

5. DIE WENDE ZUM KUNSTWERK

5.1. Die Differenz von Kunstschönem und Naturschönem

Mit der Unterscheidung von Kunstschönem und Naturschönem leitet Kant vom analytischen Teil, der im *reinen* Geschmacksurteil die wesentlichen Bestimmungsmomente des Schönen (und Erhabenen) aufdeckt, zur Problematik der Hervorbringung (Produktion) des Schönen. Hier besteht die Schwierigkeit, daß bei der Hervorbringung des Schönen in der darstellenden Kunst ein spezifisch anderer Realitätscharakter als beim Naturschönen in den Vordergrund tritt. Denn „eine Naturschönheit ist ein *schönes Ding*; die Kunstschönheit ist eine *schöne Vorstellung* von einem Dinge“⁶⁶⁵. Während der Produktion des Kunstschönen ein bestimmter begrifflicher Zweck zugrunde liegt, hat das Naturschöne seinen Zweck in sich selbst und ruft nicht die Frage nach dem Zweck seiner Ursache und deren Kausalität hervor⁶⁶⁶. „Wenigstens so deuten wir die Natur aus, es mag dergleichen ihre Absicht sein oder nicht. Aber dieses Interesse, welches wir hier an Schönheit nehmen, bedarf durchaus, daß es Schönheit der Natur sei, und es verschwindet ganz, sobald man bemerkt, man sei getäuscht, und es sei nur Kunst (...)“⁶⁶⁷. Im reinen ästhetischen Urteil gibt Kant so auch der Naturschönheit den Vorrang vor der Kunstschönheit, denn „wenn jene gleich durch diese der Form nach sogar übertroffen“ wird, so „gründet sich allein das unmittelbare Interesse, das man daran nimmt“, darauf, „daß die Natur jene Schönheit hervorgebracht hat“⁶⁶⁸.

⁶⁶⁵ Kant *KdU* B 187.

⁶⁶⁶ "Wenn aber der Gegenstand für ein Produkt der Kunst gegeben ist, und als solches für schön erklärt werden soll, so muß, weil Kunst immer einen Zweck in der Ursache (und deren Kausalität) voraussetzt, zuerst ein *Begriff* von dem zum Grunde gelegt werden, was das Ding sein soll; und da die Zusammenstimmung des Mannigfaltigen in einem Dinge zu einer inneren Bestimmung desselben als Zweck die Vollkommenheit des Dinges ist, so wird in der Beurteilung der Kunstschönheit zugleich die Vollkommenheit des Dinges in Anschlag gebracht werden müssen, wonach in der Beurteilung einer Naturschönheit (als einer solchen) gar nicht die Frage ist" (Kant *KdU* B 187).

⁶⁶⁷ Kant *KdU* B 172.

⁶⁶⁸ Kant *KdU* B 166.

Rein ist das Geschmacksurteil nur als „selbsteigenes Vermögen“⁶⁶⁹, d.h. wenn kein „empirisches Wohlgefallen dem Bestimmungsgrunde desselben beigemischt wird“⁶⁷⁰. Und diesen Vorzug erfüllt das Naturschöne gerade dadurch, daß es sich jedem bestimmten Begriff entzieht. Dagegen ist das Kunstschöne als artifizielles Produkt immer von der Vorstellung begleitet, „wozu das Mannigfaltige dem gegebenen Objekt dienen und was dieses also vorstellen solle“⁶⁷¹. Und dieser Umstand setzt es dem Verdacht aus, den Schein der Wirklichkeit als eine verführerische Macht zu mißbrauchen und lediglich zu verdoppeln:

Daß das Wohlgefallen an der schönen Kunst im reinen Geschmacksurteile nicht ebenso mit einem unmittelbaren Interesse verbunden ist, als das an der schönen Natur, ist auch leicht zu erklären. Denn jene ist entweder eine solche Nachahmung von dieser, die bis zur Täuschung geht, und alsdann tut sie die Wirkung als (dafür gehaltene) Naturschönheit; oder sie ist eine absichtlich auf unser Wohlgefallen sichtbarlich gerichtete Kunst; alsdann aber würde das Wohlgefallen an diesem Produkte zwar unmittelbar durch Geschmack stattfinden, aber kein anderes als mittelbares Interesse an der zum Grunde liegenden Ursache, nämlich einer Kunst, welche nur durch ihren Zweck, niemals an sich selbst interessieren kann, erwecken.⁶⁷²

Kant schreibt zwar dem genialen Künstler durch die Eigenschaft einer „angeborenen Gemütslage (ingenium), durch welche die Natur der Kunst die Regeln gibt“⁶⁷³, die Fähigkeit zu, „in Schaffung gleichsam einer anderen Natur, aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt“⁶⁷⁴, mächtig zu sein; deckt aber dadurch nur den prinzipiellen Unterschied zwischen Kunstschönem und Naturschönem in der Produktion wieder zu. Die Präjudizierung des Naturschönen vor dem Kunstschönen hat jedoch schon Konsequenzen für die ästhetische Beurteilung artifizierlicher Gegenstände. Kant diskutiert sie im § 16 als Variante ästhetischen Urteilens unter den Begriffen „anhängende Schönheit“ und „intellektuiertes Wohlgefallen“. Im § 17 nimmt er diese Präjudizierung in der Theorie vom *Ideal der Schönheit* in einer wesentlichen Modifikation wieder zurück - der

⁶⁶⁹ Kant *KdU* B 53.

⁶⁷⁰ Kant *KdU* B 39.

⁶⁷¹ Kant *KdU* B 49f.

⁶⁷² Kant *KdU* B 171.

⁶⁷³ Kant *KdU* B 180.

⁶⁷⁴ Kant *KdU* B 193.

menschlichen Gestalt, die als einzige Gestalt keine Einschränkung der Einbildungskraft bedeutet -, um sodann zum Kunstbegriff überzuleiten⁶⁷⁵.

Das Wohlgefallen, das vom Begriff des Zwecks abhängig ist, nennt Kant ein intellektuelles Wohlgefallen. Es unterscheidet sich vom reinen Geschmacksurteil, in dem „kein Begriff von irgend einem Zwecke, wozu das Mannigfaltige dem gegebenen Objekt dienen und was dieses also vorstellen solle, vorausgesetzt“⁶⁷⁶ ist, dadurch, daß es kein freies Geschmacksurteil ist, sondern sich bloß auf die einem Begriffe „anhängende“ Schönheit bezieht. Mit dieser Unterscheidung von freier Schönheit (*pulchritudo vaga*) und anhängender Schönheit (*pulchritudo adhaerens*) versucht Kant, den Perspektivwechsel vom gestaltlosen Spiel der Einbildungskraft, das für sich nichts bedeutet oder vorstellt, zur Begrenzung der Einbildungskraft, mithin zur Reflexion dieses Spiels, vorzubereiten. Freie Schönheiten „bedeuten (...) für sich nichts“; es sind Schönheiten, die unabhängig vom menschlichen Auge „frei und für sich gefallen“; sie „stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe“⁶⁷⁷. So gesehen sind sie Phänomene einer unmenschlichen Einbildungskraft, die gewissermaßen im Gestaltlosen ansässig sind. Und doch muß die freie Schönheit einen „Beziehungspunkt“ haben, wenn sie faßlich, d.h. sichtbar und prätendiert sein soll. Nur: „Das Gesetz kann dieser Punkt nicht sein - da fiele sie unter die Gerichtsbarkeit des Verstandes“⁶⁷⁸. Kant spielt hier im Ansatz schon auf die Differenz von Phänomen und Erscheinung

⁶⁷⁵ Es ist in diesem Zusammenhang kennzeichnend, daß die *Wende zum Kunstwerk* in der Exposition der Kritik der ästhetischen Urteilskraft vom 3. Geschmacksmoment des ästhetischen Urteils aus geführt wird, da in ihm die eigentliche "Realerklärung" des Schönen ("Schönheit ist...") gegeben wird. "Diese Realerklärung wird dann in der Deduktion der Geschmacksurteile fast nur wiederholt, und sie liegt auch in Wahrheit den anderen dreien derart zugrunde, daß diese nur die Folgen des dritten Moments bilden. Sollte daher die Einheit im Gedankengang des Kantischen Werks auch literarisch aufgewiesen werden, so müßte man sich vor allem an dieses dritte Moment halten und entwickeln, wie die anderen Bestimmungen der Exposition Kants aus ihm entspringen" (Kurt Schilling: *Natur und Wahrheit. Untersuchung über Entstehung und Entwicklung des Schellingschen Systems bis 1800*. München 1934, S. 55f.).

⁶⁷⁶ Kant *KdU* B 49f.

⁶⁷⁷ Kant *KdU* B 49.

⁶⁷⁸ Alfred Baeumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts*. Ebd. S. 285.

an: Das, was sich in der Einbildungskraft selbst zeigt, das bloße Phänomen, darf nicht Erscheinung werden, da es den Charakter des Sich-selbstzeigens augenblicklich verlieren würde; es muß als Schein der Einbildungskraft mit dem Bewußtsein begleitet werden können, *als ob es nichts wäre*⁶⁷⁹.

Mit der Unterscheidung von reiner und anhängender Schönheit hat Kant nicht die Abwertung intendieren wollen, daß überall dort, wo in der ästhetischen Beurteilung eines Gegenstandes ein Begriff bestimmend wirkt, eine Minderung des ästhetischen Wohlgefallens bzw. eine Aufhebung des freien Spiels der Einbildungskraft zu sehen ist. Die Kriterien der ästhetischen Rezeption im *reinen* Geschmackurteil über das Naturschöne sollen auch für die ästhetische Produktion maßgeblich sein, ohne jedoch den Zwang von Regeln erkennen zu lassen. Darüber hinaus muß dem Kunstschönen sogar eine Bedeutsamkeit zugesprochen werden, die geradezu die „Kehrseite des Mangels des Naturschönen an bestimmter Aussage“⁶⁸⁰ ist. Kant diskutiert diese Auszeichnung in seiner „Lehre vom Ideal der Schönheit“: Wird nämlich der exemplarische Fall gefunden, in dem die Fixierung auf einen Begriff die Freiheit der Einbildungskraft nicht beeinträchtigt, also die Zweckbestimmung dem Prinzip der Zweckmäßigkeit nicht widerspricht, ist die anhängende Schönheit der reinen Schönheit durchaus ebenbürtig.

Wenn auch die *pulchritudo adhaerens* nicht „vage“ Schönheit ist, sondern „durch einen Begriff von objektiver Zweckmäßigkeit *fixierte* Schönheit“⁶⁸¹, so ist doch die Möglichkeit denkbar, zu dem Begriff ein Ideal zu denken, worin seine Fixierung wieder aufgehoben erscheint und die Freiheit der Einbildungskraft bewahrt bleibt. Diesem Ideal kann nur eine Idee der Vernunft zugrunde liegen, „die a priori den Zweck be-

⁶⁷⁹ Kant *KdU* B 51. Gadamer zieht aus dieser Differenz von *Phänomen* und *Erscheinung* die Konsequenz: "Die Beispiele der freien Schönheit sollen offenbar gar nicht die eigentliche Schönheit darstellen, sondern nur das eine sichern, daß das Gefallen als solches nicht eine Beurteilung der Vollkommenheit des Dinges ist. (...) Schon dies ist ja unzweifelhaft, daß jene Einschränkungen [auf das intellektuierte Wohlgefallen] (...) von Kant nicht beklagt, sondern gefordert werden, daß Kant also jenen Abbruch, der damit dem ästhetischen Wohlgefallen geschieht, vom moralischen Standpunkt aus als Gewinnwertet" (Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Ebd. S. 51).

⁶⁸⁰ Hans-Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Ebd. S. 57.

⁶⁸¹ Kant *KdU* B 54.

stimmt, worauf die innere Möglichkeit des Gegenstandes beruht“. Das Schöne wird in dieser Konstruktion zum Instrument des Guten *herabgestuft*, tangiert aber nun das *gesamte Vermögen* der Vorstellungskräfte: Einbildungskraft, Verstand und Vernunft, wie sie in den Ideen der praktischen Vernunft als zweckmäßig zusammen stimmend vorgestellt werden. Damit ist gesagt: Der Reichtum der Einbildungskraft ist dort für den Menschen am größten, wo die Einbildungskraft nicht schlechthin frei ist, sondern wo ihr Gehalt das ganze Vermögen menschlicher Vorstellungen zum Sprechen bringt. Die schöne Kunst macht sich diesen Spielraum zu eigen⁶⁸². Sie beruht, wie Kant in einer frühen Reflexion zusammenfaßt,

auf der Verbindung der Anschauung mit Begriffen, d.i. der Sinnlichkeit mit dem Verstand und der Vernunft. Je mehr Begriff in der Anschauung hervorleuchtet, je mehr ein Begriff in der Anschauung ausgedrückt worden: desto größer ist die Kunst. Die Begriffe müssen aber nicht empirisch, d.i. von der Anschauung entlehnt seyn; denn sonst ist es bloß Geschicklichkeit, aber nicht Kunst. ⁶⁸³

Das intellektuierte Geschmacksurteil geht über die Wahrnehmung konvenierender Formgestalten hinaus, indem es sein Wohlgefallen an einem Gegenstand in Beziehung setzt zu seinem *inneren Zweck, der seine Möglichkeit bestimmt*, also auf einem Begriff von diesem Gegenstand gründet (These § 16). Die bloße Vorstellung des Gegenstandes wird daran gemessen, was der Gegenstand seinem Begriff nach sein soll. Daß der Begriff

⁶⁸² Georg Friedrich Meier hat im Anschluß an Baumgartens *Aesthetica* in seinem *Versuch einer allgemeinen Auslegungskunst* (Halle 1757, Neudruck Olms 1976) der hermeneutischen Charakteristik, die sich auf die rationale Auslegung bezieht, eine ästhetische Auslegung (*interpretatio aesthetica*) nebengeordnet, die der "sinnreichen Schrift" (§ 9) zugerechnet werden müsse. Auch in der *interpretatio aesthetica* habe die Hermeneutik die Funktion, "den Zusammenhang der bezeichneten Sache mit ihren Zeichen klar ein[zu]sehen" (§ 514) und sei auf einen "Brennpunkt" wie auf einen Zweck hin organisiert. "Je größer dieser Zweck ist, folglich aus je mehreren und größeren Teilen er zusammengesetzt ist, desto größer ist die Schönheit" (§ 24). Alfred Baeumler bemerkt dazu: "Meiers Ausführung weist auf den metaphysischen Hintergrund des Leibnizschen Zweckbegriffs: die Harmonie des Vielen in Einem, die durch das *principe de convenance* beherrscht wird. Auch in Kants Aufzeichnung taucht der Harmoniebegriff auf. Indem die Urteilskraft das dem Verstande unzugängliche Zusammenstimmen des Mannigfaltigen zu einem Ganzen erfaßt, entdeckt sie darin eine Harmonie" (Alfred Baeumler: *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik*. Ebd. S. 285).

⁶⁸³ Kant *Akad.-Ausg.* 15, 423 (= *Reflexion* 962).

und damit die Beurteilung der „Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben“ vorausgesetzt wird, kennzeichnet dieses Urteil als ein „zum Teil intellektuiertes Geschmacksurteil“⁶⁸⁴. Hier aber muß Kant zufolge eine wesentliche Einschränkung gemacht werden, damit das begrifflich vermittelte Geschmacksurteil nicht zu einem bloß normativen Werturteil mißrät:

Man würde vieles unmittelbar in der Anschauung Gefallende an einem Gebäude anbringen können, wenn es nur nicht eine Kirche sein sollte; eine Gestalt mit allerlei Schnörkeln und leichten, doch regelmäßigen Zügen, wie die Neuseeländer mit ihren Tätowierungen tun, verschönern können, wenn es nur nicht ein Mensch wäre; und dieser könnte viel feinere Züge und einen gefälligeren sanfteren Umriß der Gesichtsbildung haben, wenn er nur nicht einen Mann oder gar einen kriegerischen vorstellen sollte.⁶⁸⁵

Es läßt sich aber von einem „schönen Wohnhaus“, einer „Kirche“ etc. kein Ideal vorstellen und sich somit die ihnen korrespondierende Vorstellung nicht danach bemessen, was sie ihrem Begriff nach idealiter sein sollte („vermutlich weil die Zwecke durch ihren Begriff nicht genug bestimmt oder fixiert sind“). Nur das, „was den Zweck seiner Existenz in sich selbst hat, der *Mensch*, der sich durch Vernunft seine Zwecke selbst [bestimmt] (...), ist also eines Ideals der *Schönheit*, so wie die Menschheit in seiner Person als Intelligenz des Ideals der *Vollkommenheit*, unter allen Gegenständen in der Welt allein fähig“⁶⁸⁶. „Ein Ideal schöner Blumen, eines schönen Ameublements, einer schönen Aussicht läßt sich nicht denken.“⁶⁸⁷

Nur von der „menschlichen Gestalt“⁶⁸⁸ gibt es in der Einbildungskraft ein Ideal der Schönheit, das in dem Ausdruck des Sittlichen besteht, „ohne welches der Gegenstand nicht allgemein gefallen würde“ (These § 17). Indem Kant den Objektbereich intellektuellen Wohlgefallens auf den Menschen (die menschliche Gestalt), die einzige „*Gattung des Schönen*“, die eines „Ideals fähig“⁶⁸⁹ ist, beschränkt, qualifiziert er es zu

⁶⁸⁴ Kant *KdU* B 55.

⁶⁸⁵ Kant *KdU* B 50.

⁶⁸⁶ Kant *KdU* B 55f.

⁶⁸⁷ Kant *KdU* B 55.

⁶⁸⁸ Kant *KdU* B 59.

⁶⁸⁹ Kant *KdU* B 55.

einem Wohlgefallen, das im ästhetischen Urteil gleichrangig neben dem ästhetischen Urteil über Naturschönem steht. „Es gibt zweierlei Arten von Schönheit“⁶⁹⁰. Diese Distinktion ist Folge der spezifischen Differenz von Naturschönem und Kunstschönem.

Es knüpft sich hieran sogleich die Frage, ob für die freie Schönheit, soll sie nicht nur auf Naturschönes beschränkt sein, Beispiele artifizieller Gegenstände überhaupt nur aus der abstrakten Kunst („Arabeskenästhetik“) stammen können⁶⁹¹, da gerade hier kein Begriff von irgendeinem Zweck (was es vorstellen soll) vorausgesetzt ist. Kant hat zu mindest diese - zu Fehldeutungen Anlaß gebende - Möglichkeit erwogen: „So bedeuten die Zeichnungen *à la grecque*, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. für sich nichts; sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten. Man kann auch das, was man in der Musik Phantasieren (ohne Thema) nennt, ja die ganze Musik ohne Text, zu derselben Art zählen“⁶⁹². Die Schwierigkeit einer solchen Einteilung sieht Kant aber sehr wohl, wenn er sagt, ein Geschmacksurteil könne „nur alsdann rein sein, wenn der Urteilende entweder von diesem Zwecke keinen Begriff hätte *oder* in seinem Urteil davon abstrahierte“⁶⁹³. Die Zweckmäßigkeit der Form des schönen Gegenstandes, wenn man von dem Sonderfall der *Arabeskenästhetik* absieht, ist so auch keine äußere Eigenschaft des Gegenstandes, sondern eine *Entsprechungskontur*, die auf der formalen Übereinstimmung der sinnlichen Wahrnehmung in bezug auf die Vernunft beruht. Im § 51 *Von der Einteilung der schönen Künste* spricht Kant diese Entsprechungsform, die sich als „künstliche[s] Spiel der Empfindungen des Gehörs und der des Gesichts“ in der *Farbenkunst* und *Musik* vermitteln läßt, direkt an:

Es ist merkwürdig, daß diese zwei Sinne, außer der Empfänglichkeit für Eindrücke, soviel davon erforderlich ist, um von äußeren Gegenständen mittelst ihrer Begriffe zu bekommen, noch einer besonderen damit verbundenen Emp-

⁶⁹⁰ Kant *KdU* B 48.

⁶⁹¹ Vgl. dazu die Thesen von Walter Bröcker: *Was bedeutet abstrakte Kunst?* In: Kant-Studien 48 (1956/57), S. 485-501 ("Kunst als reine Kunst der Form macht die abstrakte Kunst zur reinen Kunst").

⁶⁹² Kant *KdU* B 49.

⁶⁹³ Kant *KdU* B 52.

findung fähig sind, von welcher man nicht recht ausmachen kann, ob sie den Sinn oder die Reflexion zum Grunde habe (...).⁶⁹⁴

Was bei Farben und Tönen, im Unterschied zum Angenehmen, die „Schönheit ihrer Komposition“ ausmacht, ist nur als „Stimmung (Spannung) des Sinnes“, als „Proportion der Zeiteinteilung“, als „Zitterungen“ des Lichts, als *Rhythmus* oder als *Intensität* bemerkbar, so daß man sich „genötigt sehen [möchte], die Empfindungen von bei den nicht als bloßen Sinneneindruck, sondern als die Wirkung einer Beurteilung der Form im Spiele vieler Empfindungen anzusehen“⁶⁹⁵. Diese Stimmung ist nicht im Sinne der Erscheinung wahrnehmbar und in irgendeinem Verweisungszusammenhang ausfindig zu machen, sondern *sie zeigt sich selbst*. „Das Reine aber in einer einfachen Empfindungsart bedeutet, daß die Gleichförmigkeit derselben durch keine fremdartige Empfindung gestört und unterbrochen wird (...)“⁶⁹⁶. Es erweckt „die Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst“⁶⁹⁷. Es ist, wie Heidegger in *Sein und Zeit* sagt, ein „Sichzeigen im Sinne von Phänomen“⁶⁹⁸. Und um dieses Phänomen auch in der Reflexion festzuhalten, muß es in einer Weise ins Werk gesetzt werden, daß es als *das, was es ist*, in den Schein zurücktritt. Die Kunst prätendiert, etwas zu zeigen, ohne es jedoch im Sinne von Erscheinung einlösen zu wollen. Dieses Moment der Wahrheit in der Realitätsverleugnung des künstlerischen Scheins ist es, wodurch das Kunstschöne dem Naturschönen gleichstellt ist, ohne damit das Bewußtsein ihrer Differenz aufzuheben. „An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben (...) so frei erscheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei“⁶⁹⁹. Kant entwickelt das Kunstschöne vom Naturschönen her, um die Aura der ersten Natur - die *Chiffreschrift*,

⁶⁹⁴ Kant *KdU* B 211.

⁶⁹⁵ Kant *KdU* B 212.

⁶⁹⁶ Kant *KdU* B 40f.

⁶⁹⁷ Kant *KdU* B 43.

⁶⁹⁸ "Obzwar "Erscheinen" nicht und nie ist ein Sichzeigen im Sinne von Phänomen, so ist doch Erscheinen nur möglich *auf dem Grunde* eines *Sichzeigens* von etwas. Aber dieses das Erscheinen mit ermöglichende Sichzeigen ist nicht das Erscheinen selbst. Erscheinen ist das *Sich-melden* durch etwas, was sich zeigt" (Martin Heidegger: *Sein und Zeit*. Tübingen 1972, S. 29).

⁶⁹⁹ Kant *KdU* B 179.

in der sie zu uns spricht - auch in der Kunst der menschlichen Deutungsnatur und darüber dem menschlichen *Ethos* offen zu halten.

Durch seine Theorie der adhären den Schön heit zeigt Kant die Möglichkeit auf, dem Naturverhältnis im ästhetischen Urteil auf zweierlei Weise Ausdruck zu verleihen, die beide zu dem Befund eines schönen Gegenstandes gelangen. Dies ist im intellektuier ten Wohlgefallen nur unter der Bedingung gerechtfertigt, daß es wesentlich um die Deutung des *menschlichen Ethos* geht - also die *menschliche Gestalt* das Thema ist -, denn nur der Mensch kann die Idee seiner ausgeführten Be stimmung zum „Prinzip der Beurteilung einer [Akad.-Ausg.: *seiner*] Gestalt“ machen kann, „durch welche, als ihre Wirkung in der Erscheinung, sich jene“ of fenbart. Er allein ist eines Scheins fähig, der nicht betrügt. Die Idee als Prinzip einer Beurteilung wird „gleichsam sichtbar“ gemacht, in dem sie an der *verfügbaren Auffassung* von Schönheit das *Ideal der Schönheit* konstruiert. Die Idee, die als „Urbild des Ge schmacks“ von jedem einzelnen hervorgebracht wird, fungiert hier als Maßstab für das, was Objekt des Geschmacks sein soll. Kants Absicht ist, im normativen Ge schmacksurteil die gleiche idealisierende Tätigkeit am Werke zu sehen wie im moralischen Urteil.

Kant erläutert dies im einzelnen so: Das Ideal der Schönheit ist der Definition nach die „Vorstellung eines ein zeln als einer Idee adäquaten Wesens“⁷⁰⁰. Als solches bildet es sich aus *ästhetischer Normalidee* und *Vernunftidee*. Unter *ästhetischer Normalidee* versteht Kant die Anschauung der Einbildungskraft von einer einzelnen, nicht aus der Erfahrung stammenden, sondern ihr vielmehr als Regel der Beurteilung zugrunde liegenden *Durchschnittsgestalt*. Er umschreibt sie als „das Bild, was gleichsam absichtlich der Technik der Natur zum Grunde gelegen hat“⁷⁰¹, das sie „aber in keinem einzelnen [Gegenstand] völlig erreicht zu haben scheint“⁷⁰². Diese *Normalidee* (Gattungsbild) dient nun als Richtmaß für alles Erscheinende, ist aber nicht nur auf den Menschen bezogen. Zum spezifisch menschlichen Idealbild gehören vielmehr die Ver nunftideen, durch die die *Normalidee* des Menschen um die Idee seiner Mög-

⁷⁰⁰ Kant *KdU* B 54.

⁷⁰¹ Kant *KdU* B 56.

⁷⁰² Kant *KdU* B 58f.

lichkeiten erweitert wird. Daß es nur von der menschlichen Gestalt ein Ideal der Schönheit gibt, das in dem „Ausdruck des Sittlichen“ besteht, liegt darin begründet, daß die Vernunftideen, „welche die Zwecke der Menschheit, sofern sie nicht sinnlich vorgestellt werden können“, antizipieren, zum „Prinzip der Beurteilung [s]einer Gestalt“⁷⁰³ gemacht werden. Sie fungieren als Schemata für die Normalidee, und es ist „ihre Wirkung in der *Erscheinung*“, wodurch „sich jene offenbaren“. Das Idealbild, das gewissermaßen als eine Gattungsidee je der einzelne „hervorzubringen“⁷⁰⁴ bestrebt ist, wird als *Bild eines Ideals* in jeder künstlerischen Darstellung zu erreichen versucht. Im Sinne dieser Idealität schöner Gegenstände ist das ästhetische Wohlgefallen „der Verwandtschaft nach moralisch“. Wo dies nicht der Fall ist, handelt es sich um Kunsthandwerk, d.h. um das bloß mechanische Wirklichmachen der Erkenntnis eines möglichen Gegenstandes.

Es ist nicht leicht, diese Konzeption ästhetischen Urteilens noch in Übereinstimmung mit Kants ästhetischer Urteilstheorie zu lesen. Denn mit dem Gedanken einer der Einbildungskraft zugrundeliegenden *Normalidee* und der Theorie von einem *Schönheits- bzw. Vollkommenheitsideal* stellen sich Anklänge einer normativen Ästhetik bzw. einer rationalistischen Konzeption von Schönheit als („verworren“) gedachter Vollkommenheit ein, wogegen sich Kants Ästhetik mit ihrem autonomen Schönheitsbegriff ausdrücklich wendet⁷⁰⁵. Andererseits gefährdet diese Theorie vom Ideal der Schönheit aber nicht die Autonomie des reinen ästhetischen Wohlgefallens, da in der Darstellung der menschlichen Gestalt (und nur in ihr) dargestellter Gegenstand und künstlerischer Ausdruck, das Interesse am Gegenstand und das Interesse der Kunst eins sind. Zudem müssen wir vom Grund der Existenz der Kunst absehen und nach dem Grund der Erfahrung der Kunst als Erscheinung fragen können bzw. den Schein der Kunst als Phänomen, nicht als Erscheinung, interpretieren. „Kantisch gesprochen: das intellektuierte und interessierte Wohlgefallen an diesem dargestellten Ideal der Schönheit drängt nicht ab von dem ästhetischen Wohlgefallen, sondern ist mit ihm eins. Bei der Darstel-

⁷⁰³ Kant *KdU* B 56.

⁷⁰⁴ Kant *KdU* B 54.

⁷⁰⁵ Zur Kritik Schillers an der Differenz von *pulchritudo vaga* und *pulchritudo adhaerens* vgl. Kap. 8.

lung der menschlichen Gestalt allein spricht der ganze Gehalt des Werkes zugleich als Ausdruck seines Gegenstandes zu uns“⁷⁰⁶ und die Gefahr eines ‘falschen’ Scheins ist gebannt. Die produktive Wendung liegt darin, daß das „Hinaussehen auf einen Begriff“ dann der Reinheit des ästhetischen Wohlgefallens nicht abträglich ist, solange kein Widerstreit in den Zweckbestimmungen entsteht und die Freiheit der Einbildungskraft bewahrt bleibt⁷⁰⁷. Dieser Fall ist nur im *Bild vom Menschen* gegeben; und dies impliziert gleichzeitig, daß in anderen Darstellungen der Ausdruck des Sittlichen nur ein geliehener ist⁷⁰⁸.

Schiller wird wie Hegel und Schelling die Differenz von Naturschönem und Kunstschönem wieder einebnen⁷⁰⁹. Die Definition in den

⁷⁰⁶ Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*. Ebd. S. 54.

⁷⁰⁷ "Nach Kant ist also ein präskriptiv-normatives Geschmacksurteil denkbar, in dem die Norm kein Begriff, sondern eine Art subjektives Idealbild ist, das aber zugleich in seiner Idealität unbestimmt, gewissermaßen undeutlich sichtbar ist und das die "unbestimmte Idee der Vernunft von einem Maximum" in der Weise zur Geltung bringt, daß jedes gegebene Exemplar von dem Bewußtsein begleitet ist, das Idealbild nicht erreicht zu haben" (Jens Kulenkampff: *Kants Logik des ästhetischen Urteils*. Frankfurt am Main 1994, S. 155f.).

⁷⁰⁸ Wer in dem Urteil über das Idealschöne eine implizite "Wertbeurteilung" erkennen will, wie dies Sverre Klausen (Sverre Klausen: *Grundlinien der Kantischen Ästhetik*. Oslo 1943, S. 26f.) interpretiert, oder gar "eine prinzipielle Determination durch die Vernunft, in der das Kriterium der Beurteilung die Vollkommenheit, nicht aber die Zweckmäßigkeit ist", wie Joachim Peters (Joachim Peters: *Das transzendente Prinzip der Urteilskraft*. Ebd. S. 132) in Anschluß an Klausen, erkennt die Pointe dieser Konstruktion. Gerade weil das *Bild vom Menschen*, wie es in den Fiktionen der reinen Vernunft 'gedacht' wird, mit dem *Ideal der Einbildungskraft* zweckmäßig ist, kann von einem Werturteil, das an die Sache von außen herangetragen wird, keine Rede sein. Der Ausdruck des Sittlichen in der Kunst ist zweckfrei, weil er schon "in der bloßen Beurteilung (...) gefällt" (*KdU* B 179).

⁷⁰⁹ In Hegels *Ästhetik* wird dann das Naturschöne "als die erste Existenz des Schönen" (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke in 20 Bänden*. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Hrsg. v. E. Moldenhauer u. K. M. Michel. Frankfurt am Main 1970, Bd. 13, 1, S. 190ff. = *Vorlesungen über die Ästhetik*) ganz fallengelassen. Ebenso ist in Schellings Kunstphilosophie das Naturschöne dem höchsten Abbild der Natur, dem Kunstschönen, als ein minderes und zufälliges Abbild untergeordnet. Im 6. Hauptabschnitt des *Systems des transzendentalen Idealismus* führt Schelling aus, daß "die Schönheit, weil ihre Bedingung in der Natur nicht als existierend gedacht werden kann, als schlechthin zufällig erscheinen [wird], woraus sich das ganze eigenthümliche Interesse an der Naturschönheit, nicht sofern sie Schönheit überhaupt, sondern insofern sie *Naturschönheit* ist, erklären läßt. Es erhellt daraus von selbst, was von der Nachahmung der Natur als Princip der Kunst zu halten sey, da, weit entfernt, daß die bloß zufällig

Kalliasbriefen: „schön ist er [der Gegenstand], wenn seine Vollkommenheit als Natur erscheint“⁷¹⁰, erlaubt nur noch die graduelle Unterscheidung vom Kunstschönen: „Völlig rein kann also nur diejenige Kunstschönheit sein, deren Original in der Natur selbst sich findet“⁷¹¹. Schillers Idee des Idealschönen überschreitet den (Kantischen) Gegensatz von Natur- und Kunstschönem, indem sie eine Dichotomie von Natur und Praxis virtuell aufhebt. In der Erfahrung ist die Schönheit zwar „als die Bürgerin zweier Welten anzusehen, deren einer sie durch *Geburt*, der andern sie durch *Adoption* angehört (...)“, wie Schiller noch in *Anmut und Würde* schreibt⁷¹². Doch wird spätestens mit den *Ästhetischen Briefen* im „Idealschönen“ ein Gleichgewicht angestrebt, das zwar „immer nur Idee [bleibt], die von der Wirklichkeit nie ganz erreicht werden kann“, in welchem aber „beyde Wirkungsarten der Schönheit (...) eine einzige seyn“⁷¹³

schöne Natur der Kunst die Regel gebe, vielmehr, was die Kunst in ihrer Vollkommenheit hervorbringt, Princip und Norm für die Beurtheilung der Naturschönheit ist" (Schelling III, 622).

⁷¹⁰ Schiller SW, V, 419 (= *Kalliasbriefe*).

⁷¹¹ Schiller SW, V, 420 (= *Kalliasbriefe*).

⁷¹² Schiller XX, 260 (= *Ueber Anmuth und Würde*). Die gesamte Passage lautet: Da es also "in Ansehung des sinnlichen Objectes ganz und gar zufällig ist, ob es eine Vernunft giebt, die mit der Vorstellung desselben eine ihrer Ideen verbindet, folglich die objektive Beschaffenheit des Gegenstandes von dieser Idee als völlig unabhängig muß betrachtet werden, so thut man ganz Recht, das Schöne, *objektiv*, auf lauter Naturbedingungen einzuschränken, und es für einen bloßen Effekt der Sinnenwelt zu erklären. Weil aber doch - auf der andern Seite - die Vernunft von diesem Effekt der bloßen Sinnenwelt einen transcendenten Gebrauch macht, und ihm dadurch, daß sie ihm eine höhere Bedeutung leiht, gleichsam ihren Stempel aufdrückt, so hat man ebenfalls Recht, das Schöne *subjektiv* in die intelligible Welt zu versetzen. Die Schönheit ist daher als die Bürgerin zweier Welten anzusehen, deren einer sie durch *Geburt*, der andern sie durch *Adoption* angehört; sie empfängt ihre Existenz in der sinnlichen Natur, und *erlangt* in der Vernunftwelt das Bürgerrecht."

⁷¹³ Schiller XX, 360f. (= *Ästhetische Briefe*: 16. Brief). Vgl. auch Schiller XXI, 43 (= *Ueber das Erhabene*). Es ist eine verkürzte Sichtweise, die Differenz von Kant und Schiller lediglich darin zu sehen, daß "das Kantsche Naturschöne nur der Beweis [ist], daß sich die Vernunft in der sinnlichen Natur verwirklichen kann", wohingegen "das Schillersche Naturschöne bereits eine Verwirklichung des Vernunftgesetzes durch die Natur selbst ist" (Horst Nitschak: *Kritik der ästhetischen Wirklichkeitskonstitution*. Frankfurt am Main 1976, S. 215). Beide Thesen geben nur einen Sinn, wenn man zugleich sieht, daß im *reinen Vernunftbegriff der Schönheit* (XX, 340) eine Wechselwirkung dieser Positionen erreicht ist. Erst dann stellt sich das Problem des Naturschönen nicht mehr. So ist das Naturschöne in der

sollen. Unter Berufung auf die *Kritik der Urteilskraft* formuliert Schiller daher schon in den *Kalliasbriefen*:

Das Schöne der Form oder der Darstellung ist der Kunst allein *eigen*. „Das Schöne der Natur“, sagt Kant sehr richtig, „ist ein schönes Ding; das Schöne der Kunst ist eine schöne Vorstellung von einem Ding.“ Das Idealschöne könnte man hinzusetzen, ist eine schöne Vorstellung von einem schönen Ding.⁷¹⁴

Artifizielle Gegenstände können *nur auf die Sinngebung* des Menschen hin befragt werden, wenn sie schön sein sollen; und *sie sind nur schön*, wenn in ihnen Sinngebung als Ausdruck des Sittlichen zur Erfahrung kommt. Das unterscheidet sie vom Naturschönen, mit dem ein „intellektuelles Interesse“ nur verknüpft werden kann. Das Kunstschöne gefällt nicht nur für sich, sondern gibt auch zu denken. Sein entscheiden des Wertkriterium gegenüber der Schönheit und Erhabenheit der Natur ist *Geist*; jenes durch ästhetische Ideen belebende Prinzip im Menschen, das eine nicht zu erfassende Totalität im Kunstwerk realisiert, welches dann gleichsam als Spiegelbild die Totalität aller Vermögen dessen belebt, der es sieht. Der Mensch begegnet sich in der Kunst wieder, und Kunst soll als schöne Kunst gerade diese Selbstbegegnung sein. Dies ist der entscheidende Punkt, an dem Kant zum Kunstschönen überleitet und ästhetisches Urteil und ästhetische Produktion miteinander verbindet.

Nur am Naturschönen hingegen kann Kant das reine ästhetische Urteil in seinen wesentlichen Bestimmungen freilegen, weil im Schönen und Erhabenen der Natur die absichtslose Übereinstimmung von Natur und Subjekt im interesselosen Wohlgefallen bemerkt und gleichsam als *Gunst der Natur* erklärt werden kann. Nur in dem freien Wohlgefallen am Naturschönen offenbart sich so auch von sich aus ein höchstes Interesse, das „der Verwandtschaft nach moralisch ist“. Weil die Vernunft das Naturschöne als „Chiffreschrift“⁷¹⁵ liest, die sie „sich nie völlig entwickeln kann“⁷¹⁶, interpretiert sie diese als ein Sinnbild ihrer Freiheit. Die Zweckmäßigkeit der Natur in ihren schönen und erhabenen Gegenständen verweist damit das Subjekt nicht etwa nur an seine moralische Be-

griechischen Antike eine "ästhetische Stimmung des Gemüths", die den reinen Vernunftbegriff der Schönheit noch nicht kennt.

⁷¹⁴ Schiller SW, V, 426 (= *Kalliasbriefe*).

⁷¹⁵ Kant *KdU* B 170.

⁷¹⁶ Kant *KdU* B 168.

stimmung, sondern wird als eine „Beförderung des Lebens“⁷¹⁷ erfahren, die schon von sich aus moralisch ist.

Diese Merkmale sollen auch im Kunstschönen erfüllt sein. Die Zeichen der Kunst aber sind absichtsvoll und bestimmt und unterscheiden sich darin von den unbestimmten und freien Andeutungen der Natur. Je - doch liegt ihre Bestimmung nicht in einem Begriff *begründet* - obwohl die Produktion durch einen Begriff *veranlaßt* ist -, sondern im *Vermögen ästhetischer Ideen*, jener Fähigkeit des Genies, durch die die Natur der Kunst die Regeln gibt. Durch den Geniebegriff werden die Produkte schöner Kunst mit der Naturschönheit ästhetisch gleich gestellt. Die Kunst, die Natur in ihren schönen Naturformen gewährt, soll sich im Günstling der Natur, der sie in schönen Kunstformen ausdrückt, wieder - holen. Was absichtsvoll hervorgebracht wird, soll absichtslos gefallen: „(...) Es mag die Natur - oder die Kunstschönheit betreffen: *schön ist das, was in der bloßen Beurteilung (...) gefällt*“⁷¹⁸.

5.2. Das Vermögen des Genies

Das schöne Kunstwerk, das als Hervorgebrachtes keinen äußeren Zweck haben soll, der die Regeln seiner Produktion offenlegt, benötigt als Hervorzubringendes aber einen Begriff, der den Regeln seiner Produktion zugrunde liegt⁷¹⁹. Diese paradoxe Ausgangslage kennzeichnet die Schwierigkeit, künstlerische Produktionen dem Wahrheitsbezug freier Naturschönheiten gleichzustellen. Wenn die Kunst als *schöne Kunst* Deutung des menschlichen Ethos ist, dann muß sie die Welt - so wie die Naturschönheit - völlig neu sehen lassen und darf sich nicht an den Tatsachen orientieren, die zu ihrer Hervorbringung zweckmäßig sind. Sie muß, wie bei der vorgegenständlichen Naturbeziehung, in der Reflexion freier Naturschönheiten das Augenmerk auf die Unausschöpflichkeit ihres Gegenstandes richten. In der genialen Produktion sollen daher nach Kants Überzeugung *freie Gestaltung* und *gesetzmäßige Herstellung*, *Originali-*

⁷¹⁷ Kant *KdU* B 75.

⁷¹⁸ Kant *KdU* B 179.

⁷¹⁹ Vgl. Kant *KdU* B 181.

tät und *Exemplarität* so übereinkommen, daß sie Nachahmung der ersten Natur im Sinne des Ethos ist. Kant leitet diese Merkmale des Geniebegriffs nach Analogie der vier Bestimmungsmomente des ästhetischen Geschmacksurteils ab.

Die schöpferische Funktion der Einbildungskraft in ihrem Verhältnis zum Begriff nennt Kant *Geist* oder *Genie*. An ihr soll verständlich gemacht werden, wie Schönheit als *Zweckmäßigkeit ohne Zweck* in der Darstellung eines Inhalts durch ein Handeln hervorgebracht wird, das als ein vernünftiges gerade durch Freiheit *und* Zwecktätigkeit definiert ist.

[J]ede Kunst setzt Regeln voraus, durch deren Grundlegung aller erst ein Produkt, wenn es künstlich heißen soll, als möglich vor gestellt wird. Der Begriff der schönen Kunst aber verstatet nicht, daß das Urteil über die Schönheit ihres Produkts von irgendeiner Regel abgeleitet werde, die einen *Begriff* zum Bestimmungsgrund habe (...). Also kann die schöne Kunst sich selbst nicht die Regel ausdenken, nach der sie ihr Produkt zustande bringen soll. Da nun gleichwohl ohne vorhergehende Regel ein Produkt nie mals Kunst heißen kann, so muß die Natur im Subjekt (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel geben, d.i. die schöne Kunst ist nur als Produkt des Genies möglich.⁷²⁰

Die Künstlichkeit der schönen Kunst soll eben keine bloße Schulform sein; sie hat keinen doktrinalen Gehalt und ist auch nicht in einem Lernmechanismus darstellbar. Die Regelmäßigkeit schöner Produkte soll regelfrei erscheinen, so, *als ob* sie die „objektive Realität“ eines Naturproduktes haben. Für die geniale Produktion bedeutet dies: In ihrem *Vollzug* gibt die „Natur im Subjekte (und durch die Stimmung der Vermögen desselben) der Kunst die Regel“⁷²¹. Wie der ästhetische Wahrnehmungsprozeß nur durch eine entdeckende Analyse aufzuschlüsseln ist, die verständlich zu machen sucht, was *geschieht*, so ist auch die geniale Produktion als Nachahmung der Natur über alle Bewußtseinsbedingungen hinaus ein Schaffen, das aus sich selbst entspringt, oder - wie Schelling sagen wird - „ein von vorn sich schaffendes Bewußtsein“⁷²². Die Pointe in der Ableitung des Kantischen Geniebegriffs besteht darin, aufzuzeigen, daß *Genie* und *Geschmack* als einander regulierende Instanzen bei der Hervorbringung des Kunstwerks wirksam sind, weil sie ein gemeinsames

⁷²⁰ Kant *KdU* B 181.

⁷²¹ Kant *KdU* B 182.

⁷²² Schelling III, 634 (= *System des transzendentalen Idealismus*).

Interpretament haben: die Natur. Wie beim Geschmacksurteil die Einbildungskraft im Akt des Urteilens dem Verstand zur Hand gehen soll, muß in der genialen Produktion die produktive Phantasie den Forderungen des Geschmacks *zwanglos* entsprechen⁷²³. Für Kant ist es - im Unterschied zu den Romantikern - kennzeichnend, daß er den Geniebegriff von der Analyse der Geschmacksmomente her erschließt. Der Geschmack gibt dem Genie „eine Leitung (...), um zweckmäßig zu bleiben“⁷²⁴. Ohne ihn würde es der gesetzlosen Freiheit seiner Einbildungskraft nachgehen und nichts als Unsinn hervorbringen. Was Schiller als „Inokulation“⁷²⁵ der Einbildungskraft denken wird, bereitet Kant mit der Idee vor, daß nicht allein die schöpferische Inspiration, sondern vor allem die mit ihr verbundene Fähigkeit zur Begrenzung das Genie kennzeichnet. Einzig in dieser Verbindung⁷²⁶ ist der kunstschöne Gegenstand dem naturschönen

⁷²³ "Der Geschmack soll das Genie steuern und regulieren, wobei nun "Genie" und "Geschmack" das hervorbringende und beurteilende *Vermögen* meinen, die sich zusammenfinden sollen" (Jochen Schmidt: *Die Geschichte des Geniegedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750 -1945*. Darmstadt 1985, Bd. 1, S. 355).

⁷²⁴ Kant *KdU* B 203.

⁷²⁵ Schiller XXI, 51 (= *Ueber das Erhabene*). Dagegen hat Schiller noch in seinen *Ästhetischen Vorlesungen* (vermutlich 1792/93) ganz im Sinne des traditionellen Verständnisses von einer Geschmackslehre die äußerliche Korrektivfunktion des Geschmacks gegenüber einer zügellos agierenden Einbildungskraft hervorgehoben: "Unerlaßliche Bedingungen der schönen Darstellung sind Wahrheit und Fehlerlosigkeit (das Korrekte). Diese schließt aber die Schönheit noch nicht ein. / Die Geschmackslehre kann den Künstler vor Verirrungen seines Genies zurück halten, und durch das von ihr veranlaßte Raisonement des selbsttätigen Verstandes zur Veredelung des Genusses beitragen. / Der Geschmack befördert nicht nur unsre Glückseligkeit, sondern *zivilisiert* und *kultiviert* uns auch. Der Mensch darf nicht ganz *allein* genießen, sondern muß auch bedacht sein, sein Vergnügen mitzu teilen. Nicht jedes aber ist der Mitteilung fähig und dazu schicklich" (Schiller SW, V, 1021 = *Nachlaßschriften: Aus den ästhetischen Vorlesungen*).

⁷²⁶ Man muß diese Verbindung von Geschmackslehre und Geniebegriff sehen, um nicht einseitig mit der "Heranziehung des Kunstwerks als Gegenstand der Hervorbringung durch das Genie (...) eine Verlagerung [eintreten zu sehen], da nun eigentlich nur noch das Kunstschöne im Mittelpunkt des Interesses steht" (Walter Biemel: *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*. Ebd. S. 67). Vermutlich sind Alexander Gerards *Essay on Taste* (Alexander Gerard: *Essay on Taste*. A Facsimile Reproduction of the third Edition (1780), ed. with an Introduction by Walter J. Hipple, Gainesville, Florida 1963) wie auch sein *Essay on Genius* (Alexander Gerard: *Essay on Genius* (1774). Faksimile-Druck, Hrsg. v. Bernhard Fabian, München 1966, S. 391-416 = *Taste Essential to Genius*

gleichgestellt, also eine Form, die sich selbst erklärt *und* zur Deutung im Sinne des Ethos aufruft. Als solcher nimmt er absichtslos und ohne sich in den Forderungen eines Erkenntnisurteils zu erschöpfen unter den Händen des Genies Gestalt an. Selbst das Genie kann daher „nicht beschreiben oder wissenschaftlich anzeigen“, wie es das Produkt zustande bringt⁷²⁷, und es steht noch viel weniger „in seiner Gewalt, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in Vorschriften mitzuteilen“⁷²⁸.

Die *Originalität* des Genies besteht gerade darin, daß ihm seine Natur verborgen bleibt. Es kann ihr Geheimnis nicht entschlüsseln, noch methodisch darstellen oder verfügbar machen, sondern stellt ihr nur etwas Korrespondierendes zur Seite, indem es sich im freien Spiel seiner Erkenntniskräfte den freien Formen der Natur gleich stellt. Das Werk des Genies *scheint* dadurch Natur zu sein und nach den verborgenen Regeln der Natur zustande zu kommen, die sich in ihm durchsetzen. Es zeichnet sich nicht durch Nachahmung der Formen einer *äußeren* Natur im aristotelischen Sinn aus, sondern durch originäre Hervorbringung mittels ihrer inneren Gesetzmaigkeit⁷²⁹. Die Parallele zur *Analytik des Schönen* drängt sich auf: Wie das ästhetische Urteil „nicht durch den Verstand auf das Objekte zum Erkenntnis“ gerichtet ist, kann die Originalität des Genies nicht aus dem methodischen Verfahren nach Regeln erklärt werden. Andererseits ist die Originalität aber auch nicht beliebig, sondern eine „musterhafte Originalität“⁷³⁰, die *nachahmenswert* ist. Es ist eine

for the Arts) für Kant die Vorlagen für diese Verbindung gewesen. Vgl. "It [the genius] needs the assistance of taste, to guide and moderate its exertions" (*Essay on Taste*, S. 76f.).

⁷²⁷ Kant *KdU* B 181f.

⁷²⁸ Kant *KdU* B 182.

⁷²⁹ Schiller schreibt so auch in der Nachfolge Kants der Naivität des Genies die Bedeutung zu, "Bewahrer der Natur" zu sein, weil das Genie danach trachte, die "verlorene Natur" in einer Kunst zum Ausdruck zu bringen, die die des Unendlichen ist (vgl. Schiller XX, 473ff. = *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*). Vgl. außerdem: "Dem naiven Dichter hat die Natur die Gunst erzeugt, immer als eine ungetheilte Einheit zu wirken (...)" (XX, 473); "Ich habe die naive Dichtung eine *Gunst der Natur* genannt, um zu erinnern, daß die Reflexion keinen Antheil daran habe. Ein glücklicher Wurf ist sie; keiner Verbeerung bedürftig, wenn er gelingt, aber auch keiner fähig, wenn er verfehlt wird. (...) Durch seine Natur muß das naive Genie alles thun, durch seine Freyheit vermag es wenig (...)" (XX, 475).

⁷³⁰ Kant *KdU* B 200.

Originalität, die sich erst durch die Beipflichtung anderer Anerkennung erwirbt. Wie der Geltungsanspruch des ästhetischen Urteils aus einem Übergang von der theoretischen zur praktischen Vernunft ermittelt wird, so sucht Kant die Originalität des Genies im Grenzbereich von Natur und Freiheit zu orten, und dies heißt, sie als „ungesuchte, unabsichtliche, subjektive Zweckmäßigkeit in der freien Übereinstimmung der Einbildungskraft zur Gesetzlichkeit des Verstandes“⁷³¹ auszuweisen.

Die Kriterien des ästhetischen Urteils gehören deshalb auch zu den Merkmalen des genialen Kunstwerks: Wie jene subjektiv 'richtig' sind, ist das geniale Kunstwerk *exemplarisch*; wie jene appellative Bedeutung haben, ist dieses repräsentativ. Es ist vorbildlich, weil sich in ihm die Natur originär gestaltet, und steht somit auch in keiner Tradition oder Nachahmung. Zwar ist auch für Kant die Geschichte der Kunst ein unabwiesbares Faktum, jedoch beruht sie lediglich auf der Nachahmung einer vom Kunstprodukt abstrahierten Gesetzmäßigkeit und wird selbst nicht vom Genie getragen. Wie die Kunstgeschichte, so urteilt die Kunstkritik nicht nach Regeln, sondern nach Beispielen, und ihre Argumente sind Beispiele für eine Regel, die sie selbst nicht angeben kann. Weil das Genie nicht weiß, wie seine Produkte zustande kommen und „sich in ihm die Ideen dazu herbeifinden“⁷³², kann es in ihnen Inaugurator der unmittelbaren „Gesetzlichkeit“ der Natur sein. Jede Reflexion auf die Bedingungen seiner Handlungen würde ihren Geist zerstören, wie auch jede Analyse seines Werkes an dem unhintergehbaren Faktum seiner Genialität ihre Beschränkung finden muß. Das Genie steht „irgendwo still“ - schreibt Kant - an einer „Grenze“, die „vermutlich auch schon seit lange her erreicht ist und nicht mehr erweitert werden kann (...)“⁷³³. Sein Kosmos („Weltseele“) ist abgeschlossen und eben deswegen exemplarisch. In ihm konvergieren künstlerische Produktion und Regelmäßigkeit der Natur auf eine unbekanntere, wiewohl einheitliche und unmittelbare Weise.

Auf die Frage, welcher Art die originäre Regel sei, die die Natur der Kunst gebe, antwortet Kant mit der ihm eigenen Vorsicht: „(...) die Regel muß von der Tat, d.i. vom Produkt abstrahiert werden“⁷³⁴, weshalb es als

⁷³¹ Kant *KdU* B 199f.

⁷³² Kant *KdU* B 182.

⁷³³ Kant *KdU* B 185.

⁷³⁴ Kant *KdU* B 185.

Muster nicht der Nachmachung, sondern nur der Nachahmung dienlich ist. Die Regel selbst ist das eigentlich „Unnennbare“, das durch die Kunst des Genies - des „Schema[s] des Übersinnlichen“⁷³⁵ - im Kunstwerk den „Anschein einer objektiven Realität“⁷³⁶ erweckt. Durch sie schließt sich der Kreislauf der Reflexion, den eine janusköpfige Einbildungskraft immer noch offenhielt. In der ästhetisch vermittelten sinnlichen Vergewärtigung des Übersinnlichen repräsentiert allein die Subjektivität des Genies den „Vereinigungspunkt aller unserer Vermögen“, indem es die in sich entzweite „Vernunft mit sich selbst einstimmig macht“⁷³⁷. So gesehen verläuft im Genie die Grenze zwischen der Subjektivität der Natur und ihrer Objektivität. Und das Moment dieser ästhetischen Versöhnung ist die eigentliche ‘Regel der Natur’.

Durch diese Bestimmung wird die künstlerische von der gewöhnlichen Arbeitsproduktivität abgesetzt. Nicht der Künstler, sondern das Kunstwerk ist im Grunde genial. Das Genie wird erst durch sein Werk „beseelt“, es wird zum Genie durch Invention. Es ist das in der künstlerischen Produktion und durch sie sich selbst produzierende Genie. Für Kant bedarf das Genie daher auch eines „Beispiels“, „um das Talent, dessen es sich bewußt ist, (...) wirken zu lassen“⁷³⁸. Dieses „Beispiel“ aber ist nicht sein eigenes. Das Genie ist auf „Muster der schönen Kunst“ verwiesen, „die einzigen Leitungsmittel, diese auf die Nachkommenschaft zu bringen (...)“⁷³⁹. Kant sieht nicht das Genie wie Schelling als unter einem Widerspruch leidend, der das „Letzte in ihm, die Wurzel seines ganzen Daseins, angreift“⁷⁴⁰ und den aufzuheben es in der künstlerischen Produktion bestrebt ist, um schließlich dessen „vollständige Auflösung“ im Kunstwerk zu erblicken. Für Kant steht das Genie immer in der Nachfolge (nicht in der Nachahmung) originaler, musterhafter Schöpfungen, wodurch es - „zum Gefühl eigener Originalität aufgeweckt“ - bestrebt ist, „Zwangsfreiheit von Regeln so in der Kunst auszuüben, daß diese dadurch selbst eine neue Regel bekommt, wodurch das Talent sich

⁷³⁵ Kant *KdU* B 215.

⁷³⁶ Kant *KdU* B 194.

⁷³⁷ Kant *KdU* B 239.

⁷³⁸ Kant *KdU* B 185.

⁷³⁹ Ebd.

⁷⁴⁰ Schelling III, 616 (= *System des transzendentalen Idealismus*).

als musterhaft zeigt“⁷⁴¹. Das Genie wird nicht allein aus eigener Macht, als bloße Ausnahmeerscheinung, sondern unter bei spielhafter Anleitung, als Kulturwesen, zum „Günstling der Natur“⁷⁴². Es ist auf ein beispielgebendes Vorbild angewiesen, das in ihm „ähnliche Ideen“ erre gt, wenn es „die Natur mit einer ähnlichen Proportion der Gemütskräfte versehen hat“⁷⁴³. Doch obwohl es in der Nachfolge solch beispielhafter Muster steht, ist seine Genialität keiner zeitli chen Bedingung unterworfen, sondern reproduziert ein ewig Gle iches: die Regel der Natur.

„Daß die Natur durch das Genie nicht der Wissen schaft, sondern der Kunst die Regel vorschreibe; und auch dieses nur, insofern diese letztere schöne Kunst sein soll“⁷⁴⁴, erklärt sich daraus. Ausschließlich in der schönen Kunst gestaltet sich die Natur durch das Vermögen des Genies neu. Der Geist der Wissenschaft unter scheidet sich so vom „schützenden und leitenden Geist“ des Genies. Wo jener die Unterwerfung der Natur anstrebt, stellt dieser die Natur wieder her; wo jener Regel haftigkeiten und Gesetzmäßigkeiten aufstellt, um sie zu beherrschen, stellt dieser sie in einzigartigen Werken dar. Während im „Wissenschaftlichen (...) der größte Erfinder vom mühseligsten Nach ahmer und Lehrlinge nur dem Grade nach (...) unterschieden“ ist, ist er in der schönen Kunst „spezifisch unterschieden“⁷⁴⁵. Darin aber liegt keine Herabsetzung. Der Lüg ner, der sich als „aufblühendes Genie“ präsentiert, wenn er sich vom Schulzwang aller Regeln lossagt, ist genauso lächer lich, wie ein Genie, das in Sachen sorgfältigster Vernunftuntersuchungen spricht und entscheidet. Ein Fehler, der in den Naturwissenschaften als Ungenauigkeit angesehen wird, wirkt im genialen Kunstwerk zerstörend. So schreibt Kant auch in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*:

Etwas *erfinden* ist ganz etwas anderes als etwas *entdecken*. Denn die Sache, welche man *entdeckt*, wird als vorher schon existierend angenommen, nur daß sie noch nicht bekannt war (...); was man aber erfindet (...), war vor dem Künstler, der es machte, noch gar nicht bekannt. (...) Man kann etwas *finden*, was man gar nicht sucht (...).⁷⁴⁶

⁷⁴¹ Kant *KdU* B 200.

⁷⁴² Ebd.

⁷⁴³ Kant *KdU* B 185.

⁷⁴⁴ Kant *KdU* B 183.

⁷⁴⁵ Kant *KdU* B 184.

⁷⁴⁶ Kant *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* A 224

Deshalb hat man „in Ansehung der Kunst (...) Meister, in Ansehung der Wissenschaft Lehrer vonnöthen“⁷⁴⁷. Während der wissenschaftliche Fortschritt zu einer immer „größeren Vollkommenheit der Erkenntnisse und alles Nutzens“ geht, steht das Genie in diesem Prozeß still und weiß die Rückbindung an eine Natur durch die Einfachheit der Erfahrung schöner Kunst zu vermitteln, die jener in seinen Perfektibilitätsbestrebungen immer verlieren muß. Das Genie hört auf die Natur und bringt sie im Kunstwerk zum Sprechen. Seine Berufung besteht darin, die Übersetzung (Hermeneia) aus der „Welt der Natur“ in die eigene Welt so zu übertragen, daß sie als vorbildliche *neu geltend* gemacht werden kann. In diesem Sinne ist er Bewahrer der Natur. Heautonomie der Kunst bedeutet nicht, „daß es so etwas wie ein in sich geschlossenes Werk und ein in sich abgeschlossenes subjektives Erleben gäbe“⁷⁴⁸, das im Sinne einer Erlebnisästhetik auszulegen wäre, sondern, daß sich das Genie *selbst das Gesetz der Natur gibt*.

5.3. Die Rolle der Einbildungskraft in Kants Geniebegriff

Auf der Grundlage der mittels der Geschmacksmomente sondierten phänomenalen Merkmale des Genies sucht Kant im Geniekapitel der *Kritik der Urteilskraft* das besondere Talent des Genies auf das „Vermögen des Gemüts“ hin zu bestimmen. Dieses Vermögen bezeichnet Kant - einen Grundbegriff der Schulmetaphysik reaktivierend - als „Geist“⁷⁴⁹. Geist

⁷⁴⁷ Kant *Akad.-Ausg.* 15, 322 (= *Reflexion* 727).

⁷⁴⁸ Manfred Riedel: *Rehabilitierung des Naturschönen. Ein Gespräch*. In: Florian Rötzer: *Digitaler Schein. Ästhetik der elektronischen Medien*. Frankfurt am Main 1991, S. 462.

⁷⁴⁹ Kant *KdU* B 192. Mit der Ästhetisierung des traditionellen Geist-Begriffs (*pneuma, spiritus*) knüpft Kant vermutlich auch an die französische Tradition des *esprit* als freiem schöpferischem Denken an. So definiert der *Dictionnaire universel francais et latin* von 1771: "Esprit, en matière de Belles-Lettres, désigne une qualité de l'âme qui conçoit, raisonne, juge, imagine, &c. Sous ce point de vue, le sens littéral d'*esprit* est d'une vaste étendue (...)" (*Dictionnaire universel francais et latin, vulgairement appelé Dictionnaire de Trévoux*. Paris 1771).

wird von ihm als „Vermögen der Darstellung *ästhetischer Ideen*“⁷⁵⁰ definiert, d.h. von Vorstellungen, deren Sinnesfülle sich in keiner begrifflichen Explikation zusammenfassen läßt. Unter ästhetischer Idee versteht Kant deshalb „diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. *Begriff*, adäquat sein kann (...)“⁷⁵¹.

Die Einbildungskraft wird hier als ein produktiv-schöpferisches Vermögen (*exhibitio originaria*) ins Spiel gebracht. In ästhetischer Bedeutung ist sie „dichtend“, nicht phantasierend⁷⁵². Sie ist „Urheberin willkürlicher Formen möglicher Anschauungen“⁷⁵³, dabei aber nur insoweit schöpferisch, als sie ihre Vorstellungen, deren Stoff auf die Sinne bezogen bleibt, ohne Leitung eines Begriffs umbildet und neu ordnet. Auch als produktiv-schöpferische muß sie sich auf etwas (reproduktiv) beziehen, das sie nicht selbst gesetzt hat (denn sonst wäre sie *intellektuelle Anschauung*), bleibt also in ihrer Produktivität auf die Rezeptivität sinnlichen Materials, d.h. auf die Rückbesinnung dessen, was das „Gemüt“ affiziert hat, angewiesen: Sie bildet den Stoff der wirklichen Natur (als *physis*) aber um zu einer „anderen Natur“, die wiederum „Natur übertrifft“⁷⁵⁴. In dieser Neubearbeitung verfährt sie nach „analogischen Gesetzen“, d.h. sie bleibt dem Verstand gemäß, verwandelt aber den Erfahrungsgehalt als wahrnehmungskonstituierendes Vermögen nicht nach Begriffsformen des Verstandes, sondern *wie* nach Prinzipien der Vernunft. Die Einbildungskraft hat hier nicht die (produktive) Funktion, den Verstand zu konkretisieren, sondern die (produktiv-schöpferische) Freiheit des Erschaffens von Bildern, die nicht an vorgegebene Beobachtung

⁷⁵⁰ Kant *KdU* B 192.

⁷⁵¹ Kant *KdU* B 192f.

⁷⁵² „*Phantasie*“ begreift Kant als Urheberin eines „unwillkürliche[n]“ Spiels. Sie ist daher den Träumen verwandt (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* A 167). „Ehe der Künstler eine körperliche Gestalt (gleichsam handgreiflich) darstellen kann, muß er sie in der Einbildungskraft verfertigt haben, und diese Gestalt ist alsdann eine Dichtung, welche, wenn sie unwillkürlich ist (wie etwa im Traume), Phantasie heißt und nicht dem Künstler angehört; wenn sie aber durch Willkür regiert wird, *Komposition*, *Erfindung* genannt wird“ (*Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* A 175f.).

⁷⁵³ Kant *KdU* B 69.

⁷⁵⁴ Kant *KdU* B 193.

gen gebunden sind, und kommt damit der „unbestimmte[n] Idee des Übersinnlichen in uns“⁷⁵⁵ nahe.

Die Einbildungskraft (als produktives Erkenntnisvermögen) ist nämlich sehr mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche gibt. Wir unterhalten uns mit ihr, wo uns die Erfahrung zu alltäglich vorkommt; bilden diese auch wohl um; und zwar noch immer nach analogischen Gesetzen, aber doch auch nach Prinzipien, die höher hinauf in der Vernunft liegen (und die uns eben sowohl natürlich sind, als die, nach welchen der Verstand die empirische Natur auffaßt) (...).⁷⁵⁶

In diesem Sinne sind die Produktionen der Einbildungskraft Ideen, „weil sie zu etwas über die Erfahrungsgrenze hinaus Liegendem wenigstens streben und dadurch einer Darstellung der Vernunftbegriffe (der intellektuellen Ideen) nahe zu kommen suchen, welches ihnen den Anschein einer objektiven Realität gibt (...)“⁷⁵⁷. Ihr paradoxer Charakter besteht darin, einem Vernunftbegriff, der definitionsgemäß indemonstrabel ist, in der äußeren Wahrnehmung auf stellvertretende Weise eine Anschauung zu ermöglichen.

Dieser paradoxe Status der ästhetischen Idee erklärt sich aus der *doppelten* Verfahrensweise der produktiven Einbildungskraft: Einerseits hat sie als Vermögen der Erkenntnis eine Vermittlungsfunktion zwischen Begriff und Anschauung, indem sie dem Begriff eine korrespondierende Anschauung zur Seite stellt, auf die dieser angewiesen ist, wenn er sich als „Urheber der Erfahrung“⁷⁵⁸ erweisen will. Andererseits ist sie als Vermögen der Vorstellung tätige Apprehension und muß die Grenzen des Begriffs von vornherein in der Antizipation der Wahrnehmung überschritten haben („zu etwas über die Erfahrungsgrenzen hinaus Liegendem“), wenn sie überhaupt den Verstand zur Anwendung bringen will. Als ein solches produktives Bildungsvermögen enthält ihre Synthesis mehr, als das Begriffsvermögen des Verstandes zur Anschauung bringen kann, so daß jetzt ihre Vorstellung in der Reflexion zur Repräsentation von Vernunftbegriffen dienen kann. Als ästhetische Idee gibt ihre Vor-

⁷⁵⁵ Kant *KdU* B 238.

⁷⁵⁶ Kant *KdU* B 193.

⁷⁵⁷ Kant *KdU* B 193f.

⁷⁵⁸ Kant *KdrV* B 127.

stellung „viel zu denken (...), ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d.i. Begriff adäquat sein kann“⁷⁵⁹.

Wie die Vernunftideen Raum und Zeit als Bedingungen möglicher Erfahrung überschreiten, streben auch die ästhetischen Ideen über die Grenzen der Erfahrung hinaus und können als anschauliche Vorstellungen zur versinnlichenden Darstellung der Vernunftideen figuriert werden. Die produktiv-schöpferische Einbildungskraft ist hier das Vermögen, „zu einem gegebenen Begriff Ideen aufzufinden“⁷⁶⁰.

Der Dichter wagt es, Vernunftideen von unsichtbaren Wesen, das Reich der Seligen, das Höllenreich, die Ewigkeit, die Schöpfung u. dgl. zu versinnlichen; oder auch das, was zwar Beispiele in der Erfahrung findet, z.B. den Tod, den Neid und alle Laster, imgleichen die Liebe, den Ruhm u. dgl. über die Schranken der Erfahrung hinaus, vermittelt einer Einbildungskraft, die dem Vernunft-Vorspiele in Erreichung eines Größten nacheifert, in einer Vollständigkeit sinnlich zu machen, für die sich in der Natur kein Beispiel findet; und es ist eigentlich die Dichtkunst, in welcher sich das Vermögen ästhetischer Ideen in seinem ganzen Maße zeigen kann.⁷⁶¹

Gemessen an ihrer Stellung, die die Einbildungskraft in der transzendentalen Analytik der *Kritik der reinen Vernunft* einnimmt, wird sie hier in einer veränderten⁷⁶², in ihrer Funktion geradezu umgekehrten Weise verwendet. Im Erfahrungsurteil muß sie als Ermöglichungsgrund der reinen „transzendentalen Synthesis“ vor ausgesetzt werden, ohne eigens auf ihre synthetisierende Funktionsweise befragt zu sein. In der ästhetischen Reflexion hingegen ist die produktive Einbildungskraft (*exhibitio originaria*) nicht von der Erfahrung abhängig⁷⁶³, vielmehr ermöglicht sie Er-

⁷⁵⁹ Kant *KdU* B 192f.

⁷⁶⁰ Kant *KdU* B 198.

⁷⁶¹ Kant *KdU* B 194.

⁷⁶² Zur Schwierigkeit der Deutung der Einbildungskraft in der *Kritik der reinen Vernunft*, der *Kritik der Urteilskraft* und der *Anthropologie* sei hier exemplarisch hingewiesen auf die Ausführungen von Walter Biemel: *Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst*. Ebd. § 15 u. § 16).

⁷⁶³ Gleichwohl ist die produktiv-schöpferische Einbildungskraft auf die transzendente Erfahrung der Sinnlichkeit angewiesen, deren Mannigfaltigkeit sie in der Spontaneität der reinen Apperzeption zur Erfahrung umbildet. Sie ist nicht schöpferisch im Sinne eines *intuitus originarius*, der im Anschauen das Seiende selbst erschafft. Wenn im folgenden die produktiv-schöpferische Einbildungskraft des Künstlers von der produktiven Einbildungskraft der Erkenntnis unterschieden wird, so ist damit die Auffassung verbunden, daß das Kunstwerk zwar in seiner Er-

fahrung und geht ihr vorher. Als produktiv-schöpferische Einbildungskraft setzt sie die reproduktive Funktion der Einbildungskraft voraus, die ihr „eine vorher gehabte empirische Anschauung ins Gemüt zurückbringt“⁷⁶⁴, um diese ästhetisch über alle Schranken des Begriffs zu erweitern. Als solche aber bleibt sie doch immer noch als Voraussetzung einer die Spontaneität des Verstandes bedingenden Rezeptivität, d.h. als die zwischen „Sinn“ und „Apperzeption“ des reinen Verstandes vermittelnde Vorstellung aktiv. Beide Funktionsweisen der Einbildungskraft, das *Vermögen* ästhetischer Ideen wie auch das Vermögen der *Darstellung* ästhetischer Ideen, macht Kant für die schöpferische Produktion des Genies geltend. Mit dem Geniebegriff, d.h. mit dem *Vermögen* der *Darstellung* ästhetischer Ideen, versucht Kant die *eine Synthesis der Einbildungskraft* als den „Vereinigungspunkt aller unserer Vermögen“⁷⁶⁵ anzuzeigen.

5.4. Das Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen

Für die produktiv-schöpferische Einbildungskraft, die Kant im Zusammenhang seiner Geniekonzeption einführt, kehrt sich das Verhältnis von produktiver und reproduktiver Einbildungskraft um. Sie ist „mächtig in Schaffung gleichsam einer anderen Natur“, indem sie den „Stoff, den ihr die wirkliche gibt“, zu „etwas ganz anderem, nämlich dem, was die Natur übertrifft“⁷⁶⁶, verarbeitet. In dieser Inversionsbewegung bezeugt sie keine Zuträglichkeit zur begrifflich vermittelten Erfahrung, zu deren Zweck sie „unter dem Zwang des Verstandes“ stehen müßte „und der Beschränkung unterworfen ist, dem Begriff desselben angemessen zu sein“⁷⁶⁷, sondern agiert in eigener Sache. Die Einbildungskraft aus der Subordination des Verstandes zu befreien ist der Akt der ästhetischen Reflexion.

scheinungsweise erkannt, das Wesen des Kunstwerks aber nur durch eine Anschauung in der Erscheinung eröffnet werden kann, die im Sinne eines *intuitus originarius* als selbsterschaffene verstanden werden muß.

⁷⁶⁴ Kant *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* A 167.

⁷⁶⁵ Kant *KdU* B 239.

⁷⁶⁶ Kant *KdU* B 193.

⁷⁶⁷ Kant *KdU* B 198.

Doch bleibt der Verstand als *erfahrungsgebende* Instanz, im Sinne eines „Begriff[s] überhaupt“, notwendige Voraussetzung einer Darstellung von Vorstellungen der produktiv-schöpferischen Einbildungskraft. Ästhetische Ideen *überschreiten* nur die begriffliche Dimension der Erfahrung, nicht aber Erfahrung schlechthin. Sie bleiben auf Erfahrung im weitesten Sinne bezogen, indem sie sie schöpferisch - gleichsam *ordine inverso* - zum Spiegel von Vernunftideen umbilden.

Mit einem Wort, die ästhetische Idee ist eine, einem gegebenen Begriffe beige-sellte Vorstellung der Einbildungskraft, welche mit einer solchen Mannigfaltigkeit von Teilvorstellungen in dem freien Gebrauche derselben verbunden ist, daß für sie kein Ausdruck, der einen bestimmten Begriff bezeichnet, gefunden werden kann, die also zu einem Begriffe viel Unnennbares hinzudenken läßt, dessen Gefühl die Erkenntnisvermögen belebt und mit der Sprache, als bloßem Buchstaben, Geist verbindet.⁷⁶⁸

Genie besteht nicht allein in der Fähigkeit, ästhetische Ideen aufzufinden, sondern „andererseits, zu diesen den Ausdruck zu treffen, durch den die dadurch bewirkte subjektive Gemütsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann“. Sie auszudrücken und mitteilbar zu machen, „das erfordert ein Vermögen, das schnell vorübergehende Spiel der Einbildungskraft aufzufassen, und in einem neuen Begriff zu vereinigen, der sich ohne Zwang der Regeln mitteilen läßt“. Vorstellungsvermögen und Ausdrucksvermögen in einem „glücklichen Verhältnis“ zu vereinigen, ist erst „eigentlich dasjenige, was man Geist“ nennt⁷⁶⁹.

⁷⁶⁸ Kant *KdU* B 197.

⁷⁶⁹ Kant drückt dies in seiner eigentümlich komplizierten Sprache folgendermaßen aus: "Die Gemütskräfte also, deren Vereinigung (in gewissem Verhältnisse) das *Genie* ausmacht, sind Einbildungskraft und Verstand. Nur, da im Gebrauch der Einbildungskraft zum Erkenntnis die erstere unter dem Zwange des Verstandes steht und der Beschränkung unterworfen ist, dem Begriffe desselben angemessen zu sein; in ästhetischer Absicht sie hingegen frei ist, um noch über jene Ein-stimmung zum Begriffe, doch ungesucht, reichhaltigen und entwickelten Stoff für den Verstand, worauf dieser in seinem Begriffe nicht Rücksicht nahm, zu liefern, welchen dieser aber nicht sowohl objektiv zum Erkenntnis, als subjektiv zur Belebung der Erkenntniskräfte, indirekt also doch auch zu Erkenntnissen anwendet, so besteht das Genie eigentlich in dem glücklichen Verhältnisse, welches keine Wissenschaft lehren und kein Fleiß erlernen kann, zu einem gegebenen Begriffe Ideen aufzufinden, und andererseits zu diesen den *Ausdruck* zu treffen, durch den die da-

Um ästhetischen Ideen Ausdruck zu verleihen, bedarf es eines Prinzips, nicht der Limitierung, sondern der Angemessenheit zur Gesetzmäßigkeit des Verstandes. Kant erörtert dies als Notwendigkeit der „Verbindung des Geschmacks mit Genie in Produkten der schönen Kunst“⁷⁷⁰. Zwar ist die Frage, ob sich in der schönen Kunst mehr Genie oder Geschmack zeigen müsse, „eben so viel, als wenn gefragt würde, ob es darin mehr auf Einbildung, als auf Urteilskraft ankomme“⁷⁷¹; im Zweifelsfall aber ist die Voraussetzung, „reich und original an Ideen zu sein (...) nicht so nothwendig zum Behuf der Schönheit“ als die „Angemessenheit jener Einbildungskraft in ihrer Freiheit zu der Gesetzmäßigkeit des Verstandes“⁷⁷². Kants Vorbehalt gegenüber einer regellosen Einbildungskraft, die gegen die *communis opinio* verstößt, wird hier überdeutlich. Die Einbildungskraft bedarf der Urteilskraft als eines „Vermögen[s], sie dem Verstande anzupassen“. Nur sie kann „Klarheit und Ordnung in die Gedankenfülle“ hineinbringen, nur durch sie können „Ideen haltbar, eines dauernden, zugleich auch allgemeinen Beifalls, der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Kultur fähig“⁷⁷³ sein. Sie ist die Instanz, die *verständlich* zu machen sucht, was *geschieht*.

Wenn auch die Vorstellungen der produktiv-schöpferischen Einbildungskraft durch die reflektierende Urteilskraft in eine dem Verstand angemessene Relation gesetzt und damit begrenzt werden, so hat doch das Prinzip der formalen Zweckmäßigkeit hier keine restriktive Wirkung, sondern die Funktion, die Freiheit der Einbildungskraft in einer einzelnen Gestalt zur Darstellung zu bringen. Es ist die „Stimmung der Vermögen“ des Subjekts, durch welche „die Natur im Subjekt (...) der Kunst die Re-

durch bewirkte subjektive Gemütsstimmung, als Begleitung eines Begriffs, anderen mitgeteilt werden kann" (*KdU* 198).

⁷⁷⁰ Kant *KdU* B 202.

⁷⁷¹ Ebd.

⁷⁷² Kant *KdU* B 202.

⁷⁷³ Kant *KdU* B 202. Gegen die spekulative Ausdeutung des Geniebegriffs in der Frühromantik hebt auch Bartuschat hervor: "Kant untersucht so letzten Endes nicht die Produktivität des künstlerischen Schaffens an ihr selbst, um in der Analyse von ihr die Relation von Subjekt und Natur thematisieren zu können; er bindet viel mehr die Produktivität an die Grundbestimmungen des reinen Geschmacksurteils und der dort entwickelten Harmonie lebendigen Kräftespiels" (Wolfgang Bartuschat: *Zum systematischen Ort von Kants Kritik der Urteilskraft*. Ebd. S. 163).

gel geben“⁷⁷⁴ soll. Der Geschmack ist hier nicht mehr rezeptiv auf Naturschönheit als „ein *schönes Ding*“ bezogen, sondern wird als spontanes Darstellungsvermögen der Kunstschönheit als einer „*schönen Vorstellung* von einem Dinge“⁷⁷⁵ wirksam. Das Prinzip der Urteilskraft wird in der künstlerischen Erfindung als ein objektivierendes Prinzip wirksam; es gibt als bestimmendes Vermögen in der künstlerischen Produktion die Regeln. Der paradoxe Verweisungscharakter des ästhetischen Scheins, sich als subjektiver an der Objektivität von Gegenständen festzumachen, trägt diesem Sachverhalt Rechnung.

Als schöpferische Einbildungskraft wird die reine Einbildungskraft in *originärer* Weise produktiv. In der schöpferischen Produktion kommt unter der Bedingung ästhetischer Reflexion das „Grundvermögen“⁷⁷⁶ der reinen Einbildungskraft erst vollends zur Geltung. In ästhetischer Absicht ist „die Einbildungskraft (...) frei (...), um noch über jene Einstimmung zum Begriff, doch ungesucht, reichhaltigen unentwickelten Stoff für den Verstand, worauf dieser in seinem Begriff nicht Rücksicht nahm, zu liefern (...)“⁷⁷⁷.

Die Vorstellungen der produktiv-schöpferischen Einbildungskraft umfassen daher auch den der ästhetischen Reflexion vorhergehenden Erfahrungsbegriff, erweitern ihn aber ästhetisch auf ein „unabsehliches Feld verwandter Vorstellungen“, denen kein „Begriff (...) adäquat sein kann“⁷⁷⁸. Da diese Vorstellungen jenseits der Erfahrungsgrenzen der begrifflich vermittelten Wirklichkeit ihre Ausdrucksmöglichkeiten haben, verfahren sie nach subjektiven Prinzipien der Vernunft und kommen „einer Darstellung der Vernunftbegriffe (...) nahe“⁷⁷⁹. Entscheidend hierbei ist, daß in dieser wirklichkeitserweiternden Vorstellung der Einbildungskraft Vernunftideen als begrifflich vermittelte Möglichkeiten antizipiert werden können. Die Vorstellungen der produktiv-schöpferischen Einbildungskraft nehmen ihren Ausgang von einem initiatorischen Begriff, der gleichsam als Regel der ästhetischen Produktion vor hergeht, werden aber in der Reflexion auf „unbegrenzte Art ästhetisch erwei-

⁷⁷⁴ Kant *KdU* B 182.

⁷⁷⁵ Kant *KdU* B 187.

⁷⁷⁶ Kant *KdrV* A 124.

⁷⁷⁷ Kant *KdU* B 198.

⁷⁷⁸ Kant *KdU* B 193.

⁷⁷⁹ Kant *KdU* B 193.

tert“⁷⁸⁰, um dann in einem neuen Begriff vereint zu werden, „der eben darum original ist und zugleich eine neue Regel eröffnet, die aus keinen vorhergehenden Prinzipien und Beispielen hat gefolgert werden können (...)“⁷⁸¹. Sie überspringen in einer Inversionsbewegung die Kluft zwischen Phaenomenon und Noumenon und setzen dadurch ein neues (künstlerisches) Regelverfahren in Kraft. Kant macht damit deutlich, daß sich das Innovative in der künstlerischen *inventio* gerade nicht durch einen Fortschritt oder in der Konsequenz einer Kombinatorik einstellt, sondern daß es durch die paradoxe Stimmung dieser Wahrnehmungssituation im schöpferischen Augenblick eintritt. Die Einbildungskraft liefert, um dem Verstandesbegriff angemessen zu sein, sinnliche Vorstellungen, die sie in ästhetischer Absicht „nicht sowohl objektiv zum Erkenntnisse, als subjektiv zur Belebung der Erkenntniskräfte, indirekt also doch auch zu Erkenntnissen anwendet (...)“⁷⁸².

Als ein solcher Möglichkeitssinn ist die Einbildungskraft jedoch nicht beliebig oder schlechthin willkürlich. Sie bleibt dem Verstand gemäß, verwandelt aber den Erfahrungsgehalt nach Prinzipien der Vernunft. Durch die „Verknüpfung der Gesetzgebung des Verstandes und der Vernunft“⁷⁸³ gibt ihre Vorstellung, die ästhetische Idee, einen Hinweis auf die prinzipielle Übereinstimmung der Erkenntnisvermögen. Sie erfüllt damit die Anforderung, daß künstlerische *poiesis* als Natur überschreitender Geist Vorbild für die Praxis bleibt. Das Spektrum des Erfahrungsgehaltes, das sie einschließt, umspannt alle Erkenntnisvermögen (Sinnlichkeit, Verstand, Vernunft) und kann deshalb eine Erfahrung gewährleisten, die die Einheit aller Vermögen des Menschen - „die Natur im Subjekt“⁷⁸⁴, wie Kant sagt - zum Ausdruck bringt. Durch diese Verschränkung umfaßt sie den Bezugsrahmen praktischer und theoretischer

⁷⁸⁰ Kant *KdU* B 194.

⁷⁸¹ Kant *KdU* B 198.

⁷⁸² Kant *KdU* B 198.

⁷⁸³ Kant *Akad.-Ausg.* 5, 195 (= *I. Einleitung*).

⁷⁸⁴ Kant *KdU* B 182; vgl. dazu auch Kant *Akad.-Ausg.* 15, 415 (= *Reflexion* 934): „Geist ist das innere (belebende) Principium der *Belebung* der (Gemüthskräfte) Gedanken. Seele ist, was belebt wird. Folglich belebt Geist alle Talente. Er fängt aus sich selbst eine neue Reihe der Gedanken an. Daher Ideen. / Geist ist die ursprüngliche Belebung, die nämlich aus uns selbst kommt und nicht abgeleitet ist“.

Erkenntnisse in seiner Gesamtheit⁷⁸⁵: Sie ist sowohl bestrebt, die Verstandesbegriffe auf unbegrenzte Art ästhetisch zu erweitern als auch - umgekehrt - bemüht, die unerreichbare Totalität des Vernunftbegriffs sinnlich vorstellbar zu machen. Negativ ausgedrückt: Die ästhetische Idee läßt sich als intellektuelle Vorstellung nicht unter die Verstandeskoordination einer möglichen empirischen Erfahrung bringen, wie ihr auch umgekehrt als anschauliche Vorstellung niemals ein Begriff adäquat sein kann.

Systematisch gesehen ergibt sich daraus die Schwierigkeit, in ihr trotz und wegen ihrer erkenntnismäßigen Defizienz eine erfahrungsmäßige Erweiterung begründet zu sehen. Daß Erkenntnis nur dort möglich ist, wo auch Erfahrung möglich ist, gehört zu den Grundannahmen transzendental-kritischer Begründung von Erkenntnis. Reine Erfahrung kann „als Verbindung (*conjunctio*) eines Mannigfaltigen (...) niemals durch die Sinne in uns kommen“⁷⁸⁶, sondern ist eine durch reine Begriffe des Verstandes unter der Einheit der transzendentalen Apperzeption zustandegewordene Synthesis sinnlich gegebener Mannigfaltigkeit, die der eigentlichen Erfahrung - sie ermöglichend - vorhergeht⁷⁸⁷. „Erfahrung ist“ - wie

⁷⁸⁵ Will man wie Heidegger Kants kritisches Vorgehen als ein Verfahren der "Grundlegung der Metaphysik" verstehen, das schließlich auf die transzendente Einbildungskraft "stößt" als die "innere Möglichkeit der Wesenseinheit der ontologischen Erkenntnis" (S. 187; vgl. Kap. 8.4.), so kann man m. E. in der systemabschließenden *Kritik der Urteilskraft* den umgekehrten Vorgang mit der gleichen Intention beobachten. Die im Zusammenhang der Geniekonzeption als produktiv-schöpferisch thematisierte Einbildungskraft wird dann in ästhetischer Wendung als "Wurzel der beiden Stämme" der Erkenntnis (S. 187) vorausgesetzt und auf ihre originäre, nicht auf den Bezugsrahmen theoretischer und praktischer Vermögen beschränkte *Leistung* hin untersucht. - Setzt man dies voraus, so ist das von Heidegger bestimmte Verfahren einer transzendentalen Grundlegung in der Tat eine Fragestellung, die "sich gleichsam in entgegengesetzter Richtung wie die des deutschen Idealismus" (S. 130 Anm.) bewegt. - Man kann dann allerdings nicht mehr, jedenfalls für die *Kritik der Urteilskraft*, behaupten, Kant sei vor der sich ihm für "einen Augenblick aufbrechenden Perspektive" (Martin Heidegger: *Kant und das Problem der Metaphysik*. Bonn 1929, S. 161) der Bedeutung der transzendentalen Einbildungskraft zurückgeschreckt; vielmehr wird ihr "dunkles Vermögen" in produktiv-schöpferischer Wendung in der *Kritik der Urteilskraft* erneut thematisiert und dadurch eine Frageperspektive eröffnet, die von erheblicher Relevanz für die Kunstphilosophie des deutschen Idealismus ist.

⁷⁸⁶ Kant *KdrV* B 128.

⁷⁸⁷ Daher "wir uns nichts (...) im Objekt verbunden (...) vorstellen können, ohne es vorher selbst verbunden zu haben (...)" (*KdrV* B 130).

Kant noch im *Opus postumum* vermerkt - „nicht durch Sinne *gegeben*, sondern wird für die sinnliche Erkenntnis *gemacht*“⁷⁸⁸.

Ohne auf das spezifische, durch die Synthesis der reinen Einbildungskraft ermöglichte Zusammenwirken von Anschauung und Begriff, Sinnlichkeit und Verstand nochmals einzugehen (vgl. Kap. 3.3), ergibt sich hier formal ein zweifaches Überschreiten der Erfahrungsgrenze: zum einen durch die Produktion von Begriffen, denen keine Anschauung entsprechen kann, zum anderen durch die Erzeugung von Anschauungen, denen kein Begriff angemessen ist. Die erkenntnismäßige Defizienz beider Weisen der Grenzüberschreitung drückt Kant in der berühmten Formel aus: „Gedanken ohne Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind.“⁷⁸⁹

Als *Begriffe ohne Anschauungen* hat Kant in der Kritik der reinen Vernunft die Ideen der Vernunft bestimmt. Ihnen kann keine Anschauung gegeben werden, weil sie als Vorstellungen der absoluten Einheit aller Bedingungen die Voraussetzung einer möglichen Erfahrung übersteigen müssen. Sie sind Vorstellungen vom Unbedingten, die zwar als Regulative für einen sinnvollen Zusammenhang notwendig sind, stellen selbst aber nichtsinnliche, intelligible Vorstellungen dar. Ihre Funktion besteht darin, daß die Vernunft mit ihnen „dem Verstand sein Feld“ durch „heuristiche Fiktionen“⁷⁹⁰ bereitet.

Anschauungen ohne Begriffe aber führt Kant erst in der systemabschließenden dritten Kritik als ästhetische Ideen ein. Ausdrücklich verweist er auf ihre systematische Parallelisierung zu den Vernunftideen: „Man sieht leicht, daß sie [die ästhetische Idee] das Gegenstück (Pend-ant) von einer *Vernunftidee* sei, welche umgekehrt ein Begriff ist, dem keine *Anschauung* (Vorstellung der Einbildungskraft) adäquat sein kann.“⁷⁹¹ Die ästhetische Idee ist eine „*inexponibele* Vorstellung“ der Einbildungskraft, die Vernunftidee aber ein „*indemonstrabele*[r] Begriff“⁷⁹² der Vernunft. Beide sind Ideen in der allgemeinsten Bedeutung, „nämlich nach einem gewissen (subjektiven oder objektiven) Prinzip, auf

⁷⁸⁸ Kant *Akad.-Ausg.* 22, 498.

⁷⁸⁹ Kant *KdrV* B 75.

⁷⁹⁰ Kant *KdrV* B 799.

⁷⁹¹ Kant *KdU* B 193.

⁷⁹² Kant *KdU* B 240.

einen Gegenstand bezogene Vorstellungen, sofern sie doch nie eine Erkenntnis desselben werden können.“⁷⁹³ Ihr Unterschied besteht darin, daß die ästhetische Idee „nach einem bloß subjektiven Prinzip der Übereinstimmung der Erkenntnisvermögen untereinander (der Einbildungskraft und des Verstandes) auf eine Anschauung bezogen“ ist, wohingegen die Vernunftidee „nach einem objektiven Prinzip auf einen Begriff bezogen“⁷⁹⁴ ist.

Die intellektuelle Idee hat deshalb trotz ihrer erkenntnismäßigen Defizienz eine erkenntnisrelevante Funktion. In regulativer Funktion ist sie Orientierungsgrund des Verstandes⁷⁹⁵ im Hinblick auf eine (noch zu realisierende) Vollständigkeit des Systems aller Erkenntnisse. Wie sie, trägt auch die Idee der praktischen Vernunft als absolute Realität von Forderungen eine Notwendigkeit in sich, die unabhängig ist „von den bestimmenden Ursachen der Sinnenwelt“⁷⁹⁶, dennoch aber als *perfectio noumenon* „jeder Annäherung zur moralischen Vollkommenheit notwendig zum Grunde“⁷⁹⁷ liegt. Das Reich der Zwecke der reinen praktischen Vernunft ist zwar ein alle empirische Realität transzendierendes, dennoch aber – und geradezu aus diesem Grund – ein für die Vernunft notwendiges Prinzip, das alle freien Handlungen des Menschen in der Sinnenwelt regulieren soll.

Beruhet nun die ästhetische Idee im Unterschied zu den Ideen der reinen und praktischen Vernunft auf grundsätzlich erkenntnismäßiger Defizienz, so unterscheidet sie sich von ihnen auch noch darin, daß sie keine erkenntnisrelevante Funktion hat. Sie ist – für sich betrachtet – das eigentlich „Unnennbare in dem Gemütszustand“⁷⁹⁸; als Anschauung ohne Begriff zwar nicht leer, aber blind. Sie ist (das Vermögen der) Einbildungskraft in Freiheit und als solche Übergang von Anschauung und Begriff, Sinnlichkeit und Verstand. Als *Unnennbares im Gemütszustand* ist sie

⁷⁹³ Kant *KdU* B 238.

⁷⁹⁴ Kant *KdU* B 239.

⁷⁹⁵ Durch die Bildung von Ideen "erweitern wir eigentlich nicht unsere Erkenntnis über die Objekte möglicher Erfahrung, sondern nur die empirische Einheit der letzteren, durch die systematische Einheit, wozu uns die Idee das Schema giebt, welche mithin nicht als constitutives, sondern bloß als regulatives Prinzip gilt" (*KdrV* B 702; B 672).

⁷⁹⁶ Kant *Akad.-Ausg.* 4, 452 (= *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*).

⁷⁹⁷ Kant *KdrV* B 372.

⁷⁹⁸ Kant *KdU* B 198.

eine *bloße synthetisierende Bewegung*, ein Geschehen, das der je gesonderten Erfahrung einer verstandesmäßigen und vernunftzu träglichen Ordnung zugrunde liegt, selbst aber seinen „Quellen“ nach verborgen ist, so daß es nur in seiner darstellenden Wirksamkeit erforscht werden kann. Die Frühromantik wird diese ‘synthetisierende Bewegung’ spekulativ als intellektuelle Anschauung ausdeuten, als „das Höchste ab solut Reelle, was selbst nie objektiv wird, aber Ursache alles Objektiven ist“⁷⁹⁹.

Wo Erfahrung und Wirksamkeit ästhetischer Ideen an ihre Darstellung im Kunstwerk gebunden sind, liegt ein anderer Konstitutionsmechanismus vor, als bei realen bzw. ideellen Erkenntnisverbindungen. Ästhetische Ideen sind weder deskriptiv auf die wirkliche noch präskriptiv auf die moralische Welt bezogen. Ebenso wenig lassen sie sich aus der vernünftigen wie aus der sinnlichen Natur des Bewußtseins ableiten. Die ihnen zugrundeliegende, auf ursprünglicher Herkunft beruhende Kausalität kann als *poiesis* gekennzeichnet werden. Und das heißt zunächst nur, daß die sowohl erkenntnistätig wie erkenntnisrelevant definierte ästhetische Idee in der Darstellung eine Erfahrung eröffnet, die in einer Zweck-Mittel-Rationalität nicht entschlüsselbar ist, den noch aber die von Verstand und Anschauung konstituierte Erfahrungsebene voraussetzen muß, um überhaupt zur Darstellung zu gelangen. Nur so kann sie als ursprüngliche, unvermittelte Vorstellung in einer Darstellung verbürgt sein. Für Kant ist diese Darstellung der ästhetischen Ideen an einen Konstitutionsvorgang gebunden, der so abläuft, wie der Geschmack urteilt. Die Natur gibt dem Genie die Regeln, weil es nach denselben Kriterien handelt, nach denen naturschöne Gegenstände beurteilt und erfahren werden. Allein das Genie ist in der Lage, Vorstellungen der Einbildungskraft, deren Erfahrungsgehalt alle Erkenntnisvermögen umspannt, real werden zu lassen und ihre Mannigfaltigkeit in der kompositorischen Einheit des Kunstwerks zu verdichten. Im Erfolg seiner Handlungen für zuständig erklärt, ohne daß seine Zuständigkeit im Handlungserfolg sichtbar ist, wird das Genie zum Günstling der Natur. Sowenig der Betrachter sich bewußt zum Naturschönen verhalten kann, sowenig weiß auch das Genie seine Produktion zu bestimmen.

⁷⁹⁹ Schelling III, 623 (= *System des transzendentalen Idealismus*).

Für die Einbildungskraft folgt daraus, daß sie weder dem Gebiet der Verstandesbegriffe noch dem Gebiet des Freiheitsbegriffs angehört, sondern als schöpferische Kraft allein in den ästhetischen Ideen wirksam wird, in denen sie die „Natur im Subjekt“, das „Substrat aller Vermögen des Subjekts“, zur Erfahrung bringt. Um in der Darstellung Erfahrung zu werden, ist sie aber auf die Verstandes- und Freiheitsbegriffe verwiesen, aus deren Bezugsrahmen allein sie die Wirklichkeit ästhetischer Ideen im Schein gewährleisten und ermöglichen kann. Die produktiv-schöpferische Einbildungskraft kann nicht aus eigener Kraft Garant ihrer Darstellung sein. Das Vermögen der ästhetischen Ideen ist, „für sich allein betrachtet (...), eigentlich nur ein *Talent* (der Einbildungskraft)“⁸⁰⁰, das dem schaffenden Künstler nicht wie eine Regel vorgegeben ist. Objektivität kommt den ästhetischen Ideen nur in der Vereinigung der Charaktere von Natur und Freiheit zu, aus deren widersprüchlichem Verhältnis heraus sie produziert werden. Daß das Kunstwerks in seiner Regelmäßigkeit aus dem Prozeß des Schaffens selbst entspringt, gerade das macht seine Unnachahmlichkeit aus. In diesem Sinn ist die Erfahrung und Wirksamkeit der ästhetischen Idee auch keine Erscheinung, sondern Schein, keine Erkenntnis, sondern Anerkenntnis.

Vor diesem Hintergrund ist auch die Bedeutung des Symbolbegriffs zu verstehen, mit dem Kant die kontemplative Gegenständlichkeit schöner Gegenstände in ihrer Idealität von schematischen Darstellungen abgrenzt. Der Art ihrer Gegenständlichkeit liegt eine *symbolische* Darstellung, nicht eine schematische, sondern eine demonstrativ nach analogen Gesetzen konstruierte, zugrunde. Da Symbole nach Kant Darstellungen von Begriffen sind, denen keine Anschauung gegeben werden kann, so beruht ihre Adäquation nicht auf sinnlicher Ähnlichkeit, wohl aber auf einer Analogie „zwischen den Regeln, über beide und ihre Kausalität zu reflektieren“⁸⁰¹. *Analogie* bedeutet hier nicht etwa die unvoll-

⁸⁰⁰ Kant *KdU* B 194.

⁸⁰¹ Kant *KdU* B 256f. Kant verdeutlicht dies an einem Beispiel: "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* vorgestellt. Denn zwischen einem despotischen Staate und einer Handmühle ist zwar keine Ähnlichkeit, wohl aber zwischen der Regel, über beide und ihre Kausalität zu reflektieren".

kommene Ähnlichkeit zweier Dinge, sondern die vollkommene Ähnlichkeit zweier Verhältnisse zwischen ganz unähnlichen Dingen. Symbolisierung eines Begriffes ist dann gegeben, wenn die sinnliche Inadäquanz eine intellektuelle Ähnlichkeit ausdrückt, die auf der Analogie zwischen der Reflexion über den Begriff und der Reflexion über die Anschauung beruht.

Analogie zwischen den Reflexionen über das Schöne und das Gute besteht nur darin, daß weder ästhetische Reflexionen noch ideelle Fiktionen der „Heteronomie der Erfahrungsgesetze unterworfen“ sind. Sowohl schöne Gegenstände wie auch die Idee der Sittlichkeit sind autonom, weil sie sich unabhängig von empirischen Bedingungen konstituieren und ihre fiktionalen Entwürfe nicht die Bestimmung empirischer Objekte tangieren. Ihre Autonomie beruht auf einem (ästhetischen bzw. intellektuellen) Schein, der - vom logischen Schein der theoretischen Vernunft ausgegrenzt - jenseits der Erfahrungsgrenze die Einheit der Vernunft mit sich *und* der Natur repräsentiert. Wenn die ästhetische Reflexion dabei von formalen Bedingungen der *Erkenntnis überhaupt* (Verstand und Sinnlichkeit) konstitutiven Gebrauch macht (wogegen für die Fiktionen der Vernunft das formale Prinzip der Übereinstimmung der Vernunft mit sich selbst konstitutiv ist), so bedeutet dies keine Einschränkung ihres autonomen Status, sondern verweist darauf, daß in symbolischer Verbindung ästhetischer und intellektueller Ideen im schönen Gegenstand die empirische Verstandeserkenntnis als eine nur *relative* Bewußtseinsstufe kenntlich wird. Was darin als „Heteronomie der Erfahrungsgesetze“ *bewußt* wird, wird in den intellektuellen Ideen der Vernunft als Einheit *gedacht* und in den ästhetischen Ideen der schöpferischen Einbildungskraft als Einheit *erfahren*. Bei der *Darstellung* der ästhetischen Idee in der Schönheit des Kunstwerks werden ästhetische und intellektuelle Ideen in symbolischer Verbindung zur Repräsentanz der absoluten ursprünglichen Synthesis von Vernunft und Natur. Deren Einheit kann nur durch Deutung vollzogen werden - als ein unendlicher Prozeß der Erkenntnis, der jede begriffliche Bestimmung des Kunstwerks im Augenblick seiner Fixierung auf neue Bestimmungen hin transzendiert.

In diesem Vermögen sieht sich die Urteilskraft nicht, wie sonst in empirischer Beurteilung, einer Heteronomie der Erfahrungsgesetze unterworfen: sie gibt in Ansehung der Gegenstände eines so reinen Wohlgefallens ihr selbst das Gesetz,

so wie die Vernunft es in Ansehung des Begehrens vermögens tut; und sieht sich, sowohl wegen dieser inneren Möglichkeit im Subjekte, als wegen der äußeren Möglichkeit einer damit übereinstimmenden Natur, auf etwas im Subjekte selbst und außer ihm, was nicht Natur, auch nicht Freiheit, doch aber mit dem Grunde der letzteren, nämlich dem Übersinnlichen, verknüpft ist, bezogen, in welchem das theoretische Vermögen mit dem praktischen, auf gemeinschaftliche und unbekanntere Art, zur Einheit verbunden wird.⁸⁰²

Gerade im ständigen Versagen begrifflicher Fixierungen und in der permanenten Befreiung von empirischen Gegebenheiten kann der Bezug zum Absoluten erfahren werden. Denn es ist der unabschließbare Prozeß der Erkenntnis in der Interpretation, durch den auf ästhetische Weise zu den Ideen der Vernunft übergeleitet wird. Dem geht die Annahme voraus, daß man sich zum Übersinnlichen der Erkenntnis nur interpretierend verhalten kann und Interpretation als ein *handelndes* Erkennen und ein *erkennendes* Handeln wesentlich Vollzug menschlicher Autonomie ist. Das Übersinnliche wird für Kant aber nur mittelbar, im Schein schöner Gegenstände, zum Bezug einer unendlichen Auslegung. Die unendliche Auslegungsfähigkeit des Kunstwerks ist dabei durch eine Sinnbildlichkeit gewährleistet, in der anschauendes Subjekt und angeschauter Gegenstand nicht mehr durch ein Medium differentieller Bestimmungen des diskursiv vorgehenden Verstandes getrennt, sondern - im anschauenden Denken sich gegenseitig vollziehend - eins sind.

Für Kant wird in der ästhetischen Reflexion „das, was bloße Natur im Subjekt ist (...), d.i. das übersinnliche Substrat aller seiner Vermögen“⁸⁰³, angesprochen und zum subjektiven „Richtmaß“ einer Interpretation, durch die „die Natur, als Erscheinung, nach Ansichten zu betrachten und zu beurteilen [möglich wird], die sie nicht von selbst, weder für den Sinn noch den Verstand in der Erfahrung darbietet (...)“⁸⁰⁴. Nach

⁸⁰² Kant *KdU* B 258f.

⁸⁰³ Kant *KdU* B 242.

⁸⁰⁴ Kant *KdU* B 214. Daß aber für Kant die Einheit des Übersinnlichen, die Übereinstimmung von Natur und Vernunft, nur symbolisch repräsentiert wird, verhindert, daß sie Gegenstand eines Wissens werden kann. Dies kennzeichnet seine Differenz zu Schelling, der unter identitätsphilosophischen Prämissen das Schöne als "diese Übereinstimmung selbst" begreift. Vgl. dazu Karl Hoffmann: *Die Umbildung der Kantischen Lehre vom Genie in Schellings System des transzendentalen Idealismus*. In: Berner Studien zur Philosophie und ihrer Geschichte. Bd. III (1907), S. 21f.: "Wenn nun durch die ursprüngliche Identität zugleich auch die Harmonie

Kant ermöglicht das Symbolisierungsverfahren der Kunst, die Natur in ihrer Erscheinung schematisch als Darstellung der absoluten Synthesis des Übersinnlichen zu figurieren. Wie die Kunst, so ist auch die Natur in ihren schönen Erscheinungen als artifizielles Symbol lesbar, so, als figuriere sie sich gleichsam von selbst zu einem Sinn, in dessen übersinnlicher Bedeutung sie auf ihre Auslegung wartet.

Ästhetische Zeichen und Symbole sind notwendig an ihrer Auslegung orientiert. Als solche sind sie aber nicht „absichtlich auf unser Wohlgefallen sichtbarlich gerichtete Kunst“, sondern in ihrer Zwecklosigkeit Initial einer verborgenen Teleologie der Natur, die in der Selbstgenügsamkeit schöner Gegenstände einen Zweck fordert, den „wir natürlicherweise in uns selbst, und zwar in demjenigen, was den letzten Zweck unseres Daseins ausmacht, nämlich der moralischen Bestimmung, suchen“. Wenn Kant auch der Erfahrung formloser Gegenstände in der Kennzeichnung eines erhabenen Ausdrucks ästhetische Erfahrung beimißt, so bekundet sich gerade darin eindrucksvoll der unmittlere, allerdings nicht mehr analogische Bezug auf diese Gewißheit moralischer Autonomie.

Natur ist hier nicht länger Gegenstand der Erfahrung im Sinne des verstandesmäßigen Naturbegriffs, sondern wird in der Gesamtheit aller Vermögen des Menschen als „Naturzweck“ wirksam. Der Einbildungskraft kommt jetzt die Rolle zu, schöpferisch eine Natur zu intendieren, deren Wesen in (organischer) Ineinsbildung besteht. Die Originalität ihrer Schöpfungen verdankt sie der Regel der (transzendenten) Natur, die sich im Genie entfaltet, um sich in der Schönheit des Kunstwerks zu offenbaren. Hierin steckt der Gedanke einer verborgenen Teleologie der Natur, den die frühromantische Naturphilosophie spekulativ aufgreift. Für sie ist es die Einbildungskraft der Natur, die auf dem Boden der in sich entzweiten Vernunft in der Versinnlichung der Ideen die Einheit des Übersinnlichen vermittelt. Denn nur weil die Einbildungskraft der Natur und des

des freien sittlichen Handelns mit der gesetzmäßigen Anschauung konstituiert wird, so brauchte demnach das Ästhetische nicht erst vermittelt einer Übertragung auf diese Harmonie bezogen zu werden, sondern es müßte sie ohne weiteres von selbst in sich einschließen. Das heißt: das Ästhetische wäre nicht nur das "Symbol des Sittlichen" oder der Übereinstimmung des Praktischen mit dem Theoretischen, sondern diese Übereinstimmung selbst".

Genies im Grunde der Subjektivität eins sind, vermag die Natur als Genie die Kunst hervorzubringen und der Kunst im Genie die Regel zu geben.

Diese Schlußfolgerungen sind nur mögliche Lesarten der *Kritik der Urteilskraft* und überschreiten strenggenommen die Aussagedimensionen der kritischen Philosophie. Schiller greift den Gedanken einer Hermeneutik der Natur im Kantischen Geniebegriff schon früh in der Idee einer Analogie zwischen dem Gegenstand, der in der ästhetischen Reflexion durch sich selbst bestimmt scheint, und der Form der praktischen Vernunft auf. Der Versuch der *Kalliasbriefe*, im freien Spiel der Einbildungskraft ein Sichtbarwerden von Naturzweckmäßigkeit (im Sinne einer „Telephanie“ bzw. „Logophanie“⁸⁰⁵) zu denken, überschreitet die von Kant gezogene Grenze des ästhetischen Scheins dadurch, daß an den Gegenständen selbst der Nachweis geführt wird, warum sie schön sind. Deswegen bleibt die Gedankenfigur einer Hermeneutik der Natur bis in die späten ästhetischen Abhandlungen ein Hauptthema Schillers. In *Über naive und sentimentalische Dichtung* ist sie in der Idee einer Vermittlung von Natur und Kultur enthalten, mit der sich Schiller gegen Rousseaus *Zurück zur Natur* stellt: Das Sentimentalische ist die „Wiedergewinnung des Naiven unter den Bedingungen seines anderen“⁸⁰⁶.

Schelling radikalisiert dann die Idee einer verborgenen, Subjektivität und Objektivität umfassenden Natur zu der These, daß die Kunst als Offenbarung des Absoluten die bewußte Wiederherstellung dieser ursprünglichen Identität des Subjektiven und Objektiven sei. Wenn er die künstlerische Inversion als Nachbild der absoluten Reflexion (bzw. der „absoluten Produktion oder absoluten Selbstaffirmation“⁸⁰⁷) deutet, so macht er wie Kant die produktive Einbildungskraft, die Kraft der „Ineins-

⁸⁰⁵ Schiller SW, V, 400 (= *Kalliasbriefe*).

⁸⁰⁶ Peter Szondi: *Das Naive ist das Sentimentalische*. In: Peter Szondi: *Schriften*. Frankfurt am Main, Bd. 2, S. 59-105, hier: S. 104. Gerade das Fehlen einer Hermeneutik der Natur im Kunstbegriff Rousseaus gibt seiner Poesie - so Schiller - eine paradoxen Anstrich: "Rousseau als Dichter wie als Philosoph, hat keine andere Tendenz, als die Natur entweder zu suchen oder an der Kunst zu rächen. Je nachdem sich sein Gefühl entweder bei der einen oder der anderen verweilt, finden wir ihn bald elegisch gerührt, bald zu Juvenalischer Satire begeistert, bald, wie in seiner Julie, in das Feld der Idylle entzückt" (SW, V, 730 = *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*).

⁸⁰⁷ Schelling V, 631 (= *Philosophie der Kunst*).

*bildung*⁸⁰⁸ des Idealen und Realen, zur maßgeblichen Instanz ästhetischer Versöhnung: Das Genie ergießt sich in der Invention in das Besondere und nimmt in der Form das Besondere zurück ins Unendliche⁸⁰⁹. Wie für Kant, so steht auch für ihn das Genie unter dem Einfluß einer Macht, die es von allem anderen, was bloß Talent oder Geschicklichkeit ist⁸¹⁰, unterscheidet; einer Macht allerdings, die Schelling unter ontologischen Prämissen⁸¹¹ im Unterschied zu Kant als „das innewohnende Göttliche des Menschen“ versteht: indem es sich im Kunstwerk gestaltet, offenbart es „sozusagen ein Stück aus der Absolutheit Gottes“⁸¹². Es vollendet ästhetisch dasjenige in der Erscheinung, was „das Ich für die Philosophie“ als Voraussetzung ist, nämlich „das Höchste absolut Reelle, was selbst nie objektiv wird, aber Ursache alles Objektiven ist“⁸¹³.

Geniale Kunst beruht nach der Definition Kants auf „der Natur gabe eines Subjekts im freien Gebrauch seiner Erkenntnisvermögen“⁸¹⁴; auf dem „übersinnlichen Substrat“ aller Vermögen des Menschen; folglich auf dem, „auf welches in Beziehung alle unsere Erkenntnisvermögen zu sammenstimmend zu machen der letzte durch das Intelligible unserer Natur gegebene Zweck“⁸¹⁵ ist. Die Einheit des Subjekts - die Einheit seiner Vermögen - zum Ausdruck zu bringen, ist das „Vermögen der Darstellung ästhetischer Ideen“. Es ist der Begriff des Genies, durch den sich eine ursprüngliche Einheit offenbart, in der das subjektiv Unbedingte gleichsam als *Gunst der Natur* zur Anschauung wird. „Man muß nicht sa-

⁸⁰⁸ Schelling V, 386 (= *Philosophie der Kunst*).

⁸⁰⁹ Schelling III, 619ff. (= *System des transzendentalen Idealismus*).

⁸¹⁰ Schelling V, 460 (= *Philosophie der Kunst*).

⁸¹¹ Vgl. Schelling VII, 302 (= *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur*): "Wie sollte aber irgend etwas außer dem Wahren wirklich seyn können, und was ist Schönheit, wenn sie nicht das volle mangellose Seyn ist?"

⁸¹² Schelling V, 460 (= *Philosophie der Kunst*). Werner Beierwaltes schreibt zur neuplatonischen Tradition dieser Idee: "Kunst, sofern sie auf Natur, und dies heißt: auf geschaffene Natur bezogen ist, ist nichts anderes als Nachahmung der *Kunst selbst* (ars ipsa) oder der *absoluten Kunst* (ars absoluta) des *artifex divinus*, wie sie in der Schöpfung erscheint: Welt als 'Theophanie' wird in anagogische Kunst durch einen ästhetisch-kreativen Akt verwandelt" (Werner Beierwaltes: *Einleitung zu 'Texte der Philosophie der Kunst'*. Stuttgart 1982, S. 11).

⁸¹³ Schelling III, 619 (= *System des transzendentalen Idealismus*).

⁸¹⁴ Kant *KdU* B 200.

⁸¹⁵ Kant *KdU* B 242.

gen: die genie's. Es ist die Einheit der Weltseele“⁸¹⁶, die sich zur Anschauung bringt, das sich selbst produzierende Bewußtsein, das sich in der Kunst darstellt und den Grund der Objektivität der Kunst bildet. Kants Geniebegriff liefert den „einzig[e] Schlüssel der Enträtselung dieses uns selbst seinen Quellen nach verborgenen Vermögens“. Durch das Genie, das „durch nichts weiter begreiflich gemacht werden“⁸¹⁷ kann, offenbart sich das übersinnliche Substrat der Einheit der Vermögen für die Kunstanschauung in einer Tätigkeit, die im eigentlichen Sinne *poiesis* ist. Es ist die Einbildungskraft der Natur, die als der Grund des menschlichen Bewußtseins durch es und über es hinaus zum Grund der Kunst wird; eine Kraft, deren Inversionsbewegung darin besteht, *Realität zu idealisieren* wie auch *Idealität zu realisieren*, und die schließlich als Indifferenz beider die Bedingung der Möglichkeit der Kunst wird.

Schelling wird mit dieser, die Grenze des Kantischen Geniebegriffs überschreitenden Auslegung die ästhetische Anschauung als Objektivierung der intellektuellen Anschauung auslegen und in dem Kantischen Geniebegriff das letztlich spekulative Bedürfnis bestätigt sehen, daß das Denken darauf verwiesen ist, sich seiner selbst und seines natürlichen Grundes zu vergewissern. Die geniale Kunst ist in Schellings idealistischer Neubegründung der Ästhetik deshalb „Organon der Philosophie“, weil hier das Denken selbst als Kunst das Denken sein muß, nämlich das zu sein, was es denkt, und das zu denken, was es ist: Einheit mit dem Absoluten⁸¹⁸. Schelling legt Kants Begriff der ästhetischen Idee dahinge-

⁸¹⁶ Kant *Akad.-Ausg.* 15, 416 (= *Reflexion* 938). Um den Begriff *Einheit der Weltseele* zu veranschaulichen, zitiert Kant auch die Aufschrift des Tempels der Isis (der Mutter der Natur): "Ich bin alles, was da ist, was da war, und was da seyn wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt" (*KdU* B 197). Vgl. Schelling *Von der Weltseele* (1798).

⁸¹⁷ Kant *KdU* B 238.

⁸¹⁸ Gerade die Zuspitzung der Ästhetik im Kunstabsolutismus Schellings stellt den Versuch dar, die Kantische Aporie, daß die Vernunft ihrer selbst auch im Medium der Reflexion habhaft werden müsse, durch eine genetische Konzeption zu lösen: "Der eigentliche Sinn, mit dem diese Art der Philosophie aufgefaßt werden muß, ist (...) der ästhetische" (II, 351), da die Vernunft sich nur im vorgängigen Medium der Kunst wiederfindet. Erst in der Kunst ist für Schelling ein Zugang zur Rekonstruktion und Kritik des Selbstbewußtseins gegeben, das - analog zum Verfahren der Kunstkritik - nur in einer Darstellung seiner Genese zu entfalten ist. Diese Radikalisierung des ästhetischen Ansatzes führt bei Schelling allerdings zu der Schwierigkeit (die letztlich erst durch seine Identitätphilosophie überwunden

hend aus, daß durch sie Ideen der Vernunft - im Gegenbild angeschaut - zur Schönheit werden. So wie jene „subjektiv oder vorbildlich angeschaut“ werden, ist „die Schönheit gegenbildlich oder objektiv“⁸¹⁹. Die „absolute Indifferenz des Subjektiven und Objektiven“⁸²⁰ ist für Schelling eine „*unmittelbar anschauende Erkenntnis*“⁸²¹, deren Möglichkeit nur durch die ästhetische Anschauung als „objektiv gewordene intellektuelle“⁸²² erwiesen werden kann. Erst in der Kunst wird sich daher die Philosophie selbst durchsichtig, und das Postulat, Kunst offenbare Absolutes, wird durch das System der Philosophie zum erprobten Begriff, daß Kunst Absolutes offenbart. Auch Schelling denkt hier noch in der Tradition des Täuschungsarguments: Es kann nur dann „außer Zweifel gesetzt werden, daß sie [die intellektuelle Anschauung] nicht auf einer bloß subjektiven Täuschung beruhe“, wenn es „eine allgemeine und von allen Menschen anerkannte Objektivität jener Anschauung“ gibt. „Diese allgemein anerkannte und auf keine Weise hinwegzuleugnende Objektivität der intellektuellen Anschauung ist die Kunst selbst“.⁸²³

In der Fluchtlinie solcher Konsequenzen, wie Schelling sie spätestens im *System des transzendentalen Idealismus* zieht, wird jedoch der Versuch unternommen, Kants *Kritik der Urteilskraft* gegen den Kantischen Kritikbegriff auszuspielen, ja darüber hinaus das kritische Programm auf seine bloß vorausgesetzten Prämissen hin zu überwinden und so die der philosophischen Reflexion verborgenen Voraussetzungen ihrer selbst aufzudecken. Schelling wird mit der gesamten Frühromantik auf das Problem Kants reagieren, wie eine produktive Einbildungskraft, die

wird), daß Philosophie in dieser Ortsbestimmung mit den Mitteln der Reflexion ihren Maßstab nicht mehr begründen kann. Sie ist auf die Kunst als höchstes "Dokument" der Realisierbarkeit ihrer Postulate verwiesen und kann ihren Maßstab nur anerkennen, befolgen und in seiner Tragweite überprüfen. Die Sicherheit jedoch, mit der dieser Absolutheitsanspruch der Kunst in den Frühschriften Schellings (bis 1800) auftritt, ist ausgerechnet die aus dem kritischen Programm Kants reflexionsphilosophisch eröffnete Dimension ästhetischer Autonomie - ergänzt freilich durch den Gedanken, daß Kant die reflexionsphilosophische Aporie mit ihr nicht etwa nur vermieden, sondern durch sie geradezu die Voraussetzung ihrer Lösung aufgezeigt habe.

⁸¹⁹ Schelling V, 384 (= *Philosophie der Kunst*)

⁸²⁰ Schelling IV, 127 (= *Darstellung meines Systems der Philosophie*).

⁸²¹ Schelling VI, 23 (= *Philosophie und Religion*).

⁸²² Schelling III, 626 (= *System des transzendentalen Idealismus*).

⁸²³ Schelling III, 625 (= *System des transzendentalen Idealismus*).

einem endlichen, auf Affektion angewiesenen Subjekt zukommt, sich von der ursprünglichen Anschauung, die - indem sie aller Erfahrung vorhergeht - nur ein unendliches Subjekt haben kann, unterscheiden läßt. Die ästhetische Synthesis, die Kant als Vermittlung von Naturbegriff und Freiheitsbegriff konzipiert, wird bei Schelling zu einer ästhetischen Synthesis, die Natur und Freiheit vermittelt. Nicht mehr die Ästhetik wird durch die Definition des Erkenntnisträgers, sondern die Definition des Erkenntnisträgers wird ästhetisch begründet. Die Ästhetik verwandelt sich zur „Philosophie der Kunst“ - die Kunst wird „Organon der Philosophie“⁸²⁴.

In dieser Wende, wie sie Schellings Kunstphilosophie in Anschluß an Kants Geniebegriff vollzieht, nimmt Schiller eine Vermittlungsposition ein. In ähnlicher Weise wie Schelling sieht er in der ästhetischen Idee nicht nur eine begriffsüberschreitende Tendenz der Einbildungskraft, sondern die *Erscheinung des Guten selbst*. Wo bei Kant die ästhetische Idee „einer Darstellung der Vernunftbegriffe [nur] nahe“⁸²⁵ kommt, ist sie bei Schiller die Darstellung der Vernunftbegriffe selbst. Hintergründig hängt dies damit zusammen, daß in Schillers anthropologischer Argumentation die Freiheit der Einbildungskraft eine Naturausstattung des Menschen ist, die nicht - wie bei Schelling - eigens noch spekulativ auf eine die Doppelnatur des Menschen fundierende Identität befragt werden kann⁸²⁶. Sie ist als ein anthropologisches Grundphänomen in „Sinnlichkeit und Vernunft *zugleich* tätig“ und deswegen in der Lage, deren „bestimmende Gewalt gegenseitig auf[zuh]eben und durch eine Entge-

⁸²⁴ Schelling III, 351 (= *System des transzendentalen Idealismus*).

⁸²⁵ Kant *KdU* B 192.

⁸²⁶ Im Kontext von Schillers Anthropologie, die mit dem Inventar antagonistischer Grundtriebe argumentiert, kann eine Vermittlung nicht als Synthesis bzw. Identität, sondern nur als Gleichgewichtszustand begrifflich gefaßt werden. Vgl. dazu kritisch Manfred Frank (Manfred Frank: *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Frankfurt am Main 1989), der ebendies als Desiderat der Schillerschen Anthropologie hervorhebt: "Liest man aufmerksam die *Briefe* 13 bis 20 *Zur ästhetischen Erziehung des Menschen*, so findet man, daß Schiller das Identitätsmoment, hinsichtlich dessen Sinnlichkeit und Vernunft übereinkommen, nicht wirklich zu fassen bekommt und daß er sich mit einem Gleichgewichtszustand zwischen beiden begnügen muß. (...) Ohne die Möglichkeit dieses glücklichen Mittelzustandes zu leugnen, kann man doch nicht sehen, daß dieselbe in einem Prinzip objektiv begründet und also die kantische Grenzlinie ästhetisch überschritten wäre" (S. 135).

gensetzung eine Negation [zu] bewirken. Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüth weder physisch noch moralisch genöthigt, und doch auf beyde Art thätig ist, verdient vorzugsweise eine f reye Stimmung zu heißen, und wenn man den Zustand sinnlicher Bestimmungen den physischen, den Zustand vernünftiger Bestimmung aber den logischen und moralischen nennt, so muß man diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den *ästhetischen* heißen.“⁸²⁷ Die Einbildungskraft ist hier eine rein *synthetisierende Bewegung*, die - durch Schönheit zur Tätigkeit angeregt - die antagonistischen Bestrebungen des Menschen augenblicklich aufhebt. Sie ermöglicht es Schiller, auf der Basis des kantischen Dualismus zu verharren, dennoch aber die ästhetische Erziehung als Modell einer Identitätsbesorgung zu denken.

⁸²⁷ Schiller XX, 375 (= *Ästhetische Briefe*: Brief: 20).

