

ALESSANDRO COSTAZZA

Die Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis: von Baumgarten bis zum Frühidealismus

Die »intellektuelle Anschauung«

Im berühmten »Athenerbrief« am Ende des ersten Bandes von Hölderlins *Hyperion* behauptet der Protagonist, dass bei den Athenern die Religion, nach der Kunst, »der Schönheit zweite Tochter« sei: »ihre Kunst und ihre Religion [sind] die echten Kinder ewiger Schönheit.«¹ Der enthusiastische und rhapsodische Duktus des Vortrages lässt den Leser über das Verhältnis von Kunst und Religion allerdings im Unklaren, da Hyperion sogleich zu dem wenigstens auf den ersten Blick anderen Thema des Verhältnisses von Dichtung und Philosophie/Wissenschaft bei den Athenern übergeht und zu dem Schluss kommt, Dichtung solle »der Anfang und das Ende« jeder Philosophie und jeder Wissenschaft sein.²

In Wirklichkeit wirft jedoch gerade diese scheinbar abwegige Argumentation ein Licht auf das Verhältnis von Kunst und Religion, da deren Beziehung auf dem Gebiet der Erkenntnistheorie zu suchen ist. Wie bereits sein zweiter Brief zeigt, geht Hyperion – und mit ihm natürlich auch Hölderlin selbst – von der Idee eines intuitiven, vorrationalen Wissens aus, das als einziges dem Menschen jene Erkenntnis des höchsten Seins ermöglicht, die dem rationalen Denken verwehrt bleibt.³ Jede echte und wahre Philosophie muss insofern für Hyperion/Hölderlin von der Dichtung bzw. der Kunst ausgehen, weil nur ihr eine solche intuitive Auffassung des Naturganzen zugänglich ist. Nichts anderes als diese ganzheitliche Auffassung der Natur ist aber auch jene »ewige Schönheit«,⁴ von der

1 Hölderlin, Friedrich: *Hyperion oder der Eremit in Griechenland*; in: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Band 2: *Hyperion – Empedokles – Aufsätze – Übersetzungen*. Herausgegeben von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt/M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker 108), S. 9-175, hier S. 90. – Vgl. ausführlicher zum Verhältnis von Kunst und Religion in Hölderlins *Hyperion* den Beitrag von Marco Castellari in diesem Band, S. 179-193.

2 Hölderlin: *Hyperion* (Anm. 1), S. 91.

3 Vgl. Hölderlin: *Hyperion* (Anm. 1), S. 15-17.

4 Vgl. Hölderlin: *Hyperion* (Anm. 1), S. 90.

Hyperion im ersten Teil seines Athenerbriefes spricht und die von den Athenern durch die Kunst, ihre erste Tochter, d. h. also vermittelt durch eine sinnliche Verkörperung, erblickt werden konnte. Später hatte sich die Kunst bei den Athenern aber insofern in Religion verwandelt, als sie ein Streben nach dieser höchsten aller Erkenntnisse geworden war. Mit anderen Worten: Insofern die Kunst für den beschränkten Menschenverstand der einzige Vermittler einer übermenschlichen, weil göttlichen Erkenntnis war, kam sie letztendlich einer Religion, ja der höchsten Religion überhaupt, gleich.

Ausgehend von den gleichen erkenntnistheoretischen Voraussetzungen lassen sich auch die Erhebung der Poesie zur Grundlage jeder Philosophie und die Forderung nach einer neuen Mythologie im so genannten *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* erläutern:⁵ Beiden Tendenzen liegt nämlich die Auffassung einer besonderen Art der Erkenntnis zu Grunde, die Hölderlin mit Schelling teilt und welche unter den Begriff der »intellektuellen« bzw. »intellektualen Anschauung« fällt.⁶ Obwohl dieser Begriff sowohl bei Hölderlin als auch bei Schelling manchmal unterschiedliche Interpretationen erfährt,⁷ ermöglicht ein Blick auf den Ursprung dieser Idee eine Klärung und Vereinheitlichung ihrer Bedeutung.

5 Vgl. Hölderlin, Friedrich / Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von / Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*; in: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Band 2: *Hyperion – Empedokles – Aufsätze – Übersetzungen*. Herausgegeben von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt/M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker 108), S. 575-577.

6 Zur »intellektuellen« bzw. »intellektualen Anschauung« vgl. Dierse, Ulrich / Kuhlen, Rainer: »Anschauung, intellektuelle«; in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Herausgegeben von Joachim Ritter. Band 1: A – C. Darmstadt 1971, Sp. 349-351; Frank, Manfred: »Intellektuale Anschauung«. Drei Stellungnahmen zu einem Deutungsversuch von Selbstbewusstsein: Kant, Fichte, Hölderlin/Novalis; in: Behler, Ernst / Hörisch, Jochen (Hrsgg.): *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn – München – Wien – Zürich 1987, S. 96-126. – Vgl. auch Jochen Schmidts klare und ausführliche Erläuterung des Begriffs in Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Band 2: *Hyperion – Empedokles – Aufsätze – Übersetzungen*. Herausgegeben von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt/M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker 108), S. 1232-1235.

7 Zu Hölderlins Auffassung des Begriffs vgl. Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Band 1: *Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Darmstadt 1985, S. 415-419; Port, Ulrich: »Die Schönheit der Natur erbeuten«. *Problemgeschichtliche Untersuchungen zum ästhetischen Modell von Hölderlins »Hyperion«*. Würzburg 1996 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 194), S. 92-119; Bassermann-Jordan, Gabriele von: »Schönes Leben! du lebst, wie die zarten Blüten im Winter ...« Die Figur der Diotima in Hölderlins Lyrik und im »Hyperion«-Projekt. *Theorie und dichterische Praxis*. Würzburg 2004 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 473), S. 117-124. – Zum Begriff der »intellektualen Anschauung« bei Schelling vgl. Frank, Manfred: *Eine Einführung in Schellings Philosophie*. Frankfurt/M. 1985 (stw 520),

Von ›intellektueller Anschauung‹ hat Kant an verschiedenen Stellen seines Werks, insbesondere aber in der *Kritik der reinen Vernunft* und in der *Kritik der Urteilskraft* geschrieben. Diese Art der Erkenntnis ist demnach eine Grenzerkenntnis, die dem Menschen zwar gar nicht zukommt, die er aber zum Verständnis des Organismus braucht, weil sie allein eine teleologische Betrachtung der Natur begründen kann.⁸ Intellektuelle Anschauung bezeichnet nämlich eine ganzheitliche Betrachtung der Natur, die Kant nur einem *intellectus archetypus*, d. h. Gott, zuschreibt: Während der Mensch mit seinem beschränkten, diskursiven Verstand – *intellectus ectypus* – immer nur durch die Abstraktion bzw. analytisch vom Einzelnen zum Allgemeinen gelangt, kann Gott vom Synthetisch-Allgemeinen (von einer intuitiven Sicht des Ganzen) ausgehen und dadurch auch den notwendigen Zusammenhang der Teile mit dem Ganzen und somit das Wesen selbst der Dinge, das *Noumenon*, erkennen.

Bekanntlich hat Goethe später, in einem Aufsatz aus dem Jahr 1820 mit dem Titel *Anschauende Urteilskraft*, diese Art der göttlichen Erkenntnis, die jedes Einzelne nur in seinem notwendigen Zusammenhang mit dem Ganzen der Natur betrachtet, sowohl für seine wissenschaftliche als auch für seine künstlerische Methode reklamiert.⁹ Aber bereits Schillers Darstellung von Goethes wissenschaftlicher Methode in seinem ersten Brief an ihn, den er unmittelbar nach ihrer Begegnung im Jahre 1794 und nach ihrer Unterhaltung über die Urpflanze geschrieben hat, legt eine Analogie zu Kants ›intellektueller Anschauung‹ nahe.¹⁰

Lässt man nun Fichtes Wiederaufnahme der ›intellektuellen Anschauung‹ in der *Wissenschaftslehre* beiseite, weil er ihr dort eine teilweise abweichende Bedeutung zuschreibt,¹¹ so findet diese Art von Erkenntnis zweifellos in Schellings Philosophie ihre wichtigste Anwendung. Am Ende seines *Systems des transcendentalen Idealismus* (1800) betrachtet Schelling die ›intellektuelle Anschauung‹, die eben wie bei Kant eine intuitive Auffassung des Ganzen und somit des Wesens, selbst des Seins bedeutet, als die

S. 41-47; Frank, Manfred: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt/M. 1989 (es 1563. N.F. 563), S. 137-154.

- 8 Vgl. Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Werkausgabe Band X. Herausgegeben von Wilhelm Weischedel. Frankfurt/M. 1974 (stw 57), S. 358-364 (§ 77).
- 9 Goethe, Johann Wolfgang: Anschauende Urteilskraft; in: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Herausgegeben von Erich Trunz. Band 13: Naturwissenschaftliche Schriften I. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Dorothea Kuhn und Rike Wankmüller. Mit einem Essay von Carl Friedrich von Weizsäcker. Achte, neubearbeitete Auflage. München 1981, S. 30f.
- 10 Vgl. Friedrich Schiller an Johann Wolfgang Goethe, 23. August 1794; in: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Herausgegeben von Emil Staiger. Mit Illustrationen. Bildkommentar von Hans-Georg Dewitz. Band 1. Frankfurt/M. 1977 (insel taschenbuch 250), S. 33-36.
- 11 Vgl. Frank: ›Intellektuale Anschauung‹ (Anm. 6), S. 106-114.

letzte Begründung einer jeden Philosophie.¹² Um diese von Kant nur Gott zugestandene Erkenntnis auch für den Menschen zugänglich zu machen, unterstreicht Schelling deren unbewusste, d. h. vorrationale Natur. Er schreibt diese Erkenntnisart bezeichnenderweise an erster Stelle dem Genie zu, das im unbewussten, wesentlichen Teil der Kunstproduktion zu einem Instrument der Natur selbst wird, die sich in seinem Produkt, im Kunstwerk also, dem Menschen manifestiert.¹³ Das Kunstwerk wird somit zur Offenbarung eines intuitiv, d. h. unbewusst erfassten Allgemeinen und dadurch »Organon zugleich und Document der Philosophie«.¹⁴

Wie schon der Begriff »Offenbarung« nahe legt, bildet die Idee der intuitiven Erkenntnis der Ganzheit des Universums die Grundlage für eine Auffassung von der Kunst als Ersatzreligion, indem sie der Kunst die Fähigkeit zuspricht, dem Menschen genauso wie die Religion einen Zugang zum Göttlichen zu verschaffen.¹⁵ Es ist allerdings noch nicht mit ausreichender Deutlichkeit erkannt worden, dass es kein Zufall ist, wenn ausgerechnet die Kunst und nicht etwa die Philosophie oder eine andere Instanz zum privilegierten Vermittler dieser Offenbarung aufsteigt. Die Idee einer intuitiven Erfassung des Naturganzen ist nämlich von Anfang an mit der Kunstreflexion eng verbunden, und sowohl Schelling als auch Hölderlin haben die ästhetische Natur der »intellektuellen Anschauung« wiederholt unterstrichen.¹⁶ Wie im Folgenden gezeigt werden soll, kulminieren in ihrer Auffassung von dieser Art Erkenntnis geradezu die ver-

12 Vgl. Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *System des transcendentalen Idealismus*. 1800; in: Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: *Ausgewählte Schriften*. Band I: *Schriften*. 1794-1800. Frankfurt/M. 1985 (stw 521), S. 395-702, hier S. 695.

13 Vgl. Schelling: *System des transcendentalen Idealismus* (Anm. 12), S. 684-686.

14 Vgl. Schelling: *System des transcendentalen Idealismus* (Anm. 12), S. 686 und 695.

15 »Ich denke, daß die teilweise Analogie zur Offenbarung unverzichtbare Voraussetzung für alle Fälle ist, in denen der Kunst die Funktion einer Religion zugesprochen wird« (Auerochs, Bernd: *Die Entstehung der Kunstreligion*. Göttingen 2006 (Palaestra 323), S. 91). – Auerochs interpretiert dieses »Gefühl für Ganzheit« als »eine Folge der aufklärerischen Religionskritik« (ebd.; vgl. auch S. 363f.) und untersucht das Verhältnis zwischen der spinozistischen bzw. pantheistischen Auffassung der Natur und der allmählichen Erhebung der Kunst zur privilegierten Offenbarungsinstanz bei Johann Gottfried Herder (S. 287-309), Karl Philipp Moritz (S. 367-372), August Wilhelm Schlegel (S. 372-378), Friedrich Schlegel (S. 380-399), Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (S. 417-424), Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (S. 438-463) und Novalis (S. 463-482).

16 Man vergleiche etwa Hölderlins Briefe an Schiller vom 4. September 1795 und an Niethammer vom 24. Februar 1796; in: Hölderlin, Friedrich: *Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden*. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Band 3: *Die Briefe – Briefe an Hölderlin – Dokumente*. Herausgegeben von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Wolfgang Behschnitt. Frankfurt/M. 1992 (Bibliothek deutscher Klassiker 81), S. 203f. und S. 224-226. – Vgl. auch den Beitrag von Marco Castellari in diesem Band, S. 177-191, insbesondere S. 180f.

schiedenen Theorien über die Göttlichkeit bzw. Gottähnlichkeit des Genies.¹⁷

Dieser Gedanke ist natürlich sehr alt und geht einerseits auf die altgriechischen Theorien des poetischen Enthusiasmus (der platonischen *mania*, der Gottergriffenheit also), andererseits auf die neuplatonische Idee des Schöpfergottes zurück; er findet dann aber v. a. in der Renaissance, bei Michelangelo, Leonardo, Dürer usw., sowie später im 17. Jahrhundert bei Autoren wie Federico Zuccari, Giovanni Paolo Lomazzo oder Giovanni Pietro Bellori seinen Ausdruck.¹⁸ In der Ästhetik des 18. Jahrhunderts erscheint diese Auffassung sowohl in Frankreich als auch in Italien, in England und in Deutschland schon als *Topos*. Am bekanntesten ist natürlich Shaftesburys Rede vom Künstler als »second *Maker*: a just Prometheus under Jove«,¹⁹ die in Deutschland v. a. im Sturm und Drang enthusiastisch aufgegriffen wurde (mehrere Belege hierfür ließen sich bei Herder, Goethe oder Lenz unschwer anführen). Aber auch schon Bodmer und Breitinger, Baumgarten, Lessing, Sulzer und andere verwenden die Metapher der Göttlichkeit des schaffenden Genies. Da diese Vorstellung jedoch zu ganz unterschiedlichen Zwecken ins Feld geführt wurde, werde ich mich im Folgenden ausschließlich auf die erkenntnistheoretische Begründung dieser Parallelisierung konzentrieren, weil nur diese zu jener Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis führt, die in Hölderlins und Schellings »intellektueller Anschauung« ihren höchsten Ausdruck findet.

17 Diese Herkunft der »intellektuellen Anschauung« bei Hölderlin und Schelling ist noch nicht deutlich genug erkannt worden. Port verfolgt die Quellen dieser Idee bis in die griechische Philosophie zurück, vernachlässigt jedoch den ästhetischen Diskurs des 18. Jahrhunderts, den er erst sehr spät und nur nebenbei erwähnt; vgl. Port: »Die Schönheit der Natur erbeuten« (Anm. 7), S. 93-119, hier S. 118. – Die ästhetische Natur dieses Vermögens wird auch von Auerochs nicht erkannt, der die Anschauung der Kunst bei Schelling als ein objektives Pendant zur intellektuellen Anschauung definiert, während Kunstanschauung und intellektuelle Anschauung dort in Wirklichkeit ein und dasselbe sind (vgl. Auerochs: Die Entstehung der Kunstreligion (Anm. 15), S. 424).

18 Vgl. Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der alten Kunsttheorie* (1924). 2. verbesserte Auflage. Berlin 1960 (Studien der Bibliothek Warburg 5).

19 Vgl. Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper Third Earl of: *Soliloquy: Or, Advice to an Author*; in: Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper Third Earl of: *Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften*. In englischer Sprache mit paralleler deutscher Übersetzung. Herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Gerd Hemmerich und Wolfram Benda. Band I, 1: *Ästhetik*. Stuttgart-Bad Cannstatt 1981, S. 34-301, hier S. 110. – Vgl. hierzu Schmidt: *Die Geschichte des Genie-Gedankens I* (Anm. 7), S. 259-261.

Die ästhetische Erkenntnis und die göttliche »anschauende Erkenntnis«

Am Ende der *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*, seiner ersten Begründung der Ästhetik als philosophische Disziplin, vergleicht Baumgarten den Künstler, der im Gedicht »gleichsam eine Welt« schafft, ausdrücklich mit dem »Schöpfer«. ²⁰ Diese hier eher beiläufig geäußerte Idee findet dann in Baumgartens System der Ästhetik eine tiefere Fundierung. Baumgarten geht nämlich bei seiner Rehabilitation der sinnlichen bzw. – nach der etymologischen Bedeutung des Wortes – »ästhetischen« Erkenntnis, vom Bewusstsein des *malum metaphysicum* aus, d. h. von der Beschränktheit der menschlichen Erkenntnis. ²¹ Diese Beschränktheit führt dazu, dass auch die höhere menschliche Erkenntnis – die rationale oder, in der Sprache der Schulphilosophie, die »deutliche Erkenntnis« – ihre Deutlichkeit nur durch einen Prozess der Abstraktion von den unendlichen Bestimmungen des gedachten individuellen Gegenstandes erreichen kann: Sie bezahlt ihre Deutlichkeit mit der Armut an Merkmalen. Die sowohl durch die Kunstproduktion als auch durch die Kunstrezeption vermittelte sinnliche oder ästhetische Erkenntnis erreicht hingegen nie die Deutlichkeit der rationalen Erkenntnis, sondern höchstens den Grad der »Klarheit«, kann aber dafür eine viel höhere Anzahl an Bestimmungen oder Merkmalen des Gegenstandes enthalten und ist insofern reicher als die rationale Erkenntnis. Gerade durch diesen »Reichtum« nähert sie sich aber der höchsten Erkenntnis überhaupt: der anschauenden Erkenntnis Gottes, welcher »auf einmal« – also intuitiv statt diskursiv – das Ganze der Natur und ihre Teile erblickt. ²² Die ästhetische Erkenntnis ist nämlich eine Erkenntnis des Besonderen, dessen voll-

-
- 20 Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* / Philosophische Betrachtungen über einige Bedingungen des Gedichtes. Übersetzt und mit einer Einleitung herausgegeben von Heinz Paetzold. Lateinisch – Deutsch. Hamburg 1983 (Philosophische Bibliothek 352), S. 57 (§ 68).
- 21 Zu Baumgartens Begründung der Ästhetik vgl. Franke, Ursula: *Kunst als Erkenntnis. Die Rolle der Sinnlichkeit in der Ästhetik des Alexander Gottlieb Baumgarten*. Wiesbaden 1972 (Studia Leibnitiana. Supplementa IX); Schweizer, Hans Rudolf: *Ästhetik als Philosophie der sinnlichen Erkenntnis. Eine Interpretation der Aesthetica A. G. Baumgartens mit teilweiser Wiedergabe des lateinischen Textes und deutscher Übersetzung*. Basel – Stuttgart 1973; Solms, Friedhelm: *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*. Stuttgart 1990 (Forschungen und Berichte der Evangelischen Studiengemeinschaft 45).
- 22 Vgl. die wichtigsten erkenntnistheoretischen Paragraphen der *Aesthetica*: Baumgarten, Alexander Gottlieb: *Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der Aesthetica (1750/58)*. Übersetzt und herausgegeben von Hans Rudolf Schweizer. Lateinisch – Deutsch. Zweite, durchgesehene Auflage. Hamburg 1988 (Philosophische Bibliothek 355), § 440-441, S. 68-71; § 557-565, S. 140-151.

kommene Erkenntnis aber der Erkenntnis des Ganzen der Natur gleichkommt, insofern das Besondere nach der Definition der Metaphysik der Schule als *ens omnimode determinatus* eine Unendlichkeit von Bestimmungen besitzt.²³

Die ästhetische Erkenntnis ist jedoch keine bloß passive Wahrnehmung, sondern vielmehr – ganz im Sinne von Leibniz' produktiver Auffassung von Erkenntnis – eine Hervorbringung. Die slichtvolle Methode in Baumgartens *Meditationes* und das Verfahren des Dichtungsvermögens in seiner *Aesthetica* beschreiben insofern nichts anderes als die Art und Weise, wie eine solche ästhetische Erkenntnis (v. a. durch Weglassungen und Verdichtungen) als ein dem großen Ganzen der Natur analoges Ganzes gebildet bzw. hervorgebracht wird.

Der bei Baumgarten eher implizite Vergleich des Künstlers mit dem Schöpfer ist von einem ziemlich unbekanntem Pädagogen namens Friedrich Gabriel Resewitz in seinem anonym erschienenen Aufsatz *Über das Genie* weitergeführt worden, in dem er die »anschauende Erkenntnis« ausdrücklich zum Wesen des Genies erhebt.²⁴ Diese Art der Erkenntnis, welche bereits Leibniz in den *Nouveaux Essais* ausschließlich Gott und nur teilweise auch den Genies zugesprochen hat,²⁵ bedeutet eine simultane, d. h. intuitive Erkenntnis des Ganzen der Natur und ihrer Teile und ermöglicht somit dem Genie bei Resewitz, die Gegenstände oder das Besondere »in concreto« und damit in allen unendlichen Bestimmungen zu erfassen.²⁶ Als Modell und zur Begründung der Möglichkeit einer solchen Erkenntnis nimmt Resewitz bezeichnenderweise die göttliche Sicht der Dinge, die zugleich höchst deutlich und intuitiv sein soll.²⁷

Während Moses Mendelssohn eine solche anschauende Erkenntnis des Ganzen der Natur allein Gott vorbehält,²⁸ schreibt Lessing sie wenig-

23 Vgl. Baumgarten: *Theoretische Ästhetik* (Anm. 22), S. 141 (§ 557).

24 Vgl. [Resewitz, Friedrich Gabriel]: *Versuch über das Genie*. Zweyter Abschnitt; in: *Sammlung vermischter Schriften zur Beförderung der schönen Wissenschaften und der freyen Künste*. Dritten Bandes erstes Stück [Herausgegeben von Christian Friedrich Nicolai]. Berlin 1760, S. 1-69, hier S. 7f. – Zu Resewitz vgl. Costazza, Alessandro: *Genie und tragische Kunst*. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern – Berlin – Bruxelles – Frankfurt/M. – New York – Paris – Wien 1999 (Iris 13), S. 77-80.

25 Vgl. Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Nouveaux Essais sur l'entendement humain*. Livre III-IV / *Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand*. Buch III-IV; in: Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Philosophische Schriften*. Herausgegeben und übersetzt von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz. Band III. Zweite Hälfte. Darmstadt 1961, S. 580/582.

26 Resewitz: *Versuch über das Genie II* (Anm. 24), S. 8. Vgl. auch ebd., S. 31 und 51.

27 Resewitz: *Versuch über das Genie II* (Anm. 24), S. 38, 40f., 45.

28 Vgl. Moses Mendelssohns Rezension von Resewitz' *Versuch* in den *Briefen die neueste Litteratur betreffend* (210. Brief); in: Mendelssohn, Moses: *Gesammelte Schriften*. Jubiläumsausgabe. Begonnen von I. Elbogen, J. Gutmann, E. Mittwoch. Fortgesetzt von A. Altman, E. J. Engel. In Gemeinschaft mit F. Bamberger, H. Borodianski (Bar-Davan), S. Rawidowicz,

stens mittelbar auch dem Künstler zu, indem er das Genie in der *Hamburgischen Dramaturgie* einen »sterblichen Schöpfer« nennt, der sein Werk zu einem Ganzen bildet, welches »ein Schattenriß von dem Ganzen des ewigen Schöpfers sein« soll.²⁹ Durch diese Idee der Gottähnlichkeit des schaffenden Künstlers will er allerdings nicht so sehr die produktive, schöpferische Kraft des Künstlers hervorheben; sie dient ihm vielmehr dazu, den Theodizee-Gedanken ästhetisch zu unterstützen und jedes »Murren wider die Vorsehung« wenigstens in der Kunst auszuschließen.³⁰ Diese Argumentation macht andererseits eine wesentliche Funktion sichtbar, die der ästhetische Diskurs im Laufe des 18. Jahrhunderts übernommen hat: So wie die Ästhetik als philosophische Disziplin aus dem Zusammenbruch des rationalistischen Weltbildes entstanden ist, so werden auch die Argumente der Theodizee, je mehr sie angesichts der »Tatsachen« an Gewicht verlieren, von der ästhetischen Diskussion (etwa in den Auseinandersetzungen über das Gefallen am Hässlichen, in den Theorien des Erhabenen und nicht zuletzt in der Theorie des Tragischen) übernommen. Schon lange vor Nietzsche hat also die Welt nur als ästhetisches Phänomen ihre Rechtfertigung gefunden.³¹

Die Auffassung von der göttlichen »anschauenden Erkenntnis« als dem distinktiven Merkmal des Genies findet Eingang sowohl in die ästhetischen bzw. poetologischen Theorien der Aufklärung als auch in jene des Sturm und Drang – nur sie kann nämlich als vermittelnde Instanz zwischen dem Ganzen der Natur, als Makrokosmos, und dem Ganzen des Kunstwerkes, als Mikrokosmos, dienen. So schreibt etwa Friedrich von Blanckenburg in seiner *Theorie des Romans* (1774), die eine konkrete Anwendung auf eine spezifische Gattung der ästhetischen und poetologischen Positionen der Aufklärung darstellt, dass die Dichter, die sich »so gerne Schöpfer« nennen, diesen Namen nur verdienen, wenn sie »ihren Werken so viel Ähnlichkeit, als es möglich ist, mit den Werken des *Uneingeschränkten* [...] geben«. ³² Die Aufgabe des Künstlers besteht also nach

B. Strauss, L. Strauss, W. Weinberg, Band 5, 1: Rezensionenartikel in *Briefe, die neueste Litteratur betreffend* (1759-1765). Bearbeitet von Eva J. Engel. Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, S. 487-492. – Vgl. dazu Costazza: Genie und tragische Kunst (Anm. 24), S. 78f. und 51-55.

29 Lessing, Gotthold Ephraim: *Hamburgische Dramaturgie* [79. Stück]; in: Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Herausgegeben von Wilfried Barner zusammen mit Klaus Bohnen, Gunter E. Grimm, Helmuth Kiesel, Arno Schilson, Jürgen Stenzel und Conrad Wiedemann. Band 6: *Werke 1767-1769*. Herausgegeben von Klaus Bohnen. Frankfurt/M. 1985 (Bibliothek deutscher Klassiker 6), S. 575-580, hier S. 577.

30 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie* [79. Stück] (Anm. 29), S. 577.

31 Vgl. dazu Costazza: Genie und tragische Kunst (Anm. 24), S. 398-402.

32 Blanckenburg, Friedrich von: *Versuch über den Roman*. Faksimiledruck der Originalausgabe von 1774. Mit einem Nachwort von Eberhard Lämmert. Stuttgart 1965 (Sammlung Metzler 39), S. 312f.

Blanckenburg darin, das außer Gott nur ihm sichtbare Ganze der Natur auch dem Leser oder Zuschauer »anschauend«, d. h. ohne die Mediation der Sprache und des Verstandes, sichtbar zu machen.³³

Ähnliche Gedanken finden sich dann auch in Jakob Michael Reinhold Lenz' *Anmerkungen übers Theater* (1774). Der erste Grundsatz der Kunst ist nach Lenz nämlich die Nachahmung, die er aber als ein »Nachäffen« des höchsten Schöpfers versteht, während er als zweite und wichtigste Quelle der Poesie das »Anschauen« anführt.³⁴ Damit meint er aber ganz genau die »anschauende Erkenntnis« bzw. die Fähigkeit, »mit einem Blick durch die innerste Natur aller Wesen [zu] dringen«, »das Ganze« oder »das All« simultan zu erfassen und es immer »gegenwärtig« zu haben.³⁵

Schon an dieser Stelle wird deutlich, dass der Prozess, der bei Baumgarten mit einem Akt wenigstens scheinbarer Bescheidenheit angefangen hatte, indem aufgrund der Einsicht in die Beschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens auch den bloß klaren Erkenntnissen der Sinne eine gewisse Autonomie und Existenzberechtigung zugesprochen wurde, nun zur höchsten, gottähnlichen Erkenntnis überhaupt geführt hat. Was diesen Übergang vom *analogon rationis* zum *analogon rationis dei* ermöglicht hat, sind unzweifelhaft zwei Charakteristika, die die ästhetische Erkenntnis mit der göttlichen teilt: ihre intuitive Natur und ihr Ganzheitscharakter.³⁶

Hatte nun Resewitz die Gottähnlichkeit der ästhetischen Erkenntnis durch eine Ausweitung auf die rationale Erkenntnis der sonst nur der sinnlichen Erkenntnis zukommenden Anschaulichkeit begründet, so entwickelt sich in Wirklichkeit die Rehabilitation der ästhetischen Erkenntnis in den Diskursen über das Genie in die geradezu entgegengesetzte Richtung, d. h. durch die Hervorhebung der dunklen und unbewussten Anteile derselben.

33 Vgl. ausführlicher Costazza: *Genie und tragische Kunst* (Anm. 24), S. 80-83.

34 Vgl. Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Anmerkungen übers Theater*; in: Lenz, Jakob Michael Reinhold: *Werke und Briefe in drei Bänden*. Herausgegeben von Sigrid Damm. Band 2. München – Wien 1987, S. 641-671, hier S. 645-647.

35 Lenz: *Anmerkungen übers Theater* (Anm. 34), S. 646f.; vgl. dazu auch Costazza: *Genie und tragische Kunst* (Anm. 24), S. 83-86.

36 Vgl. ähnlich Schulte-Sasse, Jochen: *Der Stellenwert des Briefwechsels in der Geschichte der deutschen Aufklärung*; in: Lessing, Gotthold Ephraim / Mendelssohn, Moses / Nicolai, Friedrich: *Briefwechsel über das Trauerspiel*. Herausgegeben und kommentiert von Joche Schulte-Sasse. München 1972, S. 168-237, hier S. 178; Baumler, Alfred: *Kants »Kritik der Urteilskraft. Ihre Geschichte und Systematik. Erster Band: Das Irrationalitätsproblem in der Aesthetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur »Kritik der Urteilskraft«*. Halle/S. 1923, S. 242f.

Das Dunkle und Unbewusste der ästhetischen Erkenntnis

In zahlreichen Genie-Theorien der Zeit, sowohl französischer als auch englischer oder deutscher Provenienz, werden die Naturverbundenheit und das Naturhafte des Genies dadurch hervorgehoben, dass das Genie mit einer Pflanze (Young, Gerard, Dubos) bzw. mit der Erde (Batteux) oder mit den Trieben der Tiere (Diderot) verglichen wird.³⁷ In Deutschland hat vor allem Johann Georg Sulzer in den Artikeln ›Erfindung‹ und ›Genie‹ seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* sowohl die Pflanzenanalogie als auch den Vergleich mit den Trieben der Tiere aufgenommen und den unbewussten Charakter der Genieproduktionen hervorgehoben.³⁸

Der Ursprung dieses Gedankens ist zumindest in Deutschland ziemlich eindeutig: Es handelt sich um die leibnizsche Idee der *petites perceptions*. Jedes Seiende bzw. jede Monade steht nach Leibniz mit jedem anderen Wesen des Universums in Verbindung, aber diese Verbindungen können infolge der Beschränktheit des Erkenntnisvermögens nicht alle deutlich, sondern höchstens dunkel wahrgenommen bzw. empfunden werden.³⁹ Diese bloß unbewussten Empfindungen – die *petites perceptions* eben – stellen jedoch den Ursprung jeder Empfindung und letztendlich auch jeder Erkenntnis dar. Nur in der Dunkelheit dieser *petites perceptions* spiegelt also die menschliche Monade, trotz des *malum metaphysicum*, das Ganze des Universums wider und nähert sich dadurch gewissermaßen der göttlichen Sicht. Nicht durch eine Erhöhung oder Verfeinerung der auf Abstraktion basierenden rationalen Erkenntnis nähert sich somit auch der Mensch dem göttlichen Blick, sondern gerade umgekehrt durch eine Versenkung in die dunklen Gefilde des *fundus animi*.⁴⁰

37 Vgl. Abrams, M[eyer] H[oward]: Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik. Übersetzt und eingeleitet von Lore Iser. München 1978 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 42), S. 250-255 und speziell für Deutschland S. 255-269; Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens (Anm. 7), S. 132f.; Wolf, Herman: Versuch einer Geschichte des Geniebegriffs in der deutschen Ästhetik des 18. Jahrhunderts. I. Band: Von Gottsched bis auf Lessing. Heidelberg 1923, S. 34 (Young), S. 42 (Gerard), S. 54 (Dubos), S. 57 (Batteux), S. 65 (Diderot).

38 Vgl. Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzelnen, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter aufeinanderfolgenden, Artikeln abgehandelt. Band II. Reprografischer Nachdruck der 2. vermehrten Auflage Leipzig 1792. Hildesheim 1967, S. 93f. und 364.

39 Vgl. etwa Leibniz' *Préface* zu seinen *Nouveaux Essais sur l'entendement humain* in: Leibniz, Gottfried Wilhelm: Philosophische Schriften. Herausgegeben und übersetzt von Wolf von Engelhardt und Hans Heinz Holz. Band III. Erste Hälfte. Darmstadt 1959, S. XXII-XXIV.

40 Vgl. hierzu Adler, Hans: Fundus Animae – der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung; in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 62 (1988), S. 197-220; Adler, Hans: Die Prägnanz des Dunklen –

Einen der deutlichsten Ausdrücke dieser Theorie findet man etwa im Artikel ›Génie‹ der *Encyclopédie*, den manche Denis Diderot, andere hingegen Jean-François de Saint-Lambert zuschreiben.⁴¹ Hier wird gesagt, dass der Mensch, »jetté dans l'univers«, »reçoit avec des sensations plus ou moins vives, les idées de tous les êtres«, so dass derjenige ein Genie ist, der eine »ame plus étendue« besitzt, die beim Kontakt mit allen Wesen unmittelbar aktiv und produktiv wird. Gerade infolge dieser »breiteren Seele« wirft das Genie »sur la nature des coups-d'œil généraux & perce ses abîmes«. Das Genie »observe rapidement un grand espace, une multitude d'êtres« und sammelt auf diese Weise »dans son sein des germes qui y entrent imperceptiblement, & qui produisent dans le tems des effets si surprenans, qu'il est lui-même tenté de se croire inspiré«. ⁴² Eine ähnliche Auffassung vertritt mehr als ein halbes Jahrhundert später in Italien auch Giacomo Leopardi, der ebenfalls von der vorrationalen Natur des Enthusiasmus und vom »colpo d'occhio«, vom göttlichen Überblick des Genies, schreiben wird.⁴³

Die bis jetzt verfolgte Entwicklung der Vergöttlichung der ästhetischen Erkenntnis kulminiert jedoch in Deutschland bei einem Autor, der zwar zu den Begründern der deutschen Klassik zählt, aber trotzdem einen tiefen Einfluss auf die Kunsttheorie der Romantik und des Idealismus ausgeübt hat: in den ästhetischen Schriften von Karl Philipp Moritz.⁴⁴ In seinem Aufsatz *Die metaphysische Schönheitslinie* geht dieser ausgerechnet vom – der Beschränktheit des menschlichen Erkenntnisvermögens wegen – problematischen Verhältnis zwischen dem Ganzen der Natur, das nur in den Augen Gottes ein schönes Schauspiel darstellt, und dem Ganzen des Kunstwerks aus, das eine Widerspiegelung im »verjüngten Maßstab« jener metaphysischen »höchsten Schönheit« sein soll.⁴⁵ Ohne zu

Gnoseologie – Ästhetik – Geschichtsphilosophie bei Johann Gottfried Herder. Hamburg 1990 (Studien zum achtzehnten Jahrhundert 13).

- 41 Vgl. Wolf: Versuch einer Theorie des Geniebegriffs (Anm. 37), S. 73f. Gegen eine solche Zuschreibung an Saint-Lambert äußert sich hingegen Dieckmann, Herbert: Diderot's Conception of Genius; in: *Journal of the History of Ideas* II (1941), S. 151-182, hier insbesondere S. 163, Anm. 19.
- 42 ›Génie; in: *Encyclopédie ou dictionnaire Raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Nouvelle impression en facsimilé da la première édition de 1751-1780. Volume 7. Stuttgart-Bad Cannstatt 1966, S. 582-584, hier S. 582f.
- 43 Vgl. Costazza, Alessandro: »Questi tedeschi sempre bisognosi di analisi, di discussione, di esattezza«. Leopardi und die deutsche Philosophie und Ästhetik des 18. Jahrhunderts; in: *Ginestra. Periodikum der Deutschen Leopardi-Gesellschaft* 12 (2002), S. 9-28.
- 44 Zu Moritz' ästhetischer Theorie vgl. Costazza, Alessandro: Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts. Bern – Berlin – Frankfurt/M. – New York – Paris – Wien 1996 (Iris 10); Costazza: Genie und tragische Kunst (Anm. 24).
- 45 Moritz, Karl Philipp: *Die metaphysische Schönheitslinie*; in: Moritz, Karl Philipp: Werke in zwei Bänden. Herausgegeben von Heide Hollmer und Albert Meier. Band 2: Popular-

erklären, wie der Künstler jene einzige wahre Totalität auch nur dunkel wahrnehmen kann, konzentriert sich Moritz in diesem Aufsatz auf die künstlerische Arbeitsweise, die im Grunde, ganz ähnlich wie Baumgartens »lichtvolle Methode« bzw. wie das Dichtungsvermögen (*facultas fingendi*), »gleichsam *negativ*« zu Werke gehe, indem sie die Begebenheiten der wirklichen Welt aus ihrem unendlichen Zusammenhang ausschneide und sie dann untereinander wieder in Beziehung setze, um auf diese Art und Weise eine wenigstens scheinbare Totalität zu bilden.⁴⁶

In seinem wichtigsten ästhetischen Aufsatz *Über die bildende Nachahmung des Schönen* nimmt Moritz dann eine entschiedene Irrationalisierung des künstlerischen Bildungsprozesses vor. Darin schreibt er der »Tatkraft« des Genies die Fähigkeit zu, das einzige wahre Ganze im großen Zusammenhang der Dinge, das weder »die *unterscheidende* Denkkraft« noch »die darstellende Einbildungskraft« noch »der äußere Sinn« umfassen können, »in dunkler Ahndung *auf einmal*« – also intuitiv – zu erfassen.⁴⁷ Die Tatkraft des Genies muss nämlich »so weit, wie die Natur selber sein« und den unendlichen auf sie zuströmenden Eindrücken eine Unendlichkeit von Berührungspunkten anbieten.⁴⁸ Die innigste Berührung zwischen dem Ganzen der Natur und dem Ganzen der »*dunkelahnenden* Tatkraft«⁴⁹ des Künstlers löst alsdann den künstlerischen Schaffensprozess sozusagen automatisch aus, so dass der Künstler mit absoluter Notwendigkeit anfangen muss, »die vollkommensten Verhältnisse des großen Ganzen der Natur« »wie an den Spitzen seiner Strahlen, in einen Brennpunkt [zu] fassen«, um sie »zu einem für sich bestehenden Ganzen« zu bilden, das jene Verhältnisse »im *verjüngenden* Maßstabe« spiegelt.⁵⁰

In einem weiteren Schritt spezifiziert Moritz, dass jene »*dunkelahnende* Tatkraft«, die das Genie auszeichnet und es zur künstlerischen Produktion zwingt, Ausdruck einer natürlichen Urkraft sei, die wie ein schopenhauerischer Wille in einem unaufhaltsamen Prozess der Bildung und Zerstörung bzw. der Bildung durch Zerstörung durch alle Reiche der Natur hindurchgehe.⁵¹

philosophie – Reisen – Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 1997 (Bibliothek deutscher Klassiker 145), S. 950-957, hier insbesondere S. 952.

46 Vgl. Moritz: Die metaphysische Schönheitslinie (Anm. 45), S. 954.

47 Moritz, Karl Philipp: Über die bildende Nachahmung des Schönen; in: Moritz, Karl Philipp: Werke in zwei Bänden. Herausgegeben von Heide Hollmer und Albert Meier. Band 2: Popularphilosophie – Reisen – Ästhetische Theorie. Frankfurt/M. 1997 (Bibliothek deutscher Klassiker 145), S. 958-991, hier S. 971f.

48 Moritz: Über die bildende Nachahmung (Anm. 47), S. 972.

49 Moritz: Über die bildende Nachahmung (Anm. 47), S. 971.

50 Moritz: Über die bildende Nachahmung (Anm. 47), S. 973.

51 Vgl. Moritz: Über die bildende Nachahmung (Anm. 47), S. 979f.

Eine solche irrationalistische Auffassung der künstlerischen Produktion neigt jedoch dazu, die Bedeutung des traditionsreichen Begriffs der Nachahmung zu revolutionieren und das Genie selbst letztendlich zum bloßen Werkzeug zu degradieren. Nicht mehr das Kunstwerk imitiert dann die natürlichen Gegenstände (*natura naturata*), sondern das Genie ahmt diesem Verständnis zufolge in seinem Schaffen den natürlichen Bildungsprozess (*natura naturans*) nach. Diese Vorstellung ist freilich nicht absolut neu: Schon bei Shaftesbury hat es unmittelbar nach dem berühmten Passus über den »second Maker« geheißt, dass der Künstler – nach Sulzers Übersetzung im Artikel »Dichter« – »[g]leich jenem obersten Künstler oder der allgemeinen bildenden Natur [...] ein Ganzes [formet], wol zusammenhangend und in sich selbst abgemessen.«⁵² In Deutschland hat aber als erster gerade Baumgarten in seinen *Meditationes* das Prinzip der *imitatio* auf die *natura naturans* bezogen, und ihm ist dann fast vierzig Jahre später Sulzer gefolgt, als er im Artikel »Natur« das »Verfahren der Natur« als »die eigentliche Schule des Künstlers« bezeichnet.⁵³ Ganz ähnlich behauptet auch Blanckenburg, dass »der so gepriesene Grundsatz der Nachahmung« nichts anderes bedeuten kann, als dass der Künstler bei der Produktion seiner Werke »wie die Natur in der Hervorbringung der ihrigen« verfährt.⁵⁴ Und Moritz schreibt schließlich, dass »das Nachahmen in den schönen Künsten« ein Nachstreben und Wetteifern des Künstlers mit einer als dynamisches Prinzip verstandenen Natur sei;⁵⁵ ja, die »bildende Nachahmung« des Künstlers sei in Wirklichkeit nur ein Teil des natürlichen Schaffensprozesses selbst, den Moritz bezeichnenderweise als eine »Nachahmung« versteht, d. h. als ein Streben alles Seienden nach dem höchsten Schönen.⁵⁶

Am Ende der Entwicklung führt also die Irrationalisierung der Kunstproduktion im Laufe des 18. Jahrhunderts zur Eliminierung des Genies selbst, das zum bloßen Werkzeug einer dunklen natürlichen Urkraft wird, die durch ihn hindurch im Kunstwerk ihre höchste, sozusagen schopenhauersche Erlösung im Schein feiert.⁵⁷ Es ist daher kein Wunder, dass das Kunstwerk im letzten Teil von Moritz' *Bildender Nachahmung* zur Offenbarung des tiefsten Wesens des Seins avanciert: Vor allem in der »tragi-

52 Vgl. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste (Anm. 38), S. 613.

53 Vgl. Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste (Anm. 38), S. 507; vgl. außerdem Baumgarten: *Meditationes* (Anm. 20), S. 80 (§ CVIII-CX).

54 Blanckenburg: Versuch über den Roman (Anm. 32), S. 313.

55 Vgl. Moritz: Über die bildende Nachahmung (Anm. 47), S. 959 und 970.

56 Vgl. Moritz: Über die bildende Nachahmung (Anm. 47), S. 990.

57 Von dieser doppelten Funktion als »Offenbarung« und »Erlösung«, die die Kunst mit der Religion teilt, spricht auch Auerochs, allerdings nicht in Bezug auf Moritz. Vgl. Auerochs: Die Entstehung der Kunstreligion (Anm. 15), S. 14f.

schen Kunst« äußert sich augenblicklich das tragische Gesetz der Bildung, jener unaufhaltsame Prozess von »Aufhören und Werden, Zerstörung und Bildung«, zu dem notwendigerweise auch das Leiden des Einzelnen gehört.⁵⁸ Auch dieses individuelle Leiden wird allerdings durch seine Darstellung in der Kunst, dank des Mitleids, das eine sympathetische Überwindung der Individualität bedeutet, in die Gattung aufgenommen: »Das Auge blickt dann, sich selber spiegelnd, aus der Fülle des Daseins auf.«⁵⁹

Sowohl in der Produktion als auch in der Rezeption der Kunst ermöglichen also nur die Überwindung der Einschränkungen des Subjekts – des *principium individuationis* – und ein pantheistisches Einswerden »mit allem, was lebt«, einen Blick hinter den »Schleier der Maya«, d. h. in Hölderlins »ewige Schönheit« als das »Unendlicheinige« bzw. das »Eine in sich selber unterschiedne«. ⁶⁰ Obwohl Moritz den Begriff der »intellektuellen Anschauung« nicht gebraucht, nimmt seine Beschreibung der Wirkung der tragischen Kunst Hölderlins und Schellings Vorstellung dieser besonderen Art von Erkenntnis unmittelbar vorweg.⁶¹

Nicht von ungefähr wird Hölderlin die Tragödie als »Metapher einer intellektuellen Anschauung« bezeichnen.⁶² Auch Schelling vertritt in seiner Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* die Auffassung der Nachahmung der *natura naturans*⁶³ und unterstreicht am Ende des *Systems des transcendentalen Idealismus* das Unbewusste im Hervorbringungsprozess des Genies: Nur dieses Unbewusste – die Überwindung des Subjekts also – mache das Genie zum Werkzeug einer Offenbarung des höchsten Seins und das Kunstwerk zum Produkt und zugleich Mittel der »intellektuellen Anschauung«. ⁶⁴ Insofern aber der Inhalt dieser Anschauung die »ewige Schönheit« ist und die Religion – wie Hyperion sagt – nichts anderes als »Liebe der Schönheit« im Sinne von Platons *Gastmahls*, d. h. ein Streben nach ihr meint, wird die Kunst eben zur Religion.

58 Vgl. Moritz: Über die bildende Nachahmung (Anm. 47), S. 990.

59 Moritz: Über die bildende Nachahmung (Anm. 47), S. 991.

60 Hölderlin: Hyperion (Anm. 1), S. 92.

61 Vgl. zu Moritz' Neubestimmung des Tragischen als Organon einer intellektuellen Anschauung: Costazza: Genie und tragische Kunst (Anm. 24), S. 429-454.

62 Hölderlin, Friedrich: Über den Unterschied der Dichtarten; in: Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke und Briefe in drei Bänden. Herausgegeben von Jochen Schmidt. Band 2: Hyperion – Empedokles – Aufsätze – Übersetzungen. Herausgegeben von Jochen Schmidt in Zusammenarbeit mit Katharina Grätz. Frankfurt/M. 1994 (Bibliothek deutscher Klassiker 108), S. 553-559, hier S. 553 und 555.

63 Vgl. Schelling, F[riedrich] W[ilhelm] J[oseph]: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur. Mit einer Bibliographie zu Schellings Kunstphilosophie. Eingeleitet und herausgegeben von Lucia Sziborsky. Hamburg 1983 (Philosophische Bibliothek 344), S. 4f.

64 Vgl. Schelling: System des transcendentalen Idealismus (Anm. 12), S. 695f.

In dieser Tradition muss auch Schleiermachers Einführung des Begriffs »Kunstreligion« in der dritten Rede *Über die Religion* (1799) betrachtet werden.⁶⁵ Obwohl die Verwendung des Begriffs eher beiläufig erfolgt, stellt sie in Wirklichkeit eine konsequente Folge von Schleiermachers ästhetischer Auffassung von Religion dar. Was er unter »Religion« versteht, ist eben die »anschauende Erkenntnis« des Genies oder die »intellektuelle Anschauung«. An unzähligen Stellen seiner Reden wiederholt er, dass »Religion [...] Sinn und Geschmack fürs Unendliche« bzw. die »sinnliche Anschauung« oder die »dunkle Ahndung« des ganzen Universums sei.⁶⁶ Die »sinnliche Anschauung« bedeutet aber auch für ihn, genau wie schon für die Schulphilosophie, eine unmittelbare Erkenntnis des einzelnen Dings,⁶⁷ das nur »als Element des Ganzen« betrachtet werden kann, denn »im Universum kann es nur etwas sein durch die Totalität seiner Wirkungen und Verbindungen«.⁶⁸ Aus diesem Grund verwandelt sich diese Erkenntnis des Einzelnen in eine Erkenntnis des Unendlichen bzw. der ganzen Natur.

Auch bei Schleiermacher, wie v. a. bei Schelling und Hölderlin, bedeutet diese sinnliche Anschauung andererseits ein pantheistisches Einswerden mit der Natur⁶⁹ bzw. mit der natürlichen »ewigen Gärung einzelner Formen und Wesen«,⁷⁰ aber auch mit der geschichtlichen Entwicklung, mit ihrem unaufhörlichen Werden im Vergehen, wo »der hohe Weltgeist über alles lächelnd hinwegschreitet, was sich ihm lärmend widersetzt«.⁷¹

Dass Schleiermacher die Kunst in seiner dritten Rede als parallele Erscheinung zur Religion und in der Moderne geradezu als Propädeutik zur

65 Vgl. Schleiermacher, Friedrich Daniel Ernst: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*. Mit einer Einleitung herausgegeben von Andreas Arndt. Hamburg 2004 (Philosophische Bibliothek 563), S. 93. – Vgl. ausführlicher zu Schleiermachers Auffassung des Begriffs »Kunstreligion« Auerchs: *Die Entstehung der Kunstreligion* (Anm. 15), S. 438-482 sowie den Beitrag von Heinrich Detering im vorliegenden Band, S. 11-27.

66 Vgl. etwa Schleiermacher: *Über die Religion* (Anm. 65), S. 29-31, 33, 48, 70f. u. a. m.; von »dunkler Ahndung«, die unmittelbar an Moritz erinnert, redet Schleiermacher auf S. 92.

67 Vgl. Schleiermacher: *Über die Religion* (Anm. 65), S. 33.

68 Schleiermacher: *Über die Religion* (Anm. 65), S. 85.

69 Spinoza wird von Schleiermacher zweimal ausdrücklich und in den höchsten Tönen erwähnt (vgl. Schleiermacher: *Über die Religion* (Anm. 65), S. 31 und 71) und auch das *Hen kai pan* klingt wiederholt mit (vgl. ebd., S. 29 und 71). Man vergleiche auch die unmittelbar an Werthers Brief vom 10. Mai erinnernde pantheistische Erfahrung: »Ich liege am Busen der unendlichen Welt: ich bin in diesem Augenblick ihre Seele, denn ich fühle alle ihre Kräfte und ihr unendliches Leben, wie mein eigenes, sie ist in diesem Augenblicke mein Leib [...]« (ebd., S. 41f.).

70 Schleiermacher: *Über die Religion* (Anm. 65), S. 29.

71 Schleiermacher: *Über die Religion* (Anm. 65), S. 57.

Religion auffasst, nimmt bei einer solchen ästhetischen Auffassung von Religion nicht wunder und erscheint vielmehr geradezu als konsequent. Der »Anblick großer und erhabner Kunstwerke« bewirkt nämlich Schleiermacher zufolge, dass

dem Menschen, der an nichts weniger dachte als sich über das Endliche zu erheben, in einem Moment wie durch eine innere unmittelbare Erleuchtung der Sinn fürs Universum aufgeht, und es ihn überfällt mit seiner Herrlichkeit.⁷²

In der Moderne stehen zwar Religion und Kunst nach Schleiermacher – als »Quellen der Anschauung des Unendlichen« – »nebeneinander wie zwei befreundete Seelen deren innere Verwandtschaft, ob sie sie gleich ahnden, ihnen doch noch unbekannt ist«. ⁷³ Gerade deswegen wird aber die »Kunstreligion«, als Vereinigung von beiden verstanden, zum Programm für die zukünftige Entwicklung:

Sie zusammenzuleiten und in einem Bett zu vereinigen, das ist das Einzige was die Religion, auf dem Wege den wir gehen, zur Vollendung bringen kann, das wäre eine Begebenheit aus deren Schoß sie bald in einer neuen und herrlichen Gestalt bessern Zeiten entgegen gehen würde.⁷⁴

Auch für Schleiermacher lässt sich also behaupten, dass jene Erhöhung der Kunst zur Religion, die etwa Hölderlin (bzw. sein Hyperion) den Athenern zuschrieb, aber implizit auch für die Kunst seiner Zeit und für die Kunst der Zukunft zusammen mit Schelling oder Hegel im *Ältesten Systemprogramm* reklamierte, das folgerichtige Ergebnis der Entwicklung der Ästhetik als erkenntnistheoretische Disziplin im Laufe des 18. Jahrhunderts darstellt. Die in den Genie-Vorstellungen der Zeit enthaltene Idee der Gottgleichheit des Künstlers – und somit auch die in dieser Zeit ansetzende kultische Verehrung desselben – basierte letztendlich auf der Idee der Gottähnlichkeit der ästhetischen Erkenntnis, wobei das Göttliche dieser Erkenntnis ausgerechnet in ihrer sozusagen triebhaften Dunkelheit bestand, so dass schließlich das subjektive Moment des Künstlers selbst zugunsten des Kunstwerks als Objektivation und Offenbarung des Absoluten eliminiert wurde. Diese Bestimmung des Kunstprodukts als »einzig und ewige Offenbarung, die es gibt«, ⁷⁵ öffnete aber der »Kunstreligion« als einer Ersatzreligion ⁷⁶ den Weg.

72 Schleiermacher: Über die Religion (Anm. 65), S. 93.

73 Schleiermacher: Über die Religion (Anm. 65), S. 94.

74 Schleiermacher: Über die Religion (Anm. 65), S. 94f.

75 Schelling: System des transcendentalen Idealismus (Anm. 12), S. 686.

76 Schmidt: Geschichte des Genie-Gedankens (Anm. 7), S. 396; vgl. auch S. 400f.