „die angeborene Gemütsanlage (*ingenium*)“ ist, „durch welche die Natur der Kunst die Regeln gibt.“¹⁶⁰ Diese Definition ist ein Meilenstein in Bezug auf die schon vorhandenen Kunst-Definitionen und in Bezug auf die Interpretationstradition des Geniebegriff im 18. Jahrhundert.

Ein Meilenstein, weil diese Definition die Elemente und Erfordernisse der vorangehenden Paragraphen aufnimmt, verbessert und erweitert. Es ist eine sehr kalkulierte Definition und sie fordert zur Vorsicht auf: Die Abfassung der Wortbedeutung lädt zur Begeisterung ein, und nicht wenige akzeptieren sie leichtsinnig als einen paradigmatischen Ausdruck des allgemeinen, kreativen Genies. In der Tat ist sie dies nicht. Sie ist keine Zusammenfassung eines traditionellen Wissens: Die Kantsche Auffassung des Genies ist eine Antwort.

Es ist eine sehr kalkulierte Antwort. Durch sie wird das Genie als ein Talent beschrieben. Gleichzeitig wird das Genie als eine Naturgabe spezifiziert, womit die semantische Nutzung des Wortes eingeschränkt wird (nicht jedes Talent ist eine natürliche Gabe¹⁶¹). Darüber hinaus besteht eine sofortige Verbindung mit den neuen (reflexiven) Regeln: Sie sind durch die Natur gegeben, in dem Maße, in dem das Talent als der Natur angehörig spezifiziert wurde.

¹⁶⁰ KdU C 181. Vgl dazu: *Refl.* 812 (1776-1778? 1773-1775? 1775-1777? 1769??), *Refl.* 899 (1776-78), *Refl.* 921, 921a und 922 (1776-78?), *Refl.* 1509 und 1510 (1781-84), *Refl.* 1788 (1766-68?), *Refl.* 1847 (1776-78?), *Anthropologie-Collins* (XXV:167-70), *Anthropologie-Friedländer* (XXV: 556-57), *Anthropologie-Pillau* (XXV: 781-84), *Menschenkunde* (XXV: 1055-56), *Anthropologie-Mrongovius* (XXV: 131-15), *Anthropologie-Busolt* (XXV: 1492-1499), *Logik-Philippi* (XXV: 370). Eine ausführliche Erläuterung der Entwicklung des Geniebegriffes in Kant findet sich im Teil II, Kap. 9, dieser Dissertation

¹⁶¹ Kant seinerseits unterscheidet in seinen Anthropologie-Vorlesungen zwischen Talent und Genie (Siehe Kap. 9).

Dennoch wird hinzugefügt, dass das Talent nicht nur eine reine Gabe ist (welches man in irgendeinem Moment des Lebens bekommen kann), sondern dass es sich um etwas Angeborenes handelt. Diese Definition ist somit die Grundlage des Begriffs und sie wird es Kant ermöglichen, seine Strategie zu artikulieren. Diese besteht zuerst darin, das Genie als ein Ausdruck der neuen Regeln darzustellen, womit sich eine systematische Anforderung erfüllt; zweitens wird das Genie von der Wissenschaft getrennt, wodurch Kant gleichzeitig seine Kritik an der Ästhetik seiner Zeit artikuliert; drittens ist die produktive Reichweite des Genies zu bestimmen. Letzteres dient zur Abgrenzung seiner Genie-Darstellung von derjenigen, die ihm unerwünscht vorkommen, nämlich die, die in vorangehenden Paragraphen als "neue Erzieher" beschrieben wurden.

Somit ist dies keine ironische Definition, wie Zammito¹⁶² behauptet, sondern eine ernste und sehr durchdachte Strategie, die von Systematik als auch von Prinzipien zeugt, womit wir uns auch nicht vor einem *deus ex machina* befinden, wie Strack meint.¹⁶³ Die Kantsche Definition ist eine Abrechnung mit der Tradition (so sein Wunsch) und eine Konsequenz seiner argumentativen Erfordernisse (so seine Herausforderung).

Die Kantsche Begründung des Genies auf der Natur ist allerdings keine neue Sache. Wird "Natur" durch "Götter" ausgetauscht und eine kräftige, ironische Konnotation hinzugefügt, so befinden wir uns bei Platon. Cicero lehrt auch: *poeta nascitur*¹⁶⁴ und Longinus sagt vom Erhabenen, d.i. vom Großem und Genialen, es ist angeboren.¹⁶⁵ Die Rhetoriker des Mittelalters und der Renaissance sind überall von der Antike abhängig und wiederholen nur

¹⁶² Vgl. Zammito, J., *The Genesis of Kant's Critique of Judgement, a.a.O.*, S. 139-140. Die *KdU* ist in manchen seinen Beziehungen zu der Kunst ironisch, wie wir speziell in dem §42 gesehen haben. In diesem Punkt ist sie aber nicht ironisch. Kant glaubt an die künstlerischen Errungenschaften, die aber anders sind, als die der Wissenschaft, wie er dann im Folgenden erklärt. Der Unterschied besteht eben in den Grad der vorhandene Rationalität und der Beziehung, die mit der Wahrheit und dem Fehler etabliert wird. Der dichterische Fehler ist nur formell. Das bestimmende Urteil in der Wissenschaft hingegen ist der Wahrheit gewidmet. Dass er an die künstlerische Errungenschaft glaubt, impliziert auf der anderen Seite nicht, dass er nicht zwischen genialen, kreativen Talent (positiv laut seinem Geschmack) und Schwärmerei (was er in seiner abscheulichen Seite als Genieaffe identifiziert) unterscheidet.

¹⁶³ Vgl. Strack, F., *Ästhetik und Freiheit. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit*, Tübingen 1976, S. 117. Es ist nicht schwer zu verstehen, dass für einen Leser, der sich in den dichterischen Aufgaben auskennt und sich dazu noch den verschiedenen Feldern des künstlerischen Schaffens sensibel und verständlich zeigt, wie Strack, die Vorstellung des Geniebegriffs und der ästhetischen Ideen aus einer künstlerischen Perspektive unbefriedigend erscheint.

¹⁶⁴ *Poeta non fit, sed nascitur*. Siehe *De finibus* 5.59; *Disputationes Tusculanae* 1.22.52.

¹⁶⁵ Longinus, *Vom Erhabenen*, 182^v [deutsche Übersetzung von Otto Schönberger, Stuttgart 1988, S. 19].

ihre Formeln in Beantwortung der Frage, ob die Kunst oder ob die Natur das Wesentliche sei.¹⁶⁶ Eine Auffassung, die näher an der Philosophie rückt, wird durch Denker, die sich an Plotin in der Hervorhebung der schöpferischen Kraft anschließen, vorbereitet. Hier ist besonders Giordano Bruno und Spinoza und die Lehre von der *natura naturans* zu nennen. Der Hinweis von Leibniz auf das Unbewusste und Instinktive der Seelentätigkeit konnte ebenso nicht ohne Einfluss bleiben. Hier tritt dann endlich die gewaltige Einwirkung Rousseaus hervor.¹⁶⁷

Nach Schlapp ist jedoch Sulzer der Erste, der in ähnlicher Weise wie Kant auf die Natur als Grundlage des Genies hinweist: „An ihn hat sich Kant wohl hier angeschlossen. Es unterliegt wohl auch keinem Zweifel, dass die Bedeutung, welche das Wort Natur bei Rousseau hat, auch hier mit hineinspielt.“¹⁶⁸ Tatsächlich. In der *Allgemeine(n) Theorie der schönen Künste* finden wir folgende Ausdrücke (wie beispielsweise in dem Art. *Natur*): „Die Theorie der Kunst ist das System der durch Beobachtung aus dem Verfahren der Natur abgezogenen Regeln. — Das Kunstwerk thut volle Wirkung, wenn es durch die Geschicklichkeit des Künstlers wie ein natürlicher Gegenstand erscheint [...] wenn alles darin ist, als ob es die Natur selbst gemacht hätte. — Alle vorzüglichen Kunstwerke sind Früchte der Natur“. Auch in dem Art. *Kunst* gibt es interessante Hinweise auf Kant: „Zur Bildung des Künstlers wird erfordert Natur (=Genie) und Kunst. Die Natur liefert den Urstoff des Werkes“ und in dem Art. *Nachahmung* ist die Beziehung Kunst und Natur deutlich beschrieben: „Nachahmung der Natur muss so verstanden werden: der Künstler ist Diener der Natur und hat mit ihr einerlei Absicht. Also braucht er auch ähnliche Mittel und ahme jener ersten und vollkommensten Künstlerin nach.“¹⁶⁹

Der Einfluss von Sulzer ist tatsächlich groß¹⁷⁰, aber er reicht nicht aus, um das eigentliche Kantsche an dem Geniebegriff zu erklären: Die eingeborene Eigenschaft dieses Talents, aufgefasst als eine reine Gabe der Natur. Der Einfluss Sulzers reicht nicht aus, weil nicht nur er, sondern die gesamten Quellen, die als Einflüsse der Kantschen Theorie des Genies (von Gottsched bis sogar Markus Herz) gelten, aus der Sicht der schönen Wissenschaften geschrieben sind. Dies bedeutet, dass diese Schriften nicht nur die künstlerische, sondern auch

¹⁶⁶ Siehe Pochat, G., *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986.

¹⁶⁷ Über den Einfluss Rousseaus auf Kant siehe Teil II, Kap. 8.

¹⁶⁸ Schlapp, O., *a.a.O.*, S. 313-314

¹⁶⁹ Siehe außerdem den Artikeln über das Genie und über die Leichtigkeit.

¹⁷⁰ Dazu auch: AA XXV: 33, 1391, 1543.

die philosophische Relevanz dieser Wissenschaften voraussetzen, was Kant zurückweist (§44). Genau dies ist das Relevante: Die Ablehnung der Existenz von solchen schönen Wissenschaften bestimmt die Kantsche Auffassung des Genies. In Bezug zum Schönen in der Kunst ist nur eine Kritik, aber keine Wissenschaft möglich. Dies ist für das Schöne im Allgemeinen gültig, aber die Hintergrundabsicht bezieht sich auf die Gesamtheit der Autoren und der Werke dieser neu verbreiteten Disziplin (schöne Wissenschaft).

Die Definition des Genies, welche geboten wird, bestätigt und radikalisiert das, was der §44 bereits angedeutet hatte. In dem Maße, in dem das Genie als angeboren und als Gabe der Natur beschrieben wird, wird die unkognitive Eigenschaft des schönen, künstlerischen Werkes unterstrichen, jedoch nicht nur von ihm, sondern dies ist auch gültig für jede „geniale“ ästhetische Theorie.

Das künstlerische Schöne ist ein menschliches Produkt, vor allem aber ist es eine natürliche Gabe. Kant beabsichtigt hiermit jegliche Assoziation zwischen produktiver Einbildungskraft (poetische) und Theorie zu vermeiden, vor allem alles, was mit der sogenannten Mystik des Logos (Hamann und Herder) assoziiert werden könnte. Hieraus entsteht die Emphase, mit der Kant das Angeborene im Charakter des Genies hervorhebt. Ich betone: Die Idee ist nicht neu; die dahinter stehende Absicht unterscheidet dennoch Kant von allen anderen Theoretikern der Geniezeit. Die Konsequenzen, die von da aus gehen, werden in den nächsten Absätzen beschrieben.

Die Kantsche Antwort auf das Problem, wie man das Freie mit dem Mechanischen, das Natürliche mit dem Künstlerischen versöhnt, besteht somit darin, den Agenten (den Künstler) nicht als ein Subjekt, das von seinen Fähigkeiten bewusst ist, zu verstehen, sondern als eine Natur, die durch das Subjekt wirkt. Die Parallelen zwischen Kant und Platon kommen nicht von irgendwoher, wie wir bereits angedeutet haben. Bei Platon kann man sagen, dass die Ironie ein unauflösliches Element seiner Kritik der poetisch-künstlerischen Kreativität ist; von Kant kann man nicht das Gleiche behaupten. Der Begriff des Genies in seiner anfänglichen Form zu Beginn des §46 drückt mit absolutem Ernst und Überzeugung die Einstellung Kants in seiner Auseinandersetzung mit der Kunst seiner Zeit aus. Aus diesem Grund, wegen der Spannungen zwischen der argumentativen Systematik und der persönlichen Überzeugung, entstehen jedoch die Ambivalenzen des Kantschen Geniebegriffs.

Um diese Ambivalenzen zu erklären, muss von vornherein die Unterscheidung von Absicht und Inhalt klar gestellt werden. Man kann die Absicht der Genielehre bei Kant in der *KdU* unproblematisch verstehen. Wir wissen schon, dass das lehr- und lernbare Produktionswissen im Fall der schönen Künste nur eine Basis für die Entstehung eines gelungenen Kunstwerks ist. Zu diesem Wissen muss ein Talent hinzukommen, das selbst nicht mehr als begriffliches Wissen oder regelgeleitetes Können zu bestimmen ist (sonst wäre es eine mechanische Kunst). Das Wort "Genie" dient als Benennung dieses talentierten Könnens, das durch einen Schulunterricht allein nicht mehr lernbar ist.

Das heißt jedoch, dass das Genie auch erklären sollte, wie ein schönes künstlerisches Produkt mit Pünktlichkeit aber ohne Peinlichkeit zu Stande gekommen und wie auf diese Weise der Ausdruck zu treffen wäre, ebenso wie der Stoff strukturiert sein müsse.¹⁷¹ Kant verliert aber kein Wort darüber und wird dagegen die Originalität als angeborene Gemütsanlage hervorheben. Solch eine Originalität hat den Vorteil, dass sie keine Erklärung braucht: Sie ist ein angeborenes Talent, ein Geschenk der Natur. Dies impliziert dennoch, dass Kant zumindest am Anfang seiner Kunsttheorie das große Problem der Realisierbarkeit eines schönen Kunstwerks weg lässt. Die Erläuterung der Auffassung der schönen Kunst als Pünktlichkeit ohne Peinlichkeit wird momentan beiseite gelassen. Der Ausgangspunkt bei der Darstellung des Genies ist ein Anderes und besteht nun darin, den vorhandenen Grad des Bewussten oder Unbewussten in einem künstlerischen Werk zu thematisieren.

Deshalb betone ich, dass der Geniebegriff bei Kant innerhalb der Absicht, die die generelle Logik der *KdU* darstellt, nicht schwer zu verstehen ist. Die Erklärung des Inhalts des Begriffs

¹⁷¹ Gottsched (Johann Christian Gottsched — 1700-1766 —, der glücklicherweise in den letzten Jahren ein gewisses Interesse geweckt hat, ihn über die lapidare Lessingkritik — 17. Literatur Brief — hinaus zu verstehen), der in vielen Aspekten Kant nicht fern ist, hatte bereits erklärt, dass das Genie in einer natürlichen Geschicklichkeit im Nachahmen bestehe. Dies wäre nicht schwer zu versöhnen gewesen, mit dem, was Kant als Charakteristika der schönen Kunst in dem §45 bereits gezeigt hatte. Wenn man sogar eine Passage des *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (1730-1751) genauer betrachtet [„Weil nun diese natürliche Geschicklichkeit im Nachahmen bei verschiedenen Leute auch sehr verschieden ist; so dass einige fast ohne alle Mühe eine große Fertigkeit darinnen erlangen, andere dagegen bei vieler Qual und Arbeit dennoch hinten bleiben: so hat man angefangen zu sagen, dass die Poeten nicht gemacht; sondern gebohren würden, dass sie den heimlichen Einfluß der Himmel fühlen, und durch ein Gestirn in der Geburt zu Poeten gemacht sein müssten. Das heißt in umgebundener Schreibart nicht anderes, als ein gutes und zum nachahmen geschicktes Naturell bekommen haben“]. Erster Teil, Kap. II: Von dem Charactere eines Poeten, Leipzig 1751 (unverändert photomechanischer Nachdruck der 4. vermehrten Auflage, Darmstadt 1962], sind die argumentativen Versöhnungs- und Erweiterungsmöglichkeiten beträchtlich. Der Unterschied zwischen beiden besteht, wie wir bereits sagten, in der Hintergrundsabsicht Kants. Mehr dazu im Kap. 9.

geht dennoch nicht Hand in Hand mit der Klarheit der Absicht. Deswegen brauchen wir eine sorgfältige Analyse der Strategie der Argumentation. Die Strategie der Argumentation macht sich aber erst dann sichtbar, wenn wir dazu bereit sind, in unserer Interpretation einen viel breiteren Horizont einzugliedern. Kant findet in der *KdU* den geeigneten Platz, um endgültig eine Lösung für ein Problem zu finden, das ihn in den letzten dreißig Jahren ununterbrochen begleitet hat.

Die *KdU* ist eine ideale Gelegenheit, um systematisch das Genie zu behandeln; sie ist aber nicht die erste Veröffentlichung, in der Kant die Chance nutzt, die Exzesse der poetischen Einbildungskraft zu kritisieren. Die letzte (in Bezug zur *KdU*) ist der Aufsatz *Was heißt: Sich im Denken orientieren?* von 1786. Kant veröffentlicht die Abhandlung kurze Zeit nachdem er einen Brief von J.E. Biester (vom 11. Juni 1786) erhielt, indem er gebeten wurde, dass er Position in Bezug zur Polemik Jacobi-Mendelssohn bezieht. Diese Polemik, Teil der größeren Debatte zwischen "Aufklärung" und "Schwärmerei", ein zentraler *Topos* im Selbstverständnis der Aufklärung selbst, wird von Kant eigentlich gegen Schluss aufgenommen.

Kant nutzt den Augenblick, um jene Denker zu kritisieren, die ohne eine rationale Rigorosität sich an Themen extremer Seriosität wagen, so zum Beispiel die Natur Gottes („Männer von Geistesfähigkeiten und von erweiterten Gesinnungen, ich verehere eure Talente und liebe euer Menschengefühl. Aber habt ihr auch wohl überlegt, was ihr tut, und wo es mit euren Angriffen auf die Vernunft hinaus will“¹⁷²), und um das Primat der Vernunft hervorzuheben.

Der Ton ändert sich, wenn er in den letzten Seiten der Abhandlung von dem Genie redet. So beschreibt er zunächst den Einfall des Genies als einen kühnen Schwung, „da es den Faden, woran es sonst die Vernunft lenkte, abgestreift hat. Es bezaubert bald auch andere durch Machtsprüche und große Erwartungen, und scheint sich selbst nunmehr auf einen Thron gesetzt zu haben, den langsame schwerfällige Vernunft so schlecht zierete; wobei es gleichwohl immer die Sprache derselben führet. Die alsdann ausgenommene Maxime der Ungültigkeit einer zu oberst gesetzgebenden Vernunft nennen wir gemeine Menschen Schwärmerei; jene Günstlinge der gütigen Natur aber Erleuchtung.“¹⁷³ Die hier angedeuteten Denker sind nicht nun etwa diejenigen, mit denen es sich diskutieren und kritisieren ließe, wie Mendelssohn und Spinoza, sondern diejenigen, die unter dem Bann der Kritik an Jacobi,

¹⁷² AA VIII: 144

¹⁷³ AA VIII: 146.

aufgrund ihrer maßlosen Schwärmerei für Kant, ins Schwärmerei kommen, wie z.B. Hamann und Herder.¹⁷⁴

In der *KdU* wird bei der Vorstellung und Erklärung des Geniebegriffs in den Paragraphen 46 und 47 die gleiche Strategie benutzt. Im Grunde handelt es sich um eine geschlossene Verteidigung der Wissenschaft, so wie er sie versteht. Wird diese Perspektive der Interpretation gewählt, so werden wir bei genauerer Untersuchung der Argumentation in den Paragraphen der *KdU*, die der Kunst gewidmet sind, gleichzeitig feststellen, dass die Kantsche Antwort auf die Probleme, die seine Auseinandersetzung mit der Kunst seiner Zeit hervorbringen, sehr viel komplexer und interessanter ist, als es auf den ersten Blick aussehen mag.

Dass die Definition des Genies in der *KdU*, zum Beispiel, eine Abrechnung mit der Tradition ist, zeigen die folgenden Paragraphen: „Was es auch mit dieser Definition für eine Bewandnis habe, und ob sie bloß willkürlich [frei], oder dem Begriffe, welchen man mit dem Worte Genie zu verbinden gewohnt ist, angemessen sei oder nicht (welches in dem folgenden Paragraphen erörtert werden soll): so kann man doch schon zum voraus beweisen, dass, nach der hier angenommenen Bedeutung des Worts, schöne Künste notwendig als Künste des Genies betrachtet werden müssen.“¹⁷⁵ Kant bezieht sich hiermit explizit auf die Interpretations-Tradition des Genie-Begriffes und zeigt gleichzeitig seine Unterscheidung: Das Genie, so wie er es darstellt (angeborenes und natürliches Talent), definiert, was echte, schöne Kunst ist.

Diese kontextuelle Betrachtung ist von großer Hilfe, um eine Topografie des argumentativen Gefüges zu erstellen, um uns so besser zurechtzufinden und einige argumentative Schwierigkeiten in den der Kunst gewidmeten Paragraphen zu erklären. Eine dieser Schwierigkeiten hat mit der Darstellung der Regeln zu tun. Zwei verschiedene Regel-Typen lassen sich erkennen, obwohl der Text hierzu nicht genügend Klarheit verschafft. Betreffend diese neuen Regeln ist das Genie ihr vollendetster Ausdruck.

¹⁷⁴ Vgl. dazu die Briefe von Hamann an Jacobi vom 10. März und 30 April 1787, die als klares Beispiel des Arguments gelten, das Kant im Kopf hat. Hamann schreibt: „Glaube ist nicht jedermanns Ding und auch nicht kommunikabel wie eine Waare, sondern das Himmelreich und die Hölle in uns“; dazu auch Herders *Gott. einige Gespräche* vom 1787.

¹⁷⁵ C 181.

Kant, der klare und geniale Analytiker, zeigt sich bei der Bestimmung dieser neuen Regeln ungewohnt unübersichtlich, oder zumindest zurückhaltend. Während in den vorangehenden Paragraphen zwischen kreativem Talent und formeller Notwendigkeit unterschieden wurde, macht das Aufkommen des Genies als ein angeborenes, produktives Vermögen und später als einzige Bedingung der schönen Kunst das Panorama nur noch komplexer. Solch ein Talent neigt dazu, jegliche Regulierungsart, außer jener, welche undefiniert von der Natur als Geschenk kommt, unnötig zu machen. Diese Schwierigkeit wird im dritten Absatz in dem §46 sichtbar: „Denn eine jede Kunst setzt Regeln voraus, durch deren Grundlegung allererst ein Produkt, wenn es künstlich heißen soll, als möglich vorgestellt wird. Der Begriff der schönen Kunst aber verstattet nicht, dass das Urteil über die Schönheit ihres Produkts von irgendeiner Regel abgeleitet werde, die einen Begriff zum Bestimmungsgrund habe, mithin einen Begriff von der Art, wie es möglich sei, zum Grunde lege. Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt niemals Kunst heißen kann, so muß die Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben, d.i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich.“¹⁷⁶.

In diesem Paragraphen vermischen sich die Regeln der Schaffung (jener Impuls, was schaffen ermöglicht und was Kant dem natürlichen Talent zuschreibt) mit den Regeln der Ausführung (was die Vorstellung eines Produktes ermöglicht: Dasjenige, was er als Schule bezeichnete und was ein künstlerisches Werk gestattet). Das Resultat ist eine mysteriöse, natürliche Kraft („durch die Stimmung der Vermögen desselben“), die sowohl die kreative Heftigkeit als auch die Schaffung des künstlerischen Produkts ermöglicht: Das Genie ist so die einzige und essentielle Bedingung der schönen Kunst (für den Moment zumindest).

Die Konsequenz dieses mangelnden Zusammenhangs ist, dass das in dem §45 erreichte, kreative Niveau aus dem Blick gerät. Verwischt man das kreative Niveau, so verliert die Definition aus dem vorigen Paragraphen, in welchem das schöne, künstlerische Schaffen als Pünktlichkeit ohne Peinlichkeit dargestellt wird, an Sinn. Das Hintergrundmotiv haben wir bereits angeführt. Die Art und Weise, wie Kant zuallererst das Genie definiert, präsentiert den Künstler als einen genialen Urheber, der nur durch die natürliche Kraft angetrieben wird. Solch ein Urheber, so die Definition, ist keine Bedrohung (für die Wissenschaft oder die Theorie im Allgemeinen) mehr. Die Zweideutigkeit bei dem Schluss in dem dritten Absatz

¹⁷⁶ C 181-182.

des §46 (die Unbestimmtheit des genialen Talents) prägt gleichzeitig die Ausdehnung des Geniebegriff, die in dem vierten und letzten Absatz des §46 dargeboten wird.

Mit diesem letzten Absatz wachsen die Probleme hinsichtlich des Inhalts der Kantschen Darstellung des Genies, obwohl die Absicht hierbei klarer zum Vorschein tritt. Die Genie-Definition wird ausgeweitet und in vier Punkte eingeteilt (C182-183). Daraus resultiert, dass das Genie ein Talent ist, das keine Regel voraussetzt; hieraus ergibt sich die Originalität, seine erste Eigenschaft (hier müssen die Regeln, auf welche Kant sich bezieht, als die aus dem akademischen Kanon kommenden begriffen werden). Zweitens ist das Genie eine musterhafte Originalität, da man sagt, dass es auch eine sinnlose Originalität gibt. Das Genie ist nicht ein Produkt aus Regeln, sondern es ist eine Regel für das Urteil über andere Produkte (diese musterhafte Originalität wäre die essentielle Eigenschaft, von diesen neuen, bereits angedeuteten Regeltypen). Drittens ist das Genie eine musterhafte Originalität, die nicht weitergelehrt werden kann: Sie ist weder Konsequenz von etwas, noch wird sie von etwas abgeleitet. Letzteres wird Kant auf der einen Seite ermöglichen, die Unterscheidung zwischen Kunst und Wissenschaft zu vertiefen, und somit den nichtkognitiven Charakter des Prozesses des künstlerischen Schaffens zu unterstreichen. Hierzu wird er sagen, dass „der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden.“ Solch eine Beschreibung des unbewussten Zustands der künstlerischen Herstellung wird ihm auch gleichzeitig ein Blinzeln auf die platonische Tradition ermöglichen: „Daher denn auch vermutlich das Wort Genie von *genius*, dem eigentümlichen, einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist, von dessen Eingebung jene originalen Ideen herrühren, abgeleitet ist.“¹⁷⁷ Auf der anderen Seite befähigt dieser dritte Punkt Kant, den Ideentyp, der bei den genialen, künstlerischen Produkt auf dem Spiel steht, vorzustellen, obwohl es noch nicht gesagt wird, was für Ideen sie sind. Letztendlich fügt der vierte Punkt nichts Neues hinzu, sondern bestätigt eine der vorangehenden Aussagen: Das Genie ist ein Talent, das der Kunst vorbehalten ist, nicht der Wissenschaft. Es handelt sich um ein rhetorisches Mittel, das die Kantsche Absicht, die

¹⁷⁷ C 182. Der platonische Einfluss in Bezug auf das Kantsche Geniebegriff ist unterstrichen worden, und darauf wird nicht selten zurückgegriffen, vor allem in dem zweiten Teil. Was der Etymologie des Genies betrifft, scheint es hingegen so, dass Kant die Erklärung von Helvétius aufnimmt. Schlapp verweist auf ein Zitat von Helvétius, das sehr treffend erscheint: „Das Wort Genie stammt ab von *gignere, gigno*, ich erzeuge, »il suppose toujours l’invention, et cette qualité est la seule qui appartienne à tous les génies différents.«“. Helvétius, *De l’esprit*. Disc. IV, Cap. 1. S. 476, in: Schlapp, *a.a.O.*, S. 245. Auch dazu: AA XXV: 1056. In dieser Passage der *Anthropologie-Menschenkunde* nimmt Kant die Erklärung von Helvétius wörtlich auf. Vgl auch dazu die Anmerkung 179a von Brandt/Stark in AA XXV: 1056.

schöne Kunst und die Wissenschaft zu unterscheiden, betont. Wird die Definition des genialen Künstlers, das über ein angeborenes, natürliches Talent verfügt, angenommen, so ist dies aus der Kantschen Sichtweise nicht mehr eine Herausforderung für die Wissenschaft. Dies wird nicht das letzte Mal sein, dass unser Autor dies betont; und solch eine Betonung sollte man nicht aus der Sicht verlieren.

Fassen wir zusammen: Schöne Kunst als Natur ist nach Kant im Genie beobachtbar. Damit greift er den Genie-Begriff seiner Zeit auf, aber er fokussiert ihn gleichzeitig so, dass es ihm ermöglicht, seine Kritik über diese Zeit zu artikulieren. Von diesem Hintergrund aus bestätigt er, dass das Genie eine angeborene Begabung ist, durch welche die Natur ihm die Regeln der Kunst vermittelt. Dieser neue Regelbegriff befähigt Kant gleichzeitig zu formulieren, dass die schöne Kunst nicht die Regeln aufstellt, laut denen sie ihre Produkte schafft (in diesem Fall bezieht sich das Argument auf die präskriptiven Regeln und mit ihnen auf die Akademie). Später ermöglicht ihm solch eine argumentative Wende in Bezug zur Tradition festzuhalten, zuerst, warum das Genie als original aufgefasst werden muss (aber im umgekehrten Sinn als im traditionellen). Weiterhin ermöglicht es ihm zu zeigen, wie diese neuen Regeln verfahren. Diese zeigen sich in ihrer beispielhaften Individualität; d.i. sie sind nicht logische Vorschriften, noch werden sie gemäß den künstlerischen oder den empirisch-diskursiven Kanonen beschrieben.

Der nächste Absatz hat als Überschrift *Erläuterung und Bestätigung obiger Erklärung vom Genie*. Wie der Titel schon andeutet, wird dieser Absatz die anfängliche Präsentation des Genies erweitern. Kant ist sich der argumentativen Schwierigkeiten bewusst und die Erweiterung, die er vorstellt, zeugt nicht nur von seinen Interessen, sondern ist auch für unsere These ausschlaggebend: Es ist der klarste Beweis für den Bezug der Kantschen Kunsttheorie (vor allem des Genies) auf seine Zeit. Der §47, auf der Basis von zwei Achsen artikuliert, der Kritik an dem Nachahmungsgeist (durch das Konzept der Originalität ausgedrückt) und der strikten Trennung zwischen Genie und Wissenschaft (durch den angeborene und unbewussten Charakter der genialen Schaffung), ist die direkteste Kantsche Antwort auf die Kunst seiner Zeit und ihre Ansprüche, die sich vor allem auf die Theoretiker des *Sturm und Dranges* fokussiert.

Die angekündigte Erläuterung und Bestätigung wird in neun Schritte eingeteilt:

1. Das Genie ist dem Nachahmungsgeiste gänzlich entgegensetzen: „Da nun Lernen nichts als Nachahmen ist, so kann die größte Fähigkeit, Gelehrigkeit (Kapazität) als Gelehrigkeit, doch nicht für Genie gelten.“¹⁷⁸

2. Man findet aber oftmals große Köpfe, die selbst denken oder dichten, die auch nicht bloß auffassen können, was andere gedacht oder gedichtet haben; große Köpfe, die sogar für die Kunst und die Wissenschaft manches erfunden haben. Diese Köpfe werden allerdings nicht Genies genannt, „weil eben das auch hätte können gelernt werden, also doch auf dem natürlichen Wege des Forschens und Nachdenkens nach Regeln liegt und von dem, was durch Fleiß vermittelt der Nachahmung erworben werden kann, nicht spezifisch unterschieden ist.“¹⁷⁹

3. Das ausgewählte Beispiel ist Newton. Von ihm wird gesagt, dass er kein Genie ist: Genialität und hervorragender wissenschaftlicher Erfolg sind zwei verschiedene Sachen: „Die Ursache ist, daß Newton alle seine Schritte, die er von den ersten Elementen der Geometrie an bis zu seinen großen und tiefen Erfindungen zu tun hatte, nicht allein sich selbst, sondern jedem anderen ganz anschaulich und zur Nachfolge bestimmt vormachen könnte; kein Homer aber oder Wieland anzeigen kann, wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden, darum weil er es selbst nicht weiß, und es also auch keinen anderen lehren kann.“¹⁸⁰

4. Dass die Wissenschaft nicht zur Genialität gehört, enthält keine Diskriminierung im Vergleich zu der Kunst: „Indes liegt hierin keine Herabsetzung jener großen Männer, denen das menschliche Geschlecht so viel zu verdanken hat, gegen die Günstlinge der Natur in Ansehung ihres Talent für die schöne Kunst. Eben darin, dass jener Talent zur immer fortschreitenden größeren Vollkommenheit der Erkenntnisse und alles Nutzens, der davon abhängig ist, imgleichen zur Belehrung anderer in ebendenselben Kenntnissen gemacht ist, besteht ein großer Vorzug derselben vor denen, welche die Ehre verdienen, Genies zu heißen: weil für diese die Kunst irgendwo stillsteht, indem ihr eine Grenze gesetzt ist, über die sie nicht weiter gehen kann, die vermutlich auch schon seit lange her erreicht ist und nicht mehr erweitert werden kann.“¹⁸¹

5. Das genialische Talent stirbt mit dem Genie und man muss noch warten, bis die Natur wieder anderen die Begabung für Kunst schenkt. Diese mit dem angeborenen Talent

¹⁷⁸ C 183.

¹⁷⁹ C 183.

¹⁸⁰ C 184.

¹⁸¹ C 184-185.

geschenkte Person brauche nur ein genialisches Beispiel, um ihre Gemütsanlage zu erwecken (C 185).

6. Erläuterung zu der dem genialischen Künstler von der Natur gegebenen Regel: „Da die Naturgabe der Kunst (als schönen Kunst) die Regel geben muß, welcherlei Art ist denn diese Regel? Sie kann in keiner Formel abgefaßt zur Vorschrift dienen; denn sonst würde das Urteil über das Schöne nach Begriffen bestimmbar sein; sondern die Regel muss von der Tat, d.i. vom Produkt abstrahiert werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes zum Muster nicht der Nachahmung, sondern der Nachahmung dienen zu lassen.“¹⁸² „Wie dieses möglich sei, ist schwer zu erklären. Die Ideen des Künstlers erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemütskräfte versehen hat. Die Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leistungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen; welches durch bloße Beschreibungen nicht geschehen könnte [...]“¹⁸³

7. Die präskriptiven Regeln kommen auch ins Spiel: Obwohl die mechanische und die schöne Kunst unterschieden sind, brauche die schöne Kunst etwas Mechanisches, „welches nach Regeln gefasst und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache“¹⁸⁴. Denn etwas muss dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls. Um aber einen Zweck ins Werk zu richten, dazu werden bestimmte Regeln erfordert, von denen man sich nicht freisprechen darf.“¹⁸⁵

8. Vorbereitung des notwendigen Zusammenhangs zwischen Genie und Geschmack (was der Inhalt des nächsten Paragraph ausmachen wird) und infolgedessen Beschränkung des Genies als Quelle der Hervorbringung von etwas Schönerem: „Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der vor der Urteilskraft bestehen kann“¹⁸⁶: Die Originalität des Talents sei ein (aber nicht das einzige) wesentliche Stück vom Charakter des Genies.

9. Zum Genie gehört ein besonderer Raum, der sich ausschließlich auf die Produktion von schöner Kunst bezieht: „Wenn aber jemand sogar in Sachen der sorgfältigsten Vernunftuntersuchung wie ein Genie spricht und entscheidet, so ist es vollends lächerlich; man weiß nicht recht, ob man mehr über den Gaukler, der um sich soviel Dunst verbreitet,

¹⁸² Vgl. *Refl.* 920 (1776-78).

¹⁸³ C 185-186.

¹⁸⁴ Vgl. dazu *Refl.* 924 (1776-78).

¹⁸⁵ C 186. Vgl. A 66.

¹⁸⁶ C 186-187.

wobei man nichts deutlich beurteilen, aber desto mehr sich einbilden kann, oder mehr über das Publikum lachen soll, welches sich treuherzig einbildet, dass sein Unvermögen, das Meisterstück der Einsicht deutlich erkennen und fassen zu können, daher komme, weil ihm neue Wahrheiten in ganzen Massen zugeworfen werden, wogegen ihm das Detail (durch abgemessene Erklärungen und schulgerechte Prüfung der Grundsätze) nur Stümperwerk zu sein scheint.“¹⁸⁷

Der Paragraph stellt, wie man sehen kann, gewaltiges Material zu Verfügung, was analysiert werden kann. Unsere erste Aufgabe ist es, das Konzept der Originalität näher zu untersuchen, was seit dem vorangehenden Paragraphen in der Argumentation vorhanden ist.

Originalität ist die positive Form der Wendung: Genie ist dem Nachahmungsgeiste entgegengesetzt (C 183).¹⁸⁸ Mit diesem Ausdruck findet in der *KdU* ein Diskussionstopos Platz, den man bis zu Aristoteles und Quintilian zurückverfolgen kann.¹⁸⁹ Dies sollen wir in Acht nehmen, es zwingt uns aber nicht, weit in die Tradition zurück zu schauen. Die Hauptquelle, die Kant im Sinn hat, ist Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (1756).¹⁹⁰ Von ihm und von Gerard übernimmt er die angesprochene Formel. Diese wird seinerseits, wie wir bereits gezeigt haben, in eine Diskussionstradition über das Primat des französischen Geschmacks und der Prinzipien, die man als klassizistisch bezeichnen könnte, eingesetzt. Als Reaktion auf dies fordert die englische Ästhetik und Kunst die Originalität für das Schaffen und von da aus kann man sagen, dass die Forderung der Originalität mit der Lehre von der schöpferischen Kraft des Genies zusammenhängt. Diese Lehre wird dementsprechend von Addison, Shaftesbury, von den Schweizern (Bodmer und Breitinger), von Lessing, Gellert, aber auch von Hamann, dem jungen Herder, Klopstock und Goethe verkündet. Wie man sehen kann, versammelt die Liste verschiedene Autoren, denen Kant mit diversen Meinungen gegenüber stand.

Der Sinn des Begriffs Originalität für Kant erlangt deswegen eine spezielle Nuance und verkündet somit die Proportionsstrategie, die wir bereits genannt hatten: Auf der einen Seite

¹⁸⁷ C 187.

¹⁸⁸ Vgl. *Refl.* 621 (1769), *Refl.* 778 (1772-73), *Refl.* 812 (1773-75?), *Refl.* 922 (1776-78), *Anthropologie-Friedländer* (XXV: 556-57), *Anthropologie-Pillau* (XXV: 783-84), *Menschenkunde* (XXV: 1056).

¹⁸⁹ Hinsichtlich Aristoteles und dem Begriff der Mimesis siehe die *Poetik*; über Quintilian und das Genie siehe die *Institutionis oratoriae*, I, 3.

¹⁹⁰ Vgl. AA XXV: 399, 517, 575, 967, 117, 1265, 1341, 1391.

vereint es die Opposition zum Nachahmungsgeist und fügt der Originalität das Primat hinsichtlich der Qualitäten, die das Genie bestimmen, hinzu. Gleichzeitig spricht es ihm aber einen speziellen und unterscheidenden Sinn in Bezug auf die Tradition zu (es ist ein angeborenes, kreatives Talent). Damit fasst er die Elemente dieser Interpretation zusammen, die sich bei seinen Antipoden befinden (Hamann und Herder¹⁹¹), um somit auf intelligente Weise das Gegenteilige von ihnen zu behaupten.

Obwohl Hamann sicherlich durch Young bei seinem London-Aufenthalt (1756-59) beeinflusst wird, distanziert er sich später von ihm und betont die göttliche Inspiration als Ursprung des Genies und als Element höchster Vernunft (*Aesthetica in nuce*). Das Schaffen ist als ein Produkt eines tiefen Gefühls, das sich mit der Intuition identifiziert, beschrieben und das Denken ist mit der Sprache identifiziert, dessen höchster Ausdruck die Poesie ist. Dies ist mehr als das, was Kant tolerieren kann und gegen diese Art des Denkens richtet er seine Argumentation, nicht nur in der *KdU*, sondern auch, wie wir bereits sagten, in der Abhandlung *Was heißt: Sich im Denken orientieren?* und später mit großer Heftigkeit in der Schrift *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie. Verkündigung des nahen Abschlusses eines Tractats zum ewigen Frieden in der Philosophie* (1796).

In dieser letzten Arbeit richtet sich sein Angriff gewiss gegen Schloßers Schrift *Platos Briefe über die syrakusanische Staatsrevolution* (1795), was aber auf dem Spiel steht, ist der Wert dem man zuschreiben kann, was Kant "Philosophus per inspirationem"¹⁹² nennt. Die Antwort ist, dass solche Philosophen keinen Wert haben und, dass wenn solch eine Philosophie Vorrang hätte, dies den Tod jeglicher Philosophie zur Folge hätte.¹⁹³ Zur Zeit der Publikation der *KdU* war Hamann bereits tot und Herder ist einer dieser Dichter, die aus dem

¹⁹¹ Die Originalität der Geniezeit appelliert insbesondere an die Autonomie der Kunst bezüglich anderer Geisttätigkeiten wie beispielsweise die Philosophie. Diese Originalität, die in Reaktion zu Gottsched und zugunsten der individuellen Erfahrung, alle autoritativ festgelegten Regeln und Normen über Bord wirft, wurde als Merkmal der Geniezeit bezeichnet. Diese Originalität bezeichnet aber vielmehr eine Reaktion gegen etwas Bestimmtes als eine strikte und absolute Originalität. Es geht demzufolge um einen Kampf für die Autonomie der Kunst: keine Subordination der Kunst unter etwas anderes als die Kunst selbst. In diesem Sinne feiert das von allen Bindungen emanzipierte Individuum seine neue Selbstdarstellung als Genie und in diesem Sinne hat das Streben nach Originalität in der Geniezeit eine andere Bedeutung als die Originalität bei Kant.

¹⁹² Vgl. AA VIII: 389.

¹⁹³ Ebd., S. 405.

theoretischen Horizont ausgeschlossen werden müssen.¹⁹⁴ Bevor er überhaupt mit ihm auf direkte Konfrontation geht, nimmt Kant dem poetischen Denken jeden Boden weg.¹⁹⁵

In dem Maße, in dem dieses Talent als angeboren und als ein Gefallen der Natur beschrieben wird, wird dem Genie von Beginn an jeder bewusste oder kognitive Sinn entzogen. Solch ein Anfangspunkt ermöglicht es Kant, kurz darauf und ohne Schwierigkeit zu postulieren, dass das Genie eine exklusive Angelegenheit der Kunst und nicht der Wissenschaft ist.

Beide Aspekte, sowohl die Originalität, als das Gegenteil des Nachahmungsgeistes, als auch der Gegensatz zwischen Genie und Wissenschaft, müssen noch genauer in Betracht gezogen werden. Zu Beginn denkt Kant hier kaum an die Nachahmung der schönen Natur, die Batteux¹⁹⁶ beispielsweise (und mit ihm Gottsched in Deutschland), gemäß des in den vorangehenden Kapiteln beschriebenen akademischen Kanons, zum obersten Grundsatz der Kunst gemacht hatte, sondern an den Nachahmungsgeist, den Young schon verurteilt hat, und zwar wie eine unterwürfige Kopie des akademischen Kanons. Der Widerstand zu dem klassizistischen Kriterien könnte bei dem unaufmerksamen Leser den Verdacht hervorrufen, dass Kant sich den Positionen des *Sturm und Dranges* annähert. Dies ist wiederum ein großer Fehler: Der Sinn der Argumentation deutet auf die Trennung zwischen Genie und Wissenschaft hin und somit ist die Kritik auf die theoretischen Absichten des *Sturm und Dranges* von vornherein radikal.

Die Originalität zu bevorzugen, heißt nun nicht diese auch zu schätzen. Die kreative und künstlerische Fähigkeit, jenes originelle und produktive Talent von Werken der schönen Kunst, wird an keiner Stelle in diesem Paragraphen gepriesen: Es wird vorsichtig begrenzt. Schlapp bringt dies mit großer Klarheit zum Ausdruck: „Die verbreitete Anschauung, dass erst, nachdem Kant das produzierende Genie proklamiert habe, die Bedeutung der

¹⁹⁴ Zwei Reflexionen Ende der 70er Jahre zeigen mit Namen die Person, die Kant vor Augen schwebt: „Herder ist sehr wider den Missbrauch der Vernunft durch bloß abstrakte Denkungsart, da man nämlich das concretum vernachlässigt. [...] Aber das Allgemeine ist nicht immer bloß abstrahiert, sondern vieles ist ein selbstständig Allgemeines“ (nämlich, wo die Erfahrungsurteile selber apriorische Prinzipien braucht). Und: „Herder verdirbt die Köpfe dadurch, dass er ihnen Mut macht, ohne Durchdenken der Prinzipien mit bloß empirischer Vernunft allgemeine Urteile zu fällen“. Kant sah durch Autoren wie Herder alle ernste philosophische Methode bedroht, die für immer in dem rücksichtslosen Durchdenken der Prinzipien bestehen soll.

¹⁹⁵ Vgl. Grappin, P., *La théorie du Génie dans le préclassicisme allemand* (Paris 1952), über Hamann, siehe S. 187f., 207f.; über Herder, S. 221f., 228f., 247f.; auch Ernst, J., *Der Geniebegriff der Stürmer und Dränger und der Frühromantiker* (Zürich, 1916).

¹⁹⁶ Vgl. Batteux, C., *Principes de la Littérature*, Réimpression de l'édition de Paris 1775, Genève 1967.

schöpferischen Einbildungskraft voll gewürdigt werde, bedarf einer gewissen Einschränkung. Die Zugeständnisse, die Kant in seiner Lehre vom Genie der schöpferischen Einbildungskraft macht, sind sehr gering. Ja, das Wort »schöpferisch« selbst gebraucht er nur mit äusserster Vorsicht. Lessing (das Neue aus der Reiche des Witzes, 1751) citiert einen Ausspruch Trillers aus der Vorrede zu seinen Gedichten.¹⁹⁷ Triller will keine sogenannten schöpferischen Erfindungen liefern. Das überlässt er den Afterschöpfern. Schöpferisch schreiben und dichten sind ihm überhaupt unchristliche Ausdrücke. Die Schöpfergeister, trunkene, träumende Mondsüchtige, schaffen nur Abenteuer für die Miltonische Gespenster- und Geisterhecke und Dantes Hölle. — Das ist ganz im Sinne des bekannten Bannspruchs bei Gottsched über den spannagelneuen Fremdling, das Genie. Kant hat sich in der Lehre von der schöpferischen Einbildungskraft von dem Geiste seines Landmanns Gottsched nicht ganz frei gemacht.¹⁹⁸

In der Tat, wenn wir im Gegensatz zu Schlapp nicht die religiöse Komponente hervorheben, sondern die Kritik an der Schwärmerei hinzufügen (wie es bereits im *Was heißt: sich im Denken orientieren?* zu treffen ist), dann stimmt ganz genau die oben angegebene Beschreibung zu dem Autor der *KdU*. D.i. wir treffen eine Person, die schon eine etablierte Position entwickelt hat, die der Reichweite und dem Sinn einer kreativen oder genialen Einbildungskraft misstraut (dies kommt am Ende des §47 noch klarer zum Vorschein). Diese kann auf jeden Fall nur der Repräsentation der Hölle von Milton oder Dante weiterhelfen¹⁹⁹ (dasjenige, von dem keine mögliche Erfahrung vorhanden ist, was aber dennoch lebendig vorstellbar sein muss). Auf alle Fälle muss man die Abwehr hochhalten, um sich nicht von dem betrügerischen Schein des Mondes in die Irre führen zu lassen (die mit der orientalischen Kultur in Verbindung gebracht wird und im Gegensatz zu dem klaren Schein der Sonne im Westen steht²⁰⁰). Zugleich ist der Hinweis auf Gottsched absolut richtig. Dieser Letzte wird kein einziges Mal, weder in der *KdU* noch in den Anthropologie-Vorlesungen, genannt, aber

¹⁹⁷ Gemeint ist Daniel Wilhelm Triller (1695-1782); Autor von Fabelgedichten und Anakreontiker.

¹⁹⁸ Schlapp, O., *a.a.O.*, S. 306, Anm. Siehe auch Gottscheds Aufsatz in seiner Zeitschrift „Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit“ vom 1760: „Was ist wohl dieser Ausländer, der sonst im Deutschen einfach Geist und Witz sich nannte, für ein Kerl?“ Die Kritik von Gottsched befindet sich innerhalb des Rahmens der Polemik in Bezug mit den Meinungen, die die französische Abhängigkeit kritisieren und sich nach den englischen kreativen Einflüssen richten (es ist der Beginn des Auftritts von Shakespeare in Deutschland). Gegenüber diesen Tendenzen betont Gottsched den französische Sinn des Genies als Witz.

¹⁹⁹ Milton ist ausreichend durch Kant zitiert und im Laufe der Jahre wurde er zu einer obligatorischen Referenz in seinen Vorlesungen, um auf positive Weise die kreative und geniale Vorstellungskraft zu benennen. So ist sein Ausschluss in der *KdU* um so aufschlussreicher. Vgl. AA XXV: 19, 40, 96, 152, 164, 190, 266, 323, 355, 721, 991, 1060, 1282, 1466, 1494, 1497, 1561. Ein Grund, um dies zu erklären, werden wir zum Ende dieses ersten Teils finden.

²⁰⁰ Was auf verschiedene Art und Weise in jeder der Anthropologie-Vorlesungen steht.

sein Einfluss lässt sich in einigen Passagen spüren, wie dem bereits zitierten, wo der Zusammenhang des Ursprungs der Dichtung mit dem Gezwitscher der Vögel oder die Beschreibung der schönen Kunst als Pünktlichkeit ohne Peinlichkeit gestellt wird. Letzteres wirkt in dem Maße nicht überraschend, in der die Beschreibung eine gewisse klassische (akademische) Wurzel zum Vorschein bringt, wie bereits gezeigt wurde.

Das Misstrauen vor dem Genie und die daraus resultierende klare Abgrenzung mit der Wissenschaft taucht mit großer Intensität in dem §47 auf. Dies beginnt gleich am Anfang des Paragraphen mit dem folgende Syllogismus: Wenn das Genie sich dem Nachahmungsgeist widersetzt und das Nachahmen nichts weiter als Lernen ist, dann kann die Gelehrigkeit doch nicht für das Genie gelten. Das Genie im Kantschen Sinne kann weder gelehrt noch erlernt werden.

Da das Genie dennoch mit der Erfindung assoziiert wurde und die Erfindung ist nicht nur bei der Kunst vorhanden, sondern auch bei der Wissenschaft, braucht Kant nun zwischen den verschiedenen Köpfe²⁰¹ zu unterscheiden, die bei der Erfindung tätig sind. Die Ausdifferenzierung des genialen Kopfes führt eine entscheidende Behauptung ein: Die wissenschaftliche (oder philosophische; an diesem Punkt wird keine Unterscheidung gemacht) Erfindung ist nicht genial, da sie Lernen voraussetzt, d.i. Wissensvermittlung (in Zusammenhang mit dem Fleiß dargestellt²⁰²); die geniale Erfindung ist im Gegenteil absolut unkognitiv. Das ausgesuchte Beispiel ist Newton im Gegensatz zu Homer und Wieland.

²⁰¹ Kopf ist ein Begriff mit einer langen Tradition, sowohl bei Kant als auch in seiner Zeit. Im 18. Jahrhundert wurde es benutzt, um sich auf die kreative oder intellektuelle Größe zu beziehen. Gerstenberg unterscheidet zwischen Kopf und Genie (Heinrich Wilhelm von Gerstenberg. Der Autor von *Ugolino* und Wegbereiter des *Sturm und Drang* formuliert erstmals wesentliche Momente des Geniebegriffes: Gemeint sind die *Briefe über die Mehrwürdigkeit der Literature* aus den Jahren 1766 und 1767, insbesondere der 20. Literaturbrief); Sulzer hingegen identifiziert sie (Art. Genie). Gerard deutet in seinem *Essay on Genius* darauf hin, dass man dazu tendiert, beides zu verwechseln, diese aber in Wirklichkeit anders sind. In der *KdU* zieht es Kant vor, keine Unterscheidung zwischen beiden zu treffen und stellt sie einer einfachen Kopie gegenüber.

²⁰² Fleiß ist die Darstellung der geordneten, disziplinierten und strengen Untersuchung; sie ist das essentielle Charakteristikum der Wissenschaft für Kant. Man könnte sogar sagen, dass wenn die schöne Kunst die Kunst des Genies ist, die Wissenschaft das Produkt des Fleißes ist. Dennoch wird man nachher sehen, dass Kant die Reichweite der genialen Erfindung als essentielle Charakteristika der schönen Kunst reduziert. Fleiß hingegen wird als unverkennbares Kriterium, wenn auch nicht als einziges, der Wissenschaft beibehalten. Vgl. *Refl.* 812 (1776-1778? 1773-1775? 1775-1777? 1769??).

Die Textpassage ist bekannt, dennoch lohnt es sich sie zu zitieren: „So kann man alles, was Newton in seinem unsterblichen Werke der Prinzipien der Naturphilosophie²⁰³, so ein großer Kopf auch erforderlich war, dergleichen zu erfinden, vorgetragen hat, gar wohl lernen; aber man kann nicht geistreich dichten lernen, so ausführlich auch alle Vorschriften für die Dichtkunst und so vortrefflich auch die Muster derselben sein mögen. Die Ursache ist, dass Newton alle seine Schritte, die er von den ersten Elementen der Geometrie an bis zu seinen großen und tiefen Erfindungen zu tun hatte, nicht allein sich selbst, sondern jedem anderen ganz anschaulich und zur Nachfolge bestimmt vormachen könnte; kein Homer aber oder Wieland²⁰⁴ anzeigen kann, wie sich seine phantasiereichen und doch zugleich gedankenvollen Ideen in seinem Kopfe hervor und zusammen finden, darum weil er es selbst nicht weiß, und es also auch keinen anderen lehren kann.“²⁰⁵

Den Versuchen von Batteux zum Trotz, ist es klar, dass der Vorgang der poetischen Erschaffung nicht den geometrischen Kriterien der cartesianischen Methode folgen kann, aber Kant beschränkt sich nicht darauf. Die Definition, die er im vorangehenden Absatz gegeben hat, erlaubt es ihm noch weiter zu gehen: Er kann so bei der Produktion der schönen Kunst alle kognitiven Elementen eliminieren. Solch ein Schluss des Syllogismus zu Beginn des §47 ist neu und radikal für die Zeit. Erstens ist sie wieder ein hartnäckiger Widerstand gegen die ästhetischen Kriterien der Avantgarde der Zeit; zweitens drückt sie offen den radikalen Ausschluss der Genialität des Wissenschaftlers aus, was ein Topos seit den Zeiten von Leonardo gewesen war.²⁰⁶

²⁰³ Er bezieht sich auf *Philosophiae Naturalis Principis Mathematica* (1687), wo Newton mittels der Axiomatisierung der Bewegungsgesetze, die irdische und himmlische Mechanik vereint.

²⁰⁴ Wieland, Christoph Martin, Herausgeber *Der Teutsche Merkur* während 1773-1790, ist neben Lessing und Klopstock einer der wichtigsten Autoren des deutschen Klassizismus. Sein anerkanntestes Werk ist *Die Geschichte des Agathon* (1766-67), der erste deutsche Bildungsroman, der dem *Wilhelm Meister* von Goethe und später den *Buddenbrooks* von Thomas Mann als Modell dienen wird. Auch sein *Oberon* (1780) ist von Wichtigkeit. In Bezug zu seinen theoretischen und kritischen Schriften lohnt es sich die Anthologie *Freiheit in der Literatur* (Frankfurt 1997) zu zitieren. In der Zeitschrift, die Wieland gründete, der *Teutsche Merkur*, wird Karl Leonhard Reinhold seine *Briefe über die Kantische Philosophie* (1786-1787) herausgeben.

²⁰⁵ C 184.

²⁰⁶ Es ist der Ausdruck eines Wechsels, sogar in Kant selbst. Ein Wechsel, der sich im Lauf der 70er Jahre vollzieht und sich in den 80ern konsolidiert. Untersucht man den reichen Nachlass Kants, dann entdeckt man, dass Kant in seinen Schriften und in seiner Art, wie das Genie anfänglich begriffen wird, dieses als ein Talent beschreibt, das nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Wissenschaft und der Philosophie vorzufinden ist. Dazu Schmidt: [Bei Kant wird eine strenge Trennung zwischen dem Genie und der Wissenschaft gefunden], „was der Tendenz Herders und der Brüder Schlegel entgegen war, aber auch früheren Traditionen des 18. Jahrhundert widersprach, dessen Zufolge den Naturwissenschaftler ebenfalls als Genie anzusehen ist. Das am meisten beschworene Genie unter den Naturwissenschaftlern war Newton. Ihm wurden sogar die üblichen himmlischen Attribute des Genies zuteil. Auch der für Kant wichtigste Theorie-Vermittler, Alexander Gerard, hatte in seinem *Essay on*

Die Strategie ähnelt stark derjenigen, die bereits im Artikel *Was heißt: sich im Denken orientieren?* benutzt wurde. Sie unterscheidet zunächst, was angemessen rational ist, von dem, was es nicht ist (die Methode von Newton gegenüber der erfinderischen Dichtung von Homer und Wieland). Sie hebt die positiven Aspekte von dem, was nicht wissenschaftlich ist, hervor, wobei sie aber die Unterschiede betont (die phantasiereichen und gedankenvollen Ideen von diesen zwei poetischen Mustern) und beendet die Argumentation mit der Ausschließung der negativen Aspekte der konfrontierten Position.

Schauen wir noch genauer hin. Homer und Shakespeare sind die zwei großen Bezugspunkte im 18. Jahrhundert, wenn man an die künstlerische Genialität denkt. Kant bezieht sich auf Homer. Homer fügt sich gut in die klassische Genialität ein und darüber hinaus ist Altgriechisch eine tote Sprache, die als solche, wie bereits schon gesehen (§17) und kurz danach (C 186) betrachtet wurde, nicht modifiziert werden kann. Shakespeare dagegen ist eine unbequeme Persönlichkeit. Hätte Kant ihn zitiert, hätte er sich automatisch in die Interpretationstradition seiner Antipoden (Herder, Lenz, Goethe) eingereiht, und somit gegen seine eigenen Interessen. Dennoch bezieht sich Kant in seinen Vorlesungen nicht selten auf ihn und immer als Bild der maßlosen, dichterischen Kreativität, die, obgleich sehr fruchtbar, sehr gefährlich sein kann, gerade wegen des Fehlens eines Maßes; dessen ausreichende Produktivität und Reichtum an Ideen ihre „Fehler“²⁰⁷ außer Sicht lassen.

Ist über Homer die Rede, dann kann man über den Grad der Bewusstheit in dem Moment des Schaffens seiner dichterischen Texte diskutieren²⁰⁸, aber das Interessante für uns ist, dass Kant Wieland neben Homer auswählt. Die Auswahl von Christoph Martin Wieland zeigt uns deutlich die Kantsche Vorliebe und sein künstlerisches Vorbild. Wie Kant hat Wieland auch eine pietistische Schulausbildung gehabt und während dieser Jahre machte er auch erste

Genius nicht nur vom künstlerischen, sondern auch vom wissenschaftlichen Genie gehandelt. Zwar unterschied Gerard das wissenschaftliche Genie, dessen Paradigma auch für ihn Newton ist, vom künstlerischen Genie insofern, als dieses mit der Hervorbringung des Schönen befasst ist und den Geschmack angebe, während jenes sich mit der Entdeckung der Wahrheit beschäftigt und sich an den Verstand wende. Genialität aber sah er gleichermaßen bei Wissenschaftler und beim Künstler.“ Schmidt, J., *a.a.O.*, S. 363. Mehr dazu im Teil II.

²⁰⁷ Vgl. AA XXV: 120, 175, 336, 472, 858, 1057, 1060, 1062, 1213, 1313, 1497, 1561. Auch dazu: *KdU C 201*.

²⁰⁸ Man kann beispielsweise über die Bedeutung der Anfangspassagen der *Iliade* und der *Odysee*, wo auf verschiedene Weise der Grad der Intervention der Götter bei dem dichterischen Schaffen ausgedrückt wird, diskutieren. Vgl. Del Valle, J., *Theia moira. Inspiración y dialéctica en el Ión de Platón, a.a.O.*, S. 199f.; auch: „La inspiración del poeta y la ficción platónica“, in: *Arete*, (Vol. XV, N.1. 2003), S. 83f.

Bekanntheit mit der aufklärerischen Philosophie. Um 1770 galt er schon als der berühmteste Dichter deutscher Sprache. Gleichwohl begannen aber neue Tendenzen der deutschen Literatur Wieland bereits zu überholen. Und so nimmt es nicht Wunder, dass seine Popularität sich unter den jüngeren Dichtern in Grenzen hielt, ja er zum Teil sogar massiv kritisiert und angefeindet wurde. Dass Kant um 1790 Wieland noch ein Genie nennt, das sogar an der gleichen Stelle wie Homer auf die Bühne kommt, soll nicht übersehen werden: Es ist ein weiterer Beweis für die bereits angewandte Strategie um seine Position von der Geniezeit abzugrenzen.²⁰⁹

Was dennoch die Aufmerksamkeit hervorruft, ist nicht etwa die anscheinende oder diskutierbare Ungleichheit der Talente (Kant hielt Wieland tatsächlich für einen genialen Schriftsteller²¹⁰ und Lessing sagte vom *Agathon*, sie sei die beste Novelle in deutscher Sprache²¹¹), sondern die offensichtlich (selbst für Kant) falsche Behauptung, dass Wieland sein Werk in einem unbewussten Zustand schuf, welchen die *KdU* der dichterischen Produktion zuspricht. Es reicht, die Lektüre des *Agathon*, den Kant sehr wohl kannte, oder, wenn wir uns der Person in seiner kreativen Fähigkeit annähern wollen, seine Briefe zu lesen, um zu wissen, dass sich dahinter ein gedankenvoller und erarbeiteter Prozess befand.²¹²

²⁰⁹ Wie früher erwähnt, sind Cassirer, Menzer und Vorländer Anhänger der Auffassung, Goethe als Verkörperung des Kantschen künstlerischen Ideal anzusehen. Das Schweigen von Kant gegenüber Goethe ist interessant. Man weiß, dass er den *Werther* gelesen hat und dass darauf offene Kritik in seinen Anthropologie-Vorlesungen vorzufinden ist, ohne dass der Namen des Autors genannt wird. Der reife Goethe hätte Kant bestimmt nicht missfallen, wäre aber wie Shakespeare genau so heikel gewesen, ihn in die *KdU* einzufügen. Genau so interessant ist die Gelassenheit, die gegenüber den berühmten Königsberger Professors Goethe zeigt. Die Beziehung von Goethe zu Kant hat zwei Momente: Das erste bezieht sich auf die Definition des Genies in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (19.12.1798, Brief an den Minister Voigt). Diese Definition wird von Goethe kurz erwähnt und zensiert. In dem zweiten Moment zeigt sich Goethe, viele Jahre später, weniger irritiert und empfiehlt die Lektüre der *KdU* (11.04.1827, Brief an Eckermann). Die Beziehung zweier Giganten der deutschen Kultur des 18. Jahrhundert untereinander ist gewiss aufschlussreich und sehr sonderbar.

²¹⁰ In einem Brief an Reinhold vom 28. Dezember 1787 lässt Kant ihm seinen Dank aussprechen für das mannigfaltige Vergnügen, das die Werke Wielands auf ihn bewirkt haben. Er bezeichnet dessen Werke als „unnachahmliche Schriften“, d.i. also, dass er ihn als ein wahres Genie anerkennt und in *Refl.* 806 findet sich der Satz: „Vornehmlich muss ein Schwung in Perioden sein wie Wieland“, den er anderswo als „ein Kopf voller Ideen“ bezeichnet. Vgl. Schlapp, *a.a.O.* S.229. In der Logikhefte *Hoffmann* fügt Kant noch mehr an: „Wahre ästhetische Vollkommenheit findet man im Spectateur, Sulzer, Wieland, denen man’s anmerkt, dass sie den Kopf voller Ideen haben, und alle Maximen besitzen, das Gemüt zu überreden, und sich der Gemächlichkeit des Geschmacks zu accomodieren“. (AA XXIV: 946-947). Sogar die erste Epoche von Wieland, die man in das einbeziehen könnte, was Kant als Tändeleien kritisiert, war Kant bekannt, der sogar nicht zögerte Charlotte Amalie von Klingspor ein Gedicht von Wieland dieser Epoche zu schenken (*Erinnerungen an eine Freundin*. 1754 veröffentlicht). Vgl. Kühn, Manfred, *Kant. Eine Biographie, a.a.O.*, S. 142-143.

²¹¹ Siehe *Hamburgische Dramaturgie*, 69. Stück vom Dezember 1767.

²¹² Siehe etwa die Briefe: „[...] ich in vorigen Jahre schon angefangen mich zu beschäftigen; [...] es Soll in Form eines Romans das meiste von meinen Grundsätzen Erfahrungen und Gedanken

Vergleicht man die Vorgehensweise Homers und Wielands mit der mathematischen Methode von Newton, so ergibt sich, dass der dichterische Prozess undurchsichtig ist, aber nicht unkognitiv oder unbewusst. Dies ist nicht die Stelle, um die intellektuelle Anschauung als Anfangspunkt der Deduktionskette, welche die mathematische Deduktion begründen, zu diskutieren, aber die Tatsache, dass wir Newton bei jedem Schritt folgen können, bedeutet nicht, dass wir auch ohne ihn den Weg gefunden haben würden. Von da geht Newtons Ruhm als wissenschaftliches Genie aus, den er in seiner Zeit genoss. Kant hebt die Größe Newtons hervor, aber es interessiert ihn gleichzeitig die geniale Assoziierung aus dem Weg zu schaffen. Es ist so, dass der Grad der Undurchsichtigkeit in dem Schaffen und in der Übertragung des dichterischen Wissens Kant dazu verhilft, die Verdienste der Wissenschaft in Vergleich zur Kunst hochzuhalten und somit die Wichtigkeit der Genialität zu verringern. Dies ist, was in der dritten Phase dieser Strategie geschieht, die bereits eben angesprochen wurde.

Diese dritte Phase hat zwei Teile in dem §47. Die erste beginnt in C 184, wo Kant erwähnt, dass die getroffene Unterscheidung zwischen Genie und Wissenschaftler kein Ansehensverlust für den Wissenschaftler impliziert („Indes liegt hierin keine Herabsetzung jener großer Männer, denen das menschliche Geschlecht so viel zu verdanken hat, gegen die Günstlinge der Natur in Ansehung ihres Talents für die schöne Kunst“), sondern genau das Gegenteil: „Eben darin, dass jener Talent zur immer fortschreitenden größeren Vollkommenheit der Erkenntnisse und alles Nutzens, der davon abhängig ist, imgleichen zur Belehrung anderer in ebendenselben Kenntnissen gemacht ist, besteht ein großer Vorzug derselben vor denen, welche die Ehre verdienen, Genies zu heißen.“

enthalten“ (Briefe vom März 1761: Br. 3,29) oder: „[...] ich schildre darinn mich selbst, wie ich in dem Umständen Agathons gewesen zu seyn wünschte“ (Br. 3,61). Aber vor allem in: „[...] es wird Kopf-Arbeit brauchen, den Agathon, nach dem er durch alle die media durch gegangen seyn, die ihm noch bevorstehen, wieder an eben den Punct zu bringen, von dem er ausgegangen ist. Sie glauben mit Recht, Hippias werde finstre Gesichter bekommen; Theil noch ein Philosoph zum Vorschein kommen, der ein noch weit gefährlicherer Mann ist als jener, weil er zugleich ein ehrlicher Mann ist...“ (Br. 3, 140). Die philosophischen Ideen, die im Roman diskutiert werden und jeweils den typischen Charakter jener bestimmen, die sich mit ihnen identifizieren, die psychologischen, moralischen und politischen Probleme, die in ihm reflektiert werden, entstammen dem europäischen 18. Jahrhundert. Vgl. *Wielands Briefwechsel*, hrsg. von Hans Seiffert. Berlin: Akademie Verlag, 1963.

Die Genialität ist undurchsichtig, unvorhersehbar, kapriziös und höchst subjektiv.²¹³ Die Wissenschaft ist nachvollziehbar, klar und unterstreicht die Gemeinschaft der geteilten Anstrengung. Wieland und Homer sind zwei geschätzte Autoren für Kant, obwohl sie in seinen Augen für den menschlichen Fortschritt nicht so wertvoll sind wie Newton. Andere Autoren hingegen sind offen abzulehnen und auf diese Autoren konzentriert sich dieser zweite Teil im dritten Abschnitt. In ihm bezieht sich Kant auf Autoren, gegen die er sich offen ausspricht, „seichte Köpfe“, die danach lechzen, als Genies aufzutreten (er nennt sie an anderer Stelle auch Genieaffen²¹⁴); Persönlichkeiten, die für Kant ihr Talent opfern, nur um ihr Delirium oder Ego zu stillen. So zumindest sagt er es in verschiedenen Passagen in seinem Leben und Werk.²¹⁵

Würden sie bei ihren Schwärmereien bleiben, wäre dies alles kein Problem, da nun die Schwärmerei etwas Gewöhnliches des menschlichen Charakters ist und man sogar von positivem Enthusiasmus für das menschliche Dasein²¹⁶ sprechen kann. Das Problem aber für Kant ist vielmehr, dass diese Genies in die wissenschaftlichen und philosophischen Felder einfallen, und es ist genau dies, was kritisiert und bekämpft werden muss, da nun für ihn dies nichts weiter ist als (gefährliche) Schwätzerie.

Es ist klar, wie bereits angedeutet, dass Kant mit dieser Bemerkung vor allem die Geniemänner des *Sturm und Drang* im Auge hatte. Die Entwicklung seines Widerstandes gegen sie wird in dem zweiten Teil dieser Dissertation erörtert werden. Unsere momentane Absicht wird darin bestehen, die Kritik zu situieren, womit nicht nur die Wichtigkeit einer Erweiterung des Interpretationshorizont, sondern auch ihre Wichtigkeit und Notwendigkeit gezeigt wird. In Anbetracht der Kritik der Kunst und des Genies wäre ein Verzicht auf die alte Auseinandersetzung mit den Theoretikern und Kritikern der Kunst seiner Zeit ein wirklich schwerwiegender Fehler.

Das erste, was ins Auge springt, ist die Behauptung: „[...] dass sie [die seichten Köpfe] nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich von Schulzwänge aller

²¹³ Die reichhaltige Nutzung und die Willkür, um etwas oder jemanden als genial beziehungsweise als Genie zu benennen, kann man in der Schrift des Grafen und Herrn von Werthern (*Über das Genie; als eine Seuche unserer Tage*, Leipzig 1786) beobachten.

²¹⁴ In Bezug auf Genieaffen siehe die Anthropologie-Vorlesungen (AA XXV).

²¹⁵ Siehe beispielsweise den schon referierten Schrift *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*.

²¹⁶ Über positiven Enthusiasmus siehe. Kap. 8.

Regeln lossagen und glauben, man paradiere besser auf einen kollerichten Pferde als auf einem Schulpferde.²¹⁷ Das Bild der Pferde ist nicht neu und verweist nochmals auf Platon (*Phaidros* 246a ff), auch zu der Zeit Kants war es kein abgenutztes Bild, und er greift auf sie in verschiedenen Kontexten zurück, eine dieser Passagen befindet sich in einer *Reflexion zur KdrV*²¹⁸: „Die kollernde Schreibart: Wer da behauptet, dass ein mutiges Ross ohne Zügel und Sattel zu reuten viel feuriger und stolzer lasse, als ein abgerichtetes discipliniertes, hat wohl Recht, was den Zuschauer anlangt. Denn der bekommt genug seltsames zu sehen und zu belachen, wenn der Reiter bald den Hut bald die Perrücke verliert, bald, indem er alle besäeten Felder zertritt, von fleißigen Landleuten gefändet wird.“

Diese Passage bietet nicht nur eine sichtbare Nähe zu derjenigen, die wir in der *KdU* vorfinden, sondern offenbart die zwei gleichen Aspekte: den exhibitionistischen und unseriösen Willen der Geniemänner ("Gaukler", wie er sie nennt), und, analog zu dem Vergleich zwischen einem dressierten und wilden Pferd, die Wichtigkeit, die Kant der Kontrolle der Einbildungskraft zuschreibt. Gegenüber der Originalität, die als Ausdruck der freien, kreativen Individualität im Gegensatz zu dem (französischen) Geschmack verstanden ist, bevorzugt Kant die angeborene Originalität, unkognitiv, unbewusst; der enthusiastischen Originalität setzt Kant jetzt die Ironie und die Hervorhebung des (reflexiven) Geschmacks entgegen.

Auch eine Passage von Gerard ist höchst aufschlussreich, was die Spannung zwischen Genie und Geschmack angeht, was in dem nächsten Paragraphen unterschieden wird, als auch dafür, was das Bild der Pferde angeht, das im gleichen Kontext benutzt wird: „Though genius be properly a comprehensive, regular, and active imagination, yet it can never attain perfection, or exert itself succesfully on any subjekt, except it be united with a found and piercing judgement. The vigour of imagination carries it forward to invention; but understanding must always conduct it and regulate its motions. A horse of high mettle ranging at liberty, will run with great swiftness and spirit, but in an irregular track and without any fixt direction: a skilful rider makes him move straight in the road, with equal spirit and switness. In like manner, a fine imagination left to itself, will break out into bold fallies and wild extravagance, and overleap the bounds of truth or probability: but when it is put under the management of found judgement, it leads to solid and useful invention, without having its natural

²¹⁷ C 186.

²¹⁸ *Reflexionen Kant zur Kritik der reinen Vernunft. Aus Kants handschriftlichen Aufzeichnungen*, hrsg. von Benno Erdmann, Leipzig 1884, S. 14.

sprightliness in the least impaired. It is the union of an extensive imagination with an accurate judgement, that has accomplished the great geniuses of all ages.“²¹⁹

Dieser naturalistischen Zergliederung des Genies fügt Kant eine tiefere persönliche Beteiligung hinzu, wie man in der bereits zitierten Passage beobachten kann: „Wenn aber jemand sogar in Sachen der sorgfältigsten Vernunftuntersuchung wie ein Genie spricht und entscheidet, so ist es völlig lächerlich.“

In dem Maße, in der das Genie ein Gegenstand der Kunst und nicht der Wissenschaft ist, wird klar, dass in Bezug auf die rationalen Untersuchungen jeglicher Eingriff des genialen Talents ausgeschlossen werden muss, sei dieses Genie echt oder spreche er nur so, als ob es eines wäre. Kant geht in diesem Sinne viel weiter als Gerard und als jeder seiner Zeitgenossen. Der Grund für dies ist gerade die bereits angedeutete persönliche Beteiligung.

Ein Zitat, aus denselben *Reflexionen zur KdrV* entnommen, gibt uns einen weiteren Hinweis auf diejenigen Genies, die in den Passagen am Ende des §47 klar angesprochen sind. Sehen wir genauer hin: „Die Adepten des Genies, die notwendig auf Genie Anspruch machen müssen und auch nur auf den Beifall von Leuten vom Genie rechnen können, sind die, welche eine nicht kommunikable, sondern durch gemeinschaftliche Eingebung nur sympathetische Verständlichkeit haben. Man muss diese ihr Werk treiben lassen, ohne sich um sie zu bekümmern, weil man den Geistern freilich nicht widersprechen, noch sie widerlegen kann. Das Kunststück besteht darin: Brocken aus Wissenschaft und Belesenheit mit dem Ansehen eines Originalgeistes, Kritik über andere, und einen tiefverborgenen Religionssinn, um dem Gewäsche Ansehen zu geben.“²²⁰

Der Ton des Zitats bezieht sich nochmals und auf offene Weise auf die zwei Personen, die bereits benannt wurden: Hamann und Herder. In Zusammenhang mit dem ersten ist der Hinweis klar genug. Die sympathetische Verständlichkeit, die Brocken aus Wissenschaft und Belesenheit und vor allem der tiefverborgenen Religionssinn weisen auf Hamann hinzu. Hierzu reicht es, sich auf die Briefe zu beziehen, die sich beide zuschickten (Kant und Hamann), vor allem die Briefe, die am Ende der Fünfziger datiert sind. Man kann sich auch

²¹⁹ Gerard, Alexander, *Essay on Genius, a.a.O.*, S. 71-72 (Part I, Sect. IV. On the influences of Judgement).

²²⁰ *Reflexionen zur KdrV, a.a.O.*, S. 13.

auf das gesamte Werk von Hamann beziehen.²²¹ Kant und Hamann behielten jedoch eine angespannte Nähe zueinander. Anders ist der Fall von Herder, wie wir bereits angedeutet hatten.

Bereits in einem Brief an Hamann vom 6. April 1774 hatte Kant Herders geniemäßigen Stil in dessen *Ältester Urkunde* folgendermaßen charakterisiert (der Ton dieser Karte ist auch von besonderer Bedeutung, da es sich um Hamann als Empfänger handelt): „So bitte ich mir Ihre Meinung in einigen Zeilen aus, aber womöglich in der Sprache der Menschen, denn ich armer Erdensohn bin zu der Göttersprache der anschauenden Vernunft gar nicht organisiert. Was man mir aus den gemeinen Begriffen nach logischen Regeln vorbuchstabieren kann, das erreiche ich wohl noch“. Die bissige Ironie von damals hinsichtlich der „anschauenden Vernunft“ verwandelt sich in dem Moment, als die Rezension des ersten Teiles *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* entsteht, zu einer offenen Kritik.

Diesbezüglich sagt Kant: Die Schrift von Herder ist „nicht etwa eine logische Pünktlichkeit in Bestimmung der Begriffe, oder sorgfältige Unterscheidung und Bewährung der Grundsätze, sondern ein sich nicht lange verweilender, vielumfassender Blick, eine in Auffindung von Analogien fertige Sagazität, im Gebrauche derselben aber kühne Einbildungskraft, verbunden mit der Geschicklichkeit, für seinen immer in dunkler Ferne gehaltenen Gegenstand durch Gefühle und Empfindungen einzunehmen, die als Wirkungen von einem großen Gehalte der Gedanken, oder als vielbedeutende Winke mehr von sich vermuten lassen, als kalte Beurteilung wohl geradezu in denselben antreffen würde.“²²² Kant empfiehlt hingegen den gesunden Gebrauch der Vernunft (nach Begriffen) um die unleugbare, metaphorische Begabung von Herder zu nutzen und zu lenken. Der Text, der im Allgemeinen mit einer korrosiven Ironie eingebettet ist, ist sowohl ein gutes Beispiel der Autoren, die Kant im Kopf hat, als auch eine souveräne Selbstbejahung seiner philosophischen Methode.

²²¹ Insbesondere: *Sokratische Denkwürdigkeiten* (1759) und der Sammelband *Kreuzzüge eines Philologen* (1762, darin: *Aesthetica in nuce*). Eine Rezension Hamanns über die *Kritik der reinen Vernunft (Metakritik über den Puritanismus der Vernunft)* ist 1781-1784 verfasst, wurde aber *posthum* (1800) gedruckt. Wenn auch Hamann und Herder dieselben schweren Diskussionen führten (siehe die Antwort Hamanns auf Herders Schrift *Über den Ursprung der Sprache* in *Des Ritters vom Rosenkreuz letzte Wilensmeynung über den göttlichen und menschlichen Ursprung der Sprache*), ist es derselbe allgemeine Stimulus bei beiden, der Kant so irritierte.

²²² Rezension zu Johann Gottfried Herders *Ideen*, in: *Kant. Werke in zwölf Bänden*, Bd. XII. Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 2, Frankfurt am Main 1964, S. 781.

Kants Stellung zu den Leistungen der enthusiastischen Philosophen wird ferner bezeichnet durch mehrere Bemerkungen, wie etwa der gegen Schlosser gerichteten Schrift *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* (1796). Hier schreibt er, dass der Philosoph der Anschauung auf billigere Weise zur Selbstapothese auf Grund eigener, unverantwortlicher Machtvollkommenheit kommt²²³, und noch weiter, dass der Vorschlag "poetisch zu philosophieren" der Tod aller Philosophie sei.²²⁴ Die Eifersucht, mit der Kant die Philosophie vor der Gefahr dieser anschauenden Philosophen beschützen will, wird ein wenig weiter vorn zum Ausdruck gebracht, wo er aufzeigt, dass der "Philosoph der Vision" vorgibt, „mit Leichtigkeit die Spitze der Einsicht durch einen kühnen Schwung ohne Mühe zu erreichen [...], welches die Polizei im Reiche der Wissenschaft nicht dulden darf.“²²⁵

Genau darum geht es, um die Kontrolle über Genie. Sogar zu Beginn der 90er Jahre, als die Apotheose des Genies bereits eine Angelegenheit der Vergangenheit ist, verliert Kant nicht die Vorsicht. 1787, in der Vorrede zur zweiten Auflage der *KdrV*, hatte er schon Folgendes bemerkt: „Ich habe mit Vergnügen wahrgenommen, dass der Geist der Gründlichkeit in Deutschland nicht erstorben, sondern nur durch den Modeton einer geniemäßigen Freiheit im Denken auf kurze Zeit überschrieben worden.“ So muss es laut ihm bleiben.

Zum Abschluss kann uns eine *Reflexion* vom Ende der 80er Jahren dienen. Sie fasst auf perfekte Weise die Dynamik und die Strategie der Argumentation zusammen, die wir in diesem Paragraphen analysiert haben: „Geniemäßig tief verwickelte philosophische Fragen zu beantworten: auf diese Ehre tue ich gänzlich verzicht. Ich unternehme es nur, sie schulmäßig zu bearbeiten. Wenn hierin die Arbeit, die stetigen Fleiß und Behutsamkeit bedarf, gelungen ist, so bleibt es *wahren Genies* (*nicht denen, die aus Nichts alles zu machen unternehmen*) überlassen, den erhabenen Geistesschwung damit zu verbinden und so den Gebrauch trockener Prinzipien in Gang zu bringen. Dichtkunst ist eigentlich die Belebung des Geistes.“²²⁶

²²³ *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie*, a.a.O., S. 390.

²²⁴ Ebd., S. 405.

²²⁵ Ebd., S. 403-404.

²²⁶ *Refl.* 990 (1785-1789). [Meine Hervorhebung]

5.2. Geniekritik und Kunstbetrachtung: die Suche nach einem neuen Mechanismus und die Einschränkung der Geniebestimmung

Ist die Kritik des Geniebegriffs genügend berücksichtigt (wie man auf positive Weise den Geniebegriff aus einem Kantschen Blickwinkel auffasst), sollten wir andere wichtigen Aspekte dieser Paragraphen berücksichtigen, bevor wir zu der Beziehung zwischen Geschmack und Genie weiterschreiten. Diese Aspekte sind folgende: die Grenzen der Kunst, die Überlieferung des genialen Talents, die Erklärung der Funktion der genialen Regeln und das Aufkommen der akademischen Regeln als Fundament des Werkes der schönen Kunst, was eine restriktivere Neudefinition des bereits vorgestellten Geniebegriffs impliziert.

Wie nun die Aufklärung nicht homogen ist (die aufklärerischen Prinzipien in Frankreich sind nicht dieselben wie in England, Deutschland und Spanien oder den slawischen Ländern), so hat sie doch einen allgemeinen gleichen Nenner, nämlich den Optimismus im Blick auf die Fortschritt der Menschheit. Solch ein Optimismus zeigt sich klar in dem Glauben an den wissenschaftlichen und technologischen Fortschritt. Die Konfrontation zwischen dem wissenschaftlichen (konstanten) Fortschritt und den klassischen, akademischen Kriterien hat bereits Beweise für die Lebhaftigkeit der Diskussion zwischen Anhängern des Fortschritts in der Kunst und den Verteidigern der klassischen Werte (die sogenannte *Querelle des Anciens et des Modernes*) geliefert. Die Kantsche Behauptung: Es gibt Fortschritt in den Wissenschaften und Stillstand in den Künsten (C 185), findet ihre Wurzeln in diesem Diskussionskontext.

Wir würden aber die Emphase der Behauptung falsch einschätzen, wenn wir die Interpretation auf ihren Bezugspunkt reduzieren würden. Wenn Kant sich auf Winckelmann stützt, um festzuhalten, dass die Alten die Grenze des Menschenmöglichen in der Kunst erreicht haben, ist das Wichtige dieser Aussage die Behauptung, dass sich die Wissenschaft in permanenter Vorwärtsbewegung befinde, während die Kunst ihren Höhepunkt bereits erreicht habe. Kant verweilt nicht bei dieser Behauptung, er entwickelt keine Position in Bezug auf die Polemik über den modernen, künstlerischen Fortschritt gegenüber den Klassikern, was notwendigerweise impliziert hätte, dass er sich der Polemik um die klassischen Kriterien des Dramas stellen müsste (meinem Urteil nach der starke Punkt der Diskussion um die literarische Modernität in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts). Was Kant interessiert, ist der Vergleich zwischen der Methode eines Newton (sicher, kalkulierbar, progressiv, durchsichtig, jedem offen, der sich für diese Anstrengung entscheidet) und der

unvorhersehbaren Kreativität des dichterischen Talents. Letzteres sei nicht nur unvorhersehbar und unkontrollierbar (individuell, aber unpersönlich als eine natürliche Gabe), sondern nicht fähig, höhere Stufen der Perfektion zu erreichen: Die "Natur" ist immer, was sich dahinter befindet.²²⁷ Dies ist, was mit der Behauptung der Grenzen der Kunst unterstrichen ist (in einem anderen Kontext als den der Verteidiger der Alten, wo die Perfektion eines bestimmten Modells auf dem Spiel stand. Hier spielt die Perfektion keine Rolle mehr). In einer Zeit, in der die Idee des Fortschritts dominiert, kann so ein Urteil kein Zufall sein.

Die Konfrontation mit der künstlerischen Diskussion seiner Zeit durchtränkt die Kantsche Reflexion über die Kunst und verleiht somit der exklusiv transzendentalen Argumentation Lebhaftigkeit und Persönlichkeit. In dem Maße, in dem das Genie ein angeborenes Talent und dazu noch eine natürliche Gabe ist, die in einer Person erscheint und mit ihr stirbt (C 185), ist es unmöglich, dass das Genie von Meister zu Lehrling weitergegeben wird. Eine äußerst kuriose Behauptung. In zweierlei Hinsicht: Erstens, weil die Tradition des Meisters und des Lehrlings (der sich nicht auf das Lernen von deskriptiven Regeln beschränkt, sondern auf das Beispiel einer Arbeitsatmosphäre) erneut gestört wird, und zweitens, weil die Beschreibung der schönen Kunst als Frucht einer natürlichen Gabe eine Frucht ohne Keime ist. Gewiss, Kant wird die Dynamik der genialen Musterhaftigkeit in den nächsten Zeilen neu bestimmen; davor wird er jedoch auf strategische Weise die essentielle Unmittelbarkeit des künstlerischen Talents unterstreichen.

Schlapp stellt uns nochmals geeignetes bibliographisches Material zu Verfügung, um diesen Aspekt zu vervollständigen. Er sagt uns, dass der Hintergrund diesmal nicht Herder ist, sondern es sich um eine Antwort auf Resewitz²²⁸ handelt. Resewitz hatte geschrieben: „Der Künstler hat den großen Vorteil zum voraus, dass er seinen Meister kann arbeiten sehen, und

²²⁷ Die Interpretation, die Guyer dazu liefert, ist intelligent, aber in dem Moment, wo man die Hinweise in Betracht zieht, ist sie ungenügend. Wenn es keine künstlerische Vermittlung gibt, dann gibt es auch keine Kontinuität eines Kanons, der eine dauerhafte Idee der Perfektion aufrecht erhält. In diesem Sinne ist die Kritik von Guyer treffend: Die Darstellung des Genies als kreative Originalität sprengt die eigene Konzeption einer Grenze der künstlerischen Perfektion, wenn durch dies nur ein gewisses künstlerisches Modell verstanden wird, in diesem Fall das klassische. Kant beachtet dies sehr wohl, aber der Punkt bezieht sich nicht auf dieses Schönheitsideal, sondern auf die Natur als eine kreative und unbestimmte Kraft. Als kreative Kraft ist sie immer dasselbe: Sie ermöglicht immer wieder dieselbe Genialität. Dies ist die eigentliche Grenze. Vgl. Guyer, *Kant and the experience of freedom. a.a.O.*, S. 296f.

²²⁸ Resewitz, Friedrich Gabriel (1729-1806), Kants Zeitgenosse und Autor von einer *Abhandlung vom Genie* (1759-60).

dass er von dessen Kunstgriffen und seiner ganzen Bearbeitung ein lebendiges Muster vor Augen hat; allein der Meister in spekulativen Arbeiten kann seine Kunstgriffe, die er selbst oft nicht deutlich erkennt, andern nicht mitteilen.²²⁹ Ferner: „Weil aber große Meister aus Nachlässigkeit oder Eigennutz oder eitler Ehrbegierde die Hilfsmittel und Spuren der Natur, wodurch sie geleitet werden, nicht mitteilen wollen oder nicht mitzuteilen wissen, oder weil sie ihre Entdeckungen für sich behalten wollen, so stirbt auch oft die Große der Kunst mit ihnen, und es gehen Jahrhunderte hin, ehe ein Genie durch einen glücklichen Zufall wieder auf die alte Erfindung gebracht wird.“²³⁰

Resewitz stellt in dieser Hinsicht den Antipoden zu Kants Anstrengungen dar. Erstens, weil die schöne Kunst sich vermitteln lässt (nicht gemäß den präskriptiven Regeln, die methodisch befolgt werden müssen, sondern, wie wir bereits sagten, gemäß einer aufmerksamen Beobachtung und einer konstanten Arbeitsumgebung: Dies gilt nicht nur für die Vorstellung eines Ateliers bildender Künste, sondern auch für die Literatur), während die intellektuelle Anschauung, die die methodische Deduktion ermöglicht, welche Kant hervorhebt, nicht weiter gegeben werden kann. Zweitens, weil die Unmittelbarkeit der künstlerischen Errungenschaft nicht natürlich, sondern ein Produkt der menschlichen Schwäche ist (Eitelkeit, Eigennutz, Unfähigkeit), welche nicht natürlich (eine Schwäche) und doch zu übertreffen ist. Nur wenn der Schöpfer unfähig ist, sein Talent weiter zu vermitteln, kümmert sich die Natur selbst darum, dieses geniale Talent auf kausale Weise²³¹ in einer anderen Person zu erwecken.

Sieht man aus einer positiven Sicht die Kantsche Geniekritik, so kann man sagen, dass die Vermittlung eines Wissens in der Sphäre einer kreativen, künstlerischen Arbeit nicht methodisch und somit nicht wissenschaftlich ist. Dies jedoch, sagt nicht, dass es keine Vermittlung gibt und dass dies etwas anderes als die präskriptive Regel sei. Kant reduziert die Möglichkeit einer bewussten, künstlerischen Vermittlung auf die restriktive Kommunikation der präskriptiven Regeln (gemäß der anfänglichen Bestimmung des Genies als ein angeborenes, natürliches Talent). In den ersten dem Genie gewidmeten Paragraphen wird er

²²⁹ „Abhandlung vom Genie“, in: *Sammlung vermischte Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften*, 1760. Zitiert von Schlapp, O., *a.a.O.*, S. 309, Anm. 1.

²³⁰ Schlapp, *a.a.O.* S. 309, Anm. 1.

²³¹ Schlapp nennt anderer Autoren der Zeit, die eine gewisse Beziehung zu diesen Punkt und demzufolge zu Kant haben. Unter ihnen befindet sich Mendelssohn, der eine Rezension über die Abhandlung von Resewitz machte (siehe *Literatur Briefen*), Du Bos (*Kritischen Betrachtungen*, Bd. II, S.70-71), Trublet (*Essais*, Bd. III), Sulzer (*Gedanken über den Ursprung und die verschiedene Bestimmung der Wissenschaften und Künste*, eine Akademierede vom 27. Jan. 1759, noch in demselben Jahre gedruckt).

sich deshalb treu an dies halten, weil ihm dies ermöglicht, seine Absicht zu erfüllen, die Wissenschaft von dem Genie zu trennen und somit die Überlegenheit des Wissenschaftlers gegenüber dem Künstler zu zeigen. Das Genie hat den unerwünschten Stempel der *philosophii per inspirationem* eingraviert. Newton ist in diesem Sinne für ihn zu groß, um ein Genie genannt zu werden.

Ist einmal die Vermittlung des künstlerischen Talents der Spontaneität der Natur überlassen und der Fortschritt der Kunst in die bereits erreichten Grenzen eingeschränkt, kehrt Kant zu einem Problem zurück, das er trotz seiner Wichtigkeit zuvor skizziert hatte. Damit ist das Problem der Anknüpfung zwischen Regel und schönen Kunst gemeint. Die Regeln, welche die geniale, schöne Kunst ermöglichen, sind nicht, wie wir bereits wissen, die präskriptiven. Diese stellen nur die mechanische, nicht aber die schöne Seite der Kunst dar. Die Frage ist dann: Wie ergeben sich diese nicht präskriptiven Regeln? Dies wird in C 185-186 beantwortet.

Kant sagt zunächst, dass die Erklärung, wie sich dieser Prozess ergibt, durchaus schwer ist. Wo aber ist die Schwierigkeit, wenn alles bereits gesagt wurde? Die Schwierigkeit liegt genau bei der Formulierung von etwas Deutlichem, das als Erklärung der realen künstlerischen Arbeit dienen kann. Schöne Kunst ist Kunst des Genies, aber nun auf welcher Weise?

Schauen wir noch genauer hin: Gemäß den natürlichen Regeln, welche die schöne Kunst ermöglichen und von denen wir bereits gesagt haben, dass sie das Komplement auf dem Niveau der Produktion des reflexiven Urteils sind, könnte man dieselbe negative Strategie nutzen, was zur Determinierung des reflexiven Urteils über das Schöne gedient hat; d.i. man könnte sie bestimmen, indem man dasjenige determiniert, was das andere nicht ist. Der zentrale Punkt wäre in diesem Falle die natürliche Spontaneität des künstlerischen Genies. Die Grenzen dieser Erklärung, die vollkommen mit der Systematik des Gesamten übereinstimmen, sind jedoch die konkrete Realität der Kunst selbst.

Der Urteil: "x ist schön" ist ein atypisches Urteil, da "x" alles sein kann; es ist aber weiterhin ein Urteil. Die Regel der Produktion von schönen Kunst zu bestimmen, impliziert ein anderes Problem, da es schöne Werke gibt und es gibt ebenso bereits determinierten Schöpfer dieser schöner Werke (die Kant anerkennt). Platon stellt dieses Problem fest und seine Antwort war die Ironie. Der Kontext dieser ästhetischen Diskussion im 18. Jahrhunderts erlaubt dies nicht;

von daher ergibt sich die wirkliche Schwierigkeit für Kant, das Wie dieser genialen Produktivität zu erklären, so wie er sie sich vorstellt (als eine natürliche Spontaneität).

Die von ihm gewählten Autoren, Homer und Wieland, sind nicht irgendwelche Personen der Straße, die aus Zufall von Mutter Natur ausgesucht wurden, wie irgendeine Tulpe in einem Blumengarten. Die Erklärung, die er darbieten wird, müsste genau zeigen, wie diese genialen Schöpfer in einem Kontext von künstlerischen Aufgaben aufkommen. Dies ist das Schwierige.

Die Antwort Kants ist Folgende: „[...] die Regel muß von der Tat, d. i. vom Produkt abstrahiert werden, an welchem andere ihr eigenes Talent prüfen mögen, um sich jenes zum Muster nicht der Nachmachung, sondern der Nachahmung dienen zu lassen“. Ferner: „Die Ideen der Künstler erregen ähnliche Ideen seines Lehrlings, wenn ihn die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemütskräfte versehen hat. Die Muster der schönen Kunst sind daher die einzigen Leitungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen; welches durch bloße Beschreibungen nicht geschehen könnte (vornehmlich nicht im Fache der redenden Künste), und auch in diesen können nur die in alten, toten und jetzt nur als gelehrte aufbehaltenen Sprachen klassisch werden.“²³²

Die Antwort ist interessant und sehr intelligent: Die Originalität war das erste benutzte Kriterium, um das Genie zu beschreiben und die sich dem Nachahmungsgeist widersetzt. Kant muss jetzt die Art und Weise erklären, wie sich das Talent erneuert, um neue schöne Werke zu erschaffen. Dies muss aber den Rahmen respektieren, den er konstruiert hat: Der Zusammenhang, der die Wiederherstellung des genialen Talents ermöglicht, muss diese kreative, natürliche Spontaneität respektieren. Solch eine natürliche Regel darf weder in einem begrifflich ableitbaren und formulierbaren Gesetze noch in einer kreativen Atmosphäre (Resewitz) bestehen.

Es wird also gesagt: Es gibt kein vermittelndes Subjekt, sondern nur ein vermittelndes Werk. Die Regel muss von den fertigen Kunstwerke abstrahiert werden. Hiermit erreicht er zwei Sachen: Erstens, er lässt die Diskussion des kreativen Subjekts beiseite; zweitens, behält er die Individualität des schönen Objekts, in diesem Fall das künstlerische Werk, bei. Er fügt hinzu, dass dieses Werk ein Muster der Nachahmung und nicht der Nachmachung ist.

²³² C 185-186.

Die Unterscheidung Nachmachung - Nachahmen beginnt mit einer größeren Präzision im Vergleich zu der vorangehenden Gegenüberstellung zwischen Originalität und Nachahmungsgeist. Obwohl sich Kant hier einer feinen Argumentation innerhalb der Grenzen, die er konstruiert hat, bemächtigt, weist ab diesem Moment die Argumentation ernsthafte argumentative Schwäche auf. Dies hat nichts mit dem Konflikt mit einem künstlerischen Kanons zu tun, wie Guyer denkt, sondern mit den eigentlichen Kantschen Absichten. Die von mir bezeichneten Strategie der Proportionen offenbart ein großes Risiko: Die Radikalisierung der genialen Originalität sprengt die Verbindung mit dem Geschmack. Man muss somit ein Gegengewicht zu dieser Originalität suchen. Solch ein Gegengewicht ist für Kant die Musterhaftigkeit.

Kant ist dazu verpflichtet, da er sonst die Idee eines wahren Genies (Homer und Wieland) im Gegensatz zu einem falschen (weil negativen, ein Gaukler) nicht erklären könnte. Dem Begriff der Musterhaftigkeit fügt er, wie wir bereits sahen, eine Neubewertung des Nachahmungsgeistes hinzu, was der peinlichen Nachahmung gegenübergestellt wird. Die Neubewertung des Nachahmungsgeistes im Lichte der Musterhaftigkeit ist künstlich, sie erlaubt ihm aber Genie und Nachahmung auf eine positive Weise gegenüberzustellen, und somit einen notwendigen und kreativen Mechanismus zurückzugewinnen (im Gegensatz zu einer bloßen Nachmachung).

Die Gegenüberstellung von Nachahmung und Nachmachung ist auch nicht neu und Kant bezieht sich bereits in seine *Reflexionen*²³³ auf sie. Das Interessante hier ist die leichte, aber wichtige Wendung von dem individuellen, angeborenen Originalität des Subjekts zu dem Werk. Durch diesen Schritt reduziert Kant nicht nur das Gewicht der künstlerischen, kreativen Individualität, sondern dies erlaubt ihm zwei weitere Schritte: Erstens erlaubt es ihm den Grad

²³³ Siehe *Refl.* 920 (1776-78). Siehe auch Young, *Conjectures on Original Composition* und Lessing (Literaturbrief vom 16. Februar 1759). Schlapp bezieht sich auch auf ein Gedicht von Lessing, zitiert in dem Art. Genie im Grimms Wörterbuch, von welchem Hildebrand hinweist, dass sich dort der Ursprung der kantischen Theorie des Genies befindet. Das Gedicht sagt: „tadel mich nicht/ ... dass ich die Regeln schmähe/ Und mehr auf das Gefühl als ihr Geschwätze seh’/ ... Ein Adler hebet sich von selbst der Sonne zu,/ Sein ungelerner Flug erhält sich ohne Ruh’/ ... Ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß,/ Ist, was er ist, durch sich, wird ohne Regeln groß,/ Er geht, so kühn er geht, auch ohne Weiser sicher,/ Er schöpft aus sich selbst, er ist Schul’ und Bücher./ Was ihn bewegt, bewegt; was ihm gefällt, gefällt./ Sein glücklicher Geschmack ist der Geschmack der Welt,/ ... nachahmen wird er nicht, weil eines Riesen Schritt./ Sich selbst gelassen, nie in Kindertappen tritt./ Nun saget mir, was dem die knecht’sche Regel nützet,/ Die, wenn sie fest sich stützt, sich auf sein Beispiel stützt“. Schlapp, *a.a.O.*, S. 317-318, Anm. 1.

der Isoliertheit und Unfruchtbarkeit zu überwinden, der vorhanden wäre, wenn alles nur auf einer solche Gabe begründet wäre; zweitens erlaubt es ihm, wie wir bereits gesehen haben, einen neuen Musterhaftigkeitstyp einzuführen. Solch ein neuer Musterhaftigkeitstyp, der nicht Nachmachung impliziert, sondern nur eine neuer Typ der Nachahmung ist, ist das Bindeglied, um die Idee des Genies mit dem Geschmack zu versöhnen. Darauf wird er in den nächsten Paragraphen zurückkommen. Die Idee ist folgende: Wenn die Werke des Genies der Urteilskraft und dem Geschmack gemäß sind, dann findet doch auch in der Kunst wie in der Wissenschaft eine beständige, wenn auch andere Überlieferung und Übertragung, auch eine Erweiterung des Gebietes durch privilegierte Köpfe statt.²³⁴

Solch eine Überlieferung ergebe sich ihrerseits auf folgende Weise: Diejenigen kreativen Talente tragen auf angeborene Weise den Samen der Genialität mit sich, der durch Beispiele von genialen Werken auf spontane Weise erweckt wird. Werden diese Genies mit diesen frühen genialen Werken konfrontiert, so aktiviert sich die natürliche Genialität, die sie mit sich tragen. Dies erklärt, dass Andere, in den gleichen Aufgaben interessierte, nicht an dieser notwendigen Flamme teilhaben, dass sie nicht auf ein geniales Werk auf gleiche Weise reagieren, dass dieses Werk sie nicht anzündet und ihnen erlaubt, einen ähnlichen genialen Samen zu erschaffen.

Wieso denn bei einigen Künstlern und nicht bei anderen? Zwei Elemente unterstreicht Kant: die angeborene und die akademische Fähigkeit. Von daher ausgehend bestätigt er in C 186, dass die Originalität eine, aber nicht die einzige essentielle Eigenschaft des Genies ist. Wir haben bereits darauf hingewiesen: Es handelt sich um eine Strategie der Proportionen. Um nicht zu viel Wert auf die Originalität zu legen, beugt Kant die Wage jetzt in Richtung der akademische Bildung und behauptet sogar, dass „etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache. Denn etwas muß dabei als Zweck gedacht werden, sonst kann man ihr Produkt gar keiner Kunst zuschreiben; es wäre ein bloßes Produkt des Zufalls.“²³⁵

Die Erläuterung ist nicht unbekannt, die gleiche Problemstellung hatten wir bereits in Bezug auf das Spiel vorgefunden: Ohne die mechanische Unterstützung ist das Spiel nur Luft (C 176); wir finden sie auch in C 182, wo gesagt wird, dass die Originalität ohne eine gewisse

²³⁴ Obwohl dies dem §17 der Analytik widerspricht, wo man sagte, dass nur in toten Sprachen überlieferte Werke der schönen Kunst mustergültig seien.

²³⁵ C 186.

exemplarische Unterstützung nur eine Originalität ohne Sinn ist. Jetzt, wo wir sehen, dass solch eine Mustergültigkeit über eine geeignete technische und akademische Ausübung verfügen muss, wird die Argumentation ausgeweitet. Auf diese Weise wird ein Element der schönen Kunst zurückgewonnen, das vorher bei Seite gelassen wurde, nämlich das, was Kant früher als das Mechanische bezeichnet: „so gibt es doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefasst und befolgt werden kann, [...] die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache.“²³⁶

Auf diese Weise wird die gesuchte Brücke mit dem Geschmack (durch die Urteilskraft, C 187) herstellen. Dennoch sind die sich daraus ergebenden Kosten die Reduktion der Rolle des Genies in dem kreativen künstlerischen Schaffen. Dies überrascht nicht, da in einem folgenden Paragraphen Kant in Erwägung zieht, dass im Falle eines Konfliktes zwischen Geschmack und Genie, der Geschmack zu bevorzugen ist (C 203).

Die Dynamik der Beziehung zwischen der Kunst des Genies und der Kunst der Erlernung wird nun eine Neudefinition der Wichtigkeit des Genies in Bezug auf die schöne Kunst verlangen. Das geniale Produkt wird als ein Stoff aufgegriffen, als dasjenige, das das Erwecken der Flamme des kreativen, künstlerischen Schaffens erlaubt. Solch eine Neudefinition ist wichtig. Sie darf nicht übersehen werden, weil im §46 Kant die schöne Kunst „notwendig als Künste des Genies“ bezeichnet hatte. Jetzt wird das Genie als Lieferant von Stoff betrachtet. Der Unterschied zwischen beiden Bestimmungen ist eklatant. Wird die schon eingeführte Erklärung der Kantschen Argumentation als proportionale Strategie nicht geachtet, dann bleibt keine weitere Erklärung übrig, als darauf hinzudeuten, dass diese Einschränkung des Gebietes des Genies nach den obigen Bestimmungen, welche das Genie ganz allgemein als natürliche Fähigkeit zu mustergültiger Produktion gefasst hat, nicht begründet erscheint.

Kant will damit zum Ausdruck bringen, dass der Funke, der die Erschaffung eines schönen künstlerischen Werkes ermöglicht, nur wenigen vorbehalten ist (es ist keine Wissenschaft). Ist die kreative Flamme bereits angezündet worden, kontrolliert sie den kreativen Prozess. Damit dieser kreative Prozess eine endgültig erkennbare Gestalt als schöne Kunst annimmt (die kein Unsinn, kein bloßes Delirium wird) oder in anderen Worten, damit die schöne Kunst bestimmte Ideen vermittelt, die im reflexiven Urteil vorhanden sind (diejenige, die als

²³⁶ C 186.

ästhetische Idee bezeichnet wird), muss ein repräsentatives Bindeglied vorhanden sein. Solch ein repräsentatives Mittel bieten die Regeln, die in diesem Fall nicht notwendigerweise mit den akademischen Kriterien identifiziert werden sollen, sondern sie drücken vielmehr die Regulierung des künstlerischen Schaffens von Seiten des nächsten fundamentalen Elements der Kantschen Kunstkritik, des Geschmacks, aus.

Die Figur ist die Folgende: Dafür, dass Kunst möglich ist, müssen Vorstellungen existieren, Repräsentationen, die Erzeugnisse der produktiven Einbildungskraft sind. Solche Vorstellungen sind Wirkungen des Genies. Ohne sie gibt es kein Produkt, das in einer bestimmten Form artikuliert werden kann. Dass diese Form sich durch das Wort oder durch andere künstlerische Zeichen zeigt, ist eine Wirkung dieses Mechanismus.

Auf diese Weise ist Kant der Ansicht, das Problem, das sich als sehr schwer dargestellt hatte, überwunden zu haben. Es erlaubt ihm darüber hinaus, wie wir bereits angedeutet haben, den Weg zu öffnen, um das Konzept des Geschmacks in Zusammenhang mit der schönen Kunst einzuführen („Das Genie kann nur reichen Stoff zu Produkten der schönen Kunst hergeben; die Verarbeitung desselben und die Form erfordert ein durch die Schule gebildetes Talent, um einen Gebrauch davon zu machen, der von der Urteilskraft bestehen kann“ (C 186-187). In dem Maße, in der diese Zusammenarbeit zwischen Stoff und Verarbeitung sich in dem Kontext einer neuen Mustergültigkeit und eines künstlerischen Interesses ergibt, kann man abschließend behaupten, dass diese echten Genies, diejenigen sind, die zugleich einen guten Geschmack entwickelt haben. Genie ohne Geschmack ist für Kant nicht in der Lage, die finale schöne Form zu erreichen. Das von Kant ausgewählte Beispiel, von Homer abgesehen, ist Wieland. Homer kennzeichnet den klassischen Geschmack, den Kant würdigt. Wieland entspricht auch ganz den Bedingungen des guten dichterischen Geschmacks. Weder Milton noch Pope noch Shakespeare entsprechen diesen Bedingungen und konnten demzufolge nicht in Betracht kommen, obwohl sie ausdrücklich in den früheren Schriften als Genies bezeichnet und von Kant gelobt wurden.²³⁷ Laut Kant sammelt Wieland alle notwendigen Bedingungen, um das Kantsche Genie und den Geschmack zu harmonisieren. Alle anderen Genies sind zu Genieaffen oder Schwätzern degradiert.

²³⁷ Mehr dazu im zweiten Teil.

6. *Das glückliche Verhältnis: das Genie, der Geschmack und die ästhetischen Ideen*

Die schöne Kunst wird von Kant nach den Bedingungen des transzendentalen Systems bestimmt, doch zugleich ist sie eine durchdachte Antwort zu der Kunst und den ästhetischen Theorien seiner Zeit. Aus dieser Perspektive ergibt es sich, wie man bereits gesehen hat, die Strategie der Darstellung des Geniebegriffs. Von dieser Strategie bewusst zu werden, ist nicht nur theoretisch relevant, sondern ist zugleich ein weiterer Schritt, um die vorhandenen Spannungen in der eigenen Kantschen Argumentation aufzulösen. Diese offenbart sich als eine Strategie, die zum Ziel hat, ein bestimmtes Gleichgewicht gegenüber zwei kunsttheoretischen Einstellungen beizubehalten. Bei der ersten Einstellung wird die Originalität gegenüber den akademischen Vorschriften unterstrichen. Bei der Zweiten wird eine bestimmte Regulierung unterstrichen gegenüber dem, was als die uneingeschränkte Freiheit der poetischen Einbildungskraft beschrieben werden könnte.

Das Ergebnis des ersten Teils dieser Strategie ist, dass die schöne Kunst als Produkt des Genies definiert wird und nicht als Resultat der gelungenen Nachahmung eines bestimmten schulmäßigen Modells. Zugleich wird dem Künstler, aus einer musterhaften und eingeborenen Originalität heraus, jegliche bewusste Beteiligung in dem künstlerischen Entwurf entzogen. Der geniale Künstler ist ein Interpret²³⁸ der Natur. Das Fehlen jeglicher Verantwortung in dem Entwurf und in dem Ergebnis unterscheidet gleichzeitig den Künstler, den Diener der produktiven Einbildungskraft, von dem Wissenschaftler, dem Diener der Wahrheit: Genie und Wissenschaft sind somit auf diese Weise zwei unversöhnliche Talente.

Hat man es geschafft, die Beziehung mit der schulmäßigen Kunst einzugrenzen und die radikale Trennung zwischen Genie und Wissenschaft zu bestimmen, so kann man eine

²³⁸ Ein Hermeneutiker im Sinne Platons, d. i.: Werkzeug der Vermittlung, Sprecher der Sprecher, Bote, Wortführer, Überbringer. Vgl. Platon, *Ion* 530c, 535a.

Definition der Verbindung zwischen schöner Kunst und reflexiver Urteilskraft unternehmen. Damit kann man diese Kunst in das transzendente System integrieren. Dies impliziert dennoch, den Zusammenhang zwischen schöner Kunst und Genialität neu zu definieren.

Die Verknüpfung von schöner Kunst und Urteilskraft wird Kant ermöglichen, in einem anderen Kontext als dem des §42, die Beziehung zwischen dem künstlerischen Schönen und dem natürlichen Schönen erneut einzuführen. Kant wird dieses Mal nicht die geniale Originalität, sondern den Geschmack unterstreichen. Als Ergebnis des zweiten Teils dieser Strategie wird somit das Genie Neubestimmt als dasjenige, das den Stoff für die Produktion von einem Schönen bereitstellt, während sich die finale Form aus einem ausgebildeten Talent ergibt.

Die Kantsche Strategie ist nicht gefahrlos: Die Argumentation ist fein, gleichzeitig aber auch zerbrechlich. Zerbrechlich ist die Übereinstimmung zwischen der ersten und der zweiten Bestimmung des Genies. Dazu schreibt Schlapp: „Es ist, wie bereits bemerkt, unmöglich, diese Ausführungen Kants mit seiner wiederholten Bestimmungen zu vereinigen, dass schöne Kunst, Kunst des Genies sei, dass zur Kunstschönheit Genie erforderlich, ja dass dieselbe erst durch das Genie möglich werde. Wenn, wie es den Anschein hat, Kant auch hier sagen will, dass das Genie nur den reichhaltigen Rohstoff der Ideen liefere, die Form des Kunstproduktes aber, in welcher er doch nach dem Obigen allein die Kunstschönheit findet, »blos Geschmack« erfordere, so sollte doch, meinen wir, schöne Kunst von ihm in erster Linie als Kunst des Geschmacks, und nicht als Kunst des Genies bezeichnet werden.“²³⁹

Wenn wir berücksichtigen, dass beide Bestimmungen des Genies sich auf verschiedene argumentative Ziele beziehen, dann ist ihre Versöhnung prekär, aber wohl möglich. Nicht unrecht hat jedoch Schlapp mit der Behauptung, dass die schöne Kunst für Kant mehr eine Kunst des Geschmacks als eine Kunst des Genies ist. Der Autor der *KdU* verzichtet, es offen zu sagen, aber es wird im §50 implizit. Um dieses argumentative Problem zu erläutern, müssen wir uns mehr der Beziehung nähern, die der Text in Bezug auf Genie und Geschmack erstellt.

Zwei argumentative Elemente sollte man dabei beachten. Das Erste bezieht sich auf das Schöne im Allgemeinen während das Zweite sich auf das kritische System bezieht. Laut der

²³⁹ Schlapp, O., *a.a.O.*, S. 330.

Kantschen Bestimmung des Schönen kann die schöne Kunst (als Produkt des Genies) gar nicht als geschmackswidrig gedacht werden. Systematisch betrachtet ist das Hintergrundmotiv der Argumentation eigentlich nicht das Genie, sondern die Einbettung der ästhetischen Reflexion in das, was man die Analyse der Bedeutung der künstlerischen Schönheit nennen kann. Damit erzielt Kant nicht nur eine feste Verbindung zwischen den verschiedenen Formen des Schönen (des künstlerischen und des natürlichen) zu etablieren, sondern es gelingt ihm überdies, die herrschende Rolle der poetischen Einbildungskraft als bestimmendes Kriterium der künstlerischen Tätigkeit einzuschränken, sowohl in dem Kunstschaffen als auch in der (noch wichtigeren) ästhetischen Rezeption des Schönen im Allgemeinen.

In den folgenden Seiten werden wir uns nun auf die Analyse dieser Beziehung zwischen Geschmack und Genie konzentrieren. Diese ambivalente und interessante Beziehung drückt die systematische Konsequenz der vorangehenden Sektion aus, wo Kant eine Position in Bezug auf die Kunst- und Genietheorien seiner Zeit einzunehmen trachtete.²⁴⁰ Ist diese Stellungnahme dargestellt, dann beschäftigt sich Kant in den folgenden Paragraphen damit, seine Kunsttheorie konsequent in den System einzuordnen. Es ergibt sich der Begriff der ästhetischen Ideen. Diese sind nichts anderes als der Ausdruck des glücklichen Verhältnisses zwischen Geschmack und Genie. Somit beenden wir den ersten Teil dieser Dissertation, der der *KdU* gewidmet ist.

²⁴⁰ Schlapp deutet hinzu an, dass in der *KdU* zwei verschiedene Geniebegriffe benutzt werden: „Einmal bezeichnet Kant damit die mustergültige, intuitive Originalität, welche als Natur Meisterwerke der Kunst hervorbringt. In diesem Sinne, welcher der allein maßgebende hätte bleiben sollen, ist Genie eine glückliche Vereinigung von Phantasie und Verstand. Im anderen Falle bezeichnet aber Kant, im Geiste des klassischen Rationalismus eines Boileau und Gottsched und zugleich im Sinne einer Reaktion gegen Kraftgenies, mit dem Worte Genie die fruchtbare, aber wilde, ungezügelter, undisciplinierte Einbildungskraft, ohne das Correctiv des Verstandes, ja in einem gewissen Gegensatz zu seinen Gesetzen. Nur in diesem zweiten Sinne ist ein Teil der Ausführungen von §48 und §50 verständlich und berechtigt“. Schlapp, O., *a.a.O.*, S. 334. Allison deutet auch an, dass Kant mit zwei verschiedene Vorstellungen des Genies arbeitet: Eine breite Auffassung als originale Musterhaftigkeit und eine dünne Auffassung (§50) als eine Vorstellungskraft, die weder Verstand, Urteil oder Geschmack einschließt und somit von diesem letzten dominiert werden muss. Siehe: Allison, H., *a.a.O.*, S.300-301. Wie man bereits gesehen hat, hat die Interpretation, die ich vorstelle, mit diesen zwei Positionen gemeinsam, dass es verschiedene Momente in der Analyse und der Darstellung des Geniebegriffs gibt. Der Unterschied liegt aber darin, dass in beiden Moment Kant versucht, verschieden Ziele zu erreichen. In beiden Fällen handelt es sich um dasselbe Genie, was sich ändert ist seine Funktion innerhalb der Argumentation. Einerseits ist die Produktion von schönen Dingen, andererseits ist die Quelle für die Hervorbringung von ästhetischen Ideen. In beiden Fällen ist seine Bestimmung genau so breit oder genau so dünn. Für Kant befinden wir uns immer gegenüber einer nicht kognitiven Eigenschaft, die durch den Geschmack reguliert werden muss.

6.1. *Das Genie und der Geschmack*

Bis jetzt ist das Genie hinsichtlich der Regeln definiert worden. Einerseits steht musterhafte Originalität, andererseits ein Impuls, der durch die Urteilskraft geleitet werden soll, um eine finale schöne Form zu gelangen. Gegenüber dieser finalen Form ist das Genie der Stofflieferant. Das Genie ist die Quelle, macht aber nicht den Fluss. Die schöne finale Form der Kunst ist dem Urteil vorbehalten.

Abgesehen von der Darstellung, dass das Genie das Talent für eine musterhafte produktive Originalität ist, bleibt noch unerläutert, wie dieses Genies sich denn manifestiert. Von Beginn an ist dem Geschmack seinerseits die Funktion als regulative Instanz vorenthalten. Kant drückt es mit folgenden Worten aus: „Zur Beurteilung schöner Gegenstände, als solcher, wird Geschmack, zur schönen Kunst selbst aber, d.i. zur Hervorbringung solcher Gegenstände, wird Genie erfordert.“²⁴¹

Die nächsten Zeilen werden den Sinn nach diesem Stoff nicht ausdehnen (das wird im §49 behandelt), sondern sie werden sich darauf konzentrieren, die Differenzen zwischen beiden Begriffen zu betonen: der Geschmack ist ein umfangreicheres Konzept, das Genie beschränkt sich auf das Schaffen des künstlerischen Schönen. Solch eine Beschränkung des Aktionsfeldes des Genies zeigt sich, sobald man zum Vergleich des künstlerischen Schönen mit dem natürlichen Schönen voranschreitet (C 187-188). Während das künstlerische Schöne Genie und Geschmack braucht, braucht das natürliche Schöne nur Geschmack. Die Vorstellung der Argumentation zeigt nochmals die Finesse der Strategie. Kant unterstreicht in Bezug auf das natürliche Schöne das Element des Urteils, die Beurteilung; während mit dem künstlerischen Schönen die kreative Schönheit unterstrichen wird, die Möglichkeit der Hervorbringung (C 187). Was impliziert dies? Zwei Sachen: Erstens ist die erneute Hervorhebung der natürlichen Schönheit in Bezug mit dem ästhetischen Urteil; zweitens bemüht sich Kant darum, Genie und Geschmack voneinander zu trennen, obwohl bereits festgestellt worden ist, dass in Bezug mit dem künstlerischen Schönen das Genie nur den Stoff der Kreation verschafft.

Wie wir sehen werden, sind in Wirklichkeit Genie und Geschmack zwei Seiten derselben Münze. Zuerst teilen beide die fundamentale Charakteristik, dass sie nicht gelernt werden können. Die Ähnlichkeiten zwischen beiden machen ihre Beziehung untereinander

²⁴¹ C 187. Vgl. *Anthropologie-Busolt*, XXV: 1494-1495.

ambivalent und provozieren die Kantsche Antwort, und zwar, die Aktionsfelder getrennt beizubehalten.²⁴² Mir könnte vorgeworfen werden, dass die Unterscheidung ontologisch ist: Die Eine produziert, die Andere urteilt. Nun gut, es handelt sich dann um eine ontologische Ambivalenz, einem kreativen und rezeptiven Jano ähnlich, wie wir sehen werden.

Nehmen wir die musterhafte Originalität des schönen Kunstwerkes genauer unter die Lupe. Das Genie erwacht, laut Kant, durch die Begegnung gleichsam mit einer Bruderseele. Damit sich diese Begegnung ergibt, muss der geniale Künstler zuerst einmal ein einfacher Beobachter der Gegenstände im Allgemeinen sein — von menschlichen, künstlerischen und natürlichen Gegenständen. In diesem Prozess ist der Blick des Künstlers ganz besonders; nicht der Blick des Wissenschaftlers, sondern der Blick der Individualität in die Individualität (ein ästhetischer Blick). Es ist ein spezieller Blick, jedoch eines jeden sensiblen Rezeptoren: Nun es ist gleichgültig, ob es sich um einen einfachen Rezeptor der Kunst oder um einen Produzent auf der Suche nach Inspiration handelt. Die Erfahrung ist bei Beiden identisch, d.h. ästhetisch. Der Beobachter entdeckt etwas, was ihm die Seele belebt: das schöne Objekt. Dieses bewirkt, dass sich in den Gemüskräften der Rezeptoren nicht nur Gefühlen entwickeln, sondern auch die freie Anknüpfungen von Ideen. Die Vorstellungskraft beginnt produktiv zu arbeiten. Handelt es sich um einen bloßen Betrachter (jeder von uns, nicht nur ein Künstler), produziert sich die Erfahrung des Schönen, eine individuelle und einzige Erfahrung; handelt es sich hingegen um einen genialen Künstler, wird dazu diese Erfahrung zu einem Impuls, etwas Schönes zu schöpfen. Dieser Impuls ist aus Assoziationen, Ideen, Gedanken und Emotionen zusammengesetzt, die in einem freien und produktiven Spiel interagieren. Dies ist der Stoff, auf den Kant sich bezieht und der im nächsten Paragraphen bearbeitet werden wird. Nun gut, bevor der Sinn und die Leistung dieses Stoffes vorgestellt wird, muss es zuvor betont werden, dass er kanalisiert werden muss, sonst ist er eine bloße originale Unsinnigkeit.

Die geniale Vermittlung ist somit eine Dynamik, die in den folgenden Abschnitten eingeteilt werden kann: anfangs bedarf sie den Geschmack, um das Schöne zu erkennen; danach bedarf sie das Genie, um den kreativen Prozess voranzutreiben, und letztendlich bedarf sie erneut den Geschmack, um dem Produkt Form zu verschaffen.

²⁴² Die Antwort ist außerdem durch den Kontext der Diskussion der Epoche motiviert. James Beattie (1735-1803), der Autor von *The Minstrel* (1771/74) drückt es auf die folgende Weise klar aus: "Taste and genius are kindred powers [...], taste is passive genius, genius active taste." Beattie, J., *Dissertations moral and critical* (1783). Vgl. Schlapp, O., *a.a.O.*, S. 333.

Hinzu deutet Kant an, dass der kreative Prozess durch die Regeln geformt ist, nämlich eine bestimmte Disziplin der methodischen Arbeit, obwohl diese künstlerisch sei, d.h. reguliert. Ich halte solch eine Dynamik als korrekt, aber ich würde gerne zwei Sachen hervorheben. Erstens, solch eine Dynamik ist nicht nur ein Eigentum des Künstlers, d.h. des Erzeugers. Sein Eigentum ist das finale Produkt als Objektivierung seines Willens. Die Rezeption der Schönheit ist eminent kreativ von dem Moment an, an dem sich das freie Spiel der Assoziierung ergibt. Deshalb zeigt sich Kant bei dem Verbinden von Genie und Geschmack extrem vorsichtig: Beide gehen gemeinsam; die ästhetische Erfahrung benötigt an Geschmack und an poetischer Einbildungskraft. Im Unterschied zum Geschmack ist die poetische Einbildungskraft aber innewohnend störend.

Zweitens urteilt der Künstler während seines Schaffensprozesses. D.h., die erwähnte Dynamik ist korrekt, aber die Abgrenzung der Schritte ist künstlich. Bei dem Schaffen urteilt der Künstler; wäre dies anders, würde der Künstler keinen bestimmten Weg mit sich tragen, der auf eine finale Form zielt. Hier rede ich nicht von meinen Präferenzen, sondern von dem gleichen Prozess, der in der *KdU* beschrieben wird. Wenn dies so ist, wie kann man beide Momente unterscheiden? Wann endet das Genie und wann beginnt der Geschmack in Zusammenhang mit dem Schaffen der schönen Kunst? Kant appelliert auf die Unterscheidung zwischen Materie und Form, ihm ist aber die Zerbrechlichkeit dieser Opposition bewusst, sobald man sich in dem Bereich der Schönheit im Allgemeinen begibt. Deshalb bemüht er sich, um beide getrennt zu halten: Die natürliche Schönheit benötigt an Geschmack für ihre Beurteilung; die künstlerische Schönheit benötigt an Genie für ihre Möglichkeit. Mehr finden wir nun im Text nicht.

Ist bereits mit Vorsicht der Bereich des Genies und des Geschmacks abgegrenzt worden, so kann man die Beziehung zwischen dem natürlichen Schönen und dem künstlerischen Schönen neu formulieren: „Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Ding.“²⁴³

Wenn man diese Behauptung außer Kontext oder auf leichte Weise nimmt, könnte man in Betracht nehmen, dass sie eine Manifestation der Prinzipien einer naturalistischen Ästhetik

²⁴³ C 188. Vgl. *Refl.* 1816 und 1818 (1770-71?), *Refl.* 1830 (1772-78), *Refl.* 1935 (nach 1790), *Logik-Blomberg* (XXIV: 50), *Logik-Philippi* (XXIV: 356-357), *Anthropologie-Collins* (XXV: 183) und *Anthropologie-Parow* (XXV: 379).

ist. Solch eine Vermutung ist falsch. Der Sinn dieser Vorstellung bezieht sich ausschließlich auf den Begriff, dass darauf abzielte, was das Ding ist. Genauer erklärt: Die Einschätzung des natürlichen Schönen benötigt keinen vorhergehenden Begriff über das Ding, das vor unseren Augen erscheint, um es als schön zu beurteilen; die Einschätzung des künstlerischen Schönen im Kontext unserer Forschung, die der Bedeutung des Schönen, benötigt den Begriff für das, was das Ding ist, da ja die Kunst eine Absicht in dem Grund voraussetzt (C188-189). Dies ist der Sinn der Vorstellung in dem Text: die Vorstellung des Begriffs für das, was das Ding ist.

Die Einführung des Begriffs der Vorstellung ist entscheidend. Mit ihm beginnt eigentlich sich die Analyse der schönen Kunst mit der systematischen Absicht einzufädeln (der Zusammenhang der Schönheit mit der Moral und der Teleologie), gleichzeitig zeigt er zum ersten Mal ein Aspekt, in dem die künstlerische Schönheit sich der natürlichen Schönheit gegenüber qualitativ überlegen zeigt. Wenn wir die Kriterien der persönlichen Einschätzung, die im §42 vorhanden sind, nicht vergessen wollen, könnten wir sagen, dass dies das Motiv ist, durch welches die Person entschieden hat, das Zimmer durchzuqueren, in dem die Kunst ausgestellt ist, bevor er auf die Terrasse herausgeht, um, sagen wir, die Herrlichkeit der Natur zu betrachten. Es ist nicht ausreichend und es ist nicht das wichtigste, aber es ist auch nicht irrelevant.

Als Vorstellung ermöglicht das Kunstschöne eine Beziehung mit der Welt, die dem Naturschöne gesperrt bleibt, nämlich die Vorstellung des Hässlichen und Unangenehmen in der Welt: “Die schöne Kunst zeigt darin eben ihre Vorzüglichkeit, dass sie Dinge, die in der Natur häßlich oder mißfällig sein würden, schön beschreibt. Die Furien, Krankheiten, Verwüstungen des Krieges u. dgl. können, als Schädlichkeiten, sehr schön beschrieben, ja sogar im Gemälde vorgestellt werden, ohne alles ästhetische Wohlgefallen, mithin die Kunstschönheit zugrunde zu richten: nämlich diejenige, welche Ekel erweckt.”²⁴⁴

Die schönen Dinge gefallen aufgrund ihrer ansprechende Form in der bloßen Betrachtung und sie zeigen überdies den Zusammenhang mit der vermutlichen Absicht der Natur (§42 und C 189). Die Frage nach dem Produktionsaspekt der schönen Naturdingen ist gewiss vorausgesetzt, aber kein Verdacht wird dazu beigebracht (es ist nicht möglich, weil es sich um ein finales Vorhaben handelt, das mit dem Weltschaffen zu tun hat). Im Fall des Kunstschönen liegen die Dinge anders: Kunstwerke sind nicht einfach schöne Dinge wie die

²⁴⁴ C 189.

Naturschönheiten. Sie sind menschliche Produkte und Darstellungen der Welt des Menschen oder der Natur. Hier befindet sich ihr Reichtum, ihre Grenzen und gleichzeitig ihr Gefahr.

Als Teil dieses Reichtums und dieser Gefahr bieten die schöne Kunstwerke diese andere, bereits angesprochene Dimension dar, diejenige, die fern von der natürlichen Schönheit bleibt. Fürchterliche Ereignisse können schön vorgestellt werden. Es handelt sich hier nicht um das Erhabene, es ist eine andere Erfahrung. Das Erhabene fordert unsere Menschlichkeit heraus; hier zeigt sich unsere Menschlichkeit mit ihrer Fähigkeit, das Fürchterliche zu verändern und daraus eine schöne, und vor allem eine verständliche Erfahrung zu machen, herausfordernd. Hier zeigt die Kunst ihre Vorzüglichkeit. Nun, wie ist die Kunst fähig diese Produkte zu erstellen, die das Fürchterliche in das Schöne transformieren? Was braucht sie dafür?

Dem Geschmack als paradigmatisches Vermögen der Beurteilung schöner Dingen tritt hier einer Herausforderung gegenüber und scheint damit überfordert zu sein, solche Vorstellungen der Künste nicht nur zu beurteilen, sondern sie überhaupt zu produzieren (C 190). Die bereits angesprochen ästhetische Erfahrung (diejenige Zusammenstellung von Gefühle, Sensibilität, produktive Einbildungskraft und Urteilskraft, die uns fähig macht, produktive Vorstellungen zu erstellen) macht sich notwendig, da die bloße Beurteilung reicht nicht aus. Kommt es nun noch klarer zum Vorschein den Sinn der Strategie? Die Dimension, die diese poetische Vorstellungen annehmen kann, ist jedoch bereits begrenzt und durch die bereits zugesprochene Rolle des Geschmacks angepasst. Wie der Geschmack und die poetische Einbildungskraft untereinander in Beziehung stehen und welche von ihnen die Zügel lenkt (erinnern wir uns an das Bild des wütenden Pferd am Ende des §47) kommt am Ende des §50 zum Ausdruck.

Die Wahrnehmung eines Kunstwerkes verlangt außerdem begriffliches Wissen über die dargestellten Gegenstände und überschreitet damit zugleich die alleinige Kompetenz des Geschmacks. In andern Worten: Nur eine Reflexion über die Macht der Eifersüchtigkeit kann die Vorstellung schön machen, die Shakespeare von ihnen in *Othello* macht oder, um ein Beispiel zu geben, was sich in der Nähe der Vorlieben Kants befindet, nur eine vorige Betrachtung der menschlichen Natur kann die Ironie von Sterne's *Tristan Shandy*²⁴⁵

²⁴⁵ Sterne wird in der *KdU* nicht genannt, jedoch taucht wiederholend in seine Vorlesungen auf. Die Absätze 189 und 190 der *KdU* sind in Überlegungen über Kunst sehr reich und beziehen sich indirekt auf andere wichtige Autoren dieser Zeit (ein Grund mehr um die Aufmerksamkeit auf andere

würdigen. Der Geschmack ist nicht in der Lage, allein diesen inhaltlichen Unterscheidungen durchzuführen und deshalb sieht sich Kant angetrieben zwei Sachen zu machen: Erstens die Reichweite sowohl des Geschmacks und der sinnlichen, poetischen Vorstellungen einzugrenzen; zweitens muss er einen neuen Begriff in der ästhetischen Diskussion einfügen: die ästhetischen Ideen.

In Zusammenhang mit der Eingrenzung der Reichweite dieser Vorstellungen sagt Kant: „Soviel von der schönen Vorstellung eines Gegenstandes, die eigentlich nur die Form der Darstellung eines Begriffs ist, durch welche dieser allgemein mitgeteilt wird.“²⁴⁶ Er weiß, dass diese Vorstellung einer lebendigen poetischen Einbildungskraft bedarf, einer aktiven Sensibilität, um die Welt zu betrachten. Dies wird nicht direkt betrachtet, es wird aber hingegen das betont, was sie ästhetisch lenkt: „Diese Form aber dem Produkte der schönen Kunst zu geben, dazu wird bloß Geschmack erfordert, an welchen der Künstler, nachdem er ihn durch mancherlei Beispiele der Kunst oder der Natur geübt und berichtigt hat, sein Werk hält, und nach manchen oft mühsamen Versuchen, denselben zu befriedigen, diejenige Form findet, die ihm Genüge tut.“²⁴⁷ Kant weiß nun, dass die poetische Einbildungskraft unersetzlich ist, er zieht es aber vor, die Disziplin des Geschmacks zu unterstreichen: „daher diese [die Form] nicht gleichsam eine Sache der Eingebung oder eines freien Schwunges der Gemütskräfte, sondern einer langsamen und gar peinlichen Nachbesserung ist, um sie dem Gedanken angemessen und doch der Freiheit im Spiele derselben nicht nachteilig werden zu lassen.“²⁴⁸ Er weiß jedoch außerdem, dass der Geschmack nicht fähig ist, diese Gedanken zu produzieren.

Um welche Art von Gedanken handelt es sich gerade? Welche Natur und welchen Ursprung haben sie? Sie sind Erzeugnisse der ästhetischen Erfahrung (sowohl durch die Natur als auch durch die Kunstwerke). Sie sind diejenige, die sich aus der Belebung der Gemütskräfte produziert haben. Sie sind gewiss der Stoff der Produktion, aber gleichzeitig sind nichts anderes als das Produkt selbst der ästhetischen Erfahrung. Dies ist die Lücke, durch den die poetische Einbildungskraft durchsickert und die nicht vollständig zum Geschmack gehört.

Materialien des Kantschen Denkens zu richten, von dieser dritten Kritik mal abgesehen). Der indirekte klarste Hinweis ist diejenige, die sich auf das *Laokoon* von Lessing in C 190 richtet. Vgl. Lessing, *Laokoon*, Kapitel 2, wo angedeutet wird, dass der Schmerz oder andere Form des Missfallens oder des Hässlichen poetisch beschrieben werden, nicht aber direkt in Skulptur gehauen werden oder in Bild gemalt werden können, da die Schönheit das grundlegende Gesetz der schönen Künste ist.

²⁴⁶ C 190.

²⁴⁷ C 190.

²⁴⁸ C 190-191.

Deshalb definiert Kant schließlich den Geschmack als bloß ein Beurteilungs-, nicht ein produktives Vermögen, „und was ihm gemäß ist, ist darum, eben nicht ein Werk der schönen Kunst; es kann ein zur nützlichen und mechanischen Kunst oder gar zur Wissenschaft gehöriges Produkt nach bestimmten Regeln sein, die gelernt werden können und genau befolgt werden müssen.“²⁴⁹

Die richtige Belebung der Gemütskräfte impliziert somit eine adäquate Proportion des Geschmacks und des Genies (im Kantschen Sinne, wohlverstanden). Ohne diese Proportion findet man oftmals Genie ohne Geschmack und an einen anderen Geschmack ohne Genie. Wie wir bereits einige Zeilen oben angedeutet haben, ist solch eine adäquate Proportion das, was durch die ästhetische Idee zum Ausdruck kommt.

6.2 Die ästhetische Idee

Genie ohne Geschmack oder Geschmack ohne Genie sind unvollständige künstlerische Produkte in Bezug auf die Schönheit. Ihnen fehlt Geist (C 192). Kant definiert Geist im folgender Maßen: „Geist, in ästhetischer Bedeutung, heißt das belebende Prinzip im Gemüt. Dasjenige aber, wodurch dieses Prinzip die Seele belebt, der Stoff, den es dazu anwendet, ist das, was die Gemütskräfte zweckmäßig in Schwung versetzt, d. i. in ein solches Spiel, welches sich von selbst erhält und selbst die Kräfte dazu stächt.“²⁵⁰ Solch ein Prinzip ist nichts anderes als das Vermögen der Darstellung ästhetischen Ideen.²⁵¹ Sie haben die Aufgabe, das Genie und den Geschmack proportional zu vereinen.

²⁴⁹ C 191.

²⁵⁰ C 192. Vgl. *Refl.* 817 (1776-78?), *Refl.* 933 und 934 (1776-78), *Refl.* 926 (1776-78), *Refl.* 932-934 (1776-1778), *Refl.* 946 (1776-78?, 1772?), *Refl.* 943 (1776-1778), *Refl.* 958 (1776—1778), *Refl.* 1485 (1775-1777), *Refl.* 1824-1825 (1772-1778), *Refl.* 1834 (1772-1778), *Refl.* 1844 (1776-1778), *Refl.* 1847 (1776-1778), *Refl.* 1894 (1776-1778?), *Anthropologie-Collins* (XXV: 167), *Anthropologie-Friedländer* (XXV: 557), *Anthropologie-Pillau* (XXV: 782-783) und *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (§71B).

²⁵¹ Die ästhetische Idee ist kein neuer Begriff, den Kant hier einführt. Sie stammen von Baumgarten-Meier und werden von Kant seit der *Logik-Blomberg* unter der Benennung "ästhetischer Begriffen" verwendet. Sie beziehen sich auf die Fähigkeit gewisse Begriffe, speziell die moralischen, mehr populär und mehr zugänglich zu machen. Früher wurde von Kant als Aufgabe der Kunst angesehen, solche Begriffe zu versinnlichen, anschaulich zu machen. Die Wichtigkeit, die in dieser Epoche (Mitte des 18. Jahrhunderts) die Allegorie und die moralische Fabel erwirbt, antwortet auf das gleiche aufklärerische Kriterium, das menschliche Wissen zugänglicher zu machen. Zur Diskussion über die Metapher und der Allegorie im 18. Jahrhundert vgl. Bodmers *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, Zürich 1740 (Repr. Stuttgart 1966); *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter*, Zürich 1741 (repr. Frankfurt 1971) und Breitingers *Critische Dichtkunst worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*, Zürich 1741 (repr. Stuttgart 1966); *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem gebrauche der Gleichnisse*, Zürich (Repr. Stuttgart 1967). Die sogenannten

Das proportionierte Verhältnis zwischen Genie und Geschmack, das als Ergebnis die Erfahrung ästhetischer Ideen hat und dadurch die Gemütskräfte belebt, ist das, was letztendlich Kant als schöne Kunst auffasst. Bis hier hin könnte unsere Untersuchung in diesem Teil der Dissertation ausreichen, wenn diese ästhetischen Ideen keine relevante Rolle in der finalen Bestimmung des Genies und die Einteilung der Künste in den §§51-54 spielen würden.

In der Tat bestimmt Kant in der *KdU* das Kunstschöne nicht durch das Kunstwerk, sondern durch die Vorstellung von Ideen. Dies ist die transzendente Bedeutung der Analyse des Kunstwerkes, nämlich, die Darstellung der Art und Weise, wie die Bedeutung der Erfahrung des Schönen auftaucht und was dies impliziert. Solch eine Bedeutung wird durch Analogien und Symbole dargestellt, was Kant als ästhetische Attribute bezeichnet, deren ausführliche Entfaltung sich durch das Wort ergibt, insbesondere durch das poetische Wort. Dies wird gleichzeitig die Eingliederung in der Reflexion der Schönheit jeglicher natürlichen Dingen ermöglichen, insofern sie als Vorstellung in Zusammenhang mit einer Idee beurteilt werden kann. Darauf weisen die vorigen Aussagen hin, welche die Natur als Kunst zeigen. Man kann außerdem in Betracht nehmen, dass hiermit die Unterschiede, die früher zwischen der natürlichen und der künstlerischen Schönheit betont wurden, zum Verschwinden tendieren.

Solche Unterschiede könnten verschwinden, aber Kant wäre damit nicht einverstanden. Als Vorstellungen von Ideen neigt der Unterschied zwischen Natur- und Kunstschöne sich zu verbleichen. Was sie getrennt hält, was im Grunde genommen die Überlegenheit der ersten sicher stellt, ist jedoch das Teilnehmen des Künstlers. In anderen Worten: Wenn man bei der Analyse der Strategie, die sich bei dieser Untersuchung entwickelt hat, aufgepasst hat und mit Vorsicht die Argumentation der noch kommenden Paragraphen verfolgt, ergibt sich die Spannung zwischen Kant und der Kunst nicht aus der poetischen Einbildungskraft, sondern aus der poetischen Persönlichkeit. Die poetische Einbildungskraft, unausweichlicher Aspekt

Schweizer wurden von den sensualistischen Theorien von Jean Baptiste Dubos (*Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719) beeinflusst und sehen in der Natur weniger ein logisch strukturiertes Ordnungsgefüge als einen psychologisch wirksamen Bereich lebendiger Erfahrung. Entsprechende Wirkungen sollen von der Dichtung ausgehen. Der Einfluss von beiden kann man in den *Anthropologie-Vorlesungen* von Kant lesen. Zur allgemeinen Orientierung über die verschiedenen Wertbestimmungen des Metaphers und der Allegorie in dieser Zeit siehe: Bender, W., *J.J. Bodmer und J.J. Breitinger*, Stuttgart 1973; Preisendanz, W., „Mimesis und Poesis in der deutschen Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts“. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt*, Bern/München 1972; Grappin, P., *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, a.a.O.

der ästhetischen Kreativität und somit jeglicher ästhetischen Erfahrung, ist wegen der poetischen Persönlichkeit gefährlich. Aus diesem Grund muss sich kontrolliert und von dem Urteil gelenkt werden.

Die *Kritik der Urteilskraft* beansprucht das transzendente System zu schließen, die Kluft zwischen Natur und Freiheit zu überwinden; es ist somit nicht der Ort für eine Diskussion über die künstlerische, poetische Persönlichkeit. Wird dennoch diese Auseinandersetzung mit den künstlerischen und ästhetischen Theorien seiner Zeit außer Acht gelassen und somit der wahrscheinlich interessanteste Sinn seiner Reflexion über die Kunst. Dies würde ihr Reichtum nicht zeigen, wenn Kant selbst als Person über keine Kunstverständigung verfügte, keine Erfahrung hätte und nicht fähig wäre Schönen durch das Kunstwerk zu erleben. Gerade weil er fähig ist, solch eine Erfahrung zu erleben und über eine bestimmte Kunstverständigung verfügt, bevorzugt er, die Reichweite der Kunsterfahrung einzuschränken. Um es in seinen eigenen Worten zu fassen: gerade weil er davon fähig ist, zieht er es vor die Pferde der Einbildungskraft bei Leine zu halten. Kant stellt dies nicht auf diese Weise vor, aber das Bild stimmt mit seiner ästhetischen und systematischen Absicht perfekt überein. Wenn wir sogar die vier Elemente in Betracht nehmen, die Kant nennt und die die schöne Kunst ermöglichen (C 203) – nämlich Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack – haben wir eine perfekte Quadriga.²⁵²

Der §49 ist zu der Analyse sehr einladend. Die Analyse, die wir von ihm und den folgenden Paragraphen machen werden, ist jedoch auf das begrenzt, was der Untersuchung, die uns interessiert, beisteuern kann, d.h. dem Verständnis der Kunst von Seiten Kants.²⁵³ Ab der

²⁵² Die Metapher ist kein glücklicher Einfall meinerseits. Vgl. dazu den Brief von Goethe an Herder vom Juli 1772: „Wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Kraft lenkst, das austretende herbei, das aufbäumende hinabpeitschest und jagst und lenkst, und wendest und peitschest, hältst und wieder ausjagst, bis alle sechzehn Füße in einem Tritt ans Ziel tragen, —das ist Meisterschaft, *εγκρατεία*, Virtuosität“. Mit dieser Metapher ist es durchaus klar, dass die Benutzung der Metapher der Quadriga, die Kant präsent hat, umgekehrt proportional ist. Kant muss nicht unbedingt den Autor dieses Briefes gekannt haben, die benutzte Sprache ist typisch für die Geniezeit.

²⁵³ Hinsichtlich einer ausführlichen Analyse der ästhetischen Idee, vor allem mit seiner systematischen und transzendentalen Funktion, empfehle ich: Kern, A., *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, a.a.O. S. 101ff.; Lüthe, R., „Kants Lehre von der ästhetischen Ideen“, in: *Kant-Studien* 75, Berlin 1984, S. 67-74 ; McClosky, M., *Kant's Aesthetic*, London 1987, S. 110-137. Die Lektüre dieser drei Texte ermöglicht eine breite Sicht der verschiedenen Standpunkte, die in dem Moment der Analyse dieser neuen Kantschen Begriffe anwesend sind. In Bezug auf die Dreien ist Lüthe derjenige, der von meiner Auffassung am meisten entfernt ist. Die Diskrepanz beginnt von Anfang an. Während sich diese Dissertation darauf konzentriert hat, die Wichtigkeit der Rezeption der Theorie des Geschmacks zu betonen, behauptet Lüthe, dass die Theorie der ästhetischen

Stelle – wie bereits gesehen – in der die Einführung des Geschmacksbegriffs dazu diene, die Brücke mit den systematischen Absichten zu etablieren, tritt die Polemik mit der Kunst seiner Zeit zurück.

Die Grundlinien der Argumentationen sind die folgenden: Kant wird das Können des Genies als Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen bestimmen. Ideen sind bei Kant Vorstellungen der Vernunft (das Gute, die Freiheit, Gott). Diese Vorstellungen sind allerdings ohne direkten Bezug zu Anschauungen, daher erscheint die Verbindung des Begriffs "Idee" mit dem Prädikat "ästhetisch" durchaus überraschend in der Kantschen Terminologie. Sie passen allerdings gut in dem neuen Feld der dritten Kritik. Andere Begriffe wie Freiheit, Subjekt und Natur hatten bereits eine neue Dimension in der *KdU* erlangt. Der Paragraph 49 stellt die ästhetische Idee vor als „diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlasst, ohne dass ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann.“²⁵⁴

Die ästhetische Idee wird somit als Gegenstück zu den Ideen der Vernunft vermittelt (C 193). Eine kühne, aber sehr produktive Wette für diesen Meister der Analyse. Es gibt nicht wenige von diesen in der *KdU*, wie diejenigen wissen, die dieses Werk gelesen haben. Bei der Ideen der Vernunft handelt es sich, wie gesagt, um Vorstellungen, denen wir keine angemessenen Anschauungen zur Seite stellen können. Demnach sind die Vernunftideen als auch die ästhetischen Ideen durch ein Ungleichgewicht charakterisiert: Bei der Vernunftideen dominiert die intelligible, begriffliche Komponente gegenüber der Anschaulichkeit, bei den ästhetischen Ideen überwiegt im Gegensatz hierzu der Reichtum des Anschauungsmaterials gegenüber der begriffliche Fixierung.

Mit der Darstellung der ästhetischen Ideen und ihre Verbindung mit der Kunst könnte man denken, dass Kant jetzt eine neue Einschätzung der künstlerischen Beschäftigung anfängt, dieses Mal vollkommen positiv. Bis zu einem bestimmten Punkt ist sie zu finden, wir kennen aber bereits die Grenzen einer möglichen positiven Einschätzung jeglicher Kunstbeschäftigung. Die schönen Kunstwerke bleiben hinter den schönen Naturdingen zurück, im Zimmer aufgehängt.

Ideen nicht zu der Theorie des Geschmacks gehört, da sie nun mit der Produktion, nicht aber mit der Rezeption zu tun hat (S. 67). Er behauptet auch, dass der Begriff, der die ästhetische Produktion beherrscht, nicht der Geschmack sondern das Genie ist (Ebd.).

²⁵⁴ C 192-193.

Die Aufmerksamkeit Kants richtet sich nach der ästhetischen Ideen. Sie sind diejenige, die unsere Gemütskräfte beleben. Wenn der Künstler in seinem Werk ästhetische Ideen darstellt, so präsentiert er uns Vorstellungen, die zwar einen Bezug zu unserem begrifflichen Wissen haben, aber doch ständig dessen Grenzen überschreiten. Kant sagt dazu: „Der Dichter wagt es, Vernunftideen von unsichtbaren Wesen, das Reich der Seligen, das Höllenreich, die Ewigkeit, die Schöpfung u. dgl. zu versinnlichen; oder auch das, was zwar Beispiele in der Erfahrung findet, z.B. den Tod, den Neid und aller Laster, imgleichen die Liebe, den Ruhm u. dgl. über die Schranken der Erfahrung hinaus, vermittelt einer Einbildungskraft, die dem Vernunft-Vorspiele in Erreichung eines Größten nacheifert, in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur kein Beispiel findet; und es ist eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann.“²⁵⁵

Im Unterschied zu jenen poetischen oder mystischen Versuchen, die danach zu wissen streben, was jenseits jeglicher Erfahrung liegt, somit zum Scheitern zugewiesen sind und nur Hirngespinnste erzeugen, scheint Kant hier interessanterweise diese Grenzüberschreitung auf eine positive Weise positiv einzuschätzen²⁵⁶: „Wenn nun einem Begriffe eine Vorstellung der Einbildungskraft untergelegt wird, die zu seiner Darstellung gehört, aber für sich allein so viel zu denken veranlasst, als sich niemals in einem bestimmten Begriff selbst zusammenfassen lässt, mithin den Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert: so ist die Einbildungskraft hiebei schöpferisch, und bringt das Vermögen intellektueller Ideen (die Vernunft) in Bewegung.“²⁵⁷ An diese Überlegungen könnten Kants frühere ästhetischen Erwartungen angeknüpft werden, die das philosophische Gedanke mit der ästhetisch-künstlerischen Reflexion vervollständigen vermochten.²⁵⁸

Die folgenden Beispiele werden jedoch die Grenzen dieser möglichen Kooperation aufzeigen. Sie sind nicht so sehr darauf gerichtet, die kreative Fähigkeit des Künstlers aufzuzeigen (was implizieren würde, die poetische Persönlichkeit zu unterstreichen), sondern vielmehr den Prozess der Rezeption von Analogien und Metaphern. Kant versucht in den folgenden Zeilen, diese allgemeinen Bestimmungen anhand einiger Beispiele zu erläutern und zwar auf eine

²⁵⁵ C 194.

²⁵⁶ In den vorigen Beispielen kann man die Spuren jener Dichter herauslesen, die Kant gelesen und besonders geschätzt hat, auch wenn er sie nicht ausdrücklich nennt: Miltons *Paradise Lost*, Hallers Lehrgedicht *Über die Ewigkeit* und Popes *Essay on Man*.

²⁵⁷ C 194.

²⁵⁸ Dazu Teil II, Kap. 8.

ganz bestimmte Form sinnbildlicher Darstellung, die allegorische Attribution.²⁵⁹ Das Kunstwerk, das ästhetische Ideen darstellt, führt keine direkten Prädikationen aus. Er spricht nicht in behauptenden Sätzen über seine Gegenstände. Statt dessen werden auf indirektem Wege Kennzeichen einzelner Gegenstände gegeben. Um die indirekte und eindeutige Form der Bedeutungskonstitution zu verstehen, muss der Betrachter selbst aktiv werden. Er kann sich Konnotationen und Assoziationen bewusst machen und zwischen ihnen Verbindungen erstellen.²⁶⁰ Weil eben der Betrachter angesichts der ästhetischen Ideen selbst aktiv wird, spricht Kant von der belebenden Wirkung der Darstellung ästhetischer Ideen (und dies bezieht sich nicht nur auf die Rezeption des Schönen in der Kunst, sondern auch insbesondere auf die Rezeption des Schönen in der Natur).

Die Wichtigkeit der ästhetischen Ideen begrenzt sich jedoch nicht in dem Reichtum von Bedeutungen, die vergegenwärtigt sein können, sondern auch in einem affektiven Moment der ästhetischen Erfahrung. Gegenstände unserer ästhetischen Erfahrung werden in Verbindung zur Gefühls- und Empfindungsfähigkeit des Betrachters gesetzt. Im 193f spricht Kant über den Gebrauch, den dichterischen Rede von den Ausdruck „Sonne“ macht. Ich beziehe mich selbstverständlich auf die Übersetzung einiger Verse Friedrichs II.²⁶¹ In den Versen wird das

²⁵⁹ Vgl. Aristoteles, *Poetik* 1458b-1459a hinsichtlich der grundlegende Bedeutung der Metapher: „[...] es ist aber bei weiten das Wichtigste, dass man Metaphern zu finden weiß. Denn dies ist das Einzige, das man nicht von einem anderen erlernen kann, und ein Zeichen von Begabung. Denn gute Metaphern zu bilden bedeutet, dass man Ähnlichkeiten zu erkennen vermag“. Aristoteles, *Poetik*, Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994. Ein bemerkenswerter Gegensatz tritt in diesem Zusammenhang hervor, wenn wir auf die rationalistische Philosophie und ihre ästhetische Folgen hinschauen: Sowohl Descartes und Boileau lehnen das Bildliche als unlogisch und unklar ab. Dieser ist ein weiterer Hinweis, den man in Betracht nehmen sollte, um Kant mit einer klassizistischen Ästhetik nicht gleich zu assoziieren. Genauso wie in der *KdrV* hinterfragt der Kantsche kritische Blick in der *KdU* die Tradition und gibt dazu seine eigene Antwort.

²⁶⁰ Es gibt kein Zweifel, dass man hier ein klares Echo der Locke- und Hume'sche Lehre von der Ideenassoziation finden kann. Der ästhetische Einfluss von beiden kann man bei den Baumgarten-Meier Ästhetik finden. Dennoch ist der klarste Einfluss in diesem Kontext, der uns beschäftigt, in Gerard zu finden, der die Theorie der Anknüpfung der Ideen wieder aufnimmt, um das Prozess des Genies zu erklären. En *Essay on Genies* (Part I, Sect. III: How genius arises from the Imagination, Part II. Of the general Sources of the Varieties of Genius, besonders Sect. I, IV, V, VI, VII) unterscheidet er die verschiedenen Arten des Genies nach den verschiedenen in jedem Falle vorwiegenden Arten der Ideenverknüpfung: Koexistenz, Nachbarschaft, Ähnlichkeit, Kontrast, Ursache und Wirkung. Für ihn ist die Vergesellschaftung nach dem Gesetz der Ähnlichkeit und des Kontrast das Charakteristisch für das Genie des Dichters. Siehe Gerard, A., *Essay on Genius* (1774), Herausgegeben von Bernhard Fabian, *a.a.O.*

²⁶¹ Epître XVIII an Marschall Keith: „Oui, finissons sans trouble, et mourons sans regrets,/ En laissant l'Univers comblé de nos bienfaits./ Ainsi l'Astre du jour, au bout de sa carrière,/ Répand sur l'horizon une douce lumière./ Et les derniers rayons qu'il darde dans les airs/ Sont les derniers soupirs qu'il donne à l'Univers.“ In: *Poésies diverses*, Berlin 1762, Bd. 2, S. 447 oder in: *Oeuvres de Frédéric le Grand* (1846), Bd. 10, S. 203. Die von Kant zitierten Versen gehören zum Ende des Gedichtes, dessen

milde Licht der untergehenden Sonne mit den Wohltaten verglichen, deren Wirkungen auch noch nach dem Tod eines selbstlosen Menschen spürbar sind. Entscheidend für dieses Gedicht, das den Begriff guten Handelns bestimmt, oder für das andere, wodurch eine begriffliche Zusatzbestimmung ein anschaulicher Vorgang eine neue Dimension gewinnt²⁶², ist der Umstand, dass hier Gefühle und Empfindungen im Betrachter wachgerufen werden. Im Worten Kants: „Das Bewusstsein der Tugend, wenn man sich auch nur in Gedanken in die Stelle eines Tugendhaften versetzt, verbreitet im Gemüte eine Menge erhabener und beruhigender Gefühle.“²⁶³ Auf diese Weise werden mit den ästhetischen Ideen die Hauptvermögen der Seele verknüpft: Verständnis, Vernunft, Vorstellungskraft und Gefühl. Die ästhetische Besonderheit liegt im freien Zuspiel zwischen ihnen.

Wie sich dies ergibt, wird gerade in den folgenden Seiten erklärt. Dafür ist jedoch wichtig, dass wir die Bedeutung eines Begriffs hervorheben, der mehrmals hier auftauchen wird und den Begriff *Vorstellung* vervollständigt. Damit ist der Begriff "Ausdruck" gemeint. Dies geschieht erst, wenn die poetische Einbildungskraft als produktive, schöpferische Kraft hervorgehoben und zugleich die Dichtung als privilegierte Kunst bezeichnet wird. Der Begriff "Ausdruck versteckt nicht seine vitale Verknüpfung mit dem Wort: etwas auszudrücken bedeutet, ein Zeichen (als Wort) zu einem Begriff zu verleihen. Als Zeichen besitzt das Wort eine doppelte Bestimmung: es ist Auffassung und gleichzeitig Wahrnehmung eines Inhalts (C 194ff). Aus dieser Perspektive ist das Auftauchen des Ausdrucksbegriffs die Art und Weise, wie Kant das benennt, was als die Unmöglichkeit jeglicher Anstrengung der ästhetischen Ideen eine bestimmende Einheit zu verleihen. So wird zusammenfassend von der ästhetischen Idee in C 197 gesagt: „Mit einem Worte, die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beigesellte Vorstellung der Einbildungskraft welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßen Buchstaben, Geist verbindet.“

vollständiger Titel wie folgend lautet: *Au Maréchal Keith, Imitation du troisième livre de Lucrèce: "Sur les vaines terreurs de la mort et les faryers d'une autre vie".*

²⁶² „Die Sonne quoll hervor, wie Ruh aus Tugend quillt“. Aus dem „Akademischen Gedichten von Phillip Lorenz Withof“, in: *Sinnlichen Ergötzungen*, Leipzig 1782, Bd. I, S. 70. (Eigentlich steht „Güte“ anstatt von „Tugend“). Withof (1725-1789) war zuerst Medizinprofessor in Duisburg und Bergsteinfurt, danach Professor von Geschichte, Redekunst und Moral bei einem Gymnasium in Hamm und später nochmals Professor derselben Fächer in Duisburg.

²⁶³ *KdU C 197.*

Das gesamte Zitat ist eine Reflexion über das Wort. In diesem linguistischen Kontext wird die Ausdrucksfunktion des Wortes durch das Hindenden des Unnennbaren, das von der ästhetischen Idee belebt wird, erweitert. Auf diese Weise können wir zugleich beobachten, wie Kant den Sinn der ästhetischen Idee als Pendant der Idee der Vernunft ausdrückt: Das Unnennbare im Gegensatz zu dem Begriff (dem Nennbaren oder dem Bestimmten schlechthin). Dies kommt noch klarer zum Vorschein mit der dritten Bestimmung des Genies im C 198: „[...] so besteht das Genie eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welche keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen auszufinden, den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann. Das letztere Talent ist eigentlich dasjenige, was man Geist nennt; denn das Unnennbare in dem Gemütszustande bei einer gewissen Vorstellung auszudrücken und allgemein mitteilbar zu machen, der Ausdruck mag nun in Sprache oder Malerei oder Plastik bestehen: dies erfordert ein Vermögen, das schnell vorübergehende Spiel der Einbildungskraft aufzufassen und in einen Begriff (der eben darum original ist und zugleich eine neue Regel eröffnet, die aus keinen vorhergehenden Prinzipien oder Beispielen hat gefolgert werden können) zu vereinigen, der sich ohne Zwang der Regeln mitteilen lässt.“

Zwei Elemente bestimmen also den künstlerischen Ausdruck: Das Unnennbare, das sich indirekt ausdrücken lässt und die kommunikative Auffassungskraft des poetischen Ausdrucks. Das erste Element können wir mit der genialen Einbildungskraft in Zusammenhang bringen; es zeigt die Kantsche Anerkennung der Ausdrucksfähigkeit des Kunstschönen (die von entscheidender Bedeutung in Bezug auf den Ausdruck des Übersensiblen sein wird). Das Zweite zeigt die Kantsche Forderung an die poetische Einbildungskraft, nach der der originale, künstlerische Ausdruck nicht privat und exklusiv sein darf²⁶⁴, sondern sich dem Verständnis der Anderen öffnen muss.²⁶⁵

²⁶⁴ Vergessen wir nicht den schon zitierten Brief an Hamann, in dem Kant ihn bittet, dass er möglichst in der „Sprache der Menschen“ schreibt.

²⁶⁵ Schmidt stellt es auf folgende Weise dar: „Kants Position ist demnach eine sowohl systematisch als auch historisch vermittelnde. Einerseits begriff er die naturhafte Genialität als eine wesentlich <originale>, als individuell-subjektive Verfassung, und bewahrte ihr damit jenen Ausnahme-Status, der sich in der Geniezeit herausgebildet hatte; zum andern wollte er sie mit einem aufgeklärt-humanistischen Anspruch versöhnen, der auch derjenige der sich gleichzeitig etablierenden deutschen Klassik war, und dafür zog er den Geschmack als Regulativ heran. Der Geschmack erweitert die Genialität über die Sphäre der Privilegiertheit und Privatheit hinaus in die der Gesellschaft und der "Menschheit". Er macht aus dem Einmaligen und Besonderen das allgemein Wertvolle“. Schmidt, *a.a.O.*, S. 360.

Beide Elemente sind in der letzten Bestimmung des Genies in C 199 vorhanden: “Wenn wir nach dieser Zergliederung auf die oben gegebene Erklärung dessen, was man Genie nennt, zurücksehen, so finden wir: erstlich, daß es ein Talent zur Kunst sei, nicht zur Wissenschaft, in welcher deutlich gekannte Regeln vorangehen und das Verfahren in derselben bestimmen müssen, zweitens, daß es, als Kunsttalent, einen bestimmten Begriff von dem Produkte als Zweck, mithin Verstand, aber auch eine (wenngleich unbestimmte) Vorstellung von dem Stoff, d.i. der Abschauung, zur Darstellung dieses Begriffs, mithin ein Verhältnis der Einbildungskraft zum Verstande voraussetze; dass es sich drittens nicht sowohl in der Ausführung des vorgesetzten Zwecks in Darstellung eines bestimmten Begriffs, als vielmehr im Vortrage oder dem Ausdrucke ästhetischer Ideen, welche zu jener Absicht reichen Stoff enthalten, zeige, mithin die Einbildungskraft in ihrer Freiheit von aller Anleitung der Regeln, dennoch als zweckmäßig zur Darstellung des gegebenen Begriffs vorstellig mache; dass endlich viertens die ungesuchte, unabsichtliche, subjektive Zweckmäßigkeit in der freien Übereinstimmung der Einbildungskraft zur Gesetzlichkeit des Verstandes eine solche Proportion und Stimmung dieser Vermögen voraussetze, als keine Befolgung von Regeln, es sei der Wissenschaft oder mechanischen Nachahmung, sondern bloß die Natur des Subjekts hervorbringen kann.”

Gemäß diesen Bedingungen ist also das Genie im Wesentlichen ein proportioniertes Verhältnis von Einbildungskraft und Verstand, oder wie Kant es ausdrückt: „die musterhafte Originalität der Naturgabe eines Subjekts im freien Gebrauche seiner Erkenntnisvermögen.“²⁶⁶ Die Art des Ausdrucks erlaubt ihm, die Schritte der Strategie in eine finale Darstellung einzubinden und in den folgenden Zeilen zu den Ideen der Nachahmung und der Nachfolge aus der Sicht der ästhetischen Ideen (C 200-202) zurückzukehren. So ist das Produkt des Genies abgesehen von dem, was mechanisch und schulgerecht gelernt werden kann, unnachahmlich (C 200). Es wirkt vorzugsweise anregend und handelt es sich darum, die Einbildungskraft des Betrachters zu ästhetischen Ideen zu erwecken.

Das Wesentliche ist allerdings die Proportion. Daher endet der Paragraph 50 mit den Worten: „zur schönen Kunst würden also Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack erforderlich sein.“²⁶⁷ Wir nannten oben diese Zusammenstellung eine Quadriga (ein Viergespann). Dies könnte als ein Randkommentar aussehen, aber damit drückt Kant seine

²⁶⁶ C 200.

²⁶⁷ C 203.

Einstellung auf ein altes Problems aus. Die Versöhnung von Denken und Empfinden war ein Postulat des Jahrhunderts der Ästhetik. Die schöne Kunst, als Ausdruck der ästhetischen Ideen, ist die Manifestation dieser Versöhnung, aber dies ist nicht das Wichtigste (es handelt sich nicht um eine Exegese der Kunst), wichtiger ist vielmehr die Rolle, die der ästhetischen Erfahrung in diesem Prozess zukommt: Diese ist die Stelle, an der die Manifestation der ästhetischen Idee möglich ist, nahste Erfahrung, die wir von dieser Versöhnung haben. Darüber wird die *Dialektik der ästhetischen Urteilskraft* zurückkehren.

Die Bedingung dieser Harmonie ist, dass es ein führendes Vermögen gibt. Dies wird der Geschmack sein. Durch den Geschmack bekommen die anderen ihre Vereinigungen. Mit dieser Bedingung als Leitmotiv setzt der §50 zusammen, was bis zu diesem Moment erreicht wurde und bietet eine finale Version der Kantsche Darstellung des Verhältnisses zwischen Genie und Geschmack an: Der erfolgreiche Ausdruck von ästhetischen Ideen. Erst auf dieser Grundlage wird verständlich, was Kant meint, wenn er das Verhältnis von Genie und Geschmack am Ende des §50 und nach der Diskussion über das Vermögen des Gemüts bzw. der Diskussion über die Einbildungskraft und die ästhetischen Ideen folgendermaßen bestimmt: „Der Geschmack ist, so wie die Urteilskraft überhaupt, die Disziplin (oder Zucht) des Genies, beschneidet diesem sehr die Flügel und macht es gesittet oder geschliffen; zugleich aber gibt er diesem eine Leitung, worüber und bis wie weit es sich verbreiten soll, um zweckmäßig zu bleiben; und, indem er Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt, macht er die Ideen haltbar, eines dauernden zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer, und einer immer fortschreitenden Kultur, fähig. Wenn also im Widerstreite beiderlei Eigenschaften an einem Produkte etwas aufgeopfert worden soll, so müsste es eher auf der Seite des Genies geschehen²⁶⁸; und die Urteilskraft, welche in Sachen der schönen Kunst aus eigenen Prinzipien den Ausspruch tut, wird eher der Freiheit und den Reichtum der Einbildungskraft, als dem Verstande Abbruch zu tun erlauben.“²⁶⁹

Genie ist das Kennzeichnen des wahren Künstlers. Geschmack ist gegenüber das Vermögen der Beurteilung schöner Dinge. Es liegt eine enge Verbindung zwischen diesen beiden

²⁶⁸ Trublet (Nicolaus Charles Joseph de la Flourie Trublet, 1697-1770), den wir schon zitiert haben, war Kant bekannt (siehe: AA VII: 221; AA XXV: 136, 153, 344, 388, 963). Er hatte etwas ganz anders darüber geschrieben: „Le génie, est au dessus du goût, si j'étais le maître d'ajouter encore quelque chose à un auteur qui avec beaucoup de génie n'avait pas tout-à-fait autant de goût, ce serait du génie [...] l'esprit et le génie sans le goût valent mieux que le goût sans l'esprit et le génie“. Trublet, *Essais*, T. III. Zitiert nach Schlapp, O. a.a.O., S. 333-334.

²⁶⁹ C 203.

Begriffen, wobei der Geschmack besitzt für Kant den Vorrang. Das Genie stellt Kunstwerke her, die mit den Prinzipien des Geschmacks übereinstimmen sollen. Nach der dritten Kritik hat der Künstler seine kreativen und innovativen Einfälle den Interessen des Geschmacks unterzuordnen. Der Geschmack reguliert somit das Schaffen. Nicht nur also den rezeptive Prozess, sondern sogar auch ein wesentlicher Teil des kreativen Prozess. Wenn allein geniale Eingebungen die Arbeit bestimmen, so entstehen wilde, ungeordnete und unverständliche Gestalten: Eine geniale Einbildungskraft „bringt in ihrer gesetzlosen Freiheit nichts als Unsinn hervor; die Urteilskraft ist aber das Vermögen, sie dem Verstande anzupassen.“²⁷⁰

Als Zusammenfassung: Die Kantsche Bestimmung der schönen Kunst, die Eingrenzung des Geniebegriffs und die Einführung des Geschmacks als führendes Vermögen zeigen uns, dass der Ausgangspunkt der Rezeption sich in den Mittelpunkt der Debatte zurückgestellt hat und dass das Genie demzufolge nicht so sehr an sich zur Debatte steht wie durch das Verhältnis, in das es zur Urteilskraft tritt. Das Vermögen der Urteilskraft, das sich mit dem Kunstwerk befasst, ist eigentlich für Kant nicht das Genie, sondern der Geschmack. Einige Autoren drücken dies so aus, indem sie sagen, dass Kant den Genie zurück in die Bouteille einsperrt. Das Bild ist anreizend, aber irrtümlich: Kant hat das Genie niemals aus der Bouteille herausgeholt, er hat sich nur darauf beschränkt, die Flasche aus verschiedenen Perspektiven zu zeigen, bevor er das Getränk einschenkt. Er hätte es nicht anders machen können: Kein Genie konnte herauskommen, es würde etwas Bestimmtes implizieren. Im 18. Jahrhundert war *Genie* ein gängiger Begriff, um in verschiedenen Kontexten die Rolle zum Ausdruck zu bringen, die die kreative Imagination in Bezug auf die Erfindung, insbesondere die poetische Erfindung, spielt.

Die Absicht der Paragraphen, die der Kunst gewidmet sind, ist in Wirklichkeit auf die ästhetischen Ideen gerichtet und in Zusammenhang mit ihnen ist das Hauptziel auf zwei Aspekte konzentriert: Erstens auf die Vermittlung dieser Ideen und zweitens auf die vorhandene Harmonie als Bedingung des Ausdrucks dieser Ideen und somit dieser Kunstschönheit.

Die schöne Kunst ist Ausdruck von ästhetischen Ideen, in dem Maße in dem ihre Schaffung sie benötigen, nur so ist nun das Genie vermittelbar. Die kantische Prämisse ist das was durch die regulative Rolle des Geschmacks geschieht, welche sich somit in ein essentielles Element

²⁷⁰ *KdU C 203.*

der erfolgreichen Kreation verwandelt. Nun gut, dies geschieht nicht nur in der Schaffung der schönen, künstlerischen Produkte, sondern auch in der Rezeption von ihnen. Ein Gedicht oder ein Bild können uns zum Nachdenken über die Unsterblichkeit oder das Grauen der Sünde bewegen; die Farben bringen uns zum Nachdenken über die Repräsentationen der Tugenden. Geschieht nicht dasselbe in Bezug mit der Rezeption der Schönheiten, die uns die Natur anbietet? Geschieht nicht dasselbe mit dem Gesang eines Spatzes, mit den sauberen und lebendigen Farben der Natur? Die Natur sagt uns was, sie spricht mit uns, gerade weil wir mit ihr die ästhetischen Ideen assoziieren und diese sind es, die uns ein Zusammenhang der Absichten der Natur für uns offenbaren.

Nachdem Kant sich mit den Grundbegriffen der Ästhetik und Kunsttheorie beschäftigt hat, wendet er sich nun der Frage zu, in welcher Weise man die vielfältigen Formen künstlerischer Tätigkeit ordnen kann. Seine Vorgehensweise klingt ganz bescheiden, es handele sich nur um ein Versuch der Einteilung der Künste. Braucht er das nicht zu machen. Dieser Versuch hat eigentlich den gleichen Charakter wie die Analyse der Kunst, die in dem §43 angefangen hat: irgendetwas gut überlegtes und das gerade den Kriterien der vorangehenden Paragraphen antwortet.

6.3. *Die Einteilung der Künste*

Kant benutzt als Prinzip der Einteilung drei Formen der Mitteilung, von der die Menschen ständig Gebrauch machen und die mit den Prinzipien des Ausdrucks und der Kommunikation abgesprochen sind. Es handelt sich um Worte (Artikulation), Gebärden (Gestikulation) und Ton (Modulation). Diese drei Ausdruckformen werden in drei Kunstgattungen zugeordnet: Literatur oder „redende Künste“ (Beredsamkeit und Dichtkunst), bildende Kunst (Plastik und Malerei) und Kunst „des Spiels und Empfindungen“ (Musik und Farbenkunst).

Können Überraschungen in der Einteilung der Künste nicht ausgeschlossen werden, so kann man sagen, dass in ihr nichts wesentlich Neues in Bezug mit den Theorien der Kunst seiner Zeit zu finden ist²⁷¹. Auf der einen Seite haben die Überraschung mit uns und unserer

²⁷¹ Sein Material schöpft Kant fast durchweg aus den kritischen Schriften, die seit Baumgarten erschienen waren. Lessing räumt ebenfalls der Dichtung die erste Stelle ein, indem er ihr eine weitere Ausdehnung und bedeutendere Möglichkeiten zuschreibt als den anderen Künsten. Abgesehen von Winckelmann, der gewöhnlich die bildenden Künste und die Dichtung in Bezug auf ihren Wert, ihre Ausdehnung und ihr Niveau gleichstellt, erleidet der Primat der Dichtung keinerlei Einbuße von Baumgarten bis Herder. Die Kantsche Absonderung von Plastik und Malerei ist ebenfalls die normale Fortführung voriger Ansichten.

Hochschätzung der Kunst zu tun (es überrascht uns z.B., dass die Plastik nur in die Bildhauerei und Architektur eingeteilt ist); auf der anderen Seite haben diese Überraschungen mit einem realen Erstaunen zu tun, wie das Feld der Malerei in die Malerei im engeren Sinne (Herstellung von Gemälden) und in die Lustgärtnerei, dekorative Innenarchitektur und die Mode eingeteilt ist.

Überraschend ist diese Vorgehensweise, weil Kant schon früher die Malerei als zweidimensionale Arbeit bestimmt hatte; hier hingegen kann man denken, dass die Gartenanlagen, Innenarchitektur und Mode nicht als zweidimensional angelegte Kunstformen betrachtet werden sollen. Die Überraschung löst sich ein wenig auf, wenn man sich auf die Konzeption des Gartens als großes Malwerk zurückbesinnt. Gleiches könnte man bis zu einem gewissen Punkt über die Innenarchitektur und der Mode sagen. In diesem Fall kann man akzeptieren, dass eine gewisse Unlust und eine kalkulierende, fehlende Strenge in der Beschreibung vorhanden ist. Die systematische Funktion ist in Bezug mit der künstlerischen Schönheit schon längst erfüllt worden.

Die einzelnen Kunstformen können außerdem miteinander kombiniert werden. So wird das Drama als Synthese von Beredsamkeit und malerischer Darstellung bestimmt. Diese Kombinatorik kennzeichnet ebenso den Gesang als Verbindung von Musik und Poesie; beide, zusammen mit der theatralischen Darstellung, ergeben die Oper, und schließlich Gestik und Musik miteinander kombiniert ergeben den Tanz.

Oft wird gesagt, dass Kants Anmerkungen zu der Musik deutlich zeigen, dass er mit dieser Kunstform kaum vertraut war. Bis zu einem bestimmten Punkt kann es stimmen: Kant war kein Kunstexperte und seine Vorliebe orientierte sich ohne Zweifel an die Literatur. Aber in Zusammenhang mit dieser vermeintlichen Unwissenheit der Musik seiner Zeit kann man sagen, dass er beinahe so informiert war wie in Bezug mit anderen Künsten, und dass das Urteil, das er von der Musik in der *KdU* ausarbeitet, seiner späten Einstellung sehr eigen war. Dies wird doch ein Thema der folgenden Kapitel sein.

Teil II

Originalität und Proportion:

*Die Kunst vor der **Kritik der Urteilskraft***

Theokles, ein englischer Weltweise und Namenserbe
jenes liebenwürdigen Schwärmers, der und durch
die Sittenlehre des Grafen von Shaftesbury bekannt ist,
hatte seine Heimat vor einiger Zeit verlassen.
Die verführerische Einbildungskraft, mit dem französischen Leichtsinne
vermengt, welche von vielen seiner Landsleute für Metaphysik
verkauft wird, war seiner Neigung zur Gründlichkeit
so sehr zuwider, dass er sich entschloß, seinem Vaterlande,
seiner Ruhe, und der Umarmung seiner Freunde zu entsagen,
um ein Volk zu suchen, das richtig denken würdiger schätz,
als frey denken. Deutschland schien ihm dieses Volk zu versprechen.

Mendelssohn, *Über die Empfindungen* ²⁷²

²⁷² Mendelssohn, M., *Briefe über die Empfindungen* (1755), Vorbericht, in: *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hrsg. von Otto Best, Darmstadt 1974.

7. Allgemeine Voraussetzungen: Kunsttheorie und Ästhetik im 18. Jahrhundert

Nichts ist Kant in der *Kritik der Urteilkraft* mehr zuwider als die Schwärmerei bei ernsten, philosophischen Angelegenheiten. Schwärmer sind diejenige Dichter, die sich für Probleme interessieren, die man allein mit dem theoretischen Ernst einer rigorosen Philosophie behandeln sollte. Schwärmer sind auch die Freidenker, die unfähig sind, den Lauf ihrer Vorstellungskraft zu regulieren. Eine ernsthafte Philosophie darf in Bezug auf den Stil keine Zugeständnisse machen, sondern nur in Bezug auf die Wahrheit (sie soll belehren, nicht ergötzen; sie soll überzeugen, nicht überreden). Die Wahrheit ist eine Sache von Begriffen; die begriffliche Diskussion ist das Aktionsfeld des Verstehens. Für das Verstehen gibt es keine schönen Wissenschaften und genauso wenig eine Wissenschaft des Schönen. Schönheit und Wahrheit gehören unterschiedlichen Bereichen der intellektuellen Arbeit an. Was die Schönheit angeht, so gibt es für Kant nur eine Kritik.

Die *Kritik der Urteilkraft* ist sicherlich ein Werk das versöhnt, doch ist es auch ein Werk, das trennt. Es wurde geschrieben um das Kantsche Kritikersystem zu vollenden, nämlich die Natur und die Freiheit, das Verstand und die Vernunft miteinander zu versöhnen. Durch die reflektierende ästhetische Urteilkraft könnte man die Möglichkeit einer solchen Versöhnung durch das Urteil über das Schöne einführen. Schönheit und Wahrheit gehören zwar verschiedenen Bereichen der intellektuellen Arbeit an, können sich jedoch ergänzen. Sie können auf angemessene Weise miteinander versöhnt werden. Diese Versöhnung erreicht man durch die Analogie. Die Schönheit ist Symbol der Moralität und Metapher der Finalität der Natur. Als solche kann jedoch die Beziehung zwischen Schönheit und Kunst nicht beiseite gelassen werden, da Metapher und Symbol ausgeliehene Instrumente der Kunst sind. Eben an dieser Stelle bemüht sich die *KdU*, zu trennen. Die Möglichkeit einer solchen Versöhnung schließt jeden kognitiven Anspruch der Künste aus. Die Schönheit ist von fundamentaler Bedeutung bei der Vervollständigung des transzendentalen Systems. Die Kunst muss dagegen

aufgrund der ihr von Kant zugeschriebenen Verbindung mit der Schwärmerei mit Vorsicht davon getrennt werden, und ihre Grenzen müssen behutsam abgesteckt werden.

Der Grund für diese Trennung wurde bereits im ersten Teil ausführlich besprochen. Es ist jedoch wichtig zu betonen, dass die Diskussion über die Schönheit im 18. Jahrhundert im Wesentlichen eine künstlerische Diskussion war. Und mehr noch, wie wir im Folgenden sehen werden, beginnt man, sobald die Schönheit in die philosophische Diskussion einbezogen wird, darüber nachzudenken, engere Verknüpfungen zwischen der Kunst (insbesondere der Poesie) und der Philosophie herzustellen. Man beginnt von der Ergänzung von poetischen und philosophisch-wissenschaftlichen Wahrheiten zu sprechen und was das Begreifen der Totalität angeht, so wird man sogar vom Vorrang der Kunst vor der Philosophie sprechen. Shaftesbury ist Teil dieses Prozesses, genauso Baumgarten (zwei grundlegende Referenten in Bezug auf die Ästhetik Kants). Mendelssohn zeigt dies sehr gut in seiner beschreibenden Einführung der Figur des Theokles in seinen *Briefe über die Empfindungen*. Die Einstellung Kants in der *KdU* in Bezug auf all diese poetisch-philosophischen Ansprüche ist ablehnend. Indem Kant die Beziehung zwischen Philosophie und natürlicher Schönheit bevorzugt, bricht er mit einer ästhetischen Denkweise des 18. Jahrhunderts. Aufgrund des Vorurteils, das sich auf der vermeintlichen Unwissenheit und mangelnden Sensibilität Kants gegenüber der Kunst gründet, hat man übersehen, dass die Theorie der Kunst, die in der dritten Kritik enthalten ist, eine sehr vorsichtige Antwort auf die kognitiv-ontologischen Ansprüche der Kunst und der Ästhetik seiner Zeit ist. Die Kunst schafft Bilder der Schönheit und als Harmonie in der Vielfältigkeit ist sie ein reiches Instrument, um uns vom anderen Ufer aus von der Welt zu erzählen, nicht jenem des Allgemeinen, sondern dem des Besonderen. Die Kantsche Ablehnung richtet sich nicht an diese ästhetische Fähigkeit (der Blick aus dem Besonderen), sondern, wie wir gesehen haben, an den poetologischen Anspruch sich der Diskussion über die Totalität zu bemächtigen.

Wenn wir die Hypothese akzeptieren, dass die Kunsttheorie, die in der *KdU* enthalten ist, eine kalkulierte Antwort auf die künstlerischen Theorien seiner Zeit ist (insbesondere auf jene, die mit dem was man Geniezeit und *Sturm und Drang* nennt verbunden sind), dann lohnt es sich, etwas in der Zeit zurückzugehen, um zu verstehen, wie sich diese Position bei Kant entwickelt hat. So werden die inneren Triebfedern der Kantschen Kunstkritik in der letzten seiner Kritiken klarer erscheinen.

Es ist angemessen und interessant auf diese historische Erklärung zurückzugreifen: Kant muss als aufgeklärter Intellektueller gesehen werden, als ein Mann seiner Zeit und nicht nur als trockener Analytiker, genau und präzise, selbst was die unbedeutendsten Details seines Lebens angeht. Als aufgeklärter Mann war er auf dem Laufenden und hat sich aktiv an den Diskussionen, die intellektuell und ästhetisch gesehen das 18. Jahrhundert geprägt haben, beteiligt. Nicht nur sein schriftliches Werk, sondern auch seine Vorlesungen und Reflexionen zeigen uns den Menschen hinter dem Werk. Von Bedeutung ist dabei die Entwicklung, die die Person durchmacht. Sie zeigt uns eine Person, die im Laufe der Zeit eine immer eigenständigere und deutlichere Haltung gegenüber den Problemen der damaligen Zeit einnimmt. Der elegante Magister überlässt seinen Platz dem rigorosen Professor, was nicht nur eine Entscheidung hinsichtlich seiner philosophischen Ansprüche, sondern auch hinsichtlich seines sowohl persönlichen als auch akademischen Charakters beinhaltet. Es ist nicht meine Absicht, eine psychologische Analyse zu beginnen, es genügt mir, darauf hinzuweisen, dass zu einem bestimmten Moment, auf der Hälfte seines Lebens, mit vierzig Jahren, Kant entscheidet, nicht nur sein Leben neu zu orientieren, sondern auch sein Denken.²⁷³

Das auffallendste philosophische Ergebnis hiervon ist die Inauguraldissertation von 1770 (*De mundi sensibilis atque intelligibilis forma et principia*) und der Beginn der sogenannten kritischen Periode. Auf lebhafteste Weise, das bedeutete für Kant, dem, was er die Zerstreuungen des Lebens nannte, ein Ende zu bereiten, und sich als Philosoph auf seine Aufgabe zu konzentrieren.²⁷⁴ Er wusste, dass sein Talent²⁷⁵ in der genauen begrifflichen

²⁷³ Gemäß der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (siehe AA VII: 201) ist es das vierzigste Jahr, in dem wir zur Reife gelangen. Eine solche Reife bedeutet, dass ein Mann in diesem Alter definitiv einen eigenen Charakter erreicht hat. Der Charakter ist nicht etwas, mit dem man geboren wird, sondern er ist unsere eigene Schöpfung. Der Charakter beruht auf Maximen. Maximen bestimmen nicht was für ein Mensch jemand ist, sondern konstituieren in gewissem Sinne diesen Menschen. Nur ein Mann mit einem beständigen Charakter kann als gut bezeichnet werden. Das bedeutet, dass wir für uns selbst eine Gesetzgebung erlassen müssen. Der Charakter lässt sich nicht auf Gefühlen und Neigungen gründen, sondern muss auf Maximen der Vernunft beruhen. Sie haben einen bestimmten Zweck und sind keine freischwebenden Regeln. Diese Erläuterung der Bedeutung des Charakters und der Maximen stellt nicht nur einen moralischen Exkurs dar, sondern ist außerordentlich wichtig, um Kants eigene Entwicklung als Mensch zu verstehen. Da die Entdeckung, die Formulierung und die Aneignung von Maximen einen Charakter ausmachen, läuft die moralische Wiedergeburt eines Menschen auf den Beginn eines Lebens nach Maximen hinaus (Dazu: *Anthropologie im pragmatischer Hinsicht*, erster Teil, erstes Buch: Vom Erkenntnisvermögen so fern es auf Verstand gegründet wird. 1764 wurde Kant vierzig Jahre alt und die Schaffung eines eigenen Charakters wird tiefgreifende moralische, philosophische und lebenswichtige Konsequenzen haben.

²⁷⁴ Ab diesem Zeitpunkt zog Kant sich bewusst aus dem „Strudel der gesellschaftlichen Zerstreuungen“ zurück, wie wir von Borowski hören (*Darstellung des Lebens und Charakter Immanuel Kants*, Königsberg 1804; in: Drescher, S., (Hrsg.), *Wer war Kant? Drei zeitgenössische*

Analyse lag. Er beschließt dann, sich ausschließlich dieser zu widmen. Eine Folge dieser Entscheidung ist auch eine Änderung des Schreibstils in seinen philosophischen Werken²⁷⁶ und die Empfehlung an seine Schüler, zu lernen, Talente und Information voneinander zu trennen und zu klassifizieren.²⁷⁷ Als Antwort auf seine Zeit, dachte Kant, dass die Zerstreuung des Wissens (eine Lebensphilosophie im weiten Sinne, auf „französische“ Art) nur zur Verworrenheit des Wissens beitragen würde und sprach eher von einer intellektuellen Eitelkeit einer Person als von der Wissenschaft.

Er hat jedoch nicht immer so gedacht und seine Haltung in Bezug auf eine mögliche Ergänzung von Kunst und Philosophie war nicht immer negativ. Doch wie wir bereits gezeigt haben, ist die *KdU* ein spätes Produkt seines Denkens und drückt die gesuchte Vollendung des transzendentalen Systems aus. Die *KdU* versöhnt und trennt. Sie möchte jeglichen poetologischen Anspruch von der philosophischen Diskussion fernhalten und sorgt daher dafür, die kreativen Verknüpfungen zwischen Kunst und Philosophie zu kappen. Diese Sorge ist nicht unbegründet, da Künstler und Philosophen doch etwas gemeinsam haben. Um so mehr muss der Unterschied klar und deutlich festgelegt werden.

Künstler und Philosophen entfliehen dem Rahmen des alltäglichen Lebens und ordnen nicht unbedingt ihre Fähigkeiten dessen Nutzen unter: für beide ist die Kenntnis oder die Kreativität ein vitales Prinzip (dies unterscheidet sie zum Beispiel, im modernen Sinne, vom

Biographien von Ludwig Ernst Borowski, Reinhold Bernhard Jachmann und E.A.Ch.Wasianski, Pfullingen 1974, S.71).

²⁷⁵ Ein sehr wichtiges Wort in diesem Kontext. Siehe dazu Kap.8.

²⁷⁶ Man darf nicht vergessen, dass die *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* ein in Deutschland weithin bekanntes Werk war, das nicht nur aufgrund seiner philosophischen Rigorosität, sondern aufgrund seines literarischen Stils gelobt wurde. Man sagte sogar von Kant, dass er der deutsche Shaftesbury sei (Vgl. Herder, *Sämtliche Werke*, hrsg. von B. Suphan, Bd. 4, Berlin 1877-1899, S.175 f). Es ist diesem Werk (und nicht etwa allein einer akademischen Entschädigung) zu verdanken, dass er für den Lehrstuhl für Poesie und Beredsamkeit an der Universität Königsberg empfohlen wird.

²⁷⁷ In seinen Anthropologie-Vorlesungen empfahl Kant seinen Schülern, die Dinge nach ihren Eigenschaften zu sortieren, so dass man eine neue Information schnell entsprechend einordnen kann und es nicht zur Verwirrung kommt. Diese genaue Klassifizierung passt sich sehr gut an die argumentative und konzeptuelle Forderung des transzendentalen Systems an. Dadurch lässt sich auch die Zerstreuung des Wissens zu verhindern, wie es die Kritik Kants von Leibniz und Voltaire (die er Polyhistoriker nannte) zeigt. Außerdem zeigt der Ratschlag, den Kant 1767 dem Vater des Komponisten Reichardt gibt, dass er den damals noch sehr jungen Komponisten wegen seines intellektuellen Scharfsinns von der Musik trennen solle (siehe Vorländer, K., *Immanuel Kant, a.a.O.*, S. 389), dass es ein guter Rat für das Leben ist. Der Jugendliche zeigte sich für Kant sehr geeignet für die Wissenschaften und die Förderung seiner musikalischen Fähigkeiten würde nicht dazu beitragen, dieses Talent weiter zu entwickeln. Nur wenn man einmal einen Charakter erworben und Disziplin ausgeübt hatte, dann konnte man durch andere Gewässer segeln, um die Seele anzuregen und ein breiteres Wissen zu erhalten.

Wissenschaftler, dessen Arbeit durch die Entdeckung oder die Erfindung von etwas bedingt ist — im übrigen auch finanziert wird —, was die Menschen als anwendbar und nutzbar ansehen). Für beide ist das Erstaunen ebenso ein Prinzip des Schaffens: ohne dieses Erstaunen wäre seine Aktivität nur technisch; sie hätten nicht Augen und Ohren um die Welt neu zu betrachten.

Weil sie in einigen Aspekten ihres Strebens konvergieren und deswegen auch konkurrieren, und somit durch ihr Wirken einen großen Einfluss auf das Publikum erzielen können, überrascht es nicht, dass sich in der Philosophie von Anfang an eine klare Spannung zwischen Künstlern und Philosophen ergeben hat. Jeder hat Erwartungen und Vorstellungen von dem Anderen, die nur selten erfüllt worden sind. Die Neuzeit ist keine Ausnahme dieser Spannung, ganz im Gegenteil.

In diesem Sinne betritt Kant kein fremdes Feld. Solch eine Spannung bezieht sich nicht ausschließlich auf die rationalistische Invektive gegen das rhetorische Wissen²⁷⁸ (einschließlich Dichtung), als ob es sich um zwei gut abgegrenzte und gegenüberstehende Dimensionen handeln würde: das Modell der mathematischen Klarheit gegenüber dem Modell der aristotelischen-scholastischen Künste. Auf eine interessante und problematische Weise bezieht sich diese Spannung im 18. Jahrhundert auch auf die Natur der Philosophie selbst.

Seit Mitte des 17. Jahrhunderts, aber auch seit Beginn des 18. Jahrhundert sieht sich die Philosophie mit ihrer eigenen Seinsweise konfrontiert. Einerseits konsolidiert sich der Rationalismus in den Universitäten des kontinentalen Europas (vor allem in Deutschland), was sich akademische Philosophie nennt; andererseits entstehen andere Formen, die philosophische Arbeit zu verstehen. Eine von ihnen bezieht sich auf den englischen Empirismus und auf den sogenannten Sensualismus, die andere auf das, was später generell als Populärphilosophie bezeichnet wird — eine etwas abwertende Art sich auf die nicht-akademische Philosophie zu bezeichnen und die sich nicht nur um die Themen kümmert, die wegen des rationalistischen Bannfluches beiseite gelassen worden waren: die Geschichte, die Kultur, die Kunst, die Emotionen, die Rolle der sensiblen Wahrnehmung; sondern auch um die neu-aufgetauchten Themen, die sich aus einem stärkeren, zeitgenössischen Interesse um

²⁷⁸ Siehe Descartes, R., *Discours de la méthode pour conduire sa raison et chercher la vérité dans les sciences*, Leiden 1657.

die spezifisch menschliche Dimension ergeben: die Psychologie und vor allem die Anthropologie.

Das Produkt dieser Spannung und der neuen Tendenzen der Kunst auf praktischem wie auch konzeptuellem Niveau sind, was diese Dissertation angeht, die Entstehung der Ästhetik als philosophische Disziplin und eine erneuerte Art und Weise sowohl die Kunst als auch ihren Einfluss und ihren Platz innerhalb des Wissens und der menschlichen Erfahrung zu verstehen. Man beginnt die Kunst in ihrer Einheit zu denken und von einem System der Künste und den ihnen geläufigen Prinzipien²⁷⁹ zu sprechen, die seit dem als Schöne Künste bezeichnet werden. Die Ästhetik bezieht sowohl die Themen als auch die Objekte der künstlerischen Untersuchung in den modernen philosophischen Diskurs ein. Bis zu einem gewissen Punkt (und nicht ohne eine große innere Spannung, wie diese die *KdU* zeigt) erweist sich die Ästhetik als ein Versuch, die alte Auseinandersetzung zwischen Kunst und Philosophie zu überwinden und beide zu versöhnen. Die Philosophie des 18. Jahrhunderts findet in der Kunst nicht den Gegner, den es zu bezwingen gilt, sondern den komplementären Diskurs (und ich beziehe mich hier nicht nur auf den geschriebenen Diskurs). Diese Idee des Ergänzens und Komplementierens ist von großer Wichtigkeit, um zunächst die Entwicklung des Kantschen Verständnis der Kunst zu verstehen, als auch der finalen Betonung in der dritten Kritik. Um dies richtig zu verstehen ist es notwendig die Referenzen in Bezug auf die Entwicklung der Kunsttheorie, als auch in Bezug auf die Entstehung der Ästhetik als philosophische Disziplin nachzuzeichnen. Das soll Gegenstand dieses Kapitels sein.²⁸⁰

²⁷⁹ Dazu: Kristeller, P.O., „The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics“, in: *Journal of the History of Ideas*, Bd. XII (1951) und XIII (1952).

²⁸⁰ Dieses Kapitel beabsichtigt jedoch weder die Entstehung der Ästhetik noch die Entwicklung der Kunsttheorie in dem 18. Jahrhundert ausschöpfend zu analysieren. Mir interessiert nur die Grundlinien zu zeichnen. Dazu empfehle ich folgende Bibliographie: Bäumler, A., *Ästhetik* (1934), Darmstadt 1972; Cassirer, E., *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1932, Princeton 1951.; Franke, U., „Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten“, In: *Studia Leibniziana Supplementa*, LIX, Wiesbaden 1972; Gadamer, H.G., „Wahrheit und Methode“, In: *Gesammelte Werke I*, Tübingen 1990; Justi, C., *Winckelmann und seine Zeitgenossen* (1866), Köln 1956; Kimball, F., *The Creation of the Rococo* (1943), New York 1964; Knabe, P.E., *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denken in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972; Lovejoy, A.O., *Essay in the History of Ideas*, Baltimore 1948; Monk, S.H., *The Sublime. A Study in Critical Theories in XVIII Century England* (1935), Ann Arbor 1960; Paetzold, H., *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden 1983; Pochat, G., *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie. Von der Antike bis zum 19. Jahrhundert*, Köln 1986; Scherpe, K.R., *Gattungspoetik im 18. Jahrhundert. Historische Entwicklung von Gottsched bis Herder*, Stuttgart 1968; Schmitz, H., „Herkunft und Schicksal der Ästhetik“, in: H. Lützelner (Hg.), *Kulturwissenschaften. Festgabe für Wilhelm Perpeet zum 65. Geburtstag*, Bonn 1980; Schneider, N., *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*, Stuttgart 1997; Szondi, P., *Poetik*

7.1. Neuorientierung im Kunsttheoretischen- und Wissensbereich um 1700

Im Jahre 1664 stellt Bellori seine berühmte Rede vor der Academia di San Luca in Rom vor, mit der er die Prinzipien der Kunsttheorie in ihrer klassischen Form einweihet.²⁸¹ Zehn Jahre später erschien Boileaus *l'Art Poétique*²⁸², das die klassischen Kunstprinzipien auf das Gebiet der Literaturtheorie überträgt. Mit diesen zwei Dokumenten beginnt das, was man in der westlichen Kunst Klassizismus nennen kann, und damit beginnt gleichzeitig eine blühende Epoche in Bezug auf die Kunsttheorie und -diskussion. Das Bild wäre trügerisch, wenn man denkt, dass diese Blütezeit eine gleichmäßige Entwicklung durchgemacht habe, da nun Boileau im gleichen Jahr seine Übersetzung des Traktats vom Pseudo-Longins *peri hypsus* (Vom Erhabenen) veröffentlicht.²⁸³

Der Einfluss dieser kleinen Abhandlung verursacht ein Spannungsverhältnis zwischen dem Vorrang des Schönen (was seinen Ursprung in der klassischen Philosophie platonischer Orientierung hat und wo die bildende Kunst und die Naturschönheit im Zentrum steht) und dem Vorrang der Kriterien der rhetorischen Werte (was seinen Ursprung bei Aristoteles hat, bei dem die Formen der poetischen und musikalischen Expression wie auch der Ausdruck und die Verwaltung der Affekte den Vorrang haben). Dass dieselbe Person in demselben Zeitraum zwei Dokumente solch verschiedener Art herausgibt ist ein gutes Beispiel für die doppelte originelle Natur des ästhetischen Phänomens.²⁸⁴ Gewiss, die zwei Schriften, die Boileau im selben Jahr veröffentlicht, stehen als Ikone des Klassizismus und als deren Subversion unmittelbar nebeneinander.²⁸⁵

Die innere Dynamik der Ästhetik ist durch ihren Ursprung und in ihrer eigenen Essenz durch die Ambivalenz zwischen dem Schönen und dem Erhabenen, zwischen dem Geordneten und

und Geschichtsphilosophie, Bd. I., Frankfurt 1976; Wellek, R., *A History of Modern Criticism, 1750-1950*, New Haven 1955; Zelle, C., *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart/Weimar 1995.

²⁸¹ Bellori, G.P., „L’Idea del Pittore dello Scultore e dell’Architetto, sulla bellezze naturali superiore alla natura“, 1664, In: *Le Vite de’ Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma 1672/ 1931. (Deutsch: *Die Idee des Künstlers*, Berlin 1939).

²⁸² Boileau, N., *L’ Art Poétique*, Paris 1674. Siehe: Boileau, *Satires, Epîtres, Art poétique*, Paris 1985.

²⁸³ Boileau, N., *De Sublimitate*, Paris 1674. Dazu, immer noch sehr aufschlussreich: von Stein, H., *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart 1886/ Hildesheim 1964..

²⁸⁴ Vgl. Zelle, C., *Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revision des Schönen von Boileau bis Nietzsche*, Stuttgart/Weimar 1995.

²⁸⁵ Die Diskussion über das Erhabene „verändert die Einrichtung im Haus der normativen Ästhetik so sehr, dass am Ende völlig umgebaut erscheinen musste“. Wehle, W., „Vom Erhabenen oder über die Kreativität des Natürlichen“, in: Neumeister, S. (Hg.), *Frühaufklärung*, München 1994, S. 200.

dem Ungeordneten gekennzeichnet. Diese produktive Ambivalenz ist aber nicht der einzige Aspekt, den wir im Bezug auf den Ursprung und der Entwicklung der Ästhetik beachten sollten. Was im Grunde seit jeher diskutiert wird ist der Status, die Natur und die Bedeutung des Schönen. Von verschiedenen Blickpunkten hat man diesen Begriff diskutiert, er befand sich jedoch immer im Zusammenhang mit einer essentiellen Dimension des Menschen oder des Kosmos. In der Zeit, die uns interessiert, in der das Modell einer uniformen Totalität verwischt ist, werden die Kriterien der Abgrenzung des Schönen Ende des 17. Jahrhunderts in der *Querelle des anciens et des modernes* sowie in deren Verzweigungen bei der *Querelle du Coloris* in der Malerei problematisiert. Die Konsequenz der Diskussion wird nicht nur die Relativierung der Zeitlosigkeit und der ewigen Gültigkeit des antiken Schönheitsbegriffes²⁸⁶ mit sich bringen (man spricht von einem *beau absolu* und von einem *beau relatif*: Aber wie absolut? Und wozu relativ?), sondern auch den zumindest nominellen Verzicht, des Schönen als ein ausschließliches Kriterium der Kunst.

Hat man einmal einen allgemeinen und stabilen Horizont des Schönen verloren, geht die Einschätzung der Kunst auf das persönliche Urteil im Hier und Jetzt über. Gewiss, es gibt Modelle der Einschätzung die fort dauern, aber es überrascht nicht, dass in einem Kontext der fundamentalen Diskussion über künstlerische Kriterien, der Begriff des Geschmacks immer mehr an Wichtigkeit gewinnt (*goût, taste*). Mit dem Aufkommen dieses Begriffes kann man behaupten, dass die Ästhetik aus der Taufe gehoben wurde, auch wenn sie hier noch nicht den Namen trägt, den sie für die Nachwelt bestimmen wird. Er weist darauf hin, dass die Kunst und mit ihr die Schönheit (das Gegenteil ist nicht ganz korrekt) nun nicht mehr nur eine Sache der Schaffung, sondern auch eine Sache der Rezeption ist (was impliziert, das nicht nur der Künstler, sondern auch der Liebhaber oder Amateur die Kunstwerke einem Urteil unterziehen). In diesem Kontext der künstlerischen Diskussion und der konzeptuellen Blütezeit erfährt auch der Naturbegriff eine grundlegende Veränderung.

Wir haben uns bereits in dem ersten Teil auf die diversen Bedeutungen bezogen, die dieser Begriff haben kann und auf die Interpretationsprobleme, die damit entstehen. Wie der Begriff des Schönen steht auch der Naturbegriff seit antiker Zeit immer wieder im Zentrum der Bemühungen des Menschen um ein Welt- und Selbstverständnis. Die Hauptbedeutungen, die dieser Begriff im 18. Jahrhundert hat, sind Folgende. Auf einer Ebene, die wir als

²⁸⁶ Vgl. Dieckman, H., „Die Wandlung des Nachahmungsbegriffes in der französischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts“, in: Jauß (Hg.), *Nachahmung und Illusion*, München 1964, S. 28-59.

kosmologisch bezeichnen können, wird eine von zwei Sachen hervorgehoben: erstens der Gegenstand der Naturwissenschaften (und dabei in ihren mess- und klassifizierbaren Elementen betrachtet); zweitens der Ausdruck des eben nicht klassifizierbaren, maßlosen und unendlichen Bereiches des Großen, Gewaltigen, Übermenschlichen.²⁸⁷

Auf einem zweiten Niveau, das wir als ästhetisch-künstlerisch bezeichnen könnten, werden im Allgemeinen auch zwei Aspekte betont: Auf der einen Seite spricht man im Zusammenhang mit der Nachahmung in der bildenden Kunst und der Literatur von der menschlichen Natur als einer empirischen Tatsache (Dryden²⁸⁸, Diderot²⁸⁹). Diese menschliche Natur verfügt nun für andere über platonische Konnotationen, die nur unvollkommen in der sichtbaren Natur erscheinen, in der idealen Form der Kunst hingegen ganz verwirklicht worden sei (Shaftesbury²⁹⁰). Auf der anderen Seite, erscheint das "Natürliche" unter anderem als eine Eigenschaft des Künstlers, wie wir bereits in dem ersten Teil gesehen haben. Es sei mit seiner Person verbunden und stelle eine Voraussetzung des persönlichen Talents und Ausdrucksvermögens dar (zuerst Vasari, danach Bellori und Boileau). Dieser Anschauung kommt im 18. Jahrhundert die Deutung des Menschen als ein ursprünglich unverdorbenes Geschöpf der Natur nahe, das in Urzeiten, vor der Entwicklung der Zivilisationen, noch Unschuld und schöpferische Fähigkeiten besessen habe (Vico²⁹¹,

²⁸⁷ Die Merkmale des Gegensatzes zwischen dem Schönen und dem Erhabenen werden übereinstimmend mit dieser neuen Interpretation von Natur zum Ausdruck gebracht. So beschreibt Burke den Gegensatz von Schönen und Erhabenen auf die folgende Weise: „Erhabene Objekte sind riesig in ihren Dimensionen; schön aber verhältnismäßig klein. Schönheit verlangt Glätte und Ebenheit; das Große kann rau und ungehobelt sein.“ Burke, E., *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*. Übersetzt von Friedrich Bassenge, neu eingeleitet und herausgegeben von Werner Strube, Hamburg 1989, S. 166.

²⁸⁸ Dryden, J., *A Parallel of Poetry and Painting*, London 1695. Siehe: *The Works of John Dryden*, Bd. XVII, London 1965.

²⁸⁹ Diderot, D., Encyclopédie-Artikel *Beau*, 1753; *Salon de 1765. Essais sur la peinture*. Siehe: *Beaux-Arts I*. Hrsg. E.M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May, *Oeuvres Complètes de Diderot*, Bd. XIV, Paris 1984.

²⁹⁰ Shaftesbury, Lord Ashley Cooper, *Characteristics of Men, Manners, Times*, London 1711/1723. Siehe: *Complete Works, selected Letters and posthumous Writings*. In English with parallel German Translation. Edited, translated and commented by Gerd Hemmerich & Wolfram Benda, Bd. I, 1 Ästhetik, Stuttgart-Bad Cannstatt 1981.

²⁹¹ Vico, G.B., *Scienza nuova prima*, Napoli 1725 (*Die neue Wissenschaft*, hrsg. von E. Auerbach, München 1925). Vgl auch Gian Vincenzo Gravina (1664-1718), ein Freund von Vico und auch Autor eines Traktates über die Entwicklung der Dichtkunst (*Della Ragion Poetica*, 1708), wo man ähnliche Thesen zu Shaftesbury in Bezug auf die poetische Kreativität vorfindet. Für beide spielt der *Ion* als auch der *Phaedrus* von Platon eine sehr wichtige Rolle. Das klassizistische Gegengewicht befindet sich in dem Werk von Antonio Lodovico Muratori (1672-1750), der zuerst in *Della perfetta poesia italiana* (1706) und danach in *Riflesioni sopra il buon gusto* (1708) die Prinzipien einer idealen Natur verteidigt.

Rousseau²⁹²). Paradoxerweise diene diese letzte Vorstellung sowohl dazu, die natürlichen Regeln der künstlerischen Komposition zu verewigen als auch dazu, sie zu verbannen (durch das Eindringen der Idee des Genies in seine vielen Formen). Schließlich wird das "natürliche" Gefühl auch als gleichbleibende Eigenschaft des Publikums bei der Beurteilung von Literatur oder bildender Kunst verstanden (Addison²⁹³, Diderot).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass ,unabhängig welcher Begriff der Natur man nimmt, dieser eine entscheidende Rolle in der Ästhetik und der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts spielt. Für die Verteidiger der klassizistischen Doktrinen, diene dies sowohl zur Begründung der objektiven Schönheit und der Notwendigkeit von Normen und Regeln als auch zur Verwirklichung der gereinigten Natur in der Kunst. Für die Vertreter der entgegengesetzten Positionen repräsentierte die Natur hingegen die Verkörperung des schöpferischen Vermögens, des Ausdruck der Originalität und der Freiheit.

In dem bereits angedeuteten Dualismus zwischen — sagen wir es auf eine andere Weise — Rhetorik und Kallistik²⁹⁴, in der Aufwertung des Geschmackbegriffes und in der neuen Erfahrung aus der Natur, in ihren zwei Aspekten (den unterscheidbaren, messbaren, kleinen und jenen nicht unterscheidbaren, großen Elementen) liegt die Erklärung des besonders antagonistischen Charakters an der Basis sowohl der Geburt der Ästhetik als auch der Kunstdiskussion des 18. Jahrhunderts. Der Antagonismus ist, wie wir bereits angedeutet haben, der Kern beider Entwicklungen; er ist wahrscheinlich das auffallendste Charakteristikum nicht nur der Kunst, sondern der modernen Welt im Allgemeinen: Der Form steht die Farbe gegenüber, den Regeln das schöpferische Vermögen der moderner Künstler, dem Rationalismus in Philosophie, Natur- und Staatswissenschaften (Descartes, Hobbes, Spinoza) ein neuer Sensualismus (Locke, Berkeley, Hume) und den Gelehrten in den Universitäten die Freidenker in den Salons und Büchergesellschaften.

Wir haben bereits ein Datum angedeutet: 1664, die zitierte Rede von Bellori. Deuten wir nun einen Ort an. Frankreich war das Epizentrum der Entwicklung der modernen Welt und des künstlerischen Geschmacks der Zeit. Als das Edikt von Nantes durch Ludwig XIV 1688 aufgehoben wurde, emigrierte ein großer Teil der französischen Intelligenz (meist aus der

²⁹² Rousseau, J.J., *Le discours sur l'inegalité*, 1755 und *Du Contrat social*, 1762. Siehe: *Œuvres complètes*, Hrsg. von B. Genebin u.a., Paris 1959-1969 (*Werke*, Hrsg. von R. Schmidt, Stuttgart 1956).

²⁹³ Addison, J., *The Spectator*, Nr. 411-421 ("On the Pleasures of the Imagination"). Siehe: *The Spectator. Complete in one Volume*, London 1850.

²⁹⁴ Dazu Schwarz, H., „Herkunft und Schicksal der Ästhetik“, *a.a.O.*, S. 388-413.

gebildeten Schicht des protestantischen Bürgertums) in andere europäische Länder, speziell nach England, die Niederlanden und die Schweiz.

Die französischen Emigranten trugen dazu bei, die neuen Ideen ihrer alten Heimat in Europa zu verbreiten. Als Kant in die *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* oder in die Anthropologie-Vorlesungen sich auf die diverse europäischen Nationen und auf ihre Eigenschaften bezieht, bedient er sich dieser epochalen Bestimmung und fertigt die folgende Klassifizierung an: Frankreich (Geschmack), England (Genie-Witz), Deutschland (Urteilkraft), Italien (produktive Einbildungskraft).²⁹⁵

Das offenkundige Ergebnis dieser geistigen Verbreitung ist das Aufkommen von anderen Richtungen künstlerischer und intellektueller Entwicklung, von denen neben Holland, Schweiz, und teilweise Deutschland England die wichtigste ist. Die klarste Bekundung ist die Loslösung von strengen Konventionen und Regeln, besonders in der Malerei und der Literatur. Die Gemälde Watteaus²⁹⁶ und Bouchers²⁹⁷ erscheinen beispielsweise als Verdichtungen der Begriffe Originalität, *nouveau* Geschmack, Intimität, Gefühl und Witz, allesamt Begriffe, die von nun an den künstlerischen Wortschatz der Epoche dominieren werden. Gegenüber der Regelmäßigkeit und der Linie als Ausdruck einer vorsichtigen idealen oder symbolischen Fragestellung (das Schönen)²⁹⁸ leitet *le goût nouveau* das Unregelmäßige

²⁹⁵ Vgl. *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, insbesondere der Vierte Abschnitt: „Von den Nationalcharakteren, in so ferne sie auf dem unterschiedlichen Gefühl des Erhabenen und Schönen beruhen“, in: Immanuel Kant, *Vorkritische Schriften bis 1768, a.a.O.* In den Anthropologie-Vorlesungen finden sich solche Klassifizierungen normalerweise in dem Kapitel mit dem Titel: „Vom Charakter der Nationen“. Die Klassifizierungen verändern sich um einiges mit der Zeit, der Hauptnenner von ihnen identifiziert aber den Geschmack mit Frankreich, das Genie mit England, die produktive Vorstellung mit Italien und das Urteil mit Deutschland.

²⁹⁶ Jean-Antoine Watteau (1684-1721), Erschaffer eines neuen Stils: *les fêtes galantes* (siehe: *Embarquement pour Cythere*) und gleichzeitig Fortführer des nordischen Stils (Rembrandt und Rubens), was seiner Malerei eine starke Tendenz zu den subtilen und kleinen Details gibt. Wichtig ist auch in seinen Bildern die wiederholte Nutzung von Masken und einer theatralischen Atmosphäre, womit er seiner Malerei eine unterschiedliche Differenzierung mit der „realen“ Welt und einen melancholischen Ton verleiht, welcher später von dem Romantizismus und dem französischen Symbolismus sehr geschätzt werden wird.

²⁹⁷ François Boucher (1703-1770), Maler, der in erster Instanz durch Watteau beeinflusst wurde, und dem mit größter Klarheit, wegen seiner Sensualität und Leichtigkeit, das Beiwort Rokoko-Maler zukommt. Er ist dank des Porträts auf Bestellung von Mme de Pompadour und dank der Dekoration des Schlosses Crécy und Bellevue bekannt. Er war der Hofmaler des Königs und Direktor der Fabrik von Gobelinszeichen. Siehe: *Le Repos de Diane, Le Triomphe de Vénus, La Toilette, Femme Nue, l’Odalisque*.

²⁹⁸ Ich denke insbesondere an das Beispiel von Poussin, dies impliziert aber nicht, dass bei seinen Rivalen von damals (speziell Rembrandt und Rubens) nicht eine ähnliche Sorge um ein vorsichtige, ideale oder symbolische Fragestellung besteht.

und Asymmetrische (das Erhabene) ein, das beispielsweise im Dekorationsstil des Rokoko oder im englischen Garten seinen Ausdruck findet.²⁹⁹

Bis jetzt haben wir nicht nur den zeitlichen und örtlichen Rahmen nachgezeichnet, sondern auch die Korrelate des neuen Verständnisses, welche die Begriffe wie Schönheit, Natur und Geschmack erlangen. Uns fällt der philosophische Rahmen. Die neue Relevanz, welche der Ausdruck der Affekte und der Gefühle erlangt, ermöglicht es, dass Anschauung, Einbildungskraft, Sinne, Sinnlichkeit und sinnliche Wahrnehmung im Rahmen der Begründung einer neuen bürgerlichen Weltordnung eine Aufwertung erfahren. Den erkenntnistheoretischen Ausgangspunkt bildete Locke. 1690 erschien sein *Essay Concerning Human Understanding*.³⁰⁰

Für Locke ist die Erfahrung der Stoff für das Denken und das Wissen. Er beschreibt die Seele des Menschen als einen Spiegel oder eine Wachstafel, auf der die einfachen Wahrnehmungen (*simple ideas*) unverfälscht gespiegelt bzw. eingeprägt werden. Der Mensch aber besitzt jedoch gewisse angeborene konstitutive Eigenschaften (Verstand, Lust, Willen), durch die er imstande ist, seine Eindrücke zu strukturieren. Wahrnehmung und Erfahrung, Gedächtnis, Vergleichs- und Abstraktionsvermögen tragen dazu bei, zusammengesetzte Ideen (*complex ideas*) zu bilden, die den Inhalt des Bewusstseins darstellen und von ihm geprägt sind.

Die Tragweite dieser Erkenntnistheorie für das geistige Leben des 18. Jahrhunderts lässt sich nicht hoch genug einschätzen.³⁰¹ Hutcheson hat die Frage nach dem spezifischen Charakter

²⁹⁹ Die Einschätzung der Landschaft erlangt auch eine neue Dimension wegen der Aufwertung des Erhabenen. Bis zum 17. Jahrhundert hatten zum Beispiel die Alpen die kreative Vorstellungskraft des Menschen nicht mobilisiert, aber ab diesem Moment verwandeln sie sich zum Symbol des Erhabenen; das gleiche geschieht mit dem Ozean. Siehe: von Haller, A., *Die Alpen* (1729); Brockes, B.H., *Irdisches Vergnügen in Gott* (1721-1748). Beide Autoren sind speziell von Kant gelesen und gewürdigt worden, vor allem in seiner Jugend (Vgl. Über Haller: AA XXIV: 299, 906, 991, 1282; über Brockes: AA XXIV: 991, 1282). Der Gedanke der prästabilierten Harmonie von Leibniz führte, nachdem die Folgen der Darstellung über den Sturz des Menschen in die Hölle an Gewicht verloren (das barocke Theater und vor allem Milton mit seinem *Paradise Lost* imprägnierten eine ganze Epoche) zu einer großen metaphysischen Beruhigung (die danach durch das Erdbeben von Lisboa 1755 unterbrochen wurde).

³⁰⁰ Locke, J., *An Essay Concerning Human Understanding*, London 1690 (Deutsch: *Über den menschlichen Verstand*, Hamburg 1976).

³⁰¹ Dafür ist notwendig, eine Geschichte der Einbildungskraft anzufertigen, um die Bedeutung des englischen Empirismus in der Entwicklung der Ästhetik zu verstehen. Dazu: Warnock, M., *Imagination*, London 1976.

des Gefühls weiter verfolgt³⁰², Berkeley die These, dass das Bewusstsein für das Individuum das einzige mit Gewissheit Existierende sei³⁰³ und in der Philosophie Condillacs wurde der assoziative Aspekt des Sensualismus betont.³⁰⁴ Über den Einfluss auf diesen letzten Autoren hinaus, hat der Empirismus von Locke auch eine entscheidende Auswirkung auf einen anderen französischen Autor: Jean-Baptiste Dubos. Mit ihm gewann der Sensualismus einen entscheidenden Einfluss auf die Ausbildung des französischen Geschmacks des 18. Jahrhunderts³⁰⁵ (und somit eine entscheidende Präsenz in der Diskussion über die Kriterien des Geschmacks in ganz Europa). Schließlich hat Hume die Möglichkeit eines deduktiven Zugangs zur Welt und zur Wirklichkeit überhaupt in Frage gestellt.³⁰⁶

Der Beitrag der englischen und schottischen Philosophen von John Locke bis zu Henry Home³⁰⁷, Alexander Gerard, Joseph Addison und Edmund Burke zur ästhetischen Diskussion des 18. Jahrhunderts liegt aber vorzugsweise in der empirisch orientierten Analyse der psycho-physiologischen Grundlagen ästhetischer Erfahrung. Dieser Grundlage muss noch ein anderer Aspekt hinzugefügt werden, nämlich ein noch Kosmologischerer, um eine komplette Vision des intellektuellen Ferment zu erlangen, welches das Aufkommen der Ästhetik ermöglichen und bestimmend die Art der Beziehung zwischen der Kunst und der Philosophie im 18. Jahrhundert kennzeichnen wird. Demgemäss ist es in diesem Kontext — meines Erachtens nach — relevant Shaftesbury und Leibniz zu nennen.

In Bezug zu Leibniz werden wir noch die Gelegenheit haben, uns seinen Beiträgen zu nähern, wenn wir die Ästhetik von Baumgarten im folgenden Abschnitt vorstellen. Bei Shaftesbury versöhnen sich die diversen Elemente, die wir besprochen haben, auf eine sehr fruchtbare Weise. Shaftesbury kannte Locke seit dem Zeitpunkt, als Letzterer Hausarzt der Familie Shaftesbury war.

³⁰² Hutcheson, F., *An Inquiry concerning Beauty, Order, Harmony, and Design*, London 1725 (Neudruck: Den Haag 1973).

³⁰³ Berkeley, G., *Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*, London 1710. Siehe: *The Works of G.B. Berkeley*, London 1948-57.

³⁰⁴ Condillac, Abbé, *Traité des sensations*, London/Paris 1754.

³⁰⁵ Dubos distanzierte sich von der rationalistisch-klassizistischen Literaturkritik und verlagerte die Fähigkeit zur angemessenen Beurteilung eines Kunstwerks vom Kunstrichter auf das mit dem Geschmack ausgestattete Publikum. Vgl. Dubos, J.B. *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719/1770 (Neudruck: Genf 1967)..

³⁰⁶ Hume, D., *Enquiry into the Human Understanding*, London 1748.

³⁰⁷ Home, H., *Elements of Criticism*, London 1762.

Wie der Lehrer, so hat auch der Earl Psyche und Bewusstsein des Individuums als die Grundvoraussetzungen für die Beziehung von Welt und Mensch gesehen. Aber im Gegensatz zu Locke war er stark von den neuplatonischen Theorien geprägt, nach denen die Menschenseele ein Spiegel der göttlichen Ordnung des Daseins und des Universums sei. Die vorhandene Göttliche zeigt sich in der Schönheit und im Zusammenhang der Welt. Wie zu antiker Zeit wird Schönheit demzufolge mit Maß und Proportion, Ordnung und Regeln gleichgesetzt. Solch eine Weltauffassung fließt mit der von Leibniz zusammen, in der eine vorherbestimmte, prästabilisierte Harmonie in der Welt herrsche,³⁰⁸ um mit der Rettung des Sinnes, die mit dem Empirismus unternommen wird, einerseits der Ästhetik einen kosmologischen Impuls zu geben, den sie für ihre Entstehung benötigt und andererseits der Kunst (als weltlicher Widerspiegelung der göttlichen Schaffung) eine relevante Rolle zu geben, in dieser neuen Verständnisart der Beziehung Welt-Mensch.

Die Wirkung der Werke von Shaftesbury ist von entscheidender Relevanz. Seine Darstellung der Bedeutung des künstlerischen Schaffens und die des Künstlers trägt dazu bei. 1710 verfasste Shaftesbury in seinem *Soliloqui* (ein Jahr später in seine *Characteristics* eingliedert) einen berühmt gewordenen Abschnitt, in dem der Dichter und der Künstler mit dem alten Topos eines zweiten Gottes bedacht werden: “But for the man, who truly and in a just sense deserves the Name of Poet, and who as a real Master, or Architekt in the kind, can describe both Men and Manners, and give to all 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 Plastik Nature, he forms a Whole, coherent and proportion’d in itself, with due subjection and Subordinacy of constituent Parts. He notes the Boundaries of the Passions, and knows their exact Tones and Measures; by which he justly represents them, marks the Sublime of Sentiments and Action, and distinguishes the Beautiful from the Deform’d, the Amiable from the Odious. The Moral Artist, who can thus imitate the Creator, and is thus knowing the inward Form and Structure of his Fellow-Creature, will hardly, I presume, be found unknowing in Himself, or at a loss in those Numbers which make the Harmony of a Mind.”³⁰⁹

³⁰⁸ Leibniz, G.W., *Theodizee* (1710). Siehe: *Die philosophischen Schriften*, hrsg. von C.I. Gerhardt, I-VII, Berlin 1875-1880 (Neudruck: Hildesheim 1960-1979).

³⁰⁹ Anthony Ashley Cooper, 3rd. Earl of Shaftesbury, “Soliloque”, In: *Complete Works, selected Letters and posthumous Writings*. In English with parallel German Translation. Edited, translated and commented by Gerd Hemmerich & Wolfram Benda, Bd. I, 1 Ästhetik, Stuttgart-Bad Cannstatt 1981, S. 110.

Viele Fäden werden in diesem Abschnitt miteinander verwoben; auf der einen Seite sehen wir eine gewisse Selbständigkeit Shaftesburys, zum einen im Verhältnis zum Empirismus, zum anderen in Bezug auf die klassizistische Kunsttheorie, in der die Abhängigkeit des Künstlers oder des Dichters von der Antike und der Überlieferung betont wird. Auf der anderen Seite kommen die Grundzüge zum Ausdruck, die die neue Rolle des Künstlers beschreiben, welche er ab dem 18. Jahrhundert spielt: die Fähigkeit nicht nur Schönheit zu schaffen, sondern auch auf das Verständnis der Welt und das moralische Leben Einfluss zu nehmen. So wie man den Logiker als genauen Kenner der korrekten Vorgehensweise der Vernunft proklamiert, so kann der Künstler sich als genauer Kenner der richtigen Vorgehensweise der Gefühle zeigen. Letztes Ziel der Logik ist die Korrektur der Argumente, die des Künstlers die Perfektion der guten Sitten.

Solch eine Fähigkeit die Welt zu verstehen oder besser gesagt, ein Verständnis der Welt durch die künstlerischen Produkte darzubieten, wird von einem Selbstverständnis begleitet, das zwar in seiner Formulierung alt, jedoch in seiner Reichweite neu ist, einem Selbstverständnis also, in dem der Künstler als zweiter Gott auftaucht.

Wie bereits bei Alberti in der Renaissance³¹⁰, wird der Künstler mit dem schaffenden Gott verglichen: wie Gott die Welt, so lässt der Künstler seinen Mikrokosmos nach göttlichen Prinzipien entstehen. Dieser rein operative Vergleich zwischen Demiurg und Künstler war seit der Antike schon bekannt. Der Unterschied liegt nun in der Rolle, die man dem Künstler und der Kunst zukommen lässt: Die tief empfundene Verwandtschaft zwischen Künstler und Gott lässt Shaftesbury zu der Schlussfolgerung gelangen, dass die Kunst wirklich den Anspruch erheben könne, einen tieferen Wahrheitsgehalt und eine höhere Dignität als die übrigen irdischen Dinge zu besitzen. Was unsere These anbelangt, haben wir es mit zweierlei Folgen zu tun. Auf der einen Seite steht das Aufkommen des Genies und auf der anderen die Kritik der Nachahmungstheorie. Auf die detaillierte Erklärung des Ursprungs des Genie-Begriffes werde ich im letzten Kapitel meiner Dissertation eingehen.

Das 18. Jahrhundert erschüttert entscheidend die Fundamente des bis zu diesem Zeitpunkt undiskutierten Primats der Nachahmungstheorie. Die Expressionstheorie erscheint als Gegenstück in zahlreichen Varianten und Modifikationen. Bei ihr ist der Gesichtspunkt der

³¹⁰ Alberti, L.B., *Della Pittura. Kleinere kunsttheoretische Schriften*, hrsg. von H. Janitschek, Quellenschriften für Kunstgeschichte, Bd. XI, Wien 1877 (Nachdruck: Osnabrück 1970).

Wahrnehmung und Reproduktion eines in der äußeren Realität gegebenen Motivs sekundär. Das Wichtige hingegen ist der Ausdruck der vitalen inneren Welt der Person, in seinen Empfindungen oder in seiner selbstreflektierenden Intellektualität. Hierbei liegt nicht nur eine künstlerische, sondern auch eine philosophische Konsequenz vor. Sie wird mit der wachsenden Unabhängigkeit des Individuums assoziiert und mit seinen Empfindungen und Gefühlen, die seit der Zeit der cartesianischen Kritik vernachlässigt worden waren. Dadurch kommt nicht nur die expressionistische Kunst zur Geltung, sondern auch die Rezeption der Kunst durch das Publikum. Die Betrachtung eines Kunstwerkes eröffnet eine neue Form des Dialoges und des Verständnisses. Die Kunst in dem 18. Jahrhundert verwandelt sich neben der Philosophie und der Religion in eine weitere Form des Ausdrucks und der Diskussion über den Menschen und die Welt.

Der allgemeine Ursprung diverser Expressionstheorien ist eindeutig der *Ion* von Platon. In diesem Dialog sagt Sokrates, dass die Quelle des poetischen Schaffens in der göttlichen Inspiration liegt (*theia moira*): „durch diese Begeisterung werden wieder andere begeistert, und so schließt sich eine ganze Kette an. Denn sämtliche großen Epiker schaffen all ihre schönen Dichtungen nicht aus einer bloßen Kunstfertigkeit heraus, sondern weil sie gottbegeistert und besessen sind, und mit den großen Lyrikern geht es ebenso. Wie nämlich die korybantisch Verzückten bei ihrem Tanz nicht bei Sinnen sind, so sind auch die Lyriker nicht bei Sinnen, wenn sie ihre schönen Lieder dichten, sondern sobald sie in Harmonie und Rhythmus geraten, sind sie in bacchischer Besessenheit befangen.“³¹¹

Wenn wir von der Passage die Ironie und die religiöse Komponente loslösen, bleibt das Modell des autonom schaffenden Künstlers, der die Wirklichkeit in seinen Werken nicht reproduziert, sondern selbsttätig hervorbringt. In dieser säkularisierten Form haben wir dann die Vorstellung des Genies vor uns, die nicht nur den Abdruck einer gesteigerten Einbildungskraft mit sich trägt, sondern auch die Hauptcharakteristik, dass es sich um eine innere Anlage als ein besonderes Vermögen für den individuellen oder intellektuellen Ausdruck handelt. Andere Charakteristika, die man mit der neuen Rolle des Ausdrucks assoziiert, sind, wie wir bereits im ersten Teil gesehen haben, Erfindung und Originalität.

Die verschiedenen Weisen, die Originalität zu verstehen, haben wir in einem vorangegangenen Kapitel betrachtet. In Bezug auf das *inventio* muss hingegen noch etwas

³¹¹ *Ion* 533d ff.

zugefügt werden. Während in der Antike *inventio* (*heuresis*) im Sinne einer rhetorischen Heuristik die Entdeckung von Aspekten bedeutet, die im Objektbereich zunächst noch unentdeckt verborgen liegen und daher aus ihm gedanklich (durch *excogitatio*) herausgeholt werden müssen, erlangt dieses Konzept Mitte des 17. Jahrhunderts eine enge assoziative Verbindung mit dem Vermögen der Einbildungskraft³¹² und damit mit dem Charakteristikum des Erfindens. Dieser Aspekt des Erfindens anstelle des Entdeckens wird in der Folgezeit immer mehr betont.³¹³

In der ersten Hälfte des Jahrhunderts kristallisieren sich in der Kunsttheorie (speziell in der poetischen Schaffung) diese Strömungen auf relevante Weise in dem Werk des Engländers Alexander Pope heraus. In seinem Werk kann man genau verfolgen, wie ein klassischer Geschmack nach und nach mit Gefühl und Phantasie durchdrungen wird. Ebenso erhält das Erhabene einen relevanten Platz. Popes von Boileau und Dryden inspirierter *Essay on Criticism* erschien 1711³¹⁴ in Versform. In den Jahren 1715-1720 traut sich Pope sogar Homer in fließende, fünffüßige jambische Paarreime (couplets) zu übersetzen. Die Erklärung lautet: Die Form bleibe Sache des Übersetzers.³¹⁵ Darüber hinaus deutet er darauf hin, dass im Zusammenhang mit Homer es in erster Linie darum gehe, die „pure and noble simplicity“ des großen Dichters umzusetzen. Die Wette war nicht nur gewagt, sondern auch ein voller publizistischer Erfolg. Das weist gleichzeitig auf die öffentliche Akzeptanz des modernen Geschmacks hin.³¹⁶

³¹² Vgl. Opitz: „Die Erfindung der Dinge ist nichts anders als eine sinnreiche Faßung aller Sachen, die wir uns einbilden können“. Opitz, M., *Buch der deutschen Poeterey. In welchem alle ihre Eigenschaft und zugehör gründlich erzehlet/ und mit Exempeln außgeföhret wird* (Breslau 1624), hrsg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 2002.

³¹³ Siehe den Aufsatz: „Invention, Erfindung, Entdeckung“ von Hügli, A. und Theismann, U., in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Ritter, J. und Gründer, K., Basel/Darmstadt 1976, Bd. 4, S. 544-574. In dem Artikel findet man darüber hinaus einen interessanten Gegensatz zwischen dem Geist der Erfindung und dem Modus der Entschlossenheit von Martin Heidegger (*Sein und Zeit*, Tübingen 1986, S. 220), wo Heidegger, indem er die Wahrheit als sich eröffnende und entbergende „Unverborgenheit“ definiert, bewusst einen Akzent gegen die subjektivistische Inventionsinterpretation setzt.

³¹⁴ Pope, A., *Essay on Criticism*, London 1711. Siehe: *Works*, hrsg. von J. Butt, London 1961-1970.

³¹⁵ Pope, A., *Iliade*, Preface, London 1715-1720. Siehe: *Works, a.a.O.*, Bd. VII.

³¹⁶ Wenn wir darüber hinaus den zitierten Worten mehr Aufmerksamkeit schenken, werden wir sehen, dass in ihnen der berühmte Ausdruck von Winckelmann in Bezug auf die griechischen Stil wiederhallt: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt und eine stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck.“ [Winckelmann, *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst*, S. 27. Digitale Bibliothek Band 2: Philosophie, S. 43417 (vgl. Winckelmann-BDK, S. 17-18)]. Nicht nur wegen seines Ausdrucks eines klassischen Geschmacks ist Pope ein interessanter Autor. Er ist auch sehr repräsentativ für die Bewegungen der Epoche, nicht nur künstlerisch, sondern auch sozial. Er ist der erste moderne Autor, der von seinen Werken leben kann und nicht auf die Gunst eines Mäzenen

Im Gegensatz zur Entwicklung in England und teilweise in Frankreich, behielten die Theorien der Interpretation und der künstlerischen Schaffung in Deutschland und in der Schweiz weit bis in das 18. Jahrhundert eine definierte klassische und rationalistische Orientierung. Johann Christian Gottsched hat diese Tendenz am besten vertreten. Im Jahre 1730 publiziert er seinen *Versuch einer critischen Dichtkunst*, in dem er unmittelbar an die rationalistischen Grundsätze von Leibniz, Wolff und an die Lehrsätze des französischen Klassizismus anknüpfend feststellt, dass Dichtung und bildende Kunst nur mit Hilfe gewisser universaler Prinzipien und klassischer Regeln geschaffen werden können.³¹⁷

Die Prinzipien seiner Dichtungstheorie sind: 1) Das Geschmacksurteil hat mit klaren aber nicht deutlichen Vorstellungen zu tun. 2) Jeder künstlerischer Gegenstand und jede künstlerische Gattung kann durch die *ratio* vollendet werden. 3) Die kritische Wahrnehmung der Kunst stützt sich auf die metaphysische Vollendung der Welt; deshalb ist die schöne Kunst nur imitativ und leitet ihre Schönheit und Perfektion von der nachgeahmten Welt ab. Dieser letzte Prinzip gilt als Fundament einer formalen Beschränkung des klassischen Nachahmungsmusters. Es handelt sich um eine gewissenhafte Nachahmung der Natur, die eine möglichst genaue Ähnlichkeit von Vorbild und Abbild zu garantieren habe. Es handelt daher um eine Nachahmung davon, was existiert und nicht davon, was existieren könne. Die Phantasie gilt für ihn als Laster des Barocks.

angewiesen ist. Er ist in diesem Sinn der erste freie Autor. Er ist, wie wir sagten, in seinen frühesten Werken ein effizienter und klarer Verteidiger der klassischen Prinzipien (*An Essay on Criticism*), aber er fügt seinem älteren Werk vorromantische Elemente bei (*Elegy to the Memory of an Unfortunate Lady*). Seine Meinung umfasst darüber hinaus nicht nur Themen der Kunst, sondern auch der Moral (*Moral Essays*) und der Kosmologie (*Essay on Man*), letztere regelmäßig von Kant gewürdigt und zitiert. Die Vielfalt seiner Meinungen und seine intellektuelle Präsenz war auch Ziel von Kritikern, vor allem seine kosmologische Einstellung (Siehe *Pope, ein Metaphysiker!* Von Lessing und Mendelssohn, 1755 erst Anonym erschienen), die naiv optimistisch in ihrer Rezeption der prästabilisierten Harmonie von Leibniz eingeschätzt wird.

³¹⁷ Gottsched, J.G., *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen*, Leipzig 1730/1751 (Neudruck: Darmstadt 1962). Seine Thesen sollten nochmals Gültigkeit in dem grundlegendem Buch von Batteux erlangen (Paris 1746. Nachdruck: *Principes de la Littérature*, I. Genève 1967; Deutsch: *Einschränkung der schönen Künste auf einen einzigen Grundsatz*, Übersetzung und kritischen Kommentaren von J.A. Schlegel, Leipzig 1759), das 1746 erschien. In diesem Buch werden die nützlichen, mechanischen Künste von jeden abgesondert, die dem Genuss dienen (Musik, Dichtung, Malerei, Plastik und Tanz). Es bleiben Architektur und Rhetorik und der Nutzen mit Annehmlichkeiten verbunden. Für diejenigen Künste, die sich an die Lust richten, sucht man ein allgemeine Erklärungsprinzip und man findet es in der Nachahmung. In Bezug auf solch ein Prinzip, hebt Batteux die Mustergültigkeit der klassischen Werke der Antike und späterer Meister hervor. Für ihn ist die Originalität, in einem uns bereits familiären Sinne, kein zu würdigender Wert in diesem Kontext.

Vernunft (*raison*), gesunder Menschenverstand (*bon sens*), die „Regeln“, in denen sich diese rationalistische Grundhaltung auskristallisiert, schließlich der „gute Geschmack“ als Fundament einer bereits internalisierten vernünftigen Urteilskraft gelten für ihn als das wichtigste am Dichter und an der Dichtung. Diese Neigung zum Rationalismus enthält schließlich auch klare Beschränkungen nicht nur gegen die Phantasie, sondern auch gegen die Gefühle und gegen die Individualität, weil die Vernunft nicht bloß individuell ist, sondern objektiv (sie ist den Menschen gemein).

Ohne sich grundlegend von der rationalistischen Orientierung fortzubewegen, reagieren die Schweizer Bodmer und Breitinger gegen die Kritik an der Phantasie und gegen diesen von Gottsched verteidigten Regelzwang. Sie verteidigen eine Theorie der künstlerischen Schaffung und Rezeption, die man in der Mitte zwischen einer rationalistischen und sensualistischen Tendenz situieren könnte. Durch Dubos beeinflusst und ohne die neuen Erkenntnisse der empirischen Methode auf dem Gebiet der Naturwissenschaften oder der Erkenntnistheorie abzustreiten, versuchen sie, diese Theorie zu Regeln zu erheben. Für sie habe der künstlerische, kreative Prozess seinen Ursprung in der Einbildungskraft. Metapher und Naturnachahmung seien in erster Linie darauf ausgerichtet, das Gefühl zu wecken und den Menschen zu größerer Selbsterkenntnis und Vernunft zu helfen.

Wie wir es bereits in dem letzten Kapitel des ersten Teils angedeutet haben, erschienen die einschlägigen Schriften Bodmers und Breitingers zu diesem Thema in den Jahren 1739-1741, wobei der Wichtigste wahrscheinlich der von Breitinger ist: *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem Gebrauch der Gleichnisse* (1740). Sie führen die fruchtbarste Zusammenarbeit, die zwischen der Einbildungskraft und der Vernunft entstehen kann, in den deutschsprachigen Raum ein. Diese ergibt sich auf folgende Weise: erstens, Gefühl und Erfahrung weisen den Weg zur Vernunft und zu den Regeln. Zweitens, der dargebotene Weg ist mittels Metapher, Allegorien und Symbolen geschaffen. Durch sie gewinnt das seit Kant genannte reflektierende Urteil an Gewicht, und zwar nicht nur in Bezug auf den analogen Charakter der Bedeutung der Schönheit, sondern auch in Bezug auf die Visualisierung der Wahrnehmung.³¹⁸

³¹⁸ Es geht um einen Prozess, der mit dem Entstehen der Ästhetik und danach des Begriffes von reflektierendem Urteil eine neue Form erwirbt; dieser Prozess beginnt jedoch in der Renaissance, wo das Hören als privilegiertes Ort der Realitätsdarstellung nach und nach durch das Sehen ersetzt wird. Dazu: Schmidt, H.M., *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung: Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger*, Baumgarten, München 1982.

Die Polemik, die in Deutschland zwischen Gottsched und den Schweizern entstand, hatte für das Deutschland der Mitte des 18. Jahrhunderts die gleiche Relevanz wie die *Querelle des anciens et des modernes* für Frankreich. Zwei entgegengesetzte Wertesysteme prallten hier aufeinander: festen Normen, Wahrheit und Idealität standen individueller Einbildungskraft, Gefühlen und Suggestivität des Fiktiven gegenüber. Gottsched sieht die französischen Dichter und Dramatiker als Klassiker an. Die „modernen“ Engländer, zu denen in immer bedeutenderem Maße Shakespeare zählt, stehen jenen als Model der kreativen, natürlichen und spontanen Kraft gegenüber.

Die Auseinandersetzung zwischen Gottsched und die sogenannten Schweizern trug entscheidend dazu bei, das Interesse für kunsttheoretische Fragen in Deutschland zu wecken... Die größten Köpfe der damaligen Zeit nahmen auf enthusiastische Weise Partie auf, und unter ihnen, auf relevante Weise für unsere Untersuchung, Baumgarten³¹⁹, Winckelmann³²⁰, Mendelssohn³²¹ und Lessing.³²² Bald ist es in Deutschland gewöhnlich über Kunst, über ihre Regeln und vor allem über ihre Strenge oder Genauigkeit zu diskutieren. Bald fügen sich die

³¹⁹ Der schon seit seiner Habilitationsschrift ein ernsthaftes Interesse gezeigt hatte, die poetische Vorstellungskraft zu erklären und zu systematisieren. Siehe: Baumgarten, A.G., *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle 1735 (Deutsch: *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*, Hamburg 1983). In seiner *Aesthetica* entwickelt und führt er dennoch die Kriterien der neuen Disziplin systematisch und philosophisch ein, Frankfurt 1750/58 (Neudruck: Hildesheim 1961, 1968, 1886; deutsch: Hamburg 1983 [Auszüge]). In diesem unvollendeten Werk fügt er den Inhalt hinzu, das er in seinen Vorlesungen in Halle bereits entwickelt hatte (*Kollegium über die Ästhetik: Kollegnachschrift aus SS 1750 oder WS 1750/51*. Aus: Poppe, B., *Alexander Baumgarten. Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und seine Beziehung zu Kant*, Diss. Münster 1907, SS. 61-258). Aus dieser Vorlesung wird Georg Friedrich Meier den Hauptinhalt für seine *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften* (Halle, 1754-1759; Neudruck: Hildesheim/New York 1976) nehmen.

³²⁰ Winckelmann, J.J., *Gedanken über die Nachahmung des griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden 1755; *Geschichte der Kunst des Altertums*, Dresden 1764; *Versuch einer Allegorie besonders für die Kunst*, Dresden 1766. Siehe: *Kunsttheoretische Schriften*, Baden-Baden/Straßburg 1962.

³²¹ Mendelssohn, M., *Über die Hauptgrundsätze der schönen Künste und Wissenschaften*, Berlin 1757. Siehe: *Moses Mendelssohns Schriften zur Psychologie und Aesthetik sowie zur Apologetik des Judentums*, hrsg. von Moritz Brasch, Leipzig 1880; *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hrsg. von Otto Best, Darmstadt 1974.

³²² Lessing, G.E., *Briefe die neueste Literatur betreffend* (1759, insbesondere den Siebzehter Literaturbrief); *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766); *Hamburgische Dramaturgie* (1767-1769, insbesondere Stück 96). Siehe: *Werke*, hrsg. von O. Mann, Bd. 1-5, Stuttgart/Weimar 1959-1963.

Begriffe „schöne Wissenschaften“ und „schöne Künste“ in den Fachjargon der intellektuellen Diskussion ein. Kant stand von dem Getöse dieser Diskussionen nicht abseits.³²³

Über die schönen Wissenschaften werden wir uns in dem nächsten Abschnitt kümmern, wenn wir die Entstehung der Ästhetik als philosophische Disziplin untersuchen werden. Der Ausdruck „die schönen Künste“ hat seinen Ursprung ein halbes Jahrhundert vor dem Zeitpunkt, mit dem wir uns beschäftigen. Im 17. Jahrhundert fasste man in den französischen Akademien die bildenden Künste unter dem Oberbegriff der Schönheit zusammen: *les beaux arts*. Die Akademien hatten als Aufgabe, auf dem Wege der Nachahmung (wo der Begriff der aristotelischen Mimesis die Norm diktiert), den Menschen und seine Handlungen in idealer Weise zu schildern (der Titel der berühmten Rede von Bellori zeugt davon: *Idea del pittore*). Auch für die Nachahmungstheorie Lockes und seine Anhänger blieben die Ähnlichkeiten zwischen Bild und dem dargestellten Gegenstand ein wesentliches Kriterium, wenn es um die Beurteilung des Kunstwerks und seine Schönheit ging. Der Punkt ist Folgender: es gibt, wie wir sahen, eine neue Sprache, die sich durch Metapher, Symbole, Formen und Farben ausdrückt und die Objekte darstellt, aber nicht nur das, sondern auch Emotionen, Werte, Ideen und Konzepte. Solch eine Sprache ist die Kunst. Das Kriterium der Bewertung ihrer Schönheit wird noch eine lange Zeit an ihrer mimetischen Fähigkeit gemessen werden, das Relevante aber ist, dass sich solch eine Sprache immer mehr von ihrer eminent technisch-handwerklichen Seite löst und sich einen speziellen Platz unter den etablierten Wissenschaften sucht.³²⁴

Solch ein Platz bekommt die Kunst zur Mitte des 18. Jahrhunderts. In 1751 deutet Jean d’Alembert in der Einführung zur großen *Encyclopédie, Discours préliminaire*³²⁵ an, dass Philosophie, Geschichte und schöne Künste voneinander getrennt werden. Das impliziert nicht, dass die Kunst von einem generellen, kognitiven Schema abge sondert wurde, sondern

³²³ Manfred Kühn weist darauf hin, dass Kant, in der Zeit in der er im Hause des Buchhändlers Kanter lebte, die Gewohnheit hatte, sich mit Oberleutnant von Lossow, mit der Baronin von Thile, mit Herr und Frau Jacobi sowie mit dem Münzmeister Goeschen traf. Man redete in diesem Fall von einer „gelehrten Gesellschaft“ oder einem „gelehrten Zirkel“. Solche Gesellschaften wurden in der Epoche große Mode. Vgl. Kühn, M., *Kant. Eine Biographie. A.a.O.*, S. 196-197.

³²⁴ Es stimmt, dass in der Renaissance die Malerei und die Skulptur wissenschaftlichen Charakter hatten (man benutzte mathematische und anatomische Elemente in der Entwicklung der Perspektive und dem Studium der Proportionen des menschlichen Körpers), dies war aber grundlegend eine Absicht von gewissen Künstlern, die keinesfalls hinreichend war, um die Künstler auf allgemeine Weise im Umkreis des Wissen zu akzeptieren. Künstler sah man weiterhin als Handwerker an.

³²⁵ D’Alembert, J., *Discourse préliminaire*, Paris 1751. Siehe: *Œuvres*, Paris 1821-22 (Nachdruck: Paris 1967).

genau das Gegenteil. Es bedeutet vielmehr, das man ihren Platz unter den diversen Formen des Wissens oder der Vorstellung der Welt anerkennt.

Im deutschen Rahmen wurde dieses moderne System der Künste insbesondere durch Baumgarten, Mendelssohn und Sulzer³²⁶ fortgetrieben. Das System der Künste stellt ein neues Betätigungsfeld philosophischer Fragen und Untersuchungen dar, das bald unter der Bezeichnung "Ästhetik" einen Zweig der Philosophie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ausmachte. Bevor die Hauptpunkte des Ursprungs dieser neuen philosophischen Disziplin vorgestellt werden, lohnt es sich jedoch, auf die Rolle der Kunstaustellungen und die dazu gehörige Kunstkritik in der Entstehung des künstlerischen Bewusstseins im 18. Jahrhundert und in der Eingliederung der schönen Künste in das System der etablierten Wissenschaften, näher einzugehen.

Im 18. Jahrhundert geht die Vitalität der Diskussion über die Kunst Hand in Hand mit der Ausübung der Kunstkritik und der Einrichtung von Kunstaustellungen, von denen die erste auf dem Hof des *Palais Royal* 1667³²⁷ stattfand. Die intellektuelle Wichtigkeit der beiden ist entscheidend: die neuen künstlerisch-kognitiven Theorien finden in der Kunstkritik Raum zur Anwendung und Verbreitung, was nur durch den Rahmen der Freiheit, der die Kunstaustellungen in der künstlerischen Atmosphäre darbot möglich war.

Obwohl die Ausstellungen von der Krone und dadurch von der französischen Akademie kontrolliert waren, kam in ihnen jedoch eine größere Freiheit in den Kriterien der künstlerischen Schaffung in dem Maße auf, in dem der freie Zugang zum Ausstellen und der Verkauf der künstlerischen Werke an das Publikum mit der engen Beziehung zwischen Künstler und Mäzenen (Staat, Kirche, Zünfte oder Akademien) bricht. Diese hatten bis zu diesem Zeitpunkt die künstlerische Produktion beherrscht. Das ermöglicht dem Künstler (in diesem Fall dem Maler) sich gleichzeitig an ein immer breiter werdendes Publikum zu wenden. Je nachdem, wie sehr sein Erfolg und damit sein Prestige anstieg, desto mehr Ansehen erzielte er in sozialen Dingen, was ihm vorher nur innerhalb seiner Zunft oder im

³²⁶ Sulzer, J.G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste*, Leipzig 1771-1774 (Nachdruck: Hildesheim 1967-1970).

³²⁷ Siehe, Dresdner, A., *Die Entstehung der Kunstkritik*, 1915. Auf dem Place Dauphine gewöhnte man sich an, Kunstmärkte abzuhalten. Die erste offizielle Ausstellung dennoch war die, die unter der Schirmherrschaft von Colbert 1677 organisiert wurde. Kunstaustellungen und Museumseinrichtungen sind zwei moderne Erfindungen, die miteinander verflochten sind. Man kann das künstlerische moderne Bewusstsein überhaupt nicht begreifen, wenn man diese beiden Phänomene nicht berücksichtigt.

beschränkten Umkreis der künstlerischen Verbreitung (der Hof, die Kirche, und im geringeren Maße das hohe Bürgertum) gestattet wurde.

Zur gleichen Zeit reagiert das Publikum in zweierlei Hinsicht: zum einen erwirbt es die Werke, zum anderen übt es Kritik. Im *Mercure de France* und in Ausstellungsblättern trat eine Gruppe von Kennern, *amateurs éclairés*, als Interpret des neuen Geschmacks und als Sprachrohr jenen Publikums auf, das die Kunstaussstellungen besuchte und in den Salons verkehrte. Gegen 1737 wurde der Kunstsalon zu einer festen Einrichtung im kulturellen Leben von Paris und von dort aus ins restliche Europa verbreitet (die Ausstellungspraxis als auch die Kritik).

Seit 1751 wurde der Salon regelmäßig jedes zweite Jahr am 25. August eröffnet. In den Jahren 1759-1781 herrschte dort die kritische Stimme von Diderot vor. Mit ihm verbreitet sich dieses Genre und erlangt noch dazu mehr theoretischer Konsistenz.³²⁸ In den sogenannten *Essais sur la peinture*³²⁹ verdichtet Diderot den Stand der Frage in Bezug auf die künstlerisch-ästhetische Diskussion der Epoche: einem betont englischen Einfluss (die erkenntnistheoretische Bedeutung des Gefühls durch Locke und Hume) fügt er die Eigenart und Funktion des ästhetischen Gefühls (vor allem ihre moralische Absicht) hinzu. Das Ergebnis dessen ist eine Theorie der Kunst, die entscheidend in den Diskussionskontext der Epoche Einfluss hat, vor allem in Deutschland, durch Lessing und nicht in einem geringen Maße, wie wir sehen werden, durch Kant.³³⁰

Das Aufkommen der Kunstkritik im 18. Jahrhundert als neues literarisches Genre ermöglichte zunächst das Einbetten der Kunst in den generellen Horizont der aufklärerischen Diskussion der Epoche, sowie die Überbrückung der Kluft zwischen Theorie und Praxis in Bezug auf die

³²⁸ Von 1759 an erschienen sie in den exklusiven Berichten des Friedrich Melchior Grimm, die in handgeschriebenen Exemplaren in Europa verschickt wurden, später gedruckt als *Correspondance littéraire*. Siehe: „Salons 1759-81“, in: *Correspondance littéraire*, herausgegeben von F.M. v. Grimm, kritische Ausgabe, 4 Bde., Oxford/Paris 1957-67.

³²⁹ Dem bekannten *Traité de peinture* de 1765 wurde ein Kapitel über Architektur und eine Zusammenfassung beigelegt. Dieses Ganze wurde posthum 1796 unter dem Titel *Essais sur la peinture* herausgegeben.

³³⁰ Lessing rezipierte und übersetzte die Dramen von Diderot und die dazugehörigen bühnenästhetischen Abhandlungen: *Entretiens avec Dorval*, als Anhang zum Drama *Le Fils naturel* (Amsterdam 1757, deutsche Version: Berlin 1760) und *Discours sur la poésie dramatique*, als Anhang zum Drama *Le Père de famille* (Amsterdam 1758, deutsche Version: Berlin 1760). Der *Encyclopédie*-Artikel über das Schöne wurde enthusiastisch in Königsberg rezipiert, wo Kant ihn schon 1759 Hamann als Lektüre empfahl. Goethe und Schiller wurden später zwar kritische, aber begeisterte Leser von Diderot.

schönen Künsten. An den Kunstwerken oder an dem Erlebnis der Kunst wurde der Gehalt der damit zusammenhängenden künstlerischen und philosophischen Theorien geprüft. Die Kunst spricht, und sie spricht den allgemeinen Betrachter an: in der Kunst findet dieser Betrachter ein Spiegelbild sowohl des Seelenlebens des Menschen als auch seiner Begegnung mit der Welt, das beurteilt, bewertet, letztendlich diskutiert werden kann. Gleichzeitig öffnet sich das Kunstwerk der Intuition und dem Gefühl des Betrachters. Eine Fähigkeit, die der Verstand nicht vollkommen darzustellen vermag: das Gefühl, der Welt anzugehören, die Wichtigkeit der moralischen Werte zum Beispiel. Die Kunst spricht und kann nun eine soziale, aufklärerische, propädeutische Funktion erfüllen. Dies verstand Diderot sehr gut und machte daraus — wie auch andere, unter ihnen Kant — ein entscheidendes Element seiner künstlerischen Kritik oder Kunstkritik.

7.2. Baumgarten und der *felix aestheticus*

*Gäbe es nur eine Wahrheit, könntest Du nicht
hundert Leinwände über das gleiche Thema malen.
Picasso*

Das vorangegangene Unterkapitel hätte sehr wohl folgenden Namen tragen können: der europäische Kontext einer deutschen Erfindung. Die Ästhetik hatte als philosophische Disziplin ihre Ursprünge in Deutschland und dies gebührt Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762).³³¹ Wir würden ihm Verdienst absprechen, wenn wir ihm nur die Benennung

³³¹ Baumgarten selber nennt den Wolffianer Georg Bernhard Bilfinger als den Ersten, der ein systematisches Studium des sensitiven Wissens fordert. (“Vellem existerent, qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi, & memorian praestarent, quod bonus ille Aristoteles, adeo hodie omnibus fordens, praestitit circa intellectum: hoc est, ut in artis formam redigerent quidquid ad illas in suo usu dirigendas, & juvandas pertinet & conducit; quemadmodum Aristoteles in organo Logicam, sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem” in: *Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana, mundo, et generalibus rerum affectionibus*, Tübingen 1725, § CCLXVIII, S. 255; Nachdruck: Hildesheim 1982, [Hervorhebung im Original]). Gemäss dem Kollegium über die Ästhetik, die uns Poppe vermittelt (*Kollegium über die Ästhetik: Kollegnachschrift aus SS 1750 oder WS 1750/51, a.a.O.*, S. 70), nimmt Baumgarten (dessen Lehrer in Halle Bilfinger gewesen war) diese Forderung auf und seine erste Antwort befindet sich in seiner Habilitationsschrift von 1735 (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*; deutsch: *Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes*). In manchen seiner weiteren Schriften, etwa in den *Philosophischen Briefen des Aletheophilus* (Leipzig 1741) und in der *Sciagraphia encyclopaediae philosophicae* (um 1741. Aus dem Nachl. Hrsg. von J., Förster, Halle 1769) finden sich auch Bemerkungen über Fragen der Kunst. In seinen Ästhetik-Vorlesungen nimmt seine Reflexion über die sensitive Erkenntnis und seine Beziehung zur Kunst systematische Gestalt an. Solche Reflexionen kristallisieren sich in seiner *Aesthetica* (in zwei Teilen gegliedert, und entsprechend 1750 und 1758 publiziert).

zuschreiben würden (*Aesthetica*).³³² Baumgarten danken wir die Benennung, was nicht wenig ist (wenn man in Betracht zieht, wie neu und wie kühn diese Namensgebung für diese neue Disziplin wirkt), man schuldet ihm aber vor allem die Begründung des philosophischen Inhalts als unabhängige Disziplin und die erste Bestimmung des Untersuchungsfelds.

Sein philosophischer Einsatz beginnt gewiss nicht bei Null. Das intellektuelle Ferment war schon vorhanden, wie wir bereits im vorangegangenen Unterkapitel erfahren konnten. Was sich als deutsche Erfindung und als Neuheit bei Baumgarten im Bezug auf seine Epoche erweist, ist gewiss der Name (Ästhetik), aber mit ihm auch seine Bestimmung sowie seine systematische Begründung.³³³ Die „ästhetische“ Reflexion, die der *Aesthetica* vorangeht, bestand in der Tat, wie wir bereits gesehen hatten, aus einer Vielzahl von fluktuierenden

³³² Wie Benedetto Croce (*Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, 1902, Bari 1950; deutsch: *Asthetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte*, Tübingen 1930, S. 227f.) es tut. Man kann allgemein sagen, dass Unglück gegen die Anerkennung von Baumgarten auswirkte. Der Krieg und die Krankheit hinderten ihn erstens daran, sein ästhetisches Werk zu vollenden. Zweitens sehen sich seine Aussichten für die systematische Entwicklung der neuen Disziplin frühzeitig in den Schatten gestellt durch den Erfolg der Veröffentlichung, die sein Schüler und Popularisator Georg Friederich Meier von dem Inhalt seiner ästhetischen Vorlesungen macht (*Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften*, Halle 1748-1750), und die, einem breiten Publikum zugänglich gemacht, leider einige entscheidende Aspekte der originalen Fragestellung simplifiziert und entstellt. Drittens schloss Baumgarten selbst den Kreis um sich, in dem er sein Werk in einem scholastischen Latein veröffentlichte, das schwer zugänglich und mühselig zu lesen ist. Das Ergebnis ist, dass die lange Geschichte der Vorurteile hinsichtlich seiner ästhetischen Behauptungen bis heute anhält.

³³³ Es handelt sich um eine Erfindung und in seinen Ursprüngen um eine deutsche Spezialität, das heute Debatten und Diskussionen motiviert, in Bezug zu der Nutzung des Begriffes "Aesthetica" (Dazu: Robert Dixon, *The Baumgarten Corruption. From Sense to Nonsense in Art and Philosophy*, London 1995; Derrida, J., *La vérité en peinture*, Paris 1978), als auch in Zusammenhang mit dem bestimmten Untersuchungsobjekt. Christian Wolff, beispielsweise, distanziert sich sofort von dem Projekt von Baumgarten ("die Baumgartensche Aesthetik sowohl als die Meiersche sey elendes Zeug", zitiert bei: Oelrich, J.C.C., „Tagebuch einer gelehrten Reise 1750, durch einen Theil von Ober- und Niedersachsen“, in: Bernoulli, J. (Hg.), *Sammlung kurzer Reisebeschreibungen*, Bd. 5, Berlin/Dessau 1782, 62f. Auch dazu: Strube, W., "Die Geschichte des Begriffs >Schöne Wissenschaften<", in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 23 (1990), S. 136-216.) und mit ihm auch Johann Christoph Gottsched und seinen Anhängern. In den anderen Ländern setzte sich der Name erst ab den letzten Dekaden des 18. Jahrhunderts mit der Einführung der Ästhetik als fester Bestandteil des Lehrbetriebes aller deutschen Hochschulen nur sehr langsam durch und mit der Verbreitung der Debatte um die *Kritik der Urteilskraft*. Weder in Frankreich noch in England war es notwendig den Namen schnell beizufügen, da die Ästhetik ein bereits etabliertes Diskussionsthema über die Kriterien des fast exklusiven Geschmacks (*goût, Taste*) war und diese Diskussion keinerlei systematischen Charakter hatte. In Frankreich behält der Begriff „belles lettres“ außerdem ohne die Konkurrenz von „Ästhetik“ noch lange Gültigkeit. Letztendlich musste die hispanische Welt den Moment des monumentalen Werkes von Menéndez y Pelayo abwarten, damit der Begriff auf klare Weise in die akademische Welt eingeführt wird (Vgl. Menéndez y Pelayo, M., *Historia de las ideas estéticas en España* (1883-1891), Bd. I, Madrid 1974). Gleiches kann man von den anderen europäischen Ländern behaupten. Die Ästhetik von Baumgarten ist jedoch – wir sollten uns dies von Beginn an vor Augen halten – keine Kritik des Geschmacks oder der Kunst, wie wir im Laufe dieses Unterkapitels sehen werden.

Reflexionen zwischen der Kunstkritik und dem Geschmack. Erst seit dem systematischen, von Baumgarten betriebenen Eifer beginnt sich diese Ansammlung von Reflexionen auf eine unabhängige Disziplin zu beziehen.

Der Begriff "Aesthetica" bezieht sich auf die sinnliche Wahrnehmung, sie beschränkt sich aber nicht nur auf sie. In ihren theoretischen Absichten vereint die neue Disziplin die Rolle der sinnlichen Erkenntnis, die Affektenlehre, die Beziehung zwischen den schönen Künsten (als vollkommener Ausdruck der sinnlichen Wahrnehmung), und auch die freien Künste (die *Humaniora*, da nun dort die traditionelle Erklärung des Inhalts der Kunst und der menschlichen Sensibilität stattfand). Es handelt sich also um ein sehr kühnes Projekt und ein großer Teil der Einwände, die sich auf die Ästhetik seit ihrem Ursprung richten, bedingen sich durch eine unzureichende Kenntnis dieses sehr ehrgeizigen und gleichzeitig konfliktiven Inhalts.³³⁴

Der eigentliche Versuch Baumgartens war es, die verschiedenen „ästhetischen“ (poetischen, rhetorischen, künstlerische, kognitiven) Blickwinkel auf einen einzigen zu vereinen. Solch

³³⁴ Die neueste Sekundärbibliographie konzentriert sich darauf, den Wert und die Neuheit des Projektes von Baumgarten zu unterstreichen, indem sie den essentiellen Antagonismus, der sich in dem ästhetischen Projekt von Anfang an befindet, aufzeigt. Sie ist nicht sehr ausgedehnt, dafür aber sehr kompetent. Dazu: Groß, S.W., *Felix Aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen. Zum 250. Jahrestag des Erscheinens von Alexander Gottlieb Baumgartens «Aesthetica»*, Würzburg 2001; Jäger, M., *Kommentierende Einführung in Baumgartens "Aesthetica". Zur entstehenden wissenschaftlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Hildesheim/New York 1980; Witte, E., *Logik ohne Dornen. Die Rezeption von A.G. Baumgartens Ästhetik im Spannungsfeld von logischem Begriff und ästhetischer Anschauung*, Hildesheim/Zürich/New York 2000; Franke, U., *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*, *Studia Leibnitiana Supplementa*, Bd. IX, Wiesbaden 1972; Paetzold, H., "Alexander Gottlieb Baumgarten als Begründer der philosophischen Ästhetik", in: ders. (Hrsg.), *Alexander Gottlieb Baumgarten, Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes, a.a.O.; Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden 1983; Schweizer, H.R., *Alexander Gottlieb Baumgarten. Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Hamburg 1983; Welsch, W., *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt am Main 1995. Unter den Werken, die Baumgarten vor 1970 gewidmet sind, möchte ich folgende hervorheben: Riemann, A., *Die Ästhetik A.G. Baumgartens unter besonderen Berücksichtigung der "Meditationes", nebst einer Übersetzung dieser Schrift*, Halle 1928; Schwitzke, H., *Die Beziehungen zwischen Aesthetik und Metaphysik in der deutschen Philosophie vor Kant*, Diss. Berlin 1930; Menzer, P., „Zur Entstehung von A.G. Baumgartens Ästhetik“, in: *Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie*, Logos N.F. Bd. 4 (1938), S. 288-296. Dazu auch die Monographien über das 18. Jahrhundert, die Baumgarten besonders berücksichtigen, darunter: von Stein, K.H., *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart 1896 (Reprint Hildesheim 1964), S. 336-369; Bäumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle 1923 (Reprint Tübingen 1967, Darmstadt 1974), insb. S. 207-231; Cassirer, E., *Die Philosophie der Aufklärung*, Halle 1932 (Reprint Tübingen 1973), S. 368-482; Nivelle, A., *Kunst und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin 1971, S. 7-38.

einen vereinten Blickwinkel beansprucht die Epoche um zu erklären, was sowohl die logische Bestimmung als auch der moralische Urteil nicht greifen können; das, was wir bereits gesehen hatten und was zum großen Teil mit der Erfahrung der Kunst und dem Schönen zu tun hat; dessen letzte, finale Orientierung sich nicht auf die generelle Logik richtet, sondern auf die sinnliche Bestimmung des Menschen als Individuum. In diesem Sinne ist die Ästhetik als Disziplin eine deutsche Erfindung, aber auch ein typisches Phänomen des 18. Jahrhunderts, das auch Ursprung vieler neuer Wissenschaften ist: Geographie, Psychologie, Anthropologie (um diese zu nennen, die Kant nahe standen). Das Typische ist, dass das 18. Jahrhundert ein Konzept erfordert, wenn eine Grenze des intellektuellen Interesses entdeckt wird. Dies ist sein essentielle Charakteristika und es ist somit nicht verwunderlich, dass das Wort "Kritik" ein bestimmendes Wort der Kantschen, philosophischen Reflexion ist; nämlich eine Sache der Grenzbestimmungen.³³⁵

Das Besondere dieser neuen philosophischen Grenze ist, dass sie als Versuch entsteht, das zu bestimmen, was auftaucht und sich dagegen sträubt, in irgendeine theoretische Variante der Epoche einordnen zu lassen (sie ist nicht ausschließlich eine künstlerische Theorie, auch nicht vollkommen eine Theorie der Affekte oder der sinnlichen Erfahrung; sie ist nicht der Moral untergeordnet und keine Variante der Erkenntnistheorie oder der Ontologie), gleichzeitig wird sie aber stark mit jeder von ihnen in Verbindung gebracht. Das Besondere und Eigentümliche erweist sich gleichzeitig als Grund für ihre innere Komplexität: die Ästhetik behandelt die Bestimmung von etwas, was nicht genau bestimmbar ist (jede Bestimmung ist eine Verallgemeinerung und hier geht es gerade um die Erfahrung des individuellen, privaten, speziellen) und sie stellt vielmehr einen Versuch der Versöhnung dar. Ihr paradigmatisches Beispiel ist der Begriff des Schönen.

³³⁵ Wie es derselbe griechische Sinn des Begriffes zeigt (*krinein*: sieben, scheiden, trennen, unterscheiden, absondern). Um sich über den Sinn und die Wichtigkeit, den der Begriff von "Kritik" im 18. Jahrhundert erlangt, klar zu werden, ist es grundsätzlich notwendig, das Werk von Henry Home (Lord Kames) zu berücksichtigen. Sein *Elements of Criticism* (1762) bilden nicht nur den Zusammenhang der bisher vorliegenden englischen Geschmacksästhetik, sondern ermöglicht es auch, den Begriff in den philosophischen Wortschatz der Epoche einzufügen. Das Werk wurde schnell ins Deutsche übersetzt (*Grundsätze der Critik*, übers. von J.N. Meinhard, Leipzig 1763) und ist für das Verständnis zweier Werke, die viel Einfluss auf den Kontext der ästhetischen Diskussion der Epoche ausübten von grundlegender Wichtigkeit, nämlich: Friedrich Justus Riedels *Theorie der schönen Künste und Wissenschaften* (1767) und Johann Georg Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (1771-1774). Für Kant selbst war das Werk von Home eine wertvolle Lektüre, auf die er öfters zurückgriff (nicht nur um den Hintergrund des Namens zu verstehen, mit dem er seine grundlegende Trilogie veröffentlicht).

Diese neue Disziplin versucht von Anfang an (für den individuellen Fall) die antagonistischen Begriffe, fast als entgegengesetzte Pole, zu harmonisieren: Vernunft und Einbildungskraft, Genie und Regel, die Begründung des Geschmacks und des Schönen über das Gefühl oder über eine bestimmte Art, sinnlich zu erkennen. Die wirkliche Leistung von Baumgarten liegt nun nicht nur in der Einführung eines Namens, sondern in dem kühnen, gewagten Impuls, den er hervorruft, um eine neue kognitive Grenze zu setzen und eine neue Art menschlicher Erfahrung theoretisch zu bestimmen; nämlich die, die sich zwischen dem menschlichen Individuum und der Welt ergibt. Die Herausforderung für Baumgarten bestand darin, ein geeignetes Gleichgewicht zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderem zu finden.³³⁶ Man kann über sein Erfolg oder sein Scheitern noch weiter diskutieren. In dieser Arbeit interessiert mich jedoch nur der einfache Impuls, der von Baumgarten ausging, da dieses Impuls eine Epoche lebhaft anregte und als notwendiges Szenarium dazu dient, die kritischen Postulate über die Kunst von Immanuel Kant zu untersuchen und zu konfrontieren.

Die Schwierigkeit, die durch den ästhetischen Impuls ausgelöst wird, liegt bereits in der eigenen Entstehung begründet, nicht nur in der Diskussion über ihre Akzeptanz als neuer Name und als neue Disziplin, sondern auch in der eigenen, inneren Entwicklungsgeschichte als Disziplin bis zur *KdU*. Bis zur Veröffentlichung dieses Werkes befand sich die Formulierung des ästhetischen Problems im konstanten Fluss, je nachdem von welchem Standpunkt aus betrachtet und abhängig von der Wahl des Ausgangspunkts, der psychologisch, logisch, ethisch, künstlerisch-theoretisch oder anthropologisch sein kann.³³⁷ Auf all diese Aspekte einzugehen, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen.³³⁸ Deswegen

³³⁶ Eine Herausforderung, für die er gut vorbereitet war, da er schon als Student (und später als Privatdozent) zwischen dem Antagonismus von Wolffianern und Pietisten vermitteln musste. Als Professor an der *Viadrina* (Frankfurt am Oder) musste er nochmals sich zwischen Katholiken und Protestanten bewegen. Ohne psychologischen Erklärungen zu verfallen, kann man sagen, dass der Antagonismus und die Versöhnung ein konstanter Charakterzug seines Lebens war.

³³⁷ Indem die Empfindlichkeit das Thema ist, wird die Psychologie einen nährreichen Arbeitsboden für das Studium der Leidenschaften (*pathologia aesthetica*) finden; indem die Aufmerksamkeit sich auf den vollendetsten Ausdruck der Erfahrung konzentriert, d.i. in der Kunst, wird diese ein Gebiet vorfinden, das reich an theoretischer Auseinandersetzung mit der Rhetorik und klassischen Poetik ist, als auch mit der entstehenden Kunsttheorie und Kunstkritik. Wenn man sich auf die logische Struktur der sinnlichen Wahrnehmung konzentriert, wird ihm die akademische Tradition die Unterstützungsbasis beifügen, genau wie zu seiner ethischen Beziehung. Letztendlich, indem der Ausgangs- und Ankunftspunkt die menschliche Individualität ist, wird die von Baumgarten unternommene ästhetische Reflexion der philosophischen Anthropologie ihren Ursprung geben.

³³⁸ Dazu: Scheer, B., *Einführung in die philosophische Ästhetik*, Darmstadt 1997; Ritter, J., >Ästhetik, ästhetisch<, in: Ritter, J., *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. I., Darmstadt 1971, S. 555; *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Karlheinz Barck (Hrsg. Geschäftsführung), Bd. 2 (Ästhetik, ästhetisch), Stuttgart 2001.

werde ich mich nur auf das Wesentliche beziehen, um die Entstehung der Ästhetik zu erklären.

Die Gründung der Ästhetik ist, wie wir bereits sagten, Baumgartens Leistung, aber in dem Maße in dem wir den Versöhnungsversuch als bestimmendes Element des ästhetischen Impuls hervorheben, liegt die Schlüsselfigur einige Jahre davor: Leibniz. Im Gegensatz zu England, ist die Herkunft der ästhetischen Reflexion in Deutschland nicht in eine sensualistische Erkenntnistheorie als Kontrapunkt zu dem kontinentalen Rationalismus verankert, sondern in einer kritischen Koexistenz mit dem Cartesianismus. Der Verdienst von Leibniz ist der, die Betrachtungsweise in Bezug auf das Verständnis der Substanz geändert zu haben.³³⁹ Im Unterschied zu der Zwei-Substanzen-Theorie (d.h. der Unterschied zwischen *res cogitans* und *res extensa* verursacht, dass sich der Verstand und die Sinnlichkeit, die rationale und die sinnlich-emotionale Seite des Menschen, als zwei verschiedene Welten gegenüberstehen), findet man bei Leibniz einen stufenförmigen Unterschied verschiedener Erkenntnisformen, bei denen nicht das alte Trennungs- und Zweifelprinzip in Bezug auf die Sinne den Vorrang hat, sondern ein Kontinuitätsprinzip, das von den einfachsten, verworrenen und undenkbaaren Sensationen bis zu den klaren und deutlichen Intuitionen der Wissenschaft geht.³⁴⁰

Dennoch hatten die Engländer weder systematische Absichten noch Leibniz (und auch nicht Wolff) ein spezielles Interesse daran, seine Überlegungen über die sinnliche Wahrnehmung in Hinblick auf die Schönheit und der Kunst weiter zu entwickeln. Nur bei Baumgarten werden beide Interessen zusammengefügt. Dieser Autor hat als erster in Deutschland eine methodische Antwort auf die Fragen vorgeschlagen: wie kann man der Kunst und dem Schönen eine selbstständige Eigenheit zuerkennen, wie kann man ihre Prinzipien und Ansprüche in das System eingliedern und wie kann man dem Kunstgeschmack sowie der

³³⁹ Siehe: Leibniz, G., *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, hrsg. von E. Cassirer, übersetzt von A. Buchenau, Bd. I, Leipzig 1904, S. 325-334.

³⁴⁰ Leibniz unterscheidet drei Arten von Wahrnehmungen: 1. Ein dunkles und undeutliches Perzipieren, in dem sich keine Eindrücke differenzieren lassen (*cognitio obscura*). 2. Eine Perzeption, die klar ist, aber undeutlich oder verworren ist (*cognitio clara et confusa*). Klar ist sie, weil sie es möglich macht, eine Sache wiederzuerkennen; sie ist aber konfuss, weil es unmöglich ist, die Merkmale einzeln aufzuzählen, um die Sache von anderen zu unterscheiden. 3. Die wissenschaftliche Perzeption, die klares und deutliches (*clara et distincta*) Wissen liefert. Siehe: Leibniz, *Meditationen de Cognitione, Veritate et Ideis* (1684), in: Leibniz, *Die Philosophische Schriften*, Bd. 4, Berlin 1880, S. 422; deutsche Übersetzung: *Betrachtungen über die Erkenntnis, die Wahrheit und die Ideen*, in: *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie, a.a.O.*, S. 23. Die zweite dieser Art von Wahrnehmungen wird diejenige sein, die später als Ästhetik von Baumgarten benannt wird.

Kunstschöpfung eine Stellung im Gefüge des menschlichen Geistes anordnen. Baumgarten hat in diesem Sinne die Ästhetik nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Philosophie im allgemeinen eingebürgert und zum Gegenstand einer von der Logik, der Psychologie und der Metaphysik unabhängigen Disziplin erhoben.

Baumgarten geht aus zweierlei Gründen zur Ästhetik über: aus systematischer Notwendigkeit und aus persönlicher Überzeugung. Die systematische Notwendigkeit entsteht in dem Moment, als ihn die Gewissenhaftigkeit seiner logischen und metaphysischen Analyse auf die Evidenz einer neuen zu erfüllenden Aufgabe führt: es fehlt an einer sinnlicher Erkenntnistheorie (*cognitio sensitiva*), da die logische Erkenntnis nicht alle Felder der menschlichen kognitiven Erfahrung ausschöpft. Diese neue Aufgabe —so wird sie definiert— beginnt jedoch mit keinen guten wissenschaftlichen Aussichten. Das liegt teilweise an derselben terminologischen Assoziierung: *cognitio sensitiva* (das Sinnliche ist der Bereich des Verworrenen und somit bleibt es einer *cognitio distincta* verschlossen); teilweise wegen der zugefügten Bewertung an die scholastische Terminologie: *cognitio sensitiva* wird auch *gnoseologia inferior* genannt, wo das Adjektiv eine klare, der logischen kognitiven Erfahrung untergeordnete Konnotation und somit einen sekundären, gar zu verächtlichen Charakter hat.³⁴¹ Dennoch hat Baumgarten weder eine verächtliche Meinung über diese neue Aufgabe, noch glaubt er, dass es nicht möglich sei, eine klare Erkenntnis über dieses neue Untersuchungsfeld zu erlangen.³⁴²

Die persönliche Überzeugung, die ihn zu dieser Aufgabe motiviert, ist der Grund für solch eines Vertrauen: weder Leibniz noch Wolff zeigten irgend ein künstlerisches Interesse. Baumgarten hatte hingegen eine intime und lebendige künstlerische Zuneigung. Er sagt es in

³⁴¹ Dies ist beispielsweise die Stellung Meiers im Gegensatz zu Baumgarten und darin besteht eine der Entstellungen, die er in der Rezeption der Ästhetik des letzteren einführt (*Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, a.a.O.*, § 5). Meier übernimmt wieder die rationalistische Bewertung der *cognitio superiore* über die der *inferiore* und somit verdeckt die Beschreibung, die er von der schönen Wissenschaft macht, nicht die propädeutische Rolle, die der Kunst beigemessen wird. Die ganze Literatur der Epoche, einschließlich Kant, zeugt von der moralischen Funktion der Kunst. Baumgarten entzieht sich dem nicht, aber die wesentliche Unterscheidung in Bezug auf die anderen ist, dass die *cognitio inferior* nicht der *cognitio superior* untergeordnet sondern parallel ist. Wie wir sehen werden, bezieht sein *felix aestheticus* das gleiche Niveau wie der *logicus*.

³⁴² Dies impliziert zwischen dem Untersuchungsobjekt und der Untersuchung, die man von ihm macht, zu unterscheiden. Dies heißt: es ist möglich, eine klare Analyse dieser Untersuchungsobjekte zu realisieren (und eine klare Beschreibung als Ergebnis dieser Analyse darzubieten), die als dunkel definiert sind. In Wirklichkeit hat die Philosophie seit ihrem Ursprung nichts anderes gemacht, als das Licht dorthin zu richten, wo es dunkel ist. Das Problem ist, dass die Philosophie seit ihren Ursprüngen Untersuchungsbereiche bevorzugt oder vernachlässigt hat. Eine von ihnen ist die der Sinnlichkeit und der dazugehörigen Einbildungskraft.

seinen *Meditationes philosophicae*: “Seit jener Zeit [seit Beginn des Knabenalters], als ich begann, mich den humanistischen Studien zu widmen, [...] verging mir kaum ein Tag ohne Gedicht.“³⁴³ Obwohl er kurz danach andeutet, dass er sich im dem Laufe der Zeit ernsthaften Studien zu widmen hatte, sollte er nie die Überzeugung verlieren, „daß die Philosophie und die Wissenschaft von Gedichtemachen, die man oft für äußerst auseinandergelegen hält, in Wahrheit in einer sehr freundschaftlichen Ehegemeinschaft miteinander verbunden sind.“³⁴⁴ [Meine Hervorhebung] Ihm reichte, seine eigene verständliche oder produktive Tätigkeit im Zusammenhang mit der Kunst (in seinem Fall mit der Lyrik) zu untersuchen, um erstens die Unterschiede zwischen dem logischen und künstlerischen Denken festzustellen und zweitens die Fähigkeit des künstlerischen Denkens, das Wissen, zu vervollständigen, das durch die logische Unterscheidung erlangt worden war, zu erkennen.

Solch eine Ergänzung ergibt sich durch die Benutzung bestimmter künstlerischer Ressourcen, speziell durch die Beschreibung und das Symbol. Die Beschreibung ist das Mittel, wodurch man die poetische Wahrheit ausdrückt. Diese unterscheidet sich von der logischen Wahrheit, weil sie nicht intensiv ist (da sie zu Unterscheidungen neigt), sondern extensiv (da sie zu Zusammenfügungen neigt und daher verworren ist³⁴⁵). Das Symbol seinerseits ist das Medium, in dem sich die wissenschaftliche und künstlerische Darstellung treffen. In der wissenschaftlichen Darstellung funktioniert das Wort als konzeptuelles Zeichen und sein Inhalt orientiert sich zu einer deutlichen, eindeutigen und abstrakten Bedeutung. In der künstlerischen Sprache befinden sich die darstellende Kraft und der darstellende Wert in einer

³⁴³ *Meditationes, a.a.O.*, S. 3.

³⁴⁴ “... posse demonstrarem et hoc ipso philosophiam et poematis pangendi scientiam, habitas saepe pro dissitissimis, amicissimo iunctas connubio ponerem ob oculos...” Ebd., S. 5.

³⁴⁵ Das Thema dieses kleinen Werkes ist die Analyse und Darstellung der poetischen Wahrheit (oder ästhetischen Wahrheit. In diesem Fall handelt es von der gleichen Sache in den *Meditationes*). Deswegen ist zu erwarten, dass der Leser darauf Acht gibt, was in der vorigen Fußnote gesagt wurde und nicht im wertenden Sinne „unterschiedlich“ und „verworren“ miteinander in Verbindung bringt. „Verworren“ bedeutet — in dem systematischen Kontext des Werkes — was nicht unterschiedlich ist. Die logische Wahrheit ist unterschiedlich; die ästhetische Wahrheit ist eine andere, somit ist sie verworren. Die Aufgliederung und differenzierte Ausarbeitung des Begriffes der sinnlichen Erkenntnis in den *Meditationes* lässt sich wie folgt veranschaulichen: die *representatio sensitiva* kann *obscura*/dunkel sein (§ 13: d.h.: kaum Wiedererkennbarkeit und Unterschiedbarkeit ist gegeben, da nicht genügend Merkmale in der Vorstellung enthalten sind) oder *clara*/klar (§ 13: d.h.: die Wiedererkennbarkeit und Unterschiedbarkeit ist gegeben, da genügend Merkmale enthalten sind). Es ist die *repraesentatio sensitiva clara*, welche Baumgarten interessiert. Diese wird wiederum in *confusa, extensive clarior*/verworren-klar, extensiv-klar (§§ 16-18: die sind in besonderen Maße sinnlich und poetisch, weil die Klarheit ist präsent, aber die Mannigfaltigkeit des Vorgestellten oder Beschriebenen macht es unmöglich, trotz des vorhandenen Zusammenhangs in ihnen, dass es was unterschiedliches ist) und *distincta*/deutlich (§ 14: die sind nicht-sinnlich und nicht poetisch) eingeteilt. Es sind die extensiv-klaren, die verworrenen Vorstellungen, auf die sich Baumgartens Interesse konzentriert.

verschiedenen Dimension: nicht in der klaren, abstrakten Universalität, sondern in der konkreten und lebendigen Intuition. Laut Baumgarten liegt der Wert der Kunst (im besonderen der Wert der produktiven oder poetischen Einbildungskraft) in ihrer Fähigkeit, den kalten Zeichen Leben einzuhauchen, in dem sich die alltägliche Sprache und die begriffliche Sprache der Wissenschaft bewegt, ihnen das zu geben, was er *vita cognitionis* nennt. Die klarste Bestimmung davon, liegt in der Bestimmung des Gedichtes als *oratio sensitiva perfecta*.³⁴⁶

Die Angemessenheit und der kulturelle und intellektuelle Wert dieser Definition liegt in ihrer versöhnlichen und kompensierenden Absicht: Das Gedicht (das können wir ebenso von dem Kunstwerk im Allgemeinen behaupten) ist eine Quelle von Bedeutungen und Wahrnehmungen. Diejenigen, die sich im Generellen nicht auf das Ganze beziehen, sondern diejenigen, die uns die Besonderheit darbieten. Die Wahrnehmungen, die diese extensive Darstellungen wecken, bringen uns der Welt näher und zeigen unsere Individualität qua Individualität.³⁴⁷ Wir können uns auf ein Beispiel beziehen, um den Prozess dieser Kompensation bei Baumgarten zu illustrieren. Nehmen wir eine Dämmerung und fügen eine Landschaft hinzu: die Sonne, am Horizont beschnitten, zwischen zwei Bergabhängen. Die logische Erfahrung der Wissenschaft wird uns die geographische Allgemeinheit manifestieren und wird uns das meteorologische und physische Phänomen des Dämmerungslichtes erklären. Es ist nicht relevant, dass solch eine Landschaft dieser oder jener sei, es ist auch nicht relevant, ob es diese oder jene Person ist, die sie beobachtet. Die Allgemeinheit des logischen Urteils deckt seine eigene Beschränkung auf: Die Reduktion des Phänomens auf seinen zureichenden Grund findet ihre Beschränkung in ihrer kalten Anonymität. In der ästhetischen Erfahrung ist das Rote der Dämmerung und seinen diversen Farbtönen eine persönliche, unübertragbare Erfahrung, die uns an dieses Stück der Welt annähert (der Neckar, durch die Hänge von Ziegelhausen und der Altstadt fließend). Die Erklärung des Farbphänomens, mit den Methoden der exakten Wissenschaften auf ein reines, dynamisches Geschehen reduziert,

³⁴⁶ Vgl. *Meditationes*, insbesondere §IX.

³⁴⁷ Bäumler erklärt glänzend, wie die Entstehung der Ästhetik nicht mit dem Aufkommen des Individuums (diese findet in der Renaissance statt), sondern mit dem Bewusstsein dieser Individualität von Seiten des Individuums zu tun hat (Vgl. Bäumler, A. *Die Irrationalitätsprobleme*, a.a.O., S. 1-17). Ich möchte hier folgendes hinzufügen: Auch wenn die Verbindung zwischen Individualität und Ästhetik korrekt ist, dürfen wir unsere Absicht nicht aus der Sicht verlieren, aus der Individualität ein Reflexionsthema zu machen, nämlich die Suche nach der Ergänzung mit der logischen Allgemeingültigkeit. Die Absicht ist, wie wir sehen werden, das Bild des Menschengeschlechts zu vervollständigen. Der Mensch ist nicht nur ein rationales Wesen, sondern auch ein sinnliches.

berücksichtigt somit nicht und löst diese unübertragbare (aber vermittelbare) empfindliche Erfahrung auf.

Es geht bei Baumgarten nicht darum, eine von beiden Erfahrungen zu bevorzugen. Er mindert weder die Bedeutung noch die Gültigkeit der Logik innerhalb der wissenschaftlichen Erkenntnis. Es geht vielmehr um die Anerkennung des speziellen Charakters und Werts dieser anderen Art von Erfahrung mit der Welt. Wer den Eindruck einer Landschaft durch Zerteilung seiner Elemente in vereinzelt Bestimmungen zu vermitteln beabsichtigt und für jede dieser einen verschiedenen Begriff sucht, indem er somit die Landschaft in der Sprache der Meteorologie oder der Geologie und ihren Mitteln beschreibt, hat sicherlich eine naturwissenschaftliche Erkenntnis erlangt, er hat aber nicht die Erfahrung des Schönen berücksichtigt. Die Erfahrung des Schönen ist uns andererseits die Jahrhunderte hindurch mittels der Kunst gegeben worden. Wenn wir die künstlerischen Beispiele anschauen, dann gelangen wir zu jeder Erfahrung, genau diese und nicht irgend eine andere, die vor den Sinnen des Künstlers ereignete. Die ästhetische Erfahrung realisiert somit keine Transzendenz zu den Ursprüngen des Seins, sie hält aber an ihrer phänomenalen Präsenz als ein eigenes und vitales Dasein fest.

Entgegen dem Eindruck, die uns die platonische Tradition hinterlassen hat, muss solch eine Erfahrung nicht in dem Chaos der Empfindungen stürzen, das jegliche Art von Wissen verhindert. In Worten Baumgartens: Die Erfahrung ist verworren, aber nicht unklar; sie ist dagegen extensiv klar und neigt zur Harmonie. Die harmonische Artikulation der Vielfalt besitzt auch ihre eigene Logik. Eine, die dennoch der sensiblen Erfahrung eigen ist. Diese ästhetische Logik erfordert, genau wie die rationale Logik, eine Legalität, die sich über das Willkürliche erhebt und die subjektive Laune außen vor lässt, obwohl sie sich nicht in der Form der reinen und deutlichen Begriffe ausdrückt. Die Vernunft sollte wie ein Ganzes beide Momente aufzunehmen; der Mensch sollte, um sich als Ganzes zu verstehen, gleichzeitig auch von beiden Momenten Rechenschaft ablegen. So beabsichtigt die Ästhetik die sinnlichen Kräfte zu legitimieren, sie in einem vollkommeneren Gleichgewicht zu darzustellen, und damit zu zeigen, wie sie die Arbeit der Vernunft ergänzen.

Die Wurzel dieser versöhnenden Absicht befindet sich in der Theorie der Kontinuität von Leibniz, aber der argumentative Schwung von Baumgarten, diese voranzutreiben, befindet sich in dem Versuch das System zu vollenden, freilich nicht nur aus reinen systematischen

Gründen, sondern grundsätzlich, wie wir bereits gesagt hatten, um ein vollständiges und gleichzeitig harmonisches Bild des Menschen darzubieten. Dieser Mensch ist der *felix aestheticus*.³⁴⁸ Seine Wichtigkeit in Bezug auf Kant und auf die Ideengeschichte ist bis jetzt noch nicht ausreichend hervorgehoben worden. Um uns nun ein vollständigeres Bild von diesem *felix aestheticus* zu machen, müssen wir — auf zumindest schematische Weise — die zentralen Elemente der *Aesthetica* von Baumgarten berücksichtigen.

Anhand der *Meditationes* haben wir erklärt, wie die Kunst uns eine kognitive, der Logik unterschiedliche aber komplementäre Erfahrung anbietet. In der *Aesthetica* beschäftigt sich Baumgarten nicht allein mit der Kunst (dem Gedicht), sondern eher mit der sinnlichen, kognitiven Erfahrung als solche. In seiner Habilitationsschrift von 1735 bezieht er sich schon auf den Begriff "Ästhetik" und bietet am Ende dieser Schrift eine kurze Skizze der auszuarbeitenden Wissenschaft.³⁴⁹ Der Begriff ergibt sich aus dem Unterschied zwischen νοητά und αἰσθητά. Der erste ist ein Gegenstand der Logik, der zweite ein Gegenstand der επιστήμη αἰσθητικῆ (der ästhetischen Wissenschaft).³⁵⁰

Die Arbeit der ästhetischen Analyse wird darin bestehen, die Sinnlichkeit (*facultas cognoscitiva inferior*) zunächst zu analysieren und dann zu leiten, genau wie die Logik die Tätigkeit des Verstandes (*facultas cognoscitiva superior*) analysiert und leitet.³⁵¹ So wie die Kunst die vollkommenste Form ist, die diese Sinnlichkeit manifestiert, so wird ihr finaler Zweck die Ergründung der Kunstschönheit und die Einleitung zum Kunstschaffen sein. Der allgemeine Analyserahmen, der nun in Angriff genommen wird, ist bereits von dem Denkschemata der Leibniz-Wolffschen Philosophie vorgezeichnet, während die Begriffe, die er benutzen wird, um sich auf die neuen Elemente zu beziehen, stammen von der rhetorischen und poetischen Tradition.³⁵²

³⁴⁸ Diese Figur erscheint in der Tradition der Verhaltenskunst des 16. und 17. Jahrhundert. Dazu: Gleitner, U., *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992, S. 51f.

³⁴⁹ *Meditationes* § CXV ff.

³⁵⁰ *Meditationes* § CXVI.

³⁵¹ *Meditationes* § CXV.

³⁵² Cicero, Plinius, Longin, Quintilian und die römischen Dichter als auch ihre Gewährsmänner werden sehr häufig in den *Meditationes* als auch in der *Aesthetica* zitiert. Aristoteles wird hingegen nicht genannt und es fehlen auch Referenzen auf die künstlerischen und literarischen Theorien seiner Epoche. Die von Poppe herausgegebene *Kolleghandschrift* bietet ein ganz anderes Bild und zeigt, dass Baumgarten mit der neueren und der zeitgenössischen Literatur auch vertraut war. In diesen Vorlesungen kann man folgende Namen lesen: de Gellert (§538), Shaftesbury (§556), Klopstock (§58, 395), Voltaire (§183, 595), Fontenelle (§244, 429), Addison (302), Pope (§ 493), Boileau (§ 237), Scaliger (§ 272), Cervantes (§ 323), sogar Aristoteles wird dort zitiert und kommentiert (§ 104, 586,

In dem Prolegomena der *Aesthetica* stellt uns Baumgarten konzis das Untersuchungsobjekt vor: “*Aesthetica* (*theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis*) est scientia cognitonis sensitivae.”³⁵³ Es fällt sofort die Vielschichtigkeit der Definition auf (welche die eigentliche Komplexität der neuen Disziplin wiedergibt). An sich reicht sie nicht aus, um das eigentliche ästhetische Gebiet abzugrenzen. Es wäre gewiss ein Fehler, es nur auf eine Wissenschaft der sinnlichen Wahrnehmung einzugrenzen.³⁵⁴ Es wäre auch ein Fehler, die andere Begriffe, die in der Definition erscheinen, als Synonyme zu verstehen: *theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandum* und *ars analogi rationis*. Wir müssen vielmehr verstehen, dass es sich eher um eine Disziplin handelt, die in einer starken erkenntnistheoretischen und rhetorischen Tradition verankert ist, wo jeder der Begriffe auf propädeutische Weise die verschiedenen Aspekte aufzeigt, die man in diesem Ganzen zu verstehen sucht.³⁵⁵

Der Hauptpunkt der Definition dieser neuen Disziplin ist ihre Darstellung als *cognitio sensitiva*. Insofern ist sie die klar-verworrene Darstellung, die man durch die sinnliche Wahrnehmung erhält und, insofern ist sie verworren, unterscheidet sie sich von der *cognitio intellectualis*. Die *cognitio intellectualis*, die klare und deutliche Erkenntnis, geht über das Sinnliche hinaus und verlangt den Einsatz des intellektuellen Vermögens, während die dunkle und klar-verworrene Erkenntnis mittels der unteren Erkenntniskräfte gewonnen wird. Was diese *cognitio sensitiva*, um ihre Absichten zu erfüllen, verlangt, ist eine *dispositio naturalis ad perspicaciam*³⁵⁶, im Gegensatz zur *cognitio intellectuallis*, wo das natürliche Talent, das hervorsteht, die Durchdringlichkeit ist. Der Scharfblick (*perspicacia*) unterscheidet sich von der analytischen Durchdringlichkeit dadurch, dass nicht das Jenseits der Phänomene und ihre Ursachen im Vordergrund stehen, sondern die feine Empfindlichkeit. So können die Details eingefangen und in ihrer Gesamtheit erfasst (extensiver Charakter der sinnlichen Erkenntnis,

595). In diesem Punkt findet man klare Übereinstimmungen mit Kant, der, genau wie Baumgarten, sich davor schützt, in seinen veröffentlichten Schriften sich auf die Literatur seiner Zeit zu beziehen (beide manifestieren somit einen gewissen Respekt für das klassische Ideal). Solch eine Präferenz erzeugt jedoch das Gedanken, dass die Beziehung zu dem Geschmack der Zeit arm und prekär ist. Glücklicherweise zeigen uns die Vorlesungen von beiden ein breiteres Analysespektrum, was an für sich die Meinung beider viel interessanter macht.

³⁵³ *Aesthetica* §1.

³⁵⁴ Von daher ist es nicht vollkommen korrekt, dass die *Aesthetica* die Vollendung der sinnlichen Erkenntnis zur Absicht hat, sondern vielmehr, wie wir sehen werden, die Analyse der perfekten, sinnlichen Erkenntnis.

³⁵⁵ Dazu die rigorose Erläuterung dieser anfänglichen Definition, die Michael Jäger in seiner *Kommentierende Einführung in Baumgartens Aesthetica, a.a.O.*, S. 5-40 unternimmt.

³⁵⁶ *Aesthetica* § 32.

wie man bereits in Bezug zu den *Meditationes* gesehen hat), in einem ganzen plastischen Bild vereint werden (Am Beispiel eines Gedichtes oder Bildes kann man es sich gut vorstellen).

Um von dem Charakter dieser *cognitio sensitiva* Rechenschaft abzulegen (es geht nicht um eine Theorie der Sinnlichkeit in einem extensiven Zusammenhang, sondern um eine besondere Theorie der Sinnlichkeit, nämlich um die, die mir ein harmonisches Bild der Mannigfaltigkeit zeigt), fügt Baumgarten den Hinweis auf die freien Künste, auf die Schönheit und vor allem auf den kognitiven Prozess, der hier maßgebend tätig ist, hinzu: das analogische Denken.³⁵⁷ Dieses Denken spielt gegenüber der anderen Denkweise eine besondere Rolle, da es die intellektuelle Fähigkeit ist, die sich darum kümmert, die sinnlichen Vorstellungen hervorzurufen, gleich wie die Vernunft sich um die deutlichen Vorstellungen kümmert.

Schauen wir uns das genauer an: Der Logik als eine *ars rationis*³⁵⁸ entspricht die Ästhetik als eine *ars analogi rationis*.³⁵⁹ Das Analogon, die Ähnlichkeit, zeigt klar die Beziehung, die Baumgarten zwischen der Logik und der Ästhetik hervorheben möchte. Wie ergibt sich diese Beziehung? Definitionsgemäß ist die Vernunft das Vermögen der deutlichen Erkenntnis im Zusammenhang der Dinge³⁶⁰; sodass parallel das Vernunftähnliche das Vermögen der sinnlichen Erkenntnis in den Zusammenhang der Dinge ist.

Die Beziehung richtet sich gemäss einer vorbildhaften Funktion (in diesem Fall handelt es sich um eine vorbildliche Funktion des rationalen Denkens). Somit muss, wenn die Logik eine Methodenlehre des Denkens ist, die Ästhetik eine Methodenlehre der sinnlichen Erfahrung werden. Die Logik hat ihre Bestimmung des Denkens erfüllt; die Ästhetik muss nun das

³⁵⁷ Buchstäblich: *ars analogi rationis* (die Kunst des Vernunftähnlichen). Das *analogon rationis* wird in den § 640, 647 der *Metaphysica*, in der *Psychologia Empirica = Metaphysica*, Pars III und in der *Aesthetica*, Prolegomena §1 beschrieben. Es wird durch die folgenden Vermögen konstituiert: 1. *ingenium sensitivum* (Witz), 2. *acumen sensitivum* (Scharfsinn), 3. *memoria sensitiva* (Gedächtnis), 4. *facultas fingendi* (Dichtungskraft), 5. *judicium sensitivum et sensuum* (Fähigkeit zu sensitiven Urteil), 6. *expectatio casuum similium* oder *praevisio* (Vorhersehekraft), 7. *facultas characteristicam sensitivam* (Bezeichnungsvermögen). Siehe: Franke, U., „Analogon rationis“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, a.a.O., Band 1.

³⁵⁸ *Acroasis Logica in Chr. Wolffium*, Halle 1761, § 9.

³⁵⁹ Der Begriff der *ars analogi rationis* entstammt laut Franke („Analogon rationis“, a.a.O.) ursprünglich aus der Tierpsychologie.

³⁶⁰ *Metaphysica*, § 640, Halle 1739, 2. veränd. Aufl. 1742, 3. veränd. Aufl. 1750, 4. veränd. Aufl. 1757, Repr. d. 7. Aufl. Hildesheim 1963.

Ihrige tun.³⁶¹ Ihre Aufgabe ist es, den Zusammenhang zwischen den Dingen herzustellen, die sich der Sinnlichkeit darbieten. Es wurde gesagt, dass dieser Zusammenhang sich in seiner vollkommensten Form in der Kunst befindet. So wird der Zusammenhang als ein Erkenntnisgegenstand des Vernunftähnlichen nicht nur in der alltäglichen menschlichen Erfahrung beobachtet, sondern, und insbesondere in den schönen Künsten und Wissenschaften.

Auf diese Weise lässt sich anfänglich die Ästhetik Baumgartens als die Untersuchung der sinnlichen Erkenntnis definieren, die ihre Gesetze aufdeckt und sie zu Normen für die künstlerische Schöpfung macht. Solch ein Vorhaben — die Möglichkeit, eine Beziehung zwischen der Logik der *facultas inferior* und der Poetik herzustellen — war seit seiner Habilitationsschrift ein Postulat von Baumgarten. In der *Metaphysica* bestätigt er diesen Wunsch, als er vor der Aufgabe einer noch zu definierenden Ästhetik steht. Diese würde in vollendeter Form in einer Allgemeinen Poetik bestehen.³⁶² Solch ein Wunsch ist in seiner Zeit nicht unbemerkt geblieben. Eine Rezension von 1742 deutet darauf hin, dass Baumgarten eine philosophische Dichtkunst erschaffen hat, oder noch besser, dass er die Einbildungskraft und die poetische Erkenntnis innerhalb eines philosophischen Systems integriert hatte.³⁶³

Die Formulierung sollte uns hingegen nicht irreführen: es handelt sich nicht um eine Poetik im beschränkte Sinne, sondern, wie er selber sagt, um eine Allgemeine Poetik, wo Allgemeine als eine Referenz zu der Art der Sinnlichkeit verstanden werden muss, die man zu untersuchen beabsichtigt (die extensive, die in dem poetischen Schaffen vorhanden ist, so wie er sie davor in den *Meditationes* vorgestellt hatte). Die Absicht ist nicht neu, davor hatte bereits Breitinger an eine Logik der Phantasie gedacht³⁶⁴ und Bodmer beabsichtigte, einen

³⁶¹ Dieser Parallelismus hingegen wir ein wenig verwechselt, wenn man in der deutschen *Kollegnachschrift* liest, dass die sinnliche Erkenntnis nicht als *analogon rationis* aufgefasst wird, sondern sogar als Verbesserung der Logik: „Wenn man bei den Alten von der Verbesserung des Verstandes redete, so schlug man die Logik als das allgemeine Hilfsmittel vor, das den ganzen Verstand verbessern sollte. Wir wissen jetzt, dass die sinnliche Erkenntnis der Grund der deutlichen ist; wenn also der ganze Verstand gebessert werden soll, so muß die Ästhetik der Logik zu Hilfe kommen.“ Baumgarten, *Kollegium über die Ästhetik*, a.a.O., S. 66.

³⁶² *Metaphysica*, Halle 1739, S. 124; deutsche Version in: Baumgarten, *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, lat.-dt., hrsg. und übers. von H.R. Schweizer, Hamburg 1983, S. 17-19.

³⁶³ Vgl. [Anonymus], (Rez.) „M. Alexandri Gottliebii Baumgarten Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus (Halle 1735)“, in: [Anonymus], *Critischer Versuch zur Aufnahme der Deutschen Sprache*, 6. Stück (Greifswald 1742), S. 599. Siehe: Kliche, D., „Der europäische Kontext einer deutschen Gründung“, in: *Ästhetische Grundbegriffe* (Ästhetik/ästhetisch), Bd. 2, a.a.O., S. 324.

³⁶⁴ Siehe *Kritische Abhandlung von der Natur, den Ansichten und dem Gebrauche der Gleichnisse*, a.a.O.

Kodex des Geschmacks zu vollenden.³⁶⁵ Die Absicht lag damals in der Luft, aber ihre Komplexität erwies sich als Hindernis, da sie in ihrer eigenen Essenz eine ambivalente Position zwischen Kunst und Wissenschaft beinhaltete. Wie ist tatsächlich eine Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis, der schönen sinnlichen und künstlerischen Erkenntnis, zu realisieren, ohne in eine Poetik im beschränkten Sinne zu verfallen? Wie ist die Kunst von der Wissenschaft abzugrenzen? Oder noch besser: wie ist aus dem künstlerischen Produkt Wissenschaft und nicht Kunst zu machen?

Es ist ein neues Problem, das uns Baumgarten vorstellt, und es ist, ich betone erneut, ein gewagter und kühner Versuch, da nun bis vor Kurzem die Kunst kein Objekt der philosophischen Untersuchung war. Es sieht so aus, dass sich Baumgarten ab dem Moment der ursprünglichen Definition der neuen Disziplin des Sinnes dieser Doppelsinnigkeit bewusst war, und dass er gegen sie und einer möglichen unvollständigen Interpretation seines ästhetischen Unternehmens anzukämpfen hatte. Die Ästhetik von Baumgarten widmet sich nicht der sinnlichen Erkenntnis qua Erkenntnis. Sie ist keine ausschließliche Erkenntnistheorie. Sie reduziert sich auch nicht auf eine Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis als wäre sie ein Teil der Psychologie. Die Beziehung zwischen der Ästhetik und der Kunst mit ihren Grundlagen deutet auf die Tatsache hin, dass die sinnliche Erkenntnis das materielle Objekt der Ästhetik darstellt und dass sie nur unter dem Gesichtspunkt des künstlerischen Schaffens und der Geschmacksbeurteilung betrachtet werden soll, da sie nun dort ihre vollkommensten Produkte darbietet.

Mit der Ästhetik beabsichtigt er die Bestimmung der gemeinsamen Grundsätze aller Künste, da er nun die poetische Sensibilität und die produktive Einbildungskraft systematisch in das kognitive, menschliche Schema einzubetten versucht. Gleichzeitig weiß er aber auch, dass die sinnliche Erkenntnis und das wissenschaftliche Studium dieser Erkenntnis zwei grundverschiedene Dinge sind. Seine versöhnende Absicht besteht darin, auf der Grundlage der klar-verworrenen Eindrücke eine Theorie zu errichten, deren Sätze klar und deutlich sein sollen. Die Wahl der offiziellen akademischen Sprache (Latein) ist die formale Antwort; auf der Ebene des Inhalts besteht die Forderung in der Bestimmung der grundlegenden Elemente dieser sensitiven Erkenntnis. Das sind die Begriffe der Schönheit und der Perfektion:

³⁶⁵ Briefwechsel mit Conti Calepio aus dem Jahre 1729, der er später unter dem Titel *Briefwechsel von der Natur des poetischen Geschmacks* (Zürich 1736) veröffentlichte.

“Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae qua talis. Haec autem est pulchritudo.”³⁶⁶

Die Kunst —in den klassischen Begriffen, die von der Tradition Baumgarten gelehrt werden— drückt sich in der Schönheit aus, und sie wird als die Vollkommenheit (oder Vervollkommnung) der sinnlichen Erkenntnis beschrieben. Als Perfektion versteht man die Harmonie der Elemente innerhalb einer Mannigfaltigkeit, wobei der Bestimmungsgrund die Einheit ist.³⁶⁷ Die Unterscheidung solch einer Einheit ist nur durch den Intellekt möglich. Ihre Anwendung an die sinnliche Erkenntnis muss somit separat von ihrer logischen Anwendung erklärt werden. Damit die sinnliche Erkenntnis perfekt ist, muss sie von einem vereinheitlichen Moment bestimmt sein; solch ein Moment muss hingegen durch die unteren Vermögen erkannt sein. Der Zusammenhang der Teile, der *consensus*, muss also sinnfällig sein. Der Begriff *cognitio sensitiva* drückt dieses *consensus* aus, da die ästhetische Vollkommenheit eben die der sinnlichen Erkenntnis ist. Eine ästhetisch vollkommene sensitive Erkenntnis ist demnach eine Harmonie, ein glückliches Verhältnis zwischen Gedanken, ihrer Anordnung und ihrem Ausdruck. So aufgefasst, heißt die Vollkommenheit der sinnlichen Erkenntnis Schönheit.³⁶⁸

³⁶⁶ *Aesthetica* § 14. Der Paragraph 14 ist der erste Paragraph nach dem Prolegomena. Sind einmal beide Begriffe (Schönheit und Perfektion) eingeführt, geht Baumgarten über die Charakteristiken seines schönen Geistes zu behandeln, *felix aestheticus*.

³⁶⁷ *Metaphysika* § 94.

³⁶⁸ Der Schönheitsbegriff bei Baumgarten hat nicht nur einen akademischen Ursprung, der sich auf Leibniz zurückführen lässt, sondern er erfährt auch den Einfluss von Shaftesbury. Durch ihn tritt er mit einer Tradition in Kontakt, die, wie wir gut wissen, auf Platon zurückführt und von da aus zu Plotin, Johannes Scotus Eriugena, Dionysius Areopagita, Thomas von Aquin, Ulrich von Straßburg, die Neuplatoniker der Renaissance (Ficino) übergeht und sich über eine weite, zumeist platonisch inspirierte Tradition philosophischer Bemühungen um das Schöne spannt, die ihrerseits im Mittelalter einen spezifisch christlichen Brechungsindex aufwies. Bei Baumgarten finden sich zwei Definitionen der Schönheit, die, die wir in der *Aesthetica* vorfinden und die, die sich in der *Metaphysika* (§ 662) befindet: “Perfectio phaenomenon seu gustui latius dicto observabilis, est PULCHRITUDO” (“Die Vollkommenheit, sofern sie als Erscheinung dem Geschmack im weiteren Sinne beobachtbar ist, ist Schönheit”). Erstere versteht die Schönheit als Ergebnis der Perfektion, zu der unsere sinnliche Erkenntnis kommen kann. Zweitere wirkt sich nicht auf den Menschen aus, sondern auf die Welt: die Schönheit ergibt sich aus der sinnlichen Erfahrung der Perfektion der Welt. Es ist die erste dieser Konzeptionen, die wir hervorheben möchten, nicht nur weil sie in der *Aesthetica* vorzufinden ist, sondern gerade weil sie sich auf die dynamische Entfaltung der menschlichen Sinneswahrnehmung bezieht. Gemäss dieser Weise, das Schöne zu erfassen, fungieren die Künste als Promotoren bei der Entfaltung und Schärfung der Sinne. Vgl. Paetzold, *Alexander Gottlieb Baumgarten als Begründer der philosophischen Ästhetik, a.a.O.*, S. XLVI-XLVII.

Die Erfahrung des Schönen ist ein menschlicher Drang, eine bewusste und geschulte Aktivität der Sinnlichkeit, die Scharfblick benötigt.³⁶⁹ Diese versteht sich als ein gewisser, feiner und empfindlicher Blick auf die Details, wie ein gewisses Licht, das den Einblick der Harmonie in der Mannigfaltigkeit ermöglicht. Dieses gewisse Licht ist das ästhetische Licht (*lux aethetica*)³⁷⁰ und wird vor allem durch die Fülle (Überfluss) und den Vergleich (Beispiele) erzeugt, wie es bereits in den *Meditationes* für den Fall des Gedichts gezeigt wurde.³⁷¹ Die Funktion, die die *lux aethetica* erfüllt, besteht darin, dass die Mannigfaltigkeit, die zum Beispiel durch die Kunst gezeigt wird, sich der Sinnlichkeit als verständlich darstellt.³⁷²

Das ästhetische Licht, das sich über alle Teile des Werkes ergießt, bringt mit sich, dass die Vielfalt der Erscheinungen sich zur Einheit versammelt. Extensive Wahrheit und *lux aethetica* sind ergänzende Definitionen. Wichtiger als das jedoch ist, dass die Schönheit Scharfblick impliziert, eine dem Subjekt gewidmete und bewusste Aktivität. Wer Scharfblick besitzt, kann dann das Schöne erkennen. Eine Wissenschaft, die das Schöne sucht, ist nun eine Wissenschaft, die auf den Scharfsinn, auf die feine Empfindlichkeit achtet, die vonnöten ist, um die Details der Vielfalt und ihre Beziehungen zu erkennen und zu reproduzieren.

Zusammengefasst ist Ästhetik die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und die Kunst, schön zu denken (*ars pulcre cogitandi*).³⁷³ Diese sind die Kernbestimmungen der Ästhetik. Das Schöndenken ist die Kunst der *perspicacia* (Scharfsinnigkeit). Das muss klar bleiben, denn wir würden sonst vollkommen das Ziel verfehlen, verständen wir als Schönes nur die höfliche Unterscheidung des eleganten Diskurses, des gut komponierten Verses oder einer gewissen feinen künstlerischen Fertigkeit. Wenn ein Kunstwerk schön ist, dann nicht wegen

³⁶⁹ Die *Metaphysica* spricht von *acumen* (in Bezug auf die *analogon rationis*). In der *Aesthetica* hingegen wird eine klare Unterscheidung zwischen dem Vermögen der Wissenschaften nötig. Deshalb bevorzuge ich den Begriff der *perspicacia*, um mich auf das ästhetische Talent zu beziehen. Rudolph Schweizer übersetzt *perspicacia* als "Durchdringlichkeit" was mir nicht vollkommen korrekt erscheint (Vgl. A.G. Baumgarten, *Theoretische Ästhetik*, Hamburg 1988). Ich habe diesen Begriff bevorzugt, um *acumen* zu übersetzen, da dies die Bewegung ins Innere von etwas zu verstehen gibt, etwas intensiveres als extensiv. Für *perspicacia* ist der deutsche Begriff, der mir am bezeichnendsten vorkommt, "Scharfsinn" oder "Scharfblick"; wenn nun dass diesen penetranten Blick impliziert, hält gerade die Hervorhebung des Blickes bei.

³⁷⁰ *Aesthetica* § 37.

³⁷¹ In den *Meditationes* erscheint nicht der Begriff der Schönheit, alles deutet aber darauf hin, dass in diesem Kontext der Begriff des Schönen durch den Begriff des Poetischen ersetzt wird. Das Schöne und das Poetische wären dasselbe, der Unterschied liegt in dem breiteren Charakter des ersteren von beiden.

³⁷² *Aesthetica* § 614.

³⁷³ Was zugleich in seinen Handlungen als *ars pulcre proponendi* übersetzt wird, die Kunst schön darzustellen.

ihren schönen Worten oder ihren zarten Farben, sondern weil es uns diese gesuchte Harmonie in der Mannigfaltigkeit zeigt, die Produkt des Lichtes ist, die von einer *cognitio sensible perfecta* ausgeht.

Auf diese Weise vervollständigen wir eine bereits zuvor gegebene Definition: Die Ästhetik ist für Baumgarten nicht die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis schlechthin, sondern die Wissenschaft eines besonderen Teils der sinnlichen Erkenntnis, nämlich die Wissenschaft von der vollkommenen sensitiven Erkenntnis. Als perfekte sensitive Erkenntnis ist sie gleichzeitig die Harmonie der drei Elemente des Kunstwerkes: Stoff (Gedanken), Struktur (Anordnung) und Darstellung (Ausdruck). Diese drei Momente sollten in den drei Kapiteln der theoretischen Ästhetik erörtert werden. Von ihnen schafft Baumgarten nur einen zu vervollständigen: der Stoff, der Inhalt, die *cogitatio*³⁷⁴

Vor diesem Hintergrund erhält das Leitbild des *felix aestheticus* im Abschnitt über die natürliche Ästhetik (*aesthetica naturalis*)³⁷⁵ seine Konturen. Der *felix aestheticus* ist die Bestimmung des vollständigen Menschen, der die Aufklärung sucht: das glückliche Verhältnis der kognitiven Fähigkeiten mit der affektiven. Es handelt sich, um ins Detail einzugehen, um den Menschen, der mit guten natürlichen Anlagen, mit Wahrnehmungs- und Empfindungsfähigkeit, mit Talenten ausgestattete Mensch, der in Rezeption und Produktion seine Sinnlichkeit und Wahrnehmungsfähigkeit im Sinne kultivierter Gesellschaftlichkeit und Kommunikation übt und zum schönen Geist (*ingenium venustum*) weiter ausbildet.

Für dieses Menschenideal versteht sich die Schönheit als ein Objekt und ein Bildungsideal. Die Ästhetik stellt die Instrumentalwissenschaft dafür dar. Es ist somit nicht verwunderlich, dass ihre Ausdrucksform die Kunst ist. Weiterhin verwundert es auch nicht, dass diese Fähigkeit als eine angeborene Veranlagung, als ein ästhetisches Naturell beschrieben wird. Wir wissen bereits: Das Natürliche ist ein Ideal der kreativen Perfektion. Das Wichtige ist, dass dieser Begriff eine lebendige Idee von Harmonie, von Einigkeit der vielfältigen und

³⁷⁴ Jeder dieser Momente, besitzt eine Fülle von Eigenschaften, die ihrerseits in Harmonie auftreten sollten. Die Eigenschaften des Inhalts sind Reichtum, Größe, Wahrheit, Klarheit, Gewissheit und Leben. Diese Eigenschaften treten in einem doppelten Aspekt (der gleichzeitig harmonisch sein sollte): es sollte einerseits in dem Geist des Künstlers und in seinem Stil und andererseits in dem Thema des Werkes auftauchen. Die Eigenschaften der Ordnung und des Ausdruckes wurden nicht rechtzeitig in der *Aesthetica* (es ist ein unvollendetes Werk) vorgestellt, wir haben aber einige Andeutungen in den *Meditationes* (§§ 65-107), die eine Ausführung darstellen, die stark in der rhetorischen Tradition verwurzelt sind.

³⁷⁵ *Aesthetica* §§ 28-46.

mehrheitlich entgegengesetzten Elemente ausdrückt. Gewiss, der *felix aestheticus* zeichnet sich durch ein harmonisches Zusammenwirken von Geist, Sinnlichkeit und Herz aus.

Es gibt keine Einheit ohne die Vorstellung eines Zweckes. In Bezug auf den *felix aestheticus* ergibt sich diese im Zusammenhag mit einer zweckmäßigen Entwicklung der Sinnlichkeit. Die Sinnlichkeit orientiert und entwickelt sich im Hinblick auf die Erfassung und die Produktion der Schönheit. Um dies zu erreichen muss eine Serie von Verfügungen der Seele aktivieren werden³⁷⁶: die *dispositio acute sentiendo*, die *dispositio naturalis ad imaginandum*, die *dispositio ad perspicaciam*, die *dispositio ad recognoscendum et memoria*, die *dispositio poetica (facultas fingendi)*, die *dispositio ad saporem non publikum, immo delicatum* (d.h. guter Geschmack), die *dispositio ad praevidendum et praesagiendum* und schließlich die *dispositio ad significandas percepciones suas*. Beim wahren Künstler befinden sich diese natürlichen Anlagen miteinander in Harmonie. Neben diesem sinnlichen Vermögen tritt der *intellectus* und die *ratio* auf, um zu verhindern, dass sich das Endprodukt nicht zur Torheit ablenkt, sondern dazu beiträgt, dass der Geist sich eine klare Vorstellung durch die klarverworrenen Bilder machen kann, die durch die produktive Einbildungskraft ausgedrückt werden können. Solche Bilder sollen darüber hinaus an die Seite des Herzens, *temperamentum aestheticum connatum*, treten, damit die natürliche Richtung der Neigung, Wünsche und Begierde zur Schaffung und zum Genuss der Schönheit beiträgt. Diese Veranlagung konkretisiert sich in der *virtus amabilis*, einer Begleiterscheinung der *pulcra cognitio*.

Die produktive Harmonie der Seelenvermögen muss klug (*disciplina aesthetica*) ausgeführt werden (*exercitatio aesthetica*). Dies ist, wie wir es bereits wissen, ein komplizierter Punkt, da der Genuss in der Schaffung und der ästhetischen Produktion mit der Idee der Regel zu tun hat. Ein unbedingtes Vertrauen in den Nutzen der Regel hat Baumgarten jedoch nicht. Er hebt den Druck über die angeborene Anlage hervor, aber die Kenntnis der Kunsttheorie schützt uns vor gewisser Hässlichkeiten und hilft uns das Schöne zu schaffen und zu verstehen.

Natürliche Veranlagung, Übung und Theorie reichen jedoch für das Schaffen eines Kunstwerks nicht aus. Hierzu bedarf es ein Element, das wir im ersten Teil dieser Dissertation ausführlich beschrieben haben und im Laufe des 18. Jahrhundert zum zentralen Element der

³⁷⁶ Wo, wie man sehen kann, einige von ihnen sich geradlinig mit denen im Zusammenhang stehen, die wir in Bezug auf den *analogon rationis* gesehen hatten.

künstlerischen Reflexion wurde: das Genie. Dem natürlichen Talent, der Ausübung und der Theorie fehlen ein erregendes Moment (*impetus aestheticus*), die Begeisterung, die die natürlichen und erworbenen ästhetischen Kräfte aus ihrer Passivität löst und ermöglicht, die ästhetischen Gedanken schnell und leicht zu erfinden, zu ordnen und vorzutragen.

Baumgarten erwägt demgemäss weder den dämonischen Aspekt des künstlerischen Enthusiasmus noch die Originalität als Gegensatz des klassischen Geschmacks, auch nicht in dem *je ne sais quoi*³⁷⁷, sondern in der psychologischen Wurzel der produktiven Einbildungskraft. Psychologisch lässt sich das Phänomen dadurch erklären, dass der Geist in einem solchen Zustand nicht nur klare Bilder wahrnimmt, sondern in die Welt der dunklen Vorstellungen (was Leibniz die *petit perceptions* nannte) hinuntersteigt. Auf diese Weise trägt Baumgarten zur Erweiterung unseres Verständnisses des Genie-Problems in dem 18. Jahrhundert bei. Als Teil dieser psychologischen Annäherung kann die kreative Begeisterung durch die Körperübung, Muße, Alkoholgenuss, Liebe, Armut, Zorn, Aufregung usw. produziert oder stimuliert werden. Wie man in diesem Zusammenhang mit den möglichen Stimulierungen sehen kann, die der Kreativität helfen können, und wie wir bereits im Zusammenhang mit der ausgleichende Funktion des *intellectus* und der *ratio* angedeutet haben, muss das geniale Element des Schaffens kontrolliert werden. Das *correctionis studium* muss das feilen und perfektionieren, was durch den kreativen Impetus entsteht. Somit kann gesagt werden, dass der erste Entwurf, das Rohwerk unter Aufsicht der Vernunft und des Intellekts ausgearbeitet werden muss.

Wenn wir aufmerksam lesen, ist das nicht der einzige Verbindungspunkt zwischen Baumgarten und Kant. Wir können unseren Überblick der ästhetischen Theorie Baumgartens beenden, indem wir zusammenfassen, dass die Struktur des Verständnisses des Kunstschönen bei Kant essentiell in den Postulaten und den Absichten Baumgartens liegt, mit zwei grundlegenden Ausnahmen: die Ablehnung, die schönen Wissenschaften innerhalb des wissenschaftlichen Spektren aufzunehmen³⁷⁸, und die Ablehnung des Postulats, dass es eine ästhetische Wahrheit gibt, die die logische Wahrheit vervollständigt (und somit, dass die Kunst und künstlerische Schönheit die Wissenschaft und die Philosophie ergänzen). Der

³⁷⁷ Siehe dazu Kapitel 9.

³⁷⁸ Was meinem Urteil nach damit zu tun hat, außer den Gründen, die er in der *KdU* beigefügt hat (und was wir im entsprechenden Teil dieser Dissertation untersucht hatten), erstens mit einer falschen Interpretation des Sinnes von „schön“ (unterschiedlich zumindest in Bezug auf die, die wir im Zusammenhang zu Baumgarten vorgestellt haben) und zweitens mit einer Sättigung von Seiten Kants in Bezug auf diesen Begriff, der mit den Wissenschaften assoziiert wird.

Begriff des *felix aestheticus* findet man noch bei Kant vor. Es erlangt aber eine andere Facette, die nicht die Kunst sondern die Natur anschaut. Solch eine Wende ist erklärbar. Eine Erklärung wird in den nächsten Kapiteln geboten, im Lichte der Darstellung und der Analyse der Entwicklung der Beziehung Kants zu der Kunst seiner Zeit.

8. Das frühe Interesse Kants für die Kunst: eine mögliche Kooperation zwischen Dichtkunst und Philosophie

Wie wir sehen konnten, bemächtigt sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts der meisten Geister ein ausgesprochener Enthusiasmus für ästhetische Fragen. Es taucht eine kaum übersichtliche Reihe von Abhandlungen, Systemen, Hauptgrundsätzen, Anfangsgründen der Ästhetik auf, und eine Anzahl kritischer Zeitschriften dringt ins Publikum ein. Das Problem der Schönheit wird für die Philosophen kaum übersehbar. Man könnte dieser Zeit als die Zeit des ästhetischen Bewusstwerdens bezeichnen. *Die Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freyen Künste* fasst dieses Moment deutlich zusammen: „Die Philosophie scheint seit einiger Zeit bei uns aus ihrem gewöhnlichen Gleise herausgekommen zu sein. Sonst war ihr nicht bloß die Methode des Nachdenkens, sondern auch der Gegenstand vorgeschrieben; man dachte bei dem Worte Philosophie niemals an etwas anderes als an einen gewissen Zirkel von Ideen. Jetzt philosophieren wir über alles — und über unseren Geschmack fast am meisten.“³⁷⁹ Die Diskussion, die hieraus entsteht, wirkt nicht nur stimulierend auf die Philosophie und das Denken im Allgemeinen, sondern ist auch richtungsweisend für die Gestaltung der Poesie, der Künste und, wie wir gleich sehen werden, für die Entstehung eines ästhetischen Denkens bei Kant.

Auf welche Weise? In diesem Kapitel werden wir zeigen, wie Kant schon recht früh Interesse für die Literatur seiner Zeit beweisen und mit ihr Kontakt aufnehmen wird.³⁸⁰ Zwei

³⁷⁹ *Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste*, Leipzig 1766ff, 2.Band, S. 241. [Vgl. www.ub.uni-bielefeld.de/diglib/aufkl/bibschoewiss/]

³⁸⁰ Ich benutze hier das Wort Literatur, da Kants Kontakt mit der Kunst vor allem durch die Literatur stattfand und nicht durch das, was wir heute die schönen Künste nennen, worunter wir hauptsächlich Malerei und Bildhauerei verstehen. Diese Trennung ist ungerecht gegenüber der Literatur, weil sie dazu neigt, sie als etwas außerhalb der Kunst stehendes wahrzunehmen. Im Grunde genommen geschieht dies nicht willkürlich, da die Literatur, ich beziehe mich hier vor allem auf die Dichtung, anfangs mit der Rhetorik verbunden war und somit zu den freien Künsten des *triviums* gehört. Diese

Gedankenströmungen bestimmen von Anfang an sein ästhetisches Denken und seine Einstellung gegenüber den Künsten. Eine erste Gedankenströmung geht von der Leibniz-Wolffschen Schule aus, deren Hauptvertreter Baumgarten, Meier, Sulzer und Mendelssohn sind. Auf sie wird Kant die Organisation seiner Vorlesungen über Logik und Anthropologie aufbauen und aus ihnen wird er die Grundlinien für die systematische ästhetische Diskussion (also Kant selbst zufolge Philosophie) entnehmen. Einer zweiten Reihe gehören Winckelmann, Lessing und Herder als Hauptfiguren an. Im Gegensatz zu den vorigen sind diese Denker nicht rein spekulativ; sie kümmern sich ebenso sehr um die Praxis wie um die Grundsätze. Als Kunsthistoriker, Dichter, Kritiker lassen sie sich auf den Kampf mit dem herrschenden Geschmack ein und verkünden neue künstlerische Ideale. Diese letzteren Autoren sind Kant, wie schon gesehen, nicht fremd, auch wenn er ihnen nicht die nötige Aufmerksamkeit und Konzentration gewidmet hat, die er anderen, philosophischeren Autoren entgegen gebracht hat. Die drei haben einen beachtlichen Einfluss auf das Bild, das Kant sich von der Kunst, ihren Möglichkeiten, ihrer Bedeutung und ihren Ungewissheiten macht. Winckelmann formt einen großen Teil seines künstlerischen Schemas; die Lektüre Lessings informiert ihn über den aktuellen Stand der künstlerisch-literarischen Diskussion seiner Zeit und Herder verdeutlicht ihm die Gefahr eines exzessiven, völlig auf die freie Kreativität der Phantasie hingeworfenen Kunstbildes. Die meisten Schemata seines ästhetischen Denkens entlehnt Kant der ersten Strömung; der größten Teils seiner Kenntnis und seiner Ablehnung der Kunst verdankt er der empirischen Richtungen der zweiten Strömung. Wie wir wissen, vervollständigen andere, insbesondere englische und französische, Autoren die Liste.

8.1. *Philosophische Einrahmung der künstlerischen und ästhetischen Gedanken Kants*

Vor dem Hintergrund antiker (Platon, Aristoteles, Longin, Horaz, Quintilian) und neuzeitlicher (Vasari, Bellori, Boileau) Theorien führen die Diskussionen seit dem Ende des 17. Jahrhunderts zur Entwicklung einer — besonders im deutschen Rahmen — systematischen Ästhetik als eigener philosophischer Disziplin, zu denen Kant gar nicht entfernt geblieben ist.

Die Kantschen Kunstbetrachtungen knüpfen von Anfang an die ästhetischen Gedanken an. Es gibt bei Kant keine unabhängige Reflexion über die Kunst. Die ästhetischen Gedanken knüpfen ihrerseits an die Philosophie an. Je nach dem, wie Kant die Philosophie versteht, wird

Zugehörigkeit verlieh ihr einen Wert, den die bildenden Künste, nach klassischen Kriterien auf einen der rohen Materie ähnlichen Status verbannt, nicht hatten.

sich eine Ästhetik entwickeln. Die Kantsche Philosophie teilt sich in zwei große Phasen: die vorkritische und die kritische, letztere beginnt mit der *Dissertation* von 1770. Die Ästhetik ist in der vorkritischen Periode von dem Systemgedanken der Baumgarten-Meier Philosophie und Psychologie abhängig. Maßgebend ist in dieser Hinsicht die Auffassung Baumgartens der Ästhetik als eine Logik des Individuellen und Besonderen. Die Psychologie spielt auch eine wichtige Rolle. Sie gab auch Anlass zu ästhetischen Betrachtungen, die aber meist nur an die Lehre von dem Erkenntnisvermögen anknüpfen. Kant las über Psychologie im Rahmen seiner Metaphysik-Vorlesungen nach Baumgartens Kompendium, aber wichtiger waren für ihn die Einwirkungen der englischen Ästhetiker und besonders ihre analytischen Methoden (empirische Beobachtungen). Der Einfluss der englischen Psychologie lässt sich in der Analyse und Unterscheidung der Gefühle vom Angenehmen, Schönen und Guten beobachten, ebenso in der Lehren vom Genie und Erhabenen.

Hinsichtlich der Darstellung der Entwicklung der Kunstbetrachtung innerhalb des ganzen Korpus Kants wurde dem englischen Einfluss bereits genügend Aufmerksamkeit geschenkt, was nicht für den Einfluss Baumgartens gilt. Meines Erachtens ist dieser Einfluss auf konzeptueller und systematischer Ebene wichtiger als der der Engländer. Man könnte sogar sagen, dass die philosophische Kantsche Ästhetik aus dem Gedankenkreis Baumgartens und Meiers stammte. Dabei ist allerdings die Einschränkung zu machen, dass bei Kant andere Interessen zu finden sind, darunter wie genannt die psychologischen und die anthropologischen.

Der englische Einfluss ist sicherlich bedeutend. Die Bereicherung der Analyse des Seelenlebens, die man durch die Lektüre der Engländer gewinnen kann, besteht in der Tatsache, dass die Engländer freier als die Deutschen waren und sich meist nicht nur auf Buchgelehrsamkeit oder fremde Mustern stützten. Dabei konnten sie sich auf eine eigene nationale Literatur berufen. Der Blick auf Shakespeare bewahrte sie beispielsweise vor dem Versuch, sich nur von akademischen Regeln künstlerisch zu betätigen. Liest man Humes *Elements of Criticism*, fällt es sofort auf, wie die *Beobachtungen* davon geprägt waren.³⁸¹

³⁸¹ Der Name von Edmund Burke (1729-1797) wird immer dann betrachtet, wenn man die *Beobachtung* zur Diskussion heranzieht. Es ist aber nicht sicher, dass Kant, als er die *Beobachtung* verfasst hat, schon das Buch von Burke (*Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1757; deutsche Übersetzung: *Philosophische Untersuchungen über den Ursprung unserer Begriffe vom Erhabenen und Schönen*. Nach der fünften englischen Ausgabe, Riga 1773) gelesen hat. Vergleicht man aber das erwähnte Werk Kants mit Humes *Elements of Criticism* (dt. *Grundsätze der Kritik*, Leipzig 1763-1766), dann bemerkt man, dass Kant nicht nur den

Allerdings ist wichtig zu bemerken, dass Kant sich von Anfang an auch kritisch gegenüber den Engländern geäußert hat. Er kritisierte vor allem den Mangel an Einheit und versuchte, Präzision und Ergänzung hinzuzufügen.

Systematisch betrachtet bleibt die Ästhetik bis zum Jahre 1773 in eine Problematik eingegliedert, die sich als Versuch bezeichnen lässt, die Grenzen zwischen Sinnlichkeit und Vernunft zu ziehen. Mit dem Auftreten des Problems einer Kritik der reinen Vernunft wird dieser Zusammenhang lange Zeit zerbrochen und die Ästhetik verliert ihren systematischen Ort. Sie findet ihn erst in der *KdU* wieder.

Der Verlust des systematischen Ortes hindert Kant aber nicht, in den siebziger Jahren über die Ästhetik und die Kunst zu reflektieren. Die große Zahl von ästhetischen Reflexionen in diesen Jahren, Kommentare, Erläuterungen und Hinweise auf Autoren und Schriftsteller in den Anthropologie-Vorlesungen beweisen, dass Kant, obwohl er hauptsächlich mit der Entwicklung der transzendentalen Kritik beschäftigt war, das Interesse für die Ästhetik nicht verloren hat. Dieses Interesse war hauptsächlich anthropologisch orientiert. Systematische Gedanken tauchen jedoch häufig auf, wie beispielsweise die Erörterungen über Geschmack und Urteilskraft.³⁸² Auf diese Fülle von ästhetischen Betrachtungen wird Kant zurückgreifen, als er sein ästhetisches Hauptwerk schrieb.

Gelangt man nun zu einer Übersicht der Darstellung der Kunst und ihrer Entwicklung im Werken Kants, im Nachlass und in den Vorlesungsheften, dann ergeben sich folgende Resultate. Die Kantsche Kunstdarstellung gliedert sich in vier Teile. Im ersten wird eine nur marginale aber grundlegende Beziehung zur Schönheit, insbesondere zur Naturschönheit festgestellt. Hier werden Haller³⁸³ und Pope häufig zitiert in einer Zeitspanne von der *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755) bis zur Veröffentlichung der *Beobachtungen* (1764). Während der zweiten Periode wird diese positive Bewertung betont, sobald davon ausgegangen wird, dass die Kunst eine andere als die logische Wahrheit darzustellen vermag. In dieser Phase ist sowohl der Einfluss Baumgartens und Meiers als auch der der englischen Autoren und Rousseaus am stärksten ausgeprägt. Dies ist die Zeit, in

Unterschied Homes zwischen der freien und der am Objekt haftenden, anhängenden Schönheit übernommen hat, sondern auch die Art und Weise, in solchen Fällen zu argumentieren.

³⁸² Die Inhaltsangabe in der Anthropologie-Vorlesungen orientiert darüber am kürzesten. Man findet dort lange Kapitel über das obere und untere Erkenntnisvermögen.

³⁸³ Albrecht von Haller (1708-1777), Schweizer Arzt und Dichter, Professor in Göttingen und Mitglied der Göttinger Akademie. Vgl. AA III: 409; VIII: 327; XXV: 299, 906, 991, 1282.

der Kant als der galante Magister bekannt ist, die Zeit der *Beobachtungen*, Nachschriften und *Logik-* und *Anthropologievorlesungen* bis 1777. Diese anfängliche positive Bewertung wird im Laufe der 70er Jahre in Frage gestellt, woraus ein gemäßigteres Bild von der Erreichbarkeit der Wahrheit und dem Nutzen der Kunst (oder der schöpferischen Vorstellungskraft) für das Wissen im Allgemeinen und für die Philosophie resultiert. Die dritte Periode, von den *Anthropologie-Vorlesungen* von 1777/78 (*Pillau*) bis 1781/2 (*Menschenkunde*), gilt als Wendepunkt und bereitet den Weg zur *KdU*. Diese Periode kündigt bereits die ersten negativen Reaktionen gegen die Poesie an und bricht mit der Theorie der Kooperation zwischen extensiven und intensiven Wahrheiten. Es ist die Antwort auf die Geniezeit und die poetologischen Ansprüche und Bestrebungen des *Sturm und Drang*. Dies nimmt Gestalt in den *Anthropologie-Vorlesungen* von 1781/82 an, als die Kunst endgültig nicht mehr als extensive Wahrheit, sondern als Lust definiert wird. Aus der vorherigen Zeit bleibt jedoch der Gedanke der Belebung des Geistes übrig und die Beziehung der Kunst zum Begriff des Spiels wird neu definiert. Die vierte Periode ist die der Bestätigung dieser letzten Postulate in der *Kritik der Urteilskraft*, in der das definitive Bild der Kunst für Kant dargestellt wird. Diese Entwicklung in der Kunstauffassung geht einher mit der Entwicklung des Geniebegriffes, das ein ähnliches Schicksal erlitt und im nächsten und letzten Kapitel analysiert werden wird. Die *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* verschärft nur die allgemeinen Tendenzen der dritten Kritik und steuert keine weiteren Erkenntnisse oder Ideen bei.

Die Darstellung der Dichtkunst wird in den nächsten Seiten erörtert. Sie schildert die Art und Weise der Entwicklung der Kantschen Betrachtung der Kunst bis zu dem Moment, wo es möglich wird zu sagen, dass sie ihre endgültige Form angenommen hat.

8.2. Erste Periode: Die Bestimmung der guten Dichtkunst

8.2.1. *Eigenart des Naturgefühls Kants: die Eindrücke des Naturschönen.* Die erste Beziehung, die Kant zum Schönen knüpft, ist die zur Naturschönheit. Die Wirkung, die die Betrachtung der Natur auf ihn hat, wird ihn sein Leben lang begleiten. Es handelt sich um eine sehr persönliche und lebendige Beziehung. Sein Biograph Jachmann beschreibt uns sie: [Kant über seine Mutter] „Sie führte mich oft außerhalb der Stadt, machte mich auf die Werke Gottes aufmerksam, ließ sich mit einem frommen Entzücken über seine Allmacht, Weisheit

und Gute aus und drückte in mein Herz eine tiefe Ehrfurcht gegen den Schöpfer aller Dinge. [...] Sie öffnete mein Herz den Eindrücken der Natur.“³⁸⁴

Die Wirkung der Naturbetrachtung auf Kant ist unlösbar verknüpft mit ihrer Schönheit als göttliche Schöpfung. Die Naturschönheit ist ein Ausdruck der Schöpfung. Daher überrascht die anfängliche Bewunderung des jungen Kant für die naturalistische Poesie Brockes (*Irdisches Vergnügen in Gott*³⁸⁵) und Hallers (*Die Alpen, Über die Ewigkeit*³⁸⁶) nicht. Haller wird in der *Allgemeine Naturgeschichte* als „der philosophische Dichter“ bezeichnet und längere Stellen aus seinem Gedicht über die Ewigkeit werden verwendet.³⁸⁷ Diese Art Dichtung spiegelt für Kant das durch die Betrachtung der Herrlichkeit und Schönheit erweckte Gefühl angemessen wieder. Kant wird zwar diesem Geschmack nicht immer treu bleiben, aber in seinen ersten Schriften ist der Einfluss Brockes und Hallers spürbar. In den *Beobachtungen* können wir zum Beispiel folgendes lesen: „Gemütsarten, die ein Gefühl für das Erhabene besitzen, werden durch die ruhige Stille eines Sommerabendes, wenn das zitternde Licht der Sterne durch die braunen Schatten der Nacht hindurchbricht und der einsame Mund im Gesichtskreise steht, allmählich in hohe Empfindungen gezogen, von Freundschaft, von Verachtung der Welt, von Ewigkeit.“³⁸⁸

Die Schönheit der Schöpfung konnte in der Kunst (für Kant besonders in der Poesie) wiedergeschaffen werden. Das Kriterium zur Beurteilung guter Kunst wurzelt also gerade in dieser Fähigkeit, uns dieses Gefühl noch einmal spüren zu lassen, das wir beim direkten Kontakt mit der Natur erfahren und das nicht nur angenehm ist, sondern uns auch Einsichten in den Kosmos, die Schöpfung und den göttlichen Plan gibt. Sie zeigt es uns mit Bildern und vor allem auch mit Worten. Die dichterische Schöpfungskraft ist in diesem Sinne nützlich, vorteilhaft und wirksam.

Sie kann aber auch das Gegenteil sein. Dazu bemerkt Kant gleich: „Dieses idealische Gefühl sieht in der todten Materie Leben oder bildet sich ein es zu sehen. Bäume trinken den benachbarten Bach. Der Zephyr lispelt den Verliebten. Wolken weinen an einem

³⁸⁴ Jachmann, *Kant geschildert in Briefen* (Königsberg 1804), in: Drescher, S. (Hrsg.), *Wer war Kant? Drei zeitgenössische Biographien von Ludwig Ernst Borowski, Reinhold Bernhard Jachmann und E.A. Ch. Wasianski, a.a.O.*, S. 169.

³⁸⁵ Über Brockes: AA XXIV: 991, 1282.

³⁸⁶ Über Haller, vgl. Anm. 383.

³⁸⁷ Vgl. AA. I, S. 321, 2 Teil, 7 Hauptstück. *Von der Schöpfung in ihrer Unendlichkeit*.

³⁸⁸ *Beobachtungen* AA II: 209.

melancholischen Tage Felsen drohen wie Riesen. Die Einsamkeit ist doch bewohnt durch träumerische Schatten und das Todesschweigen der Gräber phantastisch. Daher kommen die Bilder und der Bilderreiche Geist.“³⁸⁹

Es kann wohl kein Zweifel sein, dass Kant solche Stimmungen ablehnt und ihre Ausmahlung als bloß phantastisch empfand. Das würde aber nun bedeuten, dass er Übersteigerung des Gefühls tadelte, trotzdem bleibt er dabei, dass sich durch solch ein durch die Kunst vermitteltes Naturerlebnis einen Weg zum Übersinnlichen öffnete. Die dichterische Einbildungskraft ist lediglich ein Instrument, wie die Logik, und sollte deshalb geleitet werden.

Viel mehr gibt es zur Kunst und Natur während der ersten Periode nicht, aber das wenige, das uns angeboten wird, ist wichtig. Es zeigt uns Kants Beziehung zur Schönheit von Anbeginn an. Die Schönheit, die er in Kunst und Natur findet, ist nicht autonom. Wir würden umsonst nach einer Vorstellung von künstlerischer Individualität suchen. Sowohl das Naturschöne wie auch das Kunstschöne sind der Darlegung von etwas Höherem (dem Übersinnlichen oder dem moralischen Sinn) untergeordnet und auf sie gerichtet, und sollen in diesem Sinne eine leitende, propädeutische Funktion erfüllen. Wenn sie auf diesem Weg bleibt, kann die Kunst beachtet werden. Dieser vitalen Erfahrung und dieser Erwartung an die Produkte der Kunst wird Kant zeitlebens treu bleiben. Wie wir augenblicklich sehen können, unterscheidet dieser anfängliche Referenzpunkt Kant von Anbeginn von Baumgarten.

8.2.2. *Das makroskopische Auge des Künstlers*

Wie wir bereits angedeutet haben, ist die Ästhetik Kants, und damit auch sein Kunstverständnis, das Ergebnis zweier Spannungen: Die erste ist moralisch-anthropologischer Natur und hat ihren Ursprung im Interesse für die englische Philosophie und Rousseau; die zweite ist logischer Art und wurzelt in der deutschen akademischen Philosophie, besonders in Baumgarten und Meier. Die erste dieser Spannungen kommt anfangs in den *Beobachtungen* zum Ausdruck und später in den Anthropologie-Vorlesungen. Die zweite erscheint zunächst in den Logikvorlesungen und findet dann ihre entgültige Form in der *KdU*.

In den *Beobachtungen* und den Anthropologie-Vorlesungen orientieren sich die Überlegungen letztendlich an der Welt- und Menschenkenntnis. Hier finden wir die zahlreichsten

³⁸⁹ *Bemerkungen AA XX: 18* (Vgl. Rischmüller, *a.a.O.*, S. 19-20).

Reflexionen über Autoren, Werke und deren Wert in Bezug auf die Kenntnis des menschlichen Charakters und der menschlichen Kultur. Sie sind es wohl, die uns das vollständigste Bild von der Beziehung Kants zu den Künsten seiner Zeit bieten (soweit sie uns Auskunft über den Menschen geben). Die Logikvorlesungen enthüllen uns die konzeptuellen Verflechtungen hinter der Kantschen ästhetischen Reflexion, was auch eine Stellungnahme zum intellektuellen Wert der Künste und der produktiven Einbildungskraft im allgemeinen beinhaltet.³⁹⁰ Was es dies betrifft, ist der hier wichtigste Punkt die Verbindung, die Kant zum Erbe Baumgartens aufbaut, insbesondere in Bezug auf den Begriff der ästhetischen Wahrheit.

Dieser fundamentale Begriff in der Ästhetik Baumgartens drückt die Art der kognitiven Beziehung, die zwischen dem Subjekt und dem Objekt entsteht, aus. In der Ästhetik Baumgartens zeigt es die auf die sinnliche Wahrnehmung und Reflexion konzentrierte ästhetische Besonderheit. Bei Kant finden wir die gleiche Besorgnis, wie wir sehen werden jedoch mit einem anderen generellen Bewertungsrahmen für die ästhetische Kognition.

An mehreren Stellen in den Logikvorlesungen (insbesondere in der *Logik-Blomberg* vom Jahre 1771 und in der *Logik-Philippi* vom Jahre 1772) aber zuerst in den *Bemerkungen in den Beobachtungen* wird dem Philosophen ein mikroskopisches Auge³⁹¹ zugesprochen und damit ist Präzision, intensive Klarheit und Wahrheit gemeint: Genauigkeit in kleinen Ausschnitten. Dem Dichtervermögen wird demgegenüber ein makroskopischer Blick zuerkannt, dem Einheit, Kühnheit, extensive Klarheit, Lebendigkeit aber auch Ausschweifung³⁹² zugehören.

³⁹⁰ Die Schlüsselbegriffe in der logischen Diskussion der Ästhetik sind: Die logisch-psychologischen Begriffe von Klarheit und Deutlichkeit, besonders die wichtige Unterscheidung zwischen Extensivität und Intensität, der vermutliche Charakter der Ästhetik als Wissenschaft, die ästhetische und logische Vollkommenheit und ebenso die Begriffen von Wahrheit und Urteilskraft.

³⁹¹ Vgl. *Bemerkungen in den Beobachtungen über das Gefühle des Schönen und Erhabenen* (in Folge *Bemerkungen in den Beobachtungen*), AA XX: 18 (Rischmüller, *a.a.O.* S.20). Das Gleichnis stammt aus Popes *Essay on Man* (I, Vers 189-206). Kant nimmt dazu einen kritischen Standpunkt ein. Fernerhin Locke, *Versuch über den menschlichen Verstand*, 2. Buch, Kap.23, §12. Ausführliche Kommentare findet man bei den Anmerkungen von Marie Rischmüller zu den *Bemerkungen in den Beobachtungen, a.a.O.*, S. 161-162. Die *Bemerkungen* sind wie die *Reflexionen* Nebengedanken zu verschiedenen wissenschaftlichen und philosophischen Themen. Sie wurden nicht zur Veröffentlichung gedacht und auch nicht als Zweck der Umarbeitung der *Beobachtungen über das Gefühle des Schönen und des Erhabenen*. Allerdings erlauben sie dem Leser, Kants Überlegungen zur eigenen Lebenspraxis und auf — noch wichtiger — primär emotional geprägte Assoziationen zu den Bereichen des Lebens und der Philosophie. Zur Metapher des Mikroskopium siehe auch: *Logik-Philippi*, AA XXIV: 365. Das mikroskopische Auge übersetzt in diesem Kontext das *acumen* der Baumgartenschen-Meierschen Schulphilosophie. Für eine weitere Erklärung, was für Kant mit intensiver Wahrheit gemeint ist, siehe: *Logik Blomberg*, AA XXIV: 56-57; *Logik-Philippi*, AA XXIV: 393-400.

³⁹² Selbstverständlich hat Kant jede übertriebene Phantasie im Auge, aber hier ist hauptsächlich die Übertreibung des Strebens nach Einheit, des idealischen Gefühls zu der ästhetischen Gesamtansicht: die schwärmerische und rührende Ausschweifung, "die erhabenen Chimären" seiner Zeit (Edward

Die Ausdrücke sind etwas anders formuliert, beziehen sie sich jedoch auf die Terminologie der Baumgarten-Meiers Ästhetik. Kant las seit dem ersten Semester über Logik nach G.F. Meiers *Auszug aus der Vernunftlehre* vom Jahre 1752. In der Nachricht von der Einrichtung seiner Vorlesungen im Wintersemester 1765/1766 gibt Kant zu den Meiers Unterschied zwischen zwei Arten der Vernunftlehre (eine für Gelehrte von Profession und eine andere für andere Gelehrte, welche anständig und brauchbar sein soll) einen schärferen Sinn. Er erkennt auch zwei Gattungen der Logik an: Eine Kritik und Vorschrift des gesunden Verstandes, die propädeutischen Charakter hat und eine Kritik und Vorschrift der eigentlichen Gelehrsamkeit, die nach den Wissenschaften und nur am Ende der gesamten Philosophie abgehandelt werden soll. Über seine Vorlesungen sagt er nun, dass er die Logik von der ersten Art vortragen wird. Innerhalb dieser Orientierung und soweit es das Thema erlaubt, wird es möglich sein, „einige Blicke auf die Kritik des Geschmacks, d.i. die Ästhetik werfen.“³⁹³

Wenn wir aber die Logikvorlesungen der vorherigen Jahre anschauen (die bereits erwähnten *Philippi* und *Blomberg*), sehen wir, dass die Diskussion zu zwei Dritteln auf dem Wettstreit zwischen Logik und Ästhetik aufgebaut ist. Für die pädagogische Absicht der Logikvorlesungen war es von großer Bedeutung, genau zwischen den beiden Arten von Wahrheit und Kognition zu unterscheiden. Diese Anstrengungen, einen klaren Unterschied zwischen den beiden Perspektiven in der Weltsicht aufzuzeigen, zeigen gleichzeitig, wie wichtig die ästhetische Reflexion inzwischen für Kant geworden war. Es handelte sich dabei nicht nur um eine Mode, sondern um die philosophische Herausforderung, ihre Besonderheit zu umgrenzen.

Die ästhetischen Wahrheiten sind uns seit Baumgarten bekannt und haben, wie bereits gesagt, mit der extensiven Klarheit der Betrachtung des Individuellen zu tun. Es handelt sich um eine Logik des Individuellen im Gegensatz zu einer Logik des Allgemeinen.³⁹⁴ Gleichzeitig handelt es sich auch um eine Logik der sinnlichen Wahrnehmung und um ihren Ausdruck in

Young, Klopstock, Swedenborg) gemeint. Siehe: *Bemerkungen in den Beobachtungen*, Richmüller, a.a.O., S. 56. Solch ein Streben nach Einheit geht in der Neuzeit nach Shaftesbury zurück (*The Moralists*). Versucht man zum Ursprung dieser Darstellung zu einer ästhetischen Gesamtansicht anzukommen, wird man über die Neuzeit zunächst auf die neuplatonische Interpretation in der Renaissance der Begriffe von Enthusiasmus, *mania* und *eros* stoßen.

³⁹³ Vgl. AA II: 310-11.

³⁹⁴ Kant bezieht sich bei ihnen besonders in Hinblick auf die sogenannten koordinierten Merkmale im Vergleich zu den subordinierten Merkmalen. Erstere haben mit der poetischen Beschreibung zu tun (siehe: *Logi-Philippi*, AA XXIV: 412-413), letztere sind Produkte von Analysen. In diesem Fall ist klar, dass eine Kritik der koordinierten Merkmale eine Kunstkritik ist und diese gleich der Ästhetik ist.

Form der poetischen Erkenntnis. Für Baumgarten ergänzen diese Arten von Wahrheit die logische Wahrheit und verleihen der Ästhetik einen privilegierten Platz innerhalb des philosophischen Systems. Dieser privilegierte Platz wird jedoch von Meier nicht aufrecht gehalten; er begnügt sich damit, der Ästhetik eine wichtige Funktion anzuerkennen, pädagogisch aber dem oberen Erkenntnisvermögen untergeordnet. Im Fall Kants, der Meier näher stand als Baumgarten³⁹⁵, ist diese Spannung von Anbeginn spürbar.

Wie sieht das genau aus? Weil der Philosoph der Wahrheit verpflichtet ist und diese eine strikte Genauigkeit (intensive Klarheit) verlangt, leiden für Kant oft seine Äußerungen an Trockenheit. Um diese Gefahr zu vermeiden, könnten das dichterische Vermögen (die Kunst), wo es möglich ist, von Nutzen sein: „So zeigt der Compass nur die Weltgegend und giebt dadurch Anlass zur Richtung des Schiffes, aber er bewegt das Schiff nicht, dazu gehören die Segel.“³⁹⁶ Sie sollen demzufolge den trockenen Prinzipien und Begriffen der Philosophie die dazu notwendige Belebung beibringen.

Hiermit lässt sich ableiten, dass Kant in seinen früheren Jahren an eine mögliche aber gefährliche Zusammenarbeit zwischen Philosophie und Dichtungsvermögen dachte. Die *Beobachtungen* und die *Bemerkungen zu den Beobachtungen* zeigen die Art und Weise dieser möglichen Kooperation: „Es kommt hiebei nicht so sehr darauf an, was der Verstand einsehe, sondern was das Gefühl empfinde. Gleichwohl haben die Fähigkeiten der Seele einen so großen Zusammenhang: daß man mehrenteils von der Erscheinung der Empfindung auf die Talente der Einsicht schließen kann. Denn es würden demjenigen, der viele Verstandesvorzüge hat, diese Talente vergeblich erteilt sein, wenn er nicht zugleich starke Empfindung vor das wahrhaftig Edle oder Schöne hätte, welche die Triebfeder sein muß, jene Gemütsanlagen wohl und regelmäßig anzuwenden.“³⁹⁷

Die Vorstellung ist gänzlich auf das Lebensgefühl bezogen. Vorgestellt und gefragt wird: Wie wird man von den schönen Dingen affiziert? Welche Empfindungen bewirken diese schönen Gegenstände? Welches Vermögen werden durch sie gegründet? Diese Lebensgefühle werden

³⁹⁵ Ich finde keine klaren Hinweise darauf, dass Kant direkten Kontakt mit Baumgartens *Aesthetica* aufgenommen hätte. Das wäre nicht weiter verwunderlich, da dieses Werk Baumgartens zwar bekannt war, bedauernswerter Weise aber selten gelesen wurde. Man war der Ansicht, dass die Verbreitung seiner Begriffe durch Meiers *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaft* ausreiche, um ihnen gegenüber Stellung zu beziehen. Dieser traurige Irrtum war genug, um Baumgartens ebenso mutiges wie intelligentes ästhetisches Projekt zu Grabe zu tragen.

³⁹⁶ *Logik-Blomberg*, siehe Anm. 1.

³⁹⁷ *Beobachtungen, a.a.O.* AA II: 238 (Suhrkamp Ausgabe, *a.a.O.*, S. 847).

außerdem nicht im Zusammenhang mit der mechanische Nützlichkeit oder der Annehmlichkeit betrachtet, sondern mit allem, was einem auf eine bestimmte Weise — nicht durch Begriffe, sondern durch Bilder — darauf hinweist, dass der Mensch auf der Welt einen Platz hat, dass er etwas angehört, dass die Welt mit ihm übereinstimmt.³⁹⁸ Im Grunde genommen geht es um eine gewisse Harmonie zwischen ihm und der Welt. Die Notwendigkeit, diese andere Art der Betrachtung der Welt einzuführen, die nicht vom Allgemeinen ins Abstrakte sondern vom Individuellen ins Konkrete verläuft, wurde von Baumgarten aufgezeigt und vom jungen Kant geteilt.

Zusammen mit dieser neuen Herangehensweise an die Welt taucht gleichzeitig ein neues Subjekt auf. Es geht hier nicht um den *Logikus*, sondern um den *Aestheticus*. Dieser Ansicht ist auch Kant. Dieses harmonische Gesamtbild wird sich nicht dem auf Genauigkeit und Wahrheit bestehenden Philosophen oder Wissenschaftler geschenkt, sondern entspricht der Einbildungskraft des lebendigen und bilderreichen Geistes eines Dichters³⁹⁹ oder Malers, obgleich Kant damit den Geltungsanspruch aber noch nicht die Legitimität einer poetischen bzw. künstlerischen Quelle der Erkenntnis in Frage stellt.

Die Verbindung beider Arten des Erkennens (des Logischen und des Sinnlichen) hatte auch Mendelssohn deutlich gefordert: „Allein die Demonstration überzeugt, aber sie erweckt selten [...] Man lehre die wahre Würde des Menschen kennen, und die Erhabenheit seiner sittlichen Natur in den gehörigen Lichte betrachten [...] Hier zeigt sich der unschätzbare Nutzen der schönen Wissenschaften in der Sittenlehre, nicht nur für gemeine Köpfe, die für die Tiefe der Demonstration zu seichte sind; sondern so gar für den Weltweisen selbst, wenn er kein Mittel versäumen will, die todte Erkenntnis der Vernunft zum wahren sittlichen Leben zu erwecken.“⁴⁰⁰

Dieses Zitat ist aus zweierlei Gründen wichtig. Erstens werden hier Extreme betont, die eigentlich vermieden werden sollten. Trockene Wissenschaft, tote Erkenntnis: Diese

³⁹⁸ Vgl. *Refl.* 1821.

³⁹⁹ Dazu auch die Beschreibungen Kants zum Kontrast zwischen dem Erhabenen und dem Schönen in den *Beobachtungen* (AA II 208f.). Trinkende Bäume, lispelnde Zephire, weinende Wolken, drohende Felsen, schweigende Gräber und träumende Schatten sind Metapher, die Kant gern bis der *KdU* anführt. Solche Metapher verweisen auf Miltons *Paradise Lost* in der Übersetzung von B.H. Brockes (Pope, *Versuch vom Menschen* — ed.1740 —, der auch einzelne Kapitel des Werkes von Milton beifügt). Aus der Brockes-Übersetzung hat Kant bereits 1755 zitiert, vgl. AA I 360, 365.

⁴⁰⁰ Mendelssohn, M., „Rhapsodie oder Zusätze zu den Briefen über die Empfindungen“ (1761), in: *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hrsg. von Otto Best, Darmstadt 1974, S. 164.

Ausdrücke bezeichnen den Gegenpol der künstlerischen Ausschweifungen und Seichtigkeit.⁴⁰¹ Die Antwort auf diese Gefahr sollte die Zusammenarbeit zwischen Verstand und Vernunft auf der einen Seite und produktive, sinnvolle Einbildungskraft auf der anderen auslösen. Zweitens ist zwar klar, dass der theoretische Impuls von Baumgarten ausging, aber die Nähe zwischen Kant und Mendelsohn überwiegt hier. Beide betonen den propädeutischen Charakter der schönen Wissenschaften. In diesem Fall sollte der lebendige ästhetische Ausdruck letztendlich einem moralischen Zweck dienen.⁴⁰²

Mit Baumgarten, Meier und Mendelsohn teilte Kant diese prinzipielle Auffassung der Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Erkenntnisvermögen. Rousseau indessen gilt als Urheber der sogenannten sokratischen Wende Kants: „Ich bin selbst aus Neigung ein Forscher. Ich fühle den gantzen Durst nach Erkenntnis und die begierige Unruhe darin weiter zu kommen oder auch die Zufriedenheit bey jedem Erwerb. Es war eine Zeit da ich glaubte dieses allein könnte die Ehre der Menschheit machen und ich verachtete den Pöbel der von nichts weis. Rousseau hat mich zurecht gebracht. [Ich] Dieser verblendende Vorzug verschwindet, ich lerne die Menschen ehren und ich würde mich weit unnützer finden wie den gemeinen Arbeiter wenn ich nicht glaubete dass diese Betrachtung allen übrigen einen Werth ertheilen könne, die Rechte der Menschheit herzustellen.“⁴⁰³ Vom jungen und selbstsichern Sterngucker verwandelt sich Kant in den 1760er Jahren unter dem Einfluss von Rousseau zum teilnehmenden Zuschauer der Alltagswelt. Die Einwirkung dieser Wende sind eben die *Beobachtungen*.⁴⁰⁴

⁴⁰¹ Auch dazu: *Logik-Philippi*, AA XXIV: 358, 364, 365.

⁴⁰² In dieser Hinsicht ist es Mendelsohn, der Kant zufolge am besten dem Stil Platons gefolgt ist. (*Logik-Philippi*, AA XXIV: 483). Wir haben bereits wiederholt betont, dass Kant mit Platon mehr gemein hat, als man gemeinhin annimmt. Die Kritik hat sich zu sehr auf die Schrift konzentriert, in der er ihn den Vater aller Schwärmerei nennt (*Von einem neuerdings erhobenen Ton in der Philosophie*), dabei aber, wie wir im ersten Teil gesehen haben, eher J.G. Schlosser im Visier hat. Die Beschreibung Platons in den Logikvorlesungen zeigt ihn vielmehr als jemanden, der die Beziehung zwischen Geschmack und Verstand korrekt erfasst hat (siehe: AA XXIV:329). Wer hingegen am stärksten kritisiert wird, da er nicht nur in Hinblick auf den Geschmack, sondern auch auf die Philosophie im Allgemeinen nur Hindernisse und Verderben bringt, ist Aristoteles (AA XXIV:333).

⁴⁰³ *Bemerkungen in den Beobachtungen*, Rischmüller, a.a.O. S. 38. Vgl. Anmerkungen zu 35,21 und 113,26 hinsichtlich der Rolle des Ichs.

⁴⁰⁴ Die in Jahreswende 1763/64 bei Kanter erscheinende Schrift markiert den Eintritt Kants in die Welt des Geschmacks. Sie ist aber keine ästhetische Abhandlung im Sinne der *KdU*. Im Zusammenhang einer Auseinandersetzung mit den englischen Empiristen (Von Locke bis Home und Burke) auf einer Seite und der Rezeption der Schriften Rousseaus auf der anderen wendet sich Kants Interesse von den kosmogonischen Spekulationen der 1750er Jahre hin zum Problem der Stellung des Menschen in der Welt. Unter dieser Sichtweise beginnt er mit dem moralischen Gefühl als ethische und ästhetische Basiskategorie zu experimentieren. Dass es ein Experiment war, zeigt auch die einleitende Bemerkung, dass es sich mehr um Anblicke eines Beobachters als die eines Philosophen handle. Die Bezeichnung des Verfassers als ein Beobachter weist deutlich auf den Einfluss der Zeitschrift *The*

Rousseau ist jedoch nicht nur in dieser Hinsicht als Urheber wichtig. Die Kantsche Beurteilung Rousseaus kann auch als Beispiel für die allgemeine Bewertung des Dichtungsvermögens und des Genies gelten. Nehmen wir als Muster ein anderes Zitat der *Bemerkungen in den Beobachtung*: „Der erste Eindruck den ein <verständiger> Leser <der nicht bloß aus Eitelkeit oder zur Zeitkürzung liest> der Schriften des Herrn J.J. Rousseau bekommt ist eine [große] ungeweine Scharfsinnigkeit des Geistes, einen edlen Schwung des Genies und eine gefühlvolle Seele [...]“⁴⁰⁵ Gelobt wird Rousseau allein am Anfang des Zitats. Kurz danach erfahren wir, dass er bei näherer Überlegung zu neu, zu paradox und zu seltsam wirkt. Die Zauberei verschwindet bei der Annäherung (wie bei Platon der Eindruck eines Gemäldes von Zeuxis), bei der intensiven Sicht des Verstandes. Wenn wir auf das Erbe Baumgartens schauen, sehen wir hier einen klaren Bruch in der Auffassung der Beziehung zwischen Kunst und Philosophie. Für letzteren erträgt und verlangt die extensive Klarheit des Dichtungsvermögens keine Genauigkeit. Kant aber fordert sie. Für Baumgarten beruht der kognitive Wert der extensiven Wahrheiten auf der Vielfältigkeit der Eindrücke und dem Reichtum der Beschreibung. Der analytische Geist Kants erträgt keine verschwommenen Grenzen. Er erkennt zwar den Nutzen der Bilder bei der Verdeutlichung von Begriffen, es handelt sich aber lediglich um eine Hilfe. Genauso wie vorher bei Wolff und Meier gibt es auch für Kant eine intellektuelle Hierarchie des Erkenntnisvermögens. Die *Logik-Philippi* drückt auf klare Weise den Zusammenhang zwischen Verstand und Geschmack aus: „Dem Verstande ist alles unterworfen.“⁴⁰⁶

Untere Erkenntnisvermögen sind dann eben "untere" und *confusa* bedeutet für ihn immerhin ein Makel in der intellektuellen Wahrnehmung. Die Kritik Kants bleibt dennoch unvollendet, wenn wir nur bei dem zweiten Passus bleiben wollen: Bewundert wird nur das Talent, verurteilt werden die Resultate. Als Schlussfolgerung sollte man denn das Ganze ablehnen

Spectator hin, an deren Ratschlag sich auch Kant hielt, niemals von sich selbst zu reden (Vgl. 562. Stück — *On egotism. Retailer of old Jokes*-, in: *The Spectator*, London 1850. In demselben Stil teilt Kant dem Publikum seine ersten Beobachtungen ebenfalls in einer lockeren und theoretisch anspruchlosen Form mit.

⁴⁰⁵ *Bemerkungen in den Beobachtungen*, Rischmüller, a.a.O., S. 37-38. Zu Kants Charakterisierung von Rousseaus Schriften (abgesehen der kritischen Werken) vgl. auch: AA XV 210, 406, AA XXIV: 465, AA XXV: 12, 26, 33, 39, 60, 79, 106, 188, 260, 265, 306, 326, 330, 387, 447, 530, 664, 675, 684, 689, 724, 726, 764, 767, 846, 847, 891, 1005, 1010, 1011, 1064, 1107, 1155, 1302, 1307, 1309, 1334, 1335, 1364, 1381, 1387, 1402, 1411, 1415, 1417, 1419, 1423, 1449.

⁴⁰⁶ Vgl. *Logik Philippi* AA XXIV: 367. Das Bewertungskriterium bleibt einer *Reflexion* der 50er Jahre treu: „Man muß von der logischen Vollkommenheiten den Anfang machen, die man auch ohne ästhetische Vollkommenheiten traktieren kann. Die andere können darauf folgen. Niemand putzt ein Haus ab, ehe es die gehörige Festigkeit hat.“ (*Refl.* 1770, vom 1752-56).

oder nur als Täuschung bewerten. Ein dritter Schritt in der Bewertung der Schriften Rousseaus hindert dennoch diese radikale Möglichkeit.⁴⁰⁷

Laut diesem dritten "Gedanken", zu welchem Kant nur sagt: „man nur schwerlich gelangt weil es nur selten geschieht“, könnte man in der Folge der vorigen Betrachtungen des gegenseitigen Austauschs zwischen Philosophie und Dichtungsvermögen vermuten, dass die Paradoxa Rousseaus etwas wahres zum Ausdruck bringen können, und zwar Wahrheiten, die sich nicht nur dem Verstand, sondern ebenso dem Schwung der Kreativität, des Genies und der gefühlvollen Seele verdanken. So könnte man in den Produkten der Kunst trotz alledem mit der gebotenen Vorsicht Wahrheiten entdecken, die eben nicht nur im Wissen und in widerspruchsfreier Erkenntnis bestehen, ihren Ursprung vielmehr in den Einfällen der Einbildungskraft, in Gefühlen, Wahrnehmungen und Beobachtungen haben.

Dies können wir auch bei Baumgarten finden. Für Kant jedoch liegt der Schwerpunkt anderswo. Die Poesie Popes, Hallers oder Brockes oder die Schriften und Romane Rousseaus behalten ihre Gültigkeit, allerdings nicht aus sich selbst heraus, sondern in so fern, als sie helfen, Emotionen und den Sinn für die höheren Wahrheiten zu wecken. Die Schönheit ist ein Werkzeug zur Erkenntnis.⁴⁰⁸ Die Form der Anschauung behilflich die Vollkommenheit des Verstandes auszudrücken. Dazu sagt Kant: „Es ist ein rechtes Kunststück und große Geschicklichkeit, Begriffe sinnlich zu machen. [...] Es dienet dieses die Wahrheit faßlicher zu machen und nachdrücklich vorzustellen.“⁴⁰⁹

Eine von diesen Wahrheiten ist das Gefühl für die Würde des Menschen.⁴¹⁰ Sie sind jedoch durch die Kunst schwer zu erreichen und so selten, wie selten die Genies sein können. Sie verlangen überdies einen kritischen Blick, der ebenso selten ist unter Lesern literarischer Schriften oder begeisterten Kunstkennern. Deshalb empfiehlt Kant, dass wir erst die „abstrakte Wahrheiten“ lernen, bevor wir uns der Frage des Geschmacks zuwenden. Wie wir

⁴⁰⁷ *Bemerkungen in den Beobachtungen*, Rischmüller, a.a.O., S. 37-38.

⁴⁰⁸ Vgl. *Logik-Philippi*, AA XXIV: 361-362. Sie muss vor allem als Werkzeug des Verständnis von moralischer Begriffen (AA XXIV: 370: „Das Gute ist der eßentielle Grund des Schönen.“)

⁴⁰⁹ *Logik-Philippi* AA XXIV: 363.

⁴¹⁰ Dazu: Schmucker, J., *Die Ursprünge der Ethik Kants in seinen vorkritischen Schriften und Reflexionen*, Meisenheim/Glan 1961.

bereits 1770 in der *Reflexion* gelernt haben, muss das Haus fest gebaut sein, bevor wir es säubern und verziern.⁴¹¹

So verfährt auch Kant in puncto Kunst: Das Kunstschöne bezaubert, aber gleichzeitig muss man sich dessen bewusst sein, ihren Produkten ein vernünftiges Verfahren beizustellen, sonst bleibt man bezaubert aber nicht begeistert, oder schlicht und einfach enttäuscht.⁴¹² Nur ein vernünftiges Verfahren ermöglicht, von den Früchten der Kunst korrekt zu profitieren. Solch ein vernünftiges Verfahren unterscheidet sich wie wir gesehen haben jedoch bei Baumgarten und Kant. Für Kant bedeutet es, höheren Zwecken die künstlerische Schönheit ausdrücklich unterzuordnen.

Die Koordinaten einer möglichen Zusammenarbeit zwischen Philosophie und Dichtungsvermögen sollten deswegen für Kant gut festgestellt werden. Die Produkte der schönen Künste sollen die Grenze des Verstandes und der Moral nicht belasten oder zerstören, sonst sind sie nur leere Ausschweifungen: Täuschungen, ein Wust der Bilder.⁴¹³ Zu den Ausschweifungen gehören nicht nur rührende, übertriebene Gesamtansichten oder mystische Gedanken à la Swedenborg⁴¹⁴, sondern auch schwärmerische Empfindungen à la Richardson⁴¹⁵ oder üppige Tändeleien im Sinne des Rokoko-Geschmacks⁴¹⁶ (Gellert wird oft genannt⁴¹⁷). Kant, der junge Privatdozent, nahm in diesem Sinne die Rolle eines kritischen

⁴¹¹ Siehe auch dazu *Logik-Philipp* AA XXIV: 363: „In der Philosophie muß man erst abstracte einen Satz durchdenken und hernach ihn sinnlich machen. So kann man allgemeine Maximen in Sentiments verwandeln, wenn man das was jene in abstracto sagen, auf einen einzeln Fall anwendet.“

⁴¹² Vgl. *Logik-Philippi*, AA XXIV: 371.

⁴¹³ *Anthropologie-Friedländer* AA XXV: 536.

⁴¹⁴ Emanuel Swedenborg (1688-1772) Vgl. AA. XXV: 284, 1059.

⁴¹⁵ Samuel Richardson (1689-1761). Der Verfasser von *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740), von *The Story of Sir Charles Grandison* (1754) und von *Clarissa, or the History of a Young Lady* (1748) hatte im 18. Jahrhundert eine riesige Wirkung. Sie war noch stärker als die ohnehin außergewöhnliche Wirkung Rousseaus. Er wird als Referenz für die Einwirkungen der Romane auf das Publikum von Kant mehrmals zitiert, darunter: *Bemerkungen* (a.a.O. S.11); *Anthropologie In Pragmatischer Hinsicht*, AA VII: 121 (Vorrede); AA. XXV: 527,1395. Dazu auch. Rischmüller, M., Anmerkungen, a.a.O., S. 146-147.

⁴¹⁶ Was Kant bei diesen Autoren am entschiedensten kritisiert, ist deren Versuch, lediglich zu bewegen. Dazu: *Logik-Philippi*, AA XXIV: 362: „Die Autoren, so lediglich auf Eindrücke gehen haben den niedrigsten Rang.“ Auch: AA XXIV: 370 (über Lohenstein).

⁴¹⁷ Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769). Der Übersetzer der Romane Richardsons, Schriftsteller, Dichter und Philosophie Professor fand bei seinen Zeitgenossen viel Anklang. Seine von Destouches und Marivaux rührende Komödie wurde jedoch von Kant oft kritisiert. Im Mittelpunkt der Kritik lag diese Art von Dichtung, die eine Verfeinerung der Lebenshaltung förderte. Vgl. *Bemerkungen*, a.a.O. S. 51, AA XXIV: 332, AA XXV: 36, 96, 206, 323, 406, 583, 629, 1390, 1536. In ähnlicher Weise hatte Rousseau die Werke der genannten Destouches und Marivaux abgelehnt. Vgl. auch dazu *Anthropologie-Collins* XXV: 191-192 bezüglich der kritischen Bemerkungen Kants über die verschiedenen literarischen Moden in Deutschland.

Rezipienten der allgegenwärtigen Diskurse über den Zusammenhang des Guten und Schönen an, über die Fähigkeiten des Geschmacksurteils, über den Anteil von Gefühl und Vernunft im ästhetischen Urteil.⁴¹⁸ Abgeleitet von diesem ersten Anspruch sollen die Dichtungsvermögen überdies durch kreative und vernünftige Bilder die Gemütskräfte beleben und dem Verstand Schwung geben: Sie sollen erreichen, was dem kaltsinnigen, trockenen Verstand verborgen bleibt. Die schönen Produkte der Kunst sollen außerdem den moralischen Sinn der Menschheit stützen, ihm Anstoß geben. Zu diesen Koordinaten bleibt Kant im Grunde genommen bis zum Ende treu, sie bestimmen seit dem Anfang die bestrebte Kooperation und ebenfalls seinen persönlichen Geschmack.

Vorauszustellen ist die Tatsache, dass Kant im Sinne dieser Koordinaten Vorlieben hatte; Autoren, die er gut und gern gelesen hat und die ihm einen Geistesschwung gegeben haben: Erwähnt wurden schon Rousseau und Mendelssohn. Zu diesen Autoren gehörten auch: Shaftesbury, Hutcheson, Hume, Home, Burke, Gerard und Sulzer. Aber nicht nur Ästhetiker oder Philosophen hat er gründlich und gern gelesen. Er lebte wohl kaum — mindestens bis in die 1760er Jahre — abseits von der literarischen Produktion in England, Frankreich und Deutschland. Die Namen von Milton, Pope und Haller kommen häufig unter lobender Beurteilung vor.⁴¹⁹ Milton wurde als wahrer, großer Dichter und Genie bezeichnet.⁴²⁰ Die größte Verehrung bringt er aber Pope entgegen.⁴²¹ Zu den drei Teilen der *Allgemeine Naturgeschichte(n) und Theorie des Himmels* (1755) hat Kant jeweils ein Motto aus seinem

⁴¹⁸ Zuerst muss Rousseaus Gedanken über Moral als Hintergrund Kantscher Überlegungen erwähnt werden, aber auch die zeitgenössische Diskussion aus derer Kant selbst geschöpft hat: Dubos, Montesquieu, Batteux, Diderot unter den Franzosen und Locke, Shaftesbury, Addison, Hume, Home, Hutcheson und Burke unter den Engländern.

⁴¹⁹ Das Muster aller Schönheit in der schönen Künste bezieht sich allerdings in dieser Zeit auf die Antiken. Das sagt aber viel mehr von den Bedingungen der damaligen Zeit als von Kant selbst. Die Beziehung zu den Alten war das Motto des Klassizismus und des Neu-Klassizismus. Sie war schließlich eine Gewohnheit, die durch die Lektüre von Winckelmann und Mengs bei Kant intensiviert wurde. Die *KdU* bleibt diesen Modellen treu und kommt in den Paragraphen, in denen die Genielehre dargestellt wurde, entschieden vor (*KdU* C 185). Bezüglich der alten guten Klassiker, zitierte Kant gern Lucan und Horaz. Dies jedoch zeigt mehr eine alte Schulgewohnheit als seine persönliche Vorliebe. Diese geht eher zu den drei schon erwähnten Dichtern, denen später Wieland auch gehören wird. Neben diesen las Kant auch gerne die englischen Satiriker, besonders Sterne, Swift, Fielding und Butler. In der *Anthropologie-Collins* (AA XXV: 190) wagt er sogar zu sagen, dass Pope und Milton *offenbar* noch besser als Homer waren, nur weil sie auf keine tote Sprache ihre Gedichten verfasst haben, sind sie deswegen nicht fähig, verewigt zu werden, „denn sonst ändern sich Wörter und Ausdruck.“

⁴²⁰ John Milton (1608-1674). Vgl. insbesondere *Anthropologie Collins*, AA XXV:95-96 und *Parow*, AA XXV:355. Auch: AA XXV: 721, 991, 1060, 1282, 1466, 1494, 1497, 1561).

⁴²¹ Über Pope (1688-1744). Vgl. AA XXV: 121, 137, 190, 202, 345, 399, 455, 527, 1059, 1178, 1190, 1232, 1265, 1378.

Essay on man nach der Übersetzung von Brockes gewählt.⁴²² Pope kommt ebenfalls sehr häufig als Beispiel für die Zusammenarbeit zwischen Einbildungskraft und Verstand.⁴²³ Die Einwirkungen der Gedichte von Haller gehören wie schon erwähnt zu den deutlicheren Äußerungen Kants in Bezug auf eine reine künstlerische Erfahrung. Die Lektüre dieser Gedichte erzeuge vitale Empfindungen, die aus den Gedanken entspringen und lasse ein Spür von Kälte fühlen, einen Schauer, der „sich über unser ganzes Nervensystem erstreckt.“⁴²⁴

Gemäß dieser ersten Äußerungen in den *Beobachtungen* und in den *Bemerkungen* samt die Hinweise auf die *Reflexionen* und auf die Logik- und Anthropologie-Vorlesungen kann man also von Kant wohl sagen, dass sein Geschmack sich nicht mit der Zeit entwickelt hat; dass er von einer frühen Auffassung eines aufgeklärten Geschmacks gefesselt blieb, dass er auf ganz klare Weise die Kunst der Moral zuordnet. Aber man kann von ihm nicht sagen, dass er von einem künstlerischen Geschmack ganz entfernt geblieben ist.

Wir haben bereits den ästhetischen Einfluss Baumgartens auf Kant betont und gezeigt, woraus der Unterschied zwischen beiden entspringt. Nun wollen wir diesen Unterschied etwas genauer ansehen. Wie wir bereits gesagt haben, ist der Unterschied von Anfang an sichtbar. Seit den Logikvorlesungen definiert Kant die Logik als Kritik, nicht als Wissenschaft, da sie eine Doktrin der Gelehrte, ein Organon, ist und ihre Prinzipien *a priori* sind, weil sie Regeln des Verstandes enthält. Die Ästhetik wiederum ist nur Kritik und nicht Wissenschaft, weil ihre Prinzipien nur *a posteriori* hergenommen sind.⁴²⁵ Damit stimmt die *Reflexionen* der Zeit überein, wo es heißt: „Es gibt keine Theorie des Geschmacks. Es sind ästhetische Beobachtungen, aber nicht dogmata. Ihre Regeln sind nicht durch die Vernunft, sondern den Geschmack befestigt.“⁴²⁶

Durch diese Bezeugung und die langsam heranwachsene Überzeugung, dass es in der Tat keine ästhetischen Wahrheiten gibt, wird der Unterschied zwischen Baumgarten und Kant augenblicklich klar. Kant ist sich dessen bewusst und bestätigt es folgendermaßen: „Der

⁴²² AA I: 16, 259, 349. Vgl. noch dazu den Brief an Herder vom 9.5.1768 (AA X: 75-76): „[...] Zu hoffen an Ihnen in derjenigen Art von Dichtung, welche die Grazie der Weisheit ist und worin Pope noch allein glänzt mit der Zeit einen Meister zu erleben.“

⁴²³ Siehe *Logik-Philippi*, AA XXIV: 371: „Ein ängstlicher Reimdichter misfällt im höchsten Grad; aber mit welchem Vergnügen liest man des Pope Verse, wo die Reime natürlich und der Sache nach von selbst scheinen geflossen zu seyn.“ Und „der ächte Geschmack liebt Gründlichkeit, wie ein Pope.“

⁴²⁴ AA XXV S. 905-906. Verweist wird auf Hallers unvollkommenes Gedicht *Über die Ewigkeit* aus dem Jahre 1736.

⁴²⁵ Auch dazu: AA XXIV: 359.

⁴²⁶ *Refl.* 1585 (siebziger Jahre).

Philosoph Baumgarten in Frankfurt [am Oder] hatte den Plan zu einer Ästhetik als Wissenschaft gemacht. Allein richtiger hat Home die Ästhetik Kritik genannt, da sie keine Regeln a priori gibt, die das Urteil hinreichend bestimmen, wie die Logik, sondern ihre Regeln a posteriori hernimmt, und die empirische Gesetze, nach denen wir das Unvollkommenere und Vollkommenere (schöne) erkennen, nur durch die Vergleichung allgemeiner macht.⁴²⁷ Die bekannte Beschreibung Baumgartens durch Kant, in der er ein vortrefflicher Analyst genannt wird⁴²⁸, ist wohl nicht nur als Lob zu sehen. Dieser Unterschied ist gleich am Anfang erkennbar und beruht laut Kant auf einer theoretischen Schwäche Baumgartens. So lesen wir in den *Refl.* 5081 (um 1776-78): “Baumgarten: Der Mann war scharfsichtig (im Kleinen), aber nicht weitsichtig (im Großen) [Ein Kyclop von Metaphysiker, dem das eine Auge fehlt, nämlich der Kritik]. Anstatt seiner Ästhetik passt sich besser das Wort: Kritik des Schönen“.⁴²⁹ Ähnliches Ton hat *Reflexion* 5125.⁴³⁰

Der letztendlich propädeutische Charakter der Kunst im Besonderen und der Ästhetik im Allgemeinen ist wie wir bereits erwähnt haben ein weiterer Punkt, an dem sie sich klar unterscheiden. Dieser propädeutische Zweck wird von Kant von Anfang an hervorgehoben und findet seinen radikalsten Ausdruck in zwei *Reflexionen* aus den 50er Jahren. In der *Reflex.* 1753 (um 1755) sagt er: “Die deutliche Erkenntnis hat ohne die ästhetische Beihilfe bloß durch die Reizung des Objekts durch die logische Vollkommenheit, d.h. die Richtigkeit und Ordnung, wie es betrachtet wird, so eine Quelle des Vergnügens in sich, die alles Ästhetische sowohl an Größe als an Dauer übertrifft. [...] Die Ästhetik ist nur ein Mittel, die Leute von gar zu großer Zärtlichkeit an die Strenge der Beweise und Erklärungen anzugewöhnen. So wird man Kindern den Rand des Gefäßes mit Hönig beschmiert.“⁴³¹ Der spätere Einfluss Rousseaus wird diese Kritik verändern, aber nie bis zu dem Punkt, an dem der eigentliche funktionelle Zweck der Ästhetik oder die eigentliche propädeutische Funktion der Kunst durch etwas anderes ersetzt würde. Hier unterscheidet Kant sich nicht von seinen Zeitgenossen: Auch bei Meier und Sulzer steht die propädeutische Funktion der Kunst klar im Dienste der Moral. Baumgarten war im Vergleich dazu ein Avantgardist.

⁴²⁷ Kant, zitiert von Jasche in seiner Ausgabe der Logik, Einleitung. In: Menzer, P., *a.a.O.*, S. 30-31.

⁴²⁸ *KdrV* 50A.

⁴²⁹ AA XVIII: 81-82.

⁴³⁰ „Mein Autor Baumgarten ist ein vortrefflicher Mann in Erläuterungsurtheilen, aber wenn er zu Erweiterungsurtheilen übergeht, die doch in der Metaphysik hauptsächlich gefordert werden, so ist er ohne Fundament.“ (AA XVIII: 99)

⁴³¹ Ebenso *Refl.* 1773 (um 1755). Vgl. AA XVI: 101-102.

Bisher haben wir uns hauptsächlich auf die *Reflexionen* und die Logikvorlesungen gestützt. Allerdings haben wir bereits erwähnt, dass die Kantsche Ästhetik sich im Wechselspiel zwischen zwei Spannungsgebieten entwickelte, und zwar einem logischen und einem anthropologischen. In den *Reflexionen* gibt es davon sehr viele, die sich auf anthropologische Beobachtungen beziehen.⁴³² Jedoch erst mit dem Beginn der Anthropologie-Vorlesungen im Jahre 1772 erhalten diese Überlegungen nicht nur einen systematischen Charakter, sondern auch eine schwerwiegende Rolle im Kantschen Denken. Für uns ist überdies bedeutsam, dass *die* Anthropologie-Vorlesungen die wichtigen Quellen einer systematischen Betrachtung der Kunst sind.

8.2.3. *Die Anthropologie-Vorlesungen von 1772/3 (Collins) bis 1777/78 (Pillau)*. Die ersten systematischen Reflexionen zu einer empirischen Naturlehre hatte Kant zuerst in den 50ern in seinen Vorlesungen über physische Geographie geäußert. Ein anthropologisches Interesse tritt zum ersten Mal im Rahmen dieser Reflexionen auf. Als wichtigste Quellen einer Menschenkenntnis oder Anthropologie nennt er damals Lokalkenntnis, Reisebeschreiben und als Hilfsmittel: Weltgeschichte, Biographien, Schauspiele und Romane.⁴³³ Das psychologische Interesse erfuhr aber eine Erweiterung durch die Lektüre der Engländer und eine neue Vertiefung durch Rousseau. In den 70er Jahren hat Kant bereits einen riesigen Umfang an Informationen über das Thema gesammelt, die in seinen Vorlesungen klar und gewandt zum Ausdruck gebracht werden.⁴³⁴ Laut Menzer. “Nirgends hat sich Kant so frei geäußert, nirgends ist sein Vortrag so lebendig und reich als in diesen Vorlesungen. Es gab eben keine Grenzen für das Studium des Menschen und ebenso wenig eine Beengung durch eine Systemförderung, wie sie doch die Vorlesungen über die Logik zu erfüllen hatten.”⁴³⁵

Betrachtet man in die Vorlesungen der ersten Phase den Dichter als guten Dichter und nicht als Schwärmer, Betrüger oder Faulenzer, so sind die Resultate folgende: 1) Der gute Dichter

⁴³² Im Sinne der Epoche, also Beobachtungen und Beschreibungen des spezifisch Menschlichen und seiner kulturellen Varianten.

⁴³³ Siehe: *Entwurf und Ankündigung eines Collegii der physischen Geographie*. AA II: 1-12.

⁴³⁴ Siehe die großartige Arbeit von Brandt, R. Und Stark, W. In Band XXV der *Akademie Ausgabe*. Die Einführung in die Ausgabe bietet eine seriöse und mutige Annäherung sowohl in Hinblick auf den Inhalt als auch auf den Wert und die intellektuelle Zuverlässigkeit und Glaubwürdigkeit dieser Vorlesungen. Dazu auch den kritischen Kommentar zu der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* von Reinhard Brandt (*Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798), Hamburg 1999).

⁴³⁵ Menzer, P., *a.a.O.*, S. 37.

muss neu und originell sein bei den Bildern und Gedanken, die er herstellt.⁴³⁶ Das Prinzip lautet: Neuigkeit der Gedanken, lebhafte Bilder, die Abstechungen machen oder Bewunderung erregen; 2) Er muss in seinen Schriften immer ein Analogon der Wahrheit beobachten, d.h.: Die Bedingungen seiner Erzählung müssen mit dem angenommenen Charakter übereinstimmen.⁴³⁷ Dem guten Dichter ist also nicht erlaubt zu sagen, was er will. Angesichts dieser Betrachtungen wurden die schon erwähnten Milton, Pope und Haller als wahre und gute Dichter gepriesen.

Dichtkunst besteht in Empfindung plus Erfindung⁴³⁸ und sie wird auch als das harmonische Spiel von Gedanken und Empfindungen bezeichnet.⁴³⁹ Die Empfindungen, die sie erregt, müssen die Gedanken befördern und stimulieren. Der Dichter muss der Erfahrung folgen und mithilfe der Einbildungskraft neue Bilder herstellen. Dies heißt Erfindung und braucht außerdem Kenntnis und Gedanken. Die so geschaffenen neuen Bilder erwecken unsere Aufmerksamkeit und befördern damit die Herstellung von neuen Gedanken. Dieser Prozess heißt Belebung. Sie wird auch als Stärke, Klarheit und Anschauung der Gedanken bestimmt.⁴⁴⁰ Dazu stehen die Metrik und der Reim als Instrumente des Gedichtes zur

⁴³⁶ Dies deckt einen direkten Einfluss der englischen Dichtung in Kant auf oder zeigt mindestens, dass er durch die Lektüre der Schriften Lessings von ihrer Wichtigkeit wusste. Neuigkeit in den Gedanken und Originalität waren die Hauptmotive der Lyriktheorien Youngs (Edward Young, 1683-1765). Der Autor von *Conjectures on Original Composition* (1759) war Kant bekannt. Kant stand nicht besonders gern an der Seite des Engländers (Er wird in den *Beobachtungen* getadelt: AA II: 211. Dazu auch: AA XXV: 399, 517, 575, 967, 1117, 1265, 1341, 1391), aber dieser erste Bezug auf Originalität weist offenbar darauf hin, auf welcher Seite und wem gegenüber er stand. Die englische Dichtung war ihm wichtiger als die französische. Durch Zitate ist die Kenntnis von Shakespeare spürbar (Vgl dazu: *Refl.* 379 und 1519; auch AA XXV: 120, 175, 336, 472, 858, 1057, 1060, 1062, 1213, 1313, 1497, 1561). Als die *Stürmer und Dränger* Regellosigkeit zum Programm erhoben, musste das Urteil über den Engländer ungünstig beeinflusst werden, wie wir später bestätigen werden. Die Opposition Kants zu einer totalen Ablehnung der Regeln befürwortet seine Vorliebe für eine intellektuelle Dichtung gegenüber einer sensualistisch orientierten Dichtung (Dazu: AA XXV: 98 und 329).

⁴³⁷ Siehe *Anthropologie Parow* (AA XXV:323) und *Anthropologie Collins* (AA XXV:96-97,194). *Anthropologie Friedländer* hebt den Zusammenhang zwischen Kunst und Natur hervor: Die Kunst muss analogisch mit der Natur arbeiten. Natur bedeutet jedoch unkünstlich und ahnt die spätere Beziehung zwischen Kunst und Natur in der *KdU*. Nach der Meinung Kants ist diese ungekünstelte Fähigkeit, etwas schönes zu schreiben, das einzige Verdienst Voltaires. Dazu: AA XXV: 626-627. Hinter der Betrachtung dieser natürlichen Fähigkeit steht der Einfluss Addisons (Vgl. *The Spectator* 414: *On the pleasures of Imagination*).

⁴³⁸ AA XXV: 100-101. Hier wird der Akzent auf das Dichtungsvermögen gelegt. *Logik-Philippi* fügt hinzu: Urteilskraft und Geschmack (AA XXIV: 343). Damit stehen die Kriterien für die Bestimmung der Kunst und des Genies seit den 70er Jahren schon zur Verfügung.

⁴³⁹ AA XXV: 525-526, 927.

⁴⁴⁰ AA XXV: 526.

Erweckung der Empfindungen. Sie sind in diesem Sinne notwendig und verbinden die Dichtkunst mit der Musik. Die letztere ist aber nur reine Empfindung ohne Gedanken.⁴⁴¹

Empfindungen hervorzurufen wäre eine erste, aber leichte Arbeit. Schwieriger ist, es damit die Moral zu erwecken. Es ist schwieriger, doch auch wertvoller. Das Modell dafür ist wiederum Pope und sein *Essay on Man*⁴⁴². Lehrgedichte und Fabeln⁴⁴³ sind die zwei Hauptmittel, um die Moral zu erwecken und zu befördern. Kant unterscheidet jedoch in diesem Sinne zwischen dem Verdienst der Dichtkunst für die Vernunft und für den Verstand. Für die Vernunft ist das Verdienst die Erfindung und leitet die Urteile häufig zum Erhabenen; für den Verstand ist das Verdienst, Gleichnisse zu vermitteln, womit die Moral befördert werden kann.⁴⁴⁴

Die Freiheit des Dichters ist groß, aber sie muss durch die Möglichkeitsbedingungen beschränkt werden. Demnach wird der Raum der Dichtkunst durch die Grenzen der Erfahrung, des Verstandes und der Vernunft umzäumt. Ein Dichter bzw. ein Künstler braucht — wie gesagt — gründliche Kenntnisse über die Herstellung eines guten Produkts der schönen Wissenschaften.⁴⁴⁵ Diese Produkte sollen als Produkte der Reflexion angesehen werden und nicht als freie Schüsse der Imagination.⁴⁴⁶ Deswegen ist die Dichtkunst keineswegs Verse-macherei.⁴⁴⁷ Das ist der Grund dafür, warum Kant eine Vorliebe für

⁴⁴¹ AA XXV: 526-527. Dazu auch *Anthropologie Pillau* (AA XXV: 760-762); *Menschenkunde* (AA XXV:986, 994, 997-998). Die Notwendigkeit der Metrik und des Reimes ist eine Korrektur an der früheren Bemerkung der *Anthropologie Collins* (AA XXV:132), in der es sich um eine Methode zur Überprüfung der Qualität eines Gedichtes handelt. Damals hieß es, dass man die Metrik und den Reim eines Gedichtes eliminieren soll. Sind die darin inhaltlichen Ideen und Gedanken dann noch klar erkennbar und begeistern sie noch immer, dann ist das Gedicht gut. Der große Einfluss von Popes *Essay on Man* hatte Kant damals Anlass dafür gegeben, diese Methode zu fördern. Der Ausdruck soll das Hauptstück beim Gedicht sein. Inhaltlich wird es eine große Freiheit der Gedanken befördern, aber hinsichtlich der Struktur des harmonischen Spiels besteht keine große Freiheit: Ein metrischer Fehler ist ein unabsehbarer Fehler, sagt Kant in der *Anthropologie Friedländer* (AA XXV: 526).

⁴⁴² Laut Kant, Pope habe die Dichtkunst in diesem Buch durch die Vernunft veredelt und die Vernunft durch die Dichtkunst beseelt. Vgl: *Anthropologie Friedländer* (AA XXV:527).

⁴⁴³ Die Fabeln machen die Moral sinnlich und wurden früher als Muster aller Poesie bezeichnet: Vor Kant hatten Gottsched, die Schweizer, Baumgarten und Lessing die Fabel gepriesen. Dagegen wurden die Märchen stark von Kant kritisiert. Sie verderben die Moral. Die schärfste Ablehnung erfahren die französischen Feenmärchen: Sie sind „die elendsten Fratzen, die jemals ausgeheckt worden“. *Beobachtungen* (AA II:215).

⁴⁴⁴ AA XXV: 324, 526-527.

⁴⁴⁵ Vgl. AA XXV: 193. Hier ist die Rede von schönen Wissenschaften. Gemeint werden damit die schöne Künste und sie sind oft allein durch die Dichtkunst erklärt.

⁴⁴⁶ Das ist, was die willkürliche von der unwillkürlichen Dichtung unterscheidet. Die letzte ist nur Phantasie. Vgl. AA XXV: 758-759.

⁴⁴⁷ AA XXV: 117-118, 138-139.

Lehrgedichte zeigt.⁴⁴⁸ Wenn die Aussagen eines Dichters von der Wahrheit abweichen, präsentieren sie nur leere Bilder (Hirngespinnste)⁴⁴⁹ und sind nicht mehr wertvoll. Die Lehrgedichte erfüllen laut Kants Meinung am Besten diese Bedingungen. Die anderen Arten von Gedichten grenzen viel näher an die Gefahren der schönen Künste, wovon bald die Rede sein wird.

Die Dichtkunst bzw. die schönen Künste werden also als die Künste porträtiert, die dem Spiel der Sinnlichkeit durch den Verstand Einheit zu geben versuchen und damit die Entstehung von Bildern fördern. Die Dichtkunst gehört auch dem Geschäft des Verstandes oder besser gesagt: Sie soll dem Geschäft des Verstandes angemessen sein. Weil sie jedoch nicht nur dem Geschäft des Verstandes gehört, sondern auch dem freien Spiel der Einbildungskraft, ist sie auch angenehm und unterhaltsam.⁴⁵⁰ Sie ist unterhaltsam, aber lediglich nicht nur unterhaltsam; sie ist ein Spiel der Einbildungskraft, aber nicht allein ein Spiel der Einbildungskraft; sie ist auch ein Geschäft des Verstandes, aber sie ist hauptsächlich kein Geschäft des Verstandes. Damit gelingt es uns, folgendes zu sagen: Es handelt sich hier noch nicht um eine Argumentation des *Als-ob*, wie wir sie in der *KdU* gefunden haben (obgleich hier das Kunstschöne als ein Analogon der Wahrheit postuliert wurde); hier handelt es sich eher um eine Argumentation des *Nicht-nur*. Mit der Darstellung der Dichtkunst bzw. der schönen Künste in der Anthropologie-Vorlesungen erreichen wir in einer ersten Phase bei Kant ein Terrain des Überkreuzens. Das kommt sicher schwer mit dem Bild des strengen Analytikers zusammen.

Kant war sich denen bewusst. Er war sich sicher insbesondere der inneren Gefahr der Dichtkunst bewusst. Die nächste Frage stellt dieses Problem dar: Was ist das, was ein guter Dichter mit der Einbildungskraft und dem Verstand treibt? Ein guter Dichter nimmt sich ein Thema und schildert es mit lauter Bildern, die aber doch so beschaffen sein sollen, dass sie von gründlicher Kenntnis begleitet werden sollen, so dass damit eine Einheit geschaffen werden kann.⁴⁵¹ Das ist das Sollen eines guten Dichters. Gegenüber der Moral besteht jedoch das Wesen der Kunst nicht im Sollen.

⁴⁴⁸ Insbesondere Popes *Essay on man*, Hallers *Über die Ewigkeit* und *Vom Ursprung des Übels*.

⁴⁴⁹ Vgl. AA XXV: 96-97, 323, 355, 524. Noch dazu: AA XXV: 46, 84, 96-97, 99, 324.

⁴⁵⁰ Wenn nur Unterhaltung gefördert wird, dann handelt es sich nur um Romane. Vgl. AA XXV: 761.

⁴⁵¹ Vgl. AA XXV: 760, 997.

Das Bildungsvermögen ist das Fundament des Dichtungsvermögens⁴⁵² und ist der Autor in unserer Seele, sagt Kant. Es besteht aus der Vorstellung von Wünschen, Neigungen und Träumen, die jeder Mensch erfüllen möchte. Hier liegt eben die Gefahr der Dichtkunst: Da die Wünsche, Neigungen und Träume unzählig sind und wir keineswegs alle von denen verwirklichen können, sollen keineswegs alle angesichts eines kultivierten Geschmacks stimuliert werden. Das machen aber nicht die meisten von den Dichtern und darunter sind oft die Romanschreiber gemeint: Sie profitieren von diesen Lebenserwartungen. Diese Dichter sind nur Schwärmer, gefühlsvolle Schwärmer, wie er auch oft von Klopstock⁴⁵³ aussagt. Die Romane ruinieren außerdem den guten Geschmack und verderben die Moral und das Gedächtnis.

Gemeint ist die kritische Betrachtung Kants des Siegeszuges des Liebesromans im 18. Jahrhundert. Vor allem ist diese Kritik gegen den schon erwähnten Richardson gerichtet. Die Tendenz der neuen Literaturgattung bestand in einer zunehmenden Aufhebung des Prinzips der Wahrheitsanalogie. Unerträglich für Kant war die Tatsache, dass viele Leser über *Pamela* oder *Clarissa* oder *Grandison* sprechen, als ob sie wirkliche lebende Menschen wären. Nach der Meinung Kants, verderben diese Figuren die Moral und den Geschmack, weil sie eben wirklichkeitswidrig sind. Sie sind nur übertriebene Idealisierungen von Menschentypen. Die Helden der großen Ritter- und Abenteuerromane wurden zwar auch als idealisierte Beispiele angelegt, doch sie waren durch die Distanz des Symbols, der Allegorie oder letztendlich der Fabel von der realen Welt der Menschen getrennt. Jetzt scheint es dem Leser, als ob die Romanhelden nur ihr eigene unerfüllte Leben zur Vollendung bringen könnten.⁴⁵⁴

Kant ergänzt, dass alle Künste, die viel auf das Gefühl arbeiten, den Geschmack zerstören. Für ihn sind Gefühlvolle Menschen geschmacklos.⁴⁵⁵ Die Rührung sei zwar ein erlaubtes Mittel, die Leser bei der Lektüre zu engagieren, aber nur nachdem das Thema (wirklich) gut ausgemalt worden sei.⁴⁵⁶

⁴⁵² Vgl. AA XXV: 58, 321.

⁴⁵³ Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803). Auch dazu: AA II: 215, AA XXV: 97, 132, 175, 190, 323, 340, 1282, 1332, 1466.

⁴⁵⁴ Die Kantsche Betrachtungen der Romane sind überall in den Anthropologie-Vorlesungen zu finden, nicht nur in den einzelnen Kapitel, die an ihr gewidmet sind.

⁴⁵⁵ AA XXV:178.

⁴⁵⁶ AA XXV:185, 310.

Die Träume und Lebenserwartungen, die allgemeinen Wünsche der Menschen sollen also reguliert werden, sonst sind sie auch der Ursprung aller Übel.⁴⁵⁷ Wenn ein Autor fähig ist, sich vernünftig zu benehmen und an die Beförderung der Humanität denkt, dann stimuliert eine poetische Darstellung doch unser Gefühl von Glückseligkeit, weil sie dem Erkenntnisvermögen einen Schwung gibt und von dieser Welt ein gemütliches Ort zum Leben macht. Sonst ist sie unnutzbar und Ursache von wahnsinnigen Träumen.⁴⁵⁸

Die Anthropologie *Pillau* fügt hinzu, dass Dichten ein Produkt des Geistes ist und das die Schönheit des Geistes das harmonische Spiel des Verstandes und der Sinnlichkeit ist.⁴⁵⁹ Die Übereinstimmung von beiden Kräften: Obere Kräfte oder Kräfte des Verstandes und untere Kräfte oder Kräfte der Sinnlichkeit, muss immer erreicht werden und gehört zum Zweck sowohl jeder vollständigen schönen Kunst, als auch jedes vollständigen Lebens. Bereicherung des Lebens durch die Kunst, heißt das Motto der ersten Phase der Kantschen Darstellung.

Die Anthropologie *Pillau* beinhaltet schließlich die erste Einteilung der schönen Künste. Sie beruht auf dem Unterschied zwischen den damals so bezeichneten materiellen und spirituellen Künsten. Die materiellen Künste⁴⁶⁰ sind die Malerei (und darunter Malerei im eigentlichen Sinne, Bildhauer-, Bau-, Lustgärtner-, und Feuerkunst) und die Musik (darunter Musik im eigentlichen Sinne, und Tanzkunst). Die Malerei wird als Kunst des bleibenden Eindrucks

⁴⁵⁷ AA XXV: 95,322.

⁴⁵⁸ AA XXV: 981. „Metaphysische Schwätzer“ nannte sie Kant in der *Logik-Philippi* (AA XXIV: 376).

⁴⁵⁹ AA XXV: 759-760.

⁴⁶⁰ Ich sehe hier von einer detaillierten Erörterung dieser Künste ab, weil ihre Darstellung sich wenig in Laufe der Zeit geändert hat. In *Refl.* 893 wird William Hogarth (1697-1764) als Porträtist gelobt. Butlers *Hudibras*, eine geliebte Lektüre Kants, wurde ebenfalls von Hogarth illustriert. Vgl. auch dazu: AA II:214, XXV: 233, 671, 1178, 1180, 1383. Die in den Vorlesungsheften vorkommenden Namen von großer Malern sind überall aus Schriften von anderen übernommen worden; so gibt Kant beispielsweise eine kurze Beschreibung von Raphael, Corregio und Tizian und bezieht sich auf Raphael Mengs (1728-1779), dessen *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei* vom Jahre 1762 er also gekannt hat (Vg. AA XXV: 99-100, 325, 1543). Das gleiche gilt für Kants Urteile über die Bildhauerkunst. Wenn er von den Alten spricht, so bezieht er sich auf Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), gelegentlich auch auf Hogarth (Vgl. AA XXIV: 492, AA XXV: 663, 827, 1027, 1098, 1325, 1330). Einige persönliche Erfahrungen mit bildenden Künsten machte er anscheinend in der Schloss- und in der Universitätsbibliothek (die Sammlung beinhaltete Gemälde von Durer und Cranach, dazu: Franz, W., *Geschichte der Stadt Königsberg*, Frankfurt/Main 1978. Nachdruck der Auflage von 1934). Was für Gemälde er persönlich in Kopf hatte, lässt sich aber nur vermuten, wenn er gelegentlich die holländische Malerkunst kritisiert: „In Holland liebt man groteske Bilder [Bosch]. Die Vorstellungen sind wunderlich, die Objecte sind schön. [Leonard Brauner??] So können z. B. vom todten Meer [gemeint sind Seelandschaften], von den Eiszonen [Brueghel] und der öden Natur, Gegenstände die uns an sich missfallen, angenehme und gefällige Vorstellungen gemacht werden, nämlich Vorstellungen, die uns auf eine angenehme Art erschüttern und rühren.“ (*Logik-Philippi*, AA XXIV: 357).

bezeichnet, die allein die Gestalt, d.h. die Erscheinungen des Mannigfaltigen im Raum betrifft. Musik ist die Kunst des vorübergehenden Eindrucks und ist eine Erscheinung des Mannigfaltigen in der Zeit. Die spirituellen Künste sind Beredsamkeit und Dichtkunst. Beide sind *Humaniora*, erklärt zuerst Kant, und das bedeutet, dass die Beiden die Schönheit behandeln und beim Studium der Klassiker ihren Geist kultivieren.⁴⁶¹ Sie unterscheiden sich voneinander insofern, dass die Beredsamkeit, ein Produkt des Verstandes, durch die Einbildungskraft belebt werden soll, und dass die Dichtkunst, ein Spiel der Einbildungskraft, durch den Verstand formiert werden soll.⁴⁶²

Da eben die Dichtkunst prinzipiell durch den Verstand nicht bestimmt werden kann und dem Anspruch der Wahrheit nicht immer angemessen folgt; da eben das Fundament der Dichtkunst das Bildvermögen ist und dieses unendlich ist, gibt es doch einige Dichter im eigentlichen Sinne, die nach Kants Aussage dem Betrug und der Faulenzerei bereitwillig neigen (auch wenn sie im Kantschen Sinne keine gute Dichter sind, sind sie immerhin Dichter).

Sie seien die Schattenbilder der wahren Dichter. Hier stützt sich Kant wieder auf die platonische Beschreibung des Dichters im *Ion* (541d) und der *Politeia* (599 b-e). Die Dichtung sei ein Produkt des Müßigganges und die Dichter mangeln an eigenen Gefühlen und an Charakter: „Plato sagt vortrefflich: die Poeten entwerfen nur die bloßen Bilder der Tugend; daher auch die Menschen nur allein die Nachahmung der Tugend und nicht ihr Wesen suchen. Poetische Naturelle haben eigentlich keinen bestimmten Charakter; sie sind Mahler von Gegenständen, und versetzen sich zuweilen in ganz verschieden Umstände.“⁴⁶³ Sie sind menschliche Proteus. Diesbezüglich neigen sie zum Betrug und Illusion und Kant vergleicht demzufolge den Dichter mit dem Rechtsanwalt und mit dem Schauspieler⁴⁶⁴, was auch ein Motto der platonischen Kritik gewesen war.

Das Hineintreten von persönlicher Vorliebe und Hass bezeichnet charakteristisch seit der ersten Phase die Kantsche Kritik der schönen Künste. Bei der Lektüre von Kants künstlerischen Aussagen mischte sich oft die Bestimmung des Wesens der guten Dichtkunst

⁴⁶¹ AA XXIV: 949, XXV: 760.

⁴⁶² AA XXV: 760, 997.

⁴⁶³ AA XXV: 82-83. Ach dazu: AA XXV: 132, 157, 165, 326-327, 365, 478, 573, 575, 793. Die Kritik ist insbesondere auf Voltaire fokussiert: er ist der Meister dieser poetischen Darstellungen, der größte, unzuverlässigste Chamäleon.

⁴⁶⁴ AA XXV: 327, 635.

im allgemeinen (sei es in Bezug auf ihre Produktion oder auf ihre Rezeption) mit der Beurteilung der dichterischen Persönlichkeit ein. Die Dichter werden oft nicht abstrakt als Dichter charakterisiert, sondern werden als Personen, als bestimmte Personen sogar unter die Lupe genommen. Als Vorbild der poetischen Persönlichkeit hat Kant Herder und Hamann herangezogen und mit ihnen die gesamte Strömung der Geniezeit. Diese Tatsache ist unübersehbar: Kant konnte nicht den dichterischen Schöpfungsprozess von der Persönlichkeit einiger Dichter und Kunsttheoretiker trennen. Die ganze Welle von totaler Regellosigkeit und maximaler Freiheit für die Kunst, die den *Sturm und Drang* charakterisiert, war für ihn abscheulich.

Ferner und als Hintergrund der Kantschen Auffassung des Verdienstes der Kunst dürfte man auch nicht die Kritik an der Überschätzung der Einbildungskraft übersehen. Ein reiches Bildungsvermögen sei ein Merkmal aller Kulturen am Anfang ihres Entwicklungsprozesses. Nachher solle der Verstand hineintreten, wie wir schon anhand der Logik-Vorlesungen erklärt haben. Die Völker und Kulturen, die immer noch die Einbildungskraft in den Vordergrund stellen, zeigen ihren Mangel an Verstand. Das sei beispielsweise ein Merkmal der orientalischen Völker.

Damit greift Kant die orientalisierte Mode der damaligen Zeit an. Im Morgenland gebe es ein Überschuss an Phantasie und dieser Überschuss sei giftig für den Verstand, für die Vernunft und für die Einbildungskraft selbst. Er zerstöre die Harmonie der Gemütskräfte: Die Einbildungskraft müsse nur in dem Grade herrschen, um den Begriffen des Verstandes Leben zu geben, aber nicht, um den Verstand zu verdunkeln und ihn von seinem Gegenstände abzuführen.⁴⁶⁵ Diese letzte Aussage bietet sowohl die Art und Weise einer möglichen Kooperation zwischen den schönen Künsten und dem Verstand (und damit auch die Grenzen des Kunstschönen), als auch den Grund der Kritik Kants an den Befürwortern der Geniezeit.⁴⁶⁶

8.3. Zweite Periode: Kritische Äußerungen und Abgrenzung der Philosophie von der Kunst

Anschließend an diesen letzt genannten kritischen Äußerungen war Kant gezwungen, seine früheren Bestimmungen über die Wertschätzung der Dichtkunst zu korrigieren. Die Folgen dieser Korrekturen sind seit den Anthropologie-Vorlesungen 1777/78 (*Pillau*) zu finden. Sie

⁴⁶⁵ AA XXV: 126, 477-78, 492, 763, 984-986.

⁴⁶⁶ Sie verdunkeln absichtlich die Begriffe des Verstandes, weil sie hauptsächlich nach dem Beifall des Publikums rennen. Dazu: AA XXV: 957.

bekommen jedoch ihre endgültige Form in den Anthropologie-Vorlesungen der Jahre 1781/82 (*Menschenkunde*).

Wie gerade erwähnt, fängt die *Anthropologie Pillau* an, kritische Bemerkungen einzufügen. Hier ist enthalten, dass der Dichter als ein Schöpfer von Fabeln ein Glücklicher als einer von Wahrheiten sei, weil seine Absichten gar nicht die seien, dem Verstande förderlich zu sein. Bloß die Einbildungskraft ihm als Hauptzweck genüge. Die Wahrheit begrenze ihn und es scheine ihm nicht zu gefallen, da er denke, dass dadurch seine Freiheit beschränkt werde.⁴⁶⁷

Die Vorlesungen dieser Zeit geben genauer als die früheren Vorlesungen die Interessen und Affinitäten Kants wider: In Lehrgedichten sei der Dichter glücklicher, denn die Tugend sei kein Gegenstand, sondern er könne die mit allen erdenklichen Schönheiten abmalen. So habe er Freiheit genug.⁴⁶⁸ Wegen der Irrationalität der Geniezeit, war es ihm nun klar, dass der Zweck der Dichtkunst gar nicht die Weltweisheit, sondern lediglich die Unterhaltung sein solle.⁴⁶⁹ Damit korrigiert er die optimistischen Äußerungen seiner ersten Phase.⁴⁷⁰ Der Begriff der Freiheit nimmt gegenüber dem der Erkenntnis an Gewicht zu, da es ohne sie kein Spiel gebe und ohne Spiel keine Wahrnehmung des Schönen.⁴⁷¹

Die verschollenen Logik-Vorlesungen dieser Zeit (*Hoffmann*⁴⁷², *Politz* und *Jäsche*) behandeln auch dieses Problem und zum ersten Mal wurde eine klare Linie zwischen dem Philosoph und dem Dichter gezogen: Schöne Geister (gemeint sind Redner und Dichter) sind keine Philosophen, nicht Mathematiker, keine Gelehrte, sondern Künstler, denn das Schöne kann nicht gelehrt werden.⁴⁷³ *Hoffmann* fügt bei, dass Dichter alles in Anschauung deutlich darstellen wollen und mit dieser Absicht Merkmale koordinieren, um eine Sache extensiv darzustellen. Der Dichter arbeite für die Sinnlichkeit, der Philosoph für den Verstand. Doch müsse der Dichter durch Einheit auch logische Richtigkeit beachten.⁴⁷⁴

⁴⁶⁷ Ähnlich soll der Maler verfahren; auch er muss die Natur respektieren: sie stellt ihm die Grenzen der Darstellung. Vgl. AA XXV: 761-762.

⁴⁶⁸ AA XXV: 761-762.

⁴⁶⁹ Wenn ein Gedicht nicht belustigt, dann ist es fade. Vgl. AA XXV: 762, 986-987.

⁴⁷⁰ AA XXV: 524-527.

⁴⁷¹ AA XXV: 762.

⁴⁷² Siehe AA XXIV: 943-952.

⁴⁷³ Vgl. Schlapp, *a.a.O.*, S 231.

⁴⁷⁴ Ebd., S.232. Für koordinierte oder extensive Wahrheiten siehe AA XXIV: 947.

Die verschiedenen Funktionen von beiden, dem Philosoph und dem Dichter bzw. dem Künstler, wurden somit klarer hergestellt. Die Anthropologie-Vorlesungen des Wintersemesters 1782/83 übernehmen diese Grundhaltung und entwickeln sie weiter: Maler und Dichter sind Virtuosen der Sinnlichkeit. Hingegen sind Mathematiker und Philosophen Virtuosen des Verstandes.⁴⁷⁵ Dies bezeichnet sowohl die früher erwähnte endgültige Wendung als auch die Kriterien, mit denen die Kunst später in der *KdU* beschrieben werden wird. Bisher wurde die Beziehung zwischen Dichter und Philosoph als eine nähere bestimmt als die zwischen Philosoph und Mathematiker. Diese werden im nächsten Kapitel eingehend betrachtet. Nun könnte es ausreichen, hier das Fundament für die nachfolgende Betrachtung zu legen: Weder das Dichten noch das Philosophieren lässt sich erlernen. Der Grund jedoch, warum Kant nun diese Position annimmt, ist seine kritische Einstellung zur Geniezeit. In einer Logik-Vorlesung (*Hoffmann*) kritisiert Kant ausdrücklich die sogenannten Genies: Sie lernen nur oberflächlich die Wissenschaften und daher sind alle ihre Urteile und Erkenntnisse „en gros und nie en détail.“⁴⁷⁶

Die Kooperation zwischen dem Dichter und dem Philosoph wurde jedoch nicht einfach gestrichen: Der Dichter nimmt Begriffe an, um seinen Ausdrücken Einheit zu geben, und der Philosoph nimmt poetische Ausdrücke an, um seine abstrakten Begriffe zu beleben.⁴⁷⁷ Das Dichtungsvermögen bleibt als Grundlage aller Erfindungen und es wird wieder empfohlen, dass der Verstand diese prüfen solle, um sie den Ideen der Vernunft anzupassen.⁴⁷⁸ Vieles verbleibt also wenig verändert, nicht aber das gründliche Vertrauen in eine mögliche Kooperation von Dichtung bzw. Kunst und Philosophie bzw. Erkenntnis. Die Prinzipien der Beurteilung des Dichtungsvermögens, die ab der *Anthropologie-Menschenkunde* auftreten, werden jedoch den kritischen Standpunkt Kants bis zur *KdU* bestimmen. Diese Prinzipien sind die von Originalität und Proportion.

Gemäss diesen Prinzipien bekommt die Bestimmung des Dichtungsvermögens ihre endgültige Form. Sie befestigt einige frühere Prinzipien, schwächt andere ab und bekräftigt einige neue. Die Dichtungsvermögen sind nun erstens eine Form von Gemütskräften, die neue

⁴⁷⁵ AA XXV: 890.

⁴⁷⁶ Vgl. Schlapp, *a.a.O.*, S. 233: „Hippel berichtet von einem Ausspruch Kants über Hamann, wonach dieser die Fähigkeit besessen habe, sich die Sachen so im Allgemeinen zu denken, aber nicht im Stande gewesen sei, aus diesem Engroshandel etwas zu detaillieren. Es ist kein Zweifel, dass Kant diese Charakteristik auch auf Herder angewandt haben würde.“ Dazu auch: AA XXIV: 948-949.

⁴⁷⁷ AA XXV: 890.

⁴⁷⁸ AA XXV: 981.

Vorstellungen kreieren und mit dem Namen der produktiven Einbildungskräfte bezeichnet worden sind.⁴⁷⁹ Zweitens sind sie absichtliche Schöpfungen und Grundlage aller Erfindungen, die deswegen durch den Verstand geprüft werden müssen, ob sie mit den Ideen der Vernunft zusammenhängen.⁴⁸⁰ Drittens sind sie der Grund unseres Wohlbefindens und unserer Übel.⁴⁸¹ Schließlich dienen sie dazu, unsere Gemütskräfte harmonisch zu beleben, keineswegs bloße unmittelbare Unterhaltung, um die Langeweile zu vertreiben. Sie bilden das menschliche Gemüt aus, indem sie den Geist in Tätigkeit versetzen, der ohne Verstand keine Einheit bekommen kann. So geben sie dem Verstand genug zu schaffen und unterhalten auch das menschliche Gemüt.⁴⁸²

Der Zusammenhang zwischen Dichtungsvermögen und Verstand ist ohne Zweifel komplexer geworden: Es muss „bei dem Dichter nicht eine kaltblütige Ausputzung der Vernunft hervor springen, sondern er muß bloß die Sinnlichkeit unterhalten zu haben scheinen.“⁴⁸³ Der Dichter muss zwar scheinen, bloß belustigen zu wollen, aber dabei bloß belehren: Er muss insgeheim und unvermerkt belehrt werden.⁴⁸⁴ Das Motto lautet: Durch den Verstand denken wir und durch die Sinne schauen wir an und empfinden. Anschauen ohne Gedanken gibt keine Erkenntnis, aber Gedanken ohne Anschauung sind Betrachtungen ohne Stoff. Daher müssen beide vereinigt werden.⁴⁸⁵

Das Verhältnis Kants mit früheren gepriesenen Dichtungsformen ist ebenso kritischer geworden: Naturgedichte à la Brockes oder Haller werden nun kritisiert. Die Erklärung hierfür wird allen jenen bekannt erscheinen, die mit der *KdU* vertraut sind: Bei diesen Beschreibungen bleibt die Dichtung weit hinter der Natur zurück. Damit erscheint die Natur als Instanz der Beurteilung kräftig und zwar nicht als Prinzip der Schöpfung, sondern als Modell aller erschaffenen Gegenstände. Noch deutlicher bezüglich der späteren Gestaltung des Zusammenhanges zwischen Naturschöne und Kunstschöne ist die folgende Bemerkung Kants: Wenn die Dichtung sich aber der Imagination überlässt, so steht die Natur weit hinter der Poesie in Ansehung der Erfindung zurück. Die Kantsche Vorliebe für Lehrgedichte bleibt

⁴⁷⁹ AA XXV: 981.

⁴⁸⁰ AA XXV: 981, 990-991, 952-953.

⁴⁸¹ AA XXV: 981.

⁴⁸² AA XXV: 983.

⁴⁸³ AA XXV: 986.

⁴⁸⁴ AA XXV: 987.

⁴⁸⁵ AA XXV : 987.

jedoch angesichts der erwähnten Bewunderung für Hallers *Über die Ewigkeit* und vom *Ursprung des Übels* immer noch intakt.⁴⁸⁶

Der Unterschied zwischen den verschiedenen schönen Künsten verbleibt grundsätzlich wie in den alten Formen, nur drückt der Unterschied zwischen Beredsamkeit und Dichtkunst die neue Orientierung der Kritik deutlich aus: Bei dem Dichter hat man immer zum Hauptpunkt die Unterhaltung der Sinnlichkeit, d.h. unserer Imagination und unserer Affekte. Das ist das wichtigste, doch der Verstand kommt hinzu, wenngleich nur als Nebenzweck, denn er soll dem Spiel der Einbildungskraft nur Einheit geben. Das Spiel der Imagination ist deutlich als Hauptzweck eingestellt. Es wird sogar hinzugefügt: „wenn Dinge nur mit einander zusammenstimmen, ob sie gleich Unrichtigkeiten enthalten, so sind sie doch immer angenehm. Die Dinge müssen sich nur nicht untereinander widersprechen, allein ob sie der Wahrheit widersprechen, darnach wird nicht gefragt.“⁴⁸⁷

8.4. *Ein steigender Skeptizismus*

Entscheidend ist in dieser zweiten Phase der Darstellung der schönen Künste bzw. der Dichtkunst die Verschiebung des Grundinteresses hinsichtlich der Betrachtung der Kunstbewertung. In der ersten Phase war das Entscheidende die Zusammenarbeit zwischen den verschiedenen Erkenntnisvermögen. Laut diesen Erklärungen bringen die schöne Künste eine Bereicherung des Verstandbegriffes durch sinnliche Nebenvorstellungen. Damit wäre es wohl möglich, durch diese Bereicherung eine breite Sicht auf das hineinzuworfen, was dem strikten aber trockenen Verstand verborgen bleibt: das Unsagbare und Nichtsausprechende.⁴⁸⁸

Dieses Grundinteresse der ersten Phase verliert wegen des Ausbruchs der *Sturm-und-Drang* und ihrer Folgen an Gewicht. Gegenüber dem Begriff von Zusammenarbeit nehmen in der zweiten Phase die Begriffe von Spiel und Unterhaltung deutlich an Wichtigkeit zu. Nun ist es entscheidend, sagt Kant, dass zur Beurteilung des Wertes eines Kunstproduktes zuerst der Grundzweck aller schönen Künste sicher gestellt werden soll und zwar die Unterhaltung. Dies markiert schon eine deutliche Wendung. Früher wurde dieser Zweck nur als Merkmal des Romans im Unterschied zu den guten Dichtern dargestellt. Jetzt bestimmen die Begriffe vom

⁴⁸⁶ Der Respekt für Miltons *Paradise Lost* wird ebenfalls erneuert. Vgl. AA XXV: 981.

⁴⁸⁷ AA XXV: 982-983.

⁴⁸⁸ Die Welt der Geister beispielsweise, wie Kant einmal sagt, durch die ein Milton seinen großen Verdienst bekommt. Vgl. AA XXV: 991.

Spiel und von der Unterhaltung die Auffassung der schönen Künste. Der Unterschied zwischen dem im den ersten Phase entscheidenden Erkenntnisvermögen und den nun zentralen Begriffen vom Spiel und Unterhaltung, wird so wesentlich, dass die französischen Schriftsteller stark kritisiert werden: „Sie sind darauf gefallen, allem einen solchen Anstrich zu geben, daß man zuletzt nicht weiß, ob sie die Einbildungskraft beschäftigen, oder die Welt belehren wollen. Einen von beiden muß hervor leuchten; beide können verbunden sein, nur muß in Eines die Hauptsache gesetzt sein.“⁴⁸⁹ Wenn der Unterschied also nicht klar gestellt wurde, dann handelt es sich nicht mehr um ein gutes, schönes Kunstprodukt: „Ihre Prunkreden und Abschweifungen, womit sie die Einbildungskraft erhitzen, sind mehr um anzunehmen, als um Kenntniße beizubringen. Aber wenn man alles so untereinander mischt, dass kein Mensch weiß, was die Hauptabsicht ist, so gefällt das niemals.“⁴⁹⁰

Die genauere Lektüre von den Materialien, von der *Beobachtungen* bis der Anthropologie-Vorlesungen den 1780er Jahren, zeigt also: Die Darstellung der Dichtkunst und damit der schönen Künste insgesamt endet nicht mit der Verbannung der Künstler oder ihrer deutlichen Erniedrigung wie im § 42 der *KdU*. Das Umgehen Kants mit der Dichtkunst ab den 80er Jahren ist mehr ein Zeichen für einen steigenden Skeptizismus. Das Resultat desselben ist eine allgemeine Bewertung der Beschaffenheit der Künstler: Das Spiel der Ideen — das früher angesichts einer möglichen Kooperation mit dem Verstand wichtig war — geht normalerweise ohne Berücksichtigung des Verstandes selbst verloren; denn der Dichter stellt alles so zum Vorteil der Sinnlichkeit vor. Dies scheint die Ursache zu sein, sagt Kant, warum man der Poesie nie einen großen „Werth“ beigelegt hat oder nie für große Wahrheit gehalten hat.⁴⁹¹

Nur einzelne Dichter behalten seinen Respekt und seine Aufmerksamkeit: Milton, Wieland, Haller, Pope und jetzt auch Lukan. Wozu denn noch Interesse an der guten Kunst? Um uns durch Ideen zu belustigen, antwortet Kant.⁴⁹² Das Schöne spielt damit auch eine wichtige Rolle: Wenn der Dichter eine ganze Reihe von Gedanken mit Bildern schmückt, so muss das Schöne sogleich hervorleuchten, der Verstand muss aber erst hinterher kommen und der Gedanke nicht sogleich, sondern erst im Nachgeschmack hervorscheinen.⁴⁹³ Kommt auch die Wahrheit immerhin ins Spiel? Immer noch. Die Wahrheit gewinnt durch poetische Ausdrücke

⁴⁸⁹ AA XXV: 987.

⁴⁹⁰ AA XXV: 987.

⁴⁹¹ AA XXV: 1003.

⁴⁹² AA XXV: 990.

⁴⁹³ AA XXV: 988.

am Lebhaftigkeit. Wahrheit in Sentenzen, in Versen hervorgebracht, übertrifft bei weitem den prosaischen Ausdruck und ein jeder bekomme Lust, das auswendig zu lernen, sagt letztendlich der kritische Professor.⁴⁹⁴

⁴⁹⁴ AA XXV: 992.

9. Kant und das Genie

9.1. Die Diskussion um den Geniebegriff im 18. Jahrhundert

Ein wichtiger deutscher Literaturkritiker und Akademiker des 18. Jahrhunderts stellte 1760 folgende Frage: „Was ist wohl dieser Ausländer, der sonst im Deutschen einfach Geist und Witz sich nannte, für ein Kerl?“⁴⁹⁵ Dass dieser „Kerl“ sich nicht einfach so „Geist“ oder „Witz“ nennen lässt, ist historisch leicht zu erklären.⁴⁹⁶ Um jedoch den Unterton des Unbehagens in dieser Frage zu verstehen, bedarf es ein fundierteres geschichtliches Wissen. Das Erscheinen des Geniebegriffs im 18. Jahrhundert ist kulturell, sozial und intellektuell von allerhöchster Bedeutung.⁴⁹⁷ Im Gegensatz zu anderen grundlegenden Begriffen der gleichen Epoche wie Kritik, Bürgertum, Geschmack oder Aufklärung, wohnt dem Begriff Genie eine semantische Doppeldeutigkeit bei, so dass seine Anwendung durchaus problematisch sein kann.

9.1.1. *Genius, ingenium und Genie*. Die fremde Herkunft des Wortes "Genie" geht weit über die Grenzen seiner französischen Herkunft hinaus und ist in den zwei lateinischen Worten: *genius* und *ingenium* verwurzelt. Beide Wörter haben den gemeinsamen Stamm "gen", der

⁴⁹⁵ Johann Christoph Gottsched in seiner Zeitschrift: *Das Neueste aus der anmuthigen Gelehrsamkeit*, Leipzig 1760 (zit. nach Schmidt, *a.a.O.*, S. 31)

⁴⁹⁶ Für Gottsched ist "Genie" nicht mehr als das französische Wort für "Witz" oder "Geist". Auf diese Weise bringt er seine Neigung zum neoklassischen Gebrauch des Begriffs zum Ausdruck, wie bei Batteux. Genie ist das Gleiche wie Witz (der diesen Sinn beibehält) es ist nicht anderes als die Fähigkeit, verschiedene Elemente in einer neuen repräsentativen Einheit zu verbinden. Die Fähigkeit beispielsweise Metapher zu schmieden. Dennoch wird Genie viel mehr als die bloße Fähigkeit, Verbindungen herzustellen. Witz bedeutete ursprünglich eigentlich Wissen (auf Althochdeutsch: *wizzi*). Es hat noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die gleiche Bedeutung wie Geist, analog zum französischen *esprit*, und dies im Sinne der geistigen und geistreichen Beweglichkeit der Seele, die zum Wesen der Kombinationsfähigkeit gehört.

⁴⁹⁷ Wie wir in der vorigen Fußnote anmerken, steht der erweiterte Gebrauch des Geniebegriffs im 18. Jahrhundert nicht nur in Zusammenhang mit seinem künstlerischen Gebrauch als Talent Verbindungen herzustellen, sondern hat grundsätzlich mit dem Streben nach Erneuerung zu tun, was für alle Ebenen in diesem Jahrhundert charakteristisch ist. Darin liegt die repräsentative Kraft, die dieser Begriff in sich birgt. Die Idee der Originalität, der Neuheit und der Schöpfungskraft tritt in dem Maße in Kraft wie sie den Zustand von Dingen zu verändern sucht, die sowohl auf intellektueller, kultureller, politischer sowie sozialer Ebene nicht mehr gültig sind.

den Sinn des griechischen "gignomai" (werden, hervorbringen) wieder aufnimmt. Beide Wörter weisen eine enge Beziehung zu Potenzen auf, die in unmittelbarer Verbindung mit *poiesis* (hervorbringen, machen, schöpfen) stehen. Nun haben wir es mit dem Problem zu tun, dass das schöpferische Element "gen" nicht in der gleichen Art und Weise wirkt. *Genius* bezieht sich auf geistige (vor allem dämonologische, pneumatologische) Anlagen. *Ingenium* bezieht sich eher auf eine psychologische, charakterologische oder natürliche Dimension. *Genius* beinhaltet Enthusiasmus (was einen gewissen geheimen, unerklärlichen, unübertragbaren und religiösen Charakter mit sich bringt). *Ingenium* meint hingegen mehr das Talent, das angeboren oder erworben mit den deutschen Worten "Witz" oder "Geist", wie es Gottsched richtig sagt, in engem Zusammenhang steht.⁴⁹⁸

Das lexikalische Feld um *ingenium* und *genius* ist dennoch komplexer. Während *Genius* immer jenen geheimnisvollen und religiösen Sinn beibehält (der durch Platon ironisch gemeint sein kann oder auf Grund seiner dämonologischen Herkunft negative Konnotationen haben kann), nimmt *ingenium* mit der Zeit einige Nuancen an. Die Beziehung zu *gignomai* und zu *gignere* verleitet ihm einen originalen, natürlichen aber auch edlen Sinn. Mit dem Adjektiv *ingenuus* (frei, edel) und dem Substantiv *ingenuitas* (die freie Geburt der römischen Vollbürger) bekommt diese Beziehung eine soziale Nuance. Ferner drückt das Wort *genuinus* die Vorstellung des Natürlichen aus, im Sinne des Unverfälschten, des Eigenen und Originalen. Dahin ist *ingenium* weder der reine Charakter noch das reine Talent. Ebenso steht es im Zusammenhang mit der Geburt und der Natur.

⁴⁹⁸ Diese Herkunft erklärt noch weiter die oben gestellte Frage Gottscheds: In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden "ingenium", "esprit" und "Witz" als Synonyme verwendet. Erst mit Christian Wolff (1679-1751) bekam "Witz" eine restriktive Bedeutung und damit fing ein Ausdifferenzierungsprozess an, der die Erneuerung der Verwendung von "Geist" und die Entlehnung des *Genie* aus dem Französischen als Folge hat. Vgl. Tonelli, G., "Kant's Early Theory of Genius (1770-1779)", in: *Journal of the History of Philosophy*, 4 (1966), Teil II, S. 217ff. Zu den Studien, die sich mit der Entwicklung des Wortes "Genie" beschäftigt haben, gehören vor allem die Beiträge von: Hildebrand, R., >Genie<, in: *Deutsches Wörterbuch*, Jacob und Wilhelm Grimm (Hrsg), bearbeitet von Rudolph Hildebrandt und Hermann Wunder, Bd. 4/1/2, Leipzig 1897, S. 3396-3450; Ortland, E., <Genie>, in: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar, 2001, S. 661-708; Ritter, J., >Genie<, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 3., Darmstadt 1974, S. 279-309; Kunckel, H., *Der römische Genius*, Heidelberg 1974; Meissner, F.J., *Wortgeschichtliche Untersuchungen im Umkreis von französisch Enthousiasme und Genie*, Genf 1979; Schmidt-Dengler, W., *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*, München 1978; Zilsel, E., *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen 1926; Sommer, H., *Génie. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von der Renaissance zur Aufklärung*, Diss. Marburg 1943; Grappin, P., *La théorie du génie dans le préclassicisme allemand*, Paris 1952; Murray, P. (Hrsg.), *Genius. The History of an Idea*, Oxford/New York 1989; Thüme, H., *Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England*, Halle 1927; Schmidt, J., *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, Darmstadt 1985.

Trotz des gemeinsamen Stammes beider Wörter und der gemeinsamen Beziehung zum schöpferischen Streben und Talent, weist diese Beziehung zwischen beiden Wörtern eine Spannung auf, die im Gebrauch des Geniebegriffs ab dem 17. Jahrhundert erscheint, diese Spannung drückt in folgender Weise aus: Beide Wörter bezeichnen die Verbindung zur Kraft und zum kreativen Talent, aber dieses Talent kann unterschiedlich verstanden werden. Zum einen kann es etwas Eigenes sein, was auf den Charakter beschränkt, zum anderen eine geschenkte Fähigkeit, die man kaum unter Kontrolle hat. Ebenso kann darunter ein originales Talent verstanden werden, wobei das Wort "original" sowohl auf die Tradition, als auch auf die Fähigkeit der eigenen Persönlichkeit hindeuten. Das Talent kann auch als natürlich verstanden werden, wobei das Natürliche rational und geordnet oder eine reine schöpferische Kraft sein kann. Die religiöse Herkunft des Talents, die die übermenschlichen Kräfte hervorhebt, kann als Gunst oder Missgunst interpretiert werden. Wie sich im 18. Jahrhundert zeigen wird, ermöglicht dort diese semantische Polyvalenz den Gebrauch des Begriffs von Genie in völlig verschiedenen Kontexten.

Dieser polyvalente Sinn und die Möglichkeit, dass das Wort in verschiedenen Kontexten gebraucht werden kann, zeigt sich in der Veränderung, die das Wort *ingenium* im Mittelalter erfährt. Neben der technischen Bedeutung des *ingeniarius* (italienisch *ingegnere*, französisch *ingénieur*, englisch *engineer*, spanisch *ingeniero*), weist das Wort die Bedeutung der trügerischen List (italienisch *inganno*, spanisch *engaño*) auf.⁴⁹⁹ Damit nicht genug. Das Talent kann gleich seiner Herkunft verschiedene Erscheinungsformen annehmen. Die schöpferische Kraft ist auch nicht ausschließlich positiv.

Hinter diesen beiden Wörtern verbirgt sich eine interessante Semantik. Was uns hingegen interessiert, ist die Beziehung, die der Begriff mit der intellektuellen und schöpferischen Kraft eingeht. Von Anfang an stand diese Beziehung in erster Linie mit dem dämonologischen Aspekt in Verbindung, was nicht meint, dass, wie Platon es gern gehabt hätte, völlig irrational sei.

Seit der Antike wurde dem Künstler bzw. dem Dichter, dem guten Dichter, eine besondere schöpferische Begabung zugeschrieben, die von Musen oder von Gott kommt. Man hat sie als

⁴⁹⁹ Vgl. Dufresne, Ch., *Glossarium mediae et infimae Latinatis*, Bd. 4, Niort 1885, S. 360 (zit. nach Ortland, *a.a.O.*, S. 604).

Inspiration oder Enthusiasmus bezeichnet und findet die entscheidenden Passagen, in denen diese göttliche Eingebung erfahren wird, in den platonischen Dialogen bzw. im *Ion*⁵⁰⁰ und im *Phaidros*.⁵⁰¹ Die platonische Beschreibung des künstlerischen Schaffens hat die westliche Auffassung von Kunst weitreichend beeinflusst. Die neuplatonische Übermittlung bestimmte den Enthusiasmusbegriff bis zur Renaissance. Der Kommentar des Ficinus⁵⁰² über das platonische *Symposium* war der wichtigste in dieser und in den nächsten Epochen. Er besaß nachhaltige Wirkung auf die epochemachenden Werke Vasaris⁵⁰³ und Belloris⁵⁰⁴ und auf die Cambridger Schule des 17. und 18. Jahrhunderts.⁵⁰⁵ Es handelte sich nicht mehr um eine dubiose – weil ironische – göttliche Eingebung, wie es bei Platon der Fall war, sondern um eine wahrhafte göttliche Ergießung, wobei als Gott der christliche Gott gedacht wurde.⁵⁰⁶

Wie verbindet sich der Begriff von Enthusiasmus (und damit der Sinn von Genius) mit dem Sinn von *ingenium*? Der erste Schritt besteht darin, wenn sich die schöpferische Eingebung verselbstständigt und nicht mehr zu einer externen Wesen gehört. Dieser erste Schritt bei dem sich der Künstler als Schöpfer entdeckt und sich nicht mehr als reiner Vermittler hält, erfolgt im Französischen, als Rabelais das Wort *génie* einführt. Die Erklärung, die Oltard für diesen Prozess gibt, ist überaus klar: „Unterschied Rabelais noch zwischen *Genie* und *Genius*, so übernimmt das von ihm geprägte Wort alsbald auch die Vertretung für lateinisch *genius* und die damit verbundenen mythologischen Vorstellungen. Wo, wie im Französischen und parallel auch in Englischen, die morphologische Unterscheidung von *genius* und *ingenium* aufgegeben wird, kommt es zu innigeren Vermischungen zwischen den verschiedenen Begriffssträngen als in den Sprachen, die an der Differenz festhalten. Der semantische Kurzscluß zündet insbesondere im Bereich der *inventio*, nach rhetorischer Lehre der

⁵⁰⁰ 533d – 535a. (Platon, *Ion*, übersetzt und herausgegeben von Hellmut Flashar, Stuttgart 1998.)

⁵⁰¹ 243e ff. (Platon, *Phaidros*, übertragen und eingeleitet von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1998.)

⁵⁰² Ficinus, M., *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, Hamburg 1994.

⁵⁰³ Vasari, G., *Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelagnolo Buonarroti*, hrsg. von Roland Kanz, Stuttgart 2000.

⁵⁰⁴ Bellori, G.P., *Die Idee des Künstlers*, Berlin 1939.

⁵⁰⁵ Vgl. dazu das ästhetisierende Enthusiasmus-Begriff des Earl of Shaftesbury. In: Shaftesbury, *Ein Brief über den Enthusiasmus*, Hamburg 1980.

⁵⁰⁶ „Wie freigebig und liebeich der Himmel bisweilen einem einzigen Menschen den unendlichen Reichtum seiner Schätze, alle Anmut und seltenen Gaben spendet, welche er sonst in langem Zeitraum unter viele zu verteilen pflegt, sieht man deutlich an dem ebenso herrlichen als anmutigen Raffael Sanzio von Urbino [...]“ (Vasari, *a.a.O.*, S. 39ff.) In diesem Sinne repräsentiert der perfekte Maler die Vollendung der Malerei, was Vasari mit dem Ausgleich zwischen Ausdruck, Farbe, Linien und Proportionen andeutet. Im Gegensatz zu Raffael erscheint ein Jahrhundert später Caravaggio als ein verdorbenes Talent (Vgl. Bellori, *a.a.O.*), da er alle diese Regeln über Bord geworfen hat. Er malte direkt auf die Leinwand, ohne Vorzeichnung. Seine Vorbilder fand er ausschließlich in der Natur. Als klares Beispiel von unserer obigen Erklärung wird Caravaggio später nicht als verdorbenes Talent, sondern als originales Talent bezeichnet werden.

vornehmsten Leistung des ingenium, das nicht nur den analytischen und zusammenfassend Verstand im eigentlichen Sinne umfasste, sondern ebenso das intuitive Vermögen der Einbildungskraft (*imaginatio*). Sobald zwischen ingenium und genius nicht mehr unterschieden wird, drängt es sich geradezu auf, die >Inspiration<, den spirituellen Funken, der seit altersher als entscheidend für das Zustandekommen der ingeniosen Leistungen angesehen wurde, als Einfluß des guten Genius zu deuten — und in einer zweiten Wendung diesen Einfluß und die Instanz, von der er ausgeht, gar nicht mehr als eine äußere Macht anzusehen, sondern mit dem (psychologisch verstandenen) ingenium zu identifizieren. Der Genius wird introjiziert.⁵⁰⁷

Die schöpferische Einbildungskraft als persönliche kreative Fähigkeit zu deuten schließt die himmlische Vermittlung aus und macht aus dem Genie etwas Menschliches, lässt aber den Begriff dadurch nicht klarer erscheinen. Die Spannung zwischen dem geheimnisvollen, besonderen, originalen oder irrationalen und dem technischen, klaren, kommunikativen und rationalen Aspekt bleibt bestehen. Um zwischen beiden zu unterscheiden werden die Franzosen die Worte *esprit* und *genie*⁵⁰⁸ benutzen. Je nachdem, welches intellektuelle Kriterium überwiegt, werden sie das eine oder andere Wort bevorzugen, um sich auf die schöpferische, insbesondere die künstlerische Fähigkeit des Menschen zu beziehen. *Genie* wird sich mit den höheren inspirationstheoretischen Vorstellungen verbinden und *esprit* mit den alten technischen Fähigkeiten des *ingenium*.

Solange die angelsächsische Welt immer noch unter Einfluss der rationalistischen Kriterien des Klassizismus' stand, bezeichneten die Engländer *génie* und *esprit* mit den Wörtern *genius* und *bel esprit*. *Bel esprit* bezieht sich auf das Modell, das von den französischen Höflingen beschaffen wurde. Die Bedeutung des *bel esprit* hielt genauso lange wie der Einfluss des französischen Geschmacks. Ist dieser verblasst, verlieren die Worte an Bedeutung. Das Wort *natural genius* wiederum gewinnt an Bedeutung, da es sowohl die französische Bedeutung als auch die eines gewissen himmlischen Hauches (Shaftesbury) in sich vereint.⁵⁰⁹

⁵⁰⁷ Ortland, E., >Genie<, *a.a.O.*, S. 664-665. Auch dazu: Frieden, K., *Genius and Monologue*, Ithaca 1985, S. 79-83.

⁵⁰⁸ Später, wenn der *esprit* bereits dem Sinn nach dem höfischen Geschmack sehr nah ist und Genie in Bezug auf die künstlerische Erfindung den Vorrang hat, besteht die Sorge darin, die irrationale oder unerklärliche Bedeutung, die der Begriff Genie in sich birgt, zu senken. Siehe dazu die Polemik zwischen Batteux und Trublet über den Sinn des *génie* Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich (Trublet, N.Ch., *Essais sur divers sujets de littérature et de moral*, Paris 1735/1768; Batteux, Ch., *Cours de belles-lettres, ou Principes de la littérature* (1747-1748), Band I, Paris 1753).

⁵⁰⁹ Siehe Addison, J., *The Spectator*, No. 160 (3.9.1711).

Das Vorbild für dieses *natural genius* werden sie nicht am Hofe suchen, sondern in der freien Natur (worunter sie nicht die unberührte, sondern die offene Natur verstehen, im Gegensatz zum französischen Garten, der geometrisch und somit geschlossen ist). Als Folge des neuen Einflusses des Begriffs Genius wird in der angelsächsischen Welt ein Wort eingeführt, um sich auf *esprit* zu beziehen und sich dabei von dem französischen Geschmack zu distanzieren. Dieses Wort heißt *wit*. Darunter versteht man die Klugheit des kultivierten Menschen. Im Deutschen findet *wit* seine volle Entsprechung im Wort *Witz*.

Damit haben wir die erste semantische Korrelation der Wörter, die uns in diesem Kapitel interessieren. Einerseits haben wir *esprit*, *wit* und *Witz*; andererseits *genius* und *génie*. Sofort erkennen wir, dass wenn Gottsched sich gegen den Gebrauch vom Genie stellt, er sich vor allem dem Sinn dieses Wortes widersetzt. Richtig und ausreichend für ihn ist, wenn die künstlerische Schöpfung in der Fertigkeit liegt, Ähnlichkeiten zu entdecken, die auf der kombinatorischen Fähigkeit des Witzes beruhen. Mit dem Wort "Witz" assoziiert er auch den Sinn von "Geist".⁵¹⁰

Dennoch riefen die Engländer bei den Deutschen ein besonders lebhaftes Echo hervor, weil sie gegen die künstlerische Dominanz des französischen Klassizismus eine neue Freiheit virtuoser Empfindsamkeit erschließen.⁵¹¹ Es handelte sich damals um eine breite Reaktion gegen den Rigorismus des französischen Klassizismus, der noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts u.a. von der deutschen „Hohe Carlsschule“⁵¹² in Stuttgart vertreten wurde.

⁵¹⁰ Das Wort *ingenium* war der Wolf'schen Schule nicht unbekannt. In ihr erfährt das Wort eine eingeschränktere Bedeutung. Die deutsche Übersetzung finden sie in "Witz". Für Wolff ist Witz die Leichtigkeit, Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Dingen wahrzunehmen; die intellektuelle Fähigkeit dem *ingenium* gegenüber war *acumen* (Scharfsinn oder Urteilskraft). Dazu: Bäumlner, A., *Das Irrationalitätsproblem, a.a.O.*, S. 146-147.

⁵¹¹ Nicht nur im Sinne einer neuen Ästhetik, sondern auch in der Kunst selbst. Dadurch war der Einfluss Shakespeares (der stürmisch als Genie gefeiert wurde) von besonderer Bedeutung. Er war das große Genie: „Shakespeare gesellt sich zum Weltgeist; er durchdringt die Welt wie jener; beiden ist nichts verborgen...“ Goethe, J.W., „Shakespeare und kein Ende!“, in: *Schriften zur Kunst und Literatur*, hrsg. von Harald Steinhagen, Stuttgart 1999, S. 279.

⁵¹² Zuerst 1761 nach dem Vorbild der französischen *Académie royale de Peinture et de Sculpture* als *Académie des arts* wird der vom Großherzog Carl Eugen von Württemberg begründete Institut 1773 zur „Militärischen Akademie“. Damals wurden Jura, militärische Wissenschaft, Forstwirtschaft, Gartenbau, bildende Künste, Musik, Ballet unterrichtet. Erst 1782 wird die Akademie zur „Hohe Carlsschule“ bzw. *Academia Carolina* und damit zu einer Universität mit den entsprechenden Disziplinen: Jura, Medizin, militärische Wissenschaft, Wirtschaft, Philosophie und bildende Künste. Trotz jener Entwicklung behält der Institut seine militärische Strenge (bei Tagesanbruch aufstehen, kein Hinausgehen, Bestrafungen usw.). Unter dem Einfluss der französischen Revolution empören sich und fliehen bald mehrere Studenten, darunter Friedrich Schiller oder der Maler Joseph Anton

Die Konsequenz dieser Emanzipationstendenz war sowohl eine subjektorientierte Ästhetik als auch eine subjektorientierte Kunst. Eine Emanzipationstendenz also von autoritativ festgelegten Normen zugunsten der individuellen Erfahrung und dem Streben nach Unabhängigkeit und freiem Denken. Am radikalste bricht diese Entwicklungslinie der Ästhetik und der künstlerischen Theorien im *Sturm und Drang* durch. Die Genie-Ästhetik dieser Periode warf alle Regeln und Normen über Bord und das von allen Bindungen emanzipierte Individuum feierte seine neue Selbstdarstellung als *Genie*, in der schöpferisch verstandenen Freiheit von allen Schulregeln und Normen — wo die Schulregeln die Grundorientierung des Klassizismus bezüglich der Dichtung bedeuteten. Was oben als Genie verstanden und gefeiert wurde, ist an erster Stelle Autonomie, freie, kühne und originelle Schaffenskraft. Im Gegensatz dazu stehen die schulgerechten Regeln. Die beliebtesten Wörter dafür waren "Sturm" und "Strom"; ihr Held war Prometheus.

Diesen Prometheusschen Willen konnte Gottsched nicht verhindern. Aber wir würden einen Fehler begehen, wenn wir glaubten, es sei die einzige Art, den Sinn von Genie im Deutschen zu verstehen. Wenn wir das 18. Jahrhundert bzw. das deutsche 18. Jahrhundert genau betrachten, finden wir mindestens fünf Versionen oder Auffassungen von Genie. Das Wort wurde so weit verbreitet und die Anzahl der veröffentlichten Schriften über das Genie war so hoch, dass es sogar als eine Seuche „unserer Tage“ gedeutet wurde.⁵¹³

Die fünf Versionen dieses Wortes, die im Deutschland des 18. Jahrhunderts Resonanz erfuhren, sind folgende: 1. Man konnte das Genie als eine innere göttliche Stimme verstehen, die uns Geheimes offenbart, wie dies im Altertum und dann teilweise bis hin zu Shaftesbury

Koch. Zur Hohen Carlschule siehe den Ausstellungskatalog: W. Fleischhauer, *Die Hohe Carlschule*, Kat. zur Ausstellung des württembergischen Landesmuseums im Museum der bildenden Künste, Stuttgart 1959.

⁵¹³ *Über das Genie; als eine Seuche unserer Tage*. Abhandlung des Graf und Herr von Werthern (1786). Die erwähnte Vielfältigkeit der Deutungen ist das äußerliche Merkmal dieser „Seuche“. Das Genie wurde folgenderweise gestellt bzw. bestimmt: Im Gegensatz zu Gelehrsamkeit und Erlernung (Resewitz, Mendelssohn, Perrault, Pope, Gerard, Dubos, Sulzer); als etwas anderes als Kunst, als Kraft z.B. (Dubos, Sulzer; als Kraft der Natur: Shaftesbury, Gerard, Lavater, Hamann, Herder); im Gegensatz zu Nachahmung (Addison, Young, Diderot, Sulzer, u.a.); als Enthusiasmus (Batteaux, Baumgarten, Sulzer), als göttliche Ergießung (Shaftesbury, Young, Diderot); in Verbindung mit der Idee der Totalität (Rengifo, Diderot, Gerard, Sulzer); im Zusammenhang mit Zweckmäßigkeit (Hume, Gerard, Mendelssohn, Lessing, Sulzer); als Proportion (Wolff, Baumgarten, Mendelssohn); in Einklang mit dem Geschmack (Gracián, Batteaux, Mendelssohn, Sulzer, Herder). Die Liste ist, wie wir sehen, voll von Namen. Noch komplexer wird es, wenn wir feststellen, dass die, die beispielsweise das Genie als eine Kraft der Natur, nicht das Gleiche unter Natur verstehen.

und später, durch Vasari vermittelt, bei Wackenroder und Tieck⁵¹⁴ der Fall war. 2. Als ein gewisses *je ne sais quoi* (das überhaupt Unlernbare), laut Bouhours⁵¹⁵ und die Ästhetik der *délicatesse*. 3. Als die kunstvolle und auf keine Weise irrationale Wahrnehmungsfähigkeit, Ähnlichkeiten und Verwandtschaften zu entdecken, wie es bei Batteux und Gottsched zu finden ist. 4. Als angeborenes, originales (und in diesem Sinne natürliches) Talent, das sich auch teilweise seit Shaftesbury finden lässt, durch Addison und Young formuliert wurde und durch Alexander Gerard einen wichtigen Einfluss auf Kant hatte⁵¹⁶ und 5. Als der Ausdruck der oben erwähnten Emanzipationstendenz von allen festgelegten Normen, der seinen Höhepunkt im *Sturm-und-Drang* erreichte.

Diese verschiedenen Deutungen überschneiden sich in Deutschland: Sie erzeugen „eine wunderliche Wirrnis“, wie Grimm es nannte.⁵¹⁷ Alle außer der Bestimmung von Batteux⁵¹⁸ enthalten jedoch mehr oder weniger eine Opposition gegen die schulgerechte Folgerung von Regeln als Merkmal der Kunst. Etwas Unerklärliches liegt diesen vier übrigen Versionen zugrunde, sei es etwas Göttliches, etwas Angeborenes, etwas Unbestimmtes oder etwas Originelles und Natürliches. Von diesen vier Versionen nehmen wir nun die letzte unter die Lupe, da sie im Mittelpunkt unserer Diskussion über den Kantschen Geniebegriff steht, wie wir in Teil I erklärt haben.

Eine zentrale Formulierung des Geniebegriffes des *Sturm und Drang* geht auf Johann Caspar Lavater zurück: „Wo Wirkung, Kraft, Tat, Gedanke, Empfindung ist, die von Menschen nicht gelernt und nicht gelehrt werden kann – da ist Genie [...] das Ungelernte, Unentlehnte,

⁵¹⁴ Wackenroder, W.H., Tieck, L., *Herzensergießung eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1994.

⁵¹⁵ Bouhours, D., *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris 1671. Die Ästhetik der *délicatesse* hat das Prinzip der Einheit in der Mannigfaltigkeit (Leibniz, Wolff, Baumgarten) vorbereitet und hat bei der Hervorhebung des Erfinderischen maßgeblich die Ästhetik der Schweizern beeinflusst.

⁵¹⁶ Wobei im englischen Fall das deutlichste Bild der Erfindungskraft und die geniale Klarheit meistens nicht in Verbindung mit dem Künstler, sondern mit dem Naturwissenschaftler (hier: Newton) dargestellt war. Dazu: Fara, P., *Catch a Falling Apple: Isaac Newton and Myths of Genius*, in: *Endeavour*, N.S. 23 (1999), H.4, S. 167-170.

⁵¹⁷ *Deutsches Wörterbuch*, von Jacob und Wilhelm Grimm, *a.a.O.*, S. 3396-3450.

⁵¹⁸ „Le Génie n'est pas, comme on le croit communément, [...] un feu violent qui emporte l'âme, & la mène au hasard. Ce n'est point une source aveugle qui opere machinalement, une source qui jette ses flots & qui les abandonne. C'est une raison active qui s'exerce avec art sur un objet, qui en recherche industrieusement toutes les faces réelles, toutes les possibles, qui en dissequé méthodiquement les parties les plus fines, en mesure les rapports les plus éloignés: c'est un instrument éclairé qui fouille, qui creuse, qui perce sourdement. Sa fonction consiste, non à imaginer ce qui ne peut être, mais à trouver ce qui est.“ In: *Cours des belles-lettres, ou Principes de la littérature* (1747-48), Bd. I, Paris 1753, S. 10f. zit. nach Knabe, P.E., *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972, S. 213f.

Unlernbare, Unentlehbare, innig Eigentümliche, Göttliche —ist Genie [...].⁵¹⁹ Die größten künstlerischen Muster dieser Zeit finden wir in Goethes Gedichten *Wandrer's Sturmlied*, *Mahomets-Gesang* und in der *Prometheus-Hymne*.⁵²⁰ Die Gestalt des Prometheus ist, wie bereits erwähnt, in diesem Kontext von besonderer Bedeutung. Er ist das Symbol eines mit der Berufung auf die eigene Produktivität auftretenden Selbstbewusstseins, das zu einer radikalen Autonomie führt, wie es das Zitat von Lavater zeigt. Die radikale Autonomie des künstlerischen Selbstbewusstseins führt weiterhin zur radikalen Individualität des originellen Genies, das als zweiter Gott unter die Menschen tritt. Einen solchen Vergleich kennen wir von Shaftesbury, im *Sturm und Drang* erhält sie jedoch einen anderen Sinn. Bei Shaftesbury wird der Künstler mit Gott verglichen, um Anerkennung als Schöpfer zu erhalten. Im *Sturm und Drang* macht der Vergleich mit Gott diesen überflüssig. Das sieht man sehr deutlich in Goethes *Prometheus-Hymne*: „Ich Dich ehren? Wofür/ [...] Hier sitz ich, forme Menschen/ Nach meinem Bilde/, Ein Geschlecht, das mir gleich sei/ Zu leiden, zu weinen,/ Zu genießen und zu freuen sich,/ Und dein nicht zu achten,/ Wie ich!“ (V. 36, 56-57). Der Dichter bzw. der Schöpfer braucht Gott nicht mehr, er formt ebenfalls Menschen nach seinem eigenen Bild.

Das Zitat Lavaters zeigt uns jedoch, dass das kreative Talent des Künstlers dieser neue und souveräne Gott, eine unerschütterliche und unübertragbare Individualität besitzt. Man kann es sich nicht nehmen, man bekommt es auch nicht geschenkt. Damit erreicht den Begriff des Genies seinen radikalsten Ausdruck und zeigt uns ein weiteres Mal seine semantische Zweideutigkeit. Als Ausdruck der menschlichen Freiheit ist der Begriff des Genies ein zentrales Motiv des erwachenden Selbstbewusstseins des Menschen in der Aufklärung. Zugleich ist der Geniegedanke jedoch der Aufklärung polemisch entgegengesetzt, indem er die radikale Subjektivität, die bis zur Isolierung führt, betont.

Mit der Radikalisierung des Selbstbewusstseins in der Person des schaffenden Künstlers verletzt der Begriff des Genies eines der Prinzipien, die bei der Geburt der Ästhetik die Grundlage bildeten, nämlich, die Versöhnung des Subjekts mit der Welt. Die Betonung des schöpferischen Individuums stellt sich taub gegenüber allem, was nicht seiner schöpferischen Einbildungskraft entspricht. Die Mitteilbarkeit dessen, was bei Baumgarten die ästhetischen Wahrheiten genannt wurde und bei Kant ästhetische Ideen heißen werden, tritt in den

⁵¹⁹ Lavater, J.C., *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, (1775-1778), hrsg. von C. Siegrist, Stuttgart 1984, (Erster Abschnitt/Zehntes Fragment).

⁵²⁰ Goethe, J.W., *Werke*, Hamburger Ausgabe, Hamburg 1964, S. 33-36, 42-44, 46-47.

Hintergrund und betont wird die Figur des exaltierten Offenbarers: „Genieen — Lichte der Welt! Salz der Erde! Substantive in der Grammatik der Menschheit! Ebenbilder der Gottheit — an Ordnung, Schönheit und unsichtbaren Schöpferkräften! Schätze eures Zietalters! Sterne in Dunkeln, die durch ihr Wesen erleuchten und scheinen, so viel es die Finsterniß aufnimmt! Menschengötter! Schöpfer! Zerstörer! Offenbarer der Geheimnisse Gottes und der Menschen! Dollmetscher der Natur! Aussprecher unsaussprechlicher Dinge! Propheten! Priester! Könige der Welt!“⁵²¹

Es überrascht dann nicht, dass sich sofort kritische Stimmen gegen diese kryptische Mystifizierung des schöpferischen Talents, oder besser gesagt, der produktiven Einbildungskraft, erhoben haben. Eine von ihnen ist die von Kant. Wie wir bereits gesehen haben, muss sich für ihn das Genie dem Geschmack unterordnen, denn nur so erreicht man die Mitteilbarkeit, die eine rationale Ästhetik erfordert, und die jenes Bild des Schönen braucht, die dann die Verbindung mit dem Übersinnlichen und der Moral ermöglicht. Seine Definition des Genies ist ganz klar eine Antwort auf die Radikalisierung und Mystifizierung der kreativen Autonomie die im *Sturm und Drang* ausgedrückt wird und es ist daher auch eine Bejahung der Philosophie in Bezug auf die kognitiven Ansprüche der produktiven oder poetischen Einbildungskraft. Somit wird Kant zu einem weiteren Beispiel jener alten Polemik zwischen Philosophie und Poesie, von der Platon uns in der *Politeia* erzählt.

Bevor wir jedoch untersuchen, wie sich Kants Auffassung vom Genie entwickelt, ist es sinnvoll und angemessen uns zu fragen, wie es dazu gekommen ist, dass sich die Poesie in der Lage sieht, die Philosophie beim genuinen Begreifen des Kosmos zu verdrängen und Gültigkeit für ihren Anspruch zu fordern, die einzige zu sein, die in der Lage ist, die grundlegende Verbindung zwischen dem Menschen und der Welt zu zeigen.

9.1.2. *Kunst und Wahrheit (am Beispiel Hamanns)*. Diese Thematik haben wir bereits zum Teil angesprochen, als wir uns mit dem Grund für das Entstehen der Ästhetik als philosophische Disziplin bei Baumgarten beschäftigt haben. Dort war der Punkt jedoch die Unfähigkeit der Logik, das Individuelle zu berücksichtigen. Nun liegt die Betonung auf einem anderen Punkt, nämlich auf den kognitiven Ansprüchen der eben erst erlangten künstlerischen Autonomie. Es ist nicht der Standpunkt des Philosophen, sondern des Künstlers (bzw. des

⁵²¹ Lavater, J.K., *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, a.a.O., S. 297.

Poeten). Die Wege der Ästhetik und die Wege der Kunst kreuzen sich oft, doch sind es nicht die gleichen. Im 18. Jahrhundert ist nach Meinung des Künstlers der Zeitpunkt gekommen, seinen Platz in der Runde der Weisen wieder einzunehmen.

Die Entstehung des Anspruches der Künstler auf Weltkenntnis hat das Streben nach dem neuen Status des freien Denkers und die entsprechende Kritik des akademischen Wissens als Ursache. Das Hervortreten dieses Strebens ist allerdings kein isoliertes Ereignis, es ist verknüpft mit der Säkularisierung, d. h. mit der Umdeutung der Transzendenz. Nach dem Anfang der Neuzeit werden die Welt und die weltlichen dazu gehörenden menschlichen Aspekte nicht mehr als Offenbarungen des Gotteswillens, sondern als neutrale und natürliche Gegenstände begriffen. Ein neues Weltbild entwickelt sich langsam aber stetig von Francis Bacon und Descartes bis zur Aufklärung.

Als Folge der Verweltlichung bewirkt die Säkularisation auch eine Entzauberung. Die Instrumentalisierung und Objektivierung dessen, was früher eine religiöse, sakrale, symbolische Bedeutung hatte. Die Menschen stellen sich immer mehr in die Mitte der göttlichen Schöpfung (noch ein cartesianisches Echo) bzw. in die Mitte der Welt. Die Säkularisation führt ohne Zweifel zur Aufwertung des Menschen (seit der *Renaissance* in der Kunst, und seit Francis Bacon in der Philosophie). Er übernimmt viele Prädikate, die bisher dem Göttlichen zugeschrieben wurden.

Die schon erwähnte Erscheinung und die folgende Auffassung des Genies als zweiter Gott ist ein Zeichen für diesen Vorgang: „Gott ist nicht mehr der Gott der Offenbarung und der Erlösung, sondern allenfalls noch der Schöpfergott, der ausschließlich in dem von ihm Geschaffenen, in der Natur erfahren wird. Da die Natur von jedem einzelnen Menschen erfahrbar ist und der Mensch selbst zu dieser Natur gehört, bewirkt die Reduktion des Übernatürlichen auf das Natürliche ein neues Gefühl der Eigenverantwortung und der Autonomie. Die Absage an den transzendenten Gott ist ebenso wie die Absage an die bisher übergeordneten gesellschaftlichen Autoritäten ein Akt der Selbstbefreiung und ein Ausdruck des Selbstbewusstseins, das folgerichtig nach Selbstbestimmung strebt.“⁵²²

Mit der Umbildung des Menschenbildes und der Verwandlung des Gottesbildes kam auch die Veränderung des Naturbildes. Natur und Kunst bestätigen auf diese Weise auch eine alte und

⁵²² Vgl. Schmidt, J., *a.a.O.*, S.6.

vertraute Geschichte, die, wie wir bereits gesehen haben, nie völlig problemlos zu bewältigen war. Seit der klassischen Betrachtung des Tuns des Künstlers wurden *ars* und *natura* in Verbindung zueinander gebracht. Beiden ist nun gelungen, Autonomie zu bekommen. Beide haben aber eine andere Beziehung zu dem neuen Weltbild. Der Natur wurde Autonomie zugeschrieben; die Kunst hat für ihre Autonomie gekämpft und hat sie gewonnen. Die Beziehung zur Welt ist demgemäss anders: Der Natur wurde Autonomie zugeschrieben, um sie zu dominieren. Die Vormachtstellung der Natur würde auf diese Weise zeigen, dass wir in die Welt passen, weil wir sie beherrschen. In der Beziehung zwischen der Kunst und der Welt offenbart sich dagegen keine Vormachtstellung, sondern ein belebendes Spiel des Wahrnehmungs- und Erkenntnisvermögens, das eine andere Anpassung ermöglichen könnte. Sobald die Natur bezwungen ist (ich meine die Überzeugung, dass ihre grundlegenden Geheimnisse auf angemessene Weise enthüllt worden sind), zeigt sich für einige, dass das einzige, was man hat, allein eine abstrakte Universalität ist. Die Suche nach einer anderen Anpassung enthüllt die Unzulänglichkeit dieser Universalität. Die Frage ist dann also, wie man diese andere Beziehung aufzeigen kann. Als Antwort auf diese Forderung erscheint die Ästhetik. Das Problem verschwindet jedoch nicht, denn der Verdacht geht tiefer. Kann die Sprache der Philosophie uns diese andere mögliche Beziehung zur Welt zeigen? Hamann drückt es auf seine Weise aus: „Die Natur würkt durch Sinne und Leidenschaften. Wer ihre Werkzeuge verstümmelt, wie mag der empfinden? Sind auch gelähmte Sennadern zur Bewegung aufgelegt?“⁵²³

Die erste Antwort auf diesen Verdacht bestand darin, die philosophische Sprache und Haltung zu modifizieren, sich, wie wir bereits gesehen haben, mit Themen zu beschäftigen, die beiseite gelassen worden waren, wie die sinnliche Wahrnehmung und die Gefühle. Für einige, darunter Hamann und Herder, schafft es diese Erneuerung nicht, den Forderungen nach einer näheren und lebhafteren Beziehung mit der Welt gerecht zu werden. Für sie hat die Philosophie ihre Grenzen erreicht und es wird eine andere Sprache gebraucht. Diese neue Sprache finden sie in der Poesie.

„Poesie ist die Muttersprache des menschlichen Geschlechts“, schreibt Hamann⁵²⁴, womit er sowohl die Rückkehr zu den Anfängen (die Wiedergewinnung einer verlorenen Natürlichkeit)

⁵²³ Hamann, J.G., *Aesthetica in nuce*, a.a.O., S. 113. Noch dazu: „Seht! Die große und kleine Masure der Weltweisheit hat den Text der Natur, gleich einer Sündfluth, überschwemmt. Musten nicht alle ihre Schönheiten und Reichthümer zu Wasser werden.“ (S. 119)

⁵²⁴ Hamann, *Aesthetica in nuce*, a.a.O., S.81.

als auch die Form einer wiedererlangten Authentizität ausdrückt. Die Poesie kann direkt mit der Natur kommunizieren, was die Philosophie nicht kann, aufgrund der begrifflichen Vermittlung. Die rein quantitative Bestimmung des Begriffes (gemeint sind die neuzeitlichen Begriffe der Naturwissenschaften und der Metaphysik) hat den Kontakt zu den Dingen unnötig gemacht. Der mathematische Kalkül und die Erfahrung in den Laboratorien haben die Wirklichkeit verformt, sie haben sie in eine reine *res extensa*, wie es das berühmte Beispiel von Descartes mit dem Stück Wachs zeigt, verwandelt.⁵²⁵ Die Gefühle und Leidenschaften erlauben es uns, zu ihr zurückzukehren. Die Poesie drückt sie durch Bilder aus: „Sinne und Leidenschaften reden und verstehen nichts als Bilder. In Bilder besteht der ganze Schatz menschlicher Erkenntniß und Glückseligkeit.“⁵²⁶

Die Sprache, selbst die poetische, ist sicherlich auch eine Vermittlung, doch wird dieses Problem ab dem Zeitpunkt beseitigt, da die Sprache als natürliche Offenbarung (Entdeckung) wahrgenommen wird. „Reden ist übersetzen — aus einer Engelsprache in eine Menschensprache, das heist, Gedanken in Worte, — Sachen in Namen, — Bilder in Zeichen, die poetisch oder kyriologisch — — und philosophisch oder charakteristisch seyn können.“⁵²⁷

Nichts würde also verhindern, dass durch diese Neudefinition des Offenbarungswertes des poetischen Wortes jene gesuchte Versöhnung mit der Natur erreicht wird. Sobald außerdem die Fundamente dieser neuen Beziehung zwischen Sprache und Natur gelegt sind, arbeitet man eine Verteilung von Aufgaben aus, die aus moderner Sicht anders sind als die üblichen: „Wir haben an der Natur nichts als Turbatverser und disiecti membra poetae zu unserm Gebrauch übrig. Diese zu sammeln ist des Gelehrten; sie auszulegen, des Philosophen; sie nachzuahmen — oder noch kühner! — — sie in Geschickt zu bringen, des Poeten bescheidene Theil.“⁵²⁸ Für all diese muss jedoch die Bedingung erfüllt sein, dass jene

⁵²⁵ Descartes, R., *Meditationes de prima philosophia in qua die existentia et animae immortalis demonstratur*, Paris 1641 (deutsch: *Untersuchungen über die Grundlage der Philosophie, in welchen das Dasein Gottes und der Unterschied der menschlichen Seele von ihrem Körper bewiesen wird*, zweite Untersuchung.

⁵²⁶ Hamann, *Aesthetica in nuce*, a.a.O., S. 83.

⁵²⁷ Ebd., S. 87-89.

⁵²⁸ Ebd., S. 87. Wenn die Philosophie sich auch noch auf das Gebiet der Schönheit wagen will, muss sie laut Hamann in der Lage sein, über das Gewohnte hinaus zu gehen: „Wagt euch also nicht in die Metaphysik der schönen Künste, ohne in den Orgien und Eleusinischen Geheimnissen vollendet zu seyn.“ (S. 97) Die Ermahnung bezieht sich auf einigen bekannten Namen, wenn wir auf Seite 111 kabbalistisch verschlüsselt lesen: „An Philosophie lohn es gar nicht der Mühe zu denken; desto mehr systematische Kalender! — mehr als Spinneweben in einem verstörten Schlosse. Jeder Tagedieb, der Küchenlatein und Schweitzerdeutsch mit genauer Noth versteht, dessen Name aber mit der ganzen Zahl M. oder der halben des akademischen Thieres gestempelt ist, demonstriert Lügen, dass Bänke und

Naivität, die nach Jahrhunderten der Verformung und begrifflichen Blindheit, verloren gegangen ist, wiedergewonnen wird: „Kinder müssen wir werden, wenn wir den Geist der Wahrheit empfangen sollen, den die Welt nicht fassen kann, denn sie sieht ihn nicht, und (wenn sie ihn auch sehen sollte) kennt ihn nicht.“⁵²⁹

Hamann vertraute leidenschaftlich auf diese Rückkehr zur ursprünglichen Natürlichkeit, die sich nur der poetischen Seele offenbart. Seine Schriften fanden jedoch keinen großen Anklang, sie erschienen in kleinen Auflagen. Der große Vermittler war Herder und durch ihn werden sie zur Inspirationsquelle einer Generation von jungen und begeisterten Künstlern. Gemäßigtere Geister wie Lessing erkannten bald die Grenzen dieses Optimismus, andere, die eher den Grenzen der produktiven Vorstellungskraft misstrauten und den Delirien, die aus einer ungestümen Vorstellungskraft resultieren, Aufmerksamkeit schenkten, reagierten mit dem gleichen Eifer auf diese Herausforderung der Vernunft und der Philosophie. Zu ihnen gehört auch Kant.

9.2. Die Kantsche Bestimmung des Genies

Das vorige Kapitel bot uns ein vollständiges Bild von der Beziehung Kants zur Kunst seiner Zeit. Wenn diese Beziehung irgendwo in Hinblick auf das Kantsche System von Bedeutung ist, dann dort, wo es um die Analyse des Geniebegriffes geht. Die vorherigen Unterkapitel haben die unterschiedliche Bedeutung gezeigt, die diesem Begriff des Genies im 18. Jh. beigemessen wurde. Was es Kant betrifft, beruht diese Bedeutung hauptsächlich darauf, dass das Genie ist, das hinter der Formung ästhetischer Ideen steht. Bevor jedoch Kants Beitrag zu dieser Formierung sichtbar wird, und die Art und Weise, wie ihm dies gelang, musste er sich erst mit der Bedeutung des Genies auseinandersetzen. Schon bald wurde er sich der semantischen Komplexität des Begriffes bewusst; die Entwicklung seiner Position diesem Thema gegenüber ist eine Antwort auf die ästhetischen und philosophischen Theorien seiner Zeit, insbesondere wenn diese die Bedeutung des Geniebegriffes radikalisierten und es zur Speerspitze ihrer kognitiven Bestrebungen machen, wie wir gerade bei Hamann und im *Sturm und Drang* gesehen haben.

die darauf sitzende Klötze Gewalt! Schreyen müssen, wenn jene nur Ohren hätten und diese, wiewohl sie der leidige Spott Zuhörer nennt, mit ihren Ohren zu hören geübt wären.“ Küchenlatein bezieht sich wohl auf Baumgarten, Schweitzerdeutsch auf Bodmer und Breitinger und M. bezieht sich ganz sicher auf Magister, also auf Kant.

⁵²⁹ Ebd., S. 103.

9.2.1. *Das Verhältnis von Kunst und Genie.* Die Entwicklung der Beziehung Kants zum Begriff des Genies durchläuft den gleichen Prozess wie seine Beziehung zur Kunst. Sobald die kognitiven Ansprüche der Kunst mit denen der Philosophie rivalisieren, begeht Kant eine *tour de force* in seinen Betrachtungen sowohl über die Kunst als auch über das Genie. In einer *Reflexion*, die kurz vor der *KdU* verfasst wurde, macht Kant eine Bemerkung, die seinen Standpunkt klar darstellt: „Geniemässig tief entwickelte philosophische Fragen zu behandeln: auf diese Ehre tue ich gänzlich Verzicht. Ich unternehme es nur, sie schulmäßig zu bearbeiten. Wenn hierin die Arbeit, die stetigen Fleiß und Behutsamkeit bedarf, gelungen ist, so bleibt es wahren Genies (nicht denen, die aus Nichts alles zu machen unternehmen) überlassen, den erhabenen Geistesschwung damit zu verbinden und so den Gebrauch trockener Prinzipien in Gang zu bringen.“⁵³⁰ Dass diese Bemerkung in einem Kontext erscheint, der die Dichtung bzw. die Dichter fokussiert, wird mit dem nächsten Satz bestätigt: „Dichtkunst ist *eigentlich* die Belebung des Geistes“. [Meine Hervorhebung]

Mit dieser Bemerkung bezieht sich Kant sowohl auf falsche und wahre Genies⁵³¹ als auch auf gute und schlechte Dichter, ebenso unterscheidet er zwischen Philosophie und Kunst. Letzteres ist für uns von fundamentaler Bedeutung. Wir haben bereits gesehen, worauf er sich bei dem Begriff des „wahren Dichters“ bezieht, nun wollen wir uns die die Bezeichnung „wahres Genie“ anschauen.

Dieser Begriff kennzeichnet den Standpunkt Kants kurz vor der *KdU* und beschreiben den Unterschied zu seiner früheren optimistischen Haltung, die am Anfang des vorigen Kapitels dargelegt wurde. Ab den 70er Jahren endet für Kant jede Verbindung zwischen Kunst und Erkenntnis, das gleiche wird er mit dem Genie tun. Die Belebung des Geistes ist deutlich betont worden und die Hervorhebung des Schwunges an Lebensgefühl, den der Geist durch das Genie bekommt, bleibt das wesentliche Merkmal des schönen Kunstproduktes. Die Frage ist, auf welche Weise ein solcher Schwung entsteht? Welche sind diese schönen, genialen Kunstprodukte? Und was bedeutet wahres Genie?

⁵³⁰ *Refl.* 990, 1785-1789. In einer Parallelstelle in der *KdU* (C 187) formuliert Kant diesen Gedanken mit noch härteren Worten: „Wenn aber jemand sogar in Sachen der sorgfältigsten Vernunftuntersuchung wie ein Genie spricht und entscheidet, so ist es vollends lächerlich [...]“.“

⁵³¹ Eine frühere Kritik an den "Adepten des Genies" verweist auf die Anthropologie-Friedländer (1775/76). Das wäre das erste Mal, dass Kant ausdrücklich die *Sturm und Dränger* kritisiert. Sie sagen sich von allen Regeln los, um als Genie zu erscheinen. Vgl. AA XXV: 556.

Kant zufolge betätigen sich falsche Genies gerne auf dem Gebiet der Philosophie. Das Ergebnis sind Ausschweifungen. Wem dieses „Vergehen“ zum Vorwurf gemacht wurde, waren beispielsweise Swedenborg und Schlosser ausdrücklich genannt, besonders zu kritisieren sind aber die philosophische Versuche à la Herder und Hamann. Die zwei letzteren denken nur oberflächlich (*en gros*) und nicht präzise (*en détail*). Sie lassen ihrer ungezähmten Phantasie freien Lauf und schaden damit dem Verstand und der Vernunft. Die Kantschen Rezensionen der Schriften Herders über eine Philosophie der Geschichte scheinen besonders dazu geeignet, den Standpunkt Kants zu erläutern.⁵³²

Am Anfang der Rezension wird Herders philosophischer Methode mit diesen ironischen Worten beschrieben: „Der Geist unsers sinnreichen und beredten Verfassers zeigt in dieser Schrift seine schon anerkannte Eigentümlichkeit. Sie dürfte also wohl eben so wenig, als manche andere aus seiner Feder geflossene, nach dem gewöhnlichen Maßstabe beurteilt werden können. Es ist, als ob sein Genie nicht etwa bloß die Ideen aus dem weiten Felde der Wissenschaften und Künste sammelte, um sie mit andern der Mitteilung fähigen zu vermehren, sondern als verwandelte er sie (um ihm den Ausdruck abzuborgen) nach einem gewissen Gesetze der Assimilation, auf eine ihm eigene Weise, in seine spezifische Denkungsart, wodurch sie von denjenigen, dadurch sich andere Seelen nähren und wachsen [...], merklich unterschieden, und der Mitteilung weniger fähig werden. Daher möchte wohl, was ihm Philosophie der Geschichte heißt, etwas ganz anderes sein, als was man gewöhnlich unter diesem Namen versteht: nicht etwa eine logische Pünktlichkeit in Bestimmung der Begriffe, oder sorgfältige Unterscheidung und Bewährung der Grundsätze, sondern ein sich nicht lange verweilender, vielumfassender Blick, eine in Auffindung von Analogien fertige Sagazität, im Gebrauche derselben aber kühne Einbildungskraft, verbunden mit der Geschicklichkeit, für seinen immer in dunkler Ferne gehaltenen Gegenstand durch Gefühle und Empfindungen einzunehmen, die als Wirkungen von einem großen Gehalte der Gedanke, oder als vielbedeutende Winke mehr von sich vermuten lassen, als kalte Beurteilung wohl

⁵³² Auf diese Rezension haben wir uns bereits andernorts bezogen. Siehe S. 18, Anm. 36, S. 127, Anm. 222. Genau wie hier konzentrierte sich die Diskussion auf die Kritik der anschauenden Vernunft. Diesmal werden wir die ursprüngliche Referenz vervollständigen und betonen dabei die darin beinhaltete Kritik in Bezug auf diese poetische Art der Reflexion und darauf, wie diese Vorgehensweise Kant zufolge in der Mehrheit der Fälle nicht vermeiden kann, eigensinnig und oberflächlich zu sein.

geradezu in denselben antreffen würde.“⁵³³ Diese Kritik trifft auch die Franzosen (hauptsächlich Diderot, Rousseau, Voltaire).

Wenn Kant auch dachte, die Poesie solle nicht nach den Regeln der Logik sondern nach ihren eigenen Regeln beurteilt werden⁵³⁴, so gilt diese Forderung nur, solange sich die Kunst in ihrem eigenen Revier aufhält und nicht in fremde Reviere eindringt. Sobald dies geschieht, wird alles, was seit Baumgarten Poesie und Philosophie in Verbindung setzt, aufs Schärfste kritisiert.

Ein „makroskopisches Auge“ ist im Bereich der Philosophie ein Fehler, den es zu vermeiden gilt. Solchen Denkmustern sollte nicht gefolgt werden. Sie verderben den Verstand, die Vernunft und ebenso die produktive Einbildungskraft, weil der vielumfassende, extensive Blick, der feine Scharfblick und die kühne Imagination am Ende mehr über den Autor selbst aussagen als über den Gegenstand seiner Betrachtung. Für den Erkenntnisprozess der Philosophie sind demgegenüber die intensive Blick und die kalte Beurteilung von entscheidender Bedeutung und werden zusammen mit dem Fleiß und der Erlernung stets betont. Damit wird die Absonderung der Philosophie von der Kunst klar angedeutet. Dies entspricht dem Geist der *KrV* und bereitet die Kritik des Geschmacks in der *KdU* vor.

In der am Anfang dieses Kapitels zitierten *Reflexion* wird aber auch auf eine gute und schlechte Dichtkunst Bezug genommen. Kant beschreibt stets die schöne, gute Kunst als Kunst des Genies, gesteht aber der Kunst niemals den Anspruch auf die Kenntnis eines möglichen Gegenstandes zu. Die Zusammenarbeit wurde immer aus einem subjektiven Kontext heraus verstanden. Er erwartete jedoch von der Kunst einen Inhalt. Die extensive Wahrheit, die ein Gedicht, ein Gemälde, eine Skulptur, eine musikalische Komposition oder ein Garten verschafft, sollte dem Spiel der Gedanken einen Schwung zur Besinnung auf

⁵³³ Für die zwei anonym erschienenen Rezensionen über Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* wurden die Erstveröffentlichungen in der *Jenaer Allgemeinen Literatur Zeitung* (N. 4, 6. Januar 1785, S. 17-20 und Beilage zu N. 4, S. 21,22; Anhang zum Märzmonat; N. 271, 15. Nov. 1785, s. 153-156) zugrundegelegt. In: Kant. *Werke in zwölf Bände, a.a.O.*, Bd. XII, S. 781. Auf diese Kritik reagierte Herder wütend und schrieb in der *Kalligone*: „Wer ist dieser jemand? Dieser dunstverbreitende Gaukler, der mit großen Massen neuer Wahrheiten, die er wie ein Vulkan auswarf, das Publikum lächerlich äffte? Why, let the strucken deer go weep,/ The hart ungalled play,/ For some must watch while some must sleep,/ So runs the world away“. *Kalligone*, zweiter Teil, 5. Kunstricherei, Geschmack und Genie. In: Johann Gottfried Herders *Schriften zu Literatur und Philosophie*. Hrsg. Hans Dietrich Irmischer, Berlin 1998, Bd.8, S. 833. Herder zitiert Shakespeares *Hamlet* (III, 2).

⁵³⁴ Siehe Anm. 3.

andere Vorstellungen (wie beispielsweise die Welt der Geister in den Gedichten von Milton oder die Majestät der Natur in den Gedichten von Haller) liefern. Kants Darstellung in der oben erwähnten *Reflexion* hinterlässt aber den Eindruck, dass er nun Zweifel an der Bedeutung einer solchen extensiven Inhalt hegt. Nicht, weil er nicht mehr an ein „makroskopisches Auge“ glaubt (damit werden später die ästhetischen Ideen verbunden), sondern weil er nun — wie es im letzten Kapitel dargestellt wurde — strikt die Wahrheit von der Kunst absondert und zusätzlich ein Misstrauen gegen die Dichter entwickelt hat. Die Wahrheit gehört zur Philosophie und zur Wissenschaft; Spiel und Unterhaltung gehören dagegen zur Kunst. Die Wahrheitsanalogie bleibt immerhin eine wichtige Komponente der Kunst. Jedoch ist die Darstellung der Wahrheit in all ihren Formen keine Aufgabe der Kunst, dies kann nur durch eine kalte Beurteilung geschehen. Versuche die Wahrheit darzustellen, die sich dazu sowohl der Poesie als auch der Philosophie bedienen, werden nun von Kant streng zurückgewiesen.

Die Bestimmung der Kunst ist damit schon klar geworden. Die wahren und guten Künstler haben für Kant diese Trennung begriffen und haben die gesetzten Grenzen respektiert. Bei einem wahren und guten Kunstprodukt sollen die Gedanken erst als Nachgeschmack eingesetzt werden, um den Geist zu beleben oder den Gebrauch von trockenen Prinzipien im Gang zu setzen. Die frühere Kollaboration zwischen Philosophie und Kunst ist für Kant jetzt eine Nachhilfe, falls diese gebraucht wird. Für ihn gehört die Kunst ab der Mitte der 70er Jahren zum Bereich der Unterhaltung.⁵³⁵ Diese Nachhilfe wird nun bedroht durch die Heftigkeit der ästhetischen Strömungen inspiriert von Hamann und dem *Sturm und Drang*.

Nun eine letzte Bemerkung bevor wir zur Analyse der Entwicklung des Geniebegriffes kommen. Kant orientiert sich bei der Beurteilung der Kunst nicht ausschließlich am Prinzip der Wahrscheinlichkeit, sondern auch am Formgedanken. Dieser Aspekt darf nicht übersehen werden. Unter dem Formgedanken verstand er — wie schon früher gesehen — die Korrektheit beim formalen Aufbau des Kunstproduktes und die konsequente Durchführung einer einheitlichen Idee, die dem Ganzen Einheit verleihen soll. Die Wahrheitsanalogie soll den Künstler vom bloßen Fabulieren abhalten, insbesondere wenn er Romane schreibt. Das ideale Muster schien Kant die Darbietung eines bedeutenden Inhalts in entsprechender Form. Nur solche Produkte können letztendlich dem Geist Schwung geben. Am Ende waren es nur

⁵³⁵ Das erklärt die Kantsche Vorliebe für englische Satiriker gut. Kant hat gerne aus dem *Hudibras* von Samuel Butler zitiert (Vgl. AA II: 348, AA XXV: 137, 138, 195, 201, 345, 346, 518-519, 656, 967, 994, 1268).

wenige Künstlern bzw. Dichtern, die in der Lage waren, diese Produkte herzustellen: Pope, Milton und Wieland. In dem Maße, in dem die Form ein entscheidendes Kriterium zur Beurteilung der Kunst wird, wird in dieser Hinsicht auch das Vorhandensein von Genie im Sinne des *Sturm und Drang* ein störendes Element, dessen Funktion deshalb stets abgegrenzt sein sollte.

9.2.2. *Die Entwicklung der Bestimmung des Kantschen Geniebegriffes.* Verfolgen wir Kants Ausführungen über das Genie, so sehen wir, dass die schöne Kunst von Anfang an als Produkt des Genies betrachtet wird. So hieß es an mehreren Stellen doch paradigmatisch in der *KdU*. Was in der *KdU* nicht erwähnt wird ist, dass für Kant anfangs nicht nur die Kunst, sondern auch die Philosophie und jede kreative Tätigkeit im Allgemeinen (sogar die der Naturwissenschaften) Produkt des Genies ist. Wie wir bereits gesehen haben, bedeutet Genie einfach nur das Talent, etwas Neues zu schöpfen und ist daher lediglich ein Werkzeug der produktiven Einbildungskraft. Es handelt sich um ein erfinderisches Talent. Was es dies betrifft stimmt Kant mit den Ansichten seiner Zeit überein. Er stimmt auch damit überein, dass sich dieses Talent auf natürliche und originelle Art ausdrücken sollte. Wie zu jener Zeit üblich, gab es vor allem darum Meinungsverschiedenheiten, wie man diese Natürlichkeit und Originalität verstehen und was ihre Aufgaben und Grenzen sein sollten.

Das Genie in seiner Funktion als erfinderisches Talent ist das Werkzeug der produktiven Einbildungskraft. Diese stellt für Kant wiederum eine fundamentale Verbindung dar. Die produktive Einbildungskraft ist kognitiv von Bedeutung, da sie das Vermögen ist, das und erlaubt nicht nur das bereits Existierende zu reproduzieren, sondern Neues zu schaffen. Das Neue und die Originalität sind grundlegende Kriterien allen Fortschritts, sowohl in der Kunst als auch in den Wissenschaften und der Philosophie. Was also bei der Bestimmung des Genies als Werkzeug der produktiven Einbildungskraft tatsächlich diskutiert wird, sind seine Funktion und sein kognitiver Wert. Das sollten wir von Anfang an stets bedenken. Bei der Geniedebatte handelt es sich nicht nur um eine künstlerische Diskussion.

Für Kant gehört die Originalität zu den wesentlichen Eigenschaften der Erfindung und dementsprechend des Genies. Was versteht er dennoch unter Originalität? Die *Logik-Philippi* aus dem Jahre 1772 definiert sie folgendermaßen: „Genie ist ein Originalgeist, der ohne Nachahmung vollkommene Producte hervorbringt. Das Originale zeichnet sich von andern aus, ist charakteristisch; und ein Originalgeist 1. der keinen neben sich hat 2. der seine

Geschicklichkeit nicht durch Nachahmung, sondern durch sich selbst hat. Genie ist ein Originalgeist.⁵³⁶ Die Art der Definition rückt Kant in die Nähe der Engländer und steht demzufolge im Widerspruch zu Batteux und Gottsched.⁵³⁷ Diese Nähe zu den Engländern wird sogleich von Kant bestätigt, wenn auch unter Vorbehalt: „N.B. Original ist nicht allemal ein Urbild, es heißt nur der nicht nachahmt. Die Engelländer, Originalgeister, die ohne Nachahmung aus sich selbst geschrieben, haben öfters wiedrige und falsche Sätze vorgetragen nur um Original zu seyn.“⁵³⁸

Die Bedingung, dass ein Genie originell sein muss, haben wir in Bezug auf die englischen Autoren schon kennen gelernt. Wir haben außerdem gesehen, dass die Verwendung des Begriffs der poetischen Persönlichkeit ein weiterer Aspekt in Verbindung mit der Kantschen Kritik des Genies ist. Was wir hier noch einmal betonen sollten, ist, dass Kant von Anbeginn eine Position zwischen den beiden großen Tendenzen seiner Zeit bezieht: auf der einen Seite die akademische, klassizistische Version des Genies und auf der anderen Seite die englische Version. Die erste Version betont die Verbindung zwischen dem Genie und der Fähigkeit, Metaphern und Bilder zu schaffen. Es handelt sich um die assoziative und kombinatorische Kreativität der produktiven Einbildungskraft. Deshalb überrascht es nicht, dass für Gottsched zwischen Genie und Witz keinerlei Unterschied besteht. Für diese erste Version (die im 18. Jh. immer weniger Anhänger hatte, da sie mit einem als überholt betrachteten sozialen und kulturellen System in Verbindung gesetzt wurde) besteht kein wesentlicher Widerspruch zwischen Originalität und Regeln, zwischen Natur und Tradition. Für sie entsteht Genialität zwar nicht einfach aus der schlichten Befolgung von Regeln und der reinen Ansammlung von Wissen, aber sie wächst und entwickelt sich sicherlich innerhalb eines Rahmens von Traditionen, Regeln und bereits aufgestellten Prinzipien.

Die zweite Version passt eher in das Klima der Veränderungen der damaligen Epoche. Das Problem bei dieser Version besteht in ihrer wesentlichen grenzenlosen Autonomie. Je mehr das kreative Talent mit einer Originalität in Verbindung gebracht wird, die sich hauptsächlich als Gegensatz zur Befolgung von Regeln und der Imitation bereits bestehender Modelle definiert, desto mehr gewinnt die Einzigartigkeit an Bedeutung. Diese Einzigartigkeit findet, wie wir bereits sehen konnten, im *Sturm und Drang* ihren radikalsten Ausdruck. Kant folgt

⁵³⁶ AA XXIV: 321. Die gleiche Bestätigung wird ab der *Anthropologie-Collins* wiederholt (Siehe AA XXV: 167).

⁵³⁷ Vgl. Die Definition von Genie bei Batteux in: S. 245, Anm. 518.

⁵³⁸ AA XXIV: 321. Die gleiche Kritik wird in den *Anthropologie-Vorlesungen* aufrechterhalten (Siehe AXXXV:556).

zwar zu Beginn diesem Genieverständnis, er misstraut jedoch von Anfang an der Autonomie und ins Besondere der kreativen Einzigartigkeit. Wie wir wissen, muss die Kunst für Kant gewisse theologische und moralische Zwecke erfüllen. Weder glaubt er an eine autonome Kunst noch unterstützt er sie. Die Voraussetzung, die alle Kunst erfüllen muss, ist, dass sie mittelbar sein muss. Eine radikale schöpferische Einzigartigkeit oder Individualität verletzt alle ästhetischen und moralischen Prinzipien. Sie wird am Ende nur Eigensinnigkeit.

Deshalb haben wir es hier von Anfang an mit einer Position zu tun, die sich in keiner der beiden Tendenzen ihrer Epoche vollständig vertreten sieht. Die Folge daraus wird die Neuformulierung der Kunst im transzendentalen Sinne in der *KdU* sein. Da die Originalität nur eine der vier Bestimmungen des Genies ausmacht⁵³⁹, ist es nötig, die drei anderen (Exemplarisch, Regelgeber, Kunstorientiert) in ihrer Entwicklung auszuforschen.

Wir finden bei Kant die erste Definition von Genie, die sehr gut zu dem passt, was wir gerade über den englischen Einfluss gesagt haben, in den *Beobachtungen*. In diesem Werk spricht er von den „ungekünstelten und freien Bewegungen des Genies, dessen Schönheit durch die ängstliche Verhütung der Fehler nur würde entstellt werden.“⁵⁴⁰ In den *Bemerkungen* wird hinzugefügt, dass „es ein großer Schade für das Genie [ist], wenn die Kritik eher ist als die Kunst. Wenn in eine Nation eher Muster hineinkommen, die sie blenden, ehe sie ihre eigenen Talente ausgewickelt hat.“⁵⁴¹ Viel sind es zwar nicht, aber von vornherein finden wir hier Grundelemente der damaligen Genielehre: Kühnheit, Freiheit, Natürlichkeit und den Gegensatz zu akademischen Regeln (was auch mehrmals als Pedanterie bezeichnet wird).

Wie viel Freiheit und Kühnheit braucht dennoch ein wahres Genie? Eine deutliche Antwort auf eine solche Frage finden wir weder in den *Beobachtungen* noch in den *Bemerkungen*.⁵⁴² Die *Reflexionen* geben uns die Antwort: Ein wahres Genie braucht eine gewisse

⁵³⁹ *KdU* C 182-183.

⁵⁴⁰ AA II:244.

⁵⁴¹ Druckseite B 11. In *Bemerkungen, a.a.O.*, S. 27. Marie Rischmüller fügt hinzu: „Vermutlich hat Kant an die Situation gedacht, die in Lessings Beschreibung der Literatur-Szenerie in Deutschland Mitte der 50er Jahre zum Ausdruck kommt.“ Rischmüller, M., *Anmerkungen, a.a.O.*, S. 169-171. Dazu Lessings *Briefe, die neueste Literatur betreffend* vom 16. Februar 1759. Stuttgart 1979, S. 48-53. Laut Rischmüller verweist diese Bemerkung eindeutig auf eine literarische Quelle: „Es sind zwei Abschnitte aus Fieldings 1749 veröffentlichtem Roman *Tom Jones*. Die apodiktisch formulierten, als theoretischer Extrakt eigener Erfahrung und Beobachtung verkleideten Reflexionen, verdankt Kant in Wirklichkeit seiner Romanlektüre. Wieder einmal.“ Ebd., S. 169.

⁵⁴² Abgesehen von der Reihe von Beurteilungen hinsichtlich der verschiedenen Charaktere der Nationen und ihren Eigenschaften.

Mittelmäßigkeit, eine proportionierte Begabung. Eine frühe *Reflexion*⁵⁴³ dieser Zeit fügt beispielsweise das entsprechende Gegenpaar bei: Einfälle/Beurteilung. Ein wahres, schönes Kunstprodukt braucht die Zusammenarbeit von Genie und Geschmack. Die gemeinte Freiheit ist keine absolute Freiheit, sie ist vielmehr die Freiheit gegen die „peinlichen Regeln“ und bezieht sich auf den englischen Charakter der frühen ästhetischen Gedanken Kants. Die Polemik zwischen Gottsched und Lessing kristallisiert dieses Moment heraus und Kant ergriff an diesem Moment eindeutig Partei für Lessing. Von ihm stammt das Postulat, dass ein Genie nur von einem Genie entzündet werden kann, und „am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenheiten der Kunst nicht abschreckt.“⁵⁴⁴

Eindeutig vertritt Lessing keine klassizistische Haltung und der Beifall Kants für diesen Grundgedanken Lessings erklärt den Ursprung des oben gestellten Merkmals des genialen Produktes als Exemplarisch. Es gibt einen Maßstab für Genie, das beachtet werden sollte. Ein geniales Produkt gilt als Exempel für weitere Künstler. Diese Produkte sollen nicht nachgeahmt werden, wenn Nachahmung nur die bloße Anwendung von akademischen, schulmäßigen Regeln bedeutet. Das Genie entbehrt alle Unterweisungen.⁵⁴⁵ Diese genialen Werke sollen vielmehr den Geist und nicht nur die Hände der Künstler anregen, neue Produkte zu schaffen: keine Erlernung sondern Schaffung. Das Exemplarsein gilt demzufolge als Quelle, die als Ausgangspunkt für die Entstehung neuer Werke gilt. Diese exemplarischen Werke sind Muster für die Kreativität und als Muster initiieren sie neue Tendenzen. Hier muss allerdings eine Präzision eingeführt werden: Obwohl diese genialen Produkte neue Spielregeln einführen, bleiben sie innerhalb eines künstlerischen Zusammenhanges, innerhalb

⁵⁴³ *Refl.* 671, von 1765-70. Dazu auch *Refl.* 670. Vgl. AA XV: 297.

⁵⁴⁴ Lessing, *Werke*, Bd. 5 (*Briefe die neuste Literatur betreffend*. 18. Brief. Über Genie und Klopstock), Darmstadt 1975, S. 73. Das Vorbild für natürliche Schöpfung ist Shakespeare und das elisabethanische Drama im Gegensatz zum französischen.

⁵⁴⁵ Es ist wichtig, hier das Wort "Unterweisung" hervorzuheben. In *Anthropologie-Friedländer* heißt es, dass die Kunst ein Werk der Unterweisung ist. Siehe AA XXV: 555-556. In diesem Kontext bezieht sich Kunst nur auf die akademische Kunst (also das französische Modell). Das Genie setzt sich als kreative Freiheit dieser Kunst entgegen. Für Kant steht von Anfang an fest, dass es eine Kunst der Unterweisung und eine Kunst des Genies gibt. Siehe *Refl.* 621 [1769? 1764-68? 1766-1768?]: „Alle Kunst ist entweder die der Unterweisung und Vorschrift oder des genies; jene haben ihre Regeln a priori und lassen sich lehren [gemeint sind auf klare Weise Batteux und Gottsched]. Die schöne Kunst gründet sich auf keine Wissenschaft und ist eine Kunst des genies.“ Die Ähnlichkeit der Formulierung erinnert uns eindeutig an die *KdU*. Die Bedeutung, die der Begriff des Genies jedoch für Kant später erhält, wird dieser früheren Formulierung später einen neuen Sinn verschaffen. Freiheit und Mechanismus stehen gleich zu Anfang im Gegensatz zueinander im Umgang mit den Regeln. (Vgl. AA XXV: 558, 1057-1058).

dessen sie als Kunstwerk anerkannt werden. Darüber gibt es keine Diskussion, weder bei Lessing noch bei Kant.

Es handelt sich um Innovationen innerhalb eines Zusammenhanges und deswegen wird die Bedeutung des methodischen Aspektes der künstlerischen Arbeit nicht in Frage gestellt. Die hauptsächliche Innovation hat mit der Ablehnung des vorherrschenden französischen Geschmacks und der Bestätigung eines eigenen Geschmacks (im Fall Deutschlands) zu tun. Der junge Kant teilt diese Vorstellung und sondert deswegen das Genie nicht ganz von der methodischen Arbeit ab: Der strengen methodischen Arbeit werden eine gewisse geniale Freiheit und ein schöngeistiger Geschmack beinahe gleichgestellt: „So zeigt der Compass nur die Weltgegend und giebt dadurch Anlass zur Richtung des Schiffes, aber er bewegt das Schiff nicht, dazu gehören die Segel.“⁵⁴⁶ Es ist noch nicht die Zeit der *Stürmer und Dränger* und ihrer Irrationalität, die diese Beziehung zwischen Kunstregeln und Freiheit sprengen wird.

Diese schöpferische Leistung des Genies gilt wie erwähnt nicht nur für die Kunst, sondern auch für die Philosophie und die Wissenschaft.⁵⁴⁷ Die *Reflexionen* heben diese schöpferische Leistung hervor.⁵⁴⁸ So werden Kepler und Newton ebenfalls als Genies bezeichnet.⁵⁴⁹ In der Dichtkunst werden Shakespeare und Milton genannt. Dies ist jedoch keine Überraschung. Nur unter den Bedingungen des kritischen Programms und als Reaktion gegen die kognitiven poetischen Ansprüche von Hamann und Herder werden sie (Wissenschaftler und Philosophen) später von den Genies abgesondert. Die Erklärung besteht darin, dass Kant Genie und Talent noch nicht unterscheidet und sogar von Wissenschaften des Genies spricht.⁵⁵⁰ Sowohl die Wissenschaft als auch die Philosophie und die Kunst brauchen einen guten Anteil von Erfindungen. Ohne diese könnten sie sich nicht fortentwickeln.

⁵⁴⁶ Siehe Anm. 1.

⁵⁴⁷ Bei den Wissenschaften muß zwischen Naturwissenschaften und Mathematik differenziert werden. Für erstere ist die Erfindung ein fundamentales Prinzip, das ihren Fortschritt aufrecht hält. Der Fall der Mathematik ist komplizierter und diese Schwierigkeit zeigt sich in ihrer Beziehung zum Genie. Kant tut sich schwer damit, ihr Genie anzuerkennen, und wenn dann nur auf dem Gebiet der Methodenerfindung. Vgl. *Refl.* 812 (1776-1778? 1773-1775? 1775-1777? 1769?), *Refl.* 922 (1776-1778), *Refl.* 943 (1776-1778). Wenn er später zwischen Genie und Talent unterscheidet, wird er die Mathematik als eine Wissenschaft verstehen, die nur Talent benötigt.

⁵⁴⁸ Vgl. *Refl.* 1781 (1764-1768? 1769? 1770-1771? 1773-1775?), *Refl.* 812 (1776-1778? 1773-1775? 1775-1777? 1769?).

⁵⁴⁹ Vgl. *Refl.* 778 (um die Mitte der 70er Jahren).

⁵⁵⁰ *Refl.* 812. Dazu auch: AA XXIV: 325f., 373; AA XXV: 164, 556-557.

Sowohl die Wissenschaft als auch die Kunst hängen in ihrer Entwicklung von der Erfindung ab. Für beide ist die produktive Einbildungskraft grundlegend. Ohne Einbildungskraft gibt es keine Erfindung und ohne Erfindung keine Neuheit. Kant beschreibt die Erfindung als die Frucht der positiven Zusammenarbeit zwischen Genie und Enthusiasmus. Daher ist auch die Trennung zwischen Genie und Enthusiasmus von Anfang an klar.⁵⁵¹ Das Genie hat mit einem kreativen, erfinderischen Element zu tun, der Enthusiasmus der Art, an ein Ideal zu glauben⁵⁵² und wird als ein taumelnder Rausch der Phantasie beschrieben.⁵⁵³ Alle großen Schöpfer hatten ein Ideal im Kopf. Der Unterschied zwischen ihnen und Dementen besteht aber Kant zufolge darin, dass sie fähig waren, diese Vorstellung in die Realität umzusetzen. Solange dies nicht geschieht, handelt es sich lediglich um Phantastereien.⁵⁵⁴ Delirium und Demenz bestehen darin, zu glauben, diese Phantastereien wären real. Dies gilt für jene, die an übernatürliche Visionen und Geister glauben oder sich für andere Personen halten. Es gilt aber auch für diejenigen, die ihrer produktiven Vorstellungskraft allzu freien Lauf lassen.

Die Zusammenarbeit ist in soweit positiv wie das Genie fähig ist, die ideale Vorstellung des Enthusiasmus umzusetzen.⁵⁵⁵ Damit diese Zusammenarbeit stattfinden kann, ist es dringend erforderlich, dass die Vernunft die Gefühle unter Kontrolle hält.⁵⁵⁶ Wenn dies geschieht haben wir es mit einer produktiven und schöpferischen Einbildungskraft (willkürliche Einbildungskraft) zu tun, ist das Gegenteil der Fall, handelt es sich dann nur um Phantasie (unwillkürliche Einbildungskraft).⁵⁵⁷

So ist die Einbildungskraft nur dann schöpferisch, wenn es nicht nur zu einem Zusammenspiel zwischen Genie und Enthusiasmus kommt, sondern, wenn die Vernunft dabei

⁵⁵¹ In Anbetracht der persönlichen Erfahrung Kants mit dem Pietismus konnte dies gar nicht anders kommen. In *Anthropologie-Collins* beschreibt Kant den Enthusiasmus hauptsächlich mit religiösen Begriffen, wie eine Art Fanatismus und Demenz (eine Krankheit der Seele). Siehe: AA XXV: 107-108.

⁵⁵² Wir sind hier zwar noch nicht beim transzendentalen Kontext der *KdU* angelangt, aber die Definition des Ideals ist bereits als Vorstellung eines einer Idee adäquaten Wesens vorhanden. In *Anthropologie-Collins* wird zwischen drei Arten von Idealen unterschieden: ästhetische, intellektuelle und praktische (Siehe: AA XXV: 99; auch dazu: *Anthropologie-Parow*, AA XXV: 325).

⁵⁵³ *Anthropologie-Parow*, AA XXV: 330.

⁵⁵⁴ AA XXV: 106, 1006-1007.

⁵⁵⁵ Wie wir bereits in einer vorherigen Fußnote bemerkt haben, steht der Enthusiasmus in enger Verbindung zu Fanatismus und Demenz. Tatsächlich verwandelt sich der Enthusiasmus in Fanatismus oder Demenz, wenn er nicht fähig ist, zwischen dem Idealen und der Realität zu unterscheiden (AA XXV: 106). Sei es nun, dass fiktive Figuren wie Richardsons Garrison (der Inbegriff menschlicher Tugend) für real gehalten werden, oder dass der religiöse Glaube weiter geht, als es die Vernunft.

⁵⁵⁶ AA XXV: 84, 310,330, 942, 946-949.

⁵⁵⁷ *Menschenkunde* AA XXV: 945-946.

hilft, die freie und natürliche, unabhängige und originelle Bewegung der produktiven Einbildungskraft zu kontrollieren und zu regulieren. Dieses zweifache Zusammenwirken sollten wir nicht aus den Augen verlieren, da es uns bis zur *KdU* begleiten wird.

Die Früchte dieser Zusammenarbeit sind die Erfindungen, seien sie künstlerischer oder wissenschaftlicher Art. Dieser Auffassung zufolge bezeichnet die Originalität des Geistes als das Gegenbild der festgestellten und deswegen „peinlichen“ Regeln (wo es keine Imagination und keine Erfindung mehr gibt). Damit sind für Kant letztendlich die künstlerischen Akademien und die Schulphilosophie gemeint. Ihre Regeln dürfen nicht zu Ketten werden, die die Kreativität des Erfinders fesseln.

Wenn die Kunst und die Wissenschaft auch beide eine besondere Beziehung zum genialen Talent pflegen, so bedeutet das für Kant nicht, dass sie deshalb auch gleich bewertet werden. Dies sollte bei unserer Analyse klar bleiben. Sowohl Milton und Shakespeare als auch Kepler und Newton haben Genialität für ihre Erfindungen gebraucht; der Unterschied besteht in der Erlernung bzw. im weiteren Umgang mit dem geschaffenen Produkt. Wie wir bereits im letzten Kapitel gesehen haben, ist für Kant der der Wissenschaft gebührende Ehrenplatz unerschütterlich, bei der Kunst hingegen ist dies unsicher und durchaus diskutabel. Die Wissenschaft bedient sich der produktiven Vorstellungskraft bei ihren Erfindungen und der Beschreibung neuer Theorien, aber die Erfindung allein macht bei weitem noch nicht das Spektrum der Wissenschaften aus. Für sie sind ebenfalls Methodik und Disziplin nötig. Die Kunst hingegen scheint vollkommen abhängig zu sein von der Kraft der Imagination und des kreativen Talents. Man kann mit Fleiß beispielsweise erlernen, wie Newton sein System der Natur geschaffen hat; man kann aber scheinbar nicht erlernen, wie Shakespeare seine Figuren kreiert hat. Newton konnte seine Theorien erklären; der Autor von *Macbeth* hat das nicht getan und konnte es anscheinend wohl auch nicht tun. Genauigkeit, Deutlichkeit und Tiefe sind Sache der Bemühung, des Lernens und des Fleißes; Lebendigkeit in der Darstellung, vitale Ausmalung der Figuren in einer Erzählung, die zur Belebung des Geistes führen, sind künstlerische Gaben.

Dieser künstlerischen Begabung wird sich Kant bis zur *KdU* seine Aufmerksamkeit widmen (vgl dazu §45). Von Anfang an beschreibt er sie als ein Naturtalent, da sie nicht erlernt ist. Was ist jedoch hier mit Natur gemeint? Offensichtlich die *natura naturans*. Aus ihr sollten also auch die Merkmale der Schöpfung entnommen werden. Diese Herangehensweise ist bei

weitem nichts neues. Muster der Schönheit sind für Kant die Natur und die Antike und dabei spielen die Einflüsse sowohl von Winckelmann als auch von Rousseau eine bedeutende Rolle. Die Natur bzw. die zweckorientierte, jedoch freie Schaffung der Natur sei das Muster des richtigen Geschmacks, der durch Nachahmung, Gewohnheit und schlechte Sitten verdorben werden kann. Die antiken Meister zeigen die Art und Weise, wie man früher zusammen mit der Natur umgehen konnte (gemeint ist die Proportionslehre Winckelmanns): „Die Alten waren der Natur näher. Wir haben zwischen uns und der Natur viel tändelhafte oder üppige oder knechtische Verderbnis. Unser Zeitalter ist das Seculum der schönen Kleinigkeiten Baggatelen oder der erhabenen Chimaeren.“⁵⁵⁸ Die Originalität des schöpferischen Prozesses, die Kraft, die selbst aus der Natur herauskommt und von keiner peinlichen Nachahmung gestört werden soll, ist die Folge der Lektüre von Rousseaus Schriften.⁵⁵⁹ In diesem Sinne wird der Begriff der Natur demzufolge als Muster für das Schaffen (*natura naturans*) betrachtet und verliert seine Stelle als Ideal des Schaffens (*natura naturata*) — wie es seit der Renaissance der Fall war.

Eine Reflexion aus dem Jahre 1772 drückt die Synthese zwischen der so aufgefassten Natur und dem Genie zum ersten Mal aus: „Das Genie ist wie ein Wald, in dem die freie und fruchtbare Natur ihren Reichtum ausbreitet. Die Kunst ist wie ein Garten, in welchem alles nach Methode geschieht und man den Regeln unterworfen ist, welche vorhergehen, dahingegen die Natur im Genie Stoff und Beispiel zu Regeln gibt.“⁵⁶⁰ Gemeint ist — wie in einer vorigen Anmerkung erwähnt wurde — nur die akademische Kunst.

⁵⁵⁸ *Bemerkungen in den Beobachtungen, a.a.O.*, S. 56. Nach Schlapp übernimmt Kant Winckelmanns Verurteilung des tändelhaften und üppigen Rokoko. Vgl. Schlapp, *a.a.O.*, S. 47. Winckelmanns Veröffentlichungen seit 1755 haben das Muster des Altertums für Kant plastischer werden lassen. Die nächste Anmerkung zeigt wie Rousseau ebenfalls an dieser Beurteilung hängt: An einer gewissen Einfachheit des Geschmacks, die zu Herzen geht und die man nur in den Schriften der alten findet.

⁵⁵⁹ Im *Lettre à d'Alembert* und in dem Briefroman *La Nouvelle Héloïse* stellt Rousseau eine Ästhetik der schönen und erhabenen Natur dar, die den Menschen nicht nur als Betrachter, sondern auch im fühlenden Einklang mit der erlebten Natur begreifen will. Die Kunstfeindlichkeit, die diese Ästhetik prägt, drückt eher eine Kritik an der Großstadtkultur und an ihren Prinzipien und Prämissen aus als eine Kritik an der Kunst selbst. Im Gegensatz zum klassischen Theater lobt beispielsweise Rousseau die Volkfeste unter freiem Himmel. Dem Vergnügen am Theater wurden diese Feste im Namen der Unschuld, Schlichtheit, Würde und öffentlicher Transparenz entgegengesetzt. In diesem Kontext taucht auch die Gegenüberstellung von Garten und Wald auf, die auch ein beliebtes Thema dieser Zeit war. Die englischen Gärten ahnen die menschliche Kreativität und ihre freie, ungekünstelte Fähigkeit viel besser. Kant war von diesem Gedanken geprägt. Ihm war die Pedanterie der Akademiker zuwider. In einer *Bemerkung* finden wir beispielsweise ein deutliches Urteil gegen die akademische Feinheit: „Die Feinigkeit der Zeiten ist eine Geschicklichkeit zu betrügen und unsre Academien rüsten eine menge von Betrügnern aus.“ *Bemerkungen in den Beobachtungen, a.a.O.*, S. 68.

⁵⁶⁰ *Refl.* 754, vgl. auch *Refl.* 921 und 1821.

Sowohl in der Kunst als auch in der Wissenschaft und Philosophie handelt es sich um verschiedene Typen von Regeln: die der Erlernung und die der Erfindung. Die ersten lernt man in der Schule, im breiten Sinne des Wortes; die zweiten „lernt“ man bei der Beobachtung der Natur bzw. bei der Anpassung an ihre Regeln. Im Mittelpunkt steht wie oben erwähnt die Unterweisung: Genie ist das schöpferische Talent, etwas ohne Unterweisung hervorzubringen. Im Namen des Genies drückt sich im allgemeinen die Tendenz zur Befreiung von der Leitung der akademischen und schulorientierten Regeln aus. Damals wurden verschiedene Richtlinien dafür entwickelt, von denen nur eine Kants Zustimmung fand: die englische. Grund dafür war, dass sie für ihn am besten die Wahrheitsanalogie und die Anpassung an der Regeln der schöpferischen Natur beleuchtet.

Wie man sich solchen kreativen, genialen Regeln anpassen könnte, verdeutlicht der Beitrag der Engländer: „In England findet man heutzutage die mehrsten und besten Urbilder und Meister (wenn es einige gibt). Ein jeder denkt da für sich, redet, schreibt für sich, ohne sich ein Muster zu wählen.“⁵⁶¹ Die Engländer zeigen, gemäß Kant, wie man selbst denken soll und damit unterscheidet sich auch die Nachahmung vom bloßen Kopieren und Nachaffen: „Nachahmen ist ganz was anderes als copiren, und dieses was anderes als nachäffen. Nachahmen ist nicht so weit vom Genie entfernt, als man wohl denkt. Es giebt keinen Fortschritt des Geistes, keine Erfindung, ohne das, was man schon kennt, in neuer Beziehung nachzuahmen. So ahmte Newton den Fall des Apfels nach, und Kepler, indem er die harmonischen Proportionen nachahmte, verdiente er den Namen eines Gesetzgebers des Sternenhimmels. Auch Beispiele nachzuahmen ist der wahre Leitfaden vor das Genie. Aber nicht den Buchstaben und das persönliche, sondern den Geist derselben. Das erstere heißt Nachäffen. Milton ahmte die großen Dichter nach, aber nicht als Kopie das Original, sondern ein Lehrling die Lehrer, um sie zu übertreffen.“⁵⁶² In diesem Sinne nehmen die Engländer das Genie als pädagogisches Modell an und ziehen es vor, nur den Geist nachzuahmen. Sie zeigen die besten Muster hinsichtlich des Exemplarseins eines guten künstlerischen Produktes. Es sei jedoch gefährlich, sich fremde Muster anzueignen, bevor sich der Geschmack des Publikums ausreichend ausgebildet hat, warnt Kant. Dabei denkt er an die Deutschen, die (seiner Ansicht nach) in besonderem Maße mit Urteilskraft ausgestattet sind.⁵⁶³

⁵⁶¹ AA XXIV: 183. Dazu auch *Refl.* 778 (um 1772): „Die Deutschen sind von talent Nachahmer. [...] Nachahmen ist ganz was anderes als copiren und dieses was anderes als nachäffen“. Auch: AA XXV: 49.

⁵⁶² *Refl.* 778.

⁵⁶³ Siehe dazu die Lehre der Eigenschaften der Nationen, die seit den *Beobachtungen* in allen Anthropologie-Vorlesungen ihren Platz findet.

Obwohl die *Reflexionen* eine Fülle von aufschlussreichen Bemerkungen enthalten, ist es jedoch ein fast unmögliches Unternehmen, eine Entwicklung der Kantschen Auffassungen des Genies in ihnen vorzustellen, da sie nur schwer chronologisch untergeordnet werden können. Sie zeigen aber den Lauf einer Periode von fruchtbaren Gedanken und persönlichen Stellungnahmen, die oft umgebaut worden sind. Es ist deswegen wohl richtig zu sagen, dass sich keine beherrschende systematische Idee finden lässt, doch aber eine Vielfalt von Ansätze zu späteren Fragestellungen von der Art, wie wir sie in den Anthropologie-Vorlesungen finden werden.

Nach allem was wir gesehen haben, können wir davon ausgehen, dass bis zur Mitte der 70er Jahre das Genie unabhängig von der Disziplin, in der es angewandt wird, als Werkzeug des kreativen Talents dient. Das Genie ist für Kant ein Lehrling, der stetig seinen Meister übertreffen wolle. Es ist ein Werkzeug des Fortschritts und was damit unterstellt wird, ist die Kontinuität der schöpferischen Arbeit. Es ist insofern auch ein Werkzeug, das sich vor Deformationen schützen muß: „Genie ist nicht etwa ein Dämon, der Eingebungen und Offenbarungen erteilt. Man muß sonst manches gelernt oder formlich und methodisch studiert haben, wenn genie einen Stoff haben soll. Genie ist auch nicht eine besondere Art und Quelle der Einsicht; sie muss jedermann können mitgeteilt und verständlich gemacht werden. Nur das genie darauf kommt, wozu talent und Fleiß nicht bringen würde; wenn aber die vorgegebenen Erleuchtungen amant obscurum und sich gar nicht beim Licht wollen besehen und prüfen lassen, wenn sie auf keine fassliche Idee auslaufen: so schwärmt die Einbildung, und, weil das Produkt Nichts ist, so war es auch gar nicht aus dem genie entsprungen, sondern Blendwerk.“⁵⁶⁴ Ich glaube nicht zu weit zu gehen, wenn ich daran festhalte, dass die Bezugnahme auf Hamann hier offensichtlich ist.

Dieses kreative Talent zu verteidigen lohne sich, aber eine radikale Ruptur mit der schöpferischen Muster der Tradition sei ein Hirngespinnst. Es ist ersichtlich, dass diese Auffassung des Genies durch die Vorstellung des Gemeinsamen in wissenschaftlicher und künstlerischer, schöpferischer beeinflusst wird. Das ist jedoch nicht eigentümlich. Der Zusammenhang zwischen Kunst und Wissenschaft wurde in vielen verschiedenen Genietheorien dieser Zeit betrachtet.⁵⁶⁵ Dass es gewisse Unterschiede zwischen Newton und

⁵⁶⁴ *Refl.* 899 (1776-1778).

⁵⁶⁵ Gerard macht von dem Genie ein Oberbegriff, der sowohl die Wissenschaft als auch die Kunst umfasst. Verwandte Ansichten sind auch in Deutschland bei Autoren, die Kant gut gekannt hat, zu

Shakespeare gibt, haben wir schon erörtert, aber dass diese Unterschiede zur prinzipiellen Trennung von Kunst und Wissenschaft führten (wie es in der *KdU* sein wird), lässt sich daraus allein von hier nicht ableiten. Nur eins lässt sich sagen: dass das eigentliche Interesse Kants dem künstlerischen Genie zugewandt war, mit dem sich fast alle *Reflexionen* beschäftigen. Damit wird jedoch betont, dass das freie, oft als unbewusst bezeichnete Schaffen immer mehr hervorgehoben wird. Für das wissenschaftliche Schaffen trifft das nicht.

Weder Sulzer noch Gerard, die zwei Gewährsmänner Kants in Sachen Kunst und Genies, unterscheiden bezüglich des Genies zwischen Kunst und Wissenschaft.⁵⁶⁶ Es liegt nahe anzunehmen, dass diese Trennung auf eine persönliche Entscheidung Kant zurückzuführen ist. Diese Entscheidung richtet sich gegen den Irrationalitätskultus der *Stürmer und Dränger*, der in den 1770er Jahren seinen Höhepunkt erreichte. Kant steht diesen von vorn herein kritisch gegenüber.

finden: in Baumgartens *Metaphysica* (insbesondere §§ 648-649 — dazu: Kant, AA XV: 39-40), in Garves *Versuch über die Prüfung der Fähigkeiten* (1769), in Flögels *Geschichte des menschlichen Verstandes* (1765), in Feders *Grundriß der Philosophischen Wissenschaft nebs der nöthigen Geschichte zum Gebrauche seiner Zuhörer* (1767).

⁵⁶⁶ Die Entwicklung der Kantschen Genielehre ist ohne den Einfluss von diesen beiden Männern nicht zu verstehen. Kant hat die Abhandlung Sulzers aus dem Jahre 1757/8 zweifellos gekannt. Der Aufsatz Sulzers erschien auf Französisch in den *Memoiren* der Berliner Akademie. Hier wird bemerkt, dass die Haupteigenschaften des Genies Geschmack, Witz (Geist), Gründlichkeit des Urteils und Fassung (Besonnenheit), sind. Vgl. Schlapp, *a.a.O.*, S. 161, Anm. 2. Vergleicht man zusätzlich die *Reflexionen* und Vorlesungen vor und nach dem Erscheinen von Gerards *An Essay on Genius* (1774. 1775/76 deutsche Übersetzungen), so fällt aus, dass die Vermögen, die das Genie ausmachen, anfangs ohne eigentlichen inneren Zusammenhang auftreten, erst später werden sie in einem Zusammenhang ineinander gestellt. So gelten als Vermögen: Erfindung, Schöpfungskraft, Geschmack, gesunde Vernunft. Diese vier, und nicht nur die Originalität, wie es normalerweise der Fall war, machen das Genie aus. Aus der Zeit um 1776-78 finden wir in *Refl.* 874 aufgezählt: Empfindung, Urteilskraft, Geist und Geschmack. In der *KdU* findet sich die Aufzählung: Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack. Gerard untersucht in seinem zitierten Werk zuerst das Verhältnis von Genie und Geschmack. Er unterscheidet das Genie vom guten Kopfe, stellt es als Erfindungsgabe der Nachahmung, dem Fleiß und der Gelehrigkeit gegenüber. Er definiert es als ein Gleichgewichtsverhältnis von Einbildungskraft und Urteilskraft, indem er zugleich die produktive Einbildungskraft und das Vermögen der Ideenassoziationen als Grundlage desselben bezeichnet. Alle diese Charakteristika werden von Kant zweifellos übernommen. Dass Kant Gerard gekannt hat, haben wir schon früher ausdrücklich erwähnt; dass er ihn gut gekannt hat, beweist die Tatsache, dass er sich auch kritisch über ihn geäußert hat. In *Refl.* 949 (um 1776-78) heißt es: „Genie ist nicht, so wie Gerard will, eine besondere Kraft der Seele (sonst würde sie ein bestimmtes Objekt haben), sondern ein *principium* der Belehrung aller anderen Kräfte durch Ideen der Objekte, welche man will.“ Eine parallele Lektüre beider Autoren verdeutlicht, inwieweit Kant von Gerard beeinflusst wird. Siehe dazu Kants Betrachtung des Zusammenhangs zwischen Genie und Geschmack in der *KdU* § 50 und Gerards *Essay on Genius*, Sect. IV: *Of the influence of judgement upon Genius*. Für eine genaue Untersuchung der Genietheorie bei Kant in den 70er Jahren empfehle ich den Aufsatz von Giorgio Tonelli: „Kant’s Early Theory of Genius (1770-1779)“, in: *Journal of the History of Philosophy*, 4 (1966), S. 109-131, 209-224. Ebenfalls sehr empfehlenswert ist der Aufsatz von Piero Giordanetti: „Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der Kantischen Philosophie“, in: *Kant-Studien*, 86 (1995), S. 406-430.

Der Prozess über den er zu dieser Entscheidung kommt, findet man in den anthropologischen Vorlesungsheften. Bis zur *Anthropologie-Pillau* (1777/8) läuft die Bahn der künstlerischen Gedanken Kants ohne wesentliche Zäsuren. Bis zu diesem Moment erlaubt sich Kant, wie wir gerade gesehen haben sogar, den kognitiven Wert des genialen kreativen Talents gegenüber anderen Interpretationen zu verteidigen, die eher dazu neigen, ihn zu verzerren. Diese Ansicht wird er jedoch nicht mehr sehr lange aufrecht erhalten. Anzeichen einer Veränderung sind bereits in *Anthropologie-Friedländer* zu erkennen, wenn er zwischen Talent, Naturell und Genie unterscheidet.⁵⁶⁷ In *Anthropologie-Pillau* sind die Anzeichen dieser Wendung noch viel klarer.

In dieser Anthropologie-Vorlesungen wird den Genies eine zügellose Phantasie zugeschrieben.⁵⁶⁸ Die Reaktion Kants auf einerseits die Geniemode und andererseits die Lektüre Gerards erfolgen ebenfalls zu dieser Zeit. Wie im letzten Kapitel dargestellt, ändert sich auch Kants Auffassung von Kunst. All diese Veränderungen werden zeitlich vom Entstehen der *Anthropologie-Pillau* markiert. Die Wendung tritt deutlich und präzise in *Menschenkunde* (1781/1782) zutage. Das erste, was diese Vorlesungshefte hinsichtlich des Genies ansagen, ist, dass dieses Wort sehr missbraucht worden sei und dass es Anlass zu Untersuchungen gegeben habe, die sehr vergeblich waren.⁵⁶⁹ Kant fragt außerdem kurz danach, ob man durch diese Untersuchungen am Ende etwas klares bekommen könne.⁵⁷⁰

Die Struktur der Argumentation in *Menschenkunde* bleibt im Grunde den vorigen Vorlesungen treu und so stoßen wir erneut auf die üblichen Kritiken an den Romanen und an der ausschweifenden Phantasie.⁵⁷¹ Die Unterscheidung zwischen Imagination und Phantasie wird beibehalten, aber es wird etwas fundamentales zum besseren Verständnis der

⁵⁶⁷ Vgl. AA XXV: 556-557. Talent wird hier als Fähigkeit zur Erfindung beschrieben, aber hierfür ist Unterweisung notwendig. Naturell ist die Fähigkeit zur Erlernung und Genie das angeborene, der Befolgung von Regeln entgegengesetzte kreative Talent. Zum Begriff vom Naturell vgl. Meiers *Auszug aus der Vernunftlehre*, Halle 1752, IV Hauptteil, S. 527-563 (in: Kant, AA XVI: 865-872). Generell herrscht in der Epoche ein schwankender Gebrauch von den Begriffen und den Klassifikationen von Genie, Geist, Witz und Talent.

⁵⁶⁸ AA XXV: 753. Allerdings unterscheidet Kant hier immer noch zwischen einer regellosen und einer zügellosen Phantasie. Nur die erste soll bei den Dichtern verbannt werden.

⁵⁶⁹ AA XXV: 1055. Aus der gleichen Epoche stammt die Frage, die in *Reflexion* 1509 (1780-1784) formuliert wird: „Giebt es Wissenschaften oder blos Künste des genies?“

⁵⁷⁰ In diesem Kontext wird Gerard als derjenige erwähnt, der darüber die besten Betrachtungen angestellt hat, vor. Vgl. AA XXV: 1055. Auch Sulzer hat Zweifel daran, ob die Philosophie jemals die eigentlichen Ursachen entdecken werde, die das Genie hervorbringen. Vgl. Sulzer, *Allgemeine Theorie der schönen Wissenschaften und Künsten*, Art. Genie. Leipzig 1771; 1792.

⁵⁷¹ AA XXV: 949, 955-956.

argumentativen Strategie der *KdU* in Bezug auf das Genie hinzugefügt. Die Ergänzung besteht darin, dass die Kriterien zur positiven Benutzung der produktiven Vorstellungskraft einem Gesetz der Assoziation unterworfen sind, das von der Vernunft zur Erfüllung ihrer Zwecke gesteuert werden sollte.⁵⁷² Dafür sollte die Vernunft ein Gesetz der Kunst bieten. Das sogenannte Gesetz der Assoziation ist nichts anderes, als das, was in der *KdU* die Basis für die Schaffung ästhetischer Ideen sein wird. Sein Hauptmerkmal ist, dass es nicht im Konflikt zu den Kriterien des Geschmacks steht.

Historisch betrachtet fällt der Verlust an Sinn, den der Geniebegriff bei Kant erleidet, mit der Aufnahme dieses Gesetzes der Assoziation als neues Merkmal der produktiven Einbildungskraft Mitte der 70er Jahre zusammen. Diese Redefinierung der produktiven Einbildungskraft geht außerdem Hand in Hand mit der größeren Bedeutung, die der Begriff des Geschmacks in dieser Epoche gewonnen hat.⁵⁷³ Der Geschmack soll eine Funktion als Gegengewicht zum Genie erfüllen. Es handelt sich dabei, wie wir in der *KdU* gesehen haben, um zwei Seiten ein und derselben Sache. Die Abwertung des Genies bedeutet gleichzeitig auch die Aufwertung anderer schätzenswerter kreativer Fähigkeiten. Dieses Gesetz der Assoziation ist gleichzeitig nichts anderes als das, was Gottsched *Witz* nannte und Batteux als *génie* definierte.⁵⁷⁴ Es handelt sich um das Talent, neue Bilder, neue Metaphern und neue Symbole zu schaffen. Für die 80er Jahre hatte dennoch der Begriff *Witz* an Substanz verloren⁵⁷⁵ und für die gleiche Epoche stand der Begriff vom Genies in engem Zusammenhang mit der Irrationalität des Kraftgenies. Kant antwortet mit einem

⁵⁷² AA XXV: 946-948.

⁵⁷³ Vgl. Tonelli, *Kant's Early Theory of Genius, a.a.O.*, S. 109-110. Kant benutzt während der gleichen Epoche als Teil des konzeptuellen Neudefinierungsprozesses zunehmend den Ausdruck Geist als Äquivalenz zum Begriff des Genies (Vgl. *Refl.* 993, 1894). Dazu auch Tonelli, Ebd., 114f., 213-215.

⁵⁷⁴ In Bezug auf den *Witz* besitzt die Metapher bei Gottsched wie bei Kant eine wesentliche Rolle: „[...] je mehr einer erkennt und weiß, desto mehr kann er mit seinem *Witz* kombinieren, desto mehr und desto bessere Metaphern kann er also finden — ein um so besserer und bedeutender Dichter wird er sein.“ (zit. nach Schmidt, J., S. 36). Indem der *Witz* Ähnlichkeiten zwischen verschiedenen Phänomenen wahrnimmt — obwohl diese Ähnlichkeiten nach der Konzeption Gottscheds nur durch die Erkenntnis sichtbar werden können—, lässt der *Witz* doch etwas entdecken, was nur dem dafür Begabten möglich ist. Indem der *Witz* zur Kombination von bisher getrennten Wegen führt, schafft er auch etwas Neues. Dieser Aspekt des Neuen ist ebenfalls für Kant konstitutiv. Die Kreativität für die Metaphorik bedarf diese Fähigkeit des Kombinierens.

⁵⁷⁵ Kant bezeichnet ihn als Gewürz, das eine Brühe noch appetitlicher macht (AA XXV:963), der aber nicht notwendig ist. Er weist darauf hin, dass Werke die nur *Witz* enthalten sogar ekelhaft sind (AA XXV:963-964). Zu diesem Zeitpunkt hat der *Witz* bereits seine aktuelle Bedeutung als Belustigung erhalten. Als Meisterwerk des *Witzes* wird Butlers Roman *Hudibras* zitiert. (Vgl. AA XXV: 967)

Perspektivwechsel in der Definition der produktiven Einbildungskraft.⁵⁷⁶ Dieser Perspektivwechsel wird auch bedeuten, dass Kant sich die ästhetischen Kriterien Gottscheds und Batteuxs persönlich neu aneignen wird, auf die wir uns vorher bezogen haben.⁵⁷⁷

Dieser Perspektivwechsel bedeutet jedoch nicht die Verwerfung des Genies als schöpferisches Vermögen. Allerdings wird er Kants Umgang mit dem Begriff sehr viel behutsamer gestalten. Als Teil dieser neuen Vorsicht entwickelt Kant weiter, was er in der *Anthropologie-Friedländer* bereits begonnen hatte. In *Menschenkunde* wird er sich bemühen, sorgsam den Begriff des Genies von anderen ihm ähnlichen oder verwandten Begriffen abzugrenzen. Er wird erstens zwischen Genie und Talent, zweitens zwischen Genie und Witz, drittens zwischen Genie und Erlernung, viertens zwischen Genie und Narrheit (darunter auch das Nachäffen), und schließlich zwischen Genie und Wissenschaft unterscheiden.

Genie ist ursprüngliche Originalität und eben dies unterscheidet für Kant das Genie vom Talent; dem letzteren mangelt es an ursprünglicher Originalität.⁵⁷⁸ Das bedeutet wie in der *KdU* keine Abwertung des Talents, ganz im Gegenteil. Das Talent gewinnt sowohl bei der Erfindung als auch bei der intellektuellen Kreativität an Gewicht. Im Gegensatz zum Genie kann das Talent kultiviert werden und gerät deshalb nicht in Konflikt mit dem Fleiß, Kant zufolge, die fundamentale Voraussetzung für wissenschaftlichen Fortschritt. In der *Anthropologie-Mrongoius* finden wir folgende Feststellung: „Sachen des Genies sind, die nicht nach Regeln gelernt werden Mathematik und Philosophie sind nicht Sachen des Genies Die Mathematik kann erlernt werden. So war Newton zwar ein Mensch von großem Talent aber nicht vom Genie, wie er selbsr sagte.“⁵⁷⁹

⁵⁷⁶ Dies ist meine Antwort auf ein Problem, das Menzer und Giordanetti zufolge für die Forschung ungelöst bleibt. Vgl. Menzer, *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung*, a.a.O., S. 87; Giordanetti, *Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaften*, a.a.O., S. 415. Giordanettis Versuch, etwas Licht auf diesen Perspektivwechsel bei Kant zu werfen, indem er darauf hinweist, Kants Geniebegriff sei schon immer eng an die Kunst geknüpft, ist schwach. Es gab früher kein Unterschied zwischen Kunst und Wissenschaft hinsichtlich des Genies.

⁵⁷⁷ Von diesen Kriterien hat er sich in der Tat nie weit entfernt gefühlt. Es reicht hier, Heller, einen Lieblingsdichter Kants, zu zitieren: „Der Mann, dem man Genie zuschreibt, muß durch die Natur zu einer gewissen Wissenschaft vorzüglich tüchtig gemacht sein, und er muß seine Mühe und Fleiß eben auf diesen Vorwurf gewendet haben, den ihm die Natur zugebracht hat.“ (in *Göttingische gelehrte Zeitung* vom 1748, S. 724, zit. nach Ortland, a.a.O., S. 683)

⁵⁷⁸ AA XXV: 1056.

⁵⁷⁹ AA XXV: 1311. Zur Selbstaussage Newtons vgl. BBA: fiche 814, Nr. 109: „[...] in one of his letters to Dr. Bentley, speaking of his discoveries, he says, ‘If I have done the public any service this way, it was due to nothing but industry and patient thought.’“ Noch dazu: AA XXV: 1311, Anm. 150 (Brandt/Stark).

Auch die Originalität wird zum ersten Mal unterteilt und zwar in: negative (was nicht nachgeahmt worden ist) und positive Originalität (was nachahmungswürdig ist, weil es keine Nachbildung ist, sondern ein Original). Die positive Originalität ist das, was das gute vom schlechten Genie unterscheidet. Es geht demzufolge nicht nur um bloße Originalität: Die Originalität an sich ist nicht nachahmungswürdig, das ist nur die positive Originalität. Das schlechte Genie wird beispielsweise mit dem Narren verglichen, weil es auch originale Narrheit gibt.⁵⁸⁰

Im Unterschied zu früheren Vorlesungsheften unterscheidet Kant auch zwischen Witz und Genie. Dieser Unterschied bereitet den Eintritt des Begriffes von Geist vor. Witz sei wie ein Gewürz und deutlich wird auf seinen französischen Ursprung (*esprit*) verwiesen.⁵⁸¹ Es beziehe sich auf leichtsinnige Spiele und sei hauptsächlich ein lustiger Zeitvertrieb. Demzufolge entspricht der Begriff von Witz nicht mehr der erneuten Semantik weder vom Genie noch vom Geist. Dieses Amusement sei nur lustig und diene nicht mehr der Belebung des Geistes. Der Unterschied zwischen Genie und Erlernung wird ebenso verdeutlicht und bekräftigt: Erlernung heiße Nachahmung und setze keine Vorzüge der Geburt, sondern nur Fleiß voraus.⁵⁸² Das Genie müsse dem Menschen von Natur aus entspringen.⁵⁸³

Eine semantische Erklärung des Wortes Genie erscheint zum ersten Mal in diesem neuen Kontext der Worterklärung und zwar mit der Absicht, diese angeborene Eigenschaft zu bekräftigen. Kant erklärt, dass "Genie" sich von *gignere* ableitet und dies bedeutet, dass die Erzeugnisse schon angeboren sein müssen und dass seine Natur gleichsam eigenartig sein soll.⁵⁸⁴

Als Beispiel für diese Eigenartigkeit wird Shakespeare wegen der originalen und tief ergreifenden Kraft seiner Ruptur mit den klassischen Einheiten der Zeit, des Raumes und der

⁵⁸⁰ AA XXV: 1056. Schlapp verweist auf eine interessante Stelle in Helvétius (*De l'esprit*, Disc. IV, Cap. 1): „Den Titel eines Genies zu verdienen ist es nicht genug, dass die Ideen neu und sonderbar sind, sondern sie müssen auch schön, allgemein und überaus wichtig sein. »C'est en ce point que l'ouvrage de génie diffère de l'ouvrage original, principalement caractérisé par la singularité.«. Schlapp. *a.a.O.*, S. 245, Anm.3.

⁵⁸¹ AA XXV: 1056.

⁵⁸² AA XXV: 1056.

⁵⁸³ AA XXV: 1056-57.

⁵⁸⁴ AA XXV: 1056. Schlapp verweist nochmals auf ein Zitat von Helvétius, das erneut sehr treffend erscheint: „Das Wort Genie stammt ab von *gignere*, *gigno*, ich erzeuge, »il suppose toujours l'invention, et cette qualité est la seule qui appartienne à tous les génies différents.«. Helvétius, *De l'esprit*. Disc. IV, Cap. 1., in : Schlapp, *a.a.O.*, S. 245.

Handlung vorgestellt.⁵⁸⁵ Diesmal stellt sich aber bei dem Beispiel gleichzeitig auch die Frage, ob es sinnvoll wäre ihm zu folgen (was vorher nicht mit Pope, Haller oder Milton geschehen war).

Die anregende Fruchtbarkeit seines Schaffens macht aus Shakespeare ein Genie: „So viel ist gewiß, dass der Zwang der Regeln bei vorzüglichen Erzeugnissen des Genies aufhört; denn das Genie ist der Muster der Regeln nicht ihr Slave.“⁵⁸⁶ Die geniale, produktive Einbildungskraft lässt sich nicht fesseln und breitet sich ständig und frei aus. Nicht als Mode, sondern als Folge eines inneren Impetus. Das macht das wahre Genie aus. Das unterscheidet auch das englische vom französischen Theater, meint Kant: „Wenn die Regeln bloß conventionell sind, so kann man aus ersten davon abweichen; so hat jedes französische Theater conventionelle Regeln.“⁵⁸⁷ Gegenüber dieser genialen, bahnbrechenden Freiheit gibt es nur Nachsicht. Aber es handelt sich gemäss Kant nur um Nachsicht (*licentia poetica*)⁵⁸⁸ und wird dem Dichter gestattet, allein weil das Produkt fruchtbar ist. Das sollte nicht als Regel angenommen werden.

Das Genie wird als ein Epochenmacher dargestellt. Es sei ein epochenmachender Erfinder und solche Köpfe (das ist das Wort, das benutzt wird) erscheinen nur selten. Sie seien auch nicht immer willkommen, weil sie Unruhe erzeugen.⁵⁸⁹ Sie werden dennoch geduldet, weil ihre Werke fruchtbar sind, aber nicht als Muster angenommen. Die Kraft, die sie entfalten, ähnelt der Kraft der Natur; nicht jener, welche die Felder sorgfältig und regelmäßig mit Wasser versorgt, sondern jener, welche die Felder sporadisch mit großer Energie verwüstet. Ähnliches Bild verwendet auch Kant an mehreren Stellen, wenn er über das Erhabene schreibt. Diese seltene, entfesselte Kraft wird von den Menschen toleriert, sie ist Teil des Lebens. Wir wissen, dass nur so die Felder tief befruchtet werden können. Sich aber, wie die sogenannten Genieaffen, wie ein Wirbelzyklon zu präsentieren, daraus eine Mode zu etablieren, ist für ihn nur bloße Narrheit. Kant wird später in der *KdU* diese Narrheit mit dem ironischen Beispiel der paradierenden Pferde beschreiben.⁵⁹⁰

⁵⁸⁵ In Anbetracht des Shakespearekults des *Sturm und Drang* ist dies nicht weiter überraschend. Kant wählt Shakespeare sogar genau deshalb als Beispiel für das kreative Genie. Diesmal jedoch um die Gefahren der genialen kreativen Schaffenskraft zu zeigen wie wir gleich sehen werden.

⁵⁸⁶ AA XXV: 1057.

⁵⁸⁷ AA XXV: 1057.

⁵⁸⁸ AA XXV: 1057.

⁵⁸⁹ AA XXV: 1059-60

⁵⁹⁰ *KdU* C 186. Vergessen wir nicht den Brief von Goethe an Herder vom Juli 1772: „wenn du kühn im Wagen stehst, und vier neue Pferde wild unordentlich sich an deinen Zügeln bäumen, du ihre Kraft

Die Geniemode wird Kant dazu zwingen, den Unterschied zwischen wahrem und falschem Genie, zwischen Genie und Genieaffen hervorzuheben. Unordentlich zu schreiben, um ein Genie genannt zu werden und auf diese Weise auszuzeichnen, ist in seinen Augen eine törichte Anmaßung. Wenn das Genie nichts anderes wäre, als dieses Fratzenhafte, so wäre es sehr leicht, ein Genie zu werden, sagt er und fügt hinzu: „Es gibt jedoch in Ansehung der Originalität des Genies Affen. In keinem Lande sind so viele Leute, die sich durch Abweichungen von der Regel Originalität zu verschaffen suchen, als in Deutschland. In Frankreich und England hat man nie von einer so kauderwelschen Sprache gehört, als vor kurzem in Deutschland; da man der Sprache eine besondere Form geben wollte, bloß um ein Genie zu scheinen.“ Dass hier insbesondere Hamann und Klopstock gemeint sind, liegt auf der Hand. Ein Epigramm von Klopstock über das Genie bezieht sich deutlich auf die rätselhafte Sprache als Merkmal des genialen dichterischen Produktes.⁵⁹¹ Dagegen wollte Kant argumentieren.

Viele Schwärmer wurden ebenso als Genies betrachtet und Kant verweist indirekt auf Platons *Phaidros*⁵⁹²: „Schwärmer scheinen Leute zu seyn, die man verfehlte Genies nennen könnte [...]; dergleichen war Swedenborg; seine Originalität gränzte an Wahnsinn. Daher auch einer der Alten sagt, Genie und Raserei seyn nicht weit von einander entfernt.“⁵⁹³ Dies unterstreicht die Unzuverlässigkeit bei den Genies: Die poetische Ader sei wie ein Feuer, das der Laune untergeordnet sei und mit dem Alter aufhöre. Dagegen dauere das Fleiß des Forschers noch fort. Die Virtuosen haben ihre Launen und können deswegen ihre Geschicklichkeit nicht zeigen, wann sie wollen, sondern diese müsse sie selbst ergreifen.⁵⁹⁴ In allen anderen Wissenschaften könne man sie durch Fleiß und Anstrengung weiter bringen, wenn die Laune ausfalle. Die Dichtung dagegen, die eine freie Bewegung des Geistes sein solle, müsse aus einem eben so bewegten Geiste entspringen⁵⁹⁵ und damit ist die Trennung zwischen Kunst auf

lenkst, das austretende herbei, das aufbäumende hinabpeitschest und jagst und lenkst, und wendest und peitschest, hältst und wieder ausjagst, bis alle sechzehn Füßen in einem Tritt ans Ziel tragen, —das ist Meisterschaft, [...], Virtuosität.“

⁵⁹¹ *Vom Genie* (1781): „Die Sprache brauchen, wie man muss, / Ist Kenntnis nur und kein Genie, / Allein bis zu des Gedankens Verzerrung / Sie aus Unwissenheit verbilden, / das ist Genie.“

⁵⁹² *Phaidros* 244a: „Denn, wenn freilich ohne Einschränkung gälte, dass der Wahnsinn ein Übel ist, dann wäre dieses wohlgesprochen: nun aber entstehen uns die größten Güter aus einem Wahnsinn, der jedoch durch göttliche Gunst verliehen wird“.

⁵⁹³ AA XXV: 1059.

⁵⁹⁴ AA XXV: 993.

⁵⁹⁵ AA XXV: 994.

der einen Seite und Philosophie und Wissenschaft auf die anderen Seite nun deutlich dargestellt.

Das Positive der Dichtung ist jedoch die schöpferische Einbildungskraft. Die Originalität müsse demzufolge in der Fruchtbarkeit der Talente bestehen. Alles andere sei Mode und Nachäfferei. Die schöpferische Imagination ist positiv, wenn durch sie unvollendete Ideen hervorgebracht werden, die uns durch neue Bilder bereichern.⁵⁹⁶ Darauf beziehen sich die hier genannten *specialen* Ideen, die als deutliche Vorläuferin der ästhetischen Ideen angenommen werden können: Es scheint, dass „wir einen gewissen Samen zur Kenntnissen eingegangen haben und mit neuen Gedanken beschwängert sind; man hat seine Talente mit neuen Ideen bereichert.“⁵⁹⁷ Diese Ideen sind als solche, die das Wesentliche aus den Dingen ersehen, also das, was in ihnen liegt. Aber nicht als bestimmten Gedanken, sondern als diejenige Vorstellungen, die dazu veranlassen viel zu denken und das Gemüt anregen, sich mit diesen Vorstellungen zu beschäftigen, das Wesentliche mit präzisen Worten zu erfassen. Das macht die wahre Frucht gewisser Erkenntnisse aus.

Dieser Gedankengang wird Kant in der *KdU* fortsetzen. Die Darstellung steht wie in der dritten Kritik auch im Zusammenhang dem Geist vor: „Unter Geist versteht man das, was belebt. [...] Wir bemerken, dass ein Ausdruck in einem Dichter einen Eindruck machen kann, dass alle unsere Gemüthskräfte bewegt werden, dass unser Witz in ein Spiel zu gerathen anfängt, und dass unser Verstand Stoff zu denken erhält. Dieser Geist ist nicht bloße Lebhaftigkeit, denn durch Lebhaftigkeit kann der Mensch sehr überlästig werden, sondern Geist ist das, was wirklich belebt.“⁵⁹⁸ Es darf nicht übersehen werden, dass alle diese Bemerkungen sich ausschließlich auf der Kunst beziehen. Wenn Kant hier über das Schöne bzw. über schöne Gegenstände spricht, steht das in Zusammenhang mit der Kunst, nicht mit der Natur. Nirgendwo taucht die Frage auf, ob das eine dem anderen vorzuziehen sei. Der Vorrang des Natur- vor dem Kunstschöne leitet sich jedoch von diesem Moment ab, seitdem es wirklich nur sehr wenigen Künstler bzw. Dichter die Bedingungen einer positiven schöpferischen Imagination erfüllen können.

Neben dem Entwurf der ästhetischen Ideen gibt es in der Anthropologie-Vorlesung vom Jahre 1781/82 noch andere Gedanken, die das entscheidende Moment von Kants Kunstauffassung

⁵⁹⁶ AA XXV: 1059.

⁵⁹⁷ AA XXV: 1064.

⁵⁹⁸ AA XXV: 1063.

verdeutlichen.. Auch die Bestimmung der Vermögen, die das Genie ausmachen, findet hier ihren Platz. Genau wie in der dritten Kritik zählen diese Anthropologiehefte vier Vermögen auf: Geist, Geschmack, Einbildungskraft und anstatt des Verstandes wird es hier Urteilskraft aufgezählt. Im Gegensatz zur letzten Kritik steht hier der Geschmack nicht an erster Stelle. Das Wesentliche des Genies sind hier der Geist (oder das schöpferische Vermögen) und die Urteilskraft (oder das kritische Vermögen): „Urteilskraft ohne Geist, und Geist ohne Urteilskraft macht kein Genie aus, das minderwichtige, zum Genie Gehörige, ist Empfindung [Einbildungskraft] und Geschmack.“⁵⁹⁹ In der *Kritik der Urteilskraft* äußert sich Kant noch vorsichtiger und erteilt dem Geschmack nicht nur den Vorrang vor den Vermögen, welche das Genie ausmachen, sondern spricht ihm auch die Fähigkeit zu, ihn zu zähmen.⁶⁰⁰

Das wahre Genie könne schließlich mit einem Baum verglichen werden⁶⁰¹: Die Wurzeln seien die Urteilskraft. Sie werde als sittsame Eigenschaft bestimmt, die nicht an witzigen Erzeugnissen fruchtbar sei, sondern auf eine bescheidene Abwägung der Wahrheit abzwecke. Ihr Nutzen sei eher negativ als positiv. Sie gelte als das Regulative bei den Vermögen. Die Krone sei die Einbildungskraft, die produktive Eigenschaft, die sich mit der Herstellung von neuen Bildern beschäftige. Sie ist das Talent der Sinnlichkeit, Gegenstände in ihrer vollkommensten Art hervorzubringen (in der Malerei, Bildhauerkunst, Baukunst). An der Imagination hat der Verstand immer seinen Anteil, aber das Wesentliche besteht in der Ausrichtung der Imagination auf Neuigkeit und Lebhaftigkeit. Die Blüte des Baumes sei der Geschmack. Dieses besteht in der Wahl, die jeder nach seiner Gefallen tritt. Doch sei die Blüte nicht das Wesentliche des Genies; denn der Geschmack tue nur die Feinheit zu den Erzeugnissen des Genies hinzu, um sie gleichsam zu polieren. Das Genie könne jedoch auch sehr rohe Produkte hervorbringen (Kant erwähnt Shakespeare); da zeigt das Genie seine ganze Kraft und lässt sich nicht durch Beispiele einschränken. Dies führt uns zu den Früchten des Baumes: dem Geist. Er ist das Pendant der Urteilskraft bei der Herstellung von genialen Produkten.

⁵⁹⁹ AA XXV: 1061.

⁶⁰⁰ Vgl. *KdU* C 203.

⁶⁰¹ AA XXV: 1062-63. Vgl. dazu Descartes, R., *Ouvres*, hrsg. von Charles Adam und Paul Tannery (1896ff.), Bd. IX/2, S. 14, Paris 1964: „Die ganze Philosophie ist wie ein Baum, dessen Wurzeln die Metaphysik bildet. Ihr Stamm ist die Physik, und die Äste, die von diesem Stamm ausgehen, sind alle anderen Wissenschaften, die sich auf drei Haupteigenschaften zurückführen lassen: nämlich die Medizin, die Mechanik und die Moral.“

Schlusswort

Kant schreibt die *KdU* im Anschluss an die *KdrV* und die *KdpV*. Er kommt also zu der *KdU* nachdem er sowohl die a priori Prinzipien des Verstandes in Bezug auf das Erkenntnisvermögen als auch die a priori Prinzipien der Vernunft auf das Begehrungsvermögen analysiert hat. Kants Ziel ist es, mit der *KdU* das kritische System zu vervollständigen.

Um dieses Ziel zu erreichen, muss er eine Verknüpfung schaffen, welche die Kluft zwischen Verstand und Vernunft überwindet. Diese Verknüpfung ist die Urteilskraft. In der dritten Kritik erweitert Kant jedoch die Bedeutung der Urteilskraft. Er unterscheidet zwischen der bestimmenden und der reflektierenden Urteilskraft. Letzteren kommt die Aufgabe zu, die Verknüpfung zwischen Verstand und Vernunft herzustellen. Das kühne Unternehmen Kants stützt sich demnach auf die vermittelnde Kreativität des Subjekts.

Als Analyse der Art und Weise wie diese vermittelnde Kreativität den Verstand und die Vernunft tatsächlich verknüpfen kann, bietet die *KdU* die vollkommenste und berühmteste Darstellung der ästhetischen Erfahrung im 18. Jahrhundert. Hier liegt der Wert der dritten Kritik. Durch ihre konzeptionelle Kühnheit wird dieses Werk zu einer der bedeutendsten philosophischen Referenzen der Moderne.

In diesem starken Anspruch, das transzendente kritische System zu vollenden, offenbart sich aber auch das Hauptproblem der *KdU*. Beim Versuch, das System zu vervollständigen, muss die *KdU* die bei den anderen Kritiken bereits gewonnenen konzeptionellen Spielräume beachten, um ihnen nicht zu widersprechen.

Die *KdU* versucht also, ein Problem zu überbinden, das die beiden ersten Kritiken offen ließen. Allerdings ist auch ihr argumentativer Spielraum beschränkt. Deswegen bedient sich

Kant einer negativen Argumentationsstrategie. Dieser negative Aspekt der konzeptionellen Bestimmung wird bei der Bestimmung des Kunst- und Geniebegriffs deutlich.

Das Ergebnis dieser argumentativen Strategie ist ein deutlicher Sensibilitätsverlust bei der Bestimmung des Kunstschönen sowie eine Einschränkung ihrer Rolle bei der ästhetischen und kognitiven Erfahrung. Neben der Berücksichtigung dieser systematischen Einschränkung gilt es zu bedenken, dass Kant bestrebt ist, die Kunst und die künstlerischen bzw. ästhetischen Theorien seiner Zeit zu kritisieren. Die *KdU* ist somit kein Produkt mangelnder Kunstkenntnis. Ganz im Gegenteil: Sie ist eine genau überlegte Antwort auf die Kunst und die künstlerischen Ansprüche jener Zeit.

Diese beiden Gedankenstränge — die Vollendung des transzendentalen kritischen Systems und die Kritik der künstlerischen Theorien jener Zeit — sind der Schlüssel zum Verständnis von Kants Kunsttheorie in der *KdU*. Zusätzlich ist es notwendig, das Bild Kants zu vervollständigen. Dies ist erst durch die aufmerksame Lektüre seiner früheren Werke möglich, in denen man die Entwicklung seines Denkens in Bezug auf die Kunst und das Genie nachvollziehen kann.

Die entwicklungsgeschichtliche Betrachtung zeigt, dass die Kantschen Grundgedanken sowohl der Kunsttheorie als auch der Genielehre lange vor der *KdU* bestanden. Die Beziehung Kants zur Kunst kann in vier Phasen unterteilt werden. In allen Phasen ist der grundsätzliche und beherrschende Begriff die Schönheit, jedoch ist niemals von Autonomie des Kunstschönen die Rede. In jeder Phase ist die Kunst einem höheren Ziel untergeordnet.

In den ersten zwei Phasen kann die Einstellung Kants zur Kunst als positiv beschrieben werden: Die Schönheit als Ergebnis des Kunstprodukts offenbart sowohl die Schönheit des Kosmos als auch die Möglichkeit einer fruchtbaren Beziehung der Kunst mit der Wissenschaft und der Philosophie. In den letzten zwei Phasen schwankt Kants Einstellung zur Kunst vorwiegend zwischen Argwohn und Missachtung. Ab den 70er Jahren wird Kants Beziehung zur Kunst bedingt durch seine polemische Beziehung zu den ästhetischen und poetologischen Ansprüchen des *Sturm und Drang* und dessen Vorläufern.

Die Einstellung Kants zum Geniebegriff kann in zwei Phasen unterteilt werden. In der ersten Phase besitzt die Originalität das Primat. Grundsätzlich wird auf die englische Tradition

verwiesen, in der kein wesentlicher Unterschied zwischen dem Genialen in der Wissenschaft und dem Genialen in der Kunst besteht. In der zweiten Phase vollzieht sich ein Wandlungsprozess, an dessen Ende Kant einen Unterschied zwischen Genie und Wissenschaft postuliert/die Unvereinbarkeit von Genie und Wissenschaft postuliert. Diese zweite Phase gilt hauptsächlich als Reaktion Kants auf die Irrationalität der *Stürmer und Dränger*. Anhand dieser Unterscheidung wird das Genie präziser bestimmt. Diese genauere Deutung knüpft letztendlich an der Bestimmung des Genies in der *KdU* an. Das heißt: Alle Erzeugnisse der genialen Imagination sind solche, bei denen der Fleiß den Mangel an Talent nicht ersetzen kann. Deswegen wird das Genie nur den Künstlern zugeschrieben.

Damit schließt sich der Kreis der vorliegenden Dissertation: Die Art und Weise, wie Kant die Kunst in der letzten Kritik bestimmt, ist weder Zufall noch das Ergebnis von Unkenntnis. Sie entspringt vielmehr einer bewussten Entscheidung Kants, die sich auf einen Entwicklungsprozess von mindestens 35 Jahren gründet und nicht nur eine bestimmte Art des Umgangs mit der Kunst und den Kunsttheorien der damaligen Zeit voraussetzt, sondern auch den Wechsel von Achtung und Missachtung der Kunst, von Hoffnung und Enttäuschung widerspiegelt.

Literaturverzeichnis

1. Kants Werke (Benutzte Ausgaben)

- *Gesammelte Schriften*, Akademie-Ausgabe, Berlin 1900ff. [abgekürzt: AA mit Angabe einer römischen Ziffer für den Band.], Bände I, II, VII, X, XV, XVI, XVII, XVIII, XX, XIV, XXV.
- *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*. Benutzt wurde die Ausgabe von Suhrkamp: Immanuel Kant, *Vorkritische Schriften bis 1768*, Bd. 2, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt 1996.
- *Bemerkungen in den „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“*. Neu hrsg. und kommentiert von Marie Rischmüller, in: *Kant-Forschungen*, Bd. 3, Hamburg 1991.
- *Kritik der reinen Vernunft*. Nach der 1. und 2. Orig.-Ausg. hrsg. von Jens Timmermann. Mit einer Bibliog. von Heiner Klemme, Hamburg, Meiner 1998.
- *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Karl Vorländer, 7. Auflage, Hamburg 1990.
- *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in: *Werke XII, Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, Bd. 2, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt 1964. [Die Bände sind text- und seitenidentisch mit dem Band VI der sechsbändigen Ausgabe „Kant, Werke“ im Insel Verlag].
- *Reflexionen zur Ästhetik*, in: *Schriften zur Ästhetik und Naturphilosophie* (Text und Kommentar), Band 1., hrsg. von Manfred Frank und Véronique Zanetti, Frankfurt 2001.
- *Reflexionen Kants zur Kritik der reinen Vernunft. Aus Kants handschriftlichen Aufzeichnungen*, hrsg. von Benno Erdmann, Leipzig 1884.

2. Primärliteratur

- Aristoteles, *Poetik*, übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1994.
- Addison, J., *The Spectator*, London 1850.
- Baumgarten, A.G., *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, Halle 1735. Neudruck: Lat./dt. hrsg. von Paetzold, H., Hamburg 1983.
- Baumgarten, A.G., *Texte zur Grundlegung der Ästhetik*, Lat./dt., hrsg. von Schweizer, H.R., Hamburg 1983.
- Baumgarten, A.G., *Philosophische Briefe von Aletheopilus*, Frankfurt/Oder und Leipzig 1741.
- Baumgarten, A.G., *Aesthetica*, Frankfurt/Oder 1750/1758. (*Theoretische Ästhetik. Die grundlegende Abschnitte aus der „Aesthetica“*, Lat./dt., hrsg. von Schweizer, H.R., Hamburg 1988.
- Baumgarten, A.G., Deutsche Kollegnachschrift der Ästhetikvorlesung, in: Poppe, B., A.G. Baumgarten, *seine Stellung und Bedeutung in der Leibniz-Wolffschen Philosophie*, Diss. Leipzig 1907.
- Batteux, C., *Les Beaux Arts réduits à un même principe*, 1747, Neudruck der Ausgabe 1773: Genf, Slatkine 1967.
- Batteux, C., *Principes de la Littérature*, réimpression de l'édition de Paris 1775, Genève 1967.
- Beattie, J., *The Minstrel*, London 1771/74. In: *Poetical Works*, Repr.[der Einzelausgabe], London 1760-1784, hrsg. von Roger Robinson, London 1996.
- Beattie, J., *Dissertations moral and critical*, London 1783. Neudruck: London 1996.
- Bellori, G. P., *Vita de' Pittori, Scultori et Architetti moderni*, Roma 1672.
- Bellori, G. P., *Die Idee des Künstlers*, Berlin 1939.
- Boileau-Despréaux, N., *Art poétique*, Paris 1674.

- Bodmer, J.J., *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie und dessen Verbindung mit dem Wahrscheinlichen*, Zürich 1740 (Repr. Stuttgart 1966).
- Bodmer, J.J., *Critische Betrachtungen über die Poetischen Gemählde der Dichter*, Zürich 1741 (Repr. Frankfurt 1971).
- Böttinger, K.A., *Literarische Zustände und Zeitgenossen*, Bd. I, Leipzig 1834.
- Bouhours, D., *Entretiens d'Ariste et d'Eugène*, Paris 1671.
- Borowski, L.E., *Darstellung des Lebens und Charakters Immanuel Kants*, Königsberg 1804. In: Drescher, S. (Hrsg.) *Wer war Kant? Drei zeitgenössische Biographien von Ludwig Ernst Borowski, Reinhold Bernhard Jachmann und E.A. Wasianski.*, Tübingen 1974, S. 147-149. [Dieser Ausgabe liegt die Ausgabe der Deutscher Bibliothek aus dem Jahr 1912, hrsg. von Felix Groß, zugrunde]
- Breitingen, J.J., *Critische Dichtkunst worinnen die Poetische Mahlerey in Absicht auf die Erfindung im Grunde untersucht und mit Beyspielen aus den berühmtesten Alten und Neuern erläutert wird*, Zürich 1741 (Repr. Stuttgart 1966).
- Breitingen, J.J. *Critische Abhandlung von der Natur, den Absichten und dem gebrauchte der Gleichnisse*, Zürich (Repr. Stuttgart 1967).
- Brockes, B.H., *Irdisches Vergnügen in Gott*, Hamburg 1721-1748.
- Burke, E., *Von Erhabenen und Schönen*. Nach der 5. englische Auflage, Riga 1773, (dt. hrg. von W. Strube, Hamburg 1989. Originaltitel: *A philosophical enquiry into the origin of our ideas on the sublime and the beautiful*, London 1757.
- Butler, S., *Hudibras*, London 1663-1678.
- Condillac, Abbé, *Traité des sensations*, London/Paris 1754.
- Descartes, R., *Ouvres*, hrsg. von Charles Adam und Paul Tannery (1896ff.), Bd. IX/2, S. 14, Paris 1964.
- Diderot, D., Encyclopédie-Artikel *Beau*, Paris 1753. Neudruck: Naumann, M., (Hrsg.), Lücke, T., (Üb.), *Artikel aus Diderots Enzyklopadie*, [gekürzt], Frankfurt/Main 1972.
- Diderot, D., *Salon de 1765. Essais sur la peinture*. In: *Beaux-Arts I*. Hrsg. E.M. Bukdahl, A. Lorenceau, G. May, *Oeuvres Complètes de Diderot*, Bd. XIV, Paris 1984.
- Dubos, J.B., *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris 1719. Neudruck: Genf, Slatkine 1967.
- Félibien des Avaux, A., *Discours sur les plus excellents peintres anciens et modernes*, Paris 1666-1688. Neudruck: Genève 1973.
- Félibien des Avaux, André, *Conférences de l'Académie royale*, Paris 1669.
- Ficinus, M., *Über die Liebe oder Platons Gastmahl*, Hamburg 1994.
- Fielding, H., *The history of Tom Jones, a foundling*, London 1749/1999.
- Gellert, C.F., *Fabeln und Erzählungen*. Historisch-kritische Ausgabe, Tübingen 1966.
- Gerard, A., *An Essay on Genius*, München 1966.
- Goethe, J.W., „Shakespeare und kein Ende!“, in: *Schriften zur Kunst und Literatur*, hrsg. von Harald Steinhausen, Stuttgart 1999.
- Goethe, J.W., *Werke*, Hamburger Ausgabe, Hamburg 1964.
- Gottsched, J.C., *Versuch einer kritischen Dichtkunst vor die Deutschen*. Vom Ursprunge und Wachstum der Poesie, Leipzig 1751. Neudruck, Darmstadt 1962.
- Gottsched, J.C., *Ausgewählte Werke*, Birke, J und Birke, B., (Hg.), Berlin 1968ff.
- Grimm, J. und Grimm, W., *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854ff.
- Haller, A., *Die Alpen*, in: *Gedichte*, hrsg. von Ludwig Hirzel, Frauenfeld 1882; andere(n) Ausgabe: Leipzig 1923, Berlin 1959.
- Hamann, J.G., *Sokratische Denkwürdigkeiten*, Amsterdam 1759. Neudruck: Stuttgart 1998.
- Hamann, J.G., *Kreuzzüge eines Philologen*, Riga 1762. Neudruck: Stuttgart 1998.
- Helvétius, C.A., *De l'esprit*, Paris 1758. Dt. *Discurs über den Geist des Menschen*, hrsg. von Johann Christoph Gottsched, Leipzig/Liegnitz 1760. Andere Ausgabe(n): Verwiers 1973

- Heine, H., *Werke und Briefe*, Bd. 5, Berlin 1961.
- Herder, J.C., *Sämtliche Werke*, hrsg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877ff.
- Herder, J.C., *Schriften zu Literatur und Philosophie*, hrsg. von Hans Dietrich Irmischer, Berlin 1998.
- Herz, M., *Versuch über den Geschmack*, Berlin 1776/1790.
- Home, H., Lord Kames, *Elements of criticism*, 3 Bde., Edinburgh 1762 (dt. *Grundsätze der Kritik*, übers. von Johann Nicolaus Meinhard, Leipzig 1763-1766).
- Hume, D., *Essays. Moral, Political, and Literary*, hrsg. von Eugene F. Miller, Indianapolis 1987.
- Hutcheson, F., *Collected Works*, Hildesheim 1971.
- Jachmann, R.B., *Immanuel Kant geschildert in Briefen an einem Freund*, in: Drescher, S. (Hrsg.), *a.a.O.*
- Lavater, J.C., *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, (1775-1778), hrsg. von C. Siegrist, Stuttgart 1984.
- Leibniz, G.W., *Sämtliche Schriften und Briefe*, hrsg. von der Akad.d.Wiss. Berlin 1923ff.
- Lessing, G.E., *Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, Stuttgart 2001.
- Lessing, G.E., *Briefe die neueste Literatur betreffend*, Stuttgart 1979.
- Lessing, G.E., *Hamburgische Dramaturgie*, Stuttgart 1999.
- Lessing, G.E. *Werke*, Darmstadt 1975.
- Longin; Pseudo-Longinus, *Vom Erhabenen*, Gr./dt., hrsg. und übers. von Reinhard Brandt, Darmstadt 1966; Gr./dt. hrsg. und übers. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988.
- Mandeville B., *The Fable of the Bees, or, Private Vices Public Benefits*, Oxford 1714.
- Meier, G.F., *Auszug aus den Anfangsgründe aller schönen Künste und Wissenschaften*, Halle 1757.
- Mengs, R., *Gedanken über die Schönheit und über den Geschmack in der Malerei*, Füßli, C. (Hrsg.), Zürich 1762. Andere Ausgabe(n): Zürich 1771 (3.Auflage).
- Mendelssohn, M., *Ästhetische Schriften in Auswahl*, hrsg. von Otto Best, Darmstadt 1974.
- Milton, J., *Paradise Lost* (1667), London 1767. Dt.: *Episches Gedicht von dem Verlohrnen Paradiese*, übers. von Johann Jacob Bodmer (1742), Stuttgart 1967.
- Nietzsche, Friedrich, *Zur Genealogie der Moral*, München 1992.
- Platon, *Ion*, übers. und hrsg. von Hellmut Flashar, Stuttgart 1998.
- Platon, *Phaidros*, übertr. und eingel. von Kurt Hildebrandt, Stuttgart 1998.
- Pope, Alexander, *Selected Poetry*, Oxford 1998.
- Pope, *An Essay on Man* (1733-1734). In: *Essay on Man and other Poems*, New York 1994 (dt. Brockes, B.H., *Versuch vom Menschen, nebst verschiedenen andern Uebersetzungen und einigen eigenen Gedichten* [eng.-dt. Parallelausgabe], Hamburg 1740.
- Quintilian, *Institutionis oratoriae*, libri XII, hrsg. Von Ludwig Rademacher, Leipzig 1971.
- Richardson, S., *Pamela: or virtue rewarded*, 2 Bde., London 1740-41.
- Richardson, S., *Clarissa: or the history of a young lady*, London 1748.
- Richardson, S., *The history of Sir Charles Grandison*, London 1753-54.
- Rousseau, J.J., *Schriften*, 2 Bde. Ritter, Henning (Hg.), München 1978.
- Shaftesbury, A.A.C. Earl of, *Ein Brief über den Enthusiasmus. Die Moralisten*, Hamburg 1980.
- Shaftesbury, A.A.C. Earl of, *Characteristics of Men, Manners, Times*, London 1711/1723. In: *Complete Works, selected Letters and posthumous Writings*. In English with parallel German Translation. Edited, translated and commented by Gerd Hemmerich & Wolfram Benda, Bd. I, 1 Ästhetik, Stuttgart-Bad Cannstatt 1981.
- Steele, R., *The Spectator*, London 1850.
- Sterne, L., *The life and opinions of Tristram Shandy, gentleman*, London 1996.
- Sulzer, J.G., *Allgemeine Theorie der schönen Künste* [...], 2 Bde., Leipzig 1771-74. Andere Ausgabe(n): Leipzig 1792-1794; Hildesheim 1970.

- Sulzer, J.G., *Unterredungen über die Schönheit der Natur*, Berlin 1770.
- Swift, J., *Gulliver's Travels*, hrsg. von Robert A. Greenberg, New York 1966.
- Swift, J., *Satyrische und ernsthafte Schriften*, übers. von J.H. Waser, Hamburg/Leipzig 1756ff.
- Tieck, L., *Herzensergießung eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1994.
- Trublet, N.Ch., *Essais sur divers sujets de littérature et de moral*, Paris 1735/1768.
- Vasari, G., *Le Vite de' più eccelenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*, 1550 [*Das Leben von Lionardo da Vinci, Raffael von Urbino und Michelagnolo Buonarroti*, hrsg. von Roland Kanz, Stuttgart 2000].
- Voltaire, F.M.A., *Candide*, London 1759.
- Voltaire, F.M.A., *Œuvres complètes*, Paris 1930.
- Wackenroder, W.H., *Herzensergießung eines kunstliebenden Klosterbruders*, Stuttgart 1994.
- Wasianski, E.A.C., *Immanuel Kant in seinen letzten Lebensjahren*, in: Drescher, S. (Hrsg.), *a.a.O.*
- Werthern, Graf und Herr von, *Über das Genie; als eine Seuche unserer Tage*, Leipzig 1786.
- Wieland, C.M., *Sämtliche Werke* [Reprint der Ausgabe Leipzig 1794-1811], Hamburger Stiftung zur Förderung von Wiss. und Kultur, Radspieler, Hans/ Reemtsma, J.Ph. (Hg.), Hamburg 1984.
- Wieland, C.M., *Wielands Briefwechsel*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Institut für deutsche Sprache und Literatur, Hans Seiffert (Hrsg.), Berlin 1963.
- Winckelmann, J.J., *Geschichte der Kunst des Altertums*, Baden-Baden/Straßburg 1764.
- Winckelmann, J.J., *Ausgewählte Schriften*, Wiesbaden 1948.
- Young, E., *Conjectures on original composition. In a letter to the Author of Sir Charles Grandison*, London 1759.

3. Sekundärliteratur

- Adler, H., „Aisthesis, steinernes Herz und geschmeidige Sinne: zur Bedeutung der Ästhetik-Diskussion in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts“, in: *Der ganze Mensch*, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart 1994.
- Allison, H., *Kant's Theory of Taste. A Reading of the Critique of Aesthetic Judgement*, Cambridge 2001.
- Arnold, G., „Eitelkeit der Eitelkeiten! Aufklärungskritik im Briefwechsel zwischen Herder und Hamann“, in: *Johann Georg Hamann und die Krise der Aufklärung*, hrsg. von Bernhard Gajek und Albert Meier, Frankfurt 1990.
- Bartuschat, W., *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt 1972.
- Bäumler, A., *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhundert bis zur »Kritik der Urteilskraft«*, 1923. Nachdr. Tübingen 1967.
- Bäumler, A., *Ästhetik* (1934), Darmstadt 1972.
- Beck, L.W., *Early German Philosophy: Kant and His Predecessors*, Bristol 1996.
- Bender, W., *J.J. Bodmer und J.J. Breitinger*, Stuttgart 1973.
- Beiser, F., *Enlightenment, Revolution and Romanticism*, Cambridge Mass. 1992.
- Beiser, F., *The Fate of Reason: German Philosophy from Kant to Fichte*, Cambridge Mass. 1987.
- Biemel, W., *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*, Köln 1959 (Kantstudien, Ergänzungsheft 77).

- Blum, G., *Zum Begriff des Schönen in Kants und Schillers ästhetischen Schriften*, Karlsruhe 1988.
- Blumenberg, H., *Wirklichkeiten in denen wir leben*, Stuttgart 1999.
- Bödecker, H.E. (Hrsg.), *Über den Prozeß der Aufklärung in Deutschland im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1987.
- Bödecker, H.E. (u.a.), *Aufklärung und Geschichte. Studien zur deutschen Geschichtswissenschaft im 18. Jahrhundert*. Göttingen 1986.
- Böhme, H., & Böhme, G., *Das Andere der Vernunft: Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*, Suhrkamp 1983.
- Böhme, H., & Böhme, G., „The Battle of Reason with Imagination“, in: *What is Enlightenment?*, hrsg. von James Schmidt, Berkeley 1996.
- Brandt, R., *Kommentar zu Kants Anthropologie*, Hamburg 1999.
- Brandt, R., *Einleitung zu den Bänden der Anthropologie-Vorlesungen in der Akademie Ausgabe (Bd. XXV), a.a.O.*
- Brandt, R., „Die Schönheit der Kristalle und das Spiel der Erkenntniskräfte. Zum Gegenstand und zur Logik des ästhetischen Urteils bei Kant“, in: *Autographen, Dokumente und Berichte* (R. Brandt/W. Stark Hg.), Kant-Forschungen Bd. 5, Hamburg 1994.
- Brandt, R., „Ausgewählte Probleme der Kantischen Anthropologie“, in: *Der ganze Mensch*, hrsg. von Hans-Jürgen Schings, Stuttgart 1994.
- Brandt, R., „Die englische Philosophie als Ferment der kontinentalen Aufklärung“, in: *Europäische Aufklärung(en): Einheit und nationale Vielheit*, hrsg. von Siegfried Jütter & Johann Schlobach, Hamburg 1992.
- Brandt, R., „Rousseau und Kants 'Ich denke'.“, in: *Kant-Forschungen 5* (1990), S. 1-18.
- Bubner, R., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989.
- Canetti, E., *Die Blendung*, München 1992.
- Cassirer, E., *Kants Leben und Lehre*, Berlin 1921.
- Cassirer, E., *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen 1973.
- Cohen, H., *Kants Begründung der Ästhetik*, Berlin 1885.
- Cohen, T., & Guyer, P., *Essays in Kant's Aesthetics*, Chicago 1982.
- Crawford, D., *Kant's Aesthetic Theory*, Wisconsin 1990.
- Crowther, P., *The kantian Sublime: From Morality to Art*, Oxford 1985.
- Dann, O. „Die Lesegesellschaften des 18. Jahrhunderts und der gesellschaftliche Aufbruch des deutschen Bürgertums“, in: *Buch und Leser*, hrsg. von Herbert Göpfert, Hamburg 1977, S. 160-193.
- Diefenbach, L., *Glossarium latino-germanicorum*, Frankfurt am Main 1857
- Dietzsch, S., *Immanuel Kant. Eine Biographie*, Leipzig 2003.
- Drescher, S. (Hrsg.) *Wer war Kant? Drei zeitgenössische Biographien von Ludwig Ernst Borowski, Reinhold Bernhard Jachmann und E.A. Wasianski.*, Tübingen 1974, S. 147-149. [Dieser Ausgabe liegt die Ausgabe der Deutscher Bibliothek aus dem Jahr 1912, hrsg. von Felix Groß, zugrunde].
- Eichberger, T., *Kants Architektonisch der Vernunft*, Freiburg/München 1999.
- Engell, J., *The Creative Imagination: Enlightenment to Romanticism*, Cambridge Mass. 1981.
- Ernst, J., *Der Geniebegriff der Stürmer und Dränger und der Frühromantiker*, Zürich 1916.
- Esser, A. (Hrsg), *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*, Berlin 1995.
- Esser, A. *Kunst als Symbol. Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen*, München 1997.
- Fara, P., *Catch a Falling Apple: Isaac Newton and Myths of Genius*, in: *Endeavour*, N.S. 23 (1999), H.4, S. 167-170.
- Ferrari, J., *Les sources françaises de la philosophie de Kant*, Paris 1979.

- Fleischhauer, W., *Die Hohe Carlschule*, Kat. zur Ausstellung des württembergischen Landesmuseums im Museum der bildenden Künste, Stuttgart 1959.
- Frank, M., *Einführung in die frühromantische Ästhetik*, Frankfurt/Main 1989.
- Franke, U., „Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten“, In: *Studia Leibniziana Supplementa*, LIX, Wiesbaden 1972.
- Franke, U. (Hrsg.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks*, Hamburg 2000.
- Franz, M., *Schellings Tübinger Platon-Studien*, Göttingen 1995.
- Franz, W., *Geschichte der Stadt Königsberg*, Wiedlich 1934 (Frankfurt/Main 1979).
- Frieden, K., *Genius and Monologue*, Ithaca 1985.
- Fricke, C., *Kants Theorie des reinen Geschmacksurteils*, Berlin 1990.
- Gaber, K./ Wismann, H. (Hrsg.), *Europäische Sozietätsbewegung und demokratische Tradition. Die europäischen Akademien der frühen Neuzeit zwischen Frührenaissance und Spätaufklärung*, 2. Bde., Tübingen 1995.
- Gadamer, H.G., *Gesammelte Werke*, Tübingen 1999.
- Gause, F., *Kant und Königsberg*, Ostnesland 1974.
- Gibbons, S., *Kants Theory of Imagination*, Oxford 1994.
- Giordanetti, P., *Das Verhältnis von Genie, Künstler und Wissenschaftler in der kantischen Philosophie*, in: "Kant Studien", Bd. 86, 1995, S. 406-430.
- Glave, P.G.W., *Oxford Latin Dictionary*, Oxford 1984.
- Gleitner, U., *Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert*, Tübingen 1992.
- Goetschel, W., *Kant als Schriftsteller*, Wien 1990.
- Grappin, P., *La théorie du Génie dans le préclassicisme allemand*, Paris 1952.
- Groß, S.W., *Felix Aestheticus. Die Ästhetik als Lehre vom Menschen. Zum 250. Jahrestag des Erscheinens von Alexander Gottlieb Baumgartens »Aesthetica«*, Würzburg 2001.
- Guyer, P., *Kant and the Claims of Taste*, Cambridge/London 1997.
- Guyer, P., *Kant and the experience of Freedom*, Cambridge (Mass.)/London 1993.
- Guyer, P., Editor's introduction to *The Cambridge Edition of the Works of Immanuel Kant, Critique of the Power of Judgement*, Cambridge 2000.
- Häfliger, G., *Vom Gewicht des Schönen in Kants Theorie der Urteile*, Würzburg 2002.
- Hammerstein, N., (Hrsg.), *Universitäten und Aufklärung*, Göttingen 1995.
- Hankins, T., *Science and the Enlightenment*, Cambridge 1985.
- Hildebrand, R., >Genie<, in: *Deutsches Wörterbuch*, Jacob und Wilhelm Grimm (Hrsg), bearbeitet von Rudolph Hildebrandt und Hermann Wunder, Bd. 4/1/2, Leipzig 1897, S. 3396-3450.
- Hinske, N. (Hrsg.), *Kant und die Aufklärung*, Hamburg 1992.
- Hinske, N., „Ursprüngliche Einsicht und Versteinerung. Zur Vorgeschichte von Kants Unterscheidung zwischen »Philosophie lernen« und »Philosophieren lernen«“, in: *Das kritische Geschäft der Vernunft*, hrsg. von Gisela Müller, Bonn 1995, S. 7-28.
- Imdahl, M., *Reflexion, Theorie, Methode*, Frankfurt/Main 1996.
- Irrlitz, G., *Kant-Handbuch: Leben und Werk*, Stuttgart/Weimar 2002.
- Jäger, M., *Kommentierende Einführung in Baumgartens »Aesthetica«. Zur entstehenden wissenschaftlichen Ästhetik des 18. Jahrhunderts in Deutschland*, Hildesheim/New York 1980.
- Jauß, H.R., *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main 1991.
- Kaulbach, F., *Ästhetische Welterkenntnis bei Kant*, Würzburg 1984.
- Kemal, S., *Kant and Fine Art*, Oxford 1986.
- Kern, A., *Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant*, Suhrkamp 2000.
- Kliche, D., „Der europäische Kontext einer deutschen Gründung“, in: *Ästhetische Grundbegriffe (Ästhetik/ästhetisch)*, Bd. 2, a.a.O., S. 324.

- Knabe, P.E., *Schlüsselbegriffe des kunsttheoretischen Denkens in Frankreich von der Spätklassik bis zum Ende der Aufklärung*, Düsseldorf 1972.
- Kondylis, P., *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*, Stuttgart 1981.
- Kristeller, P.O., "The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics", in: *Journal of the History of Ideas*, Bd. XII (1951) und XIII (1952).
- Kühn, M., *Kant. Eine Biographie*, München 2003.
- Kulenkampff, J. (Hrsg), *Materialien zu Kants Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt 1974.
- Kulenkampff, J., *Kants Logik des ästhetischen Urteils*, Frankfurt/Main 1978.
- Kunckel, H., *Der römische Genius*, Heidelberg 1974.
- Leyva, G., *Die Analytik des Schönen und die Idee des sensus communis in der Kritik der Urteilskraft*, Frankfurt 1997.
- Liddel & Scott, *Greek-English Lexicon*, Bd. II, Oxford 1951.
- Lütke, R., „Kants Lehre von den ästhetischen Ideen“, in: *Kant Studien*, Bd. 75, 1984, S. 65-74.
- Lyotard, J.F., *Die Analytik des Erhabenen. Kant Lektionen*, Hamburg/München 1994.
- Makkreel, R., *Einbildungskraft und Interpretation. Die hermeneutische Tragweite von Kants Kritik der Urteilskraft*, Paderborn 1997.
- Marc-Wogau, K., *Vier Studien zu Kants Kritik der Urteilskraft*, Uppsala 1938.
- McCloskey, M., *Kant's Aesthetic*, London 1987.
- Meissner, F.J., *Wortgeschichtliche Untersuchungen im Umkreis von französisch Enthousiasme und Genie*, Genf 1979.
- Menzer, P., *Kants Ästhetik in ihrer Entwicklung*, Berlin 1952.
- Menzer, P., „Zur Entstehung von A.G. Baumgartens Ästhetik“, in: *Zeitschrift für Deutsche Kulturphilosophie*, Logos N.F. Bd. 4 (1938), S. 288-296.
- Moravia, S., *Beobachtende Vernunft. Philosophie und Anthropologie in der Aufklärung*. Aus dem Ital. von E. Piras, Frankfurt am Main 1977.
- Murray, P., „Poetic Inspiration in Early Greece“, in: *Journal of Hellenic Studies*, 101, 1981, S. 87-100.
- Murray, P. (Hrsg.), *Genius. The History of an Idea*, Oxford/New York 1989.
- Nivelle, A., *Kunst- und Dichtungstheorien zwischen Aufklärung und Klassik*, Berlin 1971.
- Ortland, E., <Genie>, in: *Ästhetische Grundbegriffe: historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar, 2001, S. 661-708.
- Paetzold, H., "Alexander Gottlieb Baumgarten als Begründer der philosophischen Ästhetik", in: ders. (Hrsg.), *Alexander Gottlieb Baumgarten, Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes, a.a.O.*;
- Paetzold, H., *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden 1983.
- Parret, H. (Hrsg), *Kants Ästhetik- Kant's Aesthetics- L'esthétique de Kant*, Berlin 1998.
- Pieper, H.J., *Geschmacksurteil und ästhetische Einstellung*, Würzburg 2001.
- Pintard, R., *Le libertinage érudit dans la première moitié du XVIIe siècle*, Genève/Paris 1983.
- Pochat, G., *Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie*, Köln 1986.
- Preisendanz, W., „Mimesis und Poesis in der deutschen Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts“. In: *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt*, Bern/München 1972.
- Recki, B., *Ästhetik der Sitten. Die Affinität von ästhetischen Gefühl und praktischer Vernunft bei Kant*, Frankfurt/Main 2001.
- Recki, B., „So lachen wir. Wie Immanuel Kant Leib und Seele zusammenhält“, in: Ursula Franke (Hrsg.), *Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks, a.a.O.*, S. 177-188.
- Reich, K., *Gesammelte Schriften*, Hamburg 2001.

- Riemann, A., *Die Ästhetik A.G. Baumgartens unter besonderen Berücksichtigung der "Meditationes", nebst einer Übersetzung dieser Schrift*, Halle 1928.
- Ritter, J., >Genie<, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter, Bd. 3., Darmstadt 1974, S. 279-309.
- Ritzel, W., *Immanuel Kant. Eine Biographie*, Berlin 1985.
- Savile, A., *Kantian Aesthetics Pursued*, Edinburgh 1993.
- Schaper, E., "Taste, Sublimity, and Genius", in: *The Cambridge Companion to Kant*, Paul Guyer (Hg.), Cambridge 1992.
- Schlapp, O., *Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der „Kritik der Urteilskraft“*, Göttingen 1901.
- Schmidt, J., *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der neuen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*, 2 Bde., Darmstadt 1988.
- Schmidt-Dengler, W., *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*, München 1978.
- Schmucker, J., *Die Ursprünge der Ethik Kants in seinen vorkritischen Schriften und Reflexionen*, Meisenheim/Glan 1961.
- Schöndörffer, O., „Der elegante Magister“, in: *Reichs Philosophische Almanach auf das Jahr 1924. Immanuel Kant zum Gedächtnis*, Darmstadt 1924, S. 65ff.
- Schwabe, K.H. & Thom, M., *Naturzweckmäßigkeit und ästhetische Kultur*, Sankt Augustin 1993.
- Schwitzke, H., *Die Beziehungen zwischen Aesthetik und Metaphysik in der deutschen Philosophie vor Kant*, Diss. Berlin 1930.
- Seel, M., *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt/Main 1997.
- Sommer, H., *Génie. Zur Bedeutungsgeschichte des Wortes von der Renaissance zur Aufklärung*, Diss. Marburg 1943.
- Souriau, M., *Le jugement réfléchi dans la philosophie critique de Kant*, Paris 1926.
- Stavenhagen, K., *Kant und Königsberg*, Göttingen 1949.
- Stein, K.H., *Die Entstehung der neueren Ästhetik*, Stuttgart 1896 (Neudruck Hildesheim 1964).
- Stollberg-Rilinger, B., *Europa im Jahrhundert der Aufklärung*, Stuttgart 2000.
- Strack, F., *Ästhetik und Freiheit. Hölderlins Idee von Schönheit, Sittlichkeit und Geschichte in der Frühzeit*, Tübingen 1976.
- Thüme, H., *Beiträge zur Geschichte des Geniebegriffs in England*, Halle 1927;
- Tigerstedt, E.N., „Furor Poeticus: Poetic Inspiration in Greek Literature before Democritus and Plato“, in: Bd. XXXI, 1970, S. 163-179.
- Tonelli, G., „Conditions in Königsberg and the Making of Kant's philosophy“, in: *Bewusst sein: Gerhard Funke zu eigen*, hrsg. von Buchner, A., Drüe, H., und Seeborn, T., Bonn 1975, S. 126-144.
- Tonelli, G., „La formazione del testo della Kritik der Urteilskraft“, in: *Revue internationale de philosophie* (30, 1954), SS. 423-448.
- Tonelli, G., "Kant's Early Theory of Genius (1770-1779)", in: *Journal of the History of Philosophy*, 4 (1966).
- Tschurener, E.M., *Kant und Burke. Ästhetik und Theorie des Gemeinsinns*, Frankfurt/Main 1992.
- Vorländer, Karl, *Immanuel Kant. Der Mann und das Werk*, Hamburg 1911, 2003.
- Uehling, T., *The Notion of Form in Kant's Critique of Aesthetic Judgement*, Paris 1971.
- Vierhaus, R., (Hrsg.), *Wissenschaften im Zeitalter der Aufklärung*, Göttingen 1985.
- Warda, A., *Immanuel Kant Bücher*, Berlin 1922.
- Warnock, M., *Imagination*, London 1976.
- Weis, N., *Königsberg: Immanuel Kant und seine Stadt*, Braunschweig 1993.

- Welsch, W., *Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft*, Frankfurt/Main 1995.
- Witte, E., *Logik ohne Dornen. Die Rezeption von A.G. Baumgartens Ästhetik im Spannungsfeld von logischem Begriff und ästhetischer Anschauung*, Hildesheim/Zürich/New York 2000.
- Zammito, J., *The Genesis of Kant's Critique of Judgement*, Chicago 1992.
- Zammito, J., *Kant, Herder and the Birth of Anthropology*, Chicago 2002.
- Zilsel, E., *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*, Tübingen 1926.