DIE REGELN DES GENIES

DIE BALANCE ZWISCHEN MIMESIS UND ORIGINALITÄT IN KANTS PRODUKTIONSÄSTHETIK

von

Caspar Hirschi

Zusammenfassung: Die Kunsttheorie Immanuel Kants in der *Kritik der Urteilskraft* entwickelt aus Elementen einer neoplatonischen Genieästhetik und einer aristotelischen Regelästhetik eine grundsätzlich neue, im transzendentalphilosophischen System verankerte Auffassung künstlerischen Schaffens. Kant begründet die Kunst in ihrer Produktion und Rezeption als autonome Sphäre und liefert – entgegen zahlreichen Interpretationen – sowohl einen Erklärungsansatz der Geschichtlichkeit von Kunst als auch ein theoretisches Fundament für eine 'Ästhetik des Häßlichen'.

Summary: Immanuel Kant's theory of art in the *Critique of Judgement* contains elements of a neoplatonic aesthetics of genius and an aristotelian aesthetics of rules. Out of these – originally opposite – elements Kant develops a fundamentally new explanation of the production of fine arts, based on the principles of his transcendental philosophy. Kant's theory justifies art as a sphere of autonomy in its production and reception, and provides a basis for the explanation of both the historical development of art and an 'aesthetic of the ugly'.

* * *

Einleitung

Die *Kritik der Urteilskraft* hat wirkungsgeschichtlich gegenüber den zwei vorausgegangenen transzendentalphilosophischen Werken Kants, der *Kritik der reinen Vernunft* und der *Kritik der praktischen Vernunft*, stets ein Schattendasein gefristet. Das nicht ohne Grund. Mit der Erkenntnistheorie und der Moralphilosophie hatte Kant die beiden Grundpfeiler des transzendentalphilosophischen Gefüges bereits gesetzt. Er selber glaubte zunächst sogar, sein "kritisches Geschäft" sei damit bereits abgeschlossen, und noch heute wünschten viele Kantianer, er hätte es bei dieser Ansicht bewenden lassen.

Die *Kritik der Urteilskraft* ist kein dritter Pfeiler in Kants Transzendentalphilosophie. Sie ist eine Verbindungskonstruktion zwischen Vernunft und Verstand. Und wenn man es genau nimmt, so zeichnet sich diese Verbindung dadurch aus, daß sie Vernunft und Verstand gar nicht berührt. Das ist die Paradoxie der Urteilskraft. Sie beruht auf eigenen Prinzipien a priori und ist

Conceptus XXXII (1999), Nr. 81, S. 217–255
© 1999 *by Academia Verlag*

damit autonom. Ihre Verbindungsleistung kann deshalb nur in Analogien und andeutungshaften Verweisen zu finden sein. Die Prinzipien a priori aber werden durch Abgrenzungen vom logischen und moralischen Urteil bestimmt und die Autonomie der Urteilskraft ist demnach eine Ableitung ex negativo.

Ihr systematischer Ort innerhalb der Kantischen Transzendentalphilosophie macht die *Kritik der Urteilskraft* zu einem schwierigen Buch, das von scheinbaren und tatsächlichen Widersprüchen durchzogen ist. In dieser Schwäche des Werks liegt aber zugleich seine Stärke. Der höchst ungewöhnliche Ansatz, das Schöne anhand der apriorischen Prinzipien der Urteilskraft zu analysieren, führt zu Annahmen und Fragestellungen, wie sie vor Kant nicht formuliert worden sind. Vergleicht man die Ergebnisse dieses Ansatzes mit Theorien über das Schöne und die Kunst der Moderne und Postmoderne, so gelangt man zu dem Resultat, daß weite Bereiche des Kunstdenkens des 20. Jahrhunderts – am ausgeprägtesten die formalistischen Kunst- und Literaturtheorien, in gewisser Hinsicht aber auch die avantgardistischen Programme 'absoluter Innovation' – in der Kantischen Ästhetik schon vorbereitet sind.

In einer Analyse der Kunsttheorie Kants muß das Spezifische ihres Ansatzes gegenwärtig bleiben. Kant benützt das Vokabular seiner Zeit, stellt es aber, bedingt durch seine erkenntnistheoretisch geleitete Betrachtung, in neue Zusammenhänge hinein. Damit verlieren die einzelnen Begriffe zwar nicht ihre isolierten Bedeutungen, im systematischen Zusammenhang kommen ihnen aber Funktionen zu, die ihrer überkommenen Verwendung fremd sind. Der Geniebegriff ist hierfür ein gutes Beispiel. Kant bedient sich seiner nicht, um der neoplatonischen Tradition zu folgen und den Künstler mit der Aura des gottähnlichen Schöpfers zu umgeben. Sein Geniebegriff bezieht sich auf die transzendentalen Voraussetzungen der Kunstproduktion: der Künstler weiß nicht, was er tut, d.h., er kann und muß sein Schaffen und seine Produkte auf keinen Begriff bringen, sie liegen außerhalb des Erkenntnisvermögens. Seine Fähigkeit zur Kunstproduktion kann folglich nicht erlernt sein, sie muß in einem angeborenen Talent wurzeln, das dem Künstler selbst so fremd ist wie jedem andern. Dieses Beispiel macht deutlich, daß am Anfang jeder Beschäftigung mit der Kantischen Ästhetik eine Klärung ihrer Begrifflichkeit im Aufbau der transzendentalphilosophischen Systematik zu stehen hat. Dann erst kann die spezifische Argument-Strategie von Kant erfaßt werden.

Der folgenden Untersuchung liegt die These zugrunde, daß der Begriff der 'subjektiven Allgemeingültigkeit', den Kant bei der erkenntnistheoretischen Bestimmung des Geschmacksurteils in der Analyse des Schönen einführt, den systematischen Ausgangspunkt seiner Kunsttheorie bildet, die erst gegen das Ende des zweiten Kapitels in der Form einer Produktionsästhetik entwickelt wird. Im Begriff der 'subjektiven Allgemeingültigkeit', so die hier

vertretene Position, ist das komplexe Zusammenwirken von Originalität und Regelbefolgung, von Genie und Geschmack, das Kants Produktionsästhetik kennzeichnet, implizit bereits vorbereitet. Die Kunsttheorie ist deshalb in ihren Grundzügen als eine Weiterführung der Ergebnisse aus Kants erkenntnistheoretischer Analyse des Schönen im ersten Kapitel der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* zu verstehen. Die konträre Auffassung Brigitte Scheers, wonach Kants Kunsttheorie durch das Konzept der 'ästhetischen Idee' ein Korrektiv zu den Ergebnissen der Analyse des Schönen darstelle[1], beruht auf der verbreiteten Annahme, die 'ästhetische Idee' gewährleiste ein positives Geschmacksurteil.[2] Wie den Paragraphen 48 und 50 indessen klar zu entnehmen ist, kommt der 'ästhetischen Idee' in Kants Werk trotz ihrer späteren Wirkungsmächtigkeit für die Kantrezeption nicht mehr als der Rang einer materiellen Voraussetzung für die formale Realisierung des Schönen zu, womit sie an der Hervorbringung des Schönen in einem Kunstwerk nur mittelbar teilhat.

Der entscheidende Unterschied zwischen der Analyse des Schönen im ersten und der Kunsttheorie im zweiten Kapitel der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* besteht demgegenüber darin, daß Kant bei der Bestimmung der Kategorien des Geschmacksurteils das Schöne thematisiert unabhängig davon, ob es sich an einem Gegenstand der Natur oder der Kunst manifestiert, derweil er seine Kunsttheorie auf einer deutlichen Abgrenzung des Kunstschönen vom Naturschönen aufbaut, allerdings ohne dabei die transzendentale Gültigkeit des Geschmacksurteils zu gefährden. Diese Abgrenzung kann aber keineswegs als ein Korrektiv zur Analyse des Schönen bezeichnet werden, sie ist in ihr bereits angelegt und muß aus ihr gefolgert werden.

Die vorliegende Studie nimmt sich zur Aufgabe, die Struktur von Kants Argumentation in seiner produktionsästhetischen Kunsttheorie offenzulegen. Sie bleibt bewußt nahe am Text und damit an Kants Gedankenführung, weil in der vorgefundenen Sekundärliteratur, bedingt durch das verbreitete Bemühen, die *Kritik der Urteilskraft* vom Standpunkt heutiger ästhetischer Frage-

1. Brigitte Scheer: *Zur Begründung von Kants Ästhetik und ihrem Korrektiv in der ästhetischen Idee*. Frankfurt am Main 1971.
2. Zu nennen sind diesbezüglich: Danielle Lories: Génie et goût: complicité ou conflit? Autour du Par. 50 de la *Troisième Critique*. In: Herman Parret (Hg.): *Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant*. Berlin–New York 1998, S. 582f. Rudolf A. Makkreel: On Sublimity, Genius and the Explication of Aesthetic Ideas. In: Herman Parret: *Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant*. Berlin–New York 1998, S. 627. Donald W. Crawford: *Kant's Aesthetic Theory*. Madison, Wisconsin 1974, S. 120f.

stellungen zu bewerten, in der Regel nicht die Rekonstruktion des ursprünglichen Zusammenhangs im Vordergrund steht, sondern die Aussagekraft des Textes für aktuelle Themen der Ästhetik. Mit dem gewählten Verfahren gilt es, den Sinnzusammenhang von Kants Text zu rekonstruieren und, damit verbunden, in eine kritische Auseinandersetzung mit verschiedenen Lektüren der Kantischen Ästhetik zu treten.

1. Die systematische Grundlage von Kants Kunsttheorie: Systemgedanke und Analyse des Schönen

Immanuel Kants Kunsttheorie steht, auf nur knapp dreißig Seiten entwickelt[3], am Ende der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, dem ersten von zwei in sich relativ abgeschlossenen Hauptteilen der *Kritik der Urteilskraft*. Sie ist eingefügt in das Kapitel *Deduktion der reinen ästhetischen Urteile*, dessen Abschluß sie bildet. Diesem Kapitel voran gehen zwei ausführliche Abschnitte, die *Analytik des Schönen* sowie die *Analytik des Erhabenen*. Die *Deduktion* knüpft direkt an erstere an, derweil Kants Bestimmung des Erhabenen, das nur "an der rohen Natur" erfahren werden kann (S.89)[4], in keinem Bezug zur Kunsttheorie steht.[5] Kants Analyse des Schönen erbringt die transzendentale Bestimmung des Urteils, durch welches einem Gegenstand das Prädikat *schön* zugemessen werden kann. Das "Vermögen der Beurteilung des Schönen" bezeichnet Kant als Geschmack, das Urteil demzufolge als Geschmacks- oder Reflexionsurteil (S.3).

Die Analyse erfolgt anhand der logischen Funktionen Qualität, Quantität, Relation und Modalität, wie sie in der *Kritik der reinen Vernunft* für das Erkenntnisurteil konzipiert sind. Kant begründet dieses Vorgehen mit dem Argument, daß "im Geschmacksurteile noch immer eine Beziehung auf den Verstand enthalten ist" (S.3), führt diesen Gedanken allerdings nicht weiter aus. In der Sekundärliteratur ist verschiedentlich darauf hingewiesen worden, daß dieser Aufbau rein äußerlich sei und die Logik des ästhetischen Urteils nur verzerrt wiederzugeben vermöge.[6] In der Tat benützt Kant die Termini 'Quantität' und 'Modalität' sinnverschoben im Vergleich zur Ersten Kritik[7], und weiter unterläßt er es, das ästhetische Urteil mittels der Unterbegriffe der Kategorien zu bestimmen. Was bleibt, ist eine Definition des Geschmacksurteils in Abgrenzung vom logischen und moralischen Urteil. Bezeichnet das logische Urteil die Eigenschaft eines Gegenstandes, so bezieht sich das Geschmacksurteil auf das Gefühl der Lust oder Unlust im Subjekt. Es ist subjektiv, während das Erkenntnisurteil objektiv ist. Schönheit ist demnach nicht ein dem Gegenstand anhaftendes Merkmal, sie wird dem Gegenstand erst infolge eines Prozesses der lustbringenden 'Wieder-Spiegelung' im Subjekt zugesprochen. Im Gefühl der Lust oder Unlust wird "nichts im Objekte bezeichnet", sondern das Subjekt, "wie es durch die Vorstellung affiziert wird", fühlt sich selbst (S.4). Vom moralischen Urteil unterscheidet sich das Geschmacksurteil durch die Interesselosigkeit seines Wohlgefallens, wobei Kant Interesse als "Wohlgefallen [...], das wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden" (S.5), bezeichnet. Zwar gründet auch das moralische Urteil nicht auf Interesse, es bringt aber (etwa zur Durchsetzung des Sittengesetzes) notwendig ein solches hervor (S.7). Seine Interesselosigkeit grenzt das Wohlgefallen am Schönen nicht nur vom Guten, sondern auch vom Angenehmen ab. Während beim Wohlgefallen am Guten das Interesse auf dessen Verwirklichung gerichtet ist, weckt das Wohlgefallen am Angenehmen ein Interesse an der unmittelbaren sinnlichen Präsenz des genußstiftenden Gegenstandes. Das Angenehme führt damit "zu gar keinem Erkenntnisse", denn in ihm wird die Vorstellung "lediglich auf das Subjekt bezogen" und nicht, wie im Geschmacksurteil, am Objekt reflektiert (S.9). Es ist somit heteronom und gänzlich privat.

Erst damit wird klar, worauf die Interesselosigkeit im Geschmacksurteil hinausläuft. Ist der Betrachter eines Gegenstandes, den er als schön beurteilt, nicht "im mindesten für die Existenz der Sache eingenommen, sondern in

3. Es wird hier die Position vertreten, daß Kant seine Kunsttheorie in den Paragraphen 43 bis einschließlich 50 ausführt. Zwar setzen sich auch die nachfolgenden vier Paragraphen mit Fragen der Kunst auseinander, es sind dies aber gattungsspezifische Fragen, die zur Theorie keine weiteren Bausteine mehr liefern. Sie sind deshalb nur insofern von Interesse, als sie als ein Versuch der Konkretisierung der Theorie interpretiert werden können.
4. Die Seitenangaben entsprechen der sechsten Auflage von 1924, die den Wortlaut der dritten Originalausgabe von 1799 wiedergibt.
5. Der Begriff des Erhabenen ist in den letzten Jahren mit einer expliziten Berufung auf Kant wieder in die Diskussion moderner und postmoderner Kunst eingeführt worden (z.B. von Jean François Lyotard: *La condition postmoderne: rapport sur le savoir*. Paris 1985). Es muß an dieser Stelle jedoch betont werden, daß seine Verwendung im Kontext der Kunst nicht im Sinne Kants ist.
6. Jens Kulenkampff: *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main 1978, S.12–18, 170. Paul Guyer: *Kant and the Claims of Taste*. Cambridge–London 1979, S.120–131. Crawford: *Kant's Aesthetic Theory*, S.15ff.
7. Marcus Otto: *Ästhetische Wertschätzung. Bausteine zu einer Theorie des Ästhetischen*. Berlin 1993, S.64.

diesem Betracht ganz gleichgültig", so ist es ihm gegeben, "in Sachen des Geschmacks den Richter [zu] spielen" (S.7). Die Interesselosigkeit hebt zwar die Subjektivität des Geschmacksurteils nicht auf, es begründet aber seine Allgemeingültigkeit. Ein ästhetisch Urteilender kann demnach den gleichen Anspruch mit seinem Urteil verbinden, wie wenn er einen Apfel von einer Birne unterscheidet. Dies ist denn auch der Grund dafür, daß die sprachliche Formulierung eines ästhetischen und eines logischen Urteils identisch ist: der Ball ist rund, das Bild ist schön. Dennoch weist Kant auf eine quantitative Differenz zwischen den beiden Urteilsformen hin. Während die Richtigkeit eines logischen Urteils am Objekt der Erkenntnis begrifflich festgemacht werden kann, bleibt man bei einem ästhetischen Urteil den objektiven Beweis seiner Richtigkeit stets schuldig, ist doch Schönheit nicht die Eigenschaft eines Gegenstandes, sondern Produkt einer Reflexion und kann nicht auf einen Begriff oder eine Regel zurückgeführt werden. Die Subjektivität des ästhetischen Urteils hat also zur Folge, daß erstens ein ästhetisch Urteilender seine Mitmenschen von der Allgemeingültigkeit seines Urteils nicht argumentativ überzeugen, sondern diese ihnen nur "ansinnen" kann (S.26), und daß zweitens das Ergebnis des Urteils auf seinen Gegenstand isoliert bleibt, da ohne eine begriffliche Konzeption nicht auf Urteile über andere Gegenstände geschlossen werden kann. Kommunikation über die Schönheit der Natur oder den ästhetischen Gehalt eines Kunstwerks scheint unter diesen Voraussetzungen eine spröde Angelegenheit zu sein.

Die Vermögen, durch welche die ästhetische Reflexion vollzogen wird, sind Einbildungskraft und Verstand – die gleichen also, die auch am Zustandekommen eines logischen Urteils beteiligt sind. Während im letzteren die Einbildungskraft die Wahrnehmung eines Gegenstandes ermöglicht und der Verstand diese durch die Subsumption unter einen Begriff klassifiziert[8], ist das ästhetische Urteil durch den "Zustand eines freien Spiels der Erkenntnisvermögen" gekennzeichnet (S.28), in welchem der Verstand dem Sinneseindruck der Einbildungskraft zwar einen Begriff beiordnet, ihn aber nicht einem Begriff unterordnen kann. Das freie Spiel entsteht nun dadurch, daß die Einbildungskraft aufgrund der Tätigkeit des Verstandes ihren Sinneseindruck komplettiert, worauf der Verstand wiederum mit einem neuen Subsumptionsversuch antwortet. Diese theoretisch zu keinem Abschluß kommende, wie in einer endlosen Spirale fortschreitende Hin-und-Her-Bewegung zwischen Einbildungskraft und Verstand ruft im ästhetisch Urteilenden schließlich das Gefühl der Lust hervor.

8. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 151–154.

Ergebnis der *Analytik des Schönen* ist die 'Zwar-aber-Struktur'[9] von Kants transzendental begründeter Ästhetik: Das Geschmacksurteil ist zwar subjektiv, aber allgemeingültig, es gründet auf ein Wohlgefallen, aber eines ohne alles Interesse, es läßt sich auf keinen Begriff bringen, führt aber dennoch zu einer Art von Erkenntnis (einer 'Erkenntnis überhaupt'), es ist weder mit einem objektiven noch subjektiven Zweck verbunden, aber auch nicht zweckfrei, sondern 'zweckmäßig ohne Zweck'.

2. Kunst im Licht des reinen ästhetischen Urteils

Kant untersucht die Bedingungen eines Geschmacksurteils in der *Analytik des Schönen* unabhängig davon, ob der Gegenstand des Urteils ein Produkt der Natur oder des menschlichen Willens ist; da das Schöne sich im harmonischen Spiel von Einbildungskraft und Verstand im Gefühl der Lust konstituiert, spielt es keine Rolle, wie und wodurch das die Urteilskraft in 'Schwingung' versetzende Objekt realisiert ist. Die Ergebnisse der *Analytik des Schönen* lassen es dennoch zu, bestimmte Folgerungen hinsichtlich der Einordnung der Kunst in das transzendentale Gefüge zu ziehen, bevor Kant selber auf die Kunst zu sprechen kommt. Diese Folgerungen sind hier deshalb von Interesse, weil anhand ihrer aufgezeigt werden kann, ob Kants Kunsttheorie als eine konsequente Fortsetzung seiner *Analytik des Schönen* unter veränderter Fragestellung oder als eine wie auch immer geartete Korrektur ihrer Ergebnisse zu verstehen ist.

Unter einem Ansatz, welcher die transzendentalen Grundlagen des Geschmacksurteils erarbeiten will, ist an einem Gegenstand der Kunst allein sein ästhetischer Wert von Belang. Nach den Möglichkeiten von Kunst und nach ihrer Bedeutung für Individuum und Gesellschaft wird nur insoweit gefragt, als sie das Schöne tangieren. Der ästhetische Wert kann nicht am Kunstwerk selber begrifflich festgemacht werden, sondern offenbart sich in der Lust oder Unlust, die aus der formalisierenden Reflexion des ästhetisch Urteilenden resultiert. Diese Reflexion ist gänzlich autonom, wird also weder von logischen noch moralischen Gesichtspunkten beeinflußt. Kunst ent-

9. Scheer führt diesen Begriff zur Verdeutlichung der Unvereinbarkeit von Kants 'doppeltem Ansatz' einer 'subjektivistischen Geschmackslehre' und einer 'transzendental begründeten Ästhetik' ein. In der Argumentation dieser Arbeit wird der Nutzen des Begriffs hingegen eher in der Beschreibung der transzendentalen Absetzung des Geschmacksurteils vom reinen und moralischen Urteil gesehen. Scheer: *Zur Begründung*, S.20.

steht demnach nicht im schöpferischen Akt, sondern erst in der Beurteilung der Schöpfung. Da das Geschmacksurteil ein Urteil a priori ist, muß es bei einem bejahenden Befund qua definitione aber immer in das gleiche Lustgefühl münden. Der individuelle Gehalt eines Kunstwerks fällt dabei völlig außer Betracht. Konsequent gedacht, läuft das ästhetische Urteil damit auf ein "lustvolles Sich-selbst-Fühlen", auf eine "reine Selbstbespiegelung des Subjekts"[10] hinaus. Der einzige Aspekt des Urteils, der die subjektive Isoliertheit partiell durchbricht, ist seine Allgemeingültigkeit. Damit ist aber wiederum einer historischen Dimension der ästhetischen Kunstbetrachtung ein Riegel vorgeschoben. Was schön ist und was nicht, wird unabhängig von soziokultureller Vielfalt und geschichtlichem Wandel stets gleich beurteilt, ob es sich nun um eine ägyptische Grabmalerei, eine Männerplastik Arno Brekers oder eines der *Fünf Klavierstücke op.23* von Arnold Schönberg handelt. Allerdings kann die Kommunikation über den ästhetischen Wert eines Kunstwerks wegen der begrifflichen Unbestimmbarkeit des Schönen nicht über die Stufe des Urteils selbst hinausgehen. Sie ist ebenso eingeschränkt, wie sie es unter der Annahme eines nur individuell gültigen Geschmacks wäre – allein mit dem Unterschied, daß ein Dissens über den Wert eines Werkes zur Annahme führen muß, daß es um die Erkenntnisvermögen mindestens eines der Beteiligten schlecht bestellt ist.

Die extrem eingeschränkte Betrachtung der Kunst, die aus der *Analytik des Schönen* spricht, ist in der wissenschaftlichen Literatur zur *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* mit Recht hervorgehoben worden. Brigitte Scheer bemerkt dazu:

> Die Frage danach, was Kunst überhaupt sei, nach ihrer Wirklichkeit und ihrer Funktion kann nicht genügend beantwortet werden, wenn der Geschmack zur einzigen Instanz ihrer Beurteilung wird. [...] Die lediglich einfühlende Kunstbetrachtung bleibt gänzlich folgenlos für unsere Weltansicht. Die spezifische Leistung der Kunst, in der sich ästhetische und kognitive Momente verbinden, kann nicht erfaßt werden. Ebensowenig wäre eine notwendige Entwicklung der Kunst zu begründen, denn dem bloßen Bedürfnis nach Schönheit im Sinne der Kantischen Analytik des Schönen könnte auch ein einziger Kunststil oder das Schöne der Natur genügen.[11]

10. Scheer: *Zur Begründung*, S.15, 19.
11. Scheer: *Zur Begründung*, S.20f.

Folgerungen wie diese haben mit Blick auf Kants Behandlung der Kunst in der *Analytik des Schönen* gewiß ihre Richtigkeit, es liegt ihnen aber insofern ein Mißverständnis zu Grunde, als sie Kant implizit eine argumentative Position unterstellen, die er gar nicht einnimmt. So behauptet Kant an keiner Stelle der *Analytik des Schönen*, die ästhetische Beurteilung allein gewährleiste eine sinnvolle und erkenntnisfördernde Beschäftigung mit einem Kunstwerk, er weist nur darauf hin, daß andere Formen der Beurteilung eines Kunstwerks nicht dessen Schönheit gelten. So können logische oder moralische Urteile an jedem Kunstwerk zur Anwendung kommen und dieses in einer gewissen Hinsicht bestimmen, allein dasjenige, was das Kunstwerk als solches ausmacht, wird dabei außer Acht gelassen. Kant erhebt nicht den Anspruch, den spezifischen Ort der Kunst im Leben des einzelnen Menschen und der Gesellschaft zu bestimmen, es geht ihm vorläufig allein um die Frage, wie das Schöne von den menschlichen Erkenntnisvermögen erfaßt werden kann. Anstatt also die Enge von Kants Kunstbegriff in der *Analytik des Schönen* als vertane Chance zur Entwicklung einer übergreifenden Philosophie der Kunst zu bedauern, scheint es angebrachter, den Spieß umzudrehen und danach zu fragen, inwieweit wir uns bei der Auseinandersetzung mit einem Kunstwerk überhaupt dem widmen, was es als solches definiert, und inwieweit wir uns andere Fragen stellen, die zwar auch von Interesse sein können, mit dem Kunstwerk als ästhetischem Gegenstand aber höchstens mittelbar zu tun haben.

3. Der Übergang von der Reflexions- zur Produktionsästhetik

Während Kants Bestimmung der transzendentalen Grundlage des Geschmacksurteils als eine Reflexionsästhetik[12] bezeichnet wird, ordnet man Kants Kunsttheorie gemeinhin das Prädikat der Produktionsästhetik zu. Diese beiden Bezeichnungen sind insgesamt sicher zutreffend, nur täuschen sie darüber hinweg, daß die Analyse des Schönen und die Kunsttheorie in der

12. Der Ausdruck 'Reflexionsästhetik' hebt nicht zuletzt den Unterschied zwischen dem Kantischen Ansatz und dem der Rezeptionsästhetik hervor, der in der Literaturwissenschaft seit Hans Robert Jauß' 1970 publiziertem Aufsatz "Paradigmenwechsel in der Literaturwissenschaft" Konjunktur hat. Wird in der Reflexionsästhetik allein die Bedingung der Möglichkeit von ästhetischer Erfahrung behandelt, ist die Untersuchung der Leserposition in der Rezeptionsästhetik letztlich Vehikel zur Textanalyse selbst. Vgl. Detlev Schöttker: Theorien der literarischen Rezeption. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, S.537–554.

Kritik der ästhetischen Urteilskraft einander nicht komplementär gegenübergestellt sind, sondern die Kunsttheorie vielmehr aus Fragestellungen zur Analyse des Schönen hervorgeht. Das dritte Kapitel der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft*, die *Deduktion der reinen ästhetischen Urteile*, ist bis zum Entwurf der Kunsttheorie in weiten Teilen eine Wiederholung der Ergebnisse des ersten Kapitels. Die der Deduktion gestellte Aufgabe, das Geschmacksurteil auf der Grundlage der Analyse des Schönen als ein Urteilsvermögen a priori zu überprüfen, führt bis zur Thematisierung der Kunst nicht zu neuen Folgerungen, da die *Analytik des Schönen* ja nicht nur das Material zur Überprüfung liefert, sondern bereits auch ihr Ergebnis.

Kants Kunsttheorie beginnt da, wo er erstmals einen Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönheit macht. Solange Schönheit nur als Ergebnis eines Geschmacksurteils untersucht wird, kann die Eigenheit eines Kunstprodukts gegenüber einem schönen Gegenstand der Natur nicht ins Blickfeld rücken. Die erste Unterscheidung Kants erfolgt ziemlich unvermittelt und genau betrachtet nicht in Bezug auf den ästhetischen, sondern auf den moralischen Gehalt von Natur- und Kunstschönheit: Nachdem er den Geschmack gemäß der Bestimmung des ästhetischen Urteils unter der Kategorie der Quantität und Modalität als eine "Art von sensus communis" (S.156ff.) definiert hat und damit den Aspekt der gesellschaftlichen 'Mit-Teilbarkeit' des Schönen nochmals betont hat, stellt er die Frage, ob das Schöne trotz der Interesselosigkeit des ästhetischen Urteils mit einer Form von Interesse verbunden sein könne. Dabei konstatiert er zuerst das Vorhandensein eines 'empirischen Interesses' am Schönen (S.162), das in der Gesellschaft wirksam sei und dazu führe, daß ein ästhetisch urteilender Mensch danach strebe, seine Erfahrung den Mitmenschen kundzutun und sie mit ihnen zu teilen. Kant geht sogar so weit zu sagen, daß "ein verlassener Mensch auf einer wüsten Insel" (S.163) durch das Fehlen eines empirischen Interesses am Schönen keinen Antrieb zur ästhetischen Wahrnehmung seiner Umwelt entwickeln würde. Zum Geschmacksurteil a priori steht das empirische Interesse am Schönen allerdings in keiner direkten Beziehung, es gibt vielmehr einen "sehr zweideutigen Übergang vom Angenehmen zum Guten" (S.165) ab und bildet damit einen vagen Verbindungsfaden zwischen dem Schönen und dem Guten.

Danach kommt Kant auf das 'intellektuelle Interesse' (S.165) am Schönen zu sprechen. Aus seinen Ausführungen ist zu schließen, daß mit diesem Begriff ein persönliches Interesse an der Existenz schöner Gegenstände gemeint ist. Kant verweist darauf, daß ein solches Interesse traditionell als "Zeichen eines guten moralischen Charakters" (S.165) interpretiert werde. Er selber bestätigt diese Annahme – allerdings nur für die Schönheit in der Natur. Seine Begründung dieser Entscheidung ist etwas nebulös und nicht frei von Rousseau'scher Naturverherrlichung[13]; ansatzweise könnte sie allenfalls auf die Theorie von der 'objektiven Zweckmäßigkeit der Natur' vorgreifen, die Kant im zweiten Teil seiner *Kritik der Urteilskraft*, der *Kritik der teleologischen Urteilskraft* entwickelt. Diese ist für die Ästhetik aber nicht weiter von Belang. Zu betonen bleibt, daß Kant an dieser Stelle – und nur an dieser Stelle – das Schöne und das Gute direkt zusammenführt, allerdings auf der Grundlage einer erkenntnistheoretisch stark verwässerten Argumentation.

Im Anschluß an die Ausführungen zum intellektuellen Interesse am Schönen gibt Kant eine Definition von Kunst, die sehr weit gefaßt ist: Kunst ist "Hervorbringung durch Freiheit, d.i. durch eine Willkür, die ihren Handlungen Vernunft zum Grunde legt" (S.174). Diese Definition ist zwar schon als produktionsästhetisch zu bezeichnen, bietet aber weiter nichts als eine klare Unterscheidung von Kunst und Natur, die der vorangegangene Abschnitt bereits unhinterfragt vorgenommen hat. Der Verbindungsstrang zum ästhetischen Urteil ist mit dieser Definition auf jeden Fall gekappt. Im folgenden muß Kant durch eine sukzessive Zergliederung des Kunstbegriffs in verschiedene Unterbegriffe diese Verknüpfung wieder herstellen, bevor er den Kern seiner Kunsttheorie überhaupt entfalten kann. Der äußerliche Aufbau der Kunsttheorie Kants erweckt so den täuschenden Eindruck einer inhaltlichen Abgeschlossenheit und verschleiert damit ihren systematisch engen Zusammenhang mit der *Analytik des Schönen*.

Kant unterscheidet Kunst zuerst von der Wissenschaft als ein "praktisches vom theoretischen Vermögen, als Technik von der Theorie" (S.175). Damit wird darauf hingewiesen, daß zur Herstellung eines Kunstwerkes nicht nur die Kenntnis der einzelnen Produktionsschritte, sondern auch und vor allem praktisches Geschick von Nöten ist. Im Gegensatz zur Wissenschaft genügt in der Kunst also Lernen allein nicht, um es zu etwas zu bringen. Die nächste Abgrenzung der Kunst, die Kant vornimmt, erfolgt gewissermaßen auf der anderen Seite des Begriffsfeldes: Er trennt Kunst vom Handwerk. Wenn die

13. Die zivilisationskritischen Zwischentöne in diesen Passagen, die einen Zusammenhang von Moral und Kunstinteresse verneinen, richten sich vor allem gegen die in aristokratischen Kreisen und im 18.Jahrhundert auch vermehrt im städtischen Bürgertum übliche Inanspruchnahme von Kunst zu sozialen Prestigezwecken: "Es ist aber hierbei merkwürdig, daß, wenn man diesen Liebhaber des Schönen insgeheim hintergangen und künstliche Blumen [...] in die Erde gesteckt [...] hätte, und er darauf den Betrug entdeckte, das unmittelbare Interesse, welches er vorher daran nahm, alsbald verschwinden, vielleicht aber ein anderes, nämlich das Interesse der Eitelkeit, sein Zimmer für fremde Augen damit auszuschmücken, an dessen Stelle sich einfinden würde." (S.167)

Differenz zunächst daran festgemacht wird, daß erstere als eine 'freie', letztere aber als 'Lohnkunst' zu bezeichnen ist, so könnte man meinen, daß hier eine soziologische Definition gegeben würde. In Kants Argumentation kommt es aber nicht auf diese primäre Unterscheidung an, sondern auf die daraus zu ziehenden Schlüsse in bezug auf die verschiedenen Formen von Zweckmäßigkeit, die am künstlerischen und handwerklichen Schaffen beteiligt sind. Enthält das künstlerische Schaffen in sich selbst eine Zweckmäßigkeit, da es "für sich selbst angenehm" ist, fällt die handwerkliche Arbeit "unangenehm" aus und wird erst "durch ihre Wirkung (z.B. den Lohn)" mit einer Zweckmäßigkeit verbunden (S.175). Kant präzisiert seinen Kunstbegriff bis dahin also zweimal durch den Freiheitsbegriff und dies in verschiedenen Bezügen: Einerseits ist Kunst ein Produkt der Freiheit, verstanden als Willkür gegenüber der Notwendigkeit natürlicher Erscheinungen, und andererseits ist sie frei im Sinn ihrer Unabhängigkeit von praktischen Zwecken.

Nach diesen Bestimmungen, die sozusagen die äußeren Grenzen des Kunstbegriffs ziehen, unterteilt Kant die Kunst in einzelne Untergruppen. Er hebt zuerst die 'mechanische' von der 'ästhetischen Kunst' ab. Ist die mechanische Kunst das praktische Können, das die Herstellung eines bestimmten Gegenstandes durch "die dazu erforderlichen Handlungen" gewährleistet, verfolgt die ästhetische Kunst die "unmittelbare Absicht", ein Gefühl der Lust hervorzurufen (S.177f.). Versucht man die Definition der mechanischen Kunst Kants Unterscheidung von Kunst und Handwerk unterzuordnen, so stößt man auf eine Inkongruenz: Mechanische Kunst muß ihrer Definition zufolge am handwerklichen Schaffen Anteil haben, bezeichnet sie doch nichts anderes als 'handwerkliche Fertigkeit'. Diese Unstimmigkeit kann nur damit erklärt werden, daß Kant bei der Unterscheidung von Kunst und Handwerk schon vom Begriff der ästhetischen Kunst ausgeht, der, wie innerhalb der Kunsttheorie noch an mehreren Stellen betont werden soll, der mechanischen Kunst nicht diametral gegenübersteht, sondern – pointiert gesagt – als eine 'mechanische Kunst plus ästhetische Wirkung' zu verstehen ist. Nach dieser ersten Differenzierung des Kunstbegriffs gliedert Kant die ästhetische Kunst in die Unterkategorien der 'angenehmen' und der 'schönen Kunst' auf (S.178f.). Angenehme Kunst ist darauf gerichtet, eine rein sinnliche Lust ('Genuß') hervorzurufen, die letztlich interessegeleitet ist. Kant nennt als Beispiel die Tafelmusik als ein "angenehmes Geräusch, [welches] nur die Stimmung der Gemüter zur Fröhlichkeit unterhalten soll" (S.179). Schöne Kunst demgegenüber bewirkt nicht eine sinnliche Lust, sondern regt die Erkenntniskräfte zu einem harmonischen Spiel an, aus dem schließlich ein 'reflektiertes' Lustgefühl resultiert. Die Definition Kants weist zusätzlich noch auf die gesellschaftliche Bedeutung der schönen Kunst hin:

> Schöne Kunst [...] ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert. (S.179)

Mit dieser Definition erst ist die Verbindung von der Kunst zur Analyse des Schönen wieder hergestellt und damit die Grundlage für eine Produktionsästhetik innerhalb des Gefüges der Kantischen Transzendentalphilosophie geschaffen. Von den vier Unterbegriffen der Kunst ist also allein die schöne Kunst Gegenstand eines ästhetischen Urteils und kann mit der Schönheit in der Natur auf eine Stufe gestellt werden.

An diesem Punkt kann nun die Deduktion wieder einsetzen und die Übereinstimmung der transzendentalen Grundlage des Geschmacksurteils mit der Definition von schöner Kunst überprüfen. Diese Überprüfung erfordert erst den Entwurf einer Kunsttheorie, und Kants Produktionsästhetik ist, im systematischen Zusammenhang gesehen, das Ergebnis eben dieser Überprüfung.

Das Ausgangsproblem der Kunsttheorie, das die Deduktion aufgreift, kann folgendermaßen formuliert werden: Kunst als willentliche Hervorbringung des Menschen trägt die Absicht in sich, etwas darzustellen. Das gilt für mechanische gleich wie für schöne Kunst, denn würde sie keine Absicht verfolgen, wäre Kunst nicht Produkt des Willens, sondern des Zufalls. Das Problem liegt nun darin, daß die Absicht des Künstlers als 'Seinsgrund' des Kunstwerks vom Rezipienten wahrgenommen werden muß, sei es rein sinnlich als angenehm oder kognitiv mittels einer begrifflichen Bestimmung. Damit ist ein freies Spiel von Einbildungskraft und Verstand verunmöglicht, und Kunst kann gar nicht als schön beurteilt werden. Der einzige Ausweg aus diesem theoretischen Dilemma besteht darin, die schöpferische Absicht des Künstlers aus seinen allgemeinmenschlichen Erkenntnisvermögen auszugrenzen. Dies ist der Ausgangspunkt, von dem aus Kant seine als intuitionistisch zu bezeichnende Kunsttheorie entwickelt[14]: Wenn der Künstler nicht weiß, was er tut, kann der Rezipient der Absicht des Kunstwerks auch nicht auf die Spur kommen, und Einbildungskraft und Verstand können ungehindert spielen. Die Ahnungslosigkeit des Künstlers über die Absicht seines Tuns nennt Kant Genie.

14. Zum mathematischen, ethischen und ästhetischen Intuitionismus bei Kant vgl. die Aufsatzsammlung von Jules Vuillemin: *L'intuitionnisme Kantien*. Paris 1994. Darin zum Intuitionismus der Kantischen Kunsttheorie insbesondere der Aufsatz "La conception Kantienne des beaux-arts comme exemple de théorie intuitionniste", ebd., S.203–233.

4. Geniebegriff und Geniegedanke

Kants Kunsttheorie wird deshalb einmütig als 'Genieästhetik' bezeichnet. Daß damit noch nicht viel gesagt ist, zeigt bereits der eben skizzierte Weg, auf dem Kant zu seinem Geniebegriff kommt. Um die spezifische Eigenheit dieses Terminus in der Kunsttheorie Kants sichtbar zu machen, ist zuerst nach der Bedeutung und Herkunft des Geniegedankens zu fragen.

Die umfassendste Studie zum Geniegedanken ist heute, zumindest in deutscher Sprache, Jochen Schmidts zweibändiges Werk *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*.[15] Wie dem Titel bereits zu entnehmen ist, wird die Entstehung des Geniegedankens in der deutschen Geistesgeschichte in der Mitte des 18. Jahrhunderts angesiedelt, womit Schmidt den Artikeln zum Genie in diversen Handbüchern und ebenso der allgemeinen Verwendung des Begriffs in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft folgt. Diese Periodisierung drängt sich aus mehreren Gründen geradezu auf: Erstens ist das aus dem Französischen entlehnte Fremdwort *Genie* in der deutschen Sprache erst seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts nachgewiesen, zweitens steht die rasante Verbreitung des Begriffs in der Alltagssprache von 1760 an in einem engen Zusammenhang mit dem Beginn des Sturm und Drang und den ersten dichterischen 'Eruptionen' der Genies Goethe und Schiller, und drittens spiegelt sich aus sozialgeschichtlicher Perspektive im Geniegedanken der Modernisierungsschub, der die Kunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gesamthaft erfaßt. Dieser Modernisierungsschub führt zur allmählichen Lösung des Künstlers vom Angestelltenverhältnis am barocken Fürstenhof oder vom Gelehrtenstand (im Falle des Schriftstellers) und läßt den Typus des bürgerlichen Künstlers (des 'freien' Schriftstellers) entstehen. Die Kunst insgesamt konstituiert sich im Prozeß der zunehmenden funktionalen Differenzierung der Gesellschaft – um mit Niklas Luhmann zu sprechen[16] – zu einem autonomen System, das durch seine Selbstreferentialität von der Umwelt abgegrenzt ist.

Mit diesen drei Verknüpfungen – der etymologischen, der literaturgeschichtlichen und der soziologischen – erhält die Theorie, daß sich der Geniegedanke in Deutschland im Verlaufe des 18. Jahrhunderts formiert und durchgesetzt habe, eine anscheinend große Plausibilität. Der Geniegedanke wurzelt ihr zufolge in einem damals neuen Verständnis des Künstlers nicht als Gelehrten oder Handwerker, sondern als originelle Schöpfergestalt von gottähnlichem Rang, bestimmt weder von den Kräften des Verstandes noch von manueller Geschicklichkeit, sondern von Herz, Gefühl und Trieb. Anstatt die Anleitungen zur Herstellung seiner Kunstwerke von der 'Wissenschaft' der höfisch-aufklärerischen Regelpoetik zu erlernen, zieht das 'unverbildete' Genie seine schöpferische Kraft aus sich selbst, aus der eigenen Individualität und hört dabei nur auf die Stimme einer vergöttlichten Natur. Der Typus des Künstlers als Genie wird von Schmidt im Autonomiestreben des bürgerlichen Denkens verankert und damit als eine schroffe Abgrenzung vom 'aristokratischen' Bild des Künstlers als geistreichen Gelehrten der 'Schönen Wissenschaften' verstanden. Im Geniegedanken ist das Fundament der modernen Innovationsästhetik gelegt, in welcher die Individualisierung und Subjektivierung des bürgerlichen Menschen paradigmatisch zum Ausdruck kommt.

Trotz ihrer scheinbar so zahlreichen Verankerungen steht die Genie-Theorie Jochen Schmidts und mit ihm einer Mehrheit der deutschen Literaturwissenschaftler auf tönernen Füßen. Sie macht nämlich den systematischen Fehler, den sogenannten Geniegedanken nicht vom Begriff des Genies zu unterscheiden. Dadurch bleibt ihr verschlossen, daß mit dem Aufkommen des Geniebegriffs in Deutschland mitnichten die Genese eines völlig neuen Künstlerbildes verbunden ist, sondern vielmehr der archaische Typus des Dichters als *Vates* ('Seher') eine Wiederbelebung erfährt, nachdem dieser schon durch den Neoplatonismus der italienischen Renaissance von seiner Beschränkung auf den Dichter gelöst und auf das ganze Künstlertum ausgeweitet worden ist. Der Künstler als ein 'ästhetischer Prophet' verweist typologisch noch direkt auf den Ursprung von Dichtung und Musik im religiösen Kult und stellt damit bereits in der griechischen Antike zur Zeit Platons einen Anachronismus zur gesellschaftlichen Position des Dichters dar. Platons 'Geniegedanke' ist denn auch auf vorsokratische Vorstellungen dichterischen und musikalischen Schaffens zurückzuführen, währenddem seine Mimesistheorie im Unterschied dazu auch als eine Reaktion auf die Kunst der zeitgenössischen griechischen Klassik zu verstehen ist. Der 'Geniegedanke' in Platons Dialog *Jon* läßt sich in seinen wesentlichen Bestandteilen schon von den homerischen Epen bis zu Demokrit verfolgen:[17]

> 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

15. Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Darmstadt 1985.

16. Niklas Luhmann: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1984.

17. Vgl. hierzu die ausgezeichnete Übersicht in: Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Geschichte der Ästhetik*, Bd. 1. Basel–Stuttgart 1979, S. 31–160.

> 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.[18]

Wenn man nun aus diesen Anfang des 4. Jahrhunderts v. Chr. verfaßten Zeilen den religiösen Aspekt durch Naturbegeisterung ersetzt und die Komponente des orgiastischen Rausches beiseite läßt, so kommt man zum "Modell des autonom schaffenden Künstlers, der die Wirklichkeit in seinen Werken nicht reproduziert, sondern selbsttätig hervorbringt".[19] Die ästhetische Expressionstheorie, wie sie im Geniegedanken zum Ausdruck kommt, ist sowohl typologisch als auch historisch älter als die Mimesistheorie.[20] Erst Aristoteles verzichtet in seinem säkularisierten Kunstverständnis auf die produktionsästhetische Vorstellung der übernatürlichen Erleuchtung des Dichters und Musikers und begründet seine Kunsttheorie stattdessen gesamthaft auf dem Aspekt der Mimesis und Regelbefolgung. Das aristotelische Kunstverständnis ist noch im 17. Jahrhundert die zentrale Grundlage der klassischen Regelästhetik. Diese ist demgemäß ebenso wenig für den ästhetischen Zeitvertreib in Fürstenschlössern entworfen worden wie der Geniegedanke ein Kind der bürgerlich-emanzipatorischen Ideologie des 18. Jahrhunderts ist. Die Polemik, die Lessing Mitte des 18. Jahrhunderts gegen Gottscheds Dramentheorie geführt hat, ist in erster Linie eine Wiederholung des alten Aufeinandertreffens der produktionsästhetischen Standpunkte neoplatonischer und aristotelischer Kunstauffassungen. Die bürgerliche Emanzipationsbewegung kann zwar als ein auslösender Faktor dieses Disputs und der nachfolgenden Wiederbelebung und Radikalisierung des Geniegedankens betrachtet werden, allein die zentralen Punkte ihres Ideenguts hat sie nicht selber geliefert.

18. Platon: *Sämtliche Werke in acht Bänden*. Übertr. von R. Rufener. Zürich–München 1974, 533d.
19. Norbert Schneider: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Stuttgart 1997, S. 13.
20. Für zahlreiche Theorien moderner Kunst (Adorno, Lyotard u.a.) ist aus diesen Feststellungen ein paradoxer Schluß zu ziehen: In ihrer Bestimmung der Kunst als absoluter Innovation tragen diese Theorien den Geniegedanken implizit weiter in sich mit, woraus zu folgern ist, daß sich ihre 'Modernität' in einem wesentlichen Teil durch die Rückführung der Kunst auf ihre archaischen Wurzeln konstituiert. Vgl. Christoph Schmidt: Die Endzeit des Genies. Zur Problematik des ästhetischen Subjekts in der (Post-)Moderne. In: *DVJS* 1995, S. 172ff.

5. Das Genie und die Regel

Immanuel Kants Definition des Genies ist folgende: "Genie ist die angeborene Gemütslage (*ingenium*), durch welche die Natur der Kunst die Regel gibt." (S. 181) Für sich allein stimmt dieser Satz mit dem auf die Kunst bezogenen Geniegedanken am Ende des 18. Jahrhunderts weitgehend überein. Einzig der Begriff der Regel muß in diesem Kontext überraschen – er verweist denn auch schon auf den systematischen Zusammenhang, in den der Satz eingeflochten ist und durch den seine Bedeutung erst ersichtlich wird. Kants Genie-Definition umschreibt vorerst nichts anderes, als daß die Erkenntnisvermögen des Künstlers mit seinem Schaffen nichts zu tun haben. Damit ist der Künstler als Mensch nicht selber schöpferischer Ursprung seiner Produkte, sondern es ist die *Natur*, die in ihm die Veranlagung findet, um ihn als Medium ihrer eigenen Schöpfungen zu benutzen. Diese Veranlagung macht das Genie zum "Günstling der Natur" (S. 200), von einem Halbgott oder Übermenschen ist in Kants Begriffsverständnis aber nicht die geringste Spur enthalten.

Welche Bedeutung dem Begriff der Natur in Kants Genie-Definition zu unterlegen ist, ist in der Kantforschung schon oft gefragt worden. Kant hat in der *Kritik der reinen Vernunft* den Begriff der Natur in zwei Unterbegriffe aufgeteilt: bezeichnet die 'natura materialiter spectata' den "Inbegriff aller Gegenstände der Erfahrung", so erfaßt die 'natura formaliter spectata' das "*Dasein* der Dinge, sofern es nach allgemeinen Gesetzen bestimmt ist".[21] Im Genie sind nun aber weder Gegenstände noch Newtons Gesetze am Wirken. Der Naturbegriff der Genie-Definition steht disparat zu dem der reinen Vernunft, den Kant im Absatz zuvor noch verwendet.[22] Ihm ist kein Netz kausaler Gesetze überworfen, vielmehr waltet und zeugt er mit einer Art metaphysischen Macht. *Natur* im Sinn von *zeugender Kraft* weist auf die weitergefaßte vorwissenschaftliche Bedeutung des Begriffs im 16. und 17. Jahrhundert hin, die "in allen ihren abstufungen auf die zwei begriffe des [...] lebensschaffenden und des lebenden oder belebten"[23] zurückgeführt werden kann.

21. Kant, *Proleg.* §§ 14, 16. Akad.-A. 4, S. 294f.
22. Desmond bringt es folgendermaßen auf den Punkt: "In one strand of Kant's thinking, it is the *self* who gives the rule to nature; in another strand, however, it is *nature* that gives a rule to art through the self of genius. In one strand, nature is passive to us; in the other, we are passive to nature." William Desmond: Kant and the Terror of Genius: Between Enlightenment and Romanticism. In: Herman Parret: Kants *Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant*. Berlin–New York 1998. S. 595.
23. Jakob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 7. Leipzig 1889, S. 430.

Ein zweiter Bedeutungsstrang führt auf Alexander Gottlieb Baumgartens Mitte des 18. Jahrhunderts entstandene *Aesthetica* zurück, die den Begriff der Ästhetik erst in den europäischen Kunstdiskurs eingeführt hat. Baumgarten faßt in ihr die vermögenspsychologischen Fähigkeiten des 'felix aestheticus' in der "dispositio naturalis animae totius ad pulchre cogitandum" zusammen und setzt damit ein "ingenium natura pulchrum" als notwendige Bedingung ästhetischer Produktivität voraus.[24] Der Gehalt des Wortes *Natur* in Baumgartens Schrift läßt sich durch seine semantische Anbindung an die Begriffe der Veranlagung (dispositio) und des Talents (ingenium) im heute gebräuchlichen Synonym des *Angeborenen* ausdrücken: der 'felix aestheticus' ist als solcher geboren; um im schönen Denken zu reüssieren, genügen Fleiß und gute Lehrer nicht. Wie nahe Kants Genie-Definition der des 'felix aestheticus' kommt, zeigt sich an seiner Benennung des Genies als "angeborene Gemütslage (*ingenium*)". Kants Naturbegriff geht aber über den von Baumgarten hinaus: Nimmt man Kant beim Wort, dann ist die Natur eine vom Künstler getrennte Instanz, die sich dessen angeborener Disposition bedient, um selber im Prozeß der Kunstproduktion aktiv die Regeln beizusteuern.

Dennoch drängt sich die Annahme auf, daß Kant mit dem Naturbegriff seiner Genie-Definition auf Baumgarten zurückgreift, läßt er doch wie jener[25]

24. Alexander Gottlieb Baumgarten: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica (1750/58)*. Übers. und hrsg. von Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch-Deutsch. Hamburg 1983, S.17, 35, 41.

25. Baumgarten: *Theoretische Ästhetik*, S.17–29. Der Vergleich zwischen Kant und Baumgarten ließe sich noch weiterziehen, wobei insbesondere von Interesse wäre, inwiefern Kant mit seinem Geniebegriff auf Baumgartens Ausdruck des 'felix aestheticus' zurückgreift. Allerdings dürften dabei die zahlreichen Übereinstimmungen, die man zwischen Kants Paragraph 49 und dem 2. Abschnitt von Baumgartens *Aesthetica* etwa hinsichtlich der Terminologie (so der konstitutiven Bedeutung der Begriffe 'Geist' und 'Einbildungskraft') ausmachen kann, nicht darüber hinweg täuschen, daß die beiden Autoren ihre Ausführungen auf der Grundlage disparater Erkenntnismodelle aufbauen. Kants Geniebegriff läßt sich allein im transzendentalphilosophischen Zusammenhang verstehen, derweil Baumgarten sowohl den Begriff des Schönen als auch den der Erkenntnis noch auf die erkenntnismetaphysische Philosophie von Leibniz' (*Monadologie / Theodizee / Meditationes de cognitione, veritate et ideis*) und auf Christian Wolffs *Psychologia empirica* stützt. Baumgartens Verständnis der Ästhetik als 'Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis' integriert weit mehr als das Schöne und die Kunst, und sein Begriff des 'felix aestheticus' bleibt nicht nur auf den Künstler beschränkt, sondern schließt ebenso den Kunstkritiker bzw. Kunstphilosophen mit ein. Trotz dieser Unterschiede darf man aber annehmen, daß Kant für die

seiner Genie-Definition eine detailliertere Bestimmung der Vermögen des genialen Künstlers folgen. Allerdings steht diese Bestimmung erst zehn Seiten weiter hinten im Paragraphen 49 und ist im Gegensatz zu Baumgarten nicht explizit an den Naturbegriff geknüpft. Im Argumentationszusammenhang von Kants Kunsttheorie kommt dem Naturbegriff damit eine andere Funktion zu. Die bisherigen Deutungsversuche haben sich, anstatt zu fragen, warum Kant den Begriffsinhalt nicht näher präzisiert, eher im Konstruieren groß angelegter Zusammenhänge versucht, die einer verifizierbaren Textgrundlage letztlich entbehren.[26] Behält man indes die spezifische Funktion der Genie-Definition innerhalb von Kants Argumentation im Auge, so ist die nächstliegende Deutung des Naturbegriffs eine vergleichsweise einfache: Er ist eine Leerformel, mit der vorerst nichts weiter zum Ausdruck gebracht wird, als daß die schöpferische Instanz außerhalb der Erkenntnisvermögen ihre Wirksamkeit entfaltet. Daß sich der Naturbegriff als solche Leerformel anbietet, beruht auf seiner vorwissenschaftlichen Semantik und seiner geradezu inflationären Verwendung in den unterschiedlichsten Kontexten der Philosophie, Theologie und Kunsttheorie seit Spinoza und Rousseau.[27] Diese Leerformel in der Kantischen Genie-Definition wird zehn Seiten später durch die einzelnen Vermögen des Genies nicht hinterher mit einer Bedeutung versehen, die den Naturbegriff noch weiter von seinem allgemeinen Verständnis bei Kant entfernen würde, sondern von diesen ersetzt.

Konzeption seiner Kunsttheorie von Baumgarten profitiert hat, auch wenn er diesem, wie eine Fußnote in der *KdrV* und frühere Erläuterungen zur *Metaphysica* zeigen, gesamthaft eher kritisch gegenübergestanden ist. Vgl. Scheer: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt 1997, S.53–72. Ursula Franke: Alexander Gottlieb Baumgarten. In: Julian Nida-Rümelin und Monika Betzler (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie*. Stuttgart 1998, S.72–79. *Kant's gesammelte Schriften*. Hrsg. von der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd.XV. Berlin 1913, S.3–54. Ebenso: Bd.XVII. Berlin–Leipzig 1923, S.5–226.

26. Brigitte Scheer z.B. glaubt in der Genie-Definition Kants bereits den "organismischen" Naturbegriff aus der *Kritik der teleologischen Urteilskraft* entwickelt zu sehen (§65), und Lories vertritt, abgestützt auf ein Zitat von Louis Guillermit (*L'élucidation critique du jugement de goût chez Kant*. Paris 1986.), die Ansicht, daß in Kants Genie-Definition "une sorte de pénétration de la nature dans la liberté" vollzogen werde. Brigitte Scheer: *Einführung*, S.103ff. Lories: *Génie et goût*, S.582.

27. Das Grimmsche Wörterbuch vermerkt: "übrigens wird man in einem lexicalischen artikel eine auch nur annähernd erschöpfende darlegung und behandelung des unendlich oft gebrauchten wortes und seiner begriffsentwickelung (namentlich nach der theologischen und philosophischen seite hin) nicht suchen und von ihm verlangen." Jakob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd.7. Leipzig 1889, S.430.

Das Wort *Natur* fällt in Kants ausführlicher Darlegung der Vermögen des Genies nicht ein einziges Mal im Sinne eines Überbegriffs von diesen.

Die interpretatorische Hervorhebung des Naturbegriffs als Ort der bildenden Kraft des Genies hat in der Kant-Literatur regelmäßig dazu geführt, daß bei der Betrachtung des Definitionssatzes der Begriff der Regel untergegangen ist. Hat man hingegen die ex negativo bestimmte Funktion des Naturbegriffs in Kants Argumentation erkannt, tritt die Regel als eigentliche Grundstruktur des Kunstwerkes hervor. Dies um so mehr, als Kant den Begriff im Anschluß an seine Genie-Definition ausführlich erläutert:

> 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 ihre Produkt zustande bringen soll. (S.181f.)

Genauso wie der Schneider beim Nähen eines Anzugs nach Regeln verfährt, so verfährt das Genie beim Verfassen eines Erlebnisgedichts nach Regeln. Der Unterschied zwischen einem Anzug und einem Erlebnisgedicht liegt allein darin, daß der Schneider sagen kann, wie und warum er den Anzug genäht hat. Das Genie hingegen bleibt ob seinem Gedicht sprachlos, und die Regeln, die ihm zugrunde liegen, lassen sich nur indirekt durch das Lustgefühl des ästhetisch Urteilenden bestätigen und später mittels eingehender Studien des Gedichts zumindest ansatzweise nachvollziehen. Die Regeln, welche der schönen Kunst zugrunde liegen, haben demnach nichts gemein mit denen der mechanischen Kunst, die jedermann erlernen und, sofern motorisch dazu imstande, auch anwenden kann.[28] Kants Produktionsästhetik ist von ihrem Anfang in der Genie-Definition bis zur Funktionsbestimmung des Geschmacks an ihrem Schluß ein komplexer Versuch der Ausbalancierung von individueller Originalität und allgemeiner Regel. Während ein Übergewicht an individueller Originalität zwangsläufig in "originellen Unsinn" (S.182) mündet, kann die Regel allein höchstens zur Nachahmung von schöner Kunst,

28. Darauf ist aufmerksam zu machen, weil Kant das Wort *Regel* auf Seite 185 in der Bedeutung braucht, die ihm in der schönen Kunst zukommt, auf der folgenden Seite aber schon in bezug auf die mechanische Kunst, ohne auf die Differenz der zwei Begriffe hinzuweisen.

nicht aber zu einem originellen Neuentwurf führen. Kants Produktionsästhetik als eine Genieästhetik zu bezeichnen, trifft deshalb nur die halbe Wahrheit. Die spezifische Eigenart der Theorie besteht gerade darin, daß sie das neoplatonische Künstlerbild der Genieästhetik mit einer regelgeleiteten Produktionsästhetik zu einer neuen Synthese verbindet. Ist diese Synthese aus zwei disparaten Kunstauffassungen zwar ein kühnes und komplexes Vorhaben, systematisch ist sie letztlich eine reine Notwendigkeit. Behält man die *Analytik des Schönen* im Blickfeld, dann zeigt sich nämlich, daß die Synthese der beiden Kunsttheorien lediglich die "Zwar-aber-Struktur"[29] des Geschmacksurteils fortsetzt, die im zentralen Begriff der 'subjektiven Allgemeingültigkeit' ihren Ursprung hat und Kants Argumentation durch die ganze *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* leitet. In welchem Maß auch Kants produktionsästhetische Synthesebildung dieser übergreifenden Struktur untergeordnet ist, kann an der Reihenfolge der einzelnen Paragraphen der Kunsttheorie und ihrem jeweiligen Argumentationsverlauf beispielhaft gezeigt werden.

6. Isolation und Integration des Genies (§47)

Im ersten Teil des Paragraphen 47, der unmittelbar auf die Genie-Definition folgt, wird mit der Gegenüberstellung von Genie und Gelehrtem die Kunst ein weiteres Mal von der Wissenschaft abgegrenzt. Ist das Genie gerade dadurch bestimmt, daß es die Regeln seines Tuns nicht erlernen kann, sondern sie von Geburt an in sich trägt und in seinen Kunstwerken unbewußt zur Anwendung bringt, kennzeichnet das wissenschaftliche Arbeiten des Gelehrten ein Denken nach logisch fundierten Regeln, die im Studium erlernt worden sind. Das einzig von den Prinzipien a priori des Verstandes geleitete wissenschaftliche Denken ermöglicht es, daß theoretisch jedermann bei genügender Bildung gedanklich nachvollziehen kann, was ein anderer wissenschaftlich erarbeitet hat, und ebenso befähigt ist, durch ein logisches Weiterdenken des angeeigneten Wissens zu immer neuen Grenzen der Erkenntnis vorzustoßen. Liegt in der Erlernbarkeit der verstandesgeleiteten Regeln die Voraussetzung für den wissenschaftlichen Fortschritt, ist es der originellen Schöpferkraft des Genies nicht möglich, die Kunst auf eine vollkommenere Ebene zu heben. Daß die Regeln der Kunstproduktion weder erlernt noch kommuniziert werden können, bedingt auch, daß in der Kunst nur ein steter Wandel, hingegen keine Perfektionierung des Schönen erreicht werden kann. Kant vertritt sogar die Meinung, daß die Wandelbarkeit der Kunst begrenzt sei, und fügt

29. Scheer: *Zur Begründung*, S.20.

dem die Vermutung an, daß diese Grenze "schon seit lange her erreicht ist und nicht mehr erweitert werden kann" (S.185). Die einzige Komponente, die in der Kunst optimiert werden kann, ist der Anteil der mechanischen Kunst an ihr, also das Material, das Werkzeug, die Technik. In der Gegenüberstellung zum Gelehrten wird die ausgeprägte Isoliertheit des Genies hervorgehoben: Es steht stumm zwischen seinen Schöpfungen und der Gesellschaft, und jedes andere Genie bleibt ihm so fremd wie es selber seinen Mitmenschen.

Der zweite Teil des Paragraphen 47 korrigiert nun diesen Eindruck entscheidend, indem er die einsame Originalität des Genies durch eine weitere Akzentuierung des Regelhaften in der Kunst relativiert. In einem ersten Argumentationsstrang versucht Kant zu zeigen, daß trotz der Unmöglichkeit einer Kommunikation über die der Kunst zugrunde liegenden Regeln zwischen den Künstlern und ihren Werken notwendigerweise eine Form von Diskurs stattfindet. "Wie dies möglich sei", gesteht Kant selber, "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." (S.185) Aus diesem Satz ist zu schließen, daß Kant zufolge die angeborene Begabung des genialen Künstlers erst dann zur produktiven Entfaltung kommt, wenn er in der kontemplativen Beschäftigung mit den Schöpfungen vorangegangener Genies zu eigenen, von seinen Vorbildern elementar abweichenden Inspirationen angeregt worden ist. Kant spricht in diesem Zusammenhang von der Nachfolge eines Genies auf seinen Vorgänger, und grenzt diesen Begriff von dem der Nachahmung ab, der den ungenialen Epigonen kennzeichnet.

Der zweite Gedankengang Kants, der auf eine Einschränkung der Originalität hinausläuft, hebt die Bedeutung der mechanischen Kunst für das Zustandekommen eines schönen Kunstwerkes hervor. Damit aus einer genialen Veranlagung auch geniale Kunst wird, ist nicht nur die inspirierende Beschäftigung mit anderen Genies von Nöten, sondern auch das Erlernen der praktischen Erfordernisse des jeweiligen Kunstschaffens. Ein Genie, das ein Vokabular von 100 Wörtern und von Grammatik keine Ahnung hat, schreibt jämmerliche Gedichte, denn es gibt "doch keine schöne Kunst, in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas Schulgerechtes die wesentliche Bedingung der Kunst ausmachte" (S.186).[30] Wenn Kant betont, daß die schöpferischen Bemühungen des Genies trotz seiner Veranlagung nur mit viel Lernen Früchte tragen können, so ist das nicht zuletzt gegen die verbreitete Auffassung seiner Zeit gerichtet, die schöpferische Kraft und der individuelle Ausdruck eines Genies würden durch jegliche Form von Ausbildung nur gelähmt.[31]

30. Der Regelbegriff in diesem Satz steht zu dem der Genie-Definition in keiner Beziehung; er gehört der mechanischen Kunst an, die von jedermann erlernt werden kann.

Mit der Annahme eines diskursiven Rückbezuges schöner Kunstwerke auf vorangegangene Schöpfungen und der Gewichtung der mechanischen Komponente in der schönen Kunst hebt Kant bereits vor seiner Thematisierung des produktionsästhetischen Geschmacksbegriffs die originelle Einsamkeit des Künstlers auf und integriert ihn in die gesellschaftliche Kultur, in der auch der Platz seiner Werke zur Förderung der "geselligen Mitteilung" (S.179) ist.[32] Aber nicht nur das: Kants Theorie der Nachfolge bietet einen ersten Ansatzpunkt zur Erklärung der Historizität von Formen und Stilen der Kunst, ohne daß die transzendentale Voraussetzung des ästhetischen Urteils in Frage gestellt wäre. Die Annahme einer Autonomie der Kunst im Wechsel ihrer Stile, wie sie dieser Theorie zugrundeliegt, verweist auf die Modernität von Kants Produktionsästhetik sowohl in soziologischer als auch in kunsttheoretischer Hinsicht.

7. Genie und Geschmack (§§48, 50)

In den Paragraphen 48 und 50 thematisiert Kant das Verhältnis von Geschmack und Genie unter verschiedenen Gesichtspunkten. Die beiden Paragraphen umrahmen den langen Paragraphen 49, der die "Vermögen des Gemüts, welche das Genie ausmachen" (S.192), darlegt. Wie zu zeigen sein wird, ist diese Umrahmung nicht nur äußerlich, sondern vielmehr der inhaltliche Kern und die systematische Vollendung der Synthese von Kants Kunsttheorie. Zu Beginn des Paragraphen 48 setzt Kant Genie und Geschmack, wie es seine bisherige Argumentation implizit bereits längst vollzogen hat, als Vermögen der Hervorbringung des Schönen und Vermögen seiner Beurteilung prägnant voneinander ab. Diese schematische Trennung von Produktion und Reflexion wird schon im folgenden Satz teilweise relativiert und schließ-

31. "Da nun die Originalität des Talents ein (aber nicht das einzige) wesentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht, so glauben seichte Köpfe, daß sie nicht besser zeigen können, sie wären aufblühende Genies, als wenn sie sich vom Schulzwange aller Regeln lossagen und glauben, man paradiere besser auf einem kollerichten Pferde als auf einem Schulpferde. 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." (S.186f.)

32. Vgl. Kants Definition der schönen Kunst.

lich bis ans Ende des Paragraphen 50 weitgehend aufgehoben. Der Geschmack, so Kant, habe bei der Beurteilung eines schönen Kunstgegenstandes zu berücksichtigen, daß es das Produkt eines Genies sei (S.188). Und als Grund dafür fügt er gleich an: "Eine Naturschönheit ist ein schönes Ding; die Kunstschönheit ist eine schöne Vorstellung von einem Dinge." (S.188) Aus dieser Aussage zieht Kenneth F.Rogerson den Schluß: "Kant seems to think that art is necessarily representational. To recognise something as an artwork is to understand what it represents."[33] Eine solche Interpretation beruht auf einem Mißverständnis nicht nur des Satzes selber, sondern auch der Folgerungen, die Kant anschließend aus ihm zieht. Das entscheidende Moment hier ist nicht die Unterscheidung von 'Ding' und 'Vorstellung von einem Dinge', sondern die Stellung des Adjektivs *schön*. Kant beginnt mit der Feststellung, daß ein ästhetisch Urteilender vor einem schönen Kunstwerk bewußt einen anderen Bezugspunkt der Betrachtung einnehmen muß als vor einem schönen Gegenstand der Natur.[34] Der Grund dafür kann nur im Ort der Schönheit selbst liegen. Rogerson ist der Sache insofern auf der Spur, als Kant den Unterschied zwischen Natur und Kunst tatsächlich an der darstellenden Funktion der letzteren festmacht, denn ein Gegenstand der Natur muß grundsätzlich nichts repräsentieren, um schön genannt zu werden. Die Schönheit des Kunstwerkes liegt nun aber nicht, wie Rogerson folgert, im Dargestellten, sondern allein in der Darstellung. Die Relevanz des Dargestellten besteht für Kant bloß darin, daß man es begrifflich zu erfassen hat, um Rückschlüsse auf die Qualität der Darstellung zu schließen. Ob das Dargestellte ein Sonnenuntergang, ein rotes Quadrat in einem blauen Kreis oder eine verstümmelte Leiche ist, spielt dabei überhaupt keine Rolle. "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." (S.189)

Obgleich Kant mit diesem Satz kein Neuland in der Geschichte der Kunsttheorie betritt, sondern auf einen Topos zurückgreift, den man von der *Poetik*

33. Kenneth F.Rogerson: Art and Nature. In: Gerhard Funke (Hg.): *Akten des siebenten internationalen Kant-Kongreßes*. Bd.1, S.738.

34. Damit wird vorausgesetzt, daß sich das Subjekt zu einem Gegenstand bewußt verhält, wenn es zu einer ästhetischen Reflexion ansetzt. Andrea Esser ist deshalb zuzustimmen, wenn sie Interpretationen der Kantischen Ästhetik zurückweist, die sich das Subjekt als gegenüber dem Schönen passiv, von diesem gleichsam überfallen vorstellen. Andrea Marlen Esser: *Kunst als Symbol. Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen*. Bonn 1997, S.165.

des Aristoteles bis zu den Schriften Bodmers und Breitingers sowie Lessings *Laokoon* verfolgen kann, setzt er mit der systematischen Trennung von Kunst- und Naturschönheit eine neue Grundlage für die Integration von häßlichen oder moralisch anstößigen Inhalten in Kunstwerke – dies fast ein halbes Jahrhundert bevor die 'Ästhetik des Häßlichen' zu einem Gegenstand des europäischen Kunstdiskurses wird.[35] Das heute vorherrschende Urteil,

35. Um die Neuartigkeit von Kants Einbezug des Häßlichen in seine Kunsttheorie zu verdeutlichen, werden die entsprechenden Stellen bei Aristoteles, Bodmer/Breitinger und Lessing untenstehend wiedergegeben. Bei Aristoteles und den Zürcher Literaturtheoretikern ist das Häßliche in eine Mimesisästhetik eingefügt, die ein schönes Kunstwerk als gelungene Nachahmung versteht. Für Lessing kann das Häßliche nur in der Tragödie ästhetische Wirkung haben, indem es 'vermischte Empfindungen' provoziert und schließlich zur moralischen Läuterung des Zuschauers beiträgt. Sein Begriff des Häßlichen ist demnach psychologisch bestimmt.
Aristoteles: "Allgemein scheinen zwei Ursachen die Dichtkunst hervorgebracht zu haben, und zwar naturgegebene Ursachen. Denn sowohl das Nachahmen selbst ist den Menschen angeboren – es zeigt sich von Kindheit an, und der Mensch unterscheidet sich dadurch von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist und seine ersten Kenntnisse durch Nachahmung erwirbt – als auch die Freude, die jedermann an Nachahmungen hat. Als Beweis hierfür kann eine Erfahrungstatsache dienen. Denn von Dingen, die wir in der Wirklichkeit nur ungern erblicken, sehen wir mit Freude möglichst getreue Abbildungen, z.B. Darstellungen von äußert unansehnlichen Tieren und von Leichen. Ursache hiervon ist folgendes: Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen." Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982, S.11.
Bodmer/Breitinger: "Hingegen ergetzet uns auch die Beschreibung und die Abschilderung des Lasters, der Boßheit, der Häßlichkeit, des Erschrecklichen, des Traurigen, wenn sie nur natürlich sind. [...] Die Gedichte von *Ovide*, die derselbe die Traurigen genannt hat, die Stürme, die blutige[!] Schlachten, die ungeheuern Thiere, kurtz, alles was wol nachgeahmet ist, wird uns angenehm, es seye so gräßlich und erbärmlich als es will. *Aristoteles* hat wol angemercket, daß dieses Ergetzen, welches uns die Betrachtung einer schönen Nachahmung machet, nicht gerichts von dem Objecte komme, das uns vorgemahlet ist, sondern von der Reflexion, welche das Gemüth dann zu malen walten lasse, daß nichts ähnlicher und übereintreffender könne seyn als ein solches Gemählde und sein Original; dermaßen daß es bey dergleichen Anlässen geschehe, daß man etwas fremdes und neues gewahr werde, welches kitzele und gefalle." Johann Jakob Bodmer / Johann Jakob Breitinger: Die Discourse der Mahlern. 1721–1723. In: Dieselben: *Schriften zur Literatur*. Stuttgart 1980, S.12.
Lessing: "Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird, und gleichsam,

das Häßliche habe erst mit Hegels Dialektik und seiner "Ausschließung der Natur und des Naturschönen"[36] aus der Ästhetik Eingang in das europäische Kunstdenken finden können, ist zu revidieren.[37] Zwar haben sich in Deutsch-

von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein aufhört, wird sie dem Dichter brauchbar; und was er für sich selber nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens, um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns, in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen, unterhalten muß." Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Derselbe: *Werke.* Hg. von Kurt Wölfel. Frankfurt am Main. Bd. 3, S. 132.

36. Werner Jung: *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert.* Frankfurt am Main 1987. S. 18.

37. Jung hält die Französische Revolution für den entscheidenden Umschlagpunkt in der Geschichte der Ästhetik: Demnach hat erst ihre desillusionierende Erfahrung eine Wahrnehmung von Welt und Gesellschaft als widersprüchlich bis widerwärtig nach sich gezogen, deren adäquater Ausdruck Hegels Dialektik sei (S. 22). Wie Konrad Lotter (S. 6f., 174) hält Jung eine 'Ästhetik des Häßlichen' erst auf dem Fundament der hegelianischen Philosophie für möglich. Konsequenterweise übersieht er Kants Unterscheidung zwischen Natur- und Kunstschönem (S. 22) und gelangt zum irreführenden Schluß, daß bei ihm "letztlich eben doch alles [...] darauf hinausläuft, [...] die 'Schönheit als Symbol der Sittlichkeit' gelten zu lassen" (S. 30); die Kantische Kunsttheorie wird damit in die Tradition der frühmodernen Ästhetik eingereiht, deren Schönheitsbegriff Ausdruck einer "heilen Welt" (S. 21) sei. Eine zu Jung konträre Position vertritt Holger Funk: Ihm zufolge ist mit Kant die Ästhetik des 18. Jahrhunderts an ihrem Wendepunkt zur Moderne angelangt (S. 72). Kant hebt sich von seinen Vorgängern gerade dadurch ab, daß er die Unterscheidung von schön und häßlich vom sittlichen Handeln abkoppelt (S. 75). Hingegen glaubt auch Funk, Kants Eingliederung des Häßlichen in seine Kunsttheorie bedeute kein Schritt über die traditionelle Ästhetik hinaus, sondern wiederhole die Ergebnisse von Burkes ästhetischem Nachahmungsprinzip und Baumgartens Bestimmung des Schönen (S. 83). Demgegenüber hält er Kants Theorie des Erhabenen für einen Ansatzpunkt einer ästhetischen Theorie des Häßlichen (S. 80ff.). Dabei gibt ihm die Wirkungsgeschichte der *KdU* in gewisser Hinsicht recht (S. 119ff., 134ff.); siehe auch Fußnote 5), indes bleibt unberücksichtigt, daß gerade diese schon seit Schiller insofern auf einem Mißverständnis beruht, als sie das Erhabene im Widerspruch zu seiner notwendigen Beschränkung auf die 'rohe Natur' bei Kant (*KdU* S. 89) konsequent auf die Ebene der Kunst zu übertragen versucht. Auch Funk scheint Kants Trennung von Natur und Kunst hinsichtlich des Erhabenen und vor allem hinsichtlich des Schönen entgangen zu sein. Jung: *Schöner Schein.* Konrad Lotter: *Der Begriff des Häßlichen in der Ästhetik. Zur Ideologiekritik der Ästhetik des Hegelianismus.* Diss. München 1974. Holger Funk: *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19. Jahrhundert.* Berlin 1983.

land seit 1830 mehrere Intellektuelle – Weiße, Ruge, Vischer und Rosenkranz – mit Bezug auf Hegels Philosophie ausführlicher, als dies je zuvor getan worden ist, dem Thema des Häßlichen in der Kunst gewidmet, ihre Arbeiten laufen allerdings auf eine mit moralästhetischen Argumenten begründete 'Zensur' der romantischen Gegenwartskunst hinaus und erlauben das Häßliche in der Kunst nur als zahnloses Kontrastmittel im Dienst des Schönen, als Verklärung zum Erhabenen oder als komischen Effekt.[38] Eine Poetik Baudelaires, die den Rahmen der traditionellen lyrischen Stoffe radikal sprengt, die 'häßlichen' Gegenstände aber in herkömmliche Gedichtformen und eine hochartifizielle Sprache einfaßt, liegt für diese Weiterführungen der hegelianischen Inhaltsästhetik außerhalb des Tolerierbaren. Nicht so bei Kant[39]: allein das Ekelerregende, auf das wir mit körperlichem Widerwillen reagieren, ist der ästhetischen Wirkung eines Kunstwerkes abträglich (S. 189f.). Was Ekel erregt und was nicht, dürfte zudem individuell und historisch variieren. Abgesehen von dieser Einschränkung trübt die Häßlichkeit eines Stoffes bei Kant in keiner Weise die Schönheit eines Kunstwerkes – allerdings trägt sie zu dieser auch nicht direkt etwas bei.[40] Kant von Hegel her zu lesen, ist keine geeignete Prämisse, um seiner a-psychologischen, a-phänomenologischen und a-moralischen Thematisierung des Kunsthäßlichen gerecht zu werden.

Der Ausgangspunkt für die ästhetische Position Kants bezüglich des Häßlichen liegt im Formalismus seiner Kunsttheorie[41]: Nicht der Inhalt macht die

38. Jung: *Schöner Schein*, S. 129f., 136–139, 152, 201–204.

39. Um einem Mißverständnis vorzubeugen, ist an dieser Stelle zu betonen, daß die Möglichkeiten und Grenzen von Kants Kunsttheorie bezüglich einer Integration des Häßlichen unabhängig davon untersucht werden, ob Kant selbst eine 'Ästhetik des Häßlichen' wie z.B. die Baudelaires gutgeheißen hätte oder nicht. Es ist gerade als ein spezielles Verdienst seiner Ästhetik zu betrachten, daß ihr theoretisches Erklärungspotential über das hinausweist, was dem in Kunstsachen wenig bewanderten Kant wohl bewußt gewesen ist.

40. Wie Ursula Franke darlegt, wird in der Kunstphilosophie das Häßliche als ästhetischer Wert per se erst mit Nietzsches radikaler Kritik und Verwerfung christlich-abendländischer Sinn- und Schönheitskonzepte denkbar. Ursula Franke: Das Häßliche. In: Joachim Ritter (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 3. Basel–Stuttgart 1974, S. 1003–1007.

41. In der Forschung zur *Kritik der Urteilskraft* ist das Häßliche mit der Ausnahme von Funks Studie (s. Fußnote 37) bisher ins Blickfeld gerückt, wenn nach der Möglichkeit eines *dis*harmonischen Spiels der Erkenntniskräfte gefragt wurde, das die Beurteilung eines Gegenstandes als häßlich nach sich zieht. Dieser Ansatz geht an Kants Konzeption des Reflexionsurteils vorbei, da dieses zur Ästhetik nur bejahende oder

Kunst, sondern das Verfahren.[42] Würde die Schönheit der Kunst im Dargestellten und ihre Aufgabe in der Nachahmung der Naturschönheit liegen, so müßte das ästhetische Urteil letztlich objektiv sein. Das Genie wäre damit hinfällig, viel Eifer und eine Portion Geschicklichkeit würden zum großen Künstler genügen. Dieser Formalismus ist bereits in den apriorischen Prinzipien des Geschmacksurteils angelegt: Ist das Schöne weder in der empirischen Wahrnehmung eines Gegenstands gegebenen noch an diesem begrifflich zu bestimmen, kann es sich erst in der formalen Nachbildung des Gegenstandes durch Einbildungskraft und Verstand realisieren. Bezeichnenderweise wird schon Kants Reflexionsästhetik als eine 'Formästhetik' verstanden, wenn auch die Beispiele Kants im Paragraphen 14 zur Erläuterung des formalen Prinzips im Reflexionsurteil eine "reductio ad absurdum seiner Ästhetik" bedeuten würden.[43] Im Vergleich zum Naturschönen steht der Formbegriff des Kunstschönen indes nicht nur im Gegensatz zur Materie und zur "begrifflichen Bestimmtheit"[44] des Gegenstandes, sondern ebenso zu seinem intellektuellen Gehalt. In diesem Kontext sind Kants mißratene Beispiele in der *Analytik des Schönen* indirekt dennoch von Aussagekraft,

verneinende Aussagen zuläßt. Mit anderen Worten: Allein das kontradiktorische Gegenteil der Aussage "Dieser Gegenstand ist schön" kann a priori behauptet werden, die Behauptung des polaren Gegenteils demgegenüber beruht nicht auf einem ästhetischen Urteil. Christel Fricke: The Good, the Bad, and the Ugly. In: *Proceedings of the Eights International Kant Congress. Memphis 1995*. Vol.I. Milwaukee 1995, S.793–802. Dieter Lohmar: Das Geschmacksurteil über das faszinierend Häßliche. In: Herman Parret: *Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant*. Berlin–New York 1998, S.498–512.

42. Folgerichtig definiert Kant *schöne Vorstellung* auf S.190 als "Form der Darstellung eines Begriffes".

43. Marcus Otto: *Ästhetische Wertschätzung. Bausteine zu einer Theorie des Ästhetischen*. Berlin 1993, S.219. Kants Ansicht, daß allein 'Komposition' und 'Zeichnung' das Reflexionsurteil bestimmen, währenddem Töne und Farben bloßer Sinnenreiz und ästhetisch irrelevant sind, wird von Crawford mittels Kants eigener Ästhetik widerlegt: "Kant seems to overlook the fact that both music and the art of color are based on the composition of a variety of tones and colors, respectively, and that for the composition to be beautiful on the basis of its form the elements themselves need be neither beautiful nor not beautiful. That is, even if Kant's first argument is granted, it only shows that a single color or tone cannot be beautiful; it does not show that a composition of tones or colors cannot be beautiful." Crawford: *Kant's Aesthetic Theory*, S.109.

44. Konrad Marc-Wogau: Das Schöne. In: Jens Kulenkampff (Hg.): *Materialien zu Kants 'Kritik der Urteilskraft'*. Frankfurt 1974, S.304f.

thematisieren sie den Formbegriff nämlich eingehend anhand von Produkten der schönen Kunst – nicht aber anhand des Schönen in der Natur. Daraus lassen sich zwei Folgerungen ziehen: Kant sieht sich in der apriorischen Bestimmung des Reflexionsurteils bereits dem Bedeutungsunterschied des Formbegriffs in Kunst und Natur konfrontiert, seine Beispiele gehen aber in die Irre, weil er diesen Unterschied unterdrückt, indem er zwischen Farben und Zeichnung, Tönen und Komposition unterscheidet, hingegen nicht zwischen Darstellung und Dargestelltem. Dieser Fehlschluß wird 150 Seiten weiter hinten durch die strikte Abgrenzung des Kunstschönen vom Naturschönen korrigiert. Erst auf dieser Grundlage kann Kants Produktionsästhetik überhaupt aufbauen, und erst aufgrund der Definition des Kunstschönen können Elemente wie die Evolution und Historizität von Kunst sowie die Singularität eines Kunstwerks hinsichtlich seiner Produktion und Beurteilung Aufnahme in Kants Kunsttheorie finden.

Der zweite Schritt Kants, der die strikte erkenntnistheoretische Trennung von ästhetischer Reflexion und künstlerischer Produktion weitgehend aufhebt, kann als der eigentliche Clou seiner Kunsttheorie bezeichnet werden. Dem Geschmack wird, obwohl er "bloß ein Beurteilungs-, nicht ein produktives Vermögen" ist (S.191), innerhalb des künstlerischen Schaffens eine zentrale Funktion zugeteilt, durch welche die Vermögen des Genies "allererst ihre Vereinigung" erhalten (S.203). Obwohl dieser Schritt strukturell keinen Bruch darstellt, sondern die Synthesebildung aus Genie und Regel, Individualität und Gemeinsinn konsequent fortsetzt und zu einem Abschluß führt, ist er dennoch erstaunlich, denn mit ihm verläßt Kants Argumentation in seiner Kunsttheorie zum ersten Mal den Boden dessen, was in der Systematik der Analyse des Schönen bereits vorbereitet ist. Ohne sich zu den Prinzipien des ästhetischen Urteils in einen Widerspruch zu begeben, fügt Kant das Vermögen der Beurteilung des Schönen in die Produktion des Schönen selbst ein. Die Beantwortung der grundlegenden Frage, wie die Beteiligung des Geschmacks bei der Hervorbringung von Kunst im einzelnen vorzustellen ist, leistet Kant im Paragraph 48 allerdings nur vermeintlich: Zunächst bezeichnet Kant den Geschmack als angelerntes Vermögen, das "dem Produkte der schönen Kunst" seine Form gebe. Diese Aussage, die den Geschmack zum schöpferischen Vermögen schlechthin erheben würde und damit die gesamte Produktionsästhetik auf den Kopf stellte, wird im folgenden Absatz bereits wieder vollständig zurückgenommen. In ihm spricht Kant dem Geschmack bloß eine Nützlichkeit für die Herstellung von mechanischer Kunst zu, die nach bekannten Regeln gelernt werden kann, nicht aber für Werke der schönen Kunst, denn diese erfordern das Genie (S.191). Damit ist im Paragraph 48 über die Funktion des Geschmacks in der Produktion von schöner

Kunst noch so gut wie nichts gesagt. Erst im Paragraph 50 wird deutlich, worauf Kant mit dem Geschmack als Bestandteil des künstlerischen Schaffens hinauswill.

Am Anfang des Paragraphen nimmt Kant wiederum eine Gegenüberstellung von Genie und Geschmack vor, hier aber von Anfang an in produktionsästhetischer Hinsicht. Während das Genie bereits die hinreichende Bedingung für den geistigen Reichtum eines Kunstwerkes ist, kommt als notwendige Bedingung ('conditio sine qua non' (S.202)) seiner Schönheit der Geschmack hinzu. In dieser Bestimmung wird das Zwei-Stufen-Modell der Kantischen Produktionsästhetik[45] sichtbar: Auf einer ersten Stufe erschafft das Genie den ideellen Gehalt des Kunstwerks, danach tritt der Geschmack hinzu, und auf einer zweiten Stufe erhält der ideelle Gehalt seine Form, durch die das Schöne erst hervorgebracht wird. Dieses Schema unterstellt nichts anderes, als daß die Kunstproduktion maßgeblich erkenntnisgeleitet ist! Was das im einzelnen bedeutet, führt Kant bis zum Abschluß seiner Kunsttheorie am Ende des Paragraphen 50 weiter aus. Die Erkenntnisvermögen des Geschmacks bilden ein Verbindungsglied vom Genie zur Ratio – von der "Einbildungskraft in ihrer Freiheit" zur "Gesetzmäßigkeit des Verstandes" (S.202). Durch seine Subjektivität ist der Geschmack ans Genie gebunden, währenddem seine Allgemeingültigkeit mit dem Verstand zusammenhängt. Diese Position des Geschmacks bestimmt auch seine Funktion: Er bremst das schöpferische Ungestüm des Genies, das für sich allein nur 'originellen Unsinn' hervorbringen würde, und bringt es in Einklang mit den Regeln des Verstandes, ohne diese selber aber einzubeziehen. Erst dadurch erhält das Kunstwerk seine Zweckmäßigkeit, und Kant fügt sogar mit Nachdruck hinzu, daß bei einem Widerstreit zwischen Genie und Geschmack dem Kunstwerk ein größerer Dienst erwiesen sei, wenn man dem Genie noch mehr die Flügel stutze als etwa den Geschmack zu kurz kommen lasse (S.203). Indem der Geschmack "Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle hineinbringt", geht seine Bedeutung schließlich soweit, daß er "die Ideen haltbar, eines dauernden, zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Kultur fähig [macht]" (S.203). Im Geschmack sieht Kant also letztlich auch dasjenige Element, auf dem das Nachfolgeprinzip der Kunstentwicklung beruht und das die innovative Kraft der Kunst mit dem gesellschaftlichen Fortschritt in Verbindung bringt. Wie dieser Ansatz zu einem Einbezug der historischen Dimension von Kunst weiterzudenken ist, bleibt zwar äußerst vage, Tatsache ist aber, daß auf der Basis von Kants Kunsttheorie einer historischen Betrachtung von Kunstwerken keine Hindernisse in den Weg gestellt sind.

45. Dieses Modell, das Kant im Paragraph 49 entwickelt, wird im nächsten Kapitel *Das Genie: Geist und ästhetische Idee* ausführlich behandelt.

Das Gewicht, das Kant am Ende seiner Produktionsästhetik auf die regulative Funktion des Geschmacks legt, könnte leicht den Eindruck erwecken, hier würden der autonomen Schöpferkraft des Genies die Fesseln eines heteronomen Prinzips angelegt. Das ist aber nicht der Fall. Der Ausgleich zwischen genialer Originalität und allgemeiner Kultur erfolgt ja durch das Vermögen der Beurteilung des Schönen, das gegenüber dem moralischen und dem Verstandesurteil ebenfalls autonom ist. Damit ist das spezifische Kennzeichen von Kants Kunsttheorie gerade darin zu sehen, daß sie eine Synthese von Subjektivem und Allgemeingültigem, Originalität und Regel, Genie und Geschmack vollzieht, ohne das Schöne und die Kunst von einem heteronomen Prinzip abhängig zu machen. Auch die Bezeichnung des Schönen als 'Symbol des Sittlich-Guten' am Ende der *Kritik der ästhetischen Urteilskraft* (S.258) stellt die Autonomie der Kunst nicht in Frage, denn mit dem Begriff des Symbols wird keine Form der Abhängigkeit des Schönen vom Guten ausgedrückt, sondern allein eine Analogie zwischen moralischem und ästhetischem Urteilsvermögen betont, die Kant mit dem Tertium Comparationis zweier disparater Vorstellungsbereiche in einer klassischen Metapher vergleicht.[46]

8. Das Genie: Geist und ästhetische Idee (§49)

Mit den Paragraphen 48 und 50 ist Kants Kunsttheorie theoretisch komplett. Das Genie ist definitorisch bestimmt, der Ort und das Gewicht seines Wirkens in der Produktion von Kunst genau umschrieben und sein Verhältnis zum Geschmack bis ins Detail abgesteckt. Der Paragraph 49 ist in der argumentativen Struktur von Kants Produktionsästhetik ein langer Einschub in der Synthesebildung von Genie und Geschmack, in welchem das Genie vermögenspsychologisch ausgeleuchtet wird. Wegen seiner Länge, der interessanten Komplexität seines Inhaltes und des schillernden Begriffs der ästhetischen Idee wird der Paragraph 49 indes irrigerweise fast ausnahmslos für den Kern der Kunsttheorie gehalten. Von allen wissenschaftlichen Studien zu Kants Ästhetik, die in der Vorbereitung dieser Arbeit eingesehen worden sind, hebt

46. "So wird ein monarchischer Staat durch einen beseelten Körper, wenn er nach inneren Volksgesetzen, durch eine bloße Maschine aber (wie etwa eine Handmühle), wenn er durch einen einzelnen absoluten Willen beherrscht wird, in beiden Fällen aber nur symbolisch dargestellt." (S.256f.)

allein Jochen Schmidts historische Studie des Geniegedankens[47] die strukturelle Überordnung der Synthese von Genie und Geschmack hervor, während die Arbeiten von Crawford, Kulenkampff, Lories, Makkreel und Scheer ihren Schwerpunkt auf Kants vermögenspsychologische Untersuchung des genialen Schaffens legen und zum Teil so weit gehen, in Kants Konzept der ästhetischen Idee ein Korrektiv seiner gesamten Ästhetik zu sehen.[48] Weshalb eine solche Sichtweise trotz einzelner scharfer Beobachtungen insgesamt an der Sache vorbeigehen muß, ist in den bisherigen Ausführungen dieser Arbeit bereits dargelegt worden, soll aber im folgenden nochmals untermauert werden, indem die einzelnen Vermögen des Genies und ihr Zusammenwirken als das behandelt werden, was sie sind: Ausgangspunkt jeder schöpferischen Handlung, aber mitnichten hinreichende Bedingung von Schönheit.

Bei der Bestimmung der Vermögen, die eine geniale Veranlagung ausmachen, hat Kant die Voraussetzung zu erfüllen, daß eine Begriffsfähigkeit dieser Vermögen bezüglich ihres Wirkens und des von ihnen Bewirkten ausgeschlossen ist. Kant leistet dies mit seinem Konzept der 'ästhetischen Idee' und der Bestimmung des Genies als Vermögen der Bildung und künstleri-

47. Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens*, S.354ff.

48. Diese These vertreten Brigitte Scheer und, etwas weniger pointiert, aber in der Tendenz entsprechend, Jens Kulenkampff, der in Kants Konzept der ästhetischen Idee eine eigenständige 'Gehaltsästhetik' ausmachen will (S.74). Kulenkampffs Interpretation, die nicht von der Frage geleitet ist, wie Kants Kunsttheorie argumentativ aufgebaut ist, sondern was sie taugt (z.B. S.66f.), muß den in Kants Text expliziten Zusammenhang zwischen Genie-Theorie und ästhetischer Idee leugnen und erstere als unbefriedigend zurückweisen (S.66ff.). Kulenkampffs Ansatz, Kants Konzept der ästhetischen Idee als einzig 'brauchbare' Kunsttheorie zu erklären, scheint mir nicht aufzugehen: Erstens kann die formale Bestimmung des Schönen im ersten Kapitel der *KdU* nicht mehr aufrechterhalten werden, wenn das Ästhetische im Gehalt des Kunstwerks gesucht wird, zweitens kann die Grundlage von Kulenkampffs Argumentation, der Rückbezug der ästhetischen Idee auf das intellektuelle Interesse am Schönen, in Kants Text nicht nachgewiesen werden (vgl. oben S.10f.), drittens negiert Kulenkampff, daß nicht nur das Kunstwerk, sondern ebenso Naturschönheit 'Ausdruck ästhetischer Ideen' ist (*KdU* S.204) und es ergo eine von der Natur unterschiedene Kunsttheorie der ästhetischen Idee gar nicht geben kann, und viertens wird die von Kant in ästhetischer (und nicht wie beim intellektuellen Interesse in moralischer) Hinsicht vollzogene Differenz zwischen Natur- und Kunstschönem übergangen, mit der Konsequenz, daß die 'Kunsttheorie' der ästhetischen Idee letztlich – der *KdU* entgegengesetzt – als eine Mimesistheorie aufgefaßt werden müßte (S.72f.). Scheer: *Zur Begründung*. Jens Kulenkampff: Über Kants Bestimmung des Gehalts der Kunst. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 33 (1979), S.62–74.

schen Umsetzung von ästhetischen Ideen. Unter einer ästhetischen Idee versteht Kant "diejenige Vorstellung der Einbildungskraft die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann." (S.192f.) Der Begriff der ästhetischen Idee ist in Kants Terminologie eine Contradictio in Adjecto: Meint *Idee* in der Kantischen Transzendentalphilosophie allgemein ein "Vernunftbegriff, dem kein kongruierender Gegenstand in den Sinnen gegeben werden kann"[49], bezieht sich der Begriff des Ästhetischen gerade auf die sinnliche Anschauung, die begrifflich nicht festgemacht werden kann. Kant bezeichnet die ästhetische Idee denn auch als ein "Gegenstück (Pendant) von einer Vernunftidee" (S.193), womit aber noch gar nicht erklärt ist, warum er für das künstlerische Schaffen überhaupt den Begriff der Idee gebraucht. Tatsächlich scheint es widersinnig, für zwei Begriffe, deren Beziehung darin besteht, daß sie erkenntnistheoretisch polar gegenteilig sind, das gleiche Wort zu gebrauchen. Aus den weiteren Ausführungen wird dann aber klar, daß Kant zwischen den konträren Spannungsfeldern von ästhetischer Idee und Vernunftidee eine strukturelle Analogie sieht: Während die ästhetische Idee zu keiner Erkenntnis führen kann, da sie eine "inexponible Vorstellung der Einbildungskraft" ist, schließt die Vernunftidee Erkenntnis aus, weil sie einem "indemonstrablen Begriff" zugrundeliegt, dem "niemals eine Anschauung angemessen gegeben werden kann" (S.240). Ästhetische Idee und Vernunftidee sind demnach strukturanalog, und indem sie beide nach Erkenntnis streben, werden sie in ihrem Scheitern gerade als Ideen bestätigt. Weiter führt Kants Definition die Verbindung nicht, und Interpretationen wie die von Makkreel: "Beauty can serve as the symbolical presentation of the rational idea of moral goodness because it is first of all the expression of an aesthetic idea"[50], oder von Lories, die sogar von einem "rapprochement" der ästhetischen an die Vernunftidee spricht,[51] sind bar jeder Textgrundlage.

Das konstitutive Vermögen zur Bildung einer ästhetischen Idee ist die produktive Einbildungskraft. Kant unterscheidet in der *Kritik der reinen Vernunft*[52] vier verschiedene Formen der Einbildungskraft in aufsteigender Reihenfolge: erstens die reproduktive Einbildungskraft, die als Erinnerung zeitlich zurückliegender Erfahrungen zu verstehen ist, zweitens die produktive, die bei der sinnlichen Wahrnehmung ansetzt, diese dann aber in einem schöp-

49. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 383f.

50. Makkreel: *On Sublimity*, S.627.

51. Lories: *Génie et goût*, S.583.

52. Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 151f.

ferischen Akt mittels ihrer 'Spontaneität'[53] zu einer von Grund auf neuen Vorstellung umbildet, drittens die reine Einbildungskraft, die auf den Anschauungen von Raum und Zeit basiert und damit Voraussetzung jeder sinnlichen Wahrnehmung ist, und viertens schließlich die transzendentale Einbildungskraft, welche die sinnliche Wahrnehmung übersteigt und das Verständnis von Vorgängen vor aller Erfahrung ermöglicht. Kant beschreibt die Funktion der produktiven Einbildungskraft nicht nur in produktionsästhetischer, sondern auch in wirkungsästhetischer Hinsicht. Am Anfang steht jeweils ein Verstandes- oder Vernunftbegriff, den die Einbildungskraft aufgreift und in einem genialen Akt freien Assoziierens mit einer unbegrenzten Zahl von Teilvorstellungen verbindet. Diese werden "unter dem Zwange des Verstandes" (S.198) sodann auf ihre Angemessenheit gegenüber dem ursprünglichen Begriff überprüft und zu einer neuen, in sich kohärenten Gesamtvorstellung zusammengefügt, die keinem Begriff mehr subsumiert werden kann. Die Einbildungskraft strebt also, obwohl selbst im Sinnlichen verhaftet, über die Sinnlichkeit hinaus und kommt so "einer Darstellung der Vernunftbegriffe (der intellektuellen Ideen) nahe", wodurch sie diesen den "Anschein einer objektiven Realität gibt" – mit anderen Worten: sie scheinbar dinglich erfahrbar macht (S.193). Vom Verstand auf die Stimmigkeit ihres Tuns kontrolliert, vollzieht die Einbildungskraft den ersten Schritt der produktiven Tätigkeit des Genies, ist aber am zweiten, in ästhetischer Hinsicht maßgeblichen Schritt nicht mehr beteiligt.

Dieser wird zum einen vom dritten Vermögen des Genies, dem Geist vollzogen, und zum anderen, wie im letzten Kapitel gezeigt worden ist, vom Geschmack, der nicht zu den Eigenschaften des Genies gehört. Die Aufgabe des Geistes besteht darin, zu einer ästhetischen Idee "den Ausdruck zu treffen, durch den die [von der ästhetischen Idee] bewirkte subjektive Gemütsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann" (S.198). Damit ist der Geist das 'Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen' (S.192) und hat als einziges der drei Vermögen des Genies an der formalen Gestaltung des Kunstwerkes und damit an der Hervorbringung des Schönen unmittelbar Anteil. Insgesamt wird ein Werk der schönen Kunst also durch Einbildungskraft, Verstand, Geist und Geschmack hervorgebracht, wobei "die drei ersteren Vermögen [...] durch das vierte allererst ihre Vereinigung" (S.203) bekommen.

Kants theoretische Ausführungen zur ästhetischen Idee und ihrer formalen Umsetzung lassen unweigerlich die Frage nach ihrer konkreten Anwendbarkeit in den verschiedenen Kunstgattungen aufkommen. Obgleich Kant sowohl

53. Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 151f.

die Natur- und die Kunstschönheit als 'Ausdruck ästhetischer Ideen' (S.204) verstanden haben will, ist es für ihn "eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann" (S.194). Man tut gut daran, Kants Konkretisierungsversuchen seiner abstrakten Theorien stets mit wohlwollender Skepsis zu begegnen. Steigt er einmal aus der dünnen Luft seiner Transzendentalphilosophie in die Niederungen des Konkreten hinunter, so bewegt er sich da, ganz wie es das alte Klischee vom Philosophen verlangt[54], auf wackligen Beinen. Seine Beispiele sind, wenn er Glück hat, sehr gesucht, wenn nicht, schlicht verfehlt. Im Paragraph 49 gibt Kant gleich mehrere Beispiele für ästhetische Ideen: Zuerst die symbolischen Attribute des Adlers und des Pfaus für die Götter Zeus und Hera, dann die Metapher eines Sonnenuntergangs für den Tod eines Königs, schließlich ein Vergleich der sinnlichen Anschauung eines Sonnenaufgangs mit der moralischen Qualität einer tugendbedingten Ruhe und die Metapher eines Schleiers für das Geheimnis der Mutter Natur, Isis. Daß Kant die ästhetische Idee primär mit Literatur in Verbindung bringt, wird in diesen Beispielen nochmals unterstrichen. Am überzeugendsten sind dabei zweifellos die Metaphern. Versteht man eine Metapher nicht wie Quintilian als einen verkürzten Vergleich aus einem eigentlichen und einem uneigentlichen Vorstellungsbereich, die durch ein Tertium Comparationis miteinander verbunden sind, sondern als das syntaktische Ineinandergreifen und die semantische Durchdringung mindestens zweier Vorstellungsbereiche, so ist die daraus resultierende neue Bedeutung zwangsläufig auf keine einzelne Anschauung mehr rückführbar. Sucht man nach dem Metapherntypus, der diese Verflechtung verschiedener Vorstellungsbereiche am weitesten treibt, so stößt man früher oder später auf die sogenannten 'absoluten' Metaphern in der hermetischen Lyrik, die einen direkten Realitätsbezug konsequent verweigern. Es ist deshalb nur logisch, daß sie sich als Beispiele ästhetischer Ideen besonders gut eignen.[55]

Die Sprachmetapher als Exempel einer ästhetischen Idee ist ein geeigneter Ausgangspunkt zu einem allgemeinen Bestimmungsversuch dessen, was eine

54. Bei Platon ist über Thales zu lesen: "Als Thales die Sterne beobachtete und nach oben blickte und als er dabei in einen Brunnen fiel, soll eine witzige und geistreiche thrakische Magd ihn verspottet haben: er wolle wissen, was am Himmel sei, aber es bleibe ihm verborgen, was vor ihm und zu seinen Füßen liege." Wilhelm Weischedel: *Die philosophische Hintertreppe*. München 1975, S.13.

55. "An den langen Tischen der Zeit zechen die Krüge Gottes" (Paul Celan: *Die Krüge*); "Leise verfallen die Lüfte am einsamen Hügel" (Georg Trakl: *Untergang*); "In die Morgendämmerung kollern die Eicheln seiner Schreie" (Günter Eich: *Tage mit Hähern*) u.a.

ästhetische Idee im Konkreten ausmachen könnte. Eine Metapher erzeugt, sofern sie in der Alltagssprache nicht völlig verblaßt ist, einen gewissen Grad an sprachlicher Verfremdung. Bei einer 'absoluten' Metapher ist diese Verfremdung am ausgeprägtesten. Um in der bildenden Kunst und in der Musik ästhetische Ideen nachweisen zu können, ist es deshalb naheliegend, in ihnen ebenfalls nach charakteristischen Formen der Verfremdung zu suchen und deren Wirkung auf den Rezipienten zu überprüfen. Da das an dieser Stelle nicht in erschöpfender Weise geleistet werden kann, sei es bei der Formulierung der These belassen, daß Kants abstrakter Begriff der ästhetischen Idee im Konkreten die Formen ästhetischer Verfremdung umfaßt. Bezüglich der schönen Gegenstände in der Natur, die ja gemäß Kant auch Träger ästhetischer Ideen sind, könnte man argumentieren, daß sie gerade durch ihre Schönheit die Natur als solche verfremden. Auch wenn diese These noch nicht überprüft ist – ihre nicht geringe Plausibilität ist Grund genug, um die Modernität von Kants Kunsttheorie ein weiteres Mal hervorzuheben.

Trotz ihrer elementaren Bedeutung für die Produktion eines Kunstwerks steht die ästhetische Idee als gedankliches Gebilde mit der Hervorbringung des Schönen in keinem direkten Zusammenhang. Sie ist nicht mehr als die materielle Voraussetzung für die formale Realisierung des Schönen und kann damit nicht direkt zu einem lustvollen Spiel von Einbildungskraft und Verstand führen. Daran ändert auch Kants viel zitierte Aussage nichts: "Man kann überhaupt Schönheit (sie mag Natur- oder Kunstschönheit sein) den Ausdruck ästhetischer Ideen nennen." (S.204) Sie bestätigt vielmehr, daß ästhetische Ideen nicht schön sein können: Schön ist allein ihr *Ausdruck*, womit wieder auf die rein formale Dimension des Schönen verwiesen ist. Im gesamten Paragraph 49 wird die ästhetische Idee denn auch an keiner Stelle mit dem Lust erzeugenden Urteil des Schönen in Verbindung gebracht. Ihre Wirkung wird als intellektuell zweckmäßig beschrieben und dementsprechend auch in der Beredsamkeit, die nach Kant in keiner Weise Kunststatus genießt, als vorhanden angenommen (S.195). Zum Gewicht der ästhetischen Idee für den Gesamteindruck eines Kunstwerks meint Mary A.McCloskey[56] lapidar: "Scrambled eggs may be tasteless without pepper – that does not mean one would do well to forego a dish of scrambled eggs in favour of a dish of pepper."[57]

56. Mary A.McCloskey: *Kant's Aesthetic*. London 1987, S.111.

57. Für Kritik und Anregungen danke ich Ursula Franke, Harald Fricke, Bernhard Greiner, Reto Sorg, Jean-Claude Wolf und vor allem Andreas Hauser.

Literatur

Aristoteles: *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 1982.

Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der "Aesthetica" (1750/58)*. Übers. und hrsg. von Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch-Deutsch. Hamburg 1983.

Bodmer, Johann Jakob/Breitinger, Johann Jakob: Die Discourse der Mahlern (1721–1723). In: Dies.: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. von Volker Meid. Stuttgart 1980, S.3–19.

Crawford, Donald W.: *Kant's Aesthetic Theory*. Madison, Wisc. 1974.

Desmond, William: Kant and the Terror of Genius: Between Enlightenment and Romanticism. In: Parret, Herman (Hg.): *Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant*. Berlin–New York 1998, S.594–614.

Esser, Andrea Marlen: *Kunst als Symbol. Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen*. Bonn 1997.

Franke, Ursula: Das Häßliche. In: Ritter, Joachim (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd.3. Basel–Stuttgart 1974, S.1003–1007.

Franke, Ursula: Alexander Gottlieb Baumgarten. In: Nida-Rümelin, Julian/Betzler, Monika (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie*. Stuttgart 1998, S.72 bis 79.

Fricke, Christel: The Good, the Bad and the Ugly. In: *Preceedings of the Eighth International Kant Congress, Memphis 1995*. Milwaukee 1995. Vol.I., S.793–802.

Funk, Holger: *Ästhetik des Häßlichen. Beiträge zum Verständnis negativer Ausdrucksformen im 19.Jahrhundert*. Berlin 1983.

Grimm, Jakob und Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Siebenter Band. Leipzig 1889.

Jung, Werner: *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19.Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1987.

Kris, Ernst/Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler*. Wien 1934.

Kulenkampff, Jens: *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main 1978 (zweite, erweiterte Ausgabe: ebenda 1994).

Kulenkampff, Jens: Über Kants Bestimmung des Gehalts der Kunst. In: *Zeitschrift für philosophische Forschung* 33 (1979), S.62–74.

Kurz, Gerhard: *Metapher, Allegorie, Symbol*. Göttingen 1982.

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. In: Ders. *Werke*. Hrsg. von Kurt Wölfel. Frankfurt am Main 1967. Bd.3.

Lohmar, Dieter: Das Geschmacksurteil über das faszinierend Häßliche. In: Parret, Herman (Hg.): *Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant*. Berlin–New York 1998, S.498–512.
Lories, Danielle: Génie et goût: complicité ou conflit? Autour du Par.50 de la *Troisième Critique*. In: Parret, Herman (Hg.): *Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant*. Berlin–New York 1998, S.564–593.
Lotter, Konrad: *Der Begriff des Häßlichen in der Ästhetik. Zur Ideologiekritik der Ästhetik des Hegelianismus*. Diss. München 1974.
Luhmann, Niklas: *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt am Main 1984.
Makkreel, Rudolf A.: On Sublimity, Genius and the Explication of Aesthetic Ideas. In: Parret, Herman (Hg.): *Kants Ästhetik – Kant's Aesthetics – L'esthétique de Kant*. Berlin–New York 1998. S.615–629.
Marc-Wogau, Konrad: Das Schöne. In: Kulenkampff, Jens (Hg.): *Materialien zu Kants 'Kritik der Urteilskraft'*. Frankfurt 1974, S.295–327.
McCloskey, Mary A.: *Kant's Aesthetic*. London 1987.
Otto, Marcus: *Ästhetische Wertschätzung. Bausteine einer Theorie des Ästhetischen*. Berlin 1993.
Platon: *Sämtliche Werke in acht Bänden*. Übertr. von R.Rufener. Zürich–München 1974.
Rogerson, Kenneth F.: Art and Nature. In: Gerhard Funke (Hg.): *Akten des siebenten internationalen Kant-Kongresses*. Bonn–Berlin 1991. Bd.1, S.735–744.
Sassen, Brigitte: Artistic Genius and the Question of Creativity. In: *Akten des siebenten internationalen Kant-Kongresses*. Bonn–Berlin 1991. Bd.1, S.757–766.
Scheer, Brigitte: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt 1997.
Scheer, Brigitte: *Zur Begründung von Kants Ästhetik und ihrem Korrektiv in der ästhetischen Idee*. Frankfurt am Main 1971.
Schmidt, Christoph: Die Endzeit des Genies. Zur Problematik des ästhetischen Subjekts in der (Post-)Moderne. In: *DVJS* 1995, S.172ff.
Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945*. Darmstadt 1985.
Schneider, Norbert: *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Stuttgart 1997.
Schöttker, Detlev: Theorien der literarischen Rezeption. In: Heinz Ludwig Arnold (Hg.): *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. München 1996, S.537–554.
Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Geschichte der Ästhetik*, Bd.1. Basel–Stuttgart 1979.

Vuillemin, Jules: *L'intuitionnisme Kantien*. Paris 1994.
Weischedel, Wilhelm: *Die philosophische Hintertreppe*. München 1975.

Caspar Hirschi
Seminar für Allgemeine und
Schweizer Geschichte der Neuzeit
Universität Fribourg
Miséricorde

CH–1700 Fribourg