Sonderdruck aus:

AUTORSCHAFT

Positionen und Revisionen

Herausgegeben
von Heinrich Detering

Verlag J. B. Metzler
Stuttgart · Weimar

Der Körper des Autors. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik

CHRISTIAN BEGEMANN (Bayreuth)

I. Der imaginative Aspekt von Autorschaft

Die Diskussion um den Tod und die Rückkehr des Autors, die in den letzten Jahren und Jahrzehnten in Auseinandersetzung mit Roland Barthes und Michel Foucault geführt worden ist, hat eine Vielzahl historisch und systematisch differenzierter Resultate erbracht. Mit und gegen Foucault hat man verschiedene historische Autorkonzeptionen unterschieden, die darin wirksamen Diskurse herauspräpariert und ihre jeweiligen Funktionen erörtert. Zu den blinden Flecken der Debatte hingegen gehört der imaginative Aspekt von Autorschaft. Weithin unberücksichtigt blieb, daß Konzepte von Autorschaft nicht lediglich Schnittstellen poetologischer, rhetorischer oder literaturtheoretischer, metaphysischer, juristischer oder ökonomischer Diskurse sind, sondern immer auch Orte von kultureller Phantasmenbildung. Die europäische Literaturgeschichte ist durchzogen von derartigen ›Künstlermythen‹,[1] die durchaus mehr als einen bloß bildgebenden, illustrativen Charakter haben. Sie fügen sich vielmehr zu Mustern zusammen (der Künstler als Seher und Prophet, als Rasender und Wahnsinniger, als Melancholiker oder Leidender usw.),[2] die Kondensate kultureller Selbstverständigung darstellen. Als solche geben sie nicht nur darüber Auskunft, wie man sich den Akt literarischer Urheberschaft vorstellte, sondern übernehmen durchaus auch ›argumentative‹ Funktionen im Rahmen von Autorkonzepten. Daß diese kulturellen Vorstellungsmuster nicht immer mit den literaturgeschichtlichen Epochen und den historischen Autorkonstruktionen synchronisierbar sind, sondern diese quer durchschneiden, heißt weder, daß sie invariant, noch daß sie historisch kontingent sind.

Ich möchte das an einem weiteren Imaginationsmuster zeigen, das einerseits als ›Longseller‹ zu betrachten ist, andererseits aber eine signifikante Zäsur am Umbruch von der Regelpoetik zur Genieästhetik aufweist. Es hat eine ›genuine‹ Affinität zum Problem der Autorschaft, weil in ihm *die*

1 Vgl. Neumann, Eckhard: *Künstlermythen. Eine psycho-historische Studie über Kreativität*. Frankfurt / New York 1986.

2 Vgl. auch den Beitrag von Steffen Martus in diesem Band.

anthropologische Urszene von ›Urheberschaft‹ schlechthin zum Inbild jeder Art von künstlerischer und intellektueller Produktion gemacht wird: Zeugung und Geburt. Die Vorstellung, daß die Entstehung kultureller Leistungen in Analogie zur natürlichen Prokreation erfolge, gehört zu den Kernbeständen der europäischen Kulturgeschichte. Seit der Maieutik des Sokrates stecken Begriffe wie Zeugung, Empfängnis und ›Konzeption‹, Schwangerschaft und Geburt, Genealogie, Vaterschaft und Mutterschaft ein diskursives Feld ab, in dem Theorien der künstlerischen bzw. intellektuellen Produktivität entworfen werden. Aus dieser grundsätzlichen Dimension erklärt sich die Omnipräsenz dieses zentralen kulturanthropologischen Themas von der Antike bis in die Gegenwart. An seiner historischen Konturierung sind genealogische Codes und Wissenschaften, aber auch und insbesondere Literatur, Poetik und Philosophie beteiligt. Gerade in der Gegenwart scheint es – um im Bildbereich zu bleiben – noch einmal eine besondere ›Renaissance‹ dieses Vorstellungskomplexes zu geben, wie sich an einer Reihe von theoretischen Texten zeigt, die ihn mehr oder weniger zum Zentrum ihrer Argumentation machen. Nur beiläufig sei hier an Walter Benjamins berühmtes *Denkbild* »Nach der Vollendung« erinnert, an Harold Blooms *Anxiety of Influence*, wo die intertextuelle Beziehung zwischen Autoren als ödipaler Vater-Sohn-Konflikt gedacht wird, an Hélène Cixous' Konzept einer *écriture féminine*, an Peter Sloterdijks *Poetik der Entbindung* oder an Jean-Luc Nancys repräsentationstheoretisches Buch *The Birth to Presence*. Die hohe Funktionalität, die erstaunliche diskursive Anschlußfähigkeit und die Variationsbreite des prokreativen Vorstellungskomplexes erweisen sich jedoch bereits im 18. Jahrhundert. Er kann nämlich gleichermaßen benutzt werden, um eine explizite Traditionsbindung kultureller Arbeit wie die geniale Schöpfung von Neuem zu konzeptualisieren, und erlaubt es darum besonders gut, gewissermaßen die phantasmatische Seite des wohl folgenreichsten ästhetischen Paradigmenwechsels der Neuzeit ins Auge zu fassen. Dabei zeigen sich zwei historische Modelle von Autorschaft in ungewohntem Licht. Das sei im folgenden überblickshaft skizziert.[3]

II. Von der Regelpoetik zur Genieästhetik

Im 18. Jahrhundert erschüttert bekanntlich die Genieästhetik die »drei Hauptstützen der alten Dichtungstheorie«, die Trias nämlich von »ingenium (als göttlicher Inspiration), ars (als handwerklicher Beherrschung der Kunst-

3 Ich verweise dabei auf einige eigene Arbeiten, mit denen sich der vorliegende Beitrag gelegentlich überschneidet: Vf.: »Poiesis des Körpers. Künstlerische Produktivität und Konstruktion des Leibes in der erotischen Dichtung des klassischen Goethe«. In: *German Life and Letters* 52.2 (1999). Special Number: *The Body in German Literature around 1800*. Hg. von Nicholas Saul, S. 211–237. – »Frauen – Bilder. Kunst, Kunstproduktion und Weiblichkeit in Achim von Arnims ›Raphael und seine Nachbarinnen‹«. In: Neumann, Gerhard / Oesterle, Günter (Hgg.): *Bild und Schrift in der Romantik*. Würzburg 1999, S. 391–410. – »Kunst und Liebe. Ein

regeln) und doctrina (als gelehrtem Wissen)«.[4] Nach Maßgabe der Poetiken der Renaissance und des Barock folgt die Dichtung einer Kunstlehre, die im Bereich des Wirkungskalküls wie der dementsprechenden Produktionsanleitungen von der Rhetorik bestimmt ist und nur auf der Basis von Studium und Gelehrsamkeit gehandhabt werden kann. Sie entwirft ein System von Regeln (*praecepta*) und illustriert diese anhand von Beispielen (*exempla*) aus dem Werk vorbildhafter Poeten, die als unbezweifelbare Autoritäten fungieren. Das seit Aristoteles verbindliche Postulat der Mimesis mutiert in diesem Kontext zu einem der imitatio. Neuerungen erfolgen in diesem Kontext nicht durch einen Bruch mit der Tradition, sondern durch deren Uminterpretation bzw. die Wahl anderer Bezugsgrößen, die in ein System eklektischer Kombinatorik eingebracht werden. Die Emanzipation des Neuen aus derartiger Traditionsbindung konnte offenbar erst im Rahmen einer auch sozialhistorisch zu verortenden Temporalisierung erfolgen, einer neuen Erfahrung der Zeit als einer irreversiblen, nach vorne offenen Dimension. Carsten Zelle hat den Beginn der derart temporalisierten Kategorie des Neuen in der *Querelle des Anciens et des Modernes* lokalisiert.[5] Von nun an wird das Neue zu einem ästhetischen Wert per se und tritt seinen Siegeszug in jenem Prozeß des programmatischen Bruchs mit der Konvention und der permanenten ästhetischen Überbietung an, der die ›Moderne‹ insgesamt charakterisiert.

Der Ort seiner Hervorbringung ist seit Mitte des 18. Jahrhunderts das ›Original-Genie‹, in dessen Begriff schon das Ursprüngliche, Angeborene und Unverwechselbare seiner Fähigkeiten wie der Art seines Gegenstandsbezugs markiert ist. Dadurch unterscheidet es sich vom *ingenium* der rhetorischen und poetischen Tradition. Es gehorcht nicht mehr überkommenen Normen, sondern nur noch seiner Natur, ist selbst Natur und gibt als ein derartiges Medium allererst »der Kunst die Regel«.[6] Damit wird eine als Natur begriffene ästhetische Subjektivität als Ursprung der künstlerischen Schöpfung installiert. Was sie aus sich heraus entläßt, ist darum autonom, gehorcht keinen fremden, d.h. außerästhetischen Zwecksetzungen mehr und stellt ein eigenes Sein *sui generis* dar. Hier entsteht jene historische Konzeption von Autorschaft, die von Roland Barthes mit Autorschaft schlechthin identifiziert und im Blick auf die literarischen Entwicklungen des 20. Jahrhunderts für tot erklärt worden ist.[7]

ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus«. In: Titzmann, Michael (Hg.): *Zwischen Goethezeit und Realismus: Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier.* Erscheint Tübingen 2002.

4 Blamberger, Günter: *Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne.* Stuttgart 1991, S. 4.

5 Zelle, Carsten: »›Nous qui sommes si modernes, serons anciens dans quelques siècles‹. Zu den Zeitkonzeptionen in den Epochenwenden der Moderne«. In: Graevenitz, Gerhard von: *Konzepte der Moderne.* Germanistisches DFG-Symposion 1997. Stuttgart / Weimar 1999, S. 497–520, hier S. 504ff.

6 Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, B181.

7 Barthes, Roland: »Der Tod des Autors«. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft.* Stuttgart 2000, S. 185–193.

Natürlich sind diese Linien der poetologischen Entwicklung wohlbekannt und überdies bis an die Grenzen des Zulässigen simplifiziert. Mit Recht hat man etwa bemerkt, daß der skizzierte Epochenwechsel sich auf der Ebene der Feindbilder und der Selbststilisierungen der »Geniemänner« (Kant) weit pathetischer ausnimmt als auf der der literarischen Texte selbst. Weder wurde die Dichtung der Renaissance und des Barock von ihren regulativen Vorgaben völlig determiniert, noch kam andererseits die Geniedichtung ohne neuerliche Normsetzungen und Traditionsbildungen aus.[8] Doch ist das hier von untergeordneter Bedeutung. Denn Gegenstand meiner Überlegungen sind gerade die Inszenierung des Paradigmenwechsels, die auf einen erhöhten Bedarf an Selbstverständigung reagiert, und ihre ›rhetorischen‹ Instrumentarien. Ein Diskussionshorizont, in dem Kunst nicht mehr als regelgeleitete *ars*, nicht mehr als ein wenigstens teilweise erlernbares Handwerk, nicht mehr nur als Nachahmung der Natur und als Einkleidung moralischer Sätze begriffen wird, sondern als autonome Schöpfung eines genialen Individuums, macht alle poetischen Rezepturen hinfällig und erfordert eine neue Reflexion der früher prägnant aufzählbaren Faktoren künstlerischer Produktion. Die programmatische Abgrenzung von der barocken und frühaufklärerischen Poetik geht deshalb einher mit einer Diskussion der Prinzipien und Grundlagen der poetischen Arbeit, die – und bereits das ist symptomatisch – die Gestalt einer Frage nach dem »Ursprung« annimmt und nicht etwa die der Suche nach neuen Kontinuitäten.

III. Der Ursprung der Kunst

Herders epochentypisches wie epochemachendes genetisches Denken beispielsweise führt die Dichtung nicht mehr auf die überindividuellen Gesetze der Vernunft oder die autoritativ beglaubigten Regeln der Tradition zurück, sondern auf einen Ursprung, der als die Natur selbst erscheint. Wenn Herder in seiner Frühschrift *Versuch einer Geschichte der lyrischen Dichtkunst* von 1764 lapidar feststellt, es sei nicht »allein ergötzend, sondern auch nothwendig [...], dem Ursprunge der Gegenstände nachzuspüren, die man etwas vollständig verstehen will«,[9] dann hat das eine allgemeine methodische Geltung für das wissenschaftliche und philosophische Fragen. Verstehen ist kausal-genetische Ableitung. Herders Postulat betrifft in der zitierten Schrift

8 Barner, Wilfried: *Barockrhetorik. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen.* Tübingen 1970, S. 453. – Anz, Thomas: »Literarische Norm und Autonomie. Individualitätsspielräume in der modernisierten Literaturgesellschaft des 18. Jahrhunderts«. In: Barner, Wilfried (Hg.): *Tradition, Norm, Innovation. Soziales und literarisches Traditionsverhalten in der Frühzeit der deutschen Aufklärung.* München 1989, S. 71–88, hier S. 74ff.

9 Herder, Johann Gottfried: *Sämmtliche Werke.* Hg. von Bernhard Suphan. 33 Bde. Berlin 1877ff., hier Bd. 32, S. 86. Zitatnachweise im folgenden mit Band- und Seitenzahl im Text.

zunächst die geschichtliche Dimension der Kunst überhaupt, kann sich aber ebenso auf einzelne Kunstsparten oder -werke beziehen. Onto- und Phylogenese der Kunst – wenn man das, die organizistische Metaphorik aufgreifend, so nennen darf – werden homolog konstruiert, und zwar nach dem Vorbild natürlichen Wachstums.

> [...] so wie der Baum aus der Wurzel, so muß der Fortgang und die Blüthe einer Kunst aus ihrem Ursprunge sich herleiten lassen. Er enthält in sich das ganze Wesen eines Produktes, so wie in dem Samenkorn die ganze Pflanze mit allen ihren Theilen eingehüllet liegt; und ich werde unmöglich aus dem spätern Zustande den Grad von Erläuterung nehmen können, der meine Erklärung genetisch macht. (Ebd., S. 86f.)

Diese Bildlichkeit ist Teil eines ganzen prokreativen Szenarios, in dem die genetische Erklärung immer noch einen weiteren Schritt zurück tun kann.

> Jetzt wird das Geschöpf schon geboren, wenn es an's Licht kommt; es ist schon vollständig in seinen Theilen gebildet; erzeugt aber wurde es schon lange und erhielt seine Bildung im Verborgnen. – Ehe bei der Erschaffung der erste Strahl des Lichts entsprang, hatte der Same der Schöpfung schon den Schoos des dunkeln Chaos befruchtet; es gährte schon alles in der Tiefe, bis es sich jetzt gleichsam in einer Geburt emporhob. – Bei jeder Erfindung gibt es gleichsam Erzeugung, und Geburt; höchstens von der letzten fangen sich die Nachrichten [...] an: der Forscher will aber die erstere zergliedern und nutzen. (Ebd., S. 90)

Herder spricht hier von zweierlei: einer wissenschaftlichen Methode und einem produktiven Naturprinzip, das im Ursprung steht, wobei die erstere das letztere nachzuzeichnen und zu reproduzieren hat. Diesem Naturprinzip, das auch in den kulturellen Phänomenen am Werk ist – schließlich geht es ja um die »lyrische Dichtkunst« –, verleiht der spätere Herder im Einklang mit dem mittlerweile erreichten naturwissenschaftlichen Diskussionsstand auch dasselbe Epitheton wie seinem Erklärungsmodell: »Die genetische Kraft ist die Mutter aller Bildungen auf der Erde [...]«, lautet eine Überschrift aus dem 7. Buch der *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* von 1785 (Bd. 13, S. 273).

Wenn es bei »jeder Erfindung« eine Erzeugung und Geburt gibt und wenn daher der genetischen Kraft – bzw. der »Lebenskraft«, wie Herder in synonymer Verwendung auch sagt – tatsächlich eine derart fundamentale Geltung zukommt, dann wirkt sie auch im Künstler, den die Genieästhetik mit den produktiven Energien der Natur, der *Natura naturans*, gleichsetzt und dadurch in unerhörter Weise nobilitiert. Die Lebenskraft ist zwar nicht identisch mit dem »Vernunftvermögen unsrer Seele«, jedoch mit diesem verbunden, so »wie alle Kräfte der Natur in Verbindung stehen: denn auch das geistige Denken hangt von der Organisation und Gesundheit des Körpers ab und alle Begierden und Triebe unsres Herzens sind von der animalischen Wärme untrennbar« (ebd., S. 276). So werden bei Herder die genetischen Prinzipien der Natur an allen wesentlichen Punkten der Erklärung kultureller Vorgänge plaziert. Man kann das im Kontext der auch für die Ästhetik

maßgeblichen »anthropologischen Achsendrehung«[10] der Aufklärungszeit begreifen, der Wendung der Aufmerksamkeit von Vernunft und Verstand zu den ›unteren Seelenvermögen‹. Zu jenen noch unerleuchteten, dunklen Regionen des Menschen gehört auch das Prinzip des Lebens und der Schöpfung. Mit größter Gewißheit, so noch einmal Herder, »empfinde und sehe ichs, daß ich lebe, wenn ich gleich auch nie weiß, was Lebenskraft sei. Angebohren, organisch, genetisch ist dies Vermögen: es ist der Grund meiner Natur=Kräfte, der innere Genius meines Daseyns« (ebd., S. 276). Wird Kunst aus der genetischen Kraft abgeleitet, so erscheint diese hier ihrerseits als der innere Künstler des Lebens. Daß *Genius* und das von *Genesis* abgeleitete Wort *genetisch* auf eine gemeinsame Wurzel zurückgehen,[11] soll offenbar in dieser Formulierung nicht nur unmittelbar sinnfällig, sondern auch argumentativ belastet werden. Diese folgenreiche Gleichsetzung führt zu einer Konsequenz, die im beginnenden bürgerlichen Zeitalter zu verwegen scheint, um sie theoretisch völlig explizieren zu können, und die daher zumeist nur als ein Subtext greifbar wird, der sich vorzugsweise in der Metaphorik artikuliert: Es geht um nicht weniger als eine ›Biologie der Kunst‹, in der diese mit der Sexualität in einem bestimmten Sinne gleichgesetzt, zumindest parallelisiert wird.[12] Das betrifft den Künstler, das Kunstwerk und die Vorgänge seiner Produktion.

IV. Genealogie und Selbstgeburt

Läßt sich anhand von Herder der argumentative Ort dieses neuen Konzepts situieren, so liefern Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* von 1759 die Stichworte für das Selbstbild einer ›prokreativen Autorschaft‹. Gegner sind die »Nachahmer«,[13] also die barocken, klassizistischen und frühaufklärerischen Vertreter einer an *praecepta* und *exempla* orientierten Regelpoetik. Im Zuge ihrer Wendung zum Neuen und Irregulären kehrt sich die Genieästhetik, so Erich Kleinschmidt, »vom sprachlichen Darstellungsprinzip konvergenter Nachfolgen ab«.[14] Dieses hat die Form der Genealogie, begreift sich doch der Künstler im Rahmen einer expliziten Traditions-

10 Riedel, Wolfgang: »Erkennen und Empfinden. Anthropologische Achsendrehung und Wende zur Ästhetik bei Johann Georg Sulzer«. In: *Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert.* DFG-Symposion 1992. Hg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart, Weimar 1994, S. 410–439.

11 *Genius* ist eine lateinische Bildung zum Verb *gignere* (hervorbringen, erzeugen), *genesis* gehört zum griechischen Verb *gígnesthai* (geboren werden, entstehen), das wie *gignere* auf den indogermanischen Verbalstamm **gen* zurückweist.

12 Vgl. Begemann: »Poiesis des Körpers« (s. Anm. 3), S. 221ff.

13 [Young, Edward:] *Gedanken über die Original-Werke.* Leipzig 1760. Hg. von Gerhard Sauder. Heidelberg 1977, S. 59 u. ö.

14 Kleinschmidt, Erich: *Autorschaft. Konzepte einer Theorie.* Tübingen / Basel 1998, S. 58. Vgl. ebd., S. 23. Mit Bezug auf die antike Dichtung heißt es hier: »Gedacht wird sie als eine ›handwerkliche‹ Nutzung eines Repertoires und Potentials. Die Einordnung des Dichters in eine ihm schon immer vorangehende Tradition, die in archaischer Zeit sogar expliziter, genealogischer Beglaubigung bedurfte, um später

bindung von Kunst bzw. Kultur als abhängig von den ›Vätern‹, den Autoritäten, deren Geist in seiner eigenen Kunstschöpfung fortlebt. Für Gottsched beispielsweise reichen natürliche Anlagen keineswegs aus, um zum Poeten zu werden. Der angehende Künstler muß sich vielmehr durch erlernbare Kunstfertigkeit und Gelehrsamkeit der »Regeln« versichern, die sich seit den »Erfinder[n] und Fortpflanzer[n] der Poesie« etabliert haben.[15] Die Orientierung an Muster- und Vorbildern (ebd., S. 103f.), durch welche die Nachahmung der Natur vermittelt ist, erscheint darin als eine Form der Fortzeugung. Poeten, die das Studium vernachlässigen, bleiben daher ein »selbst wachsender Baum, der nur ungestalte Aeste und Reiser hervorsprosset«, und unerzogene »Kinder« (ebd., S. 103), die die Position des Vaters weder akzeptieren noch adaptieren und als solche nicht zum Glied in einer Generationenfolge werden können.

Die Vertreter der Genieästhetik hingegen wollen solche Genealogien – zumindest intentional – gerade kappen und zu selbst wachsenden Bäumen werden. Das Interesse am Thema des Vater-Sohn-Konflikts, das vielfach in der Literatur dieser Epoche auftritt, scheint nicht zuletzt auch von diesen poetologischen Rahmenbedingungen her motiviert. Autorschaft ist hier zunächst Autorschaft seiner selbst, denn erst indem der Künstler ein originales Werk schafft, macht er sich zum Autor. Dieser Vorgang wird als Selbstzeugung und Selbstgeburt gefaßt. Ebensowenig wie Gott hat das autonom und original schaffende Genie einen Ursprung außer sich. »Ein Original-=Scribent«, schreibt Young, »ist, wie Tacitus von Curtius Rufus sagt, aus sich selbst gebohren; er ist sein eigener Stamm=Vater«.[16] Wer mit den ›Vätern‹, den unmittelbaren literarischen Vorläufern, zu brechen behauptet, muß zwangsläufig versuchen, sein eigener Vater zu werden. Als Ursprung des Genies kommt lediglich die Natur in Betracht. Noch diese moderatere Version perpetuiert freilich nur die hybride Größenphantasie: »Ein männliches Genie kömmt aus der Hand der Natur, wie die Pallas aus dem Haupte des Zevs, in völliger Größe und Reife.« Im Zeichen solcher Postulate der Unmittelbarkeit wendet sich der Vorwurf des Kindischen gegen seine Urheber – die Genieästhetik erweist sich als genaues Spiegelbild dessen, wovon sie sich abzuheben gedenkt. Vom männlichen Genie, das keine Kindheit haben kann, unterschieden ist nämlich, wie es einigermaßen widersprüchlich heißt, »ein kindisches; ein Genie, das gleich andern Kindern genähret und aufgezogen werden mußte, wenn es nicht ganz eingehen sollte. Die Gelehrsamkeit ist seine Amme und seine Anführerinn« (ebd., S. 32). Der Bezug auf Tradition und Vorbilder, der bislang die poetische Generation und Erbfolge sichern sollte, vereitelt nun gerade jede künstlerische (Selbst-)Geburt und macht impotent.

---

in der komplexeren Form von intertextuellen Anspielungs- und Erkennungsakten eingehüllt zu werden, nimmt dem Einzelwerk und seinem ›Urheber‹ die Isolierung. Beide erscheinen eingebunden in ein Beziehungssystem«.

15 Gottsched, Johann Christoph: *Versuch einer Critischen Dichtkunst.* Leipzig [4]1751. ND Darmstadt 1982, S. 88, 101ff.

16 Young (s. Anm. 13), S. 59.

> Aber warum giebt es so wenig Originale? Nicht darum, weil die Erndte der Scribenten vorüber ist, und weil die großen Schnitter des Alterthums keine Nachlese übrig gelassen haben auch nicht deßwegen, weil die Gebärungs=Zeit des Menschlichen Verstandes verflossen ist, oder weil er unvermögend wäre, eine Geburt hervorzubringen, die noch nie dagewesen; sondern weil berühmte Beyspiele *an sich ziehen, mit Vorurtheil erfüllen* und *zaghaft machen.* (Ebd., S. 21)

Natürlich ist damit das genealogische Modell noch keineswegs ›erledigt‹. Es kehrt vielmehr verschiedentlich wieder: im Klassizismus etwa, wo es sich mit genieästhetischen Positionen amalgamiert,[17] in der Reflexion auf das Epigonentum nach dem Ende der ›Kunstperiode‹ sowie im Historismus des 19. Jahrhunderts und nicht zuletzt in Intertextualitätskonzeptionen des 20. Jahrhunderts, wie anhand von Harold Blooms *Anxiety of Influence* bereits kurz angedeutet worden ist.

Auch Lessing folgt in einer bestimmten Hinsicht dem bei Young deutlich gewordenen Imaginationsmuster. In *Nathan der Weise* von 1778 will Saladin den vermeintlichen Rückzug des Juden auf den ererbten Glauben seiner Väter nicht gelten lassen und klagt dem ›Aufklärer‹ gegenüber die Freiheit der Selbstbestimmung ein:

> [...] Ein Mann, wie du, bleibt da
> Nicht stehen, wo der Zufall der Geburt
> Ihn hingeworfen: oder wenn er bleibt,
> Bleibt er aus Einsicht, Gründen, Wahl des Besseren.[18]

Der Zufall der Geburt ist es, der das von der Aufklärung inkriminierte Vorurteil begründet, und muß daher entweder in einem autonomen Akt überwunden oder in vernünftiger Entscheidung rehabilitiert werden. In jedem Fall ist es Aufgabe des aufgeklärten Subjekts, sich nicht der Kontingenz des Herkommens zu überlassen, sondern sich selbst hervorzubringen. »Die vollendete Aufklärung«, so David E. Wellbery, »wäre die Aufhebung der natürlich-maternalen Geburt als eines letzten Rests an Zufälligkeit, der dem menschlichen Leben anhaftet; ihr Ziel ist eine zweite Geburt des Menschen aus seiner Vernunft heraus«.[19] Daß das aufklärerische Denken mit seinem Postulat radikaler Autonomie der Vernunft in diesem Punkt dieselbe Position wie Young bezieht, bestätigt wenig später auch Kants berühmte Formel von der »Selbstgebärung unseres Verstandes (samt der Vernunft), ohne durch

---

17 Pfotenhauer, Helmut: »Apoll und Armpolyp. Die Nachbarschaft klassizistischer Kreationsmodelle zur Biologie«. In: Begemann, Christian / Wellbery, David E. (Hg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit.* Freiburg 2002.

18 Lessing, Gotthold Ephraim: *Werke.* Hg. von Herbert G. Göpfert. 8 Bde. Darmstadt 1996, Bd. 2, S. 274.

19 Wellbery, David E.: »Der Zufall der Geburt. Sternes Poetik der Kontingenz«. In: Marquard, Odo / Graevenitz, Gerhard von (Hg.): *Kontingenz.* München 1997 (Poetik und Hermeneutik XIX), S. 317–343, hier S. 318. Vgl. ders.: »Das Gesetz der Schönheit. Lessings Ästhetik der Repräsentation«. In: Hart Nibbrig, Christiaan L. (Hg.): *Was heißt »Darstellen«?* Frankfurt 1994, S. 175–204.

Erfahrung geschwängert zu sein«.[20] In sozialhistorischer Perspektive mag man in solchen Denkfiguren einen Reflex der soziokulturellen Situation der neu entstandenen bürgerlichen Schichten sehen, deren Angehörige in der altständischen Gesellschaft sozial ortlos sind. Da das tradierte Geburtsprinzip für sie nur noch beschränkte Gültigkeit besitzt, müssen sie sich ihren Platz in der Gesellschaft im Zeichen des neuen Leistungsprinzips selbst erringen. Gegenüber tradierten Formen der Ich-Identität müssen sie eine ›genetische Kraft‹ auf die eigene Person anwenden und sich in gewisser Hinsicht selbst hervorbringen – nicht zuletzt durch ›Bildung‹.

V. Von der Präformation zur Epigenesis

In einer anderen Hinsicht allerdings vertritt Lessing eher ein älteres Denkmodell. Dem Phantasma von Selbstzeugung und Selbstgeburt korrespondiert, so ist schon bei Young sichtbar geworden, die Vorstellung, daß auch Werke gezeugt und geboren werden. Kunstwerke sind ›Kinder‹. Dieser alte, bis Platon zurückzuverfolgende Topos wurde nun aber zunächst in einem durchaus anderen Sinne verwendet als im Umkreis der Genieästhetik, in dem Geburt als das In-die-Welt-Treten von etwas substantiell Neuem verstanden wird. Auch das kann Lessings *Nathan* illustrieren. Mit Blick auf Recha, Nathans von einem Christen gezeugte Adoptivtochter, muß der Tempelherr seine Vorstellungen von Vaterschaft gründlich revidieren:

> [...] Geschöpf?
> Und wessen? – Doch des Sklaven nicht, der auf
> Des Lebens öden Strand den Block geflößt,
> Und sich davon gemacht? Des Künstlers doch
> Wohl mehr, der in dem hingeworfnen Blocke
> Die göttliche Gestalt sich dachte, die
> Er dargestellt? – Ach! Rechas wahrer Vater
> Bleibt, Trotz dem Christen, der sie zeugte – bleibt
> In Ewigkeit der Jude [...][21]

Wieder wird die natürliche Vaterschaft entmächtigt zugunsten einer autonomen künstlerischen. Vater im emphatischen Sinn ist nicht der physische Erzeuger, der ein bloßer »Sklave« des biologischen Aktes ist, den er vollzieht, sondern der geistige Gestalter seines Kindes, zu dem er im selben Verhältnis steht wie der »Künstler« zu seinem Werk. Hier nun allerdings greift Lessing auf das zurück, was Wellbery das »alteuropäische Standardmodell« von kultureller Vaterschaft genannt hat. Der Vorgang der Erziehung wie der Kunstproduktion nämlich prägt, dem christlich-platonischen Modell

20 Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, B 793.
21 Lessing (s. Anm. 18), Bd. 2, S. 324 f.

folgend, »der maternal-natürlichen Matrix den göttlichen Gedanken ein« und redupliziert damit die zeitlose Idee in der Erscheinung.[22]

Gegen diese Struktur der Wiederholung in der Zeugung und Geburt von Kunst setzt die Genieästhetik, wie schon zitiert, das Postulat einer kulturellen »Geburt [...], die noch nie dagewesen«.[23] Das Prinzip des absolut Neuen wird gegen das einer unvordenklichen Präformation ausgespielt. Der ästhetikgeschichtliche Paradigmenwechsel steht dabei in engster diskursiver Beziehung zu einem wissenschaftsgeschichtlichen Umbruch im Bereich der eben entstehenden Biologie, die sich von der alten Naturgeschichte als eine neuartige ›Lebenslehre‹ absetzt.[24] Bekanntlich konkurrieren im 18. Jahrhundert verschiedene genetische Theorien, die sowohl den Akt der Zeugung wie den Vorgang der Entwicklung des Lebewesens in unterschiedlicher Weise darstellen:[25] die Präformationslehre Charles Bonnets oder Albrecht von Hallers, die Pangenesis Buffons sowie die Epigenesistheorie, die besonders seit Caspar Friedrich Wolffs (1743–1794) *Theoria Generationis* von 1759 und den Werken Johann Friedrich Blumenbachs (1752–1840), vor allem seiner Schrift *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte* von 1781, ihren Siegeszug in Deutschland antritt. Unverkennbar korrespondiert die ältere Poetiktradition mit der Theorie der Präformation, die behauptet, daß »die Keime für alle Lebewesen seit Anbeginn der Schöpfung vorgeformt sind«,[26] und zwar offenbar weniger mit ihrer ›ovulistischen‹, als mit ihrer ›animalculistischen‹ Spielart. Diese nämlich nimmt als Sitz des Keims das männliche Spermatozoon (und nicht das weibliche ›Ei‹) an und sichert so die

22 Wellbery, David E.: »Kunst – Zeugung – Geburt. Überlegungen zu einer anthropologischen Grundfigur«. In: Begemann / Wellbery (s. Anm. 17). Vgl. Wellbery: »Der Zufall der Geburt« (s. Anm. 19), S. 319f. – Dieses Modell beschreibt auch Scholz, Bernhard F.: »Alciato als emblematum pater et princeps. Zur Rekonstruktion des frühmodernen Autorbegriffs«. In: Jannidis, Fotis u.a. (Hg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*. Tübingen 1999, S. 321–351. Wenn Andrea Alciato (1492–1550) von seinen Zeitgenossen als »emblematum pater et princeps« und Führer der »familia« der Verfasser von Emblembüchern apostrophiert wurde, dann »sind derartige Kennzeichnungen nie als Bezeichnung dessen gemeint, was Foucault einen *instaurateur de discursivité* nennt, das heißt eines Autors, der ›une possibilité indéfinie de discours‹ begründet hat. [...] Nach dem Verständnis, das zur Beschreibung der Urheberinstanz als *poeta doctus* oder *poeta eruditus* gehört, war aber auch dieses Ermöglichen [der Emblematik und ihrer Konjunktur] allenfalls ein Realisieren einer literarischen Gattung, die genauso ›immer schon‹ vorgegeben war, wie die *causa formalis*, die bei der Realisierung der Texte dieser Gattung eine entscheidende Rolle spielt.« (S. 345f.; vgl. auch S. 340).

23 Young (s. Anm. 13), S. 21.

24 Vgl. Jahn, Ilse: *Grundzüge der Biologiegeschichte*. Jena 1990, S. 298, zum gesamten wissenschaftlichen Kontext ebd. S. 282ff., 302ff. Vgl. auch Foucault, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt ²1978, S. 207: »Bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts existiert in der Tat das Leben nicht, sondern lediglich Lebewesen«.

25 Vgl. Jahn (s. Anm. 24), S. 265ff. – Müller-Sievers, Helmut: *Epigenesis. Naturphilosophie im Sprachdenken Wilhelm von Humboldts*. Paderborn / München / Wien, Zürich 1993, S. 30ff.

26 Müller-Sievers (s. Anm. 25), S. 31.

Prädominanz des väterlichen Prinzips. In diesem präformierten Formenkosmos, der noch keinen temporalisierten Begriff der Entwicklung kennt, gibt es nichts Neues.[27]

Die Epigenesistheorie geht demgegenüber, um es sehr abkürzend zu sagen, nicht von einer bloßen Ausfaltung von im Keim schon präformierten Teilen aus, sondern von einem Prozeß sukzessiver Entstehung und permanenter Neubildung in der Ontogenese. Leben ist hier nicht unendlich aufeinandergepfropft oder ineinandergeschachtelt, sondern bildet sich jeweils neu aus noch ungeformter Materie. Zur Erklärung dieses Vorgangs muß eine besondere Kraft angenommen werden, die über seinen ordnungsgemäßen organischen Verlauf wacht, der Bildungstrieb, die vis essentialis, die genetische oder Lebenskraft, von der Herder im Anschluß an die biologische Debatte spricht – ein Begriff mit steiler Karriere, die erst in der Mitte des 19. Jahrhunderts an ihr Ende kommt.[28] Die Durchsetzung der Epigenesistheorie ist dabei keineswegs nur im diskursiven Kontext mit dem Gedanken einer Entwicklung in der Natur, mit der Konzeptualisierung der Sexualität und mit der Ausbildung der neuen Ordnung der Geschlechter von größter Relevanz. Helmut Müller-Sievers hat darüber hinaus gezeigt, daß die Epigenese auch als Begründungsmodell in der Philosophie Kants (»Epigenesis der reinen Vernunft«[29]) und Fichtes sowie in der Sprachphilosophie Herders und Wilhelm von Humboldts eine maßgebliche Rolle spielt – selbstverständlich wäre dieser Reihe auch Goethe hinzuzufügen. Auch die Genieästhetik gehört mit ihrer Wendung gegen die Präformation von Formen und Inhalten sowie ihrem Pathos des Neuen und seiner kreativen Entwicklung unzweifelhaft in diesen Diskussionshorizont und teilt mit der Epigenesistheorie zumindest diskursive Grundstrukturen. Unter dieser Perspektive wären historische Modelle von Autorschaft auch auf ihre biologiegeschichtlichen Hintergründe und Implikationen zu befragen.

Die Anbindung der neuen Ästhetik an die Biologie erfolgt auch mit der Übertragung der Begriffe des Organismus und des Lebens auf das Kunstwerk. Die Metapher des Organismus für die Kunst und ihre Entstehung prägt die bereits zitierten Herder-Passagen und ist in dieser Epoche von einer solchen Verbreitung, daß sie hier nicht eigens nachgewiesen werden muß.[30]

---

27 Vgl. dazu Lepenies, Wolf: *Das Ende der Naturgeschichte. Wandel kultureller Selbstverständlichkeiten in den Wissenschaften des 18. und 19. Jahrhunderts.* Frankfurt 1978, S. 45: »Die Naturgeschichte verfügt über keinen temporalisierten Begriff der Entwicklung, Haller betont [...], es gebe kein Werden [...] Bonnet vertritt die Auffassung, alle Individuen seien im jeweils ersten Elternpaar bereits ›eingeschachtelt‹ gewesen (emboîtement); das ›nil noviter generari‹ Hallers läßt einen Begriff wie den der Zeugung gar nicht zu.«

28 Vgl. Sonntag, Michael: »›Lebenskraft‹. Die Biologie vor 1859«. In: *Wunderblock. Eine Geschichte der modernen Seele.* Hg. von den Wiener Festwochen. Wien 1989, S. 543–550. – Jahn (s. Anm. 24), S. 226, 291ff.

29 *Kritik der reinen Vernunft*, B 167.

30 Pars pro toto sei lediglich noch einmal Young zitiert: »Man kann von einem Originale sagen, daß es etwas von der Natur der Pflanzen an sich habe: es schießt selbst aus der belebenden Wurzel des Genies auf; es wächset selbst, es wird nicht

Die Opposition zwischen dem ›Machen‹, der Kunst als ars und dem Werk als Artefakt einerseits und dem ›Werden‹ und ›Wachsen‹ des Kunstwerks andererseits jedenfalls wird durch das ganze 19. Jahrhundert hindurch zu den maßgeblichen produktionsästhetischen Begriffskonstellationen gehören.[31] Mit der Naturalisierung der Kunst wird hier zugleich auch deren Abgrenzung von einer ›leblosen‹ technischen Schöpfung vorgenommen, die seit den Automaten des 18. Jahrhunderts die kulturelle Phantasie zu beschäftigen beginnt.

Die Vorstellung von der organischen Einheit und dem pflanzenähnlichen Wachstum des Kunstwerks verbindet sich zwangsläufig mit der Kategorie des Lebens, deren Rolle für die Ästhetik des späteren 18. Jahrhunderts noch keineswegs hinreichend erforscht ist. Wenn Herder seiner Schrift *Plastik* den Untertitel *Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume* gibt und darin schreibt: »Eine Statue muß *leben*: ihr Fleisch muß sich beleben«,[32] dann schließt er programmatisch an einen Leitmythos dieser Epoche an, der die Verlebendigung von Kunst zum Programm erhebt. In seine Nähe wird, wie das obige Zitat gezeigt hat, auch Nathan der Weise vom Tempelherrn gerückt. Neben Pygmalion ist es seit Shaftesbury vor allem, und mehr noch, Prometheus, der sich zur mythischen Gallionsfigur eignet,[33] weil sich in ihm das Aufbegehren gegen die übermächtige Autorität des Vaters mit dem Programm der Schöpfung eines sekundären Kunst-Lebens verbindet. Prometheus verfügt über schöpferische Potenz, ›genetische Kraft‹ wie Gott, der Schöpfer der Natur, und wie diese selbst, der er angehört. Der Vergleich des Künstlers mit ihm, dem Menschenbildner, unterstreicht auch in diesem Punkt die Autonomie des Kunstwerks, denn nur indem das Kunstwerk ein eigenes ›Leben‹ besitzt, stellt es unter Beweis, daß es seinen Zweck in sich hat und in sich selbst vollendet, autonom eben, ist.

Folgendes läßt sich vorläufig festhalten: Haben traditionelle rhetorische und poetologische Muster der Erklärung, wie ein Kunstwerk zustande komme bzw. ›gemacht‹ werde, in einem neuen kulturellen Horizont ihre Plausibilität verloren, so bietet sich ein anderes Modell an, das unter anderem eine legitimatorische Funktion erfüllt, indem es die Anbindung an die maßgebliche neue Norm der bürgerlichen Kultur, die ›Natur‹, erlaubt, und sich nicht zuletzt durch wissenschaftliche Aktualität, durch den Aufstieg der Anthropologie und der Biologie, empfiehlt: das der natürlichen Fortpflanzung. Auf allen Ebenen des künstlerischen Prozesses läßt es sich beobachten.

---

durch die Kunst getrieben« (Young [s. Anm. 13], S. 17). – Über »Deutsche Theorien zur Pflanzenanalogie des Genies« vgl. Abrams, Meyer Howard: *Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik.* München 1978, S. 255ff. Ferner Schmidt, Jochen: *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945.* 2 Bde. Darmstadt [2]1988, Bd. 1, S. 129ff.

31 Vgl. den Beitrag von Anne Bohnenkamp in diesem Band.

32 Herder (s. Anm. 9), Bd. 8, S. 88, 60f. u. ö.

33 Vgl. Schmidt (s. Anm. 30), Bd. 1, S. 254ff.

Ist der geniale Künstler schaffende Natur, zeugt und gebiert er sich selbst, statt sich dem ererbten Gesetz der Väter zu beugen, so sind auch seine Werke nichts anderes als Natur: lebende Organismen, die ihrerseits gezeugt und in einem Geburtsakt zur Welt gebracht werden.

VI. Kunst und Sexualität

Die Sexualisierung des künstlerischen Schaffensaktes ist die geradezu zwingende Konsequenz dieses Szenarios, das in einer seltsamen Mischung zugleich theoretisch und phantasmatisch ist. Justus Mösers Aufsatz *Wie man zu einem guten Vortrage seiner Empfindungen gelange*, 1786 im 4. Band der *Patriotischen Phantasien* erschienen, stellt eine Art Kontrafaktur rhetorischer Produktionsanweisungen dar und beschreibt dabei den Akt der ›Konzeption‹ eines Werks – im doppelten Sinne. Um mit der geistigen Arbeit zu beginnen, muß die (männliche) Seele »verliebt und erhitzt werden gegen ihren großen Gegenstand«.[34] Die Disposition nimmt dann folgenden Verlauf:

> Diesemnach werfe ich zuerst, sobald ich mich von meinem Gegenstande begeistert und zum Vortragen geschickt fühle, alles, was mir darüber einfällt, aufs Papier. Des andern Tages verfahre ich wieder so, wenn mich mein Gegenstand von neuem zu sich reißt, und das wiederhole ich so lange, als das Feuer und die Begierde zunimmt, immer tiefer in die Sache einzudringen. Sowie ich eine Lieferung auf das Papier gebracht und die Seele von ihrer ersten Last entlediget habe, dehnt sie sich nach und nach weiter aus und gewinnet neue Aussichten [...] Je weiter sie eindringt und je mehr sie entdeckt, desto feuriger und leidenschaftlicher wird sie für ihren geliebten Gegenstand. Sie sieht immer schönere Verhältnisse [...], ist mit allen Teilen bekannt und vertraut, verweilet und gefällt sich in deren Betrachtung und höret nicht eher auf, als bis sie gleichsam die letzte Gunst erhalten hat. (Ebd., S. 171)

Daß Möser sehr genau weiß, wovon er hier redet, belegt das »gleichsam« der letzten Zeile. Sein Autor (»ich«) gleicht einem erotisch Besessenen, dessen geistige Arbeit der Zyklik libidinöser Schübe folgt, ihren Gegenstand penetriert und in unausbleiblicher »Erschlaffung« endet (ebd.). Gedanken und Sprache werden so zum Gegenstand und Schauplatz des Eros – und das ist kein Einzelfall, sondern darf als ein verbreitetes Muster der intellektuellen Selbstdeutung gelten.[35]

Freilich handelt es sich um einen Eros besonderer Art. Das Verhältnis von Autorschaft und Prokreation bzw. Sexualität mag bisher überwiegend als ein metaphorisches erschienen sein, denn der Autor gebiert ja nicht ›wirklich‹ – obschon man auch das in Zweifel ziehen könnte. Die Entscheidung darüber hängt an der jeweiligen historischen Verwendung des Begriffs der Geburt, der in bestimmten Kulturen nicht nur den physischen Vorgang, sondern durchaus

34 Möser, Justus: *Patriotische Phantasien*. Hg. von Siegfried Sudhoff. Stuttgart 1970, S. 174.

35 Weitere Beispiele bei Wellbery: *Kunst – Zeugung – Geburt* (s. Anm. 22).

auch andere Formen der Hervorbringung bezeichnen kann. ›Kunstgeburt‹ oder ›Kopfgeburt‹ als bloße Metaphern anzusehen, unterstellt eine vorgängige und von anderen humanen Akten apriori zu scheidende körperliche Realität, eine vermeintliche anthropologische Evidenz also, die vielleicht lediglich die *unsere* ist. Etwas anders gelagert ist die Problematik von buchstäblicher oder übertragener Sprachverwendung im Fall der Zeugung. Herders Behauptung, bei jeder Erfindung gebe es »gleichsam« Erzeugung und Geburt, suggeriert im Kontext seiner Überlegungen zur genetischen Kraft gerade, daß beide Akte, der physische und der geistige, in einer realen, nicht-metaphorischen, genauer wohl: einer metonymischen Beziehung zueinander stehen, insofern sie aus einem gemeinsamen Grund hervorgehen: eben der Lebenskraft. Geistige Erfindung und physische Erzeugung sind als Effekte der genetischen Kraft gleichursprünglich.

Dieses Verhältnis bestätigt sich mit Blick auf die anthropologische und diätetische Literatur der Epoche, insbesondere die 1796 erschienene *Makrobiotik* des zeitweiligen Weimarer Hofmedikus Christoph Wilhelm Hufeland. Jeder Mensch, so Hufelands Ansatz, verfüge über eine gewisse »Summe der Lebenskraft«, die auf die eine oder andere Weise, schneller oder langsamer verbraucht werden könne.[36] Wichtig ist dabei, daß Hufeland ein und dieselbe Kraft als Motor sowohl der Sexualität als auch der geistigen Arbeit darstellt. Ein bestimmtes Quantum an biologischer Energie kann sexuell verausgabt oder, dem ›Triebziel‹ entfremdet und umgelenkt, in die Produktion ›höherer‹ Kulturleistungen investiert werden. Das Geistige erweist sich bei Hufeland als ein Derivat des Physischen, das es doch zugleich auch zu überschreiten scheint. So ergibt sich hier die signifikante Doppelkonstellation einer Analogie wie einer Konkurrenz von Sexualität und Kunst.

> Es scheint, daß diese beyden Organe, die Seelenorgane (Gehirn) und Zeugungsorgane, so wie die beyden Verrichtungen, des Denkens und der Zeugung (dies ist eine geistige, das andre physische Schöpfung) sehr genau mit einander verbunden sind, und beyde den veredeltsten und sublimirtesten Theil der Lebenskraft verbrauchen. Wir finden daher, daß beyde mit einander im umgekehrten Verhältniß stehen, und einander gegenseitig ableiten. Je mehr wir die Denkkraft anstrengen, desto weniger lebt unsre Zeugungskraft; je mehr wir die Zeugungskräfte reizen und ihre Säfte verschwenden, desto mehr verliert die Seele an Denkkraft, Energie, Scharfsinn, Gedächtniß. (Ebd., Bd. 2, S. 14f.)

Die Freudsche Sublimierungstheorie ist in diesem Punkt nur der prominenteste Ausläufer einer solchen – einigermaßen mechanistischen – Vorstellung, die in anderen Sublimierungskonzepten der Epoche ihre Parallelen hat, bei Lenz etwa[37] oder in der *Glückseligkeitslehre* des Philipp Karl Hartmann von 1808.

---

36 Hufeland, Christoph Wilhelm: *Makrobiotik oder die Kunst das menschliche Leben zu verlängern.* 2 Bde. Berlin [3]1805, Bd. 1, S. 50.

37 Bosse, Heinrich / Lehmann, Johannes: »Sublimierung bei J. M. R. Lenz«. In: Begemann / Wellbery (s. Anm. 17).

Vor diesem Hintergrund ist der Status der Sexualität, die auf allen Ebenen mit dem Kunstprozeß korreliert wird, näher zu bestimmen. Daß sie einerseits nicht buchstäblich gemeint ist, liegt auf der Hand. Eine krude Sexualisierung der Kunst gehört ohnehin in aller Regel zu den ästhetischen Feindbildern, wie etwa an der kategorialen Differenz zwischen Schönem und sexuell Reizendem in dieser Zeit abzulesen ist[38] oder an dem verbreiteten Topos der Statuenschändung, von dem etwa Herder in der *Plastik* mit wahrem Abscheu berichtet.[39] Andererseits haben aber gerade Herders genetisches Konzept und Hufelands Sublimierungstheorie gezeigt, daß das prokreative Vokabular bezüglich der Kunst keineswegs nur metaphorisch zu verstehen ist. Was an dieser Zwischenstellung der Rede von einer künstlerischen Zeugung deutlich wird, ist die Annahme, daß künstlerische Prozesse nicht lediglich im ›Geist‹ fundiert sind, sondern vielmehr im ›Körper‹, zugleich jedoch einem Programm nicht nur der Umlenkung körperlicher Energien, sondern geradezu der Neukonstitution von Körperlichkeit folgen. Wenn der Künstler sich in einem Akt originaler Schöpfung aus Heteronomie befreien und sich selber hervorbringen, und wenn er in seinen Werken eine eigene Form des Lebens gebären will, dann handelt es sich hier nicht nur um in der Natur fundierte Imitationen von Naturprozessen, sondern zugleich auch um stilisierende Akte einer Überschreitung der ersten Natur und ihrer Substitution durch eine zweite Natur, die Kunst ist. Für die Bestimmung des Autorschaftskonzepts der Genieästhetik ist der Körper des Künstlers von fundamentaler Bedeutung, doch steht er wie die Kunstwerke selbst im Spannungsfeld von erster Natur und Kunst. Der Körper des Künstlers ist gleichermaßen ein Naturprodukt wie ein auktorialer Effekt, und das gilt auch für den Eros dieses Körpers.

VII. Der Künstler und seine Geliebte

Das belegt ein weiterer Aspekt unseres Problemfelds. Reicht in Mösers Aufsatz die Verliebtheit in den Gegenstand seiner Tätigkeit als affektive Basis des Schreibens aus, so führt die Literatur seit der Goethezeit an diesem systematischen Punkt gewöhnlich die Frau in den männlichen Schöpfungsprozeß ein. Spätestens seit den 1790er Jahren – neben Goethes *Römischen Elegien* ist vor allem Tiecks *Sternbald* zu nennen – werden narrative Szenarien in großer Zahl entworfen, die zeigen, daß Männer erst durch die Begegnung mit einer Frau zu Künstlern werden.[40] Das gilt für die Kunst im allgemeinen und keineswegs nur für die Liebesdichtung. Die Künstlerromane

38 Vgl. Grimminger, Rolf: *Die Ordnung, das Chaos und die Kunst. Für eine neue Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt 1986, S. 145ff., 154ff.

39 Herder (s. Anm. 9), Bd. 8, S. 25. Vgl. Begemann, Christian: »Der steinerne Leib der Frau. Ein Phantasma in der europäischen Literatur des 18. und 19. Jahrhunderts«. In: *Aurora* 59 (1999), S. 135–159, hier S. 136ff.

40 Vgl. Begemann: »Frauen-Bilder« (s. Anm. 3). – Ders.: »Kunst und Liebe« (s. Anm. 3).

und -novellen des 19. und noch weiter Teile des 20. Jahrhunderts folgen diesem Schema mit erstaunlicher Einmütigkeit. Freilich darf die ersehnte Frau nicht erreicht, ›besessen‹ oder gar geehelicht werden, sondern muß distanzierter Gegenstand des Begehrens bleiben, weil andernfalls der kreative Impuls erlöschen würde. Die Liebe zu ihr ist daher ›Fernliebe‹ (Musil). In diesen Texten hat sich der epochale Klärungsbedarf bezüglich der Entstehungsbedingungen von Kunst ein eigenes Genre geschaffen, das zeittypisch um die Biographie des fiktiven Künstlers herum organisiert ist und auf die Biographie realer Autoren zurückwirkt. Auf der Basis des Prokreationsdiskurses hat die Literatur ein Imaginationsmuster erfunden, das in den (Selbst-)Stilisierungen von Autoren zu unglücklich Liebenden wiederkehrt und von der biographistischen Literaturwissenschaft nur allzu bereitwillig übernommen worden ist. Die Wirkungsmacht dieses Denkmusters belegt der viel diskutierte Fall der Charlotte Stieglitz, die sich 1834 das Leben nahm, um ihrem depressiven Dichtergatten die Produktivität zurückzugeben.

Welche Rolle aber kann nun die Liebe zu einer Frau im Prozeß der Kunstproduktion spielen, wenn doch der prometheische Künstler Erzeuger und Gebärer seines Werk-Kindes in Personalunion ist? Folgendes ist zu erwägen:

1. Darf man die Frau als eine säkularisierte, in den zwischenmenschlichen Bereich integrierte Muse interpretieren? Mit der (freilich keineswegs irreversiblen) Ablehnung einer äußeren Inspiration besiegelt die Ästhetik des 18. Jahrhunderts endgültig den nur noch metaphorischen Status der Musen. Wenn die Dichtung früherer Zeiten mit der Invokation der Musen die »Fiktion eines präexistenten Idealtextes« erzeugt, »demgegenüber sie sich als ein Befolgendes, Sekundäres, versteht«, und damit ihre Angewiesenheit auf ein Anderes ihrer selbst anerkennt,[41] dann ändert sich diese Funktion am Ende des 18. Jahrhunderts beträchtlich. Der Weg führt hier von der Metaphysik zur Physiologie. Die scheinbare Verkörperung der Muse in einer realen Frau verweist zwar noch darauf, daß zum Genie des Künstlers etwas hinzukommen muß, doch handelt es sich dabei vor allem um einen affektiven Impuls. Denn wenn es

2. die Liebe ist, die die Kunst inspiriert, dann bedarf es – heterosexuellen Denkgewohnheiten zufolge – der Frau, um den männlichen Liebesaffekt zu entzünden. Die Lebenskraft, Triebkraft auch der Kunst, muß in Aktivität gesetzt werden, auf daß es zu einer Zeugung und Geburt komme. Es scheint, als habe eine weitere Hypothese über die genetische bzw. Lebenskraft, die Herder im 7. Buch der *Ideen* entwickelt, Geltung auch für den Akt der künstlerischen Schöpfung: Es müsse wohl, so heißt es da, »in der Vereinigung zweier lebendigen Wesen die Ursache liegen, die diese organische Kraft in Wirksamkeit setzt, dem todten Chaos der Materie lebendige Form zu geben«.[42]

---

41 Gellhaus, Axel: *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München 1995, S. 34.

42 Herder (s. Anm. 9), Bd. 13, S. 275.

3. dient die Frau als Urbild natürlicher Schöpfungskraft, zu der sich die künstlerische Produktivität in eine zugleich mimetische wie substitutive Beziehung setzt. Der schaffende Mann trägt neben seinen männlichen auch mütterliche Züge, die er offenbar nur im steten Blick auf die Frau gewinnen kann. Vielleicht darf man sagen, daß die Anwesenheit der Frau in diesem Zusammenhang notwendig ist, weil es sich um eine symbolische Konstellation handelt, die einer besonderen Logik der ›Enteignung‹ gehorcht, insofern die biologische Produktivität der Frau auf den Mann übergeht.

Diese Aspekte verdeutlichen aber auch, warum der Inklusion der Frau in das männliche Schöpfungsszenario eine Exklusion entspricht. Wird die Frau zum einen nach erfolgter ›Beerbung‹ funktionslos, ja muß sie als eine heimliche Konkurrenz aus dem männlichen Produktionszusammenhang ausgeschlossen werden, so verführt sie als sexuelles Wesen zum anderen zu einer Fehlinvestition der von ihr aktivierten Lebenskraft. So geht es hier um eine diffizile Ökonomie der Lebenskraft: ihre Stimulierung, Lenkung und Manipulation im Dienst kultureller Arbeit.

VIII. Der Körper des Autors

Diese gesamte Konstellation hat wiederum Konsequenzen für den spezifischen Körper des Autors. Stellt dieser sich ostentativ als Mann dar, sofern er ein Zeugender ist, so führt seine Übernahme der gebärenden Funktion der Mutter zur Amalgamierung männlicher und weiblicher Züge und verweist auf einen Mangel des Männlichen, das mit Fähigkeiten komplettiert werden muß, die ihm von Natur aus fehlen. Das schließt in manchen Punkten an das androgyne Ideal der Vollkommenheit des ›ganzen Menschen‹ an, wie es etwa bei Winckelmann oder in Friedrich Schlegels *Lucinde* begegnet, bringt den Künstler andererseits aber auch in eine prekäre Situation, denn er widerspricht mit seiner Selbstimagination jener Tendenz einer Polarisierung des Männlichen und Weiblichen, die die neue ›Ordnung der Geschlechter‹ beherrscht, die sich seit dem späten 18. Jahrhundert etabliert. Ihren Höhepunkt erlebt die Androgynisierung des Künstlers allerdings erst ein Jahrhundert später unter veränderten diskursiven Bedingungen.

Der männliche Körper verwandelt sich jedoch imaginativ nicht nur durch die Integration weiblicher Elemente, sondern auch durch eine Transformation seiner prokreativen Kräfte. Daß es sich um deren Umlenkung handelt, bestätigt sich auch in diesem Zusammenhang noch einmal. Löst die Liebe zu einer Frau den kreativen Prozeß aus, so verschiebt sich in der Folge ihr Ziel von der Frau aufs Werk selbst. In Goethes *Römischen Elegien* etwa wird ein Eros in Szene gesetzt, der, von der Geliebten ausgelöst, bald schon das Register wechselt: ein Begehren nach dem Werk, nach *poetischer* Realisation der genetischen Kraft und der davon ausgehenden Befriedigung, eine spezifische Kunsterotik mithin, die zirkulär und narzißtisch strukturiert ist und im

Kunstwerk gespeichert bleibt.[43] Kunstwerke gehen dabei nicht nur aus erotischen Situationen hervor und werden Gegenstände des Eros, sondern bleiben überdies bis in ihre Form hinein Spiegelungen dieser Konstellation. Die sublime erotische Aufladung des Kunstwerks ließe sich beispielsweise in der Lyrik entlang einer Linie nachvollziehen, die sich von den »glücklichen Paaren« der Distichen der *Römischen Elegien* (XX, V. 32) über die ehelich verbundenen Stollen der Wagnerschen *Meistersinger* zu Karl Kraus' sprach-erotischer Theorie des Reims und darüber hinaus bis zu Ernst Jandls weitaus krasserem Gedicht *ejakuliertes werk* erstreckt.

So ist Autorschaft im Umkreis und Gefolge der Genieästhetik ein anthropologisches Konzept, das von dem verallgemeinernden Begriff ›geistiger Urheberschaft von literarischen Werken‹ (Kleinschmidt) nur sehr unzulänglich erfaßt wird. Denn zum einen rückt es gerade auch die kreativen Potenzen des Körpers ins Blickfeld, und zum anderen bezeichnet es nicht nur das Verhältnis von Urheber und Werk, sondern auch das des Urhebers zu sich selbst. Autorschaft erscheint als selbstbezüglich, ist immer auch Autorschaft seiner selbst.

43 Vgl. Begemann: »Poiesis des Körpers« (s. Anm. 3); S. 232ff.