

# Freiheit der Kunst

Genealogie und Kritik  
der ästhetischen Autonomie

Jörg Robert

ANDERE  
ÄSTHETIK



STUDIEN

DE GRUYTER

Jörg Robert  
FREIHEIT DER KUNST

ANDERE ÄSTHETIK

STUDIEN 7

Schriftenreihe des SFB 1391

Herausgegeben von  
Annette Gerok-Reiter

Beirat

Matthias Bauer  
Sarah Dessì Schmid  
Cristina Murer  
Anna Pawlak  
Jörg Robert  
Dietmar Till  
Saskia Wendel

Jörg Robert

# FREIHEIT DER KUNST

Genealogie und Kritik  
der ästhetischen Autonomie

**DE GRUYTER**

Gefördert von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG)  
SFB 1391 – Projekt-ID 405662736

Für den SFB ist eine geschlechtersensible Sprache ein wichtiges Anliegen. Wir empfehlen daher nachdrücklich die Abbildung faktischer Geschlechtervielfalt in der Sprache. Angesichts der unterschiedlichen Möglichkeiten, dies zu realisieren, schreiben wir den Autor:innen jedoch nicht zwingend vor, welche Form jeweils gewählt wird.

ISBN 978-3-11-143081-2  
e-ISBN (PDF) 978-3-11-143173-4  
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-143223-6  
ISSN 2749-652X  
e-ISSN 2749-6538  
DOI <https://doi.org/10.1515/9783111431734>



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung – Nicht-kommerziell – Keine Bearbeitung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Creative Commons-Lizenzbedingungen für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte (wie Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.), die nicht im Original der Open-Access-Publikation enthalten sind. Es kann eine weitere Genehmigung des Rechteinhabers erforderlich sein. Die Verpflichtung zur Recherche und Genehmigung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

**Library of Congress Control Number: 2024940640**

#### **Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek**

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2024 bei dem Autor, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston. Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).

Einbandgestaltung und Titelei: P. Florath, Stralsund  
Einbandabbildung: Bertel Thorvaldsen: Schillerdenkmal in Stuttgart (1839), Detail, vgl. Abb. 10  
Satz: Dörlemann Satz, Lemförde  
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck  
[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

*Dabiturque licentia sumpta pudenter*  
Horaz: Ars poetica, v. 51



# Inhaltsverzeichnis

1	Wie frei ist die Kunst? – Krise und Kritik ästhetischer Autonomie	1
2	Ästhetische Autonomie – Definition, Geschichte, Heuristik	11
2.1	Was heißt ‚ästhetische Autonomie‘?	11
2.2	Exil im Dichterland (Schiller)	17
2.3	Begriffsfeld: Freiheit – Lizenz – Immunität – absolute Kunst	19
2.4	Autonomie als ästhetische Reflexionsfigur	26
2.5	Präadaptive Formen – Horaz und die Topik der <i>recusatio</i>	28
2.6	Eine Unterscheidung: Ästhetische Autonomie vs. Autonomieästhetik	31
3	Historische Perspektiven	35
3.1	Poetik der Autonomie (Lessing und Aristoteles)	35
3.2	„Schöne Kunst“ – Kunstbegriff und idealistische Ästhetik	44
3.3	Höhere Heterologien – Kunstreligion und politische Ästhetik	50
3.4	<i>Civitas aethetica</i> – Freiheit der Kunst (Schiller, Kallias-Briefe)	56
3.5	Von der ästhetischen Autonomie zur Autonomieästhetik	62
3.6	Kritik der bürgerlichen Ästhetik – Adorno und die Folgen	69
4	Systematischer Aufriss: Formen – Felder – Figuren	75
	Teil 1: Emphatische Singularitäten – Autor und Werk	75
4.1	Freiheitsbegriff und Schema der Autonomie	76
4.2	Starke Autorschaft – Genie und Kreativität	82
4.3	Dialektik der <i>imitatio</i> und Poetik der Wiederverwendung	86
4.4	<i>Praejudicium classicum</i> – Autonomie als mündige Autorschaft	90
4.5	Werkautonomie – Monument und Organismus	95
4.6	Humanistische Autormythologie und moderner Werkbegriff	99
4.7	Zwischenfazit – Eine Formel der Autonomie: ein Autor, ein Werk	103
	Teil 2: Entkopplungen: Ästhetische Anderwelten	108
4.8	Einbildungskraft und Spiel – Postmoderne Ästhetik	108
4.9	Fiktionalität – Master trope der Autonomieästhetik	114
4.10	Mögliche Welten I – Leibniz erfindet eine Metapher	121
4.11	Mögliche Welten II – Ästhetische Heterokosmik und neue Fiktionstheorie	128
5	<i>Fermenta cognitionis</i> – Resümee und Ausblick	137



Literaturverzeichnis	141
Primärliteratur	141
Sekundärliteratur	146
Abbildungsnachweise	167
Personen- und Werkregister	169

# 1 Wie frei ist die Kunst? – Krise und Kritik ästhetischer Autonomie

Im *Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland* findet sich seit dessen Inkrafttreten am 24. Mai 1949 in unveränderter Weise folgender Artikel 5:

- (1) Jeder hat das Recht, seine Meinung in Wort, Schrift und Bild frei zu äußern und zu verbreiten und sich aus allgemein zugänglichen Quellen ungehindert zu unterrichten. Die Pressefreiheit und die Freiheit der Berichterstattung durch Rundfunk und Film werden gewährleistet. Eine Zensur findet nicht statt.
- (2) Diese Rechte finden ihre Schranken in den Vorschriften der allgemeinen Gesetze, den gesetzlichen Bestimmungen zum Schutze der Jugend und in dem Recht der persönlichen Ehre.
- (3) Kunst und Wissenschaft, Forschung und Lehre sind frei. Die Freiheit der Lehre entbindet nicht von der Treue zur Verfassung.<sup>1</sup>

Angesichts der klaren Formulierung in Absatz 3 scheint die Frage „Wie frei ist die Kunst?“, die der Kunsthistoriker und Publizist Hanno Rauterberg in einem 2018 erschienenen Essay-Band aufwirft,<sup>2</sup> überflüssig und überzogen. Juristisch ist sie entschieden, allerdings mit den im Gesetz genannten Einschränkungen und Abwägungen gegenüber anderen Rechtsgütern und -pflichten von Verfassungsrang („Recht der persönlichen Ehre“; Jugendschutz u.ä.).<sup>3</sup> Daher kann der Rapper ‚Danger Dan‘ in einer iro-

\* Diese Studie verdankt ihre Entstehung dem intensiven interdisziplinären Gespräch innerhalb des von der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) geförderten Tübinger Sonderforschungsbereichs 1391 *Andere Ästhetik* (Projektnr. 405662736), der seit 2019 ästhetische Akteure, Akte und Artefakte von der Antike bis zur Moderne untersucht. Für die mehrfache, sorgfältige Durchsicht und zahlreiche weiterführende Hinweise danke ich Annette Gerok-Reiter, Matthias Bauer und Dietmar Till. Für inhaltliche Anregungen und Hinweise danke ich Astrid Dröse, Paula Furrer, Oliver Grütter, Lore Knapp, René Waßmer und Carlos Spoerhase. Für die redaktionelle Begleitung danke ich Isabel Janßen und dem gesamten Tübinger Team, insbesondere Ornella Antonino, Elisabeth Biebl und Verena Feigelmann. Marisa Irawan danke ich für die aufmerksame redaktionelle Durchsicht des Manuskripts und die Unterstützung bei der Vorbereitung der Drucklegung. Ich danke den Kolleginnen und Kollegen in Wien, Verona, Jena und Bern für die Möglichkeit, Thesen und Ergebnisse dieser Arbeit mit ihnen zu diskutieren.

1 [https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art\\_5.html](https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_5.html). (letzter Zugriff: 2. Juni 2024).

2 Vgl. Rauterberg 2019; Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 3–9.

3 Zur juristischen Bewertung der Kunstfreiheit liegt eine differenzierte Rechtsprechung vor, die hier nicht nachvollzogen werden kann. Ich verweise exemplarisch auf Karpen/Hofer 1992, die verschiedene Fallbeispiele diskutieren, an denen die Abwägung der Kunstfreiheit gegenüber anderen Rechtsgütern (z.B. Jugendschutz) deutlich wird. Es ist mit Händen zu greifen, dass z.B. in



Abb. 1. ‚Danger Dan‘  
beim Abschlusskonzert  
2023 in der Roten Flora  
(Hamburg)

nischen Klavierballade (2021) auch singen: „Das ist alles von der Kunstfreiheit gedeckt“ (Abb. 1).<sup>4</sup>

Dennoch spricht Rauterberg offen von einem „neuen Kulturkampf“ und von einer „Krise des Liberalismus“ (Untertitel), die sich insbesondere an einer vermeintlichen Bedrohung der Autonomie der Kunst bzw. der Unduldsamkeit ihrer Kritiker manifestiere. Rauterberg konstatiert in seiner Schrift die zunehmende Erosion der Idee vom „Freiheitsraum“<sup>5</sup> der Kunst in unserer „Digitalmoderne“:<sup>6</sup> „Allein im Reich der freien Ästhetik, davon war man überzeugt, würde sich eine Wahrheit aussprechen, eine Sinnlichkeit ereignen, ohne die utopisches Denken nicht zu haben wäre.“<sup>7</sup> Kontroversen wie die um Dana Schutz’ umstrittene ‚kulturelle Aneignung‘ (*cultural appropriation*) des Themas Diskriminierung und ‚weiße‘ Gewalt in ihrem Gemälde *Open Casket* (2016),<sup>8</sup> die Mohammed-Karikaturen in der dänischen Tageszeitung *Jyllands-Posten* (2005) und im französischen Satire-Magazin *Charlie Hebdo* (seit 2006; ihnen folgte der Terroranschlag von 2015)<sup>9</sup> sprechen ebenso für diese Intuition wie die Kontroverse um die deutsche

der strikten Unterscheidung von Kunst gegenüber Pornografie (im Fall von Henry Millers *Opus Pistorum*) autonomieästhetische Grundsätze – hier die Betonung von Kunst als „geistig-schöpferische[m] Akt“ und „freier schöpferischer Gestaltung“ (Karpen/Hofer 1992, S. 1061) – juristisch leitend sind. Eine neuere Aufarbeitung des Komplexes bietet Celik 2024a, die insbesondere das Verhältnis von Fiktionalität und Justiziabilität auslotet.

4 Danger Dan 2021.

5 Rauterberg 2019, S. 12f.

6 Rauterberg 2019, S. 12.

7 Rauterberg 2019, S. 16.

8 Vgl. Rauterberg 2019, S. 21–48.

9 Vgl. Sinram 2015.

Übersetzung des Gedichts *The Hill We Climb*, das die afroamerikanische Poetin Amanda Gorman zur Amtseinführung von Joe Biden am 20. Januar 2021 vortrug. Nach Debatten um legitime und illegitime Aneignung durch ‚weiße‘ Übersetzer entschied sich der Hoffmann und Campe Verlag dafür, das Poem durch ein unverfängliches Trio, bestehend aus der Rassismusforscherin Hadjia Haruna-Oelker, der Netzaktivistin Kübra Gümüşay und der professionellen Übersetzerin Uda Strätling, ins Deutsche übertragen zu lassen. Damit verbinden sich Forderungen nach einer Revision, Verbreiterung und ‚Dekolonisierung‘ des ‚Western Canon‘ (Bloom).<sup>10</sup> In Netzforen und Blogs wie #breiterkanon<sup>11</sup> oder #DieKanon im Seminar<sup>12</sup> geht es um ästhetische Umwertungen im Sinne neuer gesellschaftspolitischer Ziele und Relevanzforderungen. Viele Debattenbeiträge reflektieren die exkludierenden Wirkungen von Kanones.<sup>13</sup> In aktuellen Kanondebatten spielen ethische Vorzüge – oder Mängel – eine zentrale Rolle: Kunst soll soziale Verantwortung übernehmen, soll ‚intervenieren‘,<sup>14</sup> sich engagieren, an ethischen Maßstäben messen lassen und Inklusion statt Exklusion bewirken. Für dieses Bemühen stehen ‚Eco-criticism‘,<sup>15</sup> ‚Animal Studies‘, ‚Postcolonial Studies‘ oder neuerdings ‚Care-Ästhetik‘.<sup>16</sup> Ältere Texte können den heteronomen Forderungen nach Sorgfalt und ‚Fürsorglichkeit‘ oft nicht standhalten. Dies hat zuletzt die Debatte um Wolfgang Koeppens Nachkriegsroman *Tauben im Gras* (1951) gezeigt, der aufgrund des Vorwurfs, sich rassistischer Sprache zu bedienen, als Lektüre an baden-württembergischen Gymnasien nicht mehr länger tragbar schien.<sup>17</sup> Auch vor Figuren der Populärkultur wie Pippi Langstrumpf, Winnetou oder Jim Knopf<sup>18</sup> machte die Kritik nicht halt. Aura und Autonomie des Textes bzw. des Kunstwerkes müssen hinter den ethischen Anforderungen an Kunst zurückstehen. Bücher und Filme werden gekürzt, umgeschrieben oder mit Disclaimern ver-

10 Vgl. Bloom 1994.

11 <https://breiterkanon.hypotheses.org/> (letzter Zugriff: 2. Juni 2024).

12 <https://kanonsem.hypotheses.org/> (letzter Zugriff: 2. Juni 2024).

13 Vgl. Beilein/Stockinger/Winko 2012; Rippl/Winko 2013; beispielhaft für Archäologie und Kunstgeschichte Lipps/Pawlak 2022.

14 So der Titel des SFB 1512 (*Intervenierende Künste*) an der FU Berlin (seit 2022).

<https://www.sfb-intervenierende-kuenste.de/index.html> (letzter Zugriff: 2. Juni 2024).

15 Exemplarisch Dürbeck et al. 2017; zur Kritik in historischer Perspektive Riedel 2017, S. 15–29.

16 Vgl. Donovan 2016.

17 Ich zitiere zwei exemplarische Stellungnahmen von Sigrid Köhler (Contra: <https://taz.de/Rassismus-in-Tauben-im-Gras/!5921779/>) bzw. Winfried Kretschmann (Pro: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/koeppen-rassismus-sprache-tauben-im-gras-1.5778775?reduced=true>). Die Kontroverse endete – vorläufig – mit einem Kompromiss: An beruflichen Gymnasien soll künftig auch der Roman *Transit* von Anna Seghers als Alternativlektüre angeboten werden: <https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/rassistische-woerter-kuenftig-alternativ-lektuere-zu-tauben-im-gras-19012522.html> (letzte Zugriffe: 2. Juni 2024).

18 Vgl. Köpsell 2010.

sehen.<sup>19</sup> Ins Visier der Sprachkritik geraten jene „kaputten Wörter“,<sup>20</sup> die den einen kulturelles Erbe und Kindheitserinnerung, den anderen Ausdruck eines ‚strukturellen‘, tief verwurzelten Alltagsrassismus sind.

Die Anti-Kritik solcher Kritik am ‚Erbe‘ hat sich unter Schlagworten wie ‚Cancel Culture‘,<sup>21</sup> ‚Political Correctness‘ und ‚Ästh-Ethik‘<sup>22</sup> formiert. Dabei schlagen auf beiden Seiten die Wellen der Erregung hoch: Weniger eine „neue Schweigespirale“<sup>23</sup> als das Anschwellen der „Große[n] Gereiztheit“<sup>24</sup> ist zu beobachten. ‚Freiheit der Kunst‘ und ‚ästhetische Autonomie‘ sind zu Trigger-Begriffen geworden, an denen sich die Geister und „Stilgemeinschaften“<sup>25</sup> verstärkt durch mediale Blasen und Echokammern, scheiden. Leben wir tatsächlich in einem „postautonomen Zeitalter“,<sup>26</sup> in dem das Ideal einer artikulatorischen Freiheit von Kunst, Literatur, Presse usw. nicht mehr allgemein geteilt wird?<sup>27</sup> Oder geht es nicht vielmehr um eine Güterabwägung, die der Kunstfreiheit eine Grenze durch das „Recht der persönlichen Ehre“ oder die „Treue zur Verfassung“ setzt? Die juristische Auseinandersetzung um Maxim Billers Roman *Esra* (2003),<sup>28</sup> in dem der Verfasser autobiographische Details einer früheren Beziehung preisgibt, setzt eben hier, am Persönlichkeitsrecht, an. Eine weitere juristische Grenze der Kunstfreiheit ist durch das Recht auf informationelle Selbstbestimmung und, vor allem, im Recht auf geistiges Eigentum gesetzt, das sich aus den Bestimmungen des Grundgesetzes zum Recht auf Eigentum insgesamt (GG § 14) ergibt. Andere Kunst-Skandale betreffen die politische Dimension der Ästhetik. Noch gut in Erinnerung ist die Empörung über die *documenta fifteen* (2022). Hier löste das großformatige dreiteilige Banner mit dem Titel *People's Justice* des indonesischen Künstlerkollektivs Taring Padi, aufgestellt auf dem Friedrichsplatz, einen Skandal aus. Die Darstellung einer Figur mit SS-Runen, Schläfenlocken, zudem mit

19 Exemplarisch für die Kritik an solchen Eingriffspraktiken Philipp Eppelsheim (FAZ, 25. August 2023). <https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/politische-korrektheit-entmuendigt-otto-und-harald-schmidt-19123250.html> (letzter Zugriff: 2. Juni 2024).

20 So der Titel der sehr hintersinnigen und sensiblen ‚Überprüfung‘ exemplarischer Begriffe durch Heine 2022 im Duden Verlag.

21 Ich verweise hier auf die instruktive Studie von Daub 2022 und die Streitschrift von Möller 2024.

22 Die Begriffsbildung nach Baßler/Drügh 2021 und Baßler 2022. Zum Verhältnis von Ästhetik und Ethik in den aktuellen Debatten vgl. Rauterberg 2015.

23 Ackermann 2022.

24 Pörksen 2018.

25 Baßler/Drügh 2021, S. 291–295.

26 Rauterberg 2015, S. 10.

27 In diesem Zusammenhang weise ich auf eine von Heinz Drügh und Moritz Baßler organisierte Frankfurter Tagung zum Thema „Gegenwartsästhetik. Postautonomie und Universalismus“ (17.–19. August 2023) hin, die sich eingehend mit der Rolle der Autonomieästhetik in der aktuellen Kunst und Kunstdebatte beschäftigt hat.

28 Die Literatur zu diesem Thema ist bereits Legion. Vgl. Becker 2006; Wittstock 2011; Celik 2024a, S. 51–88.



Abb. 2. Das abgedeckte Banner von Taring Padi am 21. Juni 2022

spitzen Zähnen und blutunterlaufenen Augen erinnerte an antisemitische Stereotype. Eine andere Figur trug ein Halstuch mit Davidstern und einen Helm mit der Aufschrift ‚Mossad‘. Das Bild wurde zunächst abgedeckt (Abb. 2), dann abgehängt; das kuratierende Kollektiv *ruangrupa* entschuldigte sich. Am 16. Juli 2022 trat die Generaldirektorin der Documenta, Gabriele Schormann, zurück.

Der Blick auf die Debattenlage zeigt eine Wende: Zum Selbstverständnis der künstlerischen Avantgarden und der an Adorno geschulten ‚kritischen‘ Ästhetik gehörte es, durch Irritation und Provokation eine „bestimmte Negation“<sup>29</sup> bestehender Verhältnisse herbeizuführen; dieses Selbstverständnis scheint in eine Krise geraten zu sein. Diese Krise erfasst alle Aspekte ästhetischer Autonomie, von denen im Folgenden die Rede sein wird: nicht nur die Freiheit der Kunst gegenüber äußeren gesellschaftlichen Zwecken, Eingriffen und Indienstnahmen, sondern auch poetologische Kernkonzepte von exorbitanter Autorschaft (‚Genie‘) und auratischem Kunstwerk. Wenn ich im Folgenden solche poetologischen autor- und werkbezogenen Fragen in meine Diskussion

29 Adorno: Ästhetische Theorie, S. 335.

des Konzepts ‚ästhetische Autonomie‘ einschlieÙe, so erweitere ich bewusst den Blickwinkel gegenüber der älteren sozialgeschichtlichen Forschung der 1970er und frühen 1980er. Für diese konzentrierte sich ‚ästhetische Autonomie‘ vor allem auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft im Übergang zur Moderne. Ästhetische Autonomie meinte zunächst einmal den „EmanzipationsprozeÙ der Kunst“<sup>30</sup> gegenüber äußeren sozialen Mächten und Ansprüchen, d. h. die „Selbständigkeit der Kunstwerke gegenüber kunstexternen Verwendungsansprüchen“.<sup>31</sup> Der Germanist Rolf-Peter Janz stellt im Zungenschlag der Zeit fest: „Ursprünglich gegen die feudale und klerikale Indienstnahme der Kunst formuliert, besagt sie [die These von der Autonomie der Kunst; J. R.], daß die Kunst Distanz zur empirischen Realität zu wahren und keine Zwecke wie Belehrung und Besserung, die der Aufklärungsästhetik noch verbindlich waren, zu verfolgen habe.“<sup>32</sup> Diese Konzentration auf die ‚äußere‘ Autonomie – das Außenverhältnis der Kunst bzw. Künste zu Lebenswelt und Gesellschaft – bestimmt bis heute viele Begriffsklärungen. Damit sind jedoch alle Aspekte ‚innerer‘ Autonomie – d. h. Fragen poetisch-poetologischer Eigenlogiken (z. B. Geniekonzept, Werkbegriff) – ausgeblendet. Dass beide Seiten jedoch untrennbar zusammengehören, dass z. B. Modelle von Autorschaft und Werk immer auch an soziale und juristische Fragen wie Urheber- oder Persönlichkeitsrecht geknüpft sind, klang oben in der Diskussion um den ‚Schlüsselroman‘ *Esra* bereits an.

Die folgenden Überlegungen haben das Ziel, die umstrittenen, aber höchst aktuellen Reizwörter ‚ästhetische Autonomie‘, ‚Autonomieästhetik‘ und natürlich: ‚Freiheit der Kunst‘ aus ihren historischen Voraussetzungen zu erhellen (Aspekt der Genealogie) und kritisch auf ihre Aktualität und Geltung zu befragen. Unter ästhetischer Autonomie verstehe ich dabei – nach einer brauchbaren Ausgangsdefinition von Michael Einfalt und Friedrich Wolfzettel – „alle Formen der Verselbständigung, Selbstsetzung und Unabhängigkeit künstlerischer Phänomene“,<sup>33</sup> die sich in einer Fülle begrifflicher Äquivalente und Teilaspekte (z. B. Vollkommenheit, Reinheit, Absolutheit, Freiheit, Selbstzweck, Nutzlosigkeit, *L’art pour l’art*) niederschlagen. Ich werde im Folgenden diese zwei Seiten – ‚äußere‘ bzw. ‚innere‘ Autonomie – analytisch trennen, ohne ihre Verschränkung aus dem Blick zu verlieren. Gerade die jüngste Debatte zeigt, dass die Autonomiekritik *beide* Dimensionen ästhetischer Autonomie erfasst und in polemischer Weise aufeinander bezieht. So ist betont worden, dass die „Vorstellung des autonomen Kunstwerkes auf der patriarchalen Trennung von öffentlicher und privater Sphäre, von professioneller und reproduktiver Arbeit“<sup>34</sup> beruhe und auf genderspezifische Unterscheidungen und Asymmetrien verweise. Das künstlerische Genie, der *divino artista*, der

30 Olechnowitz 1981, S. 22.

31 Habermas 1972, S. 190 (Anm.).

32 Janz 1973, S. 1f.

33 Einfalt/Wolfzettel 2000, S. 434.

34 Sussemichel/Kastner 2022, S. 530.

sich über alle gesellschaftlichen und juristischen Ordnungen hinwegsetzt und z.B. als Künstler-Rebell à la Marino oder Caravaggio<sup>35</sup> oder als *poète maudit* (von Villon bis Verlaine) aus dem sozialen Stigma sein Charisma<sup>36</sup> ableitet, gilt heute vor allem als Beispiel toxischer Männlichkeit.<sup>37</sup> Als Ausgangspunkt für ‚Gegenwärtsästhetik‘ scheint sich ästhetische Autonomie erübrigt zu haben: „Wir sind auch deutlich skeptischer geworden gegenüber den Autonomieansprüchen von Kunst, etwa den genieästhetisch begründeten Freiräumen ihrer Akteurinnen und Akteure.“<sup>38</sup> Für die Kunstgeschichte hat zuletzt Wolfgang Ullrich entschieden das Ende autonomer Kunst – verstanden als museale Höhenkunst – postuliert. Zeitgenössische Ästhetik sei vor allem Alltagsästhetik, die sich in Formen des alltäglichen Gebrauchs wie Design und Mode zeige.<sup>39</sup> Das Konzept ‚Kunst‘ (im Kollektivsingular) sei ein europäischer Sonderweg, der sich angesichts der globalen Pluralität *der* Künste und Ästhetiken kaum halten lasse.<sup>40</sup> Puristische Autonomieideale wie Ad Reinhardts Satz „Art is art-as-art and everything else is everything else“<sup>41</sup> seien heute obsolet. An ihre Stelle seien Ideale wie Partizipation, Kollaboration und Praxis getreten. Dennoch sei es „zu bedauern, wenn die Autonomie-Ideale fast sang- und klanglos verschwinden“, hätten sie doch „angesichts ihrer Geschichte und ihrer Errungenschaften verdient, dass über sie gestritten wird, dass man Nachrufe auf sie schreibt oder über Chancen und Vorzüge eines Revivals debattiert.“<sup>42</sup>

Die folgenden Überlegungen wollen weder Nachruf noch Rettung und Revival ästhetischer Autonomie sein. Ich teile mit Wolfgang Ullrich die Beobachtung, dass Ideale der Kunstautonomie in der Gegenwart in zunehmendem Maße hinterfragt werden – weniger auf juristisch-ökonomischer Ebene, wie wir gesehen haben, als auf der Ebene ästhetischer Produktion, Rezeption und Kritik. Ich teile jedoch die Überzeugung, dass sie dadurch auch besonders frag-würdig werden und fragebedürftig bleiben. Denn ohne eine präzise Reflexion auf das, was Kunstfreiheit und ästhetische Autonomie in ihrem Kern – auch heute noch – bedeuten, wären, um noch einmal Ullrich zu zitieren, viele „nicht-autonome Formen von Kunst“ in ihrer Stoßrichtung kaum verständlich, würden „schnell selbstverständlich und drohen sich stromlinienförmig zu entwickeln“.<sup>43</sup> Meine Studie setzt bei dieser verbreiteten Auffassung an, die Kunst sei in das Zeitalter *nach* ihrer Autonomie eingetreten; sogar das Ende der ‚Kunst‘ im emphatischen Sinne sei erreicht. Vor diesem Erfahrungshintergrund wähle ich jedoch eine andere Perspektive

35 Zur Poetologie der ästhetisch-artistischen Delinquenz vgl. Robert 2011b.

36 Dazu noch immer klassisch die Studie von Lipp 1985.

37 Vgl. Susemichel/Kastner 2022, S. 530 f.

38 Baßler/Drügh 2021, S. 8.

39 Vgl. Ullrich 2022.

40 Vgl. Ullrich 2022, S. 22.

41 Reinhardt 1991 [1962], S. 53.

42 Ullrich 2022, S. 22.

43 Ullrich 2022, S. 22.



als Ullrich: Die Ideale der Kunstfreiheit und der ästhetischen Autonomie werden nicht von der *Postmoderne*, sondern von der *Prämoderne* aus in den Blick genommen. Nicht ihre „Erschöpfung und Entleerung“<sup>44</sup> im 19. Jahrhundert, sondern ihre Genese und Genealogie sollen untersucht werden. Ziel und Hoffnung dieses Ansatzes ist es, die *präautonome* Kunst der Vormoderne mit der *postautonomen* Kunst unserer Zeit in einen kritischen Dialog zu setzen, der Wiederaufnahmen, Parallelen und Wahlverwandtschaften hervortreten lässt. Dies betrifft, um nur zwei Beispiele zu nennen, so elementare Prinzipien wie kollektive bzw. kooperative Autorschaft oder so verbreitete Formen ‚ephemerer‘ Kunst wie Tafelmusik, Kasualpoesie oder Feuerwerke.<sup>45</sup>

Ausgangspunkt und Grundlage meiner Überlegungen ist der Ansatz des Tübinger SFB 1391 *Andere Ästhetik*. Er geht von einer kritischen Auseinandersetzung mit autonomieästhetischen Auffassungen aus, die – so die leitende Überzeugung – von den ‚anderen‘ ästhetischen Akten und Artefakten der Vormoderne in Frage gestellt werden. In diesem Sinne hat das Attribut ‚andere‘ im Titel des Verbundes eine historische und eine aktuelle, gegenwartsbezogene Bedeutung. Historisch verweist es auf die Alterität vormoderner ästhetischer Praktiken – von der Antike bis in die Frühe Neuzeit; auf die Gegenwart bezogen soll aus dem Blick zurück in die Zeit vor 1800 die Vision einer *anderen* Kunst für die Gegenwart entstehen. Im ‚Anderen‘ der anderen Ästhetik schwingt damit durchaus ein utopischer Impuls mit, die Suche nach neuen Wegen auch in der gegenwärtigen Kunst und Kunstdebatte, eine *aesthetica nova*.<sup>46</sup> Vorautonome Reflexionen über ästhetische Akte, Akteure und Artefakte weisen – so die Ausgangsbeobachtung – zahlreiche Ähnlichkeiten mit heutigen Entwicklungen einer Kunst und Kunsttheorie auf, die sich als entschieden ‚zeitgenössisch‘, ‚post-autonom‘ oder ‚postsouverän‘ versteht. Von hier aus eröffnet sich auch ein neuer Blick auf außereuropäische Traditionen, die vom Kunstdiskurs der europäischen Moderne und seinen ästhetischen Paradigmen unabhängig sind.<sup>47</sup> Die Historisierung des Phänomens Kunstfreiheit/ästhetische Autonomie/Autonomieästhetik trägt dazu bei, sich seiner kulturgeschichtlichen Besonderheit und Gewordenheit bewusst zu werden, ohne seine Relativität zu übersehen oder seinen verpflichtenden und schützenswerten Kern in Frage zu stellen.

Damit ist das Anliegen der folgenden, notwendig skizzenhaften Darstellung umrissen. Sie unternimmt den Versuch, das Konzept ‚ästhetische Autonomie‘ in historischer und systematischer Hinsicht einzukreisen, wichtige Stationen seiner Entwicklung zu benennen und auf Einseitigkeiten und Desiderate der Forschung hinzuweisen. Der Moment dazu scheint günstig: Denn „Autonomiedebatten“ wie umgekehrt „Funktions-

44 So Ullrich 2022, S. 24.

45 Zu Feuerwerken vgl. Pawlak 2023.

46 Die folgenden Ausführungen schließen an das Programm des SFB 1391 an, das in Gerok-Reiter/Robert 2022 und Gerok-Reiter/Robert 2019 zusammengefasst wird.

47 Exemplarisch für die Autonomiekritik in der bildenden Kunst Ullrich 2022.

debatten<sup>48</sup> scheinen derzeit gesellschaftlich und wissenschaftlich von hoher Relevanz und Aktualität. Meist ist dabei von ästhetischer Autonomie nur im Modus der Abgrenzung und Ablehnung die Rede. Wer von ‚Autonomieästhetik‘ oder ‚autonomieästhetischen Prämissen‘ spricht – aus der Perspektive einer „Heteronomieästhetik“<sup>49</sup> also –, meint kritisch das ästhetisch Ewiggestrige. Doch so einhellig heute das „Autonomieparadigma“<sup>50</sup> kritisiert und zurückgewiesen wird, so unscharf scheinen seine Konturen. Elementare Fragen bleiben vorerst offen, auch weil sie selten direkt ausgesprochen werden: Was ist mit dem Konzept ‚ästhetische Autonomie‘ gemeint? Woher stammt es? Welche Phänomene fasst es zusammen? In welchen Feldern der Kunst und Ästhetik war oder ist es prominent? Welche Entwicklungen und Genealogien lassen sich historisch beobachten? Gibt es einen Unterschied zwischen ‚ästhetischer Autonomie‘, ‚Freiheit der Kunst‘ und ‚Autonomieästhetik‘? Welche Forschungsansätze sind selbst autonomie- bzw. heteronomieästhetisch grundiert? Gibt es Konjunkturen des Autonomiebegriffs und wenn ja, welche Unterschiede bzw. Phasenverschiebungen zeigen sich zwischen den Künsten?<sup>51</sup>

Ich gliedere meine Untersuchung in folgende Abschnitte: Nach diesen einleitenden Überlegungen (1) zur aktuellen Krise und Kritik der ästhetischen Autonomie werde ich zunächst (2) begriffliche und historische Eckpunkte der Debatte skizzieren und die methodischen Voraussetzungen erläutern. Der folgende historische Hauptteil (3) entwirft Grundlinien einer Geschichte der ästhetischen Autonomie, in der ich diese vom Schlagwort der ‚Autonomieästhetik‘ kategoriell und historisch abgrenze. Im systematischen Hauptteil (4) versuche ich in zwei Großabschnitten, ausgehend von einer Zusammenstellung autonomieästhetischer Motive, Bereiche und Themen (‚Schema der ästhetischen Autonomie‘), die zentralen Kategorien der Reflexion über ‚ästhetische Autonomie‘ im panoramatischen Überflug darzustellen. Es sind dies: Autor und Genie, Werk, Einbildungskraft und Spiel (erster Teil), sodann Fiktion und Fiktionalität, deren Aufstieg ich entlang der metaphorischen Rede vom Kunstwerk als autonomer ‚Welt‘ im 18. Jahrhundert näher beleuchte (zweiter Teil). Ein abschließender Ausblick (5) erinnert noch einmal an das wesentliche Ziel des Rundgangs: Die wechselseitige Erhellung von ästhetischer Autonomie bzw. Autonomieästhetik und ‚anderer Ästhetik‘ – am Leitfaden des praxeologischen Modells des SFB 1391.

48 Gerok-Reiter/Robert 2022.

49 Albers/Hahn/Ponten 2022.

50 Bertram 2014, S. 105–118 (Kap.: Kritik des Autonomieparadigmas).

51 Die folgenden Überlegungen sind erklärtermaßen literaturwissenschaftlich (germanistisch) perspektiviert, unternehmen aber immer wieder Brückenschläge zu anderen Literaturen und Künsten. Eine interdisziplinäre und diachrone Behandlung des Themas – auch über den europäischen Raum hinaus – stellt ein Desiderat dar.



## 2 Ästhetische Autonomie – Definition, Geschichte, Heuristik

### 2.1 Was heißt ‚ästhetische Autonomie‘?

Beginnen wir mit dem Begriff ‚Autonomie‘ und seiner Geschichte.<sup>1</sup> Im „Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft“ definiert Friedrich Vollhardt ‚Autonomie‘ als „Freiheit der künstlerischen Produktivität oder des aus ihr hervorgehenden Werks oder der Kunst/Literatur als ganzer von äußeren Zweckbestimmungen“.<sup>2</sup> Der griechische Begriff *αὐτονομία* (*autonomía*) entstammt dem politischen und juristischen Diskurs;<sup>3</sup> bei Herodot und Thukydides bezeichnet er den „rechtlichen Status der ‚bedingten‘ Selbstverwaltung eines Gemeinwesens“.<sup>4</sup> In der Frühen Neuzeit wird der Begriff breit aufgenommen und in den Bereich der Religion übertragen. Autonomie meint hier die „Freistellung des Glaubens im Blick auf die bei der Konversion geistlicher und weltlicher Fürsten eintretenden Regelungen“.<sup>5</sup> Autonomie wird zum Schlagwort im Kampf für den Religionsfrieden nach dem Dreißigjährigen Krieg. Im 18. Jahrhundert erlebt der Autonomiebegriff eine nie gekannte Verbreitung: In der Staatsrechtslehre wird er gleichbedeutend mit ‚Souveränität‘ verwendet.<sup>6</sup> Auch die Autonomie des jüdischen Volkes wird in der Aufklärung ein Gegenstand akademischer Diskussion.<sup>7</sup> Kant schließlich macht den Autonomiebegriff über solche Spezialgebiete hinaus populär – mit nachhaltiger Wirkung.<sup>8</sup> Bei ihm spielt der Begriff ‚Autonomie‘ in der Rechtsphilosophie und in der Ethik eine zentrale, für die weitere Begriffs- und Ideengeschichte wegweisende Rolle.<sup>9</sup> Im Traktat *Zum ewigen Frieden* (1795) folgt Kant unspezifisch der politischen Grundbedeutung, indem er Autonomie als „Selbstbestimmung in bzw. als Unabhängigkeit von

1 Den einlässlichsten Gesamtüberblick über das Thema ‚(ästhetische) Autonomie‘ bieten Einfalt/Wolfzettel 2000; den besten Überblick über den außerästhetischen Autonomiebegriff Pohlmann 1971 und Feil 1987, bes. S. 25–43; für die ideengeschichtlichen Grundlagen Vollhardt 1986 und Berghahn 2012.

2 Vollhardt 1997, S. 173. Zur Begriffsgeschichte Janz 1973, S. 1f.; Olechnowitz 1981, S. 21–25.

3 Vgl. Liddell/Scott/Jones 1953, s. v. *autonomia*.

4 Vollhardt 1997, S. 173.

5 Z.B. in einem mehrfach aufgelegten Traktat von Andreas Erstenberger: *De autonomia*. Vollhardt 1997, S. 173.

6 Vgl. Einfalt/Wolfzettel 2000, S. 432.

7 Vgl. Walther/Rebhun: *Disputatio Politica Prior de Autonomia Ecclesiae*.

8 Vgl. exemplarisch Rössler 2017, die den Autonomiebegriff – durchaus un-kantisch-eudämonistisch – mit der Frage nach dem „gelingenden Leben“ verbindet. Zu Kants Autonomiebegriff Macor 2023, S. 123–134; Kalscheuer 2014.

9 Vgl. Forscher 1974; König 1994; Hirsch 2017.



Abb. 3. Immanuel Kant: Critik der Urtheilskraft, Berlin/Libau 1790 (Titelblatt), Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Rar. 1712

außen“ definiert.<sup>10</sup> In der *Metaphysik der Sitten* (1797) sieht er die Autonomie des Staates durch die drei Gewalten der *potestas legislativa*, *executoria* und *iudiciaria* bestimmt. Im *Streit der Fakultäten* (1798) spricht Kant gleich eingangs von der „Autonomie der Universität“, denn „über Gelehrte, als solche, können nur Gelehrte urtheilen“.<sup>11</sup> Diese Autonomie komme vor allem der philosophischen Fakultät zu, die in ihrem Bereich völlig unabhängig und zur Kritik an den oberen Fakultäten berechtigt sei. In der *Critik der praktischen Vernunft* (1788) und in der *Metaphysik der Sitten* (1797) überträgt Kant den politischen Autonomiebegriff metaphorisch auf die Autonomie der reinen praktischen Vernunft, die mit dem Sittengesetz kongruiert.<sup>12</sup>

Auch in der *Critik der Urtheilskraft* (1790; Abb. 3) erhält die Autonomie einen bedeutenden Status.<sup>13</sup> Kant bestimmt das Geschmacksurteil als „Wohlgefallen ohne alles In-

10 Zum Folgenden Feil 1987, S. 48–51.

11 Kant: *Streit der Fakultäten*, S. 279.

12 Vgl. Feil 1987, S. 54.

13 Vgl. Esser 1995.

teresse“,<sup>14</sup> das zwar „subjektiv“ empfunden, aber als „allgemein“ angenommen wird,<sup>15</sup> es setzt einen Betrachter voraus, der sich sein Urteil von niemandem aufzwingen lässt, sondern dieses unabhängig von Vorurteilen spontan, idealerweise im geselligen Kreise, bildet und äußert. Auf die Kenntnis von Regeln, Traditionen und Formen kann nicht ganz verzichtet werden, weil das „Schulgerechte“<sup>16</sup> immer Grundlage für den Umgang mit Kunst darstellt; es ist notwendige, aber nicht hinreichende Voraussetzung für das Geschmacksurteil. Ähnliches gilt für die Seite der Produktion. Dem freien ästhetischen Urteil entspricht die freie Schöpfung des Genies, das der Kunst die Regel setzt. Die alte Poetik mit ihren Eckpunkten *ars (praecepta)* und *imitatio* verliert ihre Legitimität. Das Ästhetische ist dem Begrifflichen (d.h. der diskursiven Erfassung), der Exegese und der philosophisch-hermeneutischen Reduktion auf ‚Wahrheit‘ von vornherein entzogen. „Der Geschmack macht bloß auf Autonomie Anspruch. Fremde Urtheile sich zum Bestimmungsgrunde des seinigen zu machen, wäre Heteronomie.“<sup>17</sup> Das Subjekt ist frei in seinem Urteil; *in aestheticis* gilt also eben das, was Kant im Allgemeinen in seinem Aufsatz *Was ist Aufklärung?* (1784) für das aufgeklärte Vernunftsubjekt forderte. Autonomie ist „Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“,<sup>18</sup> also in diesem Falle: Ausgang des ästhetisch urteilenden Subjekts aus der ‚Bevormundung‘ durch Regeln, Geschmacksrichter, Modelle usw. Ich gehe auf diese Ableitung des Geniebegriffs aus dem Autonomiegedanken unter 4.4. weiter unten ein.

Kant war jedoch nicht der Erste, der das Konzept ‚Autonomie‘ für die Ästhetik fruchtbar machte. Die erste Anwendung des juristischen Terminus auf das Feld der schönen Künste findet sich in einer Dissertation mit dem Titel *De litteraturae autonomia sive observationes ad indolem litterarum definiendam* eines gewissen Karl Gottfried Schreiter (Leipzig 1784; Abb. 4).<sup>19</sup> Ziel der im Druck lediglich 23 Seiten umfassenden Abhandlung ist es, die *indoles* – modern gesprochen: die ‚Eigenlogik‘ – der Literatur herauszuarbeiten. Schon das einleitende Zitat aus Francis Bacons *De augmentis scientiarum* (1623, Buch VI, Kap. 2) lässt aufhorchen: Schreiter suggeriert geschickt, dass bereits Bacon die Autonomie der ‚Literatur‘ postuliert habe. In der Tat geht es bei Bacon um die Autonomie der Dialektik bzw. der *methodus sermonis: Collocatio eius in famulatio aliorum artium in causa*

14 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 280f.

15 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 291–295. Diese Definition war von Charles Batteux in seiner Schrift *Les beaux arts réduits à un même principe* (zuerst 1746) vorweggenommen worden: Batteux: *Les beaux arts réduits à un même principe*, S. 97: „Pour que les objets plaisent à notre esprit, il suffit qu’ils soient parfaits en eux-mêmes. Il les envisage sans intérêt.“

16 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 409.

17 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 376.

18 Kant: *Was ist Aufklärung?*, S. 53.

19 Vgl. Szuj 2017. Die folgenden und alle weiteren Übersetzungen in diesem Band stammen, sofern nicht anders vermerkt, vom Verf.

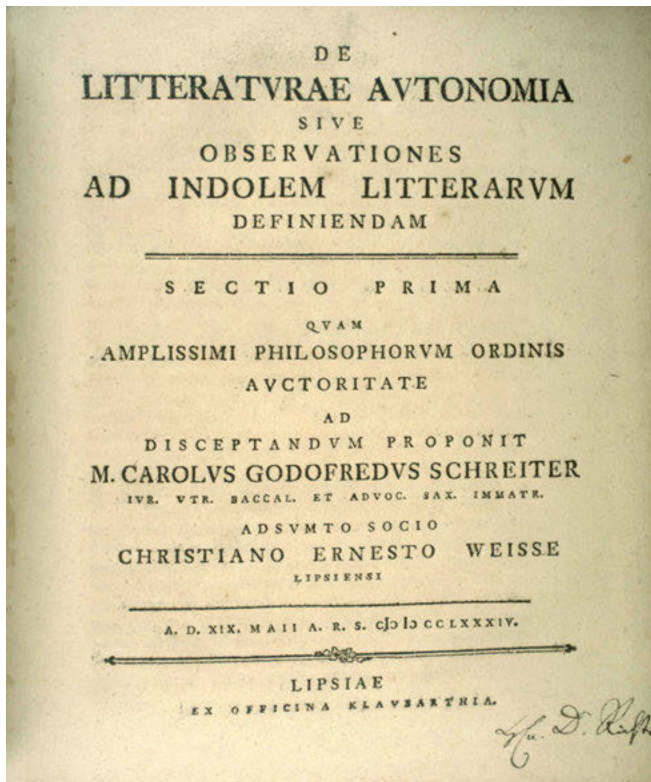


Abb. 4. Karl Gottfried Schreiter: De litteraturae autonomia sive observationes ad indolem litterarum definiendam, Leipzig 1784, Titelblatt, Max-Planck-Institut für Rechtsgeschichte und Rechtstheorie (Frankfurt a. M.); Signatur: COLN 039-021[1]

fuit, ut plurima, quae ad ipsum spectant, cognitu utilia, praetermissa sint.<sup>20</sup> Wie deutlich wird, bezeichnet ‚litteratura‘ bei Schreiter nur mehr die schöne Literatur, synonym zu *litterae* oder *elegantiores litterae*.<sup>21</sup>

Der Autor kritisiert zunächst – auf der Spur von Bacons Kritik an den *praeiudicia antiquitatis* und im Kontext der *Querelle des Anciens et des Modernes* – die klassizistische Nachahmung antiker Autoren in der Volkssprache.<sup>22</sup> Sie entbehre der natürlichen Kraft und Inspiration (*nativo vigore*). Auf der Grundlage der aus der antiken Rhetorik geläufigen Unterscheidung, „ob etwas zur Belehrung oder zur Rührung vorgestellt werde“, <sup>23</sup> differenziert Schreiter verschiedene Formen und Gattungen (*Orationis [...] diversas species*<sup>24</sup>).

20 Bacon: Opera, S. 284: ‚Die Tatsache, dass man sie zur Dienerin der anderen Künste gemacht hat, war verantwortlich dafür, dass man ihre meisten Aspekte unbeachtet gelassen hat.‘

21 Sdzuj 2017, S. 541.

22 Vgl. Schreiter: De Litteraturae autonomia, S. 4.

23 Schreiter: De Litteraturae autonomia, S. 19.

24 Schreiter: De Litteraturae autonomia, S. 19.

Manches werde „nackt, rein durch die Einsicht in die Sache“ wahrgenommen, manches „berühre und bewege mit gleichsam vollerer Sinnlichkeit das Gemüt“. <sup>25</sup> Um diese Differenz zu bestimmen, müsse man nur die mathematischen oder metaphysischen Werke eines Abraham Gotthelf Kästner oder Christian Wolff gegen die Dichtungen Homers und Klopstocks halten. Die Wirkung auf den Rezipienten sei ganz unterschiedlich: Der Leser fühle sich „von dem einen belehrt, von dem anderen erregt, bewegt und in verschiedenartige Stimmungen versetzt“ (*altero edoctus: altero excitatus, commotus, et in variorum affectuum species impulsus sum*). <sup>26</sup>

Schreiters Überlegungen schließen, wie gesagt, an etablierte rhetorische Klassifikationen an. Der Begriff *autonomia* wird in der Abhandlung selbst gar nicht aufgenommen. <sup>27</sup> Sein Fehlen ist der rhetorisch-stilistischen Eigenlogik der Textsorte geschuldet: Schreiter schreibt Latein, allerdings ein rhetorisch geformtes, elegantes Latein im Stil von Ciceros philosophischen Abhandlungen (z.B. *Tusculanae Disputationes*) – nicht im Stil von Baumgartens *Aesthetica*, einer akademischen Abhandlung mit Lizenz zu unklassischer schulphilosophischer Begriffsbildung. Nach Stil und Art der Argumentation ist Schreiter Ciceronianer. <sup>28</sup> Fremdwörter wie *autonomia* (oder auch ‚Literatur!‘) werden in der Abhandlung selbst konsequent durch Umschreibungen und Metaphern ersetzt. So trennt Schreiter die „Region der Wissenschaft im eigentlichen Sinne“ von der „Provinz der Literatur“. <sup>29</sup> Daneben wird wort- und variationsbeflissen vom *genius* der Literatur, von *discrimen* (‚Unterschied‘), *varietas* (‚Vielfalt‘), *operum diversitas* (‚Verschiedenheit der Werke‘), *orationis habitus* (‚Gestalt des Vortrags‘) oder *formae scriptorum* (‚stilistische Form‘) gesprochen, um den Sachverhalt ‚Autonomie‘ zu bezeichnen. Reimund Sdzuj beschreibt dennoch zutreffend die Bedeutung von Schreiters Text, wenn er deren begriffsgeschichtliche Innovation hervorhebt:

Vor den Protagonisten der idealistischen Ästhetik Karl Philipp Moritz, Immanuel Kant oder Friedrich Schiller thematisierte er das Konzept der Kunstautonomie, indem er versuchte, den ursprünglich juristischen Begriff der ‚Autonomie‘ auf die in den schönen Wissenschaften behandelte Frage nach dem Wesen und den Grenzen der Dichtung zu übertragen. <sup>30</sup>

Schreiters Traktat zeigt die Grenzen einer begriffsgeschichtlichen Annäherung an das Problemfeld der ästhetischen Autonomie. Nicht nur, weil er offensichtlich ohne Resonanz blieb. Vielmehr wurde der Begriff als *Terminus technicus* (‚Kunstwort‘) geradezu

25 Schreiter: *De Litteraturae autonomia*, S. 19f.

26 Schreiter: *De Litteraturae autonomia*, S. 21.

27 Hinweis bei Sdzuj 2017, S. 545.

28 Zur langen Geschichte des Ciceronianismus vgl. Robert 2011a.

29 Schreiter: *De Litteraturae autonomia*, S. 20: *cum [...] scientiae, quae proprie dicitur, regio a litterarum prouincia non alio quam hoc ipso limite separetur [...]* (‚da die Region der Wissenschaft im eigentlichen Sinn von der Provinz der Literatur nicht anders als durch eben diese Grenze getrennt wird [...].‘).

30 Sdzuj 2017, S. 545.



gemieden – in lateinischen wie deutschen Abhandlungen, die sich einer populären Schreibart bedienten und um der Verständlichkeit willen eine sprachpuristische Linie verfolgten.<sup>31</sup> Einfalt/Wolfzettel bemerken richtig, dass ‚Autonomie‘ in historischer Perspektive „[e]her Terminus technicus als ästhetischer Grundbegriff“ ist.<sup>32</sup> ‚Kunstwörter‘ wie ‚ästhetisch‘ und ‚Autonomie‘ klangen um 1800 durchaus noch akademisch, fremd und elitär. So muss sich Schiller in einem Brief an Christian Garve vom 25. Januar 1795 wegen des Gebrauchs des Fremdwortes ‚ästhetisch‘ in den *Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen* rechtfertigen:

In Ihrem letzten Briefe, für den ich Ihnen herzlich danke, machten Sie gegen den Gebrauch des Wortes: *aesthetisch* einige Einwendungen. Auch ich liebe es nicht, dem nichtgelehrten Leser das Verständniß einer Schrift, welche philosophische Wahrheiten popular machen soll, durch Einmischung von Kunstwörtern zu erschweren. Wenn aber der Zusammenhang der Sätze diese Kunstwörter erklärt, ja, wenn man denselben ihre Erklärung ausführlich beyfügt, wie ich in solchen Fällen immer beobachte, so halte ich es für einen Gewinn, solche Worte allmählig mehr in Umlauf zu bringen, weil dadurch die Bestimmtheit im Denken nothwendig befördert werden muß.<sup>33</sup>

Erst durch Kant gehen die Begriffe ‚ästhetisch‘ und ‚Autonomie‘ in den allgemeinen Sprachgebrauch der Zeit ein. Dies zeigt die Chronologie der Begriffsverwendung. Friedrich Schlegel würdigt 1794 in der *Berlinischen Monatsschrift* die Qualität der griechischen Komödie (des Aristophanes) demonstrativ rein künstlerisch, ohne die sittlichen Maßstäbe der eigenen Gegenwart einzubeziehen: „Unter dem Deckmantel der Religion und der Politik, erschlich sich die Kunst das, worauf sie ein ewiges Recht hat, und was ihr der unglückliche Scharfsinn der Menschen raubte – unbeschränkte Autonomie.“<sup>34</sup> 1801 definiert August Wilhelm Schlegel, sichtbar der Diktion Kants folgend, in seiner *Kunstlehre*: „Autonomisch ist [die Kunst], wenn die Anlage dazu ihr auch selbst das Gesetz giebt; heteronomisch, wenn sie es von einer fremden Anlage entlehnen muß.“<sup>35</sup> Um 1800 ist ‚Autonomie‘ zu einem allgegenwärtigen Schlagwort geworden. Resigniert schreibt Johann Gottfried Herder gegen die Kantianer, die Jenaer Romantik und Schiller in einem Aufsatz mit dem Titel *Säkularische Hoffnungen*, der 1802 in seiner Zeitschrift *Adrastea* erschien: „Politisch und philosophisch stürmten die Wünsche, die Hoffnungen zusammen; das *autonomische* sollte das neue Jahrhundert heißen, wo jeder sich Gesetze gäbe. Sogar eine *neue Poesie* und *Kritik* sollte ans Licht.“<sup>36</sup>

31 Zum Sprachpurismus um 1800 vgl. Dröse/Robert 2021.

32 Einfalt/Wolfzettel 2000, S. 434.

33 Schillers Werke hier und im Folgenden nach den jeweiligen Bänden der Schiller-Nationalausgabe [= NA], hier NA 27, S. 126.

34 Schlegel: Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie, S. 490.

35 Schlegel: Vorlesungen über Ästhetik, S. 186 f.

36 Herder: *Säkularische Hoffnungen*, S. 158.

## 2.2 Exil im Dichterland (Schiller)

Der Fall Schreiter zeigt die Schwierigkeiten, das Konzept ‚ästhetische Autonomie‘ allein begriffsgeschichtlich zu bestimmen. Hinzu kommt, dass es sich nicht nur – wie noch bei Schreiter – auf die Frage nach den literarisch-ästhetischen ‚Eigenlogiken‘ (*indoles*, *genius*) beschränkt. Solche – im Sinne des SFB 1391 – ‚autologischen‘ Fragen verbinden sich aber immer mit ‚heterologischen‘.<sup>37</sup> Ästhetische Autonomie ist nicht nur eine Frage des richtigen Stils, sondern auch der sozialen Einbettung. Gerade im Sog der Kantischen Philosophie meint ästhetische Autonomie die Selbstbestimmung oder – im Zeitalter der Revolution – ‚Freiheit der Kunst‘. Hier spielt neben Kant vor allem Friedrich Schiller eine zentrale Rolle. Dabei bleiben seine Positionen ambivalent und widersprüchlich; autonomieästhetische Ansätze stehen heteronomieästhetischen gegenüber – man denke an das Konzept der ‚ästhetischen Erziehung‘. Schon an seinem Ausgangspunkt ist ästhetische Autonomie weniger *Programm* als *Problem*.

Am 25. Dezember 1788 schreibt Schiller einen Brief an seinen Freund Christian Gottfried Körner. Er steht im Kontext einer publizistischen Kontroverse, die sich an Schillers religionskritischem Gedicht *Die Götter Griechenlandes* entzündet hatte.<sup>38</sup> In Schillers Gedicht verbanden sich Winckelmann’scher Philhellenismus mit radikaler Religionskritik und politisch-systemkritischen Untertönen zu einem provozierenden Gemisch. Die Publikation der *Götter Griechenlandes* im *Teutschen Merkur* (1788) löste einen veritablen Literaturskandal aus.<sup>39</sup> Im Raum stand der Vorwurf des Atheismus und der Blasphemie, der von solchen Versen ausging: „Einen zu bereichern, unter allen, / mußte diese Götterwelt vergehn.“ (v. 155f.).<sup>40</sup> Der Sprecher des Gedichts – in der erhitzten Journaldebatte ohne Weiteres mit dem Autor Schiller identifiziert – beklagt die Entzauberung der modernen Welt, für die er zwei Faktoren verantwortlich macht: einerseits die Naturwissenschaften, verkörpert durch Newton und seine Gravitationslehre („Gesetz der Schwere“), andererseits einen christlichen Monotheismus, der an die Stelle der vielen, sinnlich erfahrbaren Götter den *einen* christlichen Gott setzte. „Freundlos, ohne Bruder, ohne Gleichen“ (v. 177) regiere er wie ein absolutistischer Despot und für den Menschen unerreichbar fern „auf Saturnus’ umgestürztem Thron“ (v. 180). Dem steht das goldene Zeitalter der Religion gegenüber:

37 Zu den Begriffen Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 26–29.

38 Materialien und Texte bei Fambach 1957, S. 44–73; ich zitiere im Folgenden den Text der *Merkur*-Fassung nach NA 1, S. 190–195, unter Angabe der Versnummern direkt im Text; die wesentlich gekürzte Fassung letzter Hand in NA 2 I, S. 363–367.

39 Zusammenfassend Robert 2013a.

40 Stellvertretend zitiere ich Leopold Graf zu Stolberg: „Dieser Kindschaft entsagen zu wollen, um, wenn das möglich wäre, wieder zu glauben, daß Bakchus mit frechen Mänaden schwärmen, und Venus mit Gnade auf den Dienst ihrer unzüchtigen Priesterinnen herab schaue, ist der abentheuerlichste Wunsch, dem sich ein Mensch überlassen kann, ein Wunsch, dessen Aeusserung sich nicht vom Begriffe der Lästerung trennen läßt.“ Zitiert nach Fambach 1957, S. 48f.

Da ihr noch die schöne Welt regiertet,  
 an der Freude leichtem Gängelband  
 glücklichere Menschenalter führtet,  
 schöne Wesen aus dem Fabelland!  
 Ach! Da euer Wonnedienst noch glänzte,  
 wie ganz anders, anders war es da!  
 Da man deine Tempel noch bekränzte,  
 Venus Amathusia!<sup>41</sup>

Die „schöne Welt“ der griechischen Antike zeichnet sich – modern ausgedrückt – dadurch aus, dass die sozialen Teilsysteme noch nicht ausdifferenziert, entkoppelt und autonom sind, eine Welt, in der etwa „der Dichtkunst mahlerische Hülle / sich noch lieblich um die Wahrheit wand!“ (v. 9f.). Diese vormoderne Einheit von Wissen und Literatur wird als Ideal beschworen, die Entkopplung als Modernisierungsverlust beklagt. In der modernen Welt trennen sich die Sphären. Die Götter erhalten immerhin ästhetisches Asyl im Reich der Kunst: „Müßig kehrten zu dem Dichterlande / heim die Götter“ (v. 173f.). In beiden Fassungen des Gedichts ist vom „Feenland der Lieder“<sup>42</sup> (v. 174) die Rede. So schön die Wendung, so ambivalent die Sache. Die Idee eines ästhetischen Sonderreichs, eines „Reichs des schönen Scheins“, erscheint im Zeichen eines Verlustes. Die Götter Griechenlandes haben ihre Funktion verloren; die klassische Mythologie ist damit auch *frei* von religiösen Zwecken geworden, *frei für* die Kunst, die sich ihrer bedient. In der alten Welt war auch Religion ästhetisch: „Betend an der Grazien Altären / kniete da die holde Priesterinn“ (v. 41f.). Dagegen ist die moderne Religion, sprich: der christlich-protestantische Monotheismus, von Abstraktion und Entsinnlichung geprägt: „Mühsam spä’h’ ich im Ideenlande, / fruchtlos in der Sinnenwelt“ (v. 87f.). Die alte Kunst, so Schiller, war natürlicher Ausdruck der Präsenz des Göttlichen:

Eure Tempel lachten gleich Palästen,  
 euch verherrlichte das Heldenspiel  
 an des Isthmus kronenreichen Festen,  
 und die Wagen donnerten zum Ziel.  
 Schön geschlungne seelenvolle Tänze  
 kreisten um den prangenden Altar,  
 eure Schläfe schmückten Siegeskränze,  
 Kronen euer duftend Haar. (v. 89–96)

41 NA 1, S. 190, v. 1–8.

42 NA 1, S. 194: „Schöne Welt, wo bist du? – Kehre wieder, / holdes Blütenalter der Natur! / Ach! nur in dem Feenland der Lieder / lebt noch deine goldne Spur. / Ausgestorben trauert das Gefilde, / keine Gottheit zeigt sich meinem Blick, / Ach! von jenem lebenswarmen Bilde / blieb nur das Gerippe mir zurück.“

Schiller kehrt das eingeübte Narrativ aufgeklärter Religionsgeschichte um. Der Weg vom Polytheismus zum Monotheismus wird nicht als Fortschritt, sondern als Verlust beschrieben. Diese Lesart gegen die hegemoniale Erzählung war der Grund für die erbitterte publizistische Kontroverse, die sich anschloss. Doch ebenso folgenreich war, dass Schiller damit die Dialektik der ästhetischen Autonomie entdeckt hatte: Schiller erzählt die Geschichte der Autonomie der Dichtung als Gewinn- und Verlustgeschichte, im Modus der elegischen Klage. Poesie wird zum Schutzraum unentfremdeten Lebens in einer durch Naturwissenschaft (*new science*) und christlichen Monotheismus rationalisierten, entzauberten Welt. Zurück bleibt ein modernes Individuum, das vergeblich nach Resonanz in einer Welt sucht, die jedoch nicht mehr mit dem Menschen spricht – *natura non loquitur*. Diese Austreibung der Geister aus der Materie führt, mit Hartmut Rosa gesprochen, zu einer „Resonanzkatastrophe“,<sup>43</sup> die jedoch der Kunst eine privilegierte Stellung im Konzert der menschlichen Fähigkeiten verleiht. Autonome Kunst kompensiert die moderne Entfremdung des Menschen von der Natur.<sup>44</sup> Die *Götter Griechenlandes* zeigen damit die Ambivalenz der Autonomie: Das „Dichterland“ ist ästhetischer Freistaat, aber auch Exil und Reservat.

### 2.3 Begriffsfeld: Freiheit – Lizenz – Immunität – absolute Kunst

In Schillers poetischer Wortwahl zeigen sich die semantischen Verlegenheiten im Umgang mit Autonomie, die eine „onomasiologische Auffächerung des Begriffsfeldes“<sup>45</sup> zur Folge haben. Schiller spricht mit politisch-territorialen Metaphern vom „Dichter-“ oder „Feenland der Lieder“, später vom „Reich des schönen Scheins“ und vom „ästhetischen Staat“. Auch Schreiter verwendet den titelgebenden *terminus technicus* in seiner Abhandlung nicht, sondern umspielt ihn mit bedeutungsverwandten Begriffen, Metaphern und Umschreibungen, die je verschiedene Teilaspekte des Phänomens beleuchten und auf traditionelle Konzepte der Poetik und Rhetorik verweisen, die sich als Basiselemente ästhetischer Autonomie verstehen lassen. Denn erst das Zusammenfließen solcher älteren, ‚präadaptiven‘ Konzepte unter dem Freiheitsgedanken lässt die Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ um 1800 emergieren. Solche begrifflichen Äquivalente und Korrelate heißen etwa: poetische Lizenz (*licentia poetica*), Reinheit/

43 Rosa 2016, S. 517. Rosa hält *Die Götter Griechenlandes* für so „paradigmatisch“ für den Resonanzverlust der Moderne, dass er den Text in langen Auszügen zitiert. Rosa 2016, S. 223 f.

44 Hier ist an die ästhetische Kompensationsstruktur Joachim Ritters und seiner Schule zu erinnern, vgl. insbesondere Ritter 1963; zur Kritik Riedel 1989.

45 Einfalt/Wolfzettel 2000, S. 434.

Reinigung, Vollkommenheit, Absolutheit („Losgelöstheit“), Immunität, Zweckfreiheit, „Nichtvonaußenbestimmtseyn“<sup>46</sup> oder ‚l’art pour l’art‘.<sup>47</sup>

Im Folgenden kann ich nur cursorisch auf einige dieser Begriffe eingehen. Ich greife die Konzepte (Kunst-)Freiheit (mit der Vorstufe der ‚poetischen Lizenz‘), Immunität und Absolutheit heraus. Beginnen wir mit dem Begriff der ‚Kunsthfreiheit‘, der ja im Grundgesetz eine zentrale Rolle spielt und insofern von bleibender gesellschaftlicher Aktualität ist. Auch hier können wir in das Umfeld der Debatte um die *Götter Griechenlandes* zurückgehen. In dem schon erwähnten Brief an Christian Gottfried Körner vom 25. Dezember 1788 geht es Schiller um die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wahrheit. Dieser Brief ist deshalb bemerkenswert, weil Schiller hier einen folgenreichen Neologismus bildet, eben das Kompositum „Kunsthfreiheit“.<sup>48</sup> Wörtlich ist von der „edle[n] Kunsthfreiheit“ und von der „poetische[n] Freiheit“ die Rede:

Der Künstler und dann vorzüglich der Dichter behandelt niemals das *wirkliche* sondern immer nur das *idealische* oder das kunstmäßig ausgewählte aus einem wirklichen Gegenstande. Z.B. er behandelt nie die Moral, nie die Religion sondern nur diejenige Eigenschaften von einer jeden, die er sich zusammen denken will – er vergeht sich also auch gegen keine von beyden, er kann sich nur gegen die *aesthetische Anordnung* oder gegen den Geschmack vergehen. Wenn ich aus den *Gebrechen* der Religion oder der Moral ein schönes übereinstimmendes Ganze zusammenstelle, so ist mein Kunstwerk gut, und es ist nicht auch nicht unmoralisch oder gottlos, eben weil ich beyde Gegenstände nicht nahm, wie sie *sind*, sondern erst wie sie nach einer gewaltsamen Operation, d.i. nach Absonderung und neuer Zusammenfügung wurden. [...] Kurz, ich bin überzeugt, daß jedes Kunstwerk nur sich selbst d. h. seiner eigenen Schönheitsregel Rechenschaft geben darf, und keiner andern Forderung unterworfen ist.<sup>49</sup>

Im Begriff der „poetische[n] Freiheit“ wirkt das alte Konzept der *licentia poetarum* nach. Als regulatives Ideal der Dichtung erscheint es bei Horaz, in der *Ars poetica*. Ein *locus classicus* ist deren Beginn. Horaz beschwört ein groteskes Mischwesen, um die Grenzen poetischer Lizenz zu demonstrieren. Auch wenn „Maler und Dichter traditionell alle Freiheiten“ hätten, müssten monströse Kreationen zugunsten ästhetischer Einheit vermieden werden (*simplex dumtaxat et unum*; ‚einfach nämlich und einheitlich‘).<sup>50</sup> Schon hier

46 NA 26, S. 201.

47 Erweiterte Begriffsreihe nach Einfalt/Wolfzettel 2000, S. 434.

48 DWb 11, Sp. 2694, verweist unter diesem Lemma auf eine Quelle des 19. Jahrhunderts; das Goethe-Wörterbuch Bd. 5, Sp. 816, bietet Belege aus der Zeit nach 1790.

49 Schiller an Körner, 25. Dezember 1788; NA 25, S. 167.

50 Horaz: *Ars poetica*, v. 9f.: „Die Maler und die Poeten haben die Macht, zu schaffen, was ihnen beliebt. Ich gebe es zu: dieses ist ein Recht, welches sie wechselweise für sich fordern und andern zugestehn. Allein mit dieser Bedingung, daß man dieses Recht nicht mißbrauche, widersprechende Dinge zusammenzubringen; daß man nicht Schlangen mit den Vögeln paare, oder Lämmer mit den Tigern.“ (Übers. E. Schäfer).

wird deutlich, dass das Thema *licentia poetica* eng mit den Fragen der Erfindung (*inventio*) und Neuheit (*novitas*) verbunden ist. Im Ausdruck (*elocutio*) etwa habe der Dichter die Aufgabe, das Bekannte in neuer Weise zu kombinieren.<sup>51</sup> Neue, unerhörte Wendungen zu prägen, sei ein Vorrecht der Dichter, das freilich behutsam ausgeübt werden müsse (v. 51: *dabiturque licentia sumpta pudenter*; ‚man wird die Freiheit gerne einräumen, wenn sie maßvoll wahrgenommen wird‘). Die poetische Lizenz findet ihre Grenze am *decorum*, das Horaz immer wieder als heterologisches Regulativ beschwört. Das frei kombinierte *monstrum* vom Anfang erregt das Gelächter des maßgeblichen Publikums. Jörg Wesche hat herausgearbeitet, wie sich in der Frühen Neuzeit die Idee der poetischen Lizenzen zum Gegenpol der normativen Poetik entwickelte.<sup>52</sup> Im Laufe des 18. Jahrhunderts erschienen Abhandlungen, die sich ausschließlich der *licentia poetica* widmeten.<sup>53</sup> Doch das Thema hatte längst noch nicht denselben Stellenwert wie das Ideal der ‚Kunsthfreiheit‘ bei Schiller. Meist ging es um basale prosodisch-metrische oder syntaktische Freiheiten, d.h. Ausnahmen poetischer gegenüber prosaischer Diktion (z.B. hinsichtlich Morphologie, Syntax, Lexik);<sup>54</sup> gelegentlich aber auch schon um das Verhältnis von historischer Wahrheit und Fiktion, das Aristoteles im neunten Kapitel seiner *Poetik* behandelt (s.u. 2.5).

Genealogisch lag in der Diskussion um die *licentia poetica* zumindest ein Ansatzpunkt für Begriff und Konzept der „edlen Kunsthfreiheit“, wie es Schiller an der zitierten Stelle formuliert.<sup>55</sup> Unmittelbar an Horaz erinnern dabei die prätendierte Freiheit des Dichters gegenüber der Wirklichkeit und der Appell zur organischen Geschlossenheit und Einheit des Werkes („ein schönes übereinstimmendes Ganze“), das eben nicht – wie die Chimäre zu Beginn der *Ars poetica* – ein inhomogenes, hybrides *monstrum* werden dürfe. Hinzuzudenken ist die weitläufige humanistische Tradition der Verteidigung bzw. des Lobes der Dichter bzw. der Dichtkunst (*apologia* bzw. *laus poetarum*), später die Form der ‚Rettung‘ (*vindicatio*), prominent vertreten durch Lessing.<sup>56</sup> Doch Schiller bleibt bei

51 Horaz: *Ars poetica*, v. 47f.: *Dixeris egregie, notum si callida verbum / Reddiderit iunctura novum*. („Du drückst dich hervorragend aus, wenn eine scharfsinnige Fügung ein bekanntes Wort neu erscheinen lässt.“ Übers. E. Schäfer).

52 Vgl. Wesche 2004, S. 54–67 (bes. zu Bernhard Walter Marpergers *De licentia poetica*); Pietsch 2003 (Art. Poetische Lizenz).

53 Vgl. Marperger/Omeis: *Dissertatio de licentia poetica*; Coward: *Licentia poetica discuss’d*; Kroonenburg: *De licentia poetica*.

54 Vgl. Stockhorst 2008; vgl. Lausberg 2008, § 983, S. 482; ein *locus classicus* ist Quintilian: *Institutio oratoria* 10, 1, 28, wo die Redner gewarnt werden, den Dichtern zu folgen *nec libertate verborum nec licentia figurarum*.

55 Allerdings bezog sich die dichterische Lizenz auch und vor allem auf die Freiheit von den Regeln der Kunst, so etwa bei Titz: *Zwey Bücher: Fol. S VIr*: „Bey dieser Gelegenheit wird vielleicht auch nicht unfüglig sein / zum beschluß etwas von der Poetischen Licentz zu berühren. Wodurch hier verstanden wird / wenn ein Poet ihm die freyheit nimmt / die fürgeschriebenen Regeln der Kunst in einem oder dem andern zu verlassen.“

56 Vgl. Multhammer 2013.

den traditionellen Motiven nicht stehen, sondern verleiht der *licentia poetarum* eine neue Perspektive. Weitreichende Aspekte von Kunstautonomie werden prototypisch ausgesprochen – dieses Mal affirmativ, nicht im Ton der Klage über die verlorene Verflechtung von Kunst und Leben: Dazu gehört die manifestartig vorgetragene Entkopplung von Kunst und Kunstwerk von den normativen Forderungen der Religion oder der Moral, das Insistieren auf einer ‚idealischen‘ Sphäre des Kunstwerks, das nur seinen eigenen ästhetischen Gesetzen („Schönheitsregel“), der „aesthetische[n] Anordnung“ oder „innere[n] Oekonomie“ folgen soll.<sup>57</sup> Beim späten Schiller, der seine „philosophische Bude“ schließt und die „Kunstmetaphysik“<sup>58</sup> zugunsten einer „praktischen Theorie“<sup>59</sup> der Dichtkunst verabschiedet, kommt noch eine Art hermeneutische Autonomie hinzu: Die Freiheit des Kunstwerks erweist sich auch darin, dass es jeder vorgreifenden Deutung oder Subsumtion unter Begriffe widersteht. Das Kunstwerk ist ein „in sich selbst organisiertes Ganze“, das „aus sich selbst heraus, und nicht aus allgemeinen, und eben darum hohlen, Formeln beurtheilt werden [soll]; denn von diesen ist nie ein Uebergang zu dem Factum.“<sup>60</sup>

In den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) ist der Zusammenhang von Kunst und Freiheit zentral. Im zweiten Brief heißt es programmatisch: „die Kunst ist eine Tochter der Freyheit“. Schiller sieht sie bedroht durch „Bedürfniß“ und „Nutzen“, aber auch durch die „Wissenschaft“: „Die Grenzen der Kunst verengen sich, jemehr die Wissenschaft ihre Schranken erweitert.“<sup>61</sup> Überraschend nah an Wort und Geist des Grundgesetzes reicht eine Stelle aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* heran, wo es im 9. Brief heißt:

Von allem, was positiv ist und was menschliche Conventionen einführen, ist die Kunst wie die Wissenschaft losgesprochen, und beyde erfreuen sich einer absoluten *Immunität* von der Willkühr der Menschen. Der politische Gesetzgeber kann ihr Gebiet sperren, aber darinn herrschen kann er nicht. Er kann den Wahrheitsfreund ächten, aber die Wahrheit besteht; er kann den Künstler erniedrigen, aber die Kunst kann er nicht verfälschen.<sup>62</sup>

Begriffe wie „losgesprochen“, „absolut“ und „Immunität“ sind für die Geschichte der Kunst- und Wissenschaftsfreiheit folgenreich. Insbesondere dem Prädikat ‚absolut‘ wird in der idealistischen Ästhetik ein langes Nachleben beschieden sein; es wird zum Schibboleth ästhetischer Autonomie bis ins 20. Jahrhundert hinein. Am deutlichsten spiegelt

57 Schiller an Schütz, 22. Januar 1802; NA 31, S. 94.

58 NA 31, S. 94.

59 Wilm 2003; Renner 2022; zu Schillers Schwierigkeiten mit der Autonomie am Beispiel der *Künstler* siehe Robert 2016.

60 NA 31, S. 94.

61 Alle Zitate NA 20, S. 311.

62 NA 20, S. 333.

sich diese Tendenz in der Idee der „absoluten Musik“,<sup>63</sup> wie sie in der romantischen Musikästhetik geformt wird. ‚Absolute Musik‘ meint zunächst die reine Instrumentalmusik, die sich nicht nur von allen äußeren Zwecken und außermusikalischen Referenzen („Programm Musik“), sondern auch von der Bindung an andere Künste und insbesondere von der Bindung an die menschliche *Stimme* befreit.<sup>64</sup> Wackenroder schreibt in seinen *Phantasien über die Kunst* (1799): „In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten.“<sup>65</sup> Ihre Erfüllung findet die Idee der ‚absoluten Musik‘ in der Form der Symphonie, die vom bloßen Voroder Zwischenspiel zum ‚Drama der Instrumente‘ aufsteigt.<sup>66</sup> Das Streichquartett gilt nun – beginnend mit Beethovens Rasumowsky-Quartetten op. 59 – als „eine Gedankenmusik der reinen Kunst“.<sup>67</sup> E. T. A. Hoffmann hat durch seine Rezension von Beethovens 5. Symphonie entscheidend die Theorie der ‚absoluten Musik‘ befördert. Der folgende Passus fasst zentrale Gedanken des entwickelten Autonomieparadigmas zusammen:

Wenn von der Musik als einer selbständigen Kunst die Rede ist, sollte immer nur die Instrumentalmusik gemeint sein, welche, jede Hülfe, jede Beimischung einer andern Kunst verschmähend, das eigentümliche, nur in ihr zu erkennende Wesen der Kunst rein ausspricht.<sup>68</sup>

Doch nicht die Frühromantiker haben den Begriff ‚absolute Musik‘ geprägt; er geht vielmehr auf Richard Wagner zurück, der ihn zunächst in polemischer Absicht verwendete. In seinem Kommentar zu Beethovens 9. Symphonie spricht er von den „Schranken der absoluten Musik“.<sup>69</sup> Die Idealisierung der reinen Instrumentalmusik widersprach nicht nur dem eigenen Ansatz eines intermedialen „Gesamtkunstwerks“.<sup>70</sup> Wagner warf der „absoluten Musik“ und ihren Vertretern auch ihre Entfernung vom Leben und ihre Künstlichkeit vor – ein Vorwurf, der dann in der neueren Autonomiekritik durchgehend erhoben wurde.<sup>71</sup> Eduard Hanslick gab dem Konzept ‚absolute Musik‘ in seinem Aufsatz *Vom Musikalisch-Schönen* (1854) dann, in kritischer Auseinandersetzung mit Berlioz, Wagner, Liszt und Verdi, eine Wendung ins Positiv-Programmatische, indem er die Instrumentalmusik – ideal repräsentiert in Johannes Brahms – als „reine, absolute

63 Dahlhaus 1978.

64 Vgl. Seidel 2016.

65 Wackenroder: *Phantasien über die Kunst*, S. 110.

66 Vgl. Dahlhaus 1978, S. 17f.

67 Dahlhaus 1978, S. 21.

68 Hoffmann: *Schriften zur Musik*, S. 34.

69 Wagner: *Beethovens Neunte Symphonie*, S. 24. Eingehend zur Begriffsgeschichte Dahlhaus 1978, S. 24–46.

70 Zur langen Geschichte dieser Idee zusammenfassend Robert 2014, S. 114–119.

71 Vgl. Einfalt/Wolfzettel 2000, S. 465.



*Tonkunst*“ feierte.<sup>72</sup> Die „absolute Musik [ist] unabhängig von allem Außermusikalischen“;<sup>73</sup> als wahre Kunst steht sie dichotomisch der als ‚Nicht-Kunst‘ abgewerteten, zweck- und anlassgebundenen Unterhaltungs-, Erbauungs- und ‚Gebrauchsmusik‘ gegenüber.<sup>74</sup> Wagner selbst bewahrte trotz der anfänglichen Polemik eine „latente Affinität zur Idee der absoluten Musik“.<sup>75</sup> Wichtig war der Einfluss Schopenhauers, der die romantische Theorie der reinen Musik in seine Willensmetaphysik einführte.<sup>76</sup> Über Nietzsche und Wagner blieb diese romantische Genealogie für die Musikästhetik bis in die Nachkriegszeit das Leitbild.<sup>77</sup>

Wie die ‚absolute Musik‘, so hatten auch andere moderne und postmoderne Konzeptionen ‚reiner‘ oder ‚absoluter‘ Kunst ihren eigentlichen Ausgangspunkt in der frühromantischen Ästhetik, nicht so sehr bei Kant, Schiller und in der Weimarer Klassik, die – wie im Falle Schillers gesehen – die gesellschaftliche Aufgabe, Relevanz und Einbettung der Kunst in den Lebensvollzug kritisch reflektierte. Erst Novalis und Friedrich Schlegel führen das Dogma einer „absoluten Poesie“ ein, die in Gestalt einer „absoluten Lyrik“<sup>78</sup> oder „absoluten Prosa“ (Benn)<sup>79</sup> dann zum Kernbegriff der europäischen Avantgarden werden sollte. Hier wird das Pathos der Befreiung, Entfesselung und Entgrenzung aufs Höchste gesteigert: „Absolute Poesie“ heißt „Emanzipation der Poesie von den Vorgaben der Welt“<sup>80</sup> bis hin zur Aufhebung semantisch-syntaktischer Strukturen in der Lyrik des Dadaismus und Expressionismus.<sup>81</sup> Gleichzeitig entstanden Theorie und Praxis der „abstrakten“ oder „absoluten Malerei“.<sup>82</sup> In all diesen Absolutionen der Künste im 19. und frühen 20. Jahrhundert ging es, anknüpfend an die romantische Tradition, vor allem um eine Distanzierung von Welt und Weltbezug, realisiert durch Sprachautonomie, Entmimetisierung und Hervorhebung des „Geistigen“ in der Kunst (Kandinsky). Die Debatte wurde also, bezieht man sie auf Kategorien einer *Anderen Ästhetik*, vor allem und zuerst auf der autologischen Seite geführt, mehr noch: Sie zielte auf eine Verabsolutierung der autologischen Sphäre gegenüber der heterologischen. Welthaltigkeit wird durch Sprachautonomie ersetzt; Mimesis wird durch Abstraktion,

72 Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen, S. 23.

73 Einfalt/Wolfzettel 2000, S. 465.

74 Vgl. Sponheuer 1987; der Begriff ‚Gebrauchsmusik‘ wird analog zu ‚Gebrauchslyrik‘ seit den 1920er Jahren als Gegenkonzept zum Ideal der ‚absoluten‘ Musik und der musikalischen Abstraktion verwendet. Vgl. Hinton 1989.

75 Dahlhaus 1978, S. 32.

76 Vgl. Dahlhaus 1978, S. 37.

77 Vgl. Knapp 2015, S. 34–44, zu Wagners ‚Kunstreligion‘.

78 Petersen 2006.

79 Gaber 2022/2023.

80 Petersen 2006, S. 10.

81 Vgl. Brokoff 2010, S. 507–554.

82 Vgl. Deri 1912.

„Programm Musik“ durch „reine“ Instrumentalmusik überwunden, die nichts mehr darstellt oder bezeichnet. Schönbergs Zwölftonmusik bildet dann den Gipfelpunkt referenzlos-absoluter Musik, bei der alle Bindungen an Tonalität und musikalische Darstellung zugunsten des Mathematisch-Idealen beseitigt sind.

Die von Schiller beschriebene „Immunität“ der Kunst meint aber offensichtlich etwas Anderes. Sie zielt nicht auf immanente Prinzipien und Verfahrensweisen, nicht auf Faktur und *Poiesis* (d. h. die ‚innere‘ Autonomie), sondern auf die Außenbeziehungen der Kunst in der Gesellschaft (‚äußere‘ Autonomie). Es geht z. B. um den Rechtsstatus des ästhetischen Staates, den Schiller am Ende der *Ästhetischen Briefe* proklamiert.<sup>83</sup> Schiller, der auf der Hohen Karlsschule zunächst die Rechte studiert hatte,<sup>84</sup> wählt seine Formulierung mit terminologischer Präzision. Er adressiert einen politischen und juristischen Diskurs: Wie der Souverän „losgesprochen“ von „positiv[en]“ Gesetzen und „menschliche[n] Conventionen“ ist, so auch die Kunst. Sie ist in ihrem Gebiet souverän und ‚immun‘. Dieser Begriff bezeichnet um 1800 die Befreiung von allen bürgerlichen Lasten, Aufgaben und Pflichten, insbesondere vom weltlichen Recht, wie sie geistlichen Personen oder auch reichsunmittelbaren Städten zugestanden wurde. In einer Rechtsquelle aus dem Jahr 1788 heißt es: „alle prediger und kirchendiener geniessen für ihre personen und guether [...] die völlige immunität und freyheit von allen weltlichen und bürgerlichen lasten und bürden, sind auch keinem weltlichen gerichtszwange unterworfen“.<sup>85</sup> Schiller denkt die Kunstfreiheit also von politischen Konstruktionen her: dem Konzept absoluter Herrschaft (Souveränität), der Rechtsstellung kirchenrechtlicher Privilegien und der Idee der Reichsunmittelbarkeit. Das Reich der Kunst beerbt die juristischen Sonderzonen des Alten Reichs. Es ist diese Autonomie in der sozialen Außenbeziehung der Kunst und der Künste, an die unser eingangs zitierter Verfassungsgrundsatz von der ‚Freiheit der Kunst‘ anschließt. Der Fall Schiller zeigt, dass die Genealogie autonomieästhetischer Debatten weder rein begriffs- und konzeptgeschichtlich noch rein sozialgeschichtlich rekonstruiert werden kann. Eine besondere Chance, autologische und heterologische Aspekte zugleich in den Blick zu bekommen, bietet die Metaphorologie der Autonomie, die in Begriffen wie ‚Immunität‘ und ‚Reinheit‘ aufscheint. Schillers Metaphern eröffnen Ausblicke in die sozialen Einbettungen und diskursiven Voraussetzungen ästhetischer Autonomie. Sie dienen als „Fenster zu Diskursen, die in der unabgegoltenen Latenz hinter bzw. unter der manifesten Oberfläche der begrifflichen Argumentation ihr semantisches Unwesen treiben.“<sup>86</sup>

83 Vgl. zur Stelle Disselbeck 2021, S. 509, der ausgehend von dieser Stelle kritisiert: „Der Fehler besteht insbesondere bei Schiller in der ausdrücklichen Gleichsetzung der Autonomie mit Autarkie, d. i. vollständiger Unabhängigkeit“.

84 Vgl. Nilges 2012.

85 Gadebusch: Schwedischpommersche Staatskunde, S. 223.

86 Robert 2011c, S. 46.

## 2.4 Autonomie als ästhetische Reflexionsfigur

Am Ende dieses ersten Rundgangs durch das Feld der Autonomiedebatten ist deutlich geworden: Das Konzept ‚ästhetische Autonomie‘ ist seit 1800 allgegenwärtig; dennoch ist es in seinen Konturen schwer einzugrenzen. *Semantisch* bereitet die onomasiologische Diffusion des Konzepts Schwierigkeiten; *historisch* bleibt die Frage nach einer Geschichte bzw. Vorgeschichte methodisch umstritten. Ist es überhaupt sinnvoll und statthaft, die Genealogie eines Konzepts zu rekonstruieren, das doch nach allgemeiner Überzeugung an einem markanten Punkt und Ort der Ästhetikgeschichte – in der deutschen idealistischen Ästhetik um 1800 – emergiert? Michael Einfalt und Friedrich Wolfzettel bestreiten genau das, wenn sie apodiktisch feststellen: „Eine Geschichte des künstlerischen Autonomiebegriffs vor Kant kann es nicht geben, obwohl gerade die Ausdifferenzierung des Teilsystems Kunst und die Einführung des Ästhetikbegriffs im 18. Jahrhundert die Voraussetzungen für die Autonomievorstellung schafft.“<sup>87</sup> Diese Einschätzung trifft insofern zu, als alle ‚Vorgeschichten‘ einerseits den Vorwurf der Teleologie, andererseits den der anachronistischen Rückprojektion auf sich ziehen.<sup>88</sup> Doch bei allem Misstrauen gegen ‚große Erzählungen‘ muss zwischen *Teleologie* und *Genealogie* sorgfältig unterschieden werden: *Genealogie* fragt ergebnisoffen nach der Entstehung von etwas, Teleologie weiß immer schon um dessen Notwendigkeit. So ist die Frage nach der Entstehung des Homo sapiens als *genealogische* legitim, während sie als *teleologische* seit Darwin desavouiert ist.<sup>89</sup> In diesem Sinne beschreibe ich die Ausbildung einer historischen Konstellation, die weder Höhepunkt noch Entelechie der Kunst darstellt, sondern aus der Evolution bestimmter ‚präadaptiver‘<sup>90</sup> Elemente in neuen

87 Einfalt/Wolfzettel 2000, S. 432.

88 Gut bekannt ist dieses Dilemma aus der Mediengeschichte, z.B. aus der Fotografie- oder Filmgeschichte (Film vor dem Film, ‚précinéma‘). Vgl. Robert 2023b, S. 534f.

89 Teleologische Argumentationen stehen in der Tradition der Universalgeschichte und der Geschichtsphilosophie der Aufklärung seit dem 18. Jahrhundert, die hinter den kontingenten Daten der Geschichte einen verborgenen Plan, eine unsichtbare Hand oder doch immerhin eine innere Logik und Notwendigkeit erkennen wollten. Zum Beleg ein Beispiel für eine solche im engeren Sinne ‚teleologische‘ Argumentation: Schiller schreibt in der *Geschichte des Dreyssigjährigen Krieges*: „Und so mußte es durch einen seltsamen Gang der Dinge die *Kirchentrennung* seyn, was die Staaten unter sich zu einer engeren *Vereinigung* führte.“ NA 18, S. 10. Die unmittelbaren Effekte waren „schrecklich“, letztlich war die Zunahme der Kontakte und der wechselseitigen „Sympathie“ der Staaten aber doch ein „Gewinn“. Schiller argumentiert hier teleologisch, in der Tradition der Theodizee, bei der das *malum* durch das *bonum* kompensiert wird.

90 Die Kategorie des ‚Präadaptiven‘ entstammt der Biologie und bezeichnet dort Mutationen bzw. Evolutionen, die zunächst noch ohne adaptiven Vorteil für den Organismus bleiben. Da sie umgekehrt auch keine Nachteile bieten, werden sie weitertradiert und können unter neuen Umweltbedingungen ihren adaptiven Mehrwert entfalten. Zur Verwendung in der Soziologie Luhmann 1981, S. 191.

adaptiven Kontexten erwächst. Hier lässt sich, so meine ich, zur Klärung an die Systemtheorie und ihren evolutionstheoretischen Grundansatz anknüpfen:

Das system-, genauer: evolutionstheoretische Paradigma macht [...] deutlich, daß es weder um planmäßige Prozesse und Teleologien, noch um rhetorik- oder sozialgeschichtliche Erzählgewohnheiten geht. Die Evolutionstheorie fragt vielmehr nach den Möglichkeiten und Bedingungen wachsender bzw. sich verändernder struktureller Komplexität – und dies, obwohl Strukturänderungen aufgrund von dauerhaften Einpassungszwängen zunächst immer unwahrscheinlich bleiben.<sup>91</sup>

Aus der Perspektive einer *Anderen Ästhetik* scheint eine Genealogie ästhetischer Autonomie am Leitfaden der Heuristik des Tübinger SFB 1391 ein zentrales Anliegen. Und um es noch zuzuspitzen: Gerade an der Autonomieästhetik bewährt sich das praxeologische Modell (Abb. 5). Denn ich verstehe ‚ästhetische Autonomie‘ – mit all ihren eben aufgerufenen Korrelaten wie: Freiheit, Reinheit, Selbstbestimmtheit, Vollendung, Absolutheit usw. – als eine ‚ästhetische Reflexionsfigur‘, d. h. als Kristallisationskern und semantischen Schauplatz ästhetischer Reflexion.<sup>92</sup> Diese Reflexion kann sich – wie eben beschrieben – entweder stärker autologisch auf die innerartistischen Eigenlogiken (Repertoire, Gattungen, Modelle, Verfahrensprinzipien) beziehen (das Beispiel der ‚absoluten Musik‘) oder stärker auf heterologische Fragen abheben (Unabhängigkeit von gesellschaftlichen Zwecken und Zwängen). Sie schließt also die Positionen Schreiters (autologische Begründung) und Schillers (heterologische Begründung) gleichermaßen ein. Im ersten Fall geht es eher um Binnenfragen der Künste wie poetologische Themen, Stoffe, Topoi, Gattungen, Motive, rhetorische Normen, Praktiken usw. (‚innere‘ Autonomie), im anderen Fall eher um das Außenverhältnis (‚äußere‘ Autonomie); darunter verstehe ich die theoretische wie auch praktische Auseinandersetzung mit ihrer ‚Umwelt‘. Damit meine ich, dass ästhetische Akte und Artefakte einerseits in konkrete lebensweltliche Zusammenhänge eingelassen sind und dort Aufgaben erfüllen (praktisch-pragmatische Ebene), andererseits in eine Auseinandersetzung mit anderen Diskursen und Wissensfeldern (z. B. Recht, Politik, Wirtschaft, Religion) eintreten (epistemische Ebene). Beide Ebenen heterologischer ‚Symbiose‘ gilt es auch für das Thema ‚ästhetische Autonomie‘ zu bedenken und in Anschlag zu bringen.

Wie ich skizziert habe, ergeben sich daraus unterschiedliche Interessen und Debatten, die wir uns als eng verbunden und dynamisch verstrickt denken müssen. So situiert sich die Debatte um Kreativität und Genie – ein zentrales Thema der Autonomieästhetik, wie wir sehen werden (vgl. unten 4.2. und 4.4.) – zunächst einmal eher auf der auto-

91 Stöckmann 2001, S. 4.

92 Für den Begriff der ‚Reflexionsfigur‘ verweise ich noch einmal auf Gerok-Reiter/Robert 2019; Gerok-Reiter/Robert 2022.



Abb. 5. Das praxeologische Modell einer Anderen Ästhetik.

Nach Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 27

logischen Seite und stellt daher ein Beispiel *innerer* Autonomie dar, denn es geht um Fragen der Produktion, die Auseinandersetzung mit rhetorisch-poetologischen Grundbegriffen, die seit der Antike immer wieder diskutiert wurden (in diesem Fall *imitatio* vs. *ingenium* usw.). Auf der anderen Seite emergiert die Figur des Genies vor dem Hintergrund eines juristischen Diskurses um ‚Werkherrschaft‘<sup>93</sup> und im ideengeschichtlichen Kontext aufklärerischer Vorurteilkritik (das Genie als ‚mündiger‘ Autor, der sich über das *praeiudicium antiquitatis* hinwegsetzt).<sup>94</sup> Umgekehrt könnte man sagen, dass erst die Hegemonie des Geniedenkens die juristische und ökonomische Klärung von Autorenrechten befördert hat, weil sie aus einem poetologischen Ideal- einen rechtlichen Normalfall konstruiert hat. Erst diese dynamische Wechselwirkung zwischen autologischen und heterologischen Bezügen – Genie und Werk als poetologische *und* als juristisch-ökonomische Faktoren – macht ‚ästhetische Autonomie‘ als Ganzes aus.

## 2.5 Präadaptive Formen – Horaz und die Topik der *recusatio*

Ich möchte im Folgenden zeigen, dass sich erst am Ende der Frühen Neuzeit, im Kontext der Aufklärung, die Reflexion über Fragen der inneren wie der äußeren Autonomie zu dem verdichten, was sich als ‚ästhetische Reflexionsfigur‘ bezeichnen lässt. Erst der

93 Vgl. Bosse 2014.

94 Zur Vorurteilkritik der Aufklärung umfassend Godel 2007.

Bezug auf das praxeologische Modell mit seinem Herzstück, der ästhetischen Reflexionsfigur, macht es möglich, ‚ästhetische Autonomie‘ als ein historisch emergentes Phänomen zu identifizieren und von Ansätzen zu trennen, die in anderen Epochen – möglicherweise auch in anderen Kulturen – vergleichbare Fragen und Phänomene *auch* oder *bereits* hervortreiben. Solche ‚präadaptiven‘ Elemente des Autonomiediskurses ließen sich in großer Zahl benennen. Sie sind und bleiben als topische Bestände wichtig für die Geschichte der ästhetischen Autonomie. Zugleich deuten sie an, dass die Markierung ästhetischer Lizenzen, Reservate und Indifferenzonen nicht erst um 1800 zu einem Thema der Künste wurde. So formt schon der römische Dichter Horaz ein emphatisches Autorschafts- und Werkbewusstsein, das tragende Elemente der neuzeitlichen Autonomievorstellung enthält: Das Motiv des Dichter-Sehers oder Dichter-Priesters (*poeta vates*), ein emphatisches Werkverständnis (*Exegi monumentum aere perennius*),<sup>95</sup> eine Ästhetik des geschlossenen Kunstwerks (*simplex dumtaxat et unum*)<sup>96</sup> und der alexandrinischen Formvollendung (*limae labor*)<sup>97</sup>, die Freiheit der Satire,<sup>98</sup> die Legitimität der *novitas*,<sup>99</sup> schließlich das Lob des Genies (Pindar), dem keine *aemulatio* gerecht werden kann.<sup>100</sup> In Horaz’ Sermones I, 10, 80ff. verbinden sich autologische und heterologische Überlegungen: Nur die Sorgfalt und Genauigkeit der Ausarbeitung garantieren das Lob von der ‚richtigen‘ Seite: *Plotius et Varius, Maecenas Virgiliusque* (v. 89). Der so genannte *recusatio*-Topos – die Zurückweisung hoher, episch-panegyrischer zugunsten der niedrigen (*tenuis, humilis*) und privaten Liebesdichtung – ist in der augusteischen Dichtung insgesamt verbreitet. Die Klassische Philologie hat darauf hingewiesen, dass „in den *Recusatio*-Gedichten eine implizite Annahme von der Autonomie der Literatur“ vorliege.<sup>101</sup> Aus der Perspektive des SFB würde man differenzieren: Die *recusatio* ist eine Reflexionsfigur, die autologische und heterologische Probleme der augusteischen Lyrik verbindet: Fragen der Gattungswahl ebenso wie die Vereinnahmung der Kunst für Zwecke der Politik.<sup>102</sup>

95 Horaz: Carmina 3, 30, 1; ‚ein Werk, dauerhafter als Erz, habe ich vollendet‘ (Übers. J.R.).

96 Horaz: Ars poetica, v. 23; ‚zum mindesten einfach und einheitlich‘ (Übers. J.R.).

97 Horaz: Ars poetica, v. 291; ‚Mühe der Feile‘ (Übers. J.R.).

98 Vgl. Horaz: Sermones 1, 4 und 2, 1.

99 Vgl. Horaz: Epistulae 2, 1.

100 Vgl. Horaz: Carmina 4, 2. Von diesem Gedicht gehen entscheidende Anregungen für die Genieästhetik Herders und des jungen Goethes aus; vgl. z.B. Gedichte wie *Wandrer’s Sturmlied*. Vgl. Valk 2012, S. 94–97.

101 Mateo Decabo 2020, S. 185.

102 Wichtige Beispiele für poetische *recusationes* sind Horaz: Carmina 1, 6; (s.u.); 4, 2; 4, 15; Properz: Elegie 1, 7; 2, 34; 3, 9, Tibull: Elegie 2, 4; Ovid: Amores 1, 1; 2, 1; 3, 1. Zum Argumentationssystem der *recusatio* vgl. Wimmel 1961 (zur Pindar-Ode); Mateo Decabo 2020, S. 168–325. Zur Frage der Autonomie in römischer Dichtung weiterhin Schwindt 2002. Sofern die römische Dichtung konstitutiv auf die hellenistische Dichtung bezogen ist, lassen sich zahlreiche der genannten Motive – zumal die Konzentration auf die kleine Form, Geschlossenheit, Selbstbezug und poetologische Reflexion – auf diese zurückdatieren. Vgl. exemplarisch Männlein-Robert 2007.

Beispielhaft ist Horaz' Carmen I, 6, in welchem der Dichter das Ansinnen, die Taten des Augustus und seines Schwiegersohnes Agrippa in einem heroisch-panegyrischen Epos von homerischer Flughöhe zu verfassen (*laudes egregii Caesaris et tuas*),<sup>103</sup> zurückweist:

5 nos, Agrippa, neque haec dicere nec gravem  
Pelidae stomachum cedere nescii  
Nec cursus duplicis per mare Ulixei  
Nec saevam Pelopis domum

10 Conamur, tenues grandia, dum pudor  
Inbellisque lyrae Musa potens vetat  
Laudes egregii Caesaris et tuas  
Culpa deterere ingeni.<sup>104</sup>

Wir, Agrippa, versuchen nicht, solche Taten zu künden,  
nicht den schweren Groll des unnachgiebigen Peliden [Achill],  
nicht die Meerfahrten des listigen Odysseus  
und ebenso wenig das schreckliche Haus des Pelops.

Wir, die wir zu gering für so Großes sind, da die Scham  
Und eine Muse, die nur der friedlichen Leier gewachsen ist,  
verbietet, das Lob des großen Caesar [Augustus] und deines  
zu schmälern durch mindere Begabung.

Die eigene ‚leichte‘ Muse sei dem erhabenen Stoff nicht gewachsen; statt weltgeschichtlicher Schlachten schildere sie den intimen Liebeskampf. Die Indienstnahme für politische Zwecke wird zugunsten der Autonomie des Privaten zurückgewiesen. Die Bescheidenheitstopik im Sinne des *ultra posse nemo obligatur* verhüllt rhetorisch geschickt den Anspruch des poetischen *ingenium* auf Entfaltung. Dabei deutet Horaz die Entkopplung der Liebesdichtung von der eigenen Liebeserfahrung an:

Nos convivia, nos proelia virginum  
Sectis in iuvenes unguibus acrium  
Cantamus vacui, sive quid urimur,  
20 Non praeter solitum leves.<sup>105</sup>

Wir singen die Festmähler, die Kämpfe der Mädchen,  
die mit stumpfen Nägeln auf die Jungen losgehen,  
frei von Liebe oder selbst entbrannt,  
ganz wie gewohnt, mit leichtem Sinne.

103 Horaz: Carmina 1, 6, 1; ‚das Lob des großen Caesar und das deinige‘ (Übers. J.R.).

104 Horaz: Carmina, S. 20–22 (Übers. J.R.).

105 Horaz: Carmina, S. 20–22 (Übers. J.R.)

Auf der anderen Seite bleiben auch bei Horaz zentrale innere und äußere Heteronomien gänzlich unangefochten: Die Bindung an eine Poetik der *imitatio* (*vos exemplaria Graeca / nocturna versate manu, versate diurna*),<sup>106</sup> die *ingenium* und *novitas* nicht *gegen*, sondern *aus* der Tradition begründet. Oder der ständige Verweis auf die soziale Wertegemeinschaft, die ästhetische Produkte anerkennend oder missbilligend aufnimmt (*risum teneatis, amici?*<sup>107</sup>). Die besondere Bindung an Maecenas, die politisch ‚engagierten‘, paränetischen Römer-Oden oder das vierte Odenbuch im Zeichen der Augustus-Panegyrik<sup>108</sup> zeigen die enge Einbindung der horazischen Dichtung in die römische Welt und Politik, ihre konstitutiv heterologische Bezogenheit. Im Hinblick auf Horaz, der vom Mittelalter bis in die Moderne hinein eine konstante Autorität des poetologischen Diskurses bleibt, lässt sich mit Recht von präadaptiven Elementen ästhetischer Autonomie sprechen. Es geht mir also nicht um eine Teleologie (die Horaz zu einem ‚proto-autonomen‘ Dichter erklären würde), sondern um eine Genealogie eines Denk- und Argumentationssystems – im Sinne historischer Evolution. Horaz’ Poetologie liefert einen Kernbestand autonomieästhetischer Motive und Topoi zu Autorbegriff und Werkherrschaft, ohne doch selbst ‚ästhetische Autonomie‘ zur ästhetischen Reflexionsfigur auszubauen.<sup>109</sup> Die Unterschiede zeigen sich auf heterologischer Seite: Horaz fehlt jene spezifische Verbindung autologischer und heterologischer Elemente in einer ästhetischen Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘, wie wir sie bei Schiller kennengelernt haben – insbesondere die Verknüpfung autonomienaher Konzepte mit dem emphatischen Freiheits- und Emanzipationsmotiv, wie es sich in der Aufklärungszeit und in der Folge der französischen Revolution ausbildet.

## 2.6 Eine Unterscheidung: Ästhetische Autonomie vs. Autonomieästhetik

Das Beispiel Horaz zeigt die heuristische Fruchtbarkeit des praxeologischen Modells mit seinen drei zentralen Kategorien – Autologie, Heterologie, ästhetische Reflexionsfigur – für meine Untersuchung. Es ist auch geeignet, die zwei scheinbar inhaltsgleichen Konzepte ‚ästhetische Autonomie‘ und ‚Autonomieästhetik‘ zu differenzieren. Hier gehe ich von folgender Arbeitsdefinition aus: Unter dem Begriff ‚autonomie-

106 Horaz: *Ars poetica*, v. 268f.; ‚Nehmt die griechischen Exemplare bei Tag und bei Nacht zur Hand.‘ (Übers. J.R.)

107 Horaz: *Ars poetica*, v. 5; ‚Könnt ihr da das Lachen zurückhalten, Freunde?‘ (Übers. J.R.)

108 Vgl. Johnson 2004.

109 Eine konzise Darstellung der Rezeption des Horaz um 1800 liegt nicht vor. Ich verweise exemplarisch auf Einzelstudien von Vöhler 2005, S. 144–158 (zur Rezeption der Pindarode in Goethes *Wanderers Sturmlied*); Holzer 2013, S. 279–288, und Grütter 2017 (Horazrezeption bei Hölderlin) sowie auf Beiträge in dem Rezeptionsband von Krasser/Schmidt 1996.



ästhetisch‘ sollen ästhetische Konzeptionen verstanden werden, in deren Mittelpunkt die ästhetische Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ und verwandte Konzepte wie ‚Freiheit der Kunst‘ stehen. Angesichts der semantischen Diversität der zugeordneten Begriffskorrelate („onomasiologische Ausfächerung“) greift eine rein begriffsgeschichtliche Annäherung (z. B. die geradlinige Geschichte des Begriffs *licentia poetica*) zu kurz. Sie kann nicht die plötzliche Bedeutsamkeit und jenen ‚Sitz im Leben‘ erfassen, die ein autologisches Element in seiner heterologischen Umwelt in einem gegebenen historischen Moment oder einer Phase erlangt.<sup>110</sup> Die Konzepte ‚ästhetische Autonomie‘ und ‚Autonomieästhetik‘ bezeichnen einen je unterschiedlichen historischen Blick auf das Problemfeld; beide gehören unterschiedlichen epistemischen Dimensionen an: ‚Autonomieästhetik‘ hat sich in den Forschungsdebatten um Kunst und Gesellschaft seit den 1970er Jahren als kritisches, bisweilen auch denunziatorisches Schlagwort etabliert (siehe unten 3.6). Ich schließe an diesen etablierten Begriffsgebrauch an und bezeichne mit ‚Autonomieästhetik‘ eine analytische, literatur- und ästhetikgeschichtliche Wertungs- bzw. Abwertungskategorie für historische wie zeitgenössische Ansätze und Positionen, die um die ästhetische Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ kreisen. Meine Hypothese ist, dass sich im späten 18. Jahrhundert vor dem Hintergrund der allgemeinen Freiheitsidee ‚ästhetische Autonomie‘ zu einer ästhetischen Reflexionsfigur ausgebildet hat. Im Kontext der idealistischen Ästhetik (zwischen Lessing, Schiller, Kant und Hegel) manifestiert sie sich tentativ, aber keineswegs systematisch und generell, in den Schlagwörtern ‚Autonomie‘ oder ‚Kunstfreiheit‘. Mit der Frühromantik und ihrer europäischen Rezeption (v. a. in Frankreich) gewinnt die Vorstellung ‚ästhetischer Autonomie‘ eine zunehmend hegemoniale Stellung in der Reflexion über Kunst, Kunstwerk und Künstler.

Das Konzept der ästhetischen Reflexionsfigur eignet sich zur Beschreibung dieser Genealogie deshalb so gut, weil ‚ästhetische Autonomie‘ zunächst nur einen lockeren Verbund von Argumenten darstellt, der noch nicht begrifflich und systematisch abgerundet wird, z. B. in ausführlichen Abhandlungen dieses Gegenstandes („Von der Autonomie der Kunst“ u. ä.). Keine der klassischen Ästhetiken enthält ein entsprechendes Kapitel – Schreiters Dissertation *De litteraturae autonomia* bleibt singulär. Konzeptuelle Kerne dieses Reflexionszusammenhangs sind auf der poetologischen Seite der Genie- und der Werkbegriff, das Konzept der Einbildungskraft bzw. werkästhetische Ideale der organischen Geschlossenheit, der gesellschaftlichen Einbettung oder Entkopplung

110 Ein gutes Beispiel ist die Geschichte des Sprachpurismus: Die Forderung nach *puritas sermonis* gehört zum ererbten Bestand der grammatisch-rhetorischen Tradition seit der Antike (= autologische Dimension). Erst in der Frühen Neuzeit gewinnt das Konzept im Kontext der Spracharbeit an den Vernakularsprachen und unter neuen institutionellen und politischen Bedingungen (erwachender Sprachpatriotismus in Deutschland im Kontext des Dreißigjährigen Krieges) eine explosive Wirkung und Verbreitung. Dessì Schmid/Robert 2022.

der Kunst von gesellschaftlichen Fragen. Zur ‚Autonomieästhetik‘ wird dieser lockere Diskussionszusammenhang erst sekundär – im Rückblick des 20. Jahrhunderts auf die Epoche um 1800 und im Prozess der Kanonbildung bzw. -revision seit dem 19. Jahrhundert. Hier haben wir es eher mit einer *kritischen* Reflexionsfigur zu tun, die in Anknüpfung an die jungdeutsche Ästhetik (Heine, Büchner) von der marxistischen Theoriebildung (v.a. Benjamin und Adorno) vorangetrieben wird. Aus der Reflexion ästhetischer Autonomie wird nun deren Dekonstruktion und Kritik (unter Begriffen wie ‚L’art pour l’art‘, ‚Elfenbeinturm‘, ‚bürgerliche Ästhetik‘). Während sich die Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ als ein dynamisches Wechselspiel autologischer Bestände und heterologischer Einbettungen erklären lässt, unterstellt das Verdikt ‚Autonomieästhetik‘ eine Verkennung der eigentlich prägenden heterologischen Aspekte. In der marxistischen Ästhetik erscheint die autologische Sphäre als phantasmagorische Ausprägung der heterologischen im Sinne des Widerspiegelungs- bzw. Basis-Überbau-Modells. Das folgende Schema fasst noch einmal die wichtigsten Aspekte des Gegensatzpaares zusammen:

	<b>Ästhetische Autonomie</b>	<b>Autonomieästhetik</b>
Status	Ästhetische Reflexionsfigur	Kritisches Verdikt über ästhetische Autonomie
Zeithorizont	Bildungs- und Kernzeit 1770–1815	(2. Hälfte) 20. Jh.
Vertreter/Ort	Idealistische Literaturtheorie und Ästhetik (von Lessing bis philos. Ästhetik und Romantik)	Forschung (z.B. kritische, marxistische Theorie, Sozialgeschichte, Ethnologie)
Wertung	Affirmativ-postulierend	Kritisch-polemisch
Diskurshintergrund	Freiheitsidee, Vorurteilskritik, Mündigkeit, Aufklärung	Kritik der bürgerlichen Ästhetik (und der Aufklärung)
Schlagworte	<i>Autologisch:</i> z.B. Genie/Kreativität/Originalität, Einbildungskraft, das Neue, Erfindung, Dichter und Werk, ‚Kunst‘ und ‚Literatur‘, Fiktion/Fiktionalität, Autarkie, Organismus <i>Heterologisch:</i> Freiheit, Unabhängigkeit, Autarkie, Distanz	L’art pour l’art, Eskapismus, reine bzw. absolute Kunst, Elfenbeinturm, Weltflucht, Elitarismus, Indifferenz, Bürgerliche Ästhetik/Bourgeoisie, Entfremdung, Jargon der ‚Eigentlichkeit‘ und ‚Verblendungszusammenhang‘ (Adorno), ‚Aura‘ (Benjamin)
Praxeologisches Modell	Synthese von ‚innerer‘ (autologischer) Autonomie und ‚äußerer‘ (heterologischer) Autonomie	Autologie als unmittelbarer Effekt von Heterologie (‚Basis-Überbau‘)

Schema 1. ‚Ästhetische Autonomie‘ vs. ‚Autonomieästhetik‘

Was bedeutet das für die vormoderne Ästhetik? Die Ästhetik vor der ‚ästhetischen Autonomie‘ bzw. vor der ‚Autonomieästhetik‘ ist durch eine dreifache Alterität bestimmt: *anders* in der Zeit (vor der ‚Kern- und Bildungszeit‘ im 18. Jahrhundert), *anders* im Ort (nicht nur in ästhetisch-poetologischen Traktaten) und *anders* in ihrer Verflechtung mit Praxis und Lebenswelt.<sup>111</sup> Und gerade in dieser engen Verflechtung von Kunst und Leben liegt die Aufschlusskraft prämoderner Ästhetik für die *postautonome* Kunst bzw. Kunstdebatte unserer Tage. Sieht man historisch genauer hin, so werden die Ambivalenzen ästhetischer Autonomie schon *in statu nascendi* sichtbar. Autonomie- und Heteronomieästhetik sind nicht zu trennen, lassen sich nur im wechselseitigen Abgleich bestimmen. Der vermeintliche *Verlust* der Verflechtung von Kunst und Leben, wie ihn Bürger oder Bourdieu der Kantischen Ästhetik und der Weimarer Klassik ankreiden, wird von Schiller in den *Göttern Griechenlandes* als ambivalentes Ergebnis der Moderne reflektiert. Autonomie der Kunst ist hier Signum einer Entzauberung und Ernüchterung, die Kunst zum letzten Zufluchtsort unentfremdeten Lebens macht; umgekehrt unternimmt Schiller in seinen ästhetischen Schriften den Versuch, Kunst und Lebenswelt im Sinne einer Ästhetik des Umgangs zu verbinden, die nach der politischen Erschütterung der Revolution ein Modell harmonischer Gesellschaft aus der Tradition der Konversationsliteratur und der Geselligkeitstheorie der Frühen Neuzeit – von Castiglione bis Knigge – entwirft.<sup>112</sup> So gesehen, ist der Rückzug der Poesie in ein autonomes ‚Dichterland‘ ein kultur- und bewusstseinsgeschichtliches Krisenphänomen. Autonomie ist nicht das *Telos* aller Kunst, sondern eine Provokation der modernen Kunst- und Literaturgeschichte, die ich in den folgenden Kapiteln in zwei Schritten aufschließen werde: Zunächst werde ich die historische Genese und Genealogie der ästhetischen Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ im 18. Jahrhundert nachzeichnen; im Anschluss unternehme ich den Versuch, ausgehend von einer systematischen Matrix, die zentralen Themen und Topoi herauszuarbeiten.

111 Vgl. Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 20–23.

112 Vgl. Robert 2011c, S. 406–412.

## 3 Historische Perspektiven

### 3.1 Poetik der Autonomie (Lessing und Aristoteles)

Gotthold Ephraim Lessings Abhandlung *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerey und Poesie* (1766; Abb. 6) kann als Meilenstein der ästhetischen Theorie in Deutschland gelten. In 29 Kapiteln unternimmt Lessing den letztlich Fragment gebliebenen Versuch, Dichtung und Malerei (gemeint ist v.a. die Plastik) danach zu differenzieren, welche „Mittel, oder Zeichen“ beide zur Darstellung verwenden.<sup>1</sup> Während die Malerei „Figuren und Farben in dem Raume“ darstelle, sei die „Poesie“ auf „artikulierte Töne in der Zeit“ verwiesen.<sup>2</sup> Daraus ergibt sich für beide Künste ein je eigenes Terrain: Malerei bleibt auf „Körper“, Poesie auf „Handlungen“ fixiert – Simultaneität der Zeichen hier, Sukzession dort. Doch der *Laokoon* ist nicht nur das Manifest einer mediensensiblen Ästhetik, gerichtet gegen das *ut pictura poesis*-Prinzip, das zu „Schilderungssucht“ und „Allegoristerei“ geführt habe.<sup>3</sup> Vor allem die hinterlassenen „Paralipomena“ zeigen, dass Lessing neben der Differenzierung der *Künste* erstmals eine integrale Theorie der Kunst (im Kollektivsingular) im Sinne hatte, die etwa auch die Musik einschließen sollte.<sup>4</sup> Dabei kamen neben den medialen Eigenlogiken (d.h. der autologischen Seite) auch heterologische Aspekte zur Sprache. Lessing bestimmt das, was er „Poesie“ nennt, nach allen Richtungen, nach innen wie nach außen: im Blick auf das Verhältnis der Poesie zur Prosa, zur Wissenschaft, zum Staat, zur Religion. Ihre Entelechie, d.h. ihre wahre Bestimmung, können Poesie und Malerei nur dann erreichen, wenn sie sich in den Grenzen ihres autologisch wie heterologisch bestimmten ästhetischen Territoriums, im „Gebiete der Kunst“,<sup>5</sup> halten. Der *Laokoon*, entstanden kurz nach dem Ende des Siebenjährigen Krieges, legt also den Wettstreit der Künste, den *paragone*, durch einen Friedensvertrag bei, der den Künsten gleichsam Autonomiegebiete zuweist, in denen sie sich frei entfalten können.<sup>6</sup>

Eine bemerkenswerte Überlegung zur *heterologischen* Seite dieser ästhetischen Auseinandersetzung bietet das neunte Kapitel.<sup>7</sup> Unvermittelt fragt Lessing nach den Bedingungen des Vergleichs der Künste und überrascht mit sehr weitgehenden Forderungen nach ästhetischer Autonomie:

1 Lessing: *Laokoon*, S. 115; dazu Robert/Vollhardt 2013.

2 Lessing: *Laokoon*, S. 115.

3 Lessing: *Laokoon*, S. 9 (Vorrede).

4 Vgl. Ammon 2013.

5 Lessing: *Laokoon*, S. 82.

6 Vgl. Robert 2013b.

7 Dazu Wolf 2013.

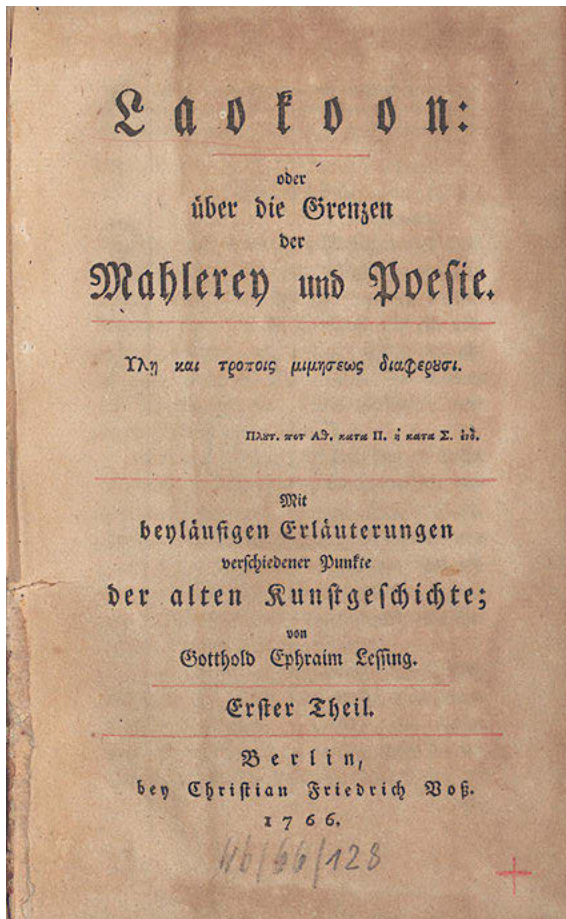


Abb. 6. Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie, Berlin 1766 (Titelblatt), Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Rar. 1930-1

Wenn man in einzeln Fällen den Mahler und Dichter mit einander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beyde ihre völlige Freyheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußeren Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allezeit so vollkommen seyn, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabey zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehret.<sup>8</sup>

8 Lessing: Laokoon, S. 80f.

Daraus ergibt sich die Forderung,

daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beylegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bey welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bey den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das Bedeutende als auf das Schöne sahe; [...].<sup>9</sup>

Lessing umreißt hier den Kern des Konzepts ästhetischer Autonomie im Sinne von ‚Freiheit der Kunst‘. Der Künstler ist nur da Künstler, wo er für die Kunst „um ihrer selbst willen“ bzw. im Dienst der „Schönheit“ arbeitet. Zentral ist die Opposition von „Freyheit“ und „äußerliche[m] Zwang“ bzw. Zweck („Absicht“, „Verabredung[.]“), der v.a. durch ‚Religion‘ vertreten wird. Hier ist Lessing ganz bei seinem Thema, der Religionskritik, die ihn in den kommenden Jahren in zahlreiche Kontroversen, z.B. mit dem Hamburger Hauptpastor Johann Melchior Goeze, verwickeln wird. Wo Kunst in kultische und rituelle Vollzüge und Konventionen („Verabredungen“) eingebunden ist, hört sie für Lessing auf, Kunst zu sein. Sie findet ihre Bestimmung umgekehrt erst dort, wo sie das Schöne zum „Vergnügen des Betrachters“ darstellt und dabei ihr Ziel, die „Täuschung“, erreicht.<sup>10</sup> Lessing löst damit die horazische Einheit von *prodesse* und *delectare* auf. Die Frage nach den Grenzen der Dichtkunst führt zu einer Abgrenzung von äußeren Zwecken, die bestimmte Verfahren auf der autologischen Seite rechtfertigen.

So lässt sich auch die berühmte Auseinandersetzung mit Albrecht von Hallers Lehrgedicht *Die Alpen* (1729; Kap. 17 des *Laokoon*) als Abrechnung mit einer Poesie verstehen, die nicht „um ihrer selbst willen“, sondern zum Zweck der Belehrung und Wissensvermittlung verfasst ist. Diese Wende zur Autonomie trifft mit besonderer Härte das Lehrgedicht, das noch bei Batteux höchstes Ansehen genießt und definiert wird als „Wahrheit in Verse gebracht“.<sup>11</sup> Hundert Jahre zuvor sah Martin Opitz in ihm den Gipfel des Gattungssystems. Noch weitere hundert Jahre später betont der Hamburger Naturlyriker Barthold Heinrich Brockes (1680–1748), „dass die Poesie, wofern sie keinen sonderlichen und zwar nützlichen Endzweck hätte, ein leeres Wort-Spiel sey, und keine große Hochachtung verdienete“.<sup>12</sup>

9 Lessing: *Laokoon*, S. 82. Die Entkopplung der Kunst von religiösen Zwecken und Themen wird auch in der *Hamburgischen Dramaturgie* betrieben.

10 Lessing: *Laokoon*, S. 7 (Vorrede).

11 Batteux/Ramler: Einleitung, Bd. 3, S. 95: „Daher kann man das didaktische Gedicht überhaupt beschreiben: die Wahrheit in Verse gebracht; und, zum Gegensatz, die andere Gattung der Poesie: die Erdichtung in Verse gebracht.“

12 Brockes: *Selbstbiographie*, S. 25.

Diese für die gesamte Vormoderne konstitutive Verflechtung von *docere* und *delectare*,<sup>13</sup> von Dichtung und Wissen, wird Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend aufgekündigt. Der „gelehrte Dichter“<sup>14</sup> verlasse, so Lessing, das Gebiet der autonomen Poesie. Er lehrt die Wahrheit, wo er die Täuschung ins Werk setzen soll. Lessing kann sich für diese Argumentation auf die Leitfigur der zeitgenössischen Poetik stützen – Aristoteles. Auch bei der Genese der Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ im 18. Jahrhundert spielte die von Michael Conrad Curtius erstmals ins Deutsche übersetzte *Poetik* eine entscheidende Rolle (Abb. 7).<sup>15</sup> Aristoteles beförderte den Autonomiegedanken, und dieser wirkte wiederum als Impuls für die Aristoteles-Rezeption, die in Deutschland mit Gottsched einsetzte. Dabei kam der Begriff ‚Autonomie‘ in der *Poetik* gar nicht vor. Und natürlich sah auch Aristoteles die heterologischen Bezüge der Dichtkunst: ihre Berührungen mit Fragen der Ethik und der Politik, ihre Verpflichtung auf die „Reinigung“ (κάθαρσις; *kátharsis*) von Affekten durch die Erregung von Mitleid (ἔλεος; *éleos*) und Furcht (φόβος; *phóbos*). Neu war jedoch, dass Aristoteles die Dichtkunst überhaupt zu einer eigenlogischen Kunst erhob und damit von vornherein in ihrer Würde legitimierte. Manfred Fuhrmann schreibt zu Recht: „[D]er Gedanke indes, der Dichtungstheorie eine eigene Abhandlung zu widmen, war ohne Beispiel.“<sup>16</sup> Aristoteles behandelt die Dichtkunst wie selbstverständlich als eine etablierte *techné*, deren eigentümliche Gattungen, Verfahrensweisen und Wirkungen gegenüber anderen Künsten bzw. Wissenschaften abgegrenzt werden – gegenüber der Physiologie im ersten Kapitel, gegenüber der Geschichtswissenschaft im neunten Kapitel. In dieser routiniert-technischen Darstellung der Dichtung als einer fraglos eigenlogischen Kunst unter anderen liegt der eigentliche präadaptive Beitrag der *Poetik* zur Evolution ästhetischer Autonomie in der Neuzeit. Aristoteles entwickelte nicht nur einen „gehaltvoller[en] Poesie-Begriff, als er zuvor in der griechischen Literaturbetrachtung“ bekannt war, sondern stellte auch die Maßstäbe einer Hermeneutik und Kritik der Dichtung bereit, und bot mithin „eine veritable Literatur-Theorie“.<sup>17</sup>

Rekapitulieren wir kurz einige zentrale Ideen der *Poetik*: Aristoteles geht zunächst vom Mimesis-Paradigma aus, der „älteste[n] Kunsttheorie der Welt“.<sup>18</sup> Während

13 Vgl. Till 2005.

14 Lessing: Laokoon, S. 125.

15 Eine Gesamtdarstellung von Lessings Rezeption der *Poetik* des Aristoteles in all ihren Facetten existiert m. W. ebenso wenig wie eine zusammenfassende komparatistische Studie zur Aristoteles-Rezeption. Im Fokus stand immer wieder die Tragödientheorie. Vgl. die klassische Abhandlung von Kommerell 1984; zuletzt Kim 2002 und Robert 2024. Ich zitiere die *Poetik* im Folgenden nach der verbreiteten zweisprachigen Ausgabe von Manfred Fuhrmann (Aristoteles: *Poetik*); Grundlage einer intensiveren Beschäftigung ist nun die zweibändige Ausgabe von Martin Hose (Aristoteles: *Poetik* 2023), die einen neuen Text, Einleitung, Übersetzung, Kommentar und flankierende Dokumente bietet.

16 Fuhrmann 1992, S. 10.

17 Hose, in: Aristoteles: *Poetik* 2023, S. 26.

18 Hose, in: Aristoteles: *Poetik* 2023, S. 30.



Abb. 7. Michael Conrad Curtius: Aristoteles Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt [...], Hannover 1753 (Titelblatt), Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: A.gr.b. 670

Mimesis im Allgemeinen Kennzeichen von ‚Kunst‘ ist – der Kollektivsingular steht Aristoteles nicht zur Verfügung, ist aber in der Sache schon angelegt – bestimmt sich Dichtung durch das Kriterium „Nachahmung handelnder Menschen“.<sup>19</sup> Diese spezifische Differenz verleiht ihr eine innere Eigenlogik, die Aristoteles in der *Poetik* vor allem

19 Aristoteles: *Poetik*, S. 7 (Kap. 1; 1448a). Über den Mimesis-Begriff der *Poetik* ist viel nachgedacht worden. Tatsache ist, dass er sich nicht mit dem deutschen Begriff „Nachahmung“ deckt, sondern neben dem Aspekt der *Relation* zum Dargestellten (Ähnlichkeit, Nachfolge) auch den der *Performanz*, also des Darstellens selbst, enthält. Vgl. Petersen 2000, S. 37–52; Halliwell 2002. Andreas Kablitz hat darauf hingewiesen, dass der Akt der nachahmenden Darstellung bei Aristoteles gewissermaßen auf zwei Stufen angesiedelt ist: Auf der Ebene der Autoren, die Dichtungen (d.h. Nachahmungen) produzieren und auf der Ebene der „Charaktere der poetischen Handlung“, die man „eben als Nachahmende zu verstehen habe.“ Kablitz 2018, S. 179.



für Drama und Epos herausarbeitet. In der Definition der Tragödie treten insbesondere die autologischen Aspekte hervor:

Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache, wobei diese formenden Mittel in den einzelnen Abschnitten je verschieden angewandt werden – Nachahmung von Handelnden und nicht durch Bericht, die Jammer und Schaudern hervorruft und hierdurch eine Reinigung von derartigen Erregungszuständen bewirkt.<sup>20</sup>

Entscheidend für die Dichtung ist der Inhalt, nicht die Form: „Homer und Empedokles haben indes außer dem Vers nichts Gemeinsames; daher wäre es richtig, den einen als Dichter zu bezeichnen, den andern aber eher als Naturforscher (φυσιολόγος; *physiologos*) denn als Dichter.“<sup>21</sup> Lessing greift diesen Satz 1755 in einer kleinen Schrift mit dem Titel *Pope ein Metaphysiker!* auf, die er zusammen mit Moses Mendelssohn publiziert: „Lucrez und seines gleichen, sind Versmacher, aber keine Dichter.“<sup>22</sup> Die Abgrenzung gegenüber der Lehrdichtung wird flankiert von der gegenüber der Historiographie im berühmten neunten Kapitel:

Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt [...]; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, daß der eine das wirkliche Geschehen mitteilt, der andere, was geschehen könnte. Daher ist Dichtung etwas Philosophischeres und Ernsthafteres als Geschichtsschreibung; denn die Dichtung teilt mehr das Allgemeine, die Geschichtsschreibung hingegen das Besondere mit.<sup>23</sup>

Für die Reflexion ästhetischer Autonomie im 18. Jahrhundert haben solche Aussagen eine zentrale Rolle gespielt. Im Sinne des praxeologischen Modells diskutiert Aristoteles fast ausschließlich die autologische Seite, die der ‚inneren Autonomie‘. Heterologische Fragen des moralischen Nutzens oder Schadens der Dichtung, wie sie Platon in seinem *Staat* aufwirft, bleiben ausgeklammert, was nicht heißt, dass Aristoteles nicht mit ihnen rechnet.<sup>24</sup> Im autologischen Systemraum der Dichtung als *techné* sind sie jedoch von nachgeordnetem Interesse. Eine Ausnahme stellen, wie schon erwähnt, die Ausführungen zur Katharsis dar. Mit einer gewissen Emphase wird auch auf die höheren Zwecke der

20 Aristoteles: *Poetik*, S. 19 (Kap. 6; 1449b).

21 Aristoteles: *Poetik*, S. 7 (Kap. 1; 1447b).

22 Lessing/Mendelssohn: *Pope ein Metaphysiker!*, S. 618.

23 Aristoteles: *Poetik*, S. 29 (Kap. 9; 1451a–1451b).

24 So auch Fuhrmann 1992, S. 11: „Im Unterschied zur öffentlichen Rede präsentiert sich das Drama als vom Staat, von der Polis ganz und gar losgelöstes Phänomen – hiervon machen nur wenige explizite Hinweise auf die durchaus andersartigen realen Verhältnisse eine Ausnahme.“ Aristoteles habe „die Dichtung in erheblichem Maße von ihrem politischen Fundament (wozu auch die Religion gehörte) gelöst“ (S. 12).

Dichtung hingewiesen: Kunst ist anthropologisches Bedürfnis:<sup>25</sup> „das Nachahmen selbst ist dem Menschen angeboren“ (τὸ μὲν γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις), eben das „unterscheidet [ihn] von den übrigen Lebewesen, daß er in besonderem Maße zur Nachahmung befähigt ist“ (μιμητικώτατον) und an der Beobachtung von Nachahmungen – selbst „von äußerst unansehnlichen Tieren und Leichen“ – „Freude“ empfindet.<sup>26</sup> Auch widrige Themen gefallen in der künstlerischen Darstellung: „Ursache hiervon ist folgendes: Das Lernen bereitet nicht nur den Philosophen größtes Vergnügen, sondern in ähnlicher Weise auch den übrigen Menschen.“<sup>27</sup> Wie im neunten Kapitel liegen Leistung und Qualität der Dichtung darin, dass sie – hierin der Philosophie verwandt – epistemische Neugier weckt und Lernprozesse stimuliert. Aristoteles' Polemik gegen die naturphilosophische Lehrdichtung à la Empedokles zeigt aber, dass Dichtung sich *nicht* zum Vehikel außerpoetischer Zwecke machen sollte. Dichtung bzw. Dichtkunst müssen sich in den Grenzen dessen halten, was ihre – mit Aristoteles gesprochen – *Entelechie*, d.h. ihre innere Form, Bestimmung und Vollkommenheit, ist.<sup>28</sup> Aus dieser in der Natur der Dinge liegenden Vollendung folgt das auffällige Nebeneinander deskriptiver und normativer Aspekte der aristotelischen *Poetik*.<sup>29</sup> Zugleich ist die Entelechie Voraussetzung der Eigenlogik der Kunst und des Kunstwerks. Wie jede Kunst stellt die Dichtkunst ein eigenes, unverwechselbares System von Regeln und Praktiken dar, das Berührungen zu anderen Künsten aufweist (z.B. zu Ethik und Politik), aber doch auf seinem Territorium nur den eigenen Gesetzen verpflichtet ist. Man könnte von einer *technischen* Autonomie, einer Autonomie der *techné*, sprechen. Diese wird von Aristoteles nirgends explizit erläutert, beansprucht oder verteidigt. Eine Apologie der Dichtung gegen ihre Kritiker wird nicht unternommen. Die Leistung des Aristoteles liegt darin, dass er die von seinem Lehrer Platon noch ambivalent beurteilte Dichtung als eine legitime Kunst behandelt und ihr eine rein technische Abhandlung widmet.

Für Lessing war vor allem das neunte Kapitel der *Poetik* mit seiner Unterscheidung von Dichtung und Historiographie zentral.<sup>30</sup> In mehreren Stücken seiner *Hamburgischen*

25 Vgl. Fuhrmann 1992, S. 19–23.

26 Aristoteles: *Poetik*, S. 11 (Kap. 4; 1448b).

27 Aristoteles: *Poetik*, S. 11. (Kap. 4; 1148b).

28 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, S. 13; Hose, in: Aristoteles: *Poetik* 2023, S. 64f.: „Entelechie bezeichnet den Zustand der Vollendung bei der Bewegung (κίνησις), die Materie (ἔλη) aus dem Zustand der Möglichkeit (δύναμις) in die Verwirklichung der Form (εἶδος) führt.“ Der Entelechiebegriff bleibt auch für die neuzeitliche Autonomiedebatte zentral. So ist er etwa auch in Karl Philipp Moritz' wichtigem *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785) gegenwärtig.

29 Vgl. Söffing 1981.

30 Zur Interpretation und Rezeption des neunten Kapitels mit seiner Unterscheidung von Dichtung und Geschichtsschreibung in Lessings *Hamburgischer Dramaturgie* vgl. Robert 2024.

*Dramaturgie* griff er es auf,<sup>31</sup> indem er die „poetische[] Wahrheit“ gegenüber der „historischen“ ins Recht setzte.<sup>32</sup> Lessing ging es nicht um die Destruktion des Aristoteles, sondern um seine Rettung vor den falschen (französischen) ‚Auslegern‘. Im Kontext der Katharsis-Lehre schreibt Lessing: „Man hat ihn falsch verstanden, falsch übersetzt“.<sup>33</sup> Er halte die *Poetik* für ein „eben so unfehlbares Werk [...] als die Elemente des Euklides nur immer sind“ und traue sich, „unwidersprechlich zu beweisen, daß sie [die Tragödie; J.R.] sich von der Richtschnur des Aristoteles keinen Schritt entfernen kann, ohne sich von ihrer Vollkommenheit zu entfernen“.<sup>34</sup> Die *Hamburgische Dramaturgie* schließt mit einem Enkomion des Aristoteles. Aus dieser Überzeugung heraus entwickelt Lessing die prä-adaptiv in der *Poetik* angelegten Keime ästhetischer Autonomiereflexion weiter – freilich nicht als „System“, sondern als „Fermenta cognitionis“.<sup>35</sup> Sowohl in der *Hamburgischen Dramaturgie* als auch im *Laokoon* finden sich die Aspekte unsystematisch und verstreut. Autologische Motive („bequemes Verhältnis“ zwischen Zeichen und Bezeichnetem; Kritik am *ut pictura poesis*-Grundsatz) und heterologische (Unterordnung unter Religion oder Wissenschaft) stehen nebeneinander und bilden vorerst noch kein programmatisches Argumentationssystem.

Hinzu kommt, dass Lessing im neunten Kapitel des *Laokoon* die Freiheit der Kunst eben nur für Kunst und Künstler im *engeren* Sprachgebrauch der Zeit diskutiert: d. h. für Maler und Statuenbildner. Von der *Dichtung* ist nicht die Rede. Ihr als der abstrakteren, geistigeren Kunst billigt Lessing von vornherein einen größeren Radius zu. Schon in der *Vorrede* spricht Lessing von den „engern Schranken der Mahlerey“ und der „ganze[n] weite[n] Sphäre der Poesie“;<sup>36</sup> mehrfach ist von den „materiellen Schranken der Kunst“<sup>37</sup> die Rede. Zugleich besitzt die bildende Kunst aufgrund dieser Materialität eine größere Präsenz, die einer Darstellung des Hässlichen, Widrigen und des Schmerzes Grenzen setzt.<sup>38</sup> Daher darf Laokoon bei Vergil schreien, in der Plastik jedoch nicht (in letzterem Punkt gibt Lessing seinem Antipoden Winckelmann völlig recht). Die Einschränkung auf das *decorum* (*bienséance*) gilt nur für die bildende Kunst, für die Lessing geradezu heteronomieästhetisch argumentiert. Im zweiten Kapitel scheut er sich nämlich nicht, das Autonomiegebiet der bildenden Kunst mit staatlichen Maßnahmen einzuhegen. Von der Antike, die hier als Vorbild beschworen wird, heißt es:

31 Stücke 11; 19; 24; 33; 89–94.

32 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 648 (94. Stück).

33 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 556 (75. Stück).

34 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 686 (101. bis 104. Stück).

35 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 655 (95. Stück).

36 Lessing: *Laokoon*, S. 8.

37 Lessing: *Laokoon*, S. 25.

38 Vgl. Robert 2013b, S. 34f.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nachahmung ins Schönerer befahl, und die Nachahmung ins Häßlichere bey Strafe verboth, ist bekannt.<sup>39</sup>

Verboten habe man „den unwürdigen Kunstgriff, die Ähnlichkeit durch Übertreibung der häßlichen Theile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte, die Carricatur“.<sup>40</sup> Aus dem „Geiste des Schönen“<sup>41</sup> fließt das Verbot des Hässlichen: „Wuth und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.“<sup>42</sup> Hinzu kommt, dass Lessing aus der Zuordnung der Kunst zum *delectare* Restriktionen im Sinne einer Luxuskritik ableitet. Hier zeigen sich die Schattenseiten und Grenzen der ästhetischen Autonomie. Wirklich unbedingte gilt nur die Autonomie der Wissenschaft:

Wir lachen, wenn wir hören, daß bey den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer Recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmassen; denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele nothwendig; und es wird Tyranny, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen; und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maasse er jede Art desselben verstatten will. Die bildenden Künste insbesondere, ausser dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischet.<sup>43</sup>

Lessings Thesen zur Autonomie bzw. Heteronomie der Künste bzw. der Kunst werden von Zeitgenossen wie Johann Georg Sulzer ausdrücklich geteilt. In seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* (1771–1774) wird die gesellschaftliche Einbettung der Künste als ein Vorzug der griechischen Klassik gesehen. Es ist gerade ein Zeichen der politischen Freiheit, dass sie die ästhetische Heteronomie praktiziert:

In den goldenen Zeiten der griechischen Freyheit waren die Künste unmittelbare Werkzeuge, dem Staate und der Religion zu nutzen. Jede Arbeit hatte ihren bestimmten Zweck. Dieser leitete die Künstler in ihren Empfindungen, und setzte sie in das Feuer, ohne welches kein Werk vorzüglich werden kann. Auf ihren Zweck giengen sie ohne Umschweif zu, und da sie ihre Gesetze, ihre Sitten und die Beschaffenheit des menschlichen Herzens immer vor Augen hatten; so konnten sie nicht leicht in die Irre verleitet werden. Schon bey der Erziehung ward der Jugend angewöhnt, sich als Glieder des Staats anzusehen. Dieses gab ihren Vorstellungen allemal etwas praktisches, und ihren Handlungen eine Richtung, die immer auf etwas wichtiges abzielte.<sup>44</sup>

39 Lessing: Laokoon, S. 17f.

40 Lessing: Laokoon, S. 18.

41 Lessing: Laokoon, S. 18.

42 Lessing: Laokoon, S. 20.

43 Lessing: Laokoon, S. 18.

44 Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 1, S. 47 (s.v. Alt).

### 3.2 „Schöne Kunst“ – Kunstbegriff und idealistische Ästhetik

Lessings verstreute Überlegungen zur ästhetischen Autonomie spiegeln eine allmähliche Entwicklung, die vorerst nur in Umrisen sichtbar wird: die Ausdifferenzierung eines sozialen Teilsystems ‚Kunst‘, das sich autonom und autopoetisch gegenüber anderen sozialen Teilsystemen wie Religion oder Politik konstituiert.<sup>45</sup> Lessing ging es um eine

- 45 Diese Studie verfolgt im Vergleich zu soziologischen Beschreibungen der Ausdifferenzierung des Kunstsystems und des literarischen Feldes im 19. Jahrhundert einen stärker literatur- und ästhetikgeschichtlichen Standpunkt, der vor allem die Genealogie bestimmter ästhetischer Ideen, Positionen und Argumentationen beleuchtet. Im heuristischen Instrument der ‚ästhetischen Reflexionsfigur‘ sind jedoch beide Seiten – Konzepte und Kontexte – als interdependent gedacht. Zur Beschreibung der soziologischen Prozesse der Ausdifferenzierung des Kunstsystems bzw. -feldes verweise ich auf die klassischen systemtheoretischen Studien von Schmidt 1989, Luhmann 1995 und Eibl 1995; für die ‚lange‘ Frühe Neuzeit auch Stöckmann 2001; im Hinblick auf Schiller vgl. DisSELBECK 2021. Ich erinnere an dieser Stelle an die Eckpunkte der klassischen Ausdifferenzierungserzählung: In „Die Kunst der Gesellschaft“ vertritt Luhmann (1995, S. 218), einen unemphatischen, funktionalen Autonomiebegriff: „Die moderne Kunst ist in einem operativen Sinne autonom. Niemand sonst macht das, was sie macht.“ Entsprechend sind in der modernen Gesellschaft alle sozialen Teilsysteme autonom – nicht nur die Kunst. Deren Funktion besteht für Luhmann darin, „etwas prinzipiell Inkommunikables, nämlich Wahrnehmung, in den Kommunikationszusammenhang der Gesellschaft einzubeziehen“ (S. 227). Kunst öffnet einen Raum der distanzierteren, entkoppelten Beobachtung: „Das Kunstwerk etabliert demnach eine eigene Realität, die sich von der gewohnten Realität unterscheidet.“ (S. 229). Luhmann spricht von „Realitätsverdopplung“ (S. 229). Auch er bringt den Begriff der „Freiheit“ (S. 231) neben dem der „Differenz“ (S. 235) ins Spiel. Wichtig über die systemtheoretische Modellierung bekannter Autonomieerzählungen hinaus ist Luhmanns Hinweis auf die lange, in die Frühe Neuzeit zurückweisende Genese der Ausdifferenzierung des Kunstsystems. Sie führt zurück zum „alte[n] Thema des überraschten Staunens“ (S. 236), d. h. zur Ästhetik des Wunderbaren, der *meraviglia*.

Der hier verfolgte Ansatz einer Rekonstruktion der ästhetischen Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ im Sinne des SFB 1391 dementiert keineswegs die Anregungen der soziologischen Ausdifferenzierungstheorie Luhmann’scher Tradition, ergänzt diese jedoch um eine objektnähere Würdigung des Argumentationssystems, d. h. der Ebene der Konzepte, Semantiken und Positionierungen der Akteure. Es ist ein Verdienst der feldtheoretischen Arbeiten Bourdieu, auf die Verschränkungen beider Ebenen – der Positionierungen der ästhetischen Akteure und deren sozialem Resonanzraum – hingewiesen zu haben. Für Bourdieu 1999 [1992], S. 369, bezeichnet die Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen symbolischer und sozialer Ebene sogar den Kern der Ästhetikforschung: „Der eigentliche Gegenstand der Wissenschaft vom Kunstwerk ist daher die *Beziehung zwischen zwei Strukturen*: der Struktur der objektiven Beziehungen zwischen den Positionen innerhalb des Produktionsfeldes (und den sie einnehmenden Produzenten) und der Struktur der objektiven Beziehungen zwischen den Positionierungen im Raum der Werke.“ „Die meisten Begriffe, mit denen die Künstler und Kritiker sich selbst oder ihre Gegenspieler definieren, stellen Waffen und Einsätze in den zwischen ihnen ausgetragenen Kämpfen dar [...]“ (S. 466). Bourdieu spricht von einer ‚Homologie‘ zwischen symbolischer und sozialer Ebene, also „zwischen dem, was Autoren sagen, und dem, was sie ‚sind‘ bzw. tun.“ Wolf/Rammerstorfer 2024, S. 62. Auch für Bourdieu ist die Autonomie der Kunst dialektisch: Einerseits kritisiert er die von

Unterscheidung der Künste (*artes*) nach den Mitteln der Darstellung, ein Anliegen, das er aus Aristoteles selbst und aus der aristotelischen Tradition bezog. Das gemeinsame Fundament der Künste lag dabei produktionsästhetisch in der Nachahmung (*Mimesis*), wirkungsästhetisch in der Erzeugung von Täuschung, Illusion und Anschaulichkeit (*evidentia/enargeia*).<sup>46</sup> Der Begriff ‚Kunst‘ (wie auch ‚Künstler‘) wird in den 1760er und 1770er Jahren im Sinne von *ars* im Allgemeinen oder spezifisch für die bildende Kunst reserviert.<sup>47</sup> Daher spricht Lessing häufig kumulierend von ‚Dichtern und Künstlern‘, wenn er die Gesamtheit der Künste meint. Diese Beobachtung wird durch das Grimm’sche Wörterbuch bestätigt. „Der heutige erhöhte Sinn von *kunst*“<sup>48</sup> sei eine späte Entwicklung der letzten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts. ‚Kunst‘ wird in der Frühen Neuzeit entweder konkret auf die handwerklich-herstellenden Künste (*artes mechanicae*) oder auf das System der *artes liberales* bezogen (im Gegensatz auch zu ‚Wissenschaften‘).<sup>49</sup> Dieser Sprachgebrauch ist noch lange der dominierende, und so wird Mitte des 18. Jahrhunderts „für den Gesamtbegriff der sinnliche plural“ eingesetzt.<sup>50</sup> So bestimmt Baumgarten ‚Ästhetik‘ alternativ als *theoria liberalium artium* (‚Theorie der freien Künste‘), als *ars analogi rationis* (‚Kunst des Vernunftanalogen‘) und als *scientia cognitionis sensitivae* (‚Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis‘).<sup>51</sup> Die neue Disziplin positionierte sich zwischen *ars* und *scientia*. Dem Anspruch nach wollte die *Aesthetica* eine allgemeine Theorie der schönen Künste am integrierenden Leitfaden der ‚sinnlichen Erkenntnis‘ sein. Im Zeichen der Ästhetik wird aus den Künsten die Kunst. Baumgarten selbst, auf den wir am Ende dieses Buches zurückkommen (4.11.), konnte dies nicht einlösen. Die *Aesthetica* zeigt seine eingeschränkte Vertrautheit mit den ‚schönen Künsten‘ im Allgemeinen.<sup>52</sup> Praktisch durchgehend ist nur von der Poesie und ihren Belangen die Rede.

Kant (Kritik der Urteilskraft, § 13) ausgehende Dichotomie zwischen elitärer und populärer (‚barbarischer‘) Kunstauffassung, andererseits erklärt er Autonomie doch zu einer unhintergehbaren Voraussetzung künstlerischer Freiheit, wie sich am Beispiel Zola zeigt; vgl. Bourdieu 1999 [1992], S. 209–214. „Autonomie erscheint aus dieser Optik im eigentlichen Wortsinn nicht als Beschränkung künstlerischer Freiheit, sondern als deren Ermöglichung – und letztlich auch als Bedingung der Möglichkeit intellektuellen Engagements [...].“ Wolf/Rammerstorfer 2024, S. 58.

46 Vgl. Willems 1989.

47 Zur Geschichte des Kunstbegriffs vgl. den konzisen Überblick in Ullrich 2001.

48 DWb 11, Sp. 2680 (s. v. „Kunst“).

49 Dazu noch immer Kristeller 1976.

50 DWb 11, Sp. 2682 (s. v. „Kunst“).

51 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 10 (Prolegomena).

52 Tatsächlich verlässt Baumgarten nie den Horizont der klassischen Rhetorik und Poetik; seine Beispiele sind nahezu alle der lateinischen Dichtung und Dichtungstheorie der Antike entnommen. Aristoteles wird nicht zitiert. Als Beispiele finden sich gängige Schulautoren wie Vergil, Horaz, Ovid, Terenz, Catull, daneben seltene Auftritte kaiserzeitlicher und spätantiker Dichtung wie Lukan, Silius Italicus, Prudentius. Lessings polemische Bemerkung im *Laokoon* trifft etwas Richtiges, S. 9 (Vorwort): „Baumgarten bekannte, einen großen Theil der Beyspiele in seiner Ästhetik,

Der pluralische Kunstbegriff (,schöne Künste‘) wird zur selben Zeit entscheidend durch Charles Batteux’ *Les beaux arts réduits à un même principe* (1755) geprägt;<sup>53</sup> ihm folgt Karl Wilhelm Ramler in seiner Übersetzung (*Einleitung in die schönen Wissenschaften*, Leipzig 1758), aber auch Johann Georg Sulzer in seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste*. Bisweilen deutet sich bei Sulzer schon der kollektivische Gebrauch an: „Man hat zum großen Vortheil der Kunst, Mittel erfunden, Werke der bildenden Künste durch das Ausgiessen einer flüssigen sich hernach verhärtenden Materie in vollkommener Gleichheit der Originale abzuformen.“<sup>54</sup> Der zeitlich erste Beleg, den das Grimm’sche Wörterbuch für den emphatischen Singularbegriff ‚Kunst‘ aufbietet, findet sich bei Schiller.<sup>55</sup> In dem großen geschichtsphilosophischen Gedicht *Die Künstler* (1789), verfasst unmittelbar nach den *Göttern Griechenlandes*, werden nun alle schönen Künste – auch die Dichter – unter dem Kollektivsingular Kunst bzw. Künstler subsumiert. Dies kommt an einer zentralen Stelle zum Tragen, an der Schiller – auf den Spuren des Aristoteles<sup>56</sup> – die Kunst zur *differentia specifica* des Menschen erhebt: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein.“<sup>57</sup>

Das Verdienst, den Kollektivsingular ‚schöne Kunst‘ etabliert und die Ästhetik zu einer Allgemeinen Theorie der Kunst geformt zu haben, gebührt indes Kant. In der *Kritik der Urtheilskraft* (1790) unternimmt er einen konzisen Versuch, den Kunstbegriff zu bestimmen. Dazu trennt er zunächst die „Kunst überhaupt“ (§ 43) von der „schönen Kunst“ (§ 44).<sup>58</sup> Wie Schiller erklärt Kant die Kunst zum Differenzkriterium der Humanität:

Von Rechtswegen sollte man nur die Hervorbringung durch Freiheit, d.i. durch eine Willkür [d.h. Willensentscheidung; J.R.], die ihren Handlungen Vernunft zum Grunde legt, Kunst nennen. Denn, ob man gleich das Produkt der Bienen (die regelmäßig gebaueten Wachsscheiben) ein Kunstwerk zu nennen beliebt, so geschieht dieses doch nur wegen der Analogie mit der letzteren; sobald man sich nämlich besinnt, daß sie ihre Arbeit auf keine eigene Vernunftüberlegung gründen, so sagt man alsbald, es ist ein Produkt ihrer Natur (des Instinkts), und als Kunst wird es nur ihrem Schöpfer zugeschrieben. [...]; wenn man aber etwas schlechthin ein Kunstwerk nennt, um es von einer Naturwirkung zu unterscheiden, so versteht man allemal darunter ein Werk der Menschen.<sup>59</sup>

Gesners Wörterbuche schuldig zu seyn. Wenn mein Raisonement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden meine Beyspiele mehr nach der Quelle schmecken.“ Gemeint ist Johann Mathias Gesner (1691–1761) und sein *Novus linguae et eruditionis Romanae thesaurus*, 4 Bde., Leipzig 1749 (Gesner: Thesaurus).

53 Vgl. Strube 1990.

54 Bisweilen scheint der kollektivische Gebrauch bei Sulzer auf, die Stellen scheinen jedoch semantisch ambig. Z.B. Sulzer: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, S. 4, s.v. „Abgüsse“.

55 Vgl. DWb 11, Sp. 2682 (s.v. „Kunst“).

56 Vgl. Aristoteles: *Poetik*, S. 11.

57 NA 1, S. 201 (v. 33); vgl. dazu Robert 2016.

58 Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, S. 401–403 bzw. S. 403f.

59 Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, S. 401. Später (§ 45, S. 404) heißt es: „An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur.“

„Kunst“ im Allgemeinen bezeichnet alle „Geschicklichkeit des Menschen“, die auf „Können“ statt auf „Wissen“, auf „Technik“ statt „Theorie“ beruht.<sup>60</sup> Die „schöne Kunst“ wiederum wird mit der „angenehmen Kunst“ im Überbegriff „ästhetische Kunst“ zusammengefasst.<sup>61</sup> Die Differenz zwischen ‚schön‘ und ‚angenehm‘ liegt für Kant in der Frage der Zwecke, d.h. der Autonomie bzw. Heteronomie: „Angenehme Künste sind die, welche bloß zum Genusse abgezweckt“ werden.<sup>62</sup> Kant erwähnt die gesellige, aber ephemere Unterhaltung bei Tisch und insbesondere die „Tafelmusik“, die er als „ein wunderliches Ding, welches nur als ein angenehmes Geräusch die Stimmung der Gemüter zur Fröhlichkeit unterhalten soll“, abwertet.<sup>63</sup> Schöne Kunst – ob Literatur, Musik oder Malerei – zeichnet sich durch Freiheit von äußeren Zwecken aus: „Schöne Kunst dagegen ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist, und obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mittheilung befördert.“<sup>64</sup> Kant führt den Kollektivsingular ‚schöne Kunst‘ im weiteren Verlauf fort, z.B. in den Geniekapiteln (§§ 45–49). Der pluralische Kunstbegriff kehrt jedoch gelegentlich wieder, z.B. in § 51, der die „Einteilung der schönen Künste“ behandelt.<sup>65</sup> Kant unterscheidet hier „dreierlei Arten schöner Künste: die *redende*, die *bildende*, und die Kunst *des Spiels der Empfindungen* (als äußerer Sinneneindrücke)“.<sup>66</sup> Im gleichen Abschnitt ist dann aber wieder kollektivisch von der „schöne[n] Kunst“ die Rede.<sup>67</sup>

So zeigt sich: singularischer und pluralischer Gebrauch des Kunstbegriffs bestehen 1790 nebeneinander, je nachdem, ob ein älterer Kunstbegriff im Sinne von *ars / techné* gemeint ist oder der neue holistische Begriff autonomer, zweckfreier Kunst, die allein „schön“ genannt werden darf. Kants *Critik der Urtheilskraft* hat zur Durchsetzung des

60 Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 401.

61 Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 403.

62 Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 403.

63 Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 404. An diese Forderung nach Zweckfreiheit der Musik schließt Christian Gottfried Körner, Schillers Freund und Dialogpartner in den *Kallias*-Briefen, mit seinem in den *Horen* publizierten Aufsatz *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* (1795) an: „So lange der Tonkünstler kein höheres Ziel kennt als das Vergnügen seines Publikums, so sind es bloß die Eigenheiten dieses Publikums, die ihn in der Wahl und Behandlung seines Stoffes bestimmen. Bald wird er durch schmetterndes Geräusch erschüttern, bald zärtere Nerven durch schmelzende Töne reizen, bald einen Zuhörer, der mehr denckt als empfindet durch künstliche Zusammenstellungen und kühne Übergänge beschäftigen. Ihm ist die Musik bloß *angenehme Kunst* [...]. Mit dem Eintritte hingegen in das Reich der Schönheit unterwirft sich auch der Tonkünstler ganz andern Gesetzen. Befreyt von aller äusern Herrschaft der Vorurtheile, Moden und Launen seines Zeitalters wird er desto strenger gegen sich selbst, und sein einziges Bestreben ist, seinen Werken einen unabhängigen, selbstständigen Werth zu geben.“ Körner: *Ueber Charakterdarstellung in der Musik*, S. 97.

64 Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 404.

65 Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 421–428.

66 Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 422.

67 Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 422.



zweiten, singularischen Kunstbegriffs um 1800 entscheidend beigetragen. Die allmähliche Verschiebung vom Pluralbegriff der *Künste* zum abstrakten Kollektivsingular der *Kunst* darf als semantisches Korrelat der Ausdifferenzierung eines sozialen Teilsystems ‚Kunst‘ gedeutet werden.<sup>68</sup> Der lexikographische Befund bestätigt dies. Im Grimm’schen Wörterbuch liest man dazu: „die kunst im heutigen sinne ward dann, auf den vorarbeiten von Winkelmann, Lessing, Herder u.a. ruhend, hauptsächlich durch Göthe und Schiller begrifflich und sprachlich in gang gebracht und ausgebildet.“<sup>69</sup> Zum Beleg werden noch einmal Stellen aus Schillers Gedicht *Die Künstler* angeführt, dem ersten bedeutenden Manifest des neuen singularischen Kunstbegriffs.<sup>70</sup>

Der idealistische Schiller-Ton und mit ihm der Kollektivsingular „schöne Kunst“ war schon um 1800 allgegenwärtig: So verfasste Christoph Kuffner (1780–1846) einen Text für Ludwig van Beethovens Chorfantasie op. 80 (uraufgeführt am 22. Dezember 1808) – „nach Beethovens Angabe“, wie der Biograph Czerny berichtet:<sup>71</sup> Der Einfluss Schillers ist in Begrifflichkeit („schöne Seelen“) und Stil unverkennbar. Metrisch handelt es sich um eine der zeitgenössisch zahlreichen Kontrafakturen von Schillers Ode *An die Freude* (1785):

Großes, das ins Herz gedrungen,  
blüht dann neu und schön empor,  
hat ein Geist sich aufgeschwungen,  
hallt ihm stets ein Geisterchor.

Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,  
froh die Gaben schöner Kunst.  
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,  
lohnt dem Menschen Göttergunst.<sup>72</sup>

Insbesondere die akademische Ästhetik, die sich als Philosophie *der Kunst* verstand, trug mit ihrem emphatisch-totalisierenden Kunstbegriff zur endgültigen Singularisierung der *Künste* zur *Kunst* bei. Die Generation Schellings und Hegels schloss dabei an Schiller wie an Kant an.<sup>73</sup> Schelling, mit Schiller in engem Austausch, verfasst 1802 eine *Philosophie der Kunst*, in der die Kunst als Integral aller Künste in ein System zusammengefasst

68 Um dieses Problem des integralen Kunstbegriffs (und dessen Definition) kreist gerade in Deutschland eine ganze Flut von popularphilosophischen Werken; vgl. Strube 1990.

69 DWb 11, Sp. 2682.

70 DWb 11, Sp. 2682.

71 Kopitz 2003, S. 43.

72 Kuffner: Text zu Ludwig van Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester c-Moll: Op. 80, S. 3.

73 Zu Hegels kritischer Revision der Schiller’schen Versöhnungsphilosophie vgl. Olechnowitz 1981, S. 137–143.

werden sollte. In Sätzen wie dem folgenden zeigt sich die ungeheure Aufwertung des Ästhetischen als eines Welterfahrungsmediums eigenen, höheren Rechts: „Philosophie der Kunst ist Wissenschaft des All in der Form oder Potenz der Kunst.“<sup>74</sup> In der Sache hat Hegel in seinen Vorlesungen zur Ästhetik Schellings Hochschätzung der Kunst geschichtsphilosophisch bestritten: „[V]or allem erscheint der Geist unserer heutigen Welt, oder näher unserer Religion und Vernunftbildung, als über die Stufe hinaus, auf welcher die Kunst die höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein.“<sup>75</sup> In Hegels berühmtem Satz vom ‚Ende der Kunst‘ wird die Kunst als Medium der Offenbarung des Absoluten verabschiedet: „In allen diesen Beziehungen ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.“<sup>76</sup> Das heißt aber nun gerade *nicht*, dass Hegel autonomieästhetische Prämissen für hinfällig erklären würde, im Gegenteil. Seine *Ästhetik* ist die erste große Summe der ästhetischen Autonomie. Im Kapitel über den „Zweck der Kunst“ wendet sich Hegel entschieden gegen jeden „Lehrnutzen“.<sup>77</sup> Das horazische Diktum *aut prodesse volunt aut delectare poetae* (Ars poetica v. 333; ‚Entweder nützen wollen die Dichter oder erfreuen.‘) sei zur „flachsten Ansicht von der Kunst in ihrem äußersten Extrem geworden“.<sup>78</sup> Hegel unterscheidet den vermeintlichen didaktischen Nutzen der Kunst von ihrem legitimen „Endzweck“:

Hiergegen steht zu behaupten, daß die Kunst die *Wahrheit* in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe. Denn andere Zwecke, wie Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre, gehen das Kunstwerk als solches nichts an und bestimmen nicht den Begriff desselben.<sup>79</sup>

Die Singularisierung der Kunst und ihre Erhebung zu einem privilegierten geistigen Medium, das Zugang zum Absoluten, zur „Wahrheit“, gewährt, gehören zusammen. Dabei verwendet auch Hegel den Begriff ‚Autonomie‘ nicht direkt, sondern umschreibt ihn mit dem der ‚Freiheit‘. Nur wo Kunst nicht als „dienende Kunst“ äußeren Zwecken wie „Unterhaltung“ oder „Schmuck“ untergeordnet wird, ist sie frei. Kunst – im Singular – konstituiert sich durch diese Freiheit von „dem Äußeren der Lebensverhältnisse“.<sup>80</sup> Nur als ‚freie‘ Kunst kann die Kunst – Heterologie auf zweiter Stufe – zum Medium des Absoluten werden:

74 Schelling: Philosophie der Kunst, S. 150.

75 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 24.

76 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 25.

77 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 77.

78 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 76.

79 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 82.

80 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 20.

In dieser ihrer Freiheit nun ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre *höchste* Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das *Göttliche*, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen.<sup>81</sup>

Es handelt sich zweifellos um eine für die Reflexion ästhetischer Autonomie zentrale Passage. In ihr drückt sich die Nobilitierung der Kunst zum Medium einer höheren Wahrheit in größter Klarheit aus. Die Kunst tritt neben die Religion und die Philosophie. Dennoch wird die Kunst nicht zweckfrei, nicht ‚l’art pour l’art‘, sie erfüllt vielmehr eine höhere „Aufgabe“, indem sie das „Göttliche“ erschließt. Sie tut dies jedoch nicht als einfaches Vehikel – als *ancilla* – sondern in der vollen Freiheit und Ausübung ihrer Anlagen und Eigenlogiken. In gewisser Weise bleibt so bei aller Nobilitierung der Kunst zum Organon der göttlichen Wahrheit doch die Struktur der Heteronomie gegenwärtig. Zudem folgt das große ‚Aber‘: In der eigenen Gegenwart mit ihren „prosaische[n] Zustände[n]“<sup>82</sup> ist die Wahrheit entbergende Funktion der Kunst obsolet geworden, wie Hegel schreibt: „Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.“<sup>83</sup> Die Philosophie hat die Aufgabe der Dichtung übernommen. Ihre Entpflichtung aus dem Dienst an der Wahrheit entpuppt sich so als Krisensymptom. Die Kunst hat sich historisch erfüllt. Trotz dieser Dialektik von Aufgabe und Entpflichtung der Kunst trägt die philosophische Ästhetik entscheidend dazu bei, die emphatische Idee einer schönen als autonomen, d. h. freien Kunst zu etablieren. Als Philosophie der Kunst war die philosophische Ästhetik prädestiniert, den Diskurs *der Künste* auf den höheren Zweck *der Kunst* zu beziehen.

### 3.3 Höhere Heterologien – Kunstreligion und politische Ästhetik

Hegels Überzeugung von der „*Würdigkeit* der Kunst“<sup>84</sup> bildete den Ausgangspunkt für den emphatischen Kunstbegriff des 19. Jahrhunderts. Den neuen epistemologischen Bezügen (Stichwort: Ästhetik und Erkenntnis) und der begrifflichen Überhöhung (von den Künsten zur Kunst) entsprachen neue soziale Bedingungen und institutionelle Praktiken. Trotz ihrer prätendierten Absolutheit und Independenz durchdrang die Ästhetik zunehmend das „Äußere[] der Lebensverhältnisse“<sup>85</sup> und wurde Teil bürgerlicher Lebenskultur und Praxis. Wenn die marxistische Kritik der ‚bürgerlichen Ästhetik‘ immer wieder betont hat, dass Autonomieästhetik auf die „Herauslösung der

81 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 20 f.

82 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 253–255.

83 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 24.

84 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 20.

85 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I, S. 20.



Abb. 8. Schauspielhaus am Gendarmenmarkt in Berlin (urspr. ‚Königliches Schauspielhaus‘), erbaut 1821 nach Plänen von Schinkel

Kunst aus lebenspraktischen Bezügen<sup>86</sup> hinauslaufe, so verfehlt dieses Narrativ völlig die umfassende Ästhetisierung bürgerlicher Kultur im 19. Jahrhundert, die Kunst und Leben gerade verbinden sollte. Schon Ende des 18. Jahrhunderts entstanden jene ästhetischen ‚Autotopien‘, in denen Kunst in Kunstreligion übergehen konnte:<sup>87</sup> das Museum als ‚Tempel der Kunst‘,<sup>88</sup> die stehende Schaubühne (z.B. in Hamburg oder Mannheim), Opernhäuser und Konzertsäle (Abb. 8). Sie alle waren ja nicht Orte außerhalb der Gesellschaft, sondern Hotspots einer durch Kunst gewonnenen Selbstverständigung bürgerlicher Lebensentwürfe.

Ursprünglich höfisch-aristokratische Formen und Institutionen wurden nun in einen bürgerlichen Rahmen überführt und demokratisiert. Der Klassizismus Winkel-

86 Bürger 1974, S. 63.

87 Vgl. Müller 2004; Auerochs 2006. Knapp 2015, S. 7–55 bietet einen konzisen, auf die Moderne (Handke, Schlingensief) perspektivierten Überblick über Entstehung und Konturierung des Konzepts seit der Frühromantik. Ihre Definition von ‚Kunstreligion‘ lautet: „Kunstreligiöse Kunst zeichnet sich im Gegensatz zu religiöser Kunst dadurch aus, dass sie nicht im Dienst einer Religion steht, sondern sich vielmehr Charakteristika und Funktionen des Religiösen zu eigen macht.“ (S. 9)

88 Vgl. Savoy 2015.



Abb. 9. Bertel Thorvaldsen: Taufengel (1827) und Segnender Christus (1838), Marmor, Frauenkirche (*Frue Kirke*), Kopenhagen

mann'scher Prägung war mit seinem ethisch grundierten Ideal von „edle[r] Einfalt und stille[r] Größe“<sup>89</sup> eine bürgerliche Antwort auf die höfisch-heroische Ästhetik des Spätbarocks bzw. Spätabsolutismus.<sup>90</sup> Eng mit den neuen Autotopien war ein neuer Umgang mit der Kunst verbunden, für den Achtsamkeit und Aufmerksamkeit, Kontemplation und Versenkung, Weihe und Erhebung kennzeichnend waren – siehe Beethovens Chorfantasie op. 80 (UA 1808), seine *Missa solennis* (UA 1824) und 9. Symphonie (UA 1824).

Die Symbiose von Kunst und Religion prägte unterschiedliche Formen und Wechselwirkungen aus: Klassische Formen eroberten christliche Räume. Eines der bekanntesten Beispiele sind die Arbeiten des dänischen Bildhauers Bertel Thorvaldsen (1770–1841) für die *Frue Kirk* (Frauenkirche) in Kopenhagen (Abb. 9). Dieser christliche Klassizismus war keineswegs elitär, sondern wurde überaus populär – wie zahlreiche Repliken seines Kopenhagener Taufengels auf den Gräbern in aller Welt bezeugen. In diesem Fall war es die Aura der Kunst, die der unter Säkularisationsdruck geratenen Religion zu Hilfe kam.

89 Winckelmann: *Gedancken*, S. 45.

90 Aus der Fülle der Literatur nenne ich Dönike 2005 und Décultot 2017a.



Abb. 10. Bertel Thorvaldsen: Schiller-Denkmal (1839), Bronzeguss von Wilhelm Matthiä/Johann Baptist Stiglmairer nach Entwurf von Bertel Thorvaldsen, Schillerplatz, Stuttgart

Den umgekehrten Fall zeigt Thorvaldsens Entwurf für das Schiller-Denkmal in Stuttgart (1839; Abb. 10), „das erste große Dichterdenkmal in Deutschland überhaupt“.<sup>91</sup> Ihm sollten zahllose weitere Schiller-Denkmalen folgen, mit einem Höhepunkt im Jahre 1859 anlässlich der Feierlichkeiten zu Schillers 100. Geburtstag.<sup>92</sup> Schiller wurde im 19. Jahrhundert zur Galionsfigur des nationalliberalen Bürgertums, das sich auf ihn als Dichter der Freiheit und Vertreter der Kulturnation berief.

Das Denkmal wurde am 8. Mai 1839 feierlich enthüllt; Gustav Schwab sparte in seiner Festrede nicht mit kunstreligiöser Emphase:

Nein, wir feiern keinen Götzendienst, wenn wir der Liebe und Verehrung der Nationen die Statue dieses Mannes als ein Wallfahrtsbild hinstellen, wenn wir Anwesenden selbst den Verkündiger der Anmuth und Würde, den Schöpfer so vieles Schönen und Erhabenen, mit entblöstem Haupt in seinem Bilde begrüßt haben [...]. Fürwahr, nichts stimmt uns mehr zur Andacht, zur Anbetung des lebendigen Gottes, als die Erscheinung und Verkörperung des Genius auf Erden.<sup>93</sup>

91 Fischer 2005, S. 42.

92 Zum Stuttgarter Schillerdenkmal Davidis 1989; Fischer 2005.

93 Zitiert nach Davidis 1989, S. 10.



Abb. 11. Bertel Thorvaldsen: Schiller-Denkmal im Dreiviertelprofil (1839), Bronze-guss von Wilhelm Matthiä/Johann Baptist Stiglmaier nach Entwurf von Bertel Thorvaldsen, Schillerplatz, Stuttgart

Der letzte Satz zeigt, wie sich Kunst und Religion zur Kunstreligion verflochten. Bei Schwab ersetzt die Kunst nicht den Glauben, sondern bezeugt und befördert ihn. Man könnte von Heterologien höherer Ordnung sprechen. Schwab zeichnet den Dichter als Heiligen oder sogar als Heiland; sein Wirken wird zum ästhetischen Gottesbeweis in einem Zeitalter (1830er Jahre) der politischen und weltanschaulichen Ernüchterungen. Vor allem diente das Monument politischen Zielen. „Das Stuttgarter Schiller-Denkmal besaß im Bewußtsein der Zeitgenossen, der Errichter wie der Adressaten, den Status eines Nationaldenkmals“.<sup>94</sup> Insofern wirkte es prägend für die Denkmalskultur der folgenden Jahrzehnte. Bertel Thorvaldsen jedoch sah Schiller nicht „als Symbolfigur des deutschen liberalen Bürgertums“,<sup>95</sup> sondern als Kosmopoliten und deutschen Vertreter der Weltliteratur. Bewusst löste er sich daher ikonographisch von Danneckers Schillerbüste und verlieh dem Dichter die Physiognomie und den Lorbeerkranz Dante Alighieris: „Ich glaubte, den mitten in einer frivolen Zeit gleichwohl ernst und tragisch gebliebenen Dichter dantesk auffassen zu müssen.“<sup>96</sup> Die Monumentalität der Standfigur wurde aufgewogen durch eine gebeugte Haltung (Abb. 11), die schon den Zeitgenossen auffiel und späteren Betrachtern, die „vom nationalistischen Impetus getragen“<sup>97</sup> wurden, als ‚undeutsch‘ erschien: Franz Dingelstedt schrieb in seinem Gedicht *Vor Schillers Standbild in Stuttgart. An Thorvaldsen*: „Wie? Dieser Kopf- und Nackenhänger, / Der wie ein Säulenheiliger steht, / Wär’ meines Volkes Lieblingsänger, / Der deutschen Jugend Urpoet?“<sup>98</sup>

94 Schmoll 1995, S. 139.

95 Fischer 2005, S. 42.

96 Fischer 2005, S. 42.

97 Davidis 1989, S. 12.

98 Heinje 1977, S. 409. Schon 1839 dichtete unter dem Pseudonym ‚Bentivoglio‘ ein zeitgenössischer Beobachter: „Wie, wer steht denn hier? Wer ist der grämliche Mann da./ Kränklich, brütend in sich, weinerlich, leidend, gedrückt.“

Das Beispiel Thorvaldsen zeigt, dass die Kunst des Klassizismus keineswegs so autonom war, wie die von Moritz formulierte Idee des ‚in sich selbst Vollendeten‘ nahelegte. Vielmehr war gerade sie eingebunden in ‚höhere‘ Zusammenhänge – sei es der Religion, sei es der Politik. Wie feinfühlig die Zeitgenossen für Nuancen dieser politischen Ästhetik<sup>99</sup> waren, zeigen die irritierten Reaktionen auf Thorvaldsens kosmopolitisches Schiller-Bild, das im Zeitalter patriotischer Verpflichtung der Kunst aufstieß. Auch an diesem Beispiel wird ein Einschnitt am Ende der ‚Kunstperiode‘ sichtbar: Thorvaldsen war wie Hegel, Hölderlin und Beethoven ein Angehöriger der ‚Generation 1770‘, die dem kosmopolitischen Freiheitsdichter Schiller verpflichtet war („alle Menschen werden Brüder“). Im Gegensatz zu den jungen deutschen Autoren der Generation vollzog er jedoch nicht die Wende ins Vaterländische nach. Für ihn – wie etwa auch Beethoven – blieb Schiller der Dichter der weltbürgerlichen Freiheit.

Ambivalent ist auch das Verhältnis von Kunstautonomie und Kunstreligion: Die Beispiele machen deutlich, dass beide in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts spannungsvoll verbunden waren. Im strengen Sinne schloss die religiöse Aufladung der Kunst den Gedanken ihrer Autonomie aus: Schwab und seine Zeitgenossen erwarteten von Schiller nicht Kunst um der Kunst willen, sondern Kunst als Medium des religiösen Heils und der nationalen Einheit. Während der späte Schiller allmählich den Glauben an die providentielle Ordnung der Geschichte verlor,<sup>100</sup> schlossen seine geistigen Schüler Hegel, Hölderlin, Novalis, Schelling bis hin zu Gustav Schwab gerade an Schillers idealistische und platonisierende Gedichte (z.B. *Die Künstler*) an, in denen die Rolle des Dichters als Fackelträger der Kulturgeschichte entworfen wurde. Hölderlin etwa betonte in der Athener-Rede seines *Hyperion* (1797–1799) die enge Verwandtschaft von Kunst und Religion.<sup>101</sup> Dabei kehrte er Schillers Genealogie der Kunst („Die Kunst ist eine Tochter der Freyheit“) um: „Das erste Kind der göttlichen Schönheit ist die Kunst. So war es bei den Athenern. Der Schönheit zweite Tochter ist die Religion. Religion ist Liebe der Schönheit.“<sup>102</sup> Diese Engführung von Kunst und Religion, die von der Romantik zur Idee der Kunstreligion ausgebaut wurde,<sup>103</sup> sollte das (deutsche) 19. Jahrhundert und insbesondere die Musikästhetik prägen – siehe die Idee der ‚absoluten Musik‘.

99 Vgl. Braungart 2012.

100 Vgl. Riedel 2002.

101 Zum Komplex der neuen Mythologie bzw. neuen Religion bei Hölderlin mit Blick auf die späte Lyrik Strohschneider 2019.

102 Hölderlin: *Hyperion*, S. 90.

103 Vgl. Knapp 2015, S. 11–34 zur Genese des Begriffs und Konzepts in der Frühromantik (Schleiermacher, Novalis, Wackenroder/Tieck).



### 3.4 *Civitas aethetica* – Freiheit der Kunst (Schiller, Kallias-Briefe)

Diesseits solcher Emphasen war das Verhältnis zwischen Kunst, Ästhetik und Ethik entscheidend. Schon bei Kant war es keineswegs eindeutig. In der *Critik der Urtheilskraft* grenzte er das Schönheitsurteil kategorisch von den Beziehungen zum „Guten“ (Ethik) wie zum „Angenehmen“ (d.h. dem Hedonismus, dem ‚Privatvergnügen‘) ab. Kant machte bewusst, dass es verschiedene Haltungen gegenüber den Dingen gab, die jede für sich in bestimmter Hinsicht, in bestimmten Momenten und Kontexten berechtigt sein konnten; eine dieser Haltungen zu den Dingen war die *ästhetische*, für die Kant die Anforderungen definiert: ‚Freiheit von Interesse‘, ‚Freiheit von Begriffen‘ und Zweckmäßigkeit ohne Wahrnehmung von Zwecken. Ein Urteil – so Kant – sollte nur dann ein Geschmacksurteil genannt werden, wenn es diese Anforderungen erfüllte. Das ästhetische Urteil war *eine* legitime Form der Weltzuwendung, gleichsam ein Sprechakt („xy ist schön“), der aber andere Perspektiven *auf* und Urteile *über* denselben Gegenstand nicht ausschloss. Diese lagen lediglich auf einer anderen Ebene: der des Körperlichen (das Angenehme) oder des Moralischen (das Gute). Von anderen heterologischen Bezügen des Ästhetischen – dem Staat, der Religion, den Wissenschaften usw. – war im Kontext der *Critik der Urtheilskraft* keine Rede. Dass ästhetische Urteile gleichwohl immer wieder in gesellige Kommunikation eingebettet sind, wird vor allem in der Diskussion um die Mittelbarkeit, d.h. die intersubjektive Geltung des subjektiven Geschmacksurteils und am Ende der *Critik der Urtheilskraft* deutlich, wenn Kant das Gefühl für das Schöne zu einem gesellschaftlichen Bindemittel, zum *vinculum societatis* erklärt:

Für sich allein würde ein verlassener Mensch auf einer wüsten Insel weder seine Hütte, noch sich selbst ausputzen, oder Blumen aufsuchen, noch weniger sie pflanzen, um sich damit auszuschnüccen; sondern nur in Gesellschaft kommt es ihm ein, nicht bloß Mensch, sondern nach seiner Art ein feiner Mensch zu sein (der Anfang der Zivilisierung): denn als einen solchen beurteilt man denjenigen, welcher seine Lust andern mitzuteilen geneigt und geschickt ist, und den ein Objekt nicht befriedigt, wenn er das Wohlgefallen an demselben nicht in Gemeinschaft mit andern fühlen kann.<sup>104</sup>

104 Kant: Kritik der Urtheilskraft, S. 393 (§ 44). Dieser Gedanke wird dann fast wortgleich in der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* wiederholt und vertieft: „Alle *Darstellung* seiner eigenen Person oder seiner Kunst mit *Geschmack* setzt einen *gesellschaftlichen Zustand* (sich mitzuteilen) voraus, der nicht immer gesellig (teilnehmend an der Lust anderer), sondern im Anfange gemeinlich *barbarisch*, ungesellig und bloß wetteifernd ist. – In völliger Einsamkeit wird niemand sich sein Haus schmücken oder ausputzen; er wird es auch nicht gegen die Seinigen (Weib und Kinder), sondern nur gegen Fremde tun.“ Kant: Anthropologie, S. 564 f.

Explizit polemisch äußert er sich nur im Fall der Rhetorik, die als Kunst der Manipulation abgewertet wird, oder der rein unterhaltenden Künste („Tafelmusik“).<sup>105</sup> Wichtiger als diese Einbettungs- und Funktionsaspekte ist Kant jedoch die Autonomie und ‚Reinheit‘ des ästhetischen Urteils. Die Autonomie der Kunst beruht bei Kant auf der Autonomie des Willens- und Vernunftsubjekts selbst, das sein Urteil – nach dem Vorbild des kategorischen Imperativs – zum Maßstab einer allgemeinen ästhetischen Gesetzgebung machte. Denn allein in diesem Sinne, d. h. im Hinblick auf die sittliche Autonomie, hatte Kant den Autonomiebegriff überhaupt verwendet, wie wir am Anfang schon gesehen haben. So bietet auch Kant am Ende eher Motive autonomieästhetischer Reflexion als eine ausgewachsene Autonomieästhetik. Autonom ist nicht das Kunstwerk oder die Kunst, sondern deren Produktion (Genie) und Rezeption (Schönheitsurteil). Die Unabhängigkeit des ästhetischen Urteils von ‚Interessen‘ – sei es am „Angenehmen“ oder am „Moralischen“ – bleibt das wichtigste, dabei jedoch seltsam unemphatisch vorgetragene Autonomiemoment in der *Critik der Urtheilskraft*.

Die Übertragung des Autonomiebegriffs auf das Kunstwerk selbst wird wiederum von Schiller in seinem so genannten Kallias-Briefwechsel mit Christian Gottfried Körner (1792/1793) vollzogen.<sup>106</sup> Insofern hat man die Kallias-Briefe nicht zu Unrecht das „Gründungsdokument der deutschen Autonomieästhetik“<sup>107</sup> genannt. Schiller will die Subjektivität des ästhetischen Urteils, die Kant in der *Critik der Urtheilskraft* angenommen hatte, überwinden, indem er „[d]en objectiven Begriff des Schönen, der sich eo ipso auch zu einem objectiven Grundsatz des Geschmacks qualificirt“, <sup>108</sup> ausfindig macht. Schönheit wird definiert als „*Freiheit in der Erscheinung*“, <sup>109</sup> d. h. als eine Freiheit, die an bestimmten Akten und Artefakten *für uns* sichtbar wird. Da Freiheit aber im eigentlichen Sinne nur dem Menschen zukommen kann, ist „*Freiheit in der Erscheinung*“ ein paradoxer Ausdruck, eine Metapher. Wenn wir einen Gegenstand ‚schön‘ finden oder nennen, dann deshalb, weil wir ihn im Modus des ‚als ob‘ wie eine Person behandeln, wie einen Menschen. Wir „*leyhen*“<sup>110</sup> einem Gegenstand eine Eigenschaft, die im buchstäblichen Sinne nur einem Menschen zukommt. Wir verbinden – so Schillers These – mit der Form einer Vase, eines Rockes, eines Tanzes usw. die Idee der Freiheit. Man sieht schon hier: Schiller leitet eine ästhetische Bestimmung aus einer ethischen bzw. politischen ab. Das Schöne wurzelt im Erhabenen,<sup>111</sup> der zweiten von

105 Zu den forschungsgeschichtlichen Folgen dieser Verdrängung von zweckgebundener, ephemerer Kunst, für welche die Tafelmusik exemplarisch steht vgl. Leopold 2022, S. 93–98.

106 Vgl. Robert 2011c, S. 353–419.

107 Albers/Hahn/Ponten 2022, S. 4.

108 NA 26, S. 170.

109 NA 26, S. 182.

110 NA 26, S. 180.

111 Vgl. Robert 2011c, S. 366 f.

Kant analysierten Makrokategorie der ‚doppelten Ästhetik‘ des 18. Jahrhunderts.<sup>112</sup> Über den Umweg des Erhabenen, das die Autonomie des Willenssubjekts aktiviert, kommt dann doch die Ethik in die Ästhetik zurück. Andererseits werden dem Kunstwerk selbst nun – unter dem Einfluss des Winckelmann’schen Klassizismus – quasi-personale Freiheitsrechte zugesprochen oder ‚geliehen‘.

Noch deutlicher zeigt sich die ‚ästh-ethische‘ Indienstnahme der Kunst in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*. Schon der Titel deutet die Heteronomie und den instrumentellen Charakter des Ästhetischen an: Angesichts der desillusionierenden Entwicklung der Französischen Revolution in den frühen 1790er Jahren scheint eine Transformation von Staat und Staatsvolk nur durch ‚ästhetische Erziehung‘ denkbar. Kunst wird zum Mittel, den verrohten Menschen der Gegenwart zu bilden und den „Naturstaat“ über das Zwischenstadium des „ästhetischen Staates“ in den „Vernunftstaat“ zu überführen. Statt Revolution also Transformation durch das zivilisierende Spiel mit dem Schönen.<sup>113</sup> Schiller hat das Dilemma dieses Ansatzes natürlich gesehen: Mit dem Konzept ‚ästhetische Erziehung‘ wird Kunst zum Instrument der Politik und der Anthropologie, das Gefahr läuft, sich im Erfolgsfalle zu Tode zu siegen und überflüssig zu machen. Denn was wäre die Aufgabe der Kunst im einmal erreichten ‚Staat der Vernunft‘? Erst in den letzten Briefen (v. a. in Brief 27) vollzieht Schiller eine Kehrtwende, indem er den „ästhetischen Staat“<sup>114</sup> als real existierende Utopie ausruft, in dem schon jetzt – nicht erst im Vernunftstaat – die Idee von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit realisiert scheint. „Freyheit zu geben durch Freyheit ist das Grundgesetz dieses Reichs“<sup>115</sup> – Schiller denkt hier nicht an ein konkretes Staatsgebilde, wie der Hinweis auf den „Kreis[] des schönen Umgangs“<sup>116</sup> verdeutlicht. Das Gemeinte zeigt sich in der Schlusswendung:

Existiert aber auch ein solcher Staat des schönen Scheins, und wo ist er zu finden? Dem Bedürfniß nach existiert er in jeder feingestimmten Seele, der That nach möchte man ihn wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik in einigen wenigen auserlesenen Zirkeln finden, wo nicht die geistlose Nachahmung fremder Sitten, sondern eigne schöne Natur das Betragen lenkt, wo der Mensch durch die verwickeltsten Verhältnisse mit kühner Einfalt und ruhiger Unschuld geht, und weder nöthig hat, fremde Freyheit zu kränken, um die seinige zu behaupten, noch seine Würde wegzuwerfen, um Anmuth zu zeigen.<sup>117</sup>

112 Vgl. Zelle 1995.

113 Die Vorstellung, dass Kunst und Dichtung eine noch primitive Menschheit durch Dichtung und Kunst zivilisiert, ist die bis in die antike Rhetorik zurückreichende Vorgeschichte der ‚ästhetischen Erziehung‘. Robert 2011c, S. 266f.; Robert 2012b, S. 24–33.

114 NA 20, S. 410.

115 NA 20, S. 410.

116 NA 20, S. 410.

117 NA 20, S. 412.

Schillers ästhetischer Staat ähnelt teils einem geselligen Salon, teils einem Geheimbund, teils einem parareligiösen Konventikel. Brecht assoziierte eine „hochgesinnte verschwörung gegen das publikum“. <sup>118</sup> Die „reine Kirche“ verweist auf Augustinus’ Schrift *De civitate Dei*, in welcher der ‚irdische Staat‘ (*civitas terrena*) dem ‚Gottesstaat‘ (*civitas dei*) entgegengesetzt wird, der sich unsichtbar und in den verstreuten, wahren Christen verwirklicht, eine Idee, die im pietistischen Umfeld Württembergs in der Vorstellung der ‚Stillen im Lande‘ fortlebte. Luther entwickelte aus dieser Dichotomie seine berühmte Zwei-Reiche-Lehre. Der ästhetische Staat wird bei Schiller zur *civitas aesthetica*, zum Nachfolger des augustinischen Gottesstaates auf Erden. Im Zeitalter der Geheimbünde und Logen lag diese Idee eines unsichtbaren ‚Reichs‘ des Schönen und der zivilisierten Gemeinschaft nahe. Seinen konkreten Ort sah Schiller „in der Nähe des Thrones“. <sup>119</sup> Denn Schönheit zeigt sich im „Betragen“, im „schöne[n] Ton“, <sup>120</sup> in den ‚schönen Sitten‘ – also in der geselligen und gesellschaftlichen *actio* und Performanz, bei der es auf Zwanglosigkeit, Natürlichkeit und Freiheit ankam.

Damit schloss Schiller an eine frühneuzeitliche Kunst und Ästhetik des Umgangs an, wie sie Baldassare Castiglione mit dem Verhaltensideal der ‚Ungezwungenheit‘ oder ‚Nachlässigkeit‘ (*sprezzatura*) in seinem *Libro del Cortegiano* (1528) begründet hatte. Schillers Zeitgenossen Christian Garve und – vor allem – der Freiherr von Knigge hatten diese ausgesprochene Elitenkultur in ihren Texten neu reflektiert und popularisiert. <sup>121</sup> Heinz Otto Burger hat vor vielen Jahren auf diesen Zusammenhang von deutscher Klassik und europäischer Adelskultur hingewiesen, <sup>122</sup> ein Zusammenhang, der dann von der marxistischen Kritik und Ästhetik der 1970er Jahre aufgenommen und polemisch in ein Verdikt über die vermeintliche Elitenkultur der Klassik umgemünzt wurde. <sup>123</sup> Beistand erhielt dieses Narrativ durch Pierre Bourdieus einflussreiche Kunstsoziologie: Bourdieu erhob ausgehend von Kants Unterscheidung zwischen „reinem“ und „barbarischem“ Geschmacksurteil (Kant: Kritik der Urteilskraft, § 13) den Vorwurf, die klassische (deutsche) Ästhetik habe zu einem „kulturellen Schisma“ <sup>124</sup> geführt, das vermeintlich

118 Brecht: Arbeitsjournal 1942–1955, S. 807.

119 NA 20, S. 412.

120 NA 20, S. 412.

121 Knigge: Umgang, S. 18: „Was die Franzosen den *esprit de conduite* nennen, das fehlt Jenen: die *Kunst des Umgangs mit Menschen* – eine Kunst, die oft der schwache Kopf, ohne darauf zu studieren, viel besser erlauft, als der verständige, weise, witzreiche; die Kunst sich bemerkend, geltend, geachtet zu machen, ohne beneidet zu werden.“

122 Vgl. Burger 1972.

123 Z.B. von Bürger 1983, S. 84: „Der *honnête homme* muß umfassend gebildet sein, aber die Mühe, die der Erwerb der Bildung bereitet hat, darf im geselligen Verkehr nicht mehr erkennbar sein. Die Bildung muß als Natur erscheinen. Das aristokratische Verhaltensideal, das die Verdeckung der Arbeit zur Bedingung von Persönlichkeitsbildung macht, kehrt in der idealistischen Ästhetik als Forderung an das Kunstwerk wieder.“

124 Bourdieu 1982 [1979], S. 65.

hohe und ‚wahre‘ Kunst von populärer Unterhaltung unterscheide, wie sie die unteren Klassen schätzten und betrieben. Sein erklärter Versuch, mit *La distinction* eine *critique sociale du jugement* vorzulegen, zeigt, wie die idealistische Ästhetik zum Gegenspieler einer engagierten ‚Ästhetik von unten‘ wurde. Die im Gegenzug zu beschreibende „populäre Ästhetik“ wird daher entschieden als eine „anti-kantianische Ästhetik“<sup>125</sup> entworfen, die jedoch – auch das zeigt Bourdieu – noch in ihren ganz andersartigen Phänomenen ex negativo auf die Kantischen Grundsätze bezogen bleibt. Für die Kultur der Weimarer Klassik und die ästhetische Praxis um 1800 ist die Idee eines kulturellen ‚Schismas‘ und einer Abdrängung des Populären jedoch geradezu irreführend. Die neuere Klassik-Forschung konnte zeigen, dass gerade die literarischen Journale einen erheblichen Beitrag zur Einebnung der Schwelle zwischen Höhenkamm- und Unterhaltungskunst leisteten,<sup>126</sup> auch und gerade dort, wo die Protagonisten selbst – z. B. Schiller in der Bürgerrezension – zum Zweck der Positionierung im literarischen Feld die Differenz zwischen wahrer und falscher ‚Popularität‘, zwischen echter Kunst und bloßem ‚Dilettantismus‘ zu betonen suchten (Abb. 12).<sup>127</sup>

So kommt es, dass – wie schon angesprochen – die symbolische Ebene der Äußerungen (z. B. Dilettantismusbegriff) und die soziale Ebene der ästhetischen Praktiken (z. B. Journale) in einem Widerspruch stehen, den es zu benennen gilt. Die tatsächliche ästhetische Praxis um 1800 war weit weniger elitär, als es die abgrenzenden Reflexionen über das vermeintliche Dilettantentum andeuteten. An den Segnungen der ästhetischen Kultur konnten eben bürgerlichen Kreise abseits der ‚Throne‘ partizipieren. Klassische Kultur und Literatur wurden Teil der bürgerlichen Lebenswelt und in diesem Sinne auch in weiten Kreisen ‚populär‘. Die Journale waren die eigentlichen Organe und Medien der ästhetischen Erziehung. Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* erschienen 1795 im ersten Stück von Schillers Zeitschrift *Die Horen* (1795–1797, bei Cotta in Tübingen). Die Ankündigung der *Horen*, von Schiller verfasst (Abb. 13), wird denn auch immer wieder als eigentliches Manifest der ästhetischen Autonomie zitiert und im Namen einer „Heteronomieästhetik“ kritisiert.<sup>128</sup> Schiller betont hier, man wolle den „Kampf politischer Meinungen“ und den „allverfolgenden Dämon der Staatskritik“ hinter sich lassen und dem „Lieblingsthema des Tages ein strenges Stillschweigen auferlegen“.<sup>129</sup>

125 Bourdieu 1982 [1979], S. 81–85.

126 Vgl. Dröse 2025.

127 Z. B. in den mit Goethe 1799 ausgearbeiteten Schemata über Dilettantismus, die Nutzen und Schaden des Dilettantismus tabellarisch festhalten. NA 21, S. 60–63. Dort heißt es etwa: „Kurz alles wahrhaft Schöne und Gute der echten Poesie wird durch den überhandnehmenden Dilettantismus profaniert, herumgeschleppt und entwürdigt.“ Vgl. Mix 1997.

128 Albers/Hahn/Ponten 2022.

129 NA 22, S. 106.

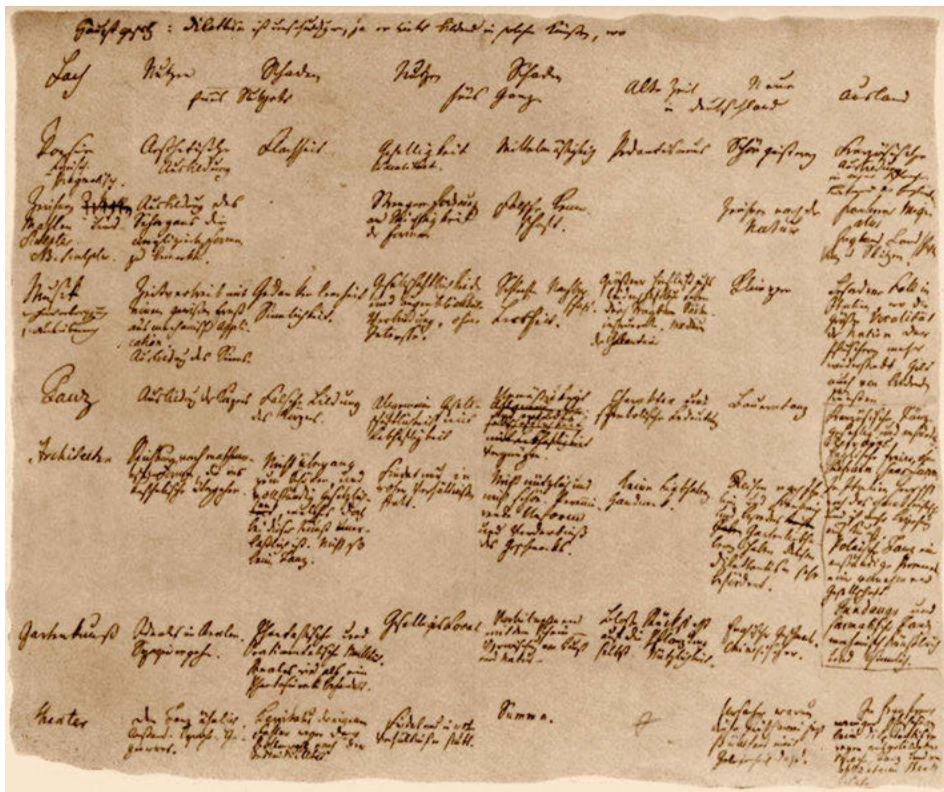


Abb. 12. Friedrich Schiller: Schema über Dilettantismus (1799), Handschrift mit handschriftlichen Ergänzungen Goethes

„Mitten in diesem politischen Tumult“ sollte alles verbannt werden, „was mit einem unreinen Parteigeist gestempelt ist“,<sup>130</sup> um so „wahre Humanität zu befördern“:<sup>131</sup> „Wohlanständigkeit und Ordnung, Gerechtigkeit und Friede werden also der Geist und die Regel dieser Zeitschrift sein.“<sup>132</sup> Schillers humanistische Ziele sind viel kritisiert und ridikulisiert worden. Dennoch war das *Horen*-Programm der konkreteste Versuch, ‚ästhetische Erziehung‘ als publizistische Agenda zu verwirklichen und zu popularisieren. Die Zeitschrift und ihre Leser bildeten jenen ‚ästhetischen Staat‘, in dem schon jetzt jene Freiheit verwirklicht war, die im politischen Feld erst noch erkämpft werden musste.

130 NA 22, S. 106.

131 NA 22, S. 107.

132 NA 22, S. 107.

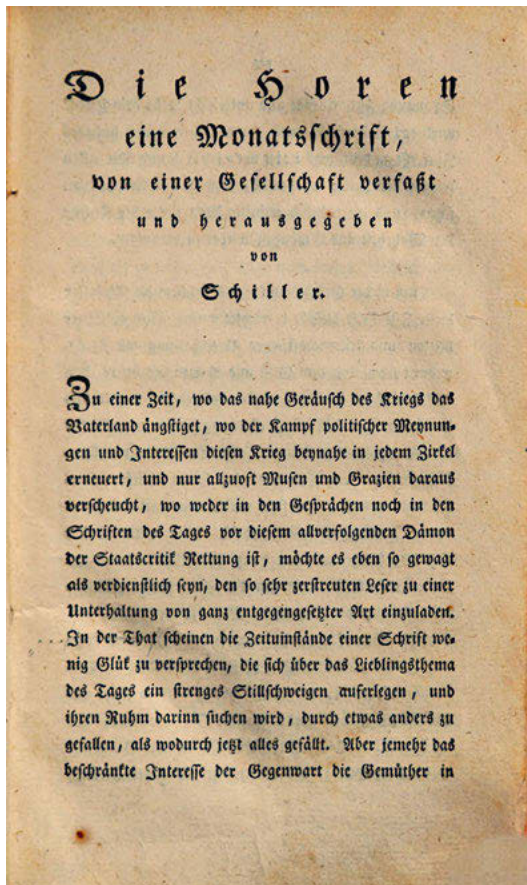


Abb. 13. Friedrich Schiller: Die Horen [...], Erster Band, Erstes Stück, Tübingen 1795, S. III, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Rar. 522-1/2

### 3.5 Von der ästhetischen Autonomie zur Autonomieästhetik

Wir können damit ein Zwischenfazit ziehen: Zwischen Lessing und Schiller konstituiert sich ‚ästhetische Autonomie‘ in Deutschland als eine ästhetische Reflexionsfigur, die jedoch keine in sich geschlossene Autonomieästhetik bildet. Auf der autologischen Seite verdichten sich Motive ‚innerer Autonomie‘, etwa im Geniebegriff und im *opus*-Denken, die auf eine längere, antik-humanistische Genealogie zurückblicken können (wie das Beispiel Horaz zeigt). Diese Figuren innerer Autonomie treten in Wechselwirkung mit neuen heterologischen Faktoren: der Ausbildung eines sozialen Teilsystems Kunst, das sich begriffsgeschichtlich im überhöhenden Kollektivsingular ‚Kunst‘ spiegelt, der Formation eines literarischen Marktes bzw. Feldes, in dem Autorschaft eng mit symbolischem und ökonomischem Kapital gekoppelt wird. Dennoch darf man die Konsistenz dieser Entwürfe nicht überschätzen. Bei allen betrachteten Autoren zeigen sich

Widersprüche: Lessing formuliert als einer der Ersten markant die Forderung, dass nur eine Kunst um der Kunst willen überhaupt Gegenstand der Ästhetik sein darf. Andererseits gilt die Autonomie bei ihm nur eingeschränkt; den bildenden Künsten drohen bei Verstoß gegen die *bienséance* staatliche Sanktionen.

Kant bezieht in der *Critik der Urtheilskraft* den Autonomiebegriff sowohl auf die Produktion (Genie) als auch auf die Rezeption, d.h. das ästhetische Urteilssubjekt. Nicht die Kunst, sondern ihre Akteure – Betrachter wie Erzeuger – sollen autonom sein, d.h. frei von Interessen ethischer, religiöser, wissenschaftlicher Art auf den Gegenstand blicken. Die Objekte des ästhetischen Urteils können dagegen auch Gegenstände der Natur sein, wie vor allem in der Analytik des Erhabenen deutlich wird.<sup>133</sup> Die Ästhetik überschreitet den Rahmen der alten Kunsttheorie, die immer eine Theorie der menschlichen, durch Kunst produzierten Artefakte gewesen war. Die neuen Naturästhetiken wie die Ästhetik der Landschaft<sup>134</sup> bezeugen beispielhaft diese Ausdehnung und Universalisierung der ästhetischen Sphäre. Auf der heterologischen Seite zeigen sich auch die Grenzen des Kantischen Ansatzes. Kant verankert das Ästhetische in einer Theorie der Erkenntnis, womit Fragen der gesellschaftlichen Positionierung der Kunst aus dem Blick geraten. So sehr das mündige ästhetische Subjekt gefordert wird, so wenig ist Ästhetik bei ihm ein Politikum. Erst Schiller verortet die Kunst in einem doppelten Spannungsfeld von Anthropologie und Politik. Auch er reflektiert ästhetische Autonomie, ohne jedoch heteronomieästhetische Motive aufzugeben. Das verleiht seiner Argumentation etwas Schwankendes; Kunst ist in den *Ästhetischen Briefen* ein Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck; der ästhetische Staat als innerweltliche *civitas aethetica* bleibt eine Utopie gelingenden Zusammenlebens, die in der Wirklichkeit nur ausnahmsweise – „in der Nähe des Thrones“ und „im schönen Ton“ – realisiert werden kann.<sup>135</sup> Dabei verweist die Entwicklung des Kollektivsingulars ‚Kunst‘ zwischen 1770 und 1800 auf die Ausbildung der ästhetischen Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘, die sich nicht nur in ästhetischen Diskursen wie bei Kant oder Schiller niederschlägt, sondern auch institutionell Wirkung entfaltet: in Autotopen wie dem Museum, dem Theater, dem Konzertsaal als Orten einer innerweltlichen Sakralität, mit spezifischen Praktiken, Stil- und Geschmacksregeln, die von der Feldtheorie in der Nachfolge Bourdieus intensiv diskutiert wurden.<sup>136</sup>

Aus diesem heterogenen Gemisch von Reflexionen, Theorien und Positionen, die sich um 1800 modisch an den Begriff der ‚Autonomie‘ lagerten, wurde erst im polemischen

133 Zum ‚Natural sublime‘ vgl. die klassische Studie von Nicolson 1997; zur ‚doppelten‘ Ästhetik des Schönen und des Erhabenen Zelle 1995.

134 Vgl. Riedel 1989.

135 NA 20, S. 412.

136 Zur Aktualität dieses Ansatzes verweise ich exemplarisch für eine Fülle an soziologischen Forschungen auf den pointierten Beitrag von Wolf/Rammerstorfer 2024.



schen Rückblick eine ‚Autonomieästhetik‘. So subsumiert Heinrich Heine das zurückliegende Zeitalter unter dem ironischen Begriff „Kunstperiode“.<sup>137</sup> 1831 spricht er vom „Ende der Kunstperiode“ und vom „tote[n] Scheinwesen der alten Kunst“, die dem „nahe[n] Absterben“ entgegengehe.<sup>138</sup> In der *Romantischen Schule* legt er nach: Goethes Pantheismus habe zu „Indifferentismus“ geführt und ihn dazu verleitet, sich „nur mit Kunstspielsachen, Anatomie, Farbenlehre, Pflanzenkunde und Wolkenbeobachtungen“ zu beschäftigen.<sup>139</sup> Als „Artist“ sei Goethe „der größte Künstler in unserer Literatur, und alles was er schrieb wurde ein abgerundetes Kunstwerk.“<sup>140</sup> Heine macht Goethe zum Urheber einer entschiedenen Autonomieästhetik:

Das Beispiel des Meisters leitete die Jünger, und in Deutschland entstand dadurch jene literarische Periode, die ich einst als ‚die Kunstperiode‘ bezeichnet, und wobei ich den nachteiligen Einfluß auf die politische Entwicklung des deutschen Volkes nachgewiesen habe. Keineswegs jedoch leugnete ich bei dieser Gelegenheit den selbständigen Wert der Goetheschen Meisterwerke. Sie zieren unser teures Vaterland, wie schöne Statuen einen Garten zieren, aber es sind Statuen. Man kann sich darin verlieben, aber sie sind unfruchtbar: die Goetheschen Dichtungen bringen nicht die Tat hervor, wie die Schillerschen. Die Tat ist das Kind des Wortes, und die Goetheschen schönen Worte sind kinderlos. Das ist der Fluch alles dessen, was bloß durch die Kunst entstanden ist. Die Statue, die der Pygmalion verfertigt, war ein schönes Weib, sogar der Meister verliebte sich darin, sie wurde lebendig unter seinen Küssen, aber so viel wir wissen, hat sie nie Kinder bekommen.<sup>141</sup>

Im Kontext von Vormärz und Jungem Deutschland war damit der bewusste Verzicht auf politische Wirksamkeit der Kunst gemeint, ein Quietismus, den Heine in Goethe, aber auch in der Romantik repräsentiert sah. Dass Heine selbst in der Ambivalenz der Kunstautonomie gefangen war, spiegelt sich in seiner Polemik gegen die Formen der ‚Tendenzliteratur‘ oder in seiner Furcht, der aufziehende Kommunismus könne ihm die „Marmorbilder“ seiner Kunst zerschlagen. In der Vorrede zu *Lutetia* (1855) bezieht Heine die Schlagwörter der Goethe-Kritik unmittelbar auf sich:

In der Tat, nur mit Grauen und Schrecken denke ich an die Zeit, wo jene dunklen Ikonoklasten [die Kommunisten; J.R.] zur Herrschaft gelangen werden: mit ihren rohen Fäusten zerschlagen sie alsdann alle Marmorbilder meiner geliebten Kunstwelt, sie zertrümmern alle jene phantastischen Schnurpfeifereien, die dem Poeten so lieb waren; sie hacken mir meine Lorbeerwälder um, und pflanzen darauf Kartoffeln [...].<sup>142</sup>

137 Heine: *Schriften 1831–1837*, S. 72 (Gemäldeausstellung in Paris 1831).

138 Heine: *Schriften 1831–1837*, S. 72f.

139 Heine: *Schriften 1831–1837*, S. 394.

140 Heine: *Schriften 1831–1837*, S. 395.

141 Heine: *Schriften 1831–1837*, S. 395.

142 Heine: *Schriften 1831–1837*, S. 232.

Das Schlagwort „Kunstperiode“ unterstellt im polemischen Rückblick, die gesamte Ästhetik um 1800 habe einsinnig einem Konzept ästhetischer Autonomie gehuldigt, das sämtliche heterologischen Ansprüche aufgab oder ausblendete. Goethe wird zum Gründervater des europäischen Ästhetizismus und des ‚l’art pour l’art‘ erklärt. Dem Buchstaben nach trifft dies nicht zu: Das Schlagwort ‚l’art pour l’art‘ ist eine Frucht der französischen Rezeption deutscher idealistischer Ästhetik. Es begegnet zum ersten Mal bei Benjamin Constant, der 1802 als Begleiter der Madame de Staël nach Deutschland kam, dort u. a. Schiller begegnete und bei August Wilhelm Schlegel eine Vorlesung über Kants Ästhetik hörte.<sup>143</sup> Diesbezüglich notiert er am 11. Februar 1804 in sein *Journal intime*: „Son [d. h. Schellings; J. R.] travail sur l’esthétique de Kant. Idées très ingénieuses. *L’art pour l’art*, et sans but; tout but dénature l’art. Mais l’art atteint au but qu’il n’a pas.“<sup>144</sup> Die Idee des ‚l’art pour l’art‘ war also ein deutscher Ästhetikexport, bei dem die Kantische Bestimmung des Geschmacksurteils in romantischer Perspektive zugespitzt wurde. Auch wenn Constants *Journal intime* erst 1895 publiziert wurde, wurde die Idee der Zweckfreiheit der Kunst in Frankreich in den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts leitend. 1832, im Todesjahr Goethes, formulierte Théophile Gautier prägnant: „A quoi cela sert-il? – Cela sert à être beau. – N’est-ce pas assez? comme les fleurs, comme les parfums, comme les oiseaux, comme tout ce que l’homme n’a pu détourner et dépraver à son usage“.<sup>145</sup> Im europäischen Ästhetizismus des späten 19. Jahrhunderts machte der emanzipatorische Autonomiebegriff der Aufklärung einer eskapistischen Entwicklung Platz, die auf „reine Poesie“ und „künstliche Paradiese“ (Charles Baudelaire, 1860) zielte; sie erreichte ihren Höhepunkt in der neoromantischen *Décadence* um 1900.<sup>146</sup>

Heines polemischer Epochenbezeichnung „Kunstperiode“ stand eine affirmative gegenüber, die für das 19. Jahrhundert und für die Fachgeschichte prägend wurde. In den 1830er schickte sich die neu formierte Germanistik an, die Weimarer Klassik, die idealistische Ästhetik und ‚das Jahrhundert Winckelmanns‘ als endlich erreichte Höhepunkte der deutschen Literatur- und Geistesgeschichte zu proklamieren.<sup>147</sup> In der bürgerlich-patriotischen Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts wurde jene – vermeint-

143 Vgl. Kiesel 2004, S. 237

144 Constant: *Journaux intimes*, S. 58; Übers. J. R.: ‚Seine Arbeit über Kants Ästhetik. Sehr geistreiche Ideen. Die Kunst der Kunst wegen, und ohne Ziel; jedes Ziel entfremdet die Kunst. Denn die Kunst erreicht ihr Ziel nur, wenn sie keins hat.‘

145 Gautier: *Préface Albertus*, S. 82. Übers. J. R.: ‚Wozu dient dies? – Dies dient dazu, schön zu sein. – Ist das nicht genug? Wie die Blumen, wie die Düfte, wie die Vögel, wie all das, was der Mensch nicht an sich reißen und zu seinem Nutzen herabziehen konnte.‘

146 Für Deutschland Brokoff 2010 (anhand der Linie Platen – Meyer – George) sowie Gerok-Reiter 1996 (Rilke im Blick auf Mallarmé).

147 Vgl. Fohrmann/Voßkamp 1991; Fohrmann/Voßkamp 1994.

liche – „Klassik-Legende“<sup>148</sup> geprägt, die dann seit den 1970er Jahren umso lautstärker dekonstruiert wurde. Klaus L. Berghahn spitzt zu:

Der Epochenbegriff ‚Deutsche Klassik‘ entstand bekanntlich zwischen 1835 und 1871 aus nationalem Wunschdenken. Er ist das Produkt einer politisierenden Literaturgeschichtsschreibung, die in dürftigen Zeiten jenen nationalen Mythos schuf, um kulturpolitisch die Einigung Deutschlands vorzubereiten.<sup>149</sup>

Erst hier, in der sozial- und ideologiekritischen Debatte nach 1968, liegen die Wurzeln des Kompositumkonzepts ‚Autonomieästhetik‘, das nun – ganz auf der Linie Heines – entschieden kritisch-pejorativ gefasst wurde: als eine ‚bürgerliche‘ Ästhetik (im Sinne von ‚bourgeois‘), die sich den politischen Herausforderungen ihrer Zeit verweigerte. Für die Literaturwissenschaft sind neben dem von Jost Hermand und Reinhold Grimm herausgegebenen Band „Die Klassik-Legende“ (1971) die Arbeiten von Christa und Peter Bürger zu nennen, insbesondere dessen „Theorie der Avantgarde“ (1974) und „Zur Kritik der idealistischen Ästhetik“ (1983).<sup>150</sup> Um den Zungenschlag und das rhetorische Pathos dieser Kritik der Autonomieästhetik zu illustrieren, führe ich einen bezeichnenden Passus aus Peter Bürgers „Theorie der Avantgarde“, einem ‚Klassiker‘ der marxistischen Literaturwissenschaft, an:

*Autonomie der Kunst* ist im eine Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Sie erlaubt, die geschichtlich entstandene Herauslösung der Kunst aus lebenspraktischen Bezügen zu beschreiben, die Tatsache also, daß sich eine nicht zweckrational gebundene Sinnlichkeit bei den Angehörigen der Klassen hat herausbilden können, die zumindest zeitweise vom Druck unmittelbarer Daseinsbewältigung freigesetzt sind. [...] Autonomie ist mithin eine im strengen Wortsinne ideologische Kategorie, die ein Moment der Wahrheit (Herausgehobenheit der Kunst aus der Lebenspraxis) und ein Moment der Unwahrheit (Hypostasierung dieses historisch entstandenen Tatbestands zum ‚Wesen‘ der Kunst) verbindet.<sup>151</sup>

148 Grimm/Hermand 1971.

149 Berghahn 1990, S. 207. Derselbe Tenor bei Schläffer 2002, S. 108: „Der Epochenname ‚Klassik‘ ist eine erfolgreiche, aber keine gute Erfindung. [...] Eine deutsche Klassik hat es in der deutschen Literatur nie gegeben. Mit mehr Recht kann man in der griechischen, lateinischen, spanischen, französischen Literatur von einem klassischen Zeitalter sprechen, wo jeweils über eine längere Zeit hinweg eine ungewöhnliche Reihe bedeutender Dichter ihre Werke nach einem gemeinsamen poetischen Konzept schuf und mit allgemeinem Beifall bedacht wurde. Weimar ist damit nicht vergleichbar.“

150 Im Rückblick zeigen sich die Ambivalenzen der marxistisch inspirierten Klassik-Forschung: Die – mitunter vernichtende – Kritik am Gegenstand, der geradezu als Betrug entlarvt wird („Um Schiller betrogen“), wird zur Legitimation seiner weiteren Erforschung. Man arbeitet sich an Schiller und Goethe ab, um weiter an ihnen arbeiten zu können. Ein eindrückliches Bild der erbittert kontroversen Standpunkte bieten die im Anhang abgedruckten Diskussionen der Vorträge des bekannten Bandes ‚Revolution und Autonomie‘ (vgl. Wittkowski 1990), der so etwas wie den Schlusspunkt der marxistisch-kritischen Weimar-Forschung in Deutschland bildet.

151 Bürger 1974, S. 63.

Wie Adorno sieht Bürger die Vorstellung einer ‚Autonomie der Kunst‘ ambivalent: Sie bezeichnet eine – von Bürger als Fehlentwicklung kritisierte – gesellschaftliche Praxis der Moderne, die Kunst vom Leben trennt. Dabei denkt er an die beschriebenen ästhetischen Autotope wie Theater, Museum, Konzerthaus usw. Autonomieästhetik ist, so Bürger, darin ideologisch, dass sie das historisch Gewordene bürgerlicher Kunstpraxis verkennt und Autonomie zum Inbegriff *aller Kunst aller Epochen* und Kulturen universalisiert. Dabei erkennt auch Bürger im Gefolge Adornos den „Doppelcharakter der Kunst“ im bürgerlichen Zeitalter, d. h. ihre Janusköpfigkeit.<sup>152</sup> Erst die Freiheit der Kunst schafft die Voraussetzung für kritische Distanz. Da autonome Kunst jedoch „das Bild einer besseren Ordnung im Schein der Fiktion verwirklicht, entlastet sie die bestehende Gesellschaft vom Druck der auf Veränderung gerichteten Kräfte“.<sup>153</sup> Daher sei die Autonomie nicht zu retten, sondern letztlich nur zu ‚negieren‘ gewesen. Mit dieser „Aufhebung der Institution Kunst“<sup>154</sup> hätten die ‚Avantgarden‘ die ‚bürgerliche‘ Kunstautonomie überwunden. Dabei hätten sie drei Bestimmungen der ästhetischen Autonomie im Blick gehabt: „[D]ie Abgehobenheit der Kunst von der Lebenspraxis, die individuelle Produktion und die davon getrennte Rezeption. Die Avantgarde intendiert die Aufhebung der autonomen Kunst im Sinne einer Überführung der Kunst in Lebenspraxis.“<sup>155</sup> Als Paradebeispiel für die Aufhebung der Trennung von Kunst und Lebenspraxis werden die *ready mades* eines Marcel Duchamps aufgerufen. Sie – so die These – negieren die autonome Kunst, indem sie banale Alltagsgegenstände und Massenprodukte wie ein Urinoir (*Springbrunnen*, 1913) „zum Zeichen des Hohns“ durch Signatur als Werk eines Autor-Individuums ausweisen.<sup>156</sup> Hier, so Bürger, werden Prinzipien der bürgerlichen Autonomieästhetik – Individualität, Singularität, Autorschaft, Isolation usw. – untergraben, ja verhöhnt. Diese ambitionierte Verbindung von Kunst und Alltagsästhetik dürfe jedoch nicht einfach im Sinne einer Ästhetik des Populären missverstanden werden; denn „Unterhaltungsliteratur und Warenästhetik“<sup>157</sup> entkommen, so Bürger, selbst nicht dem Verblendungszusammenhang der bürgerlichen Ästhetik. Sie setzen die Trennung von Kunst und Leben gleichsam ‚nach unten‘ fort, indem sie die wohlfeile Flucht in Zerstreuung, Ablenkung und Illusion beförderten. Das Populäre bleibt damit – wie schon bei Adorno – als „falsche[] Aufhebung“<sup>158</sup> ästhetischer Autonomie aus dem Bereich des ästhetisch Respektablen ausgegrenzt.

Peter Bürgers Ausführungen zur Dialektik ästhetischer Autonomie stehen in den 1970er Jahren nicht allein. Die kritische Theorie der Frankfurter Schule wurde zum

152 Vgl. Bürger 1974, S. 68.

153 Bürger 1974, S. 68.

154 Bürger 1974, S. 68.

155 Bürger 1974, S. 72.

156 Bürger 1974, S. 71.

157 Bürger 1974, S. 73.

158 Bürger 1974, S. 73.

*common ground* der Ästhetikdebatte. Damit wurde das Thema ‚Autonomieästhetik‘ zum Kristallisationskern der Frage nach Kunst und Gesellschaft. Dabei entstand eine Vielzahl klassischer Studien, die für Genealogie und Kritik der ästhetischen Autonomie noch heute anschlussfähig sind. Einige seien hier exemplarisch genannt. So beschäftigt sich Carl Dahlhaus’ Studie zur ‚absoluten Musik‘ (1978) aus kritischem Geist mit der Konstitution der Autonomieästhetik des 19. Jahrhunderts (‚absolute Musik‘ vs. ‚Programm-musik‘).<sup>159</sup> Für die Kunstgeschichte nenne ich einen 1972 erschienenen Themenband, u. a. mit Beiträgen von Horst Bredekamp und Berthold Hinz, mit dem bezeichnenden Titel „Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie“. Die Autoren des Bandes sehen die Wurzeln der Autonomie in der Kunst der italienischen Renaissance. Gefragt wird nach der „Stellung der künstlerischen Produktion in der Renaissancegesellschaft“. <sup>160</sup> Als wichtige, ‚ideologische‘ Themen der Autonomiedebatte erscheinen: „Autonomie, Geniebegriff, Originalität, Innerlichkeit, Funktionslosigkeit, ästhetische[] Abstraktion“. <sup>161</sup> Neben Arnold Hausers <sup>162</sup> monumentaler „Sozialgeschichte der Kunst und Literatur“ beruft man sich geläufig auf Marx, Engels, Lukács, Bloch und – vor allem – Theodor W. Adorno.

In allen Geisteswissenschaften bedeuten die 1970er und frühen 1980er Jahre den Höhepunkt der Sozialgeschichte der Kunst. So wurde einerseits die heteronome Einbettung der Kunst bzw. der Künstler in ihre sozialen (vor allem ständischen) Kontexte – insbesondere der Antagonismus von Hofkultur, Universität und bürgerlichem Selbstbewusstsein – diskutiert. Exemplarisch zu nennen sind Martin Warnkes Studie zur Sozialgeschichte des „Hofkünstlers“ oder Andreas Tackes Studien zu Zunftordnungen,<sup>163</sup>

159 Vgl. Dahlhaus 1978, S. 8: „Und es ist kaum eine Übertreibung, wenn man behauptet, daß der Begriff der absoluten Musik die tragende Idee des klassisch-romantischen Zeitalters in der Musikästhetik gewesen ist.“

160 Müller 1972, S. 82.

161 Müller 1972, S. 86.

162 Arnold Hausers bedeutende „Soziologie der Kunst“ (dt. 1974) ging ebenfalls von der vermeintlichen Trennung von Kunst und Lebenswelt aus, welche die Autonomieästhetik bewirkt habe: „[D]as Kunstwerk an sich, das künstlerische Produkt als selbstgenügsames, in sich geschlossenes, formgerechtes Gebilde stellt in Wirklichkeit eine Unterbrechung des lebendigen ästhetischen Prozesses dar, die unvermeidlich eintritt, sobald die sachliche Unterlage des Erlebnisses dem künstlerischen Sinn- und Wertzusammenhang entrissen und der Funktion, die sie im Leben der Menschen zu erfüllen bestimmt ist, enthoben wird.“ Hauser 1988, S. 8. Hauser polemisiert gegen die romantische Tradition und votiert für einen Realismus, der sich „wirklichkeitsdurstig und wirklichkeitstrunken“ der Welt, nicht den Ideen zuwendet (S. 14). Mit der Romantik habe sich die Kunst „von den praktischen Interessen, moralischen Rücksichten und wissenschaftlichen Gesichtspunkten immer weiter entfernt[]“ (S. 23).

163 Ich verweise hier bündig auf die Website der von Andreas Tacke begründeten Trierer Arbeitsstelle für Künstlersozialgeschichte. <https://www.kuenstlersozialgeschichte-trier.de> (letzter Zugriff 5. August 2024)

in der Germanistik die Studien zur Gelehrten- bzw. Bildungsgeschichte des Barock oder die Reihe „Hansers Sozialgeschichte der Literatur“ (12 Bde. 1980–1999).<sup>164</sup> Andererseits wurden ‚subautonome‘ Kunstformen – Trivial-, Unterhaltungs-, Gebrauchskunst – neu beachtet. Diese Aufwertung dezidiert heteronomer Formen ging auf die neusachliche Ästhetik der Weimarer Zeit zurück. Literarisch ist an Brechts Programm einer „Gebrauchslyrik“ zu erinnern.<sup>165</sup> Hindemith votierte für „Gebrauchsmusik“ im Gegensatz zur autonomen „Konzertmusik“, ein Begriff, der von Heinrich Besseler stammte.<sup>166</sup>

### 3.6 Kritik der bürgerlichen Ästhetik – Adorno und die Folgen

Den Impuls zur sozialgeschichtlichen Wende und zur ideologiekritischen Autonomie-debatte der 1970er und frühen 1980er Jahre hatte – zumindest im Westen – die Rezeption Adornos gegeben.<sup>167</sup> Ihr Epizentrum hatte sie in Frankfurt, einerseits in Adornos *Institut für Sozialforschung*, andererseits im Suhrkamp-Verlag, der mit Reihen wie „Suhrkamp Wissenschaft“ und der „edition Suhrkamp“ zum Umschlagpunkt der kritischen Ästhetik-Debatten wurde. Adornos kritische Theorie ging aus von seinen *Noten zur Literatur* (1958), seinen Schriften zur Musiktheorie und -philosophie, schließlich von seiner postum (1970) veröffentlichten *Ästhetischen Theorie*. Im Rückblick bieten diese Schriften ein ambivalentes Bild. Bei allen sozialhistorischen Ansätzen vertrat Adorno einen elitären, akademischen Stil und Anspruch in der Kunst- und Kulturtheorie. Auf der einen Seite stand für ihn die Hochkultur der westeuropäischen Avantgarde – in der Literatur repräsentiert durch Beckett und Kafka, in der Musik durch Alban Berg und Arnold Schönberg –, auf der anderen Seite Massenkultur und Kulturindustrie, die Adorno während seines Exils in Kalifornien am Beispiel Hollywood aus nächster Nähe kennengelernt hatte. Bei populären Formen wie dem Volkslied, das von „Musikanten“ praktiziert werde, schien ihm die „Entkunstung der Kunst“<sup>168</sup> zu drohen. Kunst müsse sich „von heteronomen Zwecken“,<sup>169</sup> von politischer oder religiöser Vereinnahmung emanzipieren.<sup>170</sup> Seit Adorno ist denn auch gerade die scharfe Unterscheidung von Hochkultur und Populärkultur ein wichtiges Kennzeichen von Autonomieästhetik.<sup>171</sup>

164 Vgl. Barner 1970; Kühlmann 1982; Braungart 1988; Huber/Lauer 2000 zur Kritik der Sozialgeschichte; Möglichkeiten, die Sozialgeschichte mit dem praxeologischen Modell des SFB zu vermitteln, diskutiere ich in Robert 2022.

165 Brecht: Lyrik-Wettbewerb.

166 Vgl. Hinton 1989.

167 Eine bündige Zusammenfassung von Adornos Reflexionen zum Thema Autonomie bietet Olechnowitz 1981, S. 188–219.

168 Adorno: Kritik des Musikanten, S. 85.

169 Adorno: Kritik des Musikanten, S. 72.

170 Vgl. Dröse 2023, S. 178–182.

171 In der Diskussion um ‚Volksbuch‘ und ‚Prosaroman‘ wurde sie in die Frühe Neuzeit zurückdatiert.

Während Trivial- und Schemakunst den kommerziellen Verwertungskreisläufen der ‚Kulturindustrie‘ dienen und dazu beitragen, den gesellschaftlichen ‚Verblendungszusammenhang‘<sup>172</sup> zu affirmieren und zu perpetuieren, entziehe sich die Hochkultur der Avantgarden durch Negation von Tradition, Geschmacksnormen, Ganzheitsversprechungen usw. dem scheinhaften, ‚falschen Leben‘ der kapitalistischen Produktions- und Lebensverhältnisse. Negativität, Fragment, Utopie waren die Schlagworte einer Ästhetik, die dem ‚beschädigten Leben‘ der Nachkriegszeit angemessen schien. Dabei steht Adornos Ansatz der Entzauberung des Kunstbegriffs entgegen, schon weil auch er die Kern-Triade der bürgerlichen Ästhetik – Kunst, Künstler, Kunstwerk – niemals verleugnete und z.B. die „absolute Musik“, die keine Kompromisse einging, gegenüber der „Gebrauchsmusik“ präferierte.<sup>173</sup>

Ambivalent blieb folglich Adornos Verhältnis zum Konzept der ästhetischen Autonomie. Für den Marxisten ist alle Kunst ein „fait social“,<sup>174</sup> d.h. eine ‚Widerspiegelung‘ gesellschaftlicher Produktivkräfte und Produktionsverhältnisse. Um 1800, so Adorno, war „[i]hre Autonomie, Verselbständigung der Gesellschaft gegenüber, [...] Funktion des seinerseits wieder mit der Sozialstruktur zusammengewachsenen bürgerlichen Freiheitsbewußtseins“.<sup>175</sup> Dieser falschen bürgerlichen Kunstautonomie bzw. Autonomieästhetik, die von den bestehenden Verhältnissen vereinnahmt wird und diese nur affirmiert, stellt Adorno die wahre und heroische Autonomie der europäischen Avantgardkunst gegenüber, die sich durch Irritation, Verweigerung, Rückzug, Verzicht, Vereinsamung und ‚Beschädigung‘ auszeichnet – um nur einige ihrer Eigenschaften zu nennen. Nur sie wird „zum Gesellschaftlichen durch ihre Gegenposition zur Gesellschaft, und jene Position bezieht sie erst als autonome“.<sup>176</sup> Kunst bewahrt eine Außenseiter- und Beobachterposition gegenüber der Gesellschaft: „Das Asoziale der Kunst ist bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft.“<sup>177</sup> Aber Adorno sieht auch die Gefahr, dass Distanz in Indifferenz umschlägt: „[I]n der Distanz läßt sie die Gesellschaft, vor der ihr schaudert, auch unbehelligt.“<sup>178</sup> So werden „Immanenz der Kunst“

172 Ein Kernbegriff von Adornos Sozialtheorie, v.a. in der *Ästhetischen Theorie*, S. 252: „Der Scheincharakter der Kunstwerke, die Illusion ihres Ansichseins weist darauf zurück, daß sie in der Totalität ihres subjektiven Vermitteltseins an dem universalen Verblendungszusammenhang von Verdinglichung teilhaben; daß sie, marxisch gesprochen, ein Verhältnis lebendiger Arbeit notwendig so zurückspiegeln, als wäre es gegenständlich. Die Stimmigkeit, durch welche die Kunstwerke an Wahrheit partizipieren, involviert auch ihr Unwahres; in ihren exponierten Manifestationen hat Kunst von je dagegen revoltiert, und die Revolte ist heute in ihr eigenes Bewegungsgesetz übergegangen.“

173 Vgl. Dahlhaus 1978.

174 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 335.

175 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 334.

176 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 335.

177 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 335.

178 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 335.

und „Funktionslosigkeit“<sup>179</sup> zur Bedingung einer echten ästhetischen Autonomie, die sich nicht – wie die Autonomieästhetik seit der Weimarer Klassik – als Instrument oder Ornament bürgerlicher Kultur funktionalisieren lässt. ‚Echte‘ Kunstautonomie setzt sich also gegenüber zwei Vereinnahmungen ab: gegen alle Formen des ‚Populären‘, die Kunst zum ‚Fetisch‘ und zur ‚Ware‘ degradieren, und gegen die ‚bürgerliche Ästhetik‘ des 19. Jahrhunderts, die auf einem falschen, spannungsfreien Verständnis des Klassischen aufruhe, das sich in Idealen wie Harmonie, Balance und Idealität äußere.

Adorno hat die Schwierigkeiten mit der Autonomieästhetik am bündigsten in seinen *Noten zur Literatur* reflektiert. Schillers Sentenz „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst“ aus dem *Prolog zu Wallensteins Lager* wird als Ausgangspunkt einer virtuosen Dialektik der Autonomie genutzt. Einerseits zementiere die Sentenz durch ihre „erbauliche Unverbindlichkeit“ nur „die verfestigte und allbeliebte Zweiteilung zwischen Beruf und Freizeit“.<sup>180</sup> Damit werde Klassik zum Vorschein von „Kulturindustrie“. Doch dabei bleibt es nicht, Adorno macht sogleich die Gegenrechnung auf: Die Zweckfreiheit der Kunst ist „ihr Entronnensein aus den Zwängen von Selbsterhaltung. Sie verkörpert etwas wie Freiheit inmitten der Unfreiheit“, ein „Glücksversprechen“ (im Sinne von Stendhals *promesse de bonheur*).<sup>181</sup> Solange jedoch Kunst „von der Kulturindustrie an die Kandare genommen wird und unter die Konsumgüter sich einreihet, ist ihre Heiterkeit synthetisch, falsch, verhext“.<sup>182</sup> Als Ausweg empfiehlt Adorno eine Kunst des „kunstvoll Sinnlosen und Albernem“,<sup>183</sup> wie sie das absurde Theater Becketts und die Texte Kafkas zeigten, eine Kunst „jenseits von Heiterkeit und Ernst“.<sup>184</sup> Das berühmte Diktum, „nach Auschwitz lasse kein Gedicht mehr sich schreiben, gilt nicht blank“,<sup>185</sup> sondern nur für eine weltabgewandte Lyrik, die sich der Reflexion des Holocaust entzieht.

Man sieht also: Für Adorno ist ästhetische Autonomie ein Ideal, das sich historisch-dialektisch mit der gewachsenen ‚Autonomieästhetik‘ der bürgerlichen Kunst des 19. Jahrhunderts auseinandersetzen muss. Dieser Schritt von der Affirmation zur Negation ist für ihn mit der Wiederentdeckung der Avantgarden und der klassischen Moderne in allen Künsten verbunden, wie sie sich nach 1945 ereignete. Sieht man auf die Literaturwissenschaften, so war der sozialgeschichtliche und ideologiekritische Ansatz durchaus neu und provokant. Adornos Kritik an der Tradition stand die Beschwörung des Abendlandes, etwa in Ernst R. Curtius’ „Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter“ (1948), gegenüber. Noch Gadammers „Wahrheit und Methode“ (1960) setzte

179 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 336.

180 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 599.

181 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 600.

182 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 603.

183 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 605.

184 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 606.

185 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 603.



auf ein emphatisches Konzept des Klassischen und der Tradition, das sich dann in die Rezeptionsästhetik eines Hans Robert Jauß verlängerte.<sup>186</sup> In der westdeutschen Literatur dominierten nach 1945 autonomieästhetische Ansätze (z.B. Gottfried Benn, der in diesen Jahren sein Comeback erlebte), denen in der Literaturwissenschaft das werkimmanente Prinzip entsprach.<sup>187</sup> Neben der Geistesgeschichte spielte daher methodisch die Stilkritik eine zentrale Rolle, die von der Münchner romanistischen Schule – Karl Vossler, Leo Spitzer, Erich Auerbach – ausging. Mit Wolfgang Kayzers „Das sprachliche Kunstwerk“ (1948) fand sie Eingang in den akademischen Normalbetrieb, es folgte u. a. Volker Klotz’ „Geschlossene und offene Form im Drama“ (1960).<sup>188</sup> Kayser formuliert seinen Ausgangspunkt in enger Anlehnung an den organischen Kunstbegriff, wie ihn Moritz und Goethe vertraten: „Jedes Kunstwerk ist ein in sich geschlossenes Ganzes und kann nur aus sich selbst heraus verstanden werden“.<sup>189</sup> Ausgeschlossen bleibt bei Kayser, was Gottfried Benn bissig als „soziologische[n] Nenner“<sup>190</sup> bezeichnet hat:

Dichtung kann und muß zunächst als ein Gebilde betrachtet werden, das völlig selbständig ist, das sich restlos von seinem Schöpfer gelöst hat und autonom ist. Bei der Dichtung gibt es nichts außerhalb Liegendes, das sie zu ihrem sinnvollen Dasein brauchte. Sie weist weder notwendig auf ihren Ursprung, noch bezieht sie sich auf eine Realität. [...] In der Dichtung ist die von der Sprache hervorgerufene Gegenständlichkeit nur innerhalb der Sprache ‚existent‘. Die Bedeutungen weisen auf keine Realität. Aller Gehalt, der sich ausdrückt, ist in der Gestaltung anwesend.<sup>191</sup>

Die werkimmanente, stilkritische Methode, der im englischen Sprachraum der *New Criticism*, im Französischen die *Explication de texte* entsprachen, war nicht nur formalistisch und ästhetizistisch, sie zielte auch auf eine Ent-Ideologisierung der Literaturwissenschaft nach 1945 und eine Professionalisierung durch Besinnung auf das Handwerklich-Technische. In den 1960er Jahren konnte sie daher fließend in den aufkommenden Strukturalismus übergehen, der nun von linguistischer Warte aus nach der ‚Poetizität‘ des Poetischen fragte – am spektakulärsten in Jakobsons gemeinsam mit Lévi-Strauss verfasster Interpretation von Baudelaires Gedicht *Les chats*, publiziert 1962 in einer ethnologischen Zeitschrift.<sup>192</sup> So neu der methodische Ansatz und Gestus war, so konvergent war die Tendenz: minutiöse Analyse sprachlicher Strukturen unter Absehung von allen Kontexten. Immerhin wurde jetzt nüchtern vom ‚Text‘ gesprochen, nicht mehr emphatisch vom „sprachlichen Kunstwerk“ wie bei Kayser. Überhaupt fällt im Rück-

186 Vgl. Jauß 1970.

187 Zu Benn, Dieter Wellershoff und der Nachkriegsgermanistik vgl. Robert 2021.

188 Vgl. die erhellende rückblickende Rezension zu Kayser von Müller 2019.

189 Kayser 1948, S. 35.

190 Benn: Gedichte 1, S. 174.

191 Kayser 1948, S. 290.

192 Vgl. Jakobson/Lévi-Strauss 1962.

blick auf, dass Autonomieästhetik – und ihr Gegenteil – vor allem auf Sprachregelungen gründete: Bei Kayser war der Autor eben noch selbstverständlich ‚Dichter‘, der Text ein ‚Werk‘ oder ‚Kunstwerk‘, das ‚erschaffen‘ oder ‚geschaffen‘ wurde usw. Schon die existentialistisch gefärbte Wortwahl in dem zitierten Ausschnitt („Dasein“, „Ursprung“, „Gestaltung“, „existent“) macht den Einfluss Heideggers deutlich, der mit dem „Ursprung des Kunstwerks“ (1935/1936) einen der einflussreichsten Beiträge zur Ästhetik des 20. Jahrhunderts verfasste.<sup>193</sup> Auch Heidegger forderte radikale Konzentration auf das Kunstwerk selbst und Reinigung von allen äußeren Bezügen, gerade solchen der Entstehung und der Autorschaft:

Das Werk soll durch ihn zu seinem reinen In-sich-selbst-stehen entlassen sein. Gerade in der großen Kunst, und von ihr allein ist hier die Rede, bleibt der Künstler gegenüber dem Werk etwas Gleichgültiges, fast wie ein im Schaffen sich selbst vernichtender Durchgang für den Hervorgang des Werkes. So stehen und hängen denn die Werke selbst in den Sammlungen und Ausstellungen.<sup>194</sup>

Nach seiner „Kehre“, die tatsächlich ein ‚poetic turn‘ war, erklärte Heidegger die Dichtung zur „Lichtung des Seins“. Hölderlins späte Hymnen (*Germanien*, *Der Rhein*, *Der Ister*) wurden in seinen Vorlesungen zu Medien einer Offenbarung des Seins, abseits von historisch-philologischem „Getue“,<sup>195</sup> wie Heidegger schrieb, und unter nationalpatriotischen Vorzeichen. Diese Hoch-, ja Höchstschätzung der Dichtung erreichte – samt Heideggers von Adorno gebrandmarktem „Jargon der Eigentlichkeit“<sup>196</sup> – in den 1950er und 1960er Jahren ihren Höhepunkt. Heideggers emphatische Hölderlin-Lektüren<sup>197</sup> bildeten denn auch den Abschluss einer Entwicklung, die mit der Romantik begonnen hatte: der Überhöhung der Kunstautonomie zur Kunstreligion: „Im Werk der Kunst hat sich die Wahrheit des Seienden ins Werk gesetzt.“<sup>198</sup> Auch in dieser Hinsicht, d.h. in der kunstreligiösen Annäherung an Autoren wie Schiller, Goethe oder Hölderlin, brachten die 1970er Jahre eine Wende zum Politischen. Erinnerung sei an Pierre Bertaux, der Hölderlin als ‚edlen Simulanten‘ und verkappten Jakobiner und Revolutionär im Turm zeigte – weniger als vaterländischen *poeta vates*.<sup>199</sup>

193 Zu Heideggers Wirkung Appelhans 2002; Figal/Raulff 2012; zu Heideggers Stellung in der Geschichte der Ästhetik Knappe 2023.

194 Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 35.

195 Heidegger: *Germanien*, S. 1: „Man nimmt Hölderlin ‚historisch‘ und verkennt jenes einzig Wesentliche, daß sein noch zeit-raum-loses Werk unser historisches Getue schon überwunden und den Anfang einer anderen Geschichte gegründet hat, jener Geschichte, die anhebt mit dem Kampf um die Entscheidung über Ankunft oder Flucht des Gottes.“

196 Adorno: *Jargon der Eigentlichkeit*.

197 Dazu erhellend Kurz 2014.

198 Heidegger: Ursprung des Kunstwerks, S. 30.

199 Vgl. Bertaux 1969.



## 4 Systematischer Aufriss: Formen – Felder – Figuren

### Teil 1: Emphatische Singularitäten – Autor und Werk

Die Kritik der Autonomieästhetik, wie sie in der Rezeption der Kritischen Theorie und Ästhetik Adornos bis in die 1980er Jahre hinein in den Kunst- und Literaturwissenschaften auftrat, schließt den ersten, historischen Teil dieser Untersuchung ab. Halten wir zunächst als Ergebnis die fundamentale *begriffliche* Unterscheidung zwischen ‚ästhetischer Autonomie‘ (als ästhetischer Reflexionsfigur) und ‚Autonomieästhetik‘ (als Begriff der Ideologiekritik des 20. Jahrhunderts) fest. Beide Konzepte, so hat sich gezeigt, sind nicht deckungsgleich; sie gehören historisch-chronologisch und kategoriell-systematisch unterschiedlichen Ebenen an. Mit anderen Worten: ‚Ästhetische Autonomie‘ bezeichnet ein Diskurs- und Handlungsfeld, das sich im Laufe des 18. Jahrhunderts zu einer ästhetischen Reflexionsfigur verdichtet, ohne doch jene systematische Geschlossenheit und Kohärenz zu gewinnen, die im retrospektiven Kampfbegriff ‚Autonomieästhetik‘ unterstellt wird. Als Schlagwort einer marxistisch-ideologiekritischen Ästhetik und Literaturgeschichte ist ‚Autonomieästhetik‘ kritisch-polemisch bestimmt; dies wirkt bis in die aktuelle Begriffsverwendung hinein, die das Prädikat ‚autonomieästhetisch‘ zur Absetzung von Konzepten verwendet, wie sie im Folgenden zusammenfassend skizziert werden. Es empfiehlt sich daher, zur objektiven Beschreibung der Ästhetik des späten 18. Jahrhunderts – also der Einsatzphase des Reflektierens über ästhetische Autonomie – diesen Begriff zu meiden. Im zweiten Abschnitt möchte ich ausgehend von den historischen Befunden des ersten Teils systematisch einkreisen, welche ästhetischen Konzepte, Begriffe und Denkfiguren für mich die Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ ausmachen, wie sie sich systematisch zueinander und zu ihren Gegenbegriffen verhalten und als Ganzes ein Argumentationssystem ausmachen, das – wie im ersten Teil dargelegt – durch die Attraktion der Freiheitsidee zusammengehalten wird. Die hier vorgestellten Schemata verstehe ich als heuristische Instrumente, um den typischen Kern ästhetischer Autonomie zu bestimmen. Gegenüber diesem systematischen Anliegen dienen die historischen Explikationen als Anregung zu vertiefter Anschlussforschung über die Grenzen der Epochen und Disziplinen hinaus.

Dies wird bereits in einem ersten Teil (4.1.–4.7.) deutlich, der sich dem für die ästhetische Autonomie entscheidenden Autor-Werk-Zusammenhang widmet. Hier verfolge ich die These, dass sich ästhetische Autonomie vor allem durch eine emphatisch betonte Singularität beider Kategorien – Autor und Werk – bestimmt. Dabei stehen die Ideale von mündiger Autorschaft und organischer Geschlossenheit in einer dialektischen Beziehung zu Gegenkonzepten wie *imitatio* bzw. ephemere Kunst, die als elementare Möglichkeiten ästhetischer Praxis über die Epochen hinweg in immer neuen

und anderen Verteilungen und Mischungen gegenwärtig sind. Damit soll dem Eindruck entgegengewirkt werden, dass sich diese Kategorien dichotom auf Vormoderne (= Wiederverwendung) bzw. Moderne (= Erfindung, Neuheit) verteilen.

In einem zweiten Teil (4.8.–4.11.) widme ich mich Konzepten, die auf eine Entkoppelung der Kunstwelten von der wirklichen Wirklichkeit zielen. Hier kommen Begriffe wie Einbildungskraft (Phantasie), Spiel und Fiktionalität in den Blick. Die Rede von den ästhetischen ‚Welten‘ bzw. ‚Anderwelten‘ prägt sich im Laufe der Frühen Neuzeit aus und indiziert einen neuen Blick auf das Kunstwerk, das als Welt in der Welt, als ästhetischer Mikrokosmos verstanden wird. Auch hier kommt es mir darauf an, die *longue durée* der Arbeit an den Konzepten zu betonen, Genealogien zu verdeutlichen; erst im Licht der Kontinuitäten zeichnen sich die Transformationen ab, für die ich im Sinne unseres Modells auf die besonderen heterologischen Zusammenhänge hinweise.

#### 4.1 Freiheitsbegriff und Schema der Autonomie

Ich habe im ersten Teil die These vertreten, dass alle Einzelmotive ‚ästhetischer Autonomie‘ in einem emphatischen Verständnis von Freiheit bzw. Befreiung verankert sind, das sich unter den historischen Bedingungen der europäischen Hochaufklärung und des deutschen Idealismus seit der Mitte des 18. Jahrhunderts formiert. Es ist daher kein Zufall, dass die entscheidende Formation der Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ eben in den Jahren um 1789, im Vor- und Umfeld der Revolution, erfolgt. Erst an diesem Punkt ereignet sich jene Verflechtung älterer autologischer Topiken, Motive, Begriffe und Konzepte mit heterologischen Praktiken, Situierungen und Einbettungen, die zu einem *take-off* der Idee ‚ästhetischer Autonomie‘ führt. Für die weitere Rezeption spielt die deutsche Debatte um 1800 eine prägende Rolle; wir haben gesehen, dass der französische Begriff ‚l’art pour l’art‘ bei Benjamin Constant im Rekurs auf Kant und die deutsche Romantik geprägt wurde. Doch die Reflexion über ästhetische Autonomie entsteht nicht aus dem Nichts. Ich hatte bereits auf die präadaptiven Motive hingewiesen, die eine genealogische Tiefen- und Evolutionsgeschichte ‚ästhetischer Autonomie‘ benennen müsste. Hier spielt das Erbe der römischen Literatur eine große Rolle. Insbesondere Horaz – der Lieblingsdichter des (deutschen) 18. Jahrhunderts – ist ein Vermittler zahlreicher wichtiger Autonomietopoi (Werkbegriff, *licentia poetica* u.a.). Seit der Frühen Neuzeit ist das Argumentationssystem ‚Verteidigung der Künste‘ (*defensio* bzw. *laudes artium*) ein wichtiger Ausgangspunkt.<sup>1</sup> Zur Selbstthematization der Künste in der Frühen Neuzeit tragen darüber hinaus Paratext-Poetiken (z.B. Widmungsvorreden), der Vergleich der Künste (*Paragone*) oder das von Lessing kultivierte Genre der ‚Rettungen‘

1 Am Beispiel des Konrad Celtis und der – in dieser Hinsicht besonders rechtfertigungsbedürftigen – Liebesdichtung habe ich dies an anderer Stelle beschrieben. Vgl. Robert 2003a, S. 187–227.

(*vindicaciones*) bei.<sup>2</sup> Diese Textsorten und Diskurstraditionen argumentieren aus den spezifischen Eigenlogiken und Wissensbeständen der *artes* heraus; es sind in der Regel die Autoren und Künstler selbst, die hier zu Lob und Verteidigung etwa der Dichtkunst ansetzen und ihren Nutzen für soziale Zwecke, Anlässe und Ziele hervorheben. Daneben und unabhängig davon gab es auch einen Diskurs über die Legitimität der Kunst, der sich an ‚anderen‘ oder heterologischen Orten kristallisierte, zum Beispiel im Bereich der Theologie. Hier eignet sich der hitzige Bilderstreit der Frühen Neuzeit als Beispiel.<sup>3</sup> Bei ihm ging es um die Frage nach sanktionierenden Eingriffen bis hin zu Beseitigung (‚Abtunung‘) der Bilder oder ihrer Zerstörung. Dagegen hatte Luther ins Feld geführt, dass die Kunst zu den ‚Mitteldingen‘ (*Adiaphora*) gehöre, die weder gut noch schlecht seien, weshalb man sie dulden könne.<sup>4</sup> Diese Idee der Duldung qua Gleichgültigkeit ist von den emphatischen Forderungen nach Kunstfreiheit weit entfernt. Luther verwendet zwar leitmotivisch den Begriff „frei“ („In den dingen, die da frey seindt“<sup>5</sup>), aber im Sinne von ‚erlaubt‘, ‚möglich‘ bzw. ‚indifferent‘. Bilder sind lediglich Zeichen, nicht das Göttliche selbst. Manche bedürften ihrer, insofern seien sie auch als Mittel der religiösen Erziehung sinnvoll. Luther ist kein Humanist: Ihm geht es nicht um *Nobilitierung*, sondern um *Tolerierung* der Kunst, sofern Toleranz im eigentlichen Sinne die „Duldung von Personen, Handlungen oder Meinungen, die aus moralischen oder anderen Gründen abgelehnt werden“, bezeichnet.<sup>6</sup> Der ästhetische Adiaphorismus lief auf eine Autonomie qua Indifferenz hinaus. Bilder sind entweder Mitteldinge oder Mittel zum religiösen Zweck. Doch grundsätzlich müsse man betonen, dass „die Bilder nichts weren“.<sup>7</sup> Die katholische Bilderdebatte wird im Tridentinum die nahezu wortgleiche Defensivformel finden; der Effekt des ästhetischen Indifferentismus war ambivalent: er rettete die Bilder in den Kirchen, allerdings um den Preis ihrer ‚Entzauberung‘.<sup>8</sup> Die Bilder waren nicht mehr selbst *Schauplätze* göttlicher Offenbarung, sondern nur noch deren *Zeichen*.

2 Vgl. Multhammer 2013.

3 Vgl. Berns 2014.

4 Vgl. Luther: Werke X,3, S. 32 [im Folgenden unter der Sigle WA]: „[Das Missverständnis der Bilder] ist [...] ursach nit gnuog, alle bilder abzuthuon [...]. [W]ir müssens zuolassen [...] [aber] ir sollten das geprediget haben, wie die bilder nichts weren [...]. [W]ir theten besser, [...] einem armen Menschen einen gulden [zu] geben dann gotte ein golden bilde.“ Breit entfaltet hat diese Linie Sdzuj 2005.

5 WA X,3, S. 22.

6 Schlüter/Grötter 1998, Sp. 1251.

7 WA X,3, S. 32.

8 Vgl. Paleotti: *De imaginibus sacris, et profanis*, Kap. I, 16, S. 75: *imagines enim ipsae per se nihil sunt, sed signa rerum sunt, et dignitatem suam inde petitam habent, vnde formam sumpserunt; quemadmodum solent signa omnia pro conditione rerum, quas ostendunt, considerari.* (Die Bilder selbst sind an sich nichts, sondern lediglich Zeichen der Dinge; sie empfangen ihre Würden von dort, woher sie auch ihre Gestalt genommen haben; so wie alle Zeichen entsprechend der Bedingung der Gegenstände, die sie bezeichnen, verstanden werden.) Vgl. Robert 2006.

Verglichen mit dieser limitierten ästhetischen Toleranzidee äußert sich in Lessings Forderung nach einer Kunst, die sich von den „Verabredungen“ der Religion löst oder in Schillers Emphase der „edlen Kunstfreiheit“ ein neuer, durch die Aufklärung aufgeladener Kunst- bzw. Freiheitsbegriff, der die zuvor schon bekannten autologischen und heterologischen Autonomiemotive neu konstellierte. Ästhetische Autonomie, wie sie um 1800 neu gefasst wird, schließt die programmatische Forderung nach Freiheit bzw. *Befreiung* von allen äußeren Einflüssen im ästhetischen Prozess ein. In Adelungs *Grammatisch-kritischem Wörterbuch der hochdeutschen Mundarten* wird Freiheit „in der weitesten Bedeutung“ als „Zustand der Abwesenheit gewisser Arten des Zwanges und der Einschränkung“ definiert.<sup>9</sup> Natürlich spielen *positive* Vorstellungen von der Ausnahmerolle des Dichters – das *poeta vates*-Modell etwa<sup>10</sup> – eine wichtige Rolle, zumal in der „pontifikalen Linie“ der deutschen Literatur (die Brecht der „profanen“, von Heine zu Karl Kraus führenden, gegenüberstellt).<sup>11</sup> Kennzeichnend für die Reflexion über ästhetische Autonomie um 1800 ist jedoch eher das Pathos der Entgrenzung, der Befreiung: Jakob Friedrich Abel, Schillers Lehrer an der Hohen Karlsschule, schreibt auf dem Höhepunkt des Sturm und Drang in seiner ‚Genie-Rede‘:

Das Genie voll Gefühl seiner Kraft, voll edlen Stolzes, wirft die entehrenden Fesseln hinweg, höhnt den engen Kerker, in dem der gemeine Sterbliche schmachtet, reißt sich voll Heldenkühnheit los und fliegt gleich dem königlichen Adler weit über die kleine niedre Erde hinweg und wandelt in der Sonne.<sup>12</sup>

Freiheit – auch *in aestheticis* – versteht sich in dieser Perspektive nicht von selbst, sie muss hergestellt oder postuliert werden. Autonomie ist die aufgehobene Heteronomie, die Lösung von Fesseln, Kerker, Schwerkraft usw. Dieses „Nichtvonaußenbestimmtsein“<sup>13</sup> (Schiller) als Grundfigur manifestiert sich in unterschiedlichen ästhetischen Konzepten oder Themen, die den Kernbestand der Reflexion über ‚ästhetische Autonomie‘ bilden.

Dieser Kernbestand lässt sich im Sinne des praxeologischen Modells so differenzieren, dass sich bestimmte Elemente entweder der autologischen oder der heterologischen Sphäre zuordnen lassen. Entsprechend habe ich oben ‚innere‘ und ‚äußere‘ Autonomie unterschieden. Den Versuch einer solchen vorläufigen Ordnung des Feldes am Leitfaden des Freiheitsbegriffs stellt das folgende Schema der Autonomie dar. Wie jedes Schema hat auch dieses den Nachteil, dynamische Bewegung in statische Struktur

9 Adelung/Soltau/Schönberger: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Sp. 295.

10 Vgl. Manola 2010, S. 15–122.

11 Brecht: *Arbeitsjournal 1938 bis 1942*, S. 124: „sofort nach Goethe zerfällt die schöne widersprüchliche Einheit, und Heine nimmt die völlig profane, Hölderlin die völlig pontifikale Linie.“

12 Abel: *Rede über das Genie*, S. 31.

13 NA 26, S. 201.

zu überführen. So droht die Gefahr, ein – gerade im Hinblick auf die Konstitutionsphase um 1800 – noch offenes Reflexionsfeld als programmatisch und systemisch geschlossen erscheinen zu lassen. Heuristisch geht die Matrix über die Konstitutionsphase notwendig hinaus. Sie erfasst auch die früheren, präadaptiven Konzepte, die sich um 1800 zur ästhetischen Reflexionsfigur zusammenziehen (also *ingenium* neben *Genie*). Diese Verzeichnung der präadaptiven Konzepte scheint mir sehr fruchtbar, einerseits, weil sie die ästhetische Reflexion um 1800 in die Kontinuität einer *longue durée* der Poetik und Rhetorik seit der Antike stellt und andererseits, weil sie immer wieder Gegenkonzepte hervortreten lässt, deren Untersuchung sich im Sinne einer *Anderen Ästhetik* lohnen könnten: so z.B. die Nachahmungspoetik (*imitatio*) gegenüber dem Geniegedanken (*ingenium, poeta creator*) oder den Gedanken der Performanz (*actio*) gegenüber der Idee des monumentalen Werks (*opus*). Diese Gegenkonzepte erscheinen aus der Perspektive ästhetischer Autonomie ab 1800 zunächst als defizitär – z.B. Nachahmung als *Mangel* an Originalität, die ephemere Performanz als *Fehlen* von Stabilität usw. Dieser heuristische Effekt ist kaum zu vermeiden, sofern hier das Augenmerk auf der ästhetischen Autonomie und ihren Freiheitspostulaten („Freiheit von ...“) liegt. Natürlich soll es das Ziel sein, in der historischen Rückschau die vormodernen ästhetischen Akte und Artefakte ohne diesen *autonomy bias* zu würdigen, eine Bemühung, die jedoch immer auf eine bewusste Reflexion des eigenen Standpunkts *post autonomiam* angewiesen bleibt. Dazu gehört auch, dass wir umgekehrt die vormoderne Ästhetik nicht ‚sentimentalisch‘ zum ‚ganz Anderen‘ der modernen machen, indem wir ästhetische Gegensatzpaare wie Nachahmung und Kreativität, Wiedererzählen und Fiktionalität kategorisch der Vormoderne (*imitatio*) oder der Moderne (*ingenium, Genie*) zuordnen. Das Paradigma der Alterität muss behutsam durch das der Genealogie und der Arbeit an der Tradition ausbalanciert werden; nur so kann es gelingen, zugleich die Modernität der Prämoderne und die Prämodernität der Moderne herauszuarbeiten.

Ordnen lassen sich die einzelnen Motive grundsätzlich nach den am ästhetischen Prozess beteiligten Instanzen: Produktion – Produkt – Rezeption. Diese Trias entspricht der Struktur des praxeologischen Modells, wenn man die Produktion primär der Autologie, das Produkt der Reflexionsfigur und die Rezeption der Heterologie zuordnet – immer im Bewusstsein, dass wir diese Aspekte auf der Phänomenebene in lebendiger Wechselwirkung zu denken haben. Schließlich verzeichnet das Schema auch literaturtheoretische Ansätze und Forschungsgebiete, die sich bestimmten autologischen bzw. heterologischen Motiven zuordnen oder genealogisch aus ihnen ableiten lassen (z.B. Rezeptionsästhetik aus der Idee des ‚freien Spiels der Einbildungskraft‘). Aus dieser doppelten Prämisse – ‚Freiheit (von)‘ als konzeptuellem Kern sowie Zuordnung zu autologischer bzw. heterologischer Sphäre – ergibt sich eine Aufstellung, die fünf hauptsächliche Brennpunkte der Reflexion über ‚ästhetische Autonomie‘ benennt: Auf der autologischen Seite sind dies *Genie, Werk* und *Phantasie*; auf der heterologischen die Freiheit von Kunst und Kunstwerk von *Zwecken* und *Zwängen*.



Freiheit von (...)	Konzepte	Gegenkonzepte	Bereich	Forschungsfelder
<b>I. Innere Autonomie (autologisch)</b>				
1. Freiheit von Normen, Regeln, Modellen, Autoritäten usw.	Genie ( <i>ingenium</i> ): starke Autorschaft ( <i>auctor</i> )	Normpoetik, <i>imitatio</i> , Gattungen usw.	Produktion	Autorschaft, Intertextualität, Kreativität
2. Freiheit von Veränderung, Inhomogenität, Instabilität, Kontingenzenz	Werk ( <i>opus</i> ): Organismus, innere Zweckmäßigkeit, Schließung und Stabilität ( <i>monumentum</i> ), Vollkommenheit und Totalität, Autarkie und Selbstreferenz, Symbol, Emphase und Aura – Autotopien (z.B. Museum)	Offenheit und Beweglichkeit (z.B. Fassungen, Übersetzungen), ephemere Formen: Aufführung, Performanz, transitorische Künste (z.B. <i>performance</i> ), schwache Autorschaft (z.B. plurale Autorschaft, Werkstatt, Fragment/Torso/Supplement)	Produkt	Autorschaft und Werkästhetik, alle Formen text- und objektimmanenter Analyse, Textualität/ Edition, Strukturalismus, Kunst und Institution (z.B. Museum, Archiv)
3. Freiheit der kreativen Einbildungskraft (Phantasie)				
3.1. Freiheit von Wirklichkeitsreferenz (gegen Mimesis)	Fiktionalität, ‚mögliche Welten‘, Ideal und Idealisierung, Abstraktion, Erfindung des Neuen	Mimesis, Wahrheit, Wahrscheinlichkeit, Historiographie, Mischungen, Realismus	Produktion	Mimesis und Realismus, Literatur und Welt/Leben, Narratologie transmedial (Fiktionalität)
3.2. Freiheit des Rezipienten gegenüber dem Text/Artefakt	Imagination und Assoziation; offenes Kunstwerk, ‚Leerstellen‘, ‚Spiel der Einbildungskraft‘ (Kant)	Gefesselte Einbildungskraft: Bindung und Bannung durch den Text (z.B. durch Immersion und Illusion)	Rezeption	Rezeptionsästhetik; empirische Ästhetik

Freiheit von (...)	Konzepte	Gegenkonzepte	Bereich	Forschungsfelder
<b>II. Äußere Autonomie (heterologisch)</b>				
1. Freiheit von Zweck(en)	Zweckfreiheit/ Interesselosigkeit, Indifferenz	Heteronomien/ Funktionen: 1. Funktionen: Beziehung auf andere gesell- schaftliche Teil- systeme (Politik, Religion usw.) 2. Wissen, Diskurse 3. Ziele: <i>prodesse</i> : Belehren, bilden, informieren und infiltrieren. Ästhe- tische Erziehung	Kunst und Gesellschaft	Interdiskurse, Lite- ratur und Wissen, Gebrauchs- und Gelegenheitskunst usw. – Selbstrefe- renz/Fremdreferenz, Spiel, Vergnügen, Lust, Präsenz und Sinnlichkeit
2. Freiheit von Zwängen	Freie Entfaltung, ,Immunität', Spiel- räume	Vereinnahmungen, Eingriffe, An- passungen, Kon- trolle (z.B. Zensur, Sanktionen)	Kunst und Gesellschaft	Sozialgeschichte, Alltagsgeschichte, Praxeologie, Kunst und Macht, Politi- sche Ästhetik

Schema 2. Schema der ästhetischen Autonomie – Innere (I) und Äußere Autonomie (II)

Wie mehrfach gesagt, dient diese Schematisierung rein heuristischen Zwecken. Die autologische Sphäre ist kein Elfenbeinturm: Auch scheinbar kunstimmanente Fragen wie die nach Genie und Werk sind in heterologische Bezüge eingespannt, prägen diese, ohne sie einfach ‚widerzuspiegeln‘ (im Sinne marxistischer Basis-Überbau-Modelle). Auch hebt ‚ästhetische Autonomie‘ gerade *nicht* die Polarität von autologisch vs. heterologisch auf, sondern ist als ‚ästhetische Reflexionsfigur‘ ein Ergebnis dieser Polarität. Die fünf angesprochenen Hauptaspekte stellen kapitale Themen der ästhetischen Debatte dar; insofern können und wollen die folgenden Ausführungen nicht mehr als Kommentare zum Schema sein.

## 4.2 Starke Autorschaft – Genie und Kreativität

Die Reflexion ästhetischer Autonomie ist untrennbar mit der Entwicklung eines starken Autorbegriffs verbunden.<sup>14</sup> Das zentrale Thema ästhetischer Autonomie ist die Frage der Kreativität; ihre historische Leitkategorie ist das *Genie*.<sup>15</sup> Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wird Genie (*Genius*) als exorbitante Autorschaft verstanden. Diese zeichnet sich durch völlige Freiheit von äußeren Bindungen, Bedingungen und Zwecken aus. Am Genie-Konzept kristallisieren sich in besonderem Maße Fragen ästhetischer Autonomie und Heteronomie: Kreativität/*creatio*, Erfindung, Neuheit/Innovation – inklusive der diesen zugeordneten Gegensatzbegriffe (*imitatio*, Tradition, Alter und *auctoritas*). Genie und Kreativität sind Themen, die heute vor allem außerhalb der Ästhetik diskutiert und als Motoren nach- oder spätmoderner Gesellschaft beschrieben werden.<sup>16</sup> Dem Soziologen Andreas Reckwitz zufolge ist unsere Gesellschaft nicht nur von einem Trend zur ‚Singularisierung‘, sondern auch von einem „Imperativ permanenter Innovation“<sup>17</sup> bestimmt, der alle sozialen Felder erfasst: die Produzenten und die Rezipienten, so dass sich von einer „Dopplung von Kreativitätswunsch und Kreativitätsimperativ“ sprechen lässt.<sup>18</sup> Mit der Universalisierung des kreativen Ethos bzw. des kreativen Imperativs verbindet sich für die Kunst- und Literaturwissenschaften ein Déjà-vu: Denn – so Reckwitz – „nicht die technische Innovation des Erfinders, sondern die ästhetische Kreation des Künstlers liefert am Ende das soziale Modell für Kreativität“.<sup>19</sup> Hinzu kommt, dass der rasante Fortschritt der Künstlichen Intelligenz in jüngster Zeit Fragen der Kreativität sowie der Autor- und Urheberschaft erneut auf die Tagesordnung gesetzt hat. Elektronische Textgeneratoren wie der Chatbot ChatGPT greifen den Alleinanspruch des Menschen auf Originalität und Kreativität an.<sup>20</sup> Catrin Misselhorn hat darauf hingewiesen, dass im Gegenzug die Instanz des *menschlichen* Autors wieder zu einer entscheidenden Größe des ästhetischen Geschehens werde: Nur wenn Kunstwerke sich als Erzeugnisse *humaner* Autorinnen und Autoren begreifen lassen, stoßen sie auf unser Interesse und werden als ästhetische Akte für uns relevant und rezipierbar.<sup>21</sup> Mehr noch: Kern der ästhetischen Erfahrung ist die Suche nach einem personalen Gegenüber: „Die Fähigkeit,

14 Angesichts des weitläufigen Feldes verweise ich auf den ausgezeichneten Band von Wetzel 2022, der den *state of the arts* der Autorschaftsdebatte in Literaturwissenschaft, Medien und Künste dokumentiert.

15 Vgl. Schmidt 1985.

16 Vgl. Reckwitz 2017, S. 430; zum Thema ‚Kreativität und Gesellschaft‘ eingehend Reckwitz 2014; Reckwitz 2016.

17 Reckwitz 2014, S. 11.

18 Reckwitz 2014, S. 10.

19 Reckwitz 2014, S. 17.

20 Zu den Folgen einer neuen, KI-generierten ‚Kunst der Zukunft‘ vgl. Rauterberg 2021; exemplarisch für die literarischen Perspektiven Bajohr 2023.

21 Vgl. Misselhorn 2023, S. 93–104.

eine im metaphorischen Sinn freundschaftliche Erfahrung mit dem Autor hervorzu-  
bringen, ist eine der Qualitäten, die zum Gesamtwert eines Kunstwerks beiträgt.<sup>22</sup>

Das neue Interesse an Autorschaft, das durch den Aufschwung der Künstlichen  
Intelligenz bewirkt wurde, dürfte auch Fragen der Kreativität neue Aufmerksamkeit  
sichern; das gilt auch für die Figur des ‚Genies‘, das „heute in theoretischen und äs-  
thetischen Debatten eher marginalisiert erscheint“.<sup>23</sup> Diese Einschätzung ist noch  
freundlich formuliert. ‚Genie‘ ist ein fast unmöglicher Begriff geworden; meist wird das  
Thema nur noch indirekt oder im Widerspruch verhandelt, in der Kritik starker und  
‚souveräner‘ Autor- und Werkherrschaft, die es zu dekonstruieren gilt.<sup>24</sup> Die Debatte um  
den ‚Tod des Autors‘, die Intertextualitätstheorie und das Interesse an anderen ‚sub-  
autonomen‘ Formen von Kreativität und Autorschaft (Kollaboration,<sup>25</sup> Serialität, Plagiat,  
Übersetzung usw.) belegen das. Die Kritik des Genies bildet denn auch seit etwa vierzig  
Jahren – seit der postmodernen Wende – ein identifikatorisches Zentrum der Debatten  
um die ‚Autonomieästhetik‘. Die topische Rede von der „Dezentrierung“<sup>26</sup> des Genie-  
denkens im Zeitalter ‚postsouveräner‘ Autorschaft hat dazu geführt, dass Genese und  
Geschichte des Konzepts selten direkt untersucht wurden.<sup>27</sup> Für die Germanistik liegen  
immerhin die Studien von Jochen Schmidt und Günter Blamberger vor.<sup>28</sup> Beide setzen  
jedoch erst mit der eigentlichen Genie-Epoche um 1750 ein, die auf diese Weise wie  
ein voraussetzungsloser Neubeginn erscheint. Dabei wäre gerade hier der Blick auf die  
*longue durée* und die Vormoderne wichtig, um die besonderen Signaturen der Geniede-  
batte des 18. Jahrhunderts freizulegen.<sup>29</sup>

Der klassische Geniebegriff wird, von England ausgehend, in Deutschland seit den  
1750er Jahren wirksam. Auf der autologischen Seite zeichnet sich das Genie durch Ori-  
ginalität, Erfindung, *ingenium*-bestimmte Produktion, Freiheit von normativen Regeln,  
Modellen, Prätexten, überhaupt: von *imitatio* aus. Diese neuen Produktionsregeln sind  
eingebettet in soziale Entwicklungen des 18. Jahrhunderts. Die entsprechenden Schlag-  
worte sind: Entstehung des Bürgertums, Auseinandersetzung mit der höfischen Kultur,

22 Misselhorn 2023, S. 104.

23 Lehmann 2022, S. 260. Lehmanns instruktiver Artikel gehört zu den ganz wenigen systematischen  
Beiträgen, die sich der Kategorie ‚Genie‘ auf direktem Wege und in behutsamem Abgleich mit dem  
Problemfeld ‚Autorschaft‘ nähern. Weiterhin Huber 2000; Groeben 2013.

24 Vgl. Derrida 2006 [2003].

25 Vgl. Gropper/Pawlak/Wolkenhauer/Zirker 2023.

26 Wetzels 2022, S. 409–510.

27 Eine Ausnahme stellt die durch das Elitenetzwerk Bayern geförderte Nachwuchsgruppe „Kreativi-  
tät und Genie“ dar. Ihre Leitfrage lautet ausgehend von Andreas Reckwitz: „Wie ist aus der Rand-  
figur des Dichtergenies ein Leitbild geworden, das ganze Wirtschaftszweige prägt und einen ver-  
bindlichen Standard von privatem Self-Fashioning setzt?“ <https://www.nfgkreativ.komparatistik.uni-muenchen.de//nfg/index.html> (letzter Zugriff: 13. Mai 2024).

28 Vgl. Schmidt 1985; Blamberger 1991.

29 Vgl. Wetzels 2022.

Strukturwandel der Öffentlichkeit, Aufwertung der Subjektivität im philosophischen Diskurs, aber auch in sozialen und literarischen Praktiken und Tendenzen (z.B. Empfindsamkeit, Sturm und Drang). Das Genie ist „Inbegriff einer frei schöpferischen Fähigkeit des Autors“.<sup>30</sup> Es ist „schaffende Natur, zeugt und gebiert [...] sich selbst, statt sich dem ererbten Gesetz der Väter zu beugen“.<sup>31</sup> Wichtig sind die heterologischen Quellen seiner ästhetischen Autonomie. Das Genie konstituiert sich durch Übernahme christlich-religiöser Kategorien, Denkfiguren und Rollenmuster. Dazu gehört der Topos vom Dichter als (zweitem) Schöpfer (*poeta creator*). Der Dichter, so Shaftesbury, sei ein „second Maker: a just Prometheus under Jove“.<sup>32</sup> Dieser heterologische Bezug zum religiösen Diskurs ist für die deutsche Geniedebatte besonders wichtig. Dabei werden alte, scheinbar längst säkularisierte Topiken mit neuem religiösen Ernst und Eifer aufgeladen. Das Modell des *poeta vates* wird gegen das des *poeta doctus* ins Feld geführt. So konstituiert sich das Genie doppelt: *negativ* durch Befreiung von autologischen Regeln, Traditionen, Modellen und *positiv* durch einen neuen heterologischen Auftrag und Zweck. Johann Caspar Lavater fasst negative und positive Kriterien zusammen: „Das *Ungelernte, Unentlehnte, Unlernbare, Unentlehnbare, innig Eigenthümliche, Unnachahmliche, Göttliche – ist Genie – das Inspirationsmäßige ist Genie*“.<sup>33</sup>

Aber auch politische Untertöne werden laut. In einer 1782 entstandenen Ode wendet sich Friedrich Gottlieb Klopstock gegen das Diktat der „Ästhetiker“ (so der lakonische Titel der Ode), die offenbar mit Vertretern der Normpoetik identifiziert werden. Der *poeta vates* ist in Kunstdingen gleichsam *legibus solutus* – von Satzungen und Gesetzen der Normpoetik entbunden – und nur der göttlichen Natur verpflichtet, die er immer schon in sich als „Genius“ findet. Der Dichter bzw. Künstler ist „Thäter“ seiner ästhetischen Akte:

Bürdet ihr nicht Satzungen auf dem geweihten  
Dichter? erhebt zu Gesetz sie? und dem Künstler  
Ward doch selbst kein Gesetz gegeben,  
Wie's dem Gerechten nicht ward.

Lernt: Die Natur schrieb in das Herz sein Gesetz ihm!  
Thoren, er kent's, und sich selbst streng, ist er Thäter;  
Komt zum Gipfel, wo ihr im Antritt,  
Gehet ihr einmal, schon sinkt.<sup>34</sup>

30 Hoffmann/Langer 2007, S. 144.

31 Begemann 2002, S. 56.

32 Shaftesbury: Soliloquy, S. 111.

33 Lavater: Physiognomische Fragmente, Bd. 4, S. 82.

34 Klopstock: Oden, S. 416.

Auch Klopstock geht vom Topos des *poeta vates*, des „geweihten Dichter[s]“, aus, der auf produktionsästhetischer Seite allen neueren Ideen von Kunstreligion zugrunde liegt. Auf heterologischer Seite kommt die politische Idee der absoluten Herrschaft hinzu. Das Genie ist ästhetischer Souverän in seinem Reich. Es ist keinen äußeren Gesetzen unterworfen, sondern stiftet diese als zweite Natur. Klopstocks Einspruch gegen die Regeln – artikuliert in einer höchst kunstvollen und regelmäßigen Ode – belegt wiederum die Ausdifferenzierung und Professionalisierung des literarischen Feldes: Die Einheit von Dichtung und Dichtungstheorie, wie sie für die Poetik des 17. Jahrhunderts noch typisch war, ist zerfallen. Der Dichter ist autonom, sofern die Natur „in das Herz sein Gesetz ihm [schrieb]“. In diesem Paradox einer Ein-Schrift, die doch nicht Vorschrift – *praeceptum* – ist, verdichtet sich die Autonomie des Genies.<sup>35</sup> Doch der Mythos vom Genie ist nur die autologische Seite der Geniedebatte. Klopstock ist eine zentrale Figur des Umbruchs, da er als einer der ersten „sowohl die juristische als auch die finanzielle Autonomie seines Berufsstandes“ betonte und einklagte.<sup>36</sup> Der Autor sollte durch Einführung der Subskription zum Eigentümer seiner Schriften werden und die Herrschaft über seinen Text ausüben dürfen – auch insofern ist die Rede vom ästhetischen Souverän hier am Platze. So hatte die Genieästhetik maßgeblichen Anteil an der Ausbildung eines modernen, in seinen Grundzügen bis heute gültigen Urheber- und Autorenrechts, das aber auch mit der „Zuschreibung einer unhintergehbaren Verantwortlichkeit des Autors für seinen Text Hand in Hand geht“.<sup>37</sup>

Die bisherigen Beispiele zeigen zweierlei: einerseits, dass ausgerechnet für die Ausbildung der Zentralfigur ästhetischer Autonomie, das Originalgenie, heterologische Bezüge (Religion, Politik, Recht und ‚Markt‘) eine bestimmende Rolle spielen. Andererseits, dass auf autologischer Seite besonders langlebige vormoderne Bestände aktualisiert werden. Das Genie wird zwar gegen die Tradition begründet, es ist aber eine Figur mit Tradition. Die antiken Topiken des Dichter-Theologen (*poeta theologus*) und des Dichter-Priesters (*poeta vates*) bilden seit dem Humanismus den Kern des Argumentationssystems Lob bzw. Verteidigung der Dichter bzw. der Dichtkunst (*laus poetarum* bzw. *poeticae*). Ich wähle als Beispiel Martin Opitz und sein *Buch von der Deutschen Poeterey*, das zu Unrecht als eine reine ‚Regelpoetik‘ gilt. Schon Martin Opitz betont: „Die Poeterey ist anfanges nichts anders gewesen als eine verborgene Theologie / vnd vntrricht von Göttlichen sachen.“<sup>38</sup> Die *poeta theologus* bzw. *poeta vates*-Topik sichert dem Dichter

35 Diese Vorstellung einer inneren Idee, die als Vorbild und Leitstern der eigenen Produktion gilt, hat ihre Vorbilder in der *Idea*-Lehre der Frühen Neuzeit, die Panofsky 1924 verfolgt hat; in der rhetorisch-poetologischen Debatte entfaltet sich das *Idea*-Argument seit dem frühen 16. Jahrhundert als Gegengewicht gegen die *imitatio veterum*, exemplarisch in Bembo/Pico della Mirandola: *De imitatione*. Vgl. Robert 2001.

36 Berndt 2002, S. 24.

37 Hoffmann/Langer 2007, S. 146.

38 Opitz: *GW*, Bd. 2, 1, S. 344.

Reputation, weil er mehr als Dichter ist. Daher negiert Opitz ausdrücklich das Prinzip ästhetischer Autonomie: „So ist auch ferner nichts närrischer / als wann sie meinen / die Poeterey bestehe bloß in jhr selber; die doch alle andere künste vnd wissenschaftten in sich helt.“<sup>39</sup> Im Anspruch auf Gelehrsamkeit (*doctrina*) überschreitet die Dichtkunst ihre engen Schranken. Als Kunst ist sie unterbestimmt, dafür aber universal. Als Höhepunkt seines Werkes betrachtet Opitz das Lehrgedicht *Vesuvius*, in dem er naturkundliches Wissen über Vulkanismus ausbreitet und als poetischer Interpret des Buchs der Natur auf die religiöse Bedeutung des aktuellen Ausbruchs verweist.<sup>40</sup>

Schon in der *Poeterey* betont Opitz aber auch, dass die Dichtkunst jenseits von Regel und Kunst auf einer außergewöhnlichen Naturanlage gründe, die seine Distinktion ausmache. So heißt es, der Dichter „muß εὐφραντασιωτός, von sinnreichen einfällen vnd erfindungen sein“.<sup>41</sup> Denn „ein Poete kan nicht schreiben wenn er wil / sondern wenn er kan / vnd jhn die regung des Geistes / welchen Ovidius vnd andere vom Himmel her zue kommen vermeinen / treibet.“<sup>42</sup> Opitz spielt hier auf einen Vers aus Ovids *Fasti* an, den er gegen Ende der *Poeterey* wörtlich zitiert: *Est deus in nobis, agitante calescimus illo*.<sup>43</sup> Zwar würdigt Opitz „die vbung und den fleiß“ – z. B. bei der Übersetzung – aber entscheidend kommt es doch auf die „natürliche regung [an] / welche Plato einen Göttlichen furor nennet [...]“.<sup>44</sup> Obwohl selbst Meister der Kasualpoesie, wendet sich Opitz scharf gegen die Schar der unberufenen Gelegenheitsdichter: „Es wird kein buch / keine hochzeit / kein begräbnüß ohn vns gemacht; vnd gleichsam als niemand köndte alleine sterben / gehen vnsere gedichte zuegleich mit jhnen vnter“.<sup>45</sup> Der alte Gegensatz von *ars* und *natura* wird von Opitz zugunsten der Naturbegabung als höherer Kompetenz aufgelöst: „[B]in ich doch solcher gedanken keines weges / das ich vermeine / man könne iemanden durch gewisse regeln vnd gesetze zu einem Poeten machen. Es ist auch die Poeterey eher getrieben worden / als man je von derselben art / ampte vnd zuegehör / geschrieben [...]“.<sup>46</sup>

### 4.3 Dialektik der *imitatio* und Poetik der Wiederverwendung

Das Beispiel Opitz zeigt, wie dialektisch sich *ars* und *natura*, *imitatio* und *inventio* schon in der Vormoderne gegenüberstehen. Das Genie emergiert in der Kontroverse um sein

39 Opitz: GW, Bd. 2, 1, S. 347.

40 Vgl. Robert 2020b.

41 Opitz: GW, Bd. 2, 1, S. 349.

42 Opitz: GW, Bd. 2, 1, S. 349.

43 Ovid, *Fasti*, 6, 5: ‚Ein Gott ist in uns; wenn er sich regt, erglühn wir.‘ Vgl. Opitz: GW, Bd. 2, 1, S. 409.

44 Opitz: GW, Bd. 2, 1, S. 409.

45 Opitz: GW, Bd. 2, 1, S. 349.

46 Opitz: GW, Bd. 2, 1, S. 343.

‚Anderes‘, das Paradigma der Nachahmung, d.h. der *imitatio*.<sup>47</sup> Die Nachahmungsdebatte (v.a. im Sinne der *imitatio veterum*) zählt auf autologischer Seite zu den besonders markanten präadaptiven Diskussionen der antiken Rhetorik und Poetik. In der Frühen Neuzeit wurden die antiken Argumente auf neue heterologische Kontexte bezogen. Dabei führte man die Kontroversen um *imitatio* und *ingenium* auf zwei Ebenen: Einerseits ging es um die Berechtigung stilistischer Individualität gegenüber ‚sklavischer‘ Nachahmung von Modellen. Andererseits um die prinzipielle Vorbildlichkeit und Verbindlichkeit der Antike; diese Frage nach der Begründung der *auctoritas veterum* beförderte eine geschichtsphilosophische und fortschrittstheoretische Reflexion, bei der es um eine Rechtfertigung der ästhetischen Moderne gegenüber einer übermächtigen antiken Tradition ging – die *Querelle des Anciens et des Modernes*.<sup>48</sup>

Wie autologische Topiken in neuen heterologischen Kontexten aktualisiert wurden, wie sich stilistisch-rhetorische und geschichtsphilosophische Ebene überlagern, wird an Erasmus von Rotterdams großem Dialog *Ciceronianus* (1528) deutlich. Er ist Höhe- und Wendepunkt der europäischen Nachahmungsdebatte, die er zusammenfasst, zuspitzt und noch einmal zur ‚Schlacht‘ werden lässt.<sup>49</sup> Erasmus stellte die von strikten Ciceronianern wie Christophe de Longueil oder Pietro Bembo propagierte und praktizierte strenge Ausrichtung an der Lexis Ciceros in Frage: 1. *Historisch*, indem das *Christiane loqui* unter Berufung auf die *aptum*-Kategorie als allein zeitgemäß dem Cicero-Kult (*Ciceroniane loqui*) gegenübergestellt wurde.<sup>50</sup> 2. *Stilistisch*, indem Erasmus die unbedingte Autorität Ciceros zugunsten stilistischer Individualität und Singularität bestritt. Es müsse darum gehen, im Schreiben nicht ‚Cicero auszudrücken‘, sondern ‚sich selbst‘.<sup>51</sup> Das erste Argument – die Berufung auf das historische *aptum* – wurde häufig als Beitrag zur Entwicklung des historischen Denkens gewürdigt. Die radikale Cicero-Nachahmung wird als anachronistisch gebrandmarkt:

Qui sic est Ciceronianus, ut parum sit Christianus, is ne Ciceronianus quidem est, quod non dicit apte, non penitus intelligit ea de quibus loquitur, non afficitur his ex animo de quibus verba facit.

Wer Ciceronianer auf Kosten seines Christseins ist, der ist auch kein Ciceronianer, weil er sich nicht angemessener Weise ausdrückt, weil er das, worüber er spricht, nicht durch und durch kennt, weil er von dem, was er sagt, innerlich nicht überzeugt ist.<sup>52</sup>

47 Zur *imitatio* bester Überblick bei McLaughlin 1995; Kaminski 1998; zu heterologischen Kontexten und Diskursbeziehungen im Nachahmungsdiskurs Müller/Robert 2007.

48 Vgl. Jauß 1973; Rötzer 1979.

49 Vgl. Robert 2004; zur Rezeption Robert 2011a.

50 Vgl. Erasmus: *Ciceronianus*, S. 314 u.ö. Übers. im Folgenden von Werner Welzig.

51 Vgl. Erasmus: *Ciceronianus*, S. 186: *Quodsi totum vis exprimere Ciceronem, te ipsum non potes exprimere. Si te ipsum non exprimis, mendax speculum tua fuerit oratio.*

52 Erasmus: *Ciceronianus*, S. 352 bzw. 353.



Wer Cicero wirklich gleichkommen will, so Erasmus' Pointe, muss sich von ihm an der Oberfläche entfernen. Ciceronianisch schreiben in christlichen Zeiten bedeutet christlich schreiben. Neben dieses *aptum*-Argument tritt die Forderung nach stilistischer Individualität. Sich selbst auszudrücken (*se exprimere*), bedeutet nicht nur ästhetische Autonomie, sondern ist eine ethisch-soziale Verpflichtung: „Auch der Geist hat so etwas wie sein eigenes Profil, das sich in der Rede widerspiegelt, und wollte man dieses gegenüber der naturgegebenen Form verändern, was hieße das anderes, als maskiert an die Öffentlichkeit zu treten.“<sup>53</sup> Die Rede soll den Charakter ungebrochen durchscheinen lassen: „[E]s darf nicht sein, daß unsere Rede nichts als eine Ansammlung von Zitaten oder ein Mosaik ist, sie muß ein lebensvolles Bild der Persönlichkeit sein, ein Strom, der seinen Ursprung in unserem Herzen hat“.<sup>54</sup> Diese Stelle zeigt, wie Erasmus die *imitatio*-Frage moralisch und theologisch auflädt. Die Rede vom ‚Fluss, der aus dem Herzen hervorströmt‘ (*amnis e fonte cordis promanans*), spielt auf den biblischen Topos der ‚Herzensfülle‘ (*abundantia cordis*; vgl. Mt 12,23; Lk 6,45)<sup>55</sup> an, der für die Geschichte der Authentizität noch bis ins 18. Jahrhundert bedeutsam bleiben wird.

Die Beispiele Opitz und Erasmus belegen, dass sich die Idee des autonomen Genies nicht gegen, sondern *aus* dem Diskurs um die *imitatio* heraus entwickelt. Die *Querelle des Anciens et des Modernes* bildete im 17. und 18. Jahrhundert den Hintergrund. Johann Joachim Winckelmann trat dabei als entschiedener *Ancien* auf, wenn er schrieb: „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...]. Man muß mit ihnen, wie mit seinem Freund, bekannt geworden seyn, um den Laocoon eben so unnachahmlich als den Homer zu finden.“<sup>56</sup> Diese *imitatio* kann jedoch immer nur ein didaktisches Mittel sein; wie Opitz die Übersetzung gewissermaßen als ästhetisches *training* fordert, so fordert auch Winckelmann die Nachahmung der Griechen als Durchgangsstation auf der Suche nach dem Eigenen und ‚Unnachahmlichen‘. Insbesondere die neuere Forschung hat auf die „Zweipoligkeit“<sup>57</sup> von Winckelmanns Ästhetik hingewiesen: Es geht nicht darum, *imitatio* als ein vollgültiges Prinzip der Produktion zu restituieren. Auch für Winckelmann ist Originalität und ‚Unnachahmlichkeit‘ eine primäre ästhetische Qualität, schon in den *Gedanken über die Nachahmung*. Daher wertet er römische Kunst tendenziell als epigonal ab: „Eine Bildsäule von einer alten Römischen Hand wird sich gegen ein Griechisches Urbild allemahl verhalten, wie Virgils Dido in ihrem Gefolge mit der Diana unter ihren Oreaden

53 Erasmus: Ciceronianus, S. 333; lat.: *Habet animus faciem quandam suam in oratione velut in speculo relucentem, quam a nativa specie in diversum refingere quid aliud est, quam in publicum venire personatum?* (S. 332).

54 Erasmus: Ciceronianus, S. 335; *nec oratio tua cento quispiam videatur aut opus mosaicum, sed spirans imago tui pectoris aut amnis e fonte cordis tui promanans.* (S. 334).

55 Zu Fortdauer und Umbau des Topos vgl. Geitner 1992, S. 168–208.

56 Winckelmann: *Gedanken*, S. 29f.

57 Décultot 2017b, S. 228.

verglichen, sich gegen Homers Nausicaa verhält, welche jener nachzuahmen gesucht hat“.<sup>58</sup> Bei genauer Betrachtung erweisen sich jedoch auch die griechischen ‚Urbilder‘ wiederum als Nachahmungen von Nachahmungen.

Auf diesen unendlichen Regress der *imitatio*, der die Vorstellung autonomer *inventio* in Frage stellt, hat Edward Young in seinen *Conjectures of Original Composition* (1759) hingewiesen. Letztlich, so das Argument, sind auch die antiken Autoren immer nur Nachahmer. Er rettet ihre Originalität und Kanonizität, indem er sie zu „zufällige[n] Originale[n]“ ernennt. Das heißt: Wir nehmen sie von heute aus als Originale wahr, weil ihre Vorbilder durch die Ungunst der Überlieferung verlorengegangen sind. Durch das Verschwinden ihrer ‚Väter‘ übernehmen sie gleichsam ihr ‚Erbe‘ und würden zu Originalen:

Man könnte einwenden, daß die meisten von den Lateinischen Classischen Schriftstellern, und alle die Griechen, ausgenommen vielleicht Homer, Pindar und Anakreon, unter die Zahl der Nachahmer gehören, und dennoch unsern größten Beyfall erhalten. Wir antworten darauf, daß dieselben, obgleich nicht wirkliche dennoch zufällige Originale sind. Die Werke, die sie nachgeahmet haben, sind außer wenigen verloren gegangen. Sie nehmen nach ihrer Väter Absterben, als rechtmäßige Erben, Besitz von ihren Gütern der Ehre. Aber die Väter unserer Copisten sind noch immer selbst im Besitze, und sie werden darinnen trotz den Gothen und den Flammen, durch die verewigende Macht der Presse erhalten.<sup>59</sup>

Die Stelle zeigt, wie dialektisch das Verhältnis von Nachahmung und Genie vor dem Anbruch des Geniezeitalters bereits diskutiert wurde. Ein weiteres Beispiel hierfür ist Lessing, der zu den frühesten Propagatoren des Genie-Gedankens in Deutschland zählt. In einem frühen Lehrgedicht nimmt er gegen die Dominanz der ‚Regeln‘ Stellung, wie er sie in der klassizistischen, von der Gottsched-Schule vertretenen Poetik erkennt:

Ein Geist, den die Natur zum Mustergeist beschloß,  
Ist, was er ist, durch sich; wird ohne Regeln groß.  
Er geht, so kühn er geht, auch ohne Weiser [d. h. Anführer, Leiter; J.R.] sicher.  
Er schöpft aus sich selbst. Er ist sich Schul und Bücher.  
Was ihn bewegt, bewegt; was ihm gefällt, gefällt.<sup>60</sup>

An einer anderen Stelle, im berühmten 17. Literaturbrief (16. Februar 1759), vertritt Lessing dagegen einen Ansatz, der Genie und Nachahmung versöhnt: „Denn ein *Genie* kann nur von einem *Genie* entzündet werden; und am leichtesten von so einem, das alles bloß der Natur zu danken zu haben scheint, und durch die mühsamen Vollkommenhei-

58 Winckelmann: *Gedancken*, S. 30.

59 Young: *Gedanken über die Originalwerke*, S. 11 (Übers. H. E. von Teubern).

60 Lessing: *Werke I*, S. 168.

ten der Kunst nicht abschreckt“.<sup>61</sup> Hier ist das Verb „scheinet“ das Entscheidende: der Gegensatz von *natura* und *ars* ist nur ein scheinbarer; er löst sich auf in der Fähigkeit des Genies, Kunst zu invisibilieren und Tradition zu negieren, ja zu vergessen. So zeichnet sich eine zweifache *via negativa* genialischer Produktion ab: einerseits durch *dissimulatio*, andererseits durch *oblivio artis*:

Dem Genie ist es vergönnt, tausend Dinge nicht zu wissen, die jeder Schulknabe weiß; nicht der erworbene Vorrat seines Gedächtnisses, sondern das, was es aus sich selbst, aus seinem eigenen Gefühl, hervor zu bringen vermag, macht seinen Reichtum aus; was es gehört oder gelesen, hat es entweder wieder vergessen, oder mag es weiter nicht wissen, als insofern es in seinen Kram taugt.<sup>62</sup>

#### 4.4 *Præiudicium classicum* – Autonomie als mündige Autorschaft

Hinter solchen Reflexionen steht die höchst moderne Einsicht, dass es kein Entkommen vor der Tradition gibt. Erfindung und Neuheit sind nur Phantasmen, gleichsam Autonomieeffekte. Auch das Genie ist – wie schon Young mit anderen Argumenten betont hat – kein absoluter Nullpunkt der Produktion, sondern Effekt von ‚Einfluss‘. Mit dieser Einsicht schließt Lessing an einen Gedanken aus der Schrift *Über das Erhabene* des Pseudo-Longin an. Dort wird in Abschnitt 13 diskutiert, wie der Weg zum *sublime* über *imitatio* (*mimesis*) und *aemulatio* (*zelosis*) führt: „Viele nämlich werden durch fremden Anhauch mit Gott erfüllt, ganz so, wie man von der Pythia berichtet. [...] So strömen vom Genius der Alten wie aus heiligem Quell geheimnisvolle Einflüsse in die Seele ihrer Bewunderer; durch sie werden auch nicht gerade enthusiastische Naturen angehaucht und sind begeisterte Genossen fremder Größe“.<sup>63</sup> Auch Johann Georg Sulzer geht im Artikel „Nachahmung“ seiner *Allgemeinen Theorie der schönen Künste* von Longins Vorstellung einer Inspirationskette aus:

Der freye, edle Nachahmer erwärmet sein eigenes Genie an einem fremden so lange, bis es selbst angeflammt, durch eigene Wärme fortbrennt, da der ängstliche Nachahmer, ohne eigene Kraft sich ins Feuer zu sezen, oder darin zu unterhalten, nur so lange warm bleibet, als das fremde Feuer auf ihn würket. Darum können Künstler von Genie, wenn sie auch wollten, nicht lange bey der knechtischen Nachahmung bleiben; sie werden durch ihre eigenen Kräfte in der ihnen eigenen Bahn fortgerissen; aber ohne Genie kann man nicht anders, als knechtisch nachahmen; weil der Mangel eigener Kraft alles Fortgehen unmöglich macht, so bald man sein Original aus dem Gesichte verlihet.<sup>64</sup>

61 Lessing: Werke und Briefe, Bd. 4, S. 500.

62 Lessing: Hamburgische Dramaturgie, S. 347 (34. Stück).

63 Longinus: Vom Erhabenen, S. 41. (Übers. O. Schönberger).

64 Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 2, S. 797 (Art. Nachahmung).

Auch Sulzer erkennt das ambivalente Verhältnis von *imitatio*, *ingenium* und Autonomie. In seiner Reflexion über das ‚Neue‘ nimmt er dabei fast wörtlich Kants Definition von Aufklärung als „Ausgang des Menschen aus seiner selbst verschuldeten Unmündigkeit“<sup>65</sup> vorweg:

Das Verdienst, oft etwas Neues vorzustellen, oder das Gewöhnliche von einer neuen Seite zu zeigen, können nur die Köpfe sich erwerben, die sich angewöhnt haben, in allen Dingen mit eigenen Augen zu sehen, nach eigenen Grundsätzen und Empfindungen zu urtheilen. [...] Hat er [sc. der Künstler; J.R.] dieses erhalten, so habe er den Muth, seine Art zu denken ungescheut an den Tag zu legen, ohne sich ängstlich umzusehen, ob sie mit der gewöhnlichen Art anderer Menschen übereinkomme.<sup>66</sup>

Das Horazische *sapere aude* (Horaz: Epistulae 1, 2, 40), das Kant in seinem Aufsatz *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784) als Devise einführt, liegt hier schon in der Luft, und das ist gewiss kein Zufall. Kants Definition der Aufklärung und Sulzers Forderung nach Neuheit in den Künsten stehen in derselben Tradition mündiger Autorschaft.

Lessing und Sulzer zählen zu den wichtigsten Gewährsleuten der *Kritik der Urteilskraft* (1790), einem Meilenstein der Ästhetikgeschichte. Hier wird dem Genie breiter Raum zugestanden, aus gutem Grund. Denn das Genie ist gleichsam das produktionsästhetische Gegenstück zum rezeptionsästhetischen Geschmacksurteil. Wie Schönheit „ohne Begriffe“<sup>67</sup> rezipiert und beurteilt wird, so wird sie auch „ohne Begriffe“ – d.h. ohne Reflexion, ohne *Kunst* – produziert. Kant stellt zunächst fest, dass es „das Talent (Naturgabe) [sei], welches der Kunst die Regel gibt“.<sup>68</sup> Da es – wie nicht nur Kant weiß – „auch originalen Unsinn geben kann“, müssen die Produkte des Genies „zugleich Muster, d.i. *exemplarisch* sein“.<sup>69</sup> Das Genie ist „selbst nicht durch Nachahmung entsprungen, [sondern dient] anderen doch dazu, d.i. zum Richtmaße oder Regel der Beurteilung“:<sup>70</sup>

[Es weiß] selbst nicht [...], wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden, auch [hat] es nicht in seiner Gewalt, dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in *solchen* Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen.<sup>71</sup>

65 Kant: Was ist Aufklärung?, S. 53.

66 Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste, Bd. 2, S. 817.

67 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 288 (§ 6).

68 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 405 (§ 46).

69 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 406 (§ 46).

70 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 406 (§ 46).

71 Kant: Kritik der Urteilskraft, S. 406f. (§ 46).

Der große Gegenspieler des *ingenium* ist und bleibt auch bei Kant die *imitatio* als Zentrum der vormodernen Rhetorik, Poetik und Kunsttheorie im Allgemeinen. Die Überwindung des Normativen gelingt auf dem Feld der Produktionsästhetik nicht so bruchlos wie auf dem der Rezeptionsästhetik, des „Geschmacksurteils“ (Stichwort: ‚interesseloses Wohlgefallen‘).<sup>72</sup> Für Kant hat das Genie daher keine Zukunft. Es gehört immer schon der Vergangenheit an. In dem berühmten § 17 („Vom Ideale der Schönheit“<sup>73</sup>) der *Kritik der Urtheilskraft* gibt er sich in einer bemerkenswerten Fußnote als strikter *Ancien* zu erkennen, wenn er schreibt:

Muster des Geschmacks in Ansehung der redenden Künste müssen in einer toten und gelehrten Sprache abgefaßt sein: das erste, um nicht die Veränderungen erdulden zu müssen, welche die lebenden unvermeidlicher Weise trifft, daß edle Ausdrücke platt, gewöhnliche veraltet, und neugeschaffene in einen nur kurz daurenden Umlauf gebracht werden; das zweite, damit sie eine Grammatik habe, welche keinem mutwilligen Wechsel der Mode unterworfen sei, sondern ihre unveränderliche Regel hat.<sup>74</sup>

Die Stelle zeigt eine Aporie in Kants System: Wie bei Winckelmann, Sulzer und Lessing sind Nachahmung und geniale Schöpfung dialektisch aufeinander bezogen. De facto erkennt auch Kant das Prinzip der *imitatio* als Voraussetzung der Produktion an; auf der anderen Seite betont er entschieden, dass sich Kunst durch Freiheit („Willkür“) auszeichnet.<sup>75</sup> Nur das Originalgenie wird diesem Freiheitsbegriff gerecht, so dass Kant fordern kann: „Schöne Kunst ist Kunst des Genies“ (§ 46). Geniale Autorschaft zeichnet sich bei Kant gerade *nicht* – wie in den Genietheorien des Sturm und Drang oder in den älteren Vorstellungen des *poeta vates* – durch religiöse Bindungen, sondern durch eine radikale Verwirklichung des Aufklärungsprinzips aus: Geniale Autorschaft ist *mündige* Autorschaft. Produkte des Genies sind bzw. scheinen völlig frei von heterologischen Bindungen, Bedingungen und Zwecken. Sie sind Manifestationen der Freiheit als Inbegriff von Humanität.

Dass der Genie-Gedanke nicht *gegen*, sondern *aus* der Aufklärung geboren wird, zeigt der Blick auf die Tradition der Vorurteilkritik, die Präjudizienlehre.<sup>76</sup> Innerhalb der Präjudizienlehre ist das sogenannte *praeiudicium auctoritatis* zentral. Es ist dieses „Vorurtheil menschlicher autorität“,<sup>77</sup> auf das Kant besonders abhebt, wenn er in seinem berühmten Aufsatz den Zeitgenossen mahnt, „sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen“. Sofern die *imitatio* der *auctoritas veterum* entspringt, ist sie ein

72 Vgl. Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, S. 288f. (§ 6).

73 Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, S. 313–318 (§ 17).

74 Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, S. 314 (Anm., § 17).

75 Vgl. Kant: *Kritik der Urtheilskraft*, S. 401 (§ 43).

76 Überblick in Reisinger/Scholz 2001, Sp. 1250–1263.

77 Thomasius: Einleitung zu der Vernunft-Lehre, S. 305.

Spezialfall des *praeiudicium antiquitatis* oder *praeiudicium classicum*. Erst diese Verschmelzung von *imitatio*-Theorie und Erkenntniskritik bringt jene Emphase der Freiheit und Selbstbestimmtheit in den ästhetischen Diskurs ein, die als Zutat für die Ausprägung ästhetischer Autonomie entscheidend ist. Es war Francis Bacon, der die neue Vorurteils-kritik mit seiner *Idola*-Lehre im *Novum Organon* (§§ 39–69) anschob. Hier formuliert er auch eine Kritik am *praeiudicium antiquitatis*:

Reperiuntur ingenia alia in admirationem antiquitatis, alia in amorem et amplexum novitatis effusa; pauca vero ejus temperamenti sunt ut modum tenere possint, quin aut quae recte posita sunt ab antiquis convellant, aut ea contemnunt quae recte afferuntur a novis.

Es finden sich ferner Geister, die in der Bewunderung des Altertums, andere, die in der Liebe und Zuneigung zum Neuen aufgehen; nur wenige in der Tat haben ein Temperament, daß sie maßhalten können, ohne entweder das von den Alten recht Erarbeitete zu bestreiten, noch das von den Neueren richtig Vorgelegte gering zu schätzen.<sup>78</sup>

In der *Querelle des Anciens et des Modernes* nimmt Bacon also eine vermittelnde Rolle im Sinne einer *aurea mediocritas* ein. Er bezieht seine Traditionskritik vor allem auf Philosophenschulen und -systeme; das Theater ist für ihn nur Metapher einer genuin epistemologischen Problematik. Traditionskritik und Neuerungssucht prägten jedoch auch das literarische 17. Jahrhundert – oft in unmittelbarem Rekurs auf Bacon. Dies zeigt vor allem der Text, der für die weitere Entwicklung des Genie- und des Originalbegriffs in Deutschland zentral ist: Edward Youngs *Conjectures on Original Composition* (1759), die bereits 1760 in deutscher Übersetzung vorlagen und europaweit breit rezipiert wurden.

Youngs bereits erwähnte Theorie des Genies und des Originals bzw. der Originalkomposition geht aus Nachahmungs- und Vorurteilskritik hervor. Für Young spielt die religiös-spiritualistische Traditionslinie – Inspiration, Enthusiasmus, *idea innata* usw. – nur eine Nebenrolle.<sup>79</sup> Seine Genie-Theorie ist ganz aus dem Geist des Rationalismus geformt. Am Anfang steht die kategorische Ablehnung der *imitatio*-Poetik. Für Young gibt es nur Originale bzw. Genies und Nachahmer – der produktive Ausgleich von *studium antiquitatis* und *studium novitatis* wird ebenso aufgegeben wie die geschichtsphilosophische Dimension der *Querelle*. Für Young ist Genialität letztlich eine Frage des Willens, des „männliche[n] Genie[s]“,<sup>80</sup> das sich von den Gespenstern der Vergangenheit zu lösen weiß – insofern greift Young bereits Harold Blooms „Anxiety of Influence“ (1973) vor.<sup>81</sup> Young

78 Bacon: Neues Organon, Bd. 1, S. 118 (§ 56) bzw. 119 (Übers. R. Hoffmann).

79 Immerhin Young: Gedanken über die Originalwerke, S. 28: „Niemals ist jemand ohne eine göttliche Begeisterung ein großer Mann geworden.“ Zur Rolle des Enthusiasmus für eine Vorgeschichte des Geniegedankens vgl. Wels 2009, S. 237–293.

80 Young: Gedanken über die Originalwerke, S. 17.

81 Vgl. Bloom 1995 [1973]; dazu Begemann 2002.

begründet sie jedoch nicht psychologisch, sondern aus der Tradition der Vorurteilkritik. Auf die Frage „Aber warum giebt es so wenig Originale?“ antwortet Young als ‚Moderner‘ nicht, die „Gebärungs-Zeit des Menschlichen Verstandes [ist] verflossen“, sondern

weil berühmte Beyspiele an sich ziehen, mit Vorurtheil erfüllen und zaghaft machen. Sie ziehen unsere Aufmerksamkeit an sich und verhindern uns dadurch an der gehörigen Erforschung unserer selbst; sie erfüllen unsere Beurtheilungskraft mit Vorurtheil für ihre Geschicklichkeit, und so verringern sie in uns das Gefühl unserer eigenen; sie machen uns endlich zaghaft durch den Glanz ihres Ruhms, und so ersticken sie unsere Fähigkeiten durch unser Mißtrauen.<sup>82</sup>

Das wahre Genie entfernt sich von den Klassikern, um sie zu erreichen. Erstaunlich oft wird dabei Intertextualität mit Krankheit assoziiert, im Positiven wie im Negativen: Nicht der offene „unedle[] Raub“, sondern „[n]ur eine Art von edler Contagion“<sup>83</sup> [d.h. Ansteckung], die aus einer allgemeinen Vertraulichkeit mit ihren Schriften entsteht, bringt den Dichter seinem Ziel näher. Neben der *imitatio* wird auch die Regelpoetik damit prekär: „Denn Regeln sind wie Krücken, eine nothwendige Hülfe für den Lahmen, aber ein Hinderniß für den Gesunden.“<sup>84</sup> Neben der Regelpoetik wird auch das Modell einer *docta poesis*, einer Verbindung von Poesie und Gelehrsamkeit, wie sie für die Lehrdichtung zentral war und ist, verworfen: „Die Gelehrsamkeit ist eine erborgte Wissenschaft. Das Genie ist eine angebohrne, uns ganz eigenthümliche Wissenschaft.“<sup>85</sup> Hier zitiert Young ausdrücklich Bacon, der nur die letztere als ‚Weisheit‘ in einem starken Sinne bezeichnet habe.

Ganz offensichtlich schließt Young in seiner Kritik der Nachahmung an Bacons Idolenlehre an. Was bei Bacon *idola* heißt, sind bei Young die literarischen Idole. Sie flößen dem Nachgeborenen den „Geist der Nachahmung“<sup>86</sup> ein – diesem „Geist der Nachahmung“ nicht nachzugeben, ist eine Frage der Selbstachtung:

Dieß heißt; laß nicht die großen Beyspiele, oder Autoritäten, deine Vernunft in ein allzugroßes Mißtrauen gegen dich selbst niederschlagen. Habe für dich selbst so viel Achtung, daß du die natürliche Frucht deines eigenen Verstandes, dem reichsten Einkommen eines fremden Landes vorziehest; solche erborgte Reichthümer machen uns arm.<sup>87</sup>

Auch Youngs Kreativitätsimperativ deutet auf Kants Aufklärungsbefehl von 1784 voraus. Dabei argumentiert Young zunächst negativ, im Sinne der Vorurteilkritik, während

82 Young: Gedanken über die Originalwerke, S. 12.

83 Young: Gedanken über die Originalwerke, S. 14.

84 Young: Gedanken über die Originalwerke, S. 16.

85 Young: Gedanken über die Originalwerke, S. 19.

86 Young: Gedanken über die Originalwerke, S. 20.

87 Young: Gedanken über die Originalwerke, S. 25.

„Kriterien zur Positivbestimmung des Originalgenies als Abdruck der eigenen Individualität“ kaum entwickelt werden.<sup>88</sup> Das im letzten Zitat entfaltete Doppelprinzip von Selbsterkenntnis und Selbstachtung zeigt die genuin aufklärerische Substanz in Youngs Ansatz, ihre Verpflichtung auf das Horazische *sapere aude*. Gegenüber der Analyse der Vorurteile hat eine ‚positive‘ Theorie des Originalgenies, gleichsam die dogmatische Komponente der Genie-Lehre, naturgemäß einen schweren Stand. Dies ist auch und vor allem dem prekären Status der Regel selbst geschuldet. Denn Young setzt sich mit seiner Kritik der Norm- und Regelpoetik dem performativen Widerspruch aus, das ganz Individuelle unter jene allgemeinen Regeln fassen zu müssen, die er als „Krücken“<sup>89</sup> diskreditiert – *individuum* bzw. *ingenium est ineffabile*. Das eigentliche Dogma der Genie-Theorie ist und bleibt der Widerstand gegen das *praeiudicium classicum*.

#### 4.5 Werkautonomie – Monument und Organismus

Die komplementäre ästhetische Reflexionsfigur zum Originalgenie ist das ‚Werk‘. Nicht zufällig trägt Heinrich Bosses klassische Studie zur Autorschaft der Moderne den suggestiven Titel: „Autorschaft ist Werkherrschaft“.<sup>90</sup> Auf autologischer Seite ist die *autor-opus*-Topik ein antik-humanistisches Erbe, das in Horaz’ Rede vom *monumentum aere perennius* (Carmina 3, 30, 1) angelegt ist. Werk und Autor begründen sich gegenseitig. Erst durch diesen Akt der auktorialen Reklamation und Adoption wird aus dem bloßen Artefakt ein Werk oder Kunstwerk. Zu den elementaren Forderungen an ein autonomes Kunstwerk zählt die Erwartung, dass es das Werk *eines* Autors ist, der die eben erläuterten Kriterien mündiger, verantwortlicher Autorschaft erfüllt. Die Bedeutung dieser Forderung nach ‚Ein-heit‘ (Singularität) des Autors zeigt sich im Streit um Homer, der nicht zufällig auf dem Höhepunkt der Reflexion über ästhetische Autonomie um 1800 aufkommt. So hatte Friedrich August Wolf in seinen *Prolegomena ad Homerum* (1795) die These verfolgt, die homerischen Epen seien Werke mehrerer Autoren, die erst nachträglich (in der Peisistratiden-Redaktion) zusammengesetzt worden seien – ein Meilenstein in der Geschichte der Homerischen Frage und der Klassischen Philologie. Diese ‚analytische‘ Sicht musste besonders in Deutschland provozieren; seit der Genie-Epoche wurde Homer als Originalgenie verehrt, das aus Natur – nicht aus Kunst wie sein Antipode Vergil – dichtete. Ein *Xenion*, das wechselweise Goethe oder Schiller zugeschrieben wurde (*Der Wolfische Homer*), kommentiert diesen Vorgang satirisch: „Sieben Städte zankten sich drum, ihn gebohren zu haben; / Nun, da der Wolf ihn zerriß, nehme sich jede ihr Stück.“<sup>91</sup>

88 Blamberger 1991, S. 62.

89 Young: Gedanken über die Originalwerke, S. 16.

90 Vgl. Spoerhase 2007; Bosse 2014; Danneberg/Gilbert/Spoerhase 2019; Spoerhase/Thomalla 2020.

91 NA 1, S. 341.



Die Anspielung auf einen weiteren Horazischen Topos (*Sermones* 1, 4, 62: *disiecti membra poetae*; ‚die Glieder des zerrissenen Dichters‘) verweist darauf, dass neben die äußere Einheit des Werkes (im Sinne von Singularität) seine innere Einheit (im Sinne von organischer Geschlossenheit, Totalität und Integrität) treten muss. Diese *innere* Einheit – gegenüber der äußeren – ist eine starke Vorgabe der antiken Poetik; sie wird sowohl von Horaz (*Ars poetica*, v. 23: *simplex dumtaxat et unum*) als auch von Aristoteles erhoben („Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung“<sup>92</sup>). In Frankreich wird sie als Element der ‚Drei Einheiten‘ zu einer Kernforderung der *doctrine classique*; deren Hauptwerk, Boileaus *Art poétique* (1669–1674), folgt Horaz und wird durch Gottsched nach Deutschland vermittelt. Lessings Polemik gegen Gottsched ändert daran nur wenig; Horaz und Aristoteles bleiben auf autologischer Seite die zentralen Bezugspunkte der Reflexion über ästhetische Autonomie im späten 18. Jahrhundert.

Doch auch hier sind es neue heterologische Bezüge, die das Reflexionsfeld in spezifischer Weise ausbilden. Neu ist v.a. die Beziehung ästhetischer Diskurse auf die entstehende ‚Biologie‘ (der Begriff begegnet erstmals 1799).<sup>93</sup> Das Kunstwerk wird in Analogie zum Lebewesen als ein geschlossener Organismus behandelt, der von allen Außenbezügen, Interessen, Zwecken, Funktionen usw. isoliert und ‚in sich selbst vollendet‘ erscheint.<sup>94</sup> Diese Vorstellung gibt einem berühmten Aufsatz des deutschen Klassizisten Karl Philipp Moritz den Titel (*Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten*, 1785).<sup>95</sup> Mit der Kategorie ‚Zweckmäßigkeit‘ liefert Moritz dabei ein zentrales Stichwort für Kant; dieser macht in der *Critik der Urteilskraft* Schönheit als „Form der Zweckmäßigkeit eines Gegenstandes, sofern sie, ohne Vorstellung eines Zwecks, an ihm wahrgenommen wird“,<sup>96</sup> zum Bestimmungsgrund des ästhetischen Urteils. Auch die Haltung der Kontemplation, bei Kant: die Abwesenheit von ‚Interesse‘, wird von Moritz vorgedacht. Das wahre Kunstwerk, so Moritz, nötigt uns zu einem „Verlieren“ und „Vergessen unsrer selbst“, zu einem „reinen und uneigennütigen Vergnügen[]“. <sup>97</sup> Jedes Interesse, jede „Beziehung auf mich selbst“ verschwindet hinter dem Eindruck, dass der Gegenstand

92 Aristoteles: *Poetik*, S. 19: „Die Tragödie ist eine Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache.“

93 Vgl. Begemann/Wellbery 2002.

94 Dieser biologische Einfluss auf die aristotelisch-horazische Einheitslehre zeigt sich etwa in Schillers später Dramentheorie. Vgl. Robert 2013d. Diese Analogie von Kunstwerk und Organismus wird auch durch die *Critik der Urteilskraft* unterstützt, in der Kant den Begriff der ‚Zweckmäßigkeit‘ nicht nur für die teleologische, sondern auch für die ästhetische Urteilskraft anwendet.

95 Vgl. Moritz: *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*. Zu Moritz vgl. Schneider 1998; Brokoff 2010, S. 185–227; Berghahn 2012, S. 51–184.

96 Kant: *Kritik der Urteilskraft*, S. 319 (§ 17).

97 Moritz: *Versuch einer Vereinigung*, S. 10.

„bloß um sein selbst willen hervorgebracht ist“.<sup>98</sup> In dieser Wahrnehmung einer „innere[n] Zweckmäßigkeit“ wird der Gegenstand als ein „in sich selbst Vollendetes“ erkannt:<sup>99</sup> „[W]as ist Vergnügen anders, oder woraus entsteht es anders, als aus dem Anschauen der Zweckmäßigkeit?“<sup>100</sup> Diese Versenkung in das Kunstwerk geht so weit, dass wir sogar „eine Art von Mitleid [empfinden] beim Anblick eines schönen Kunstwerks, das in den Staub darniedergetreten“ liegt und „von den Vorübergehenden mit gleichgültigem Blick betrachtet wird“.<sup>101</sup> Schon die ausgewählten Zitate zeigen, dass Moritz' Blick auf das Kunstwerk ein ethisch-moralischer ist. Wir verhalten uns gegenüber dem Kunstwerk wie gegenüber einem Mitmenschen: uneigennützig, mitfühlend, voller Achtung für seine Freiheit als Mensch. Weil die Plastik als menschlicher Körper wahrgenommen wird, ist ihre Aura und Würde unantastbar. Als bestimmte physische Totalität kann die Statue nicht erweitert, verkürzt, verändert werden. Selbst als Torso und *non finito* verweist sie, wie in Winckelmanns Beschreibungen des Torso vom Belvedere, auf ihre noch in der Beschädigung intakte ästhetische Integrität.<sup>102</sup>

Die Romantik setzt dem organischen, in sich vollendeten Kunstwerk der Antike das Fragment als Ausdrucksgestalt der Moderne gegenüber. In ihm scheint sowohl die Unmöglichkeit, das Vollkommene zu *erreichen* als auch die Unmöglichkeit des Vollkommenen selbst auf. Friedrich Schlegels *Athenäums*-Fragment Nr. 24 (1798) stellt – an Winckelmann anschließend – vor dem Hintergrund der *Querelle des Anciens et des Modernes* den Bezug zur Antike her: „Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung“.<sup>103</sup> In Fragment 22 unterstreicht Schlegel die geschichtsphilosophische („transzendente“) Dimension des modernen Fragmentbegriffs: „Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist.“<sup>104</sup> Die europäischen Avantgarden um und nach 1900 schlossen an den romantischen, anticlassizistischen Fragmentbegriff an. Er stand dem humanistischen Werkbegriff, der auf Geschlossenheit, Homogenität, Integrität, Totalität usw. beruht, ablehnend gegenüber. Das ‚Werk‘ geriet in der Ästhetik der Moderne in die Krise: Perspektivismus, ‚Wirklichkeitszertrümmerung‘ (Benn), Dissonanz, Montage und Collage des Disparaten traten an die Stelle des geschlossenen Kunstorganismus. Auf diese emphatische Moderne bezog sich die Kritische Theorie der Ästhetik, die von Adorno ausging. Sie nahm Anstoß am ge-

98 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 10.

99 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 11.

100 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 14.

101 Moritz: Versuch einer Vereinigung, S. 10.

102 Vgl. Robert 2018a (Überblick zu Torso und Fragment); eingehend Fetscher 2001; Ostermann 1991.

103 Schlegel: Athenäums-Fragmente, S. 79.

104 Schlegel: Athenäums-Fragmente, S. 78.

geschlossenen Kunstwerk, weil es – so die These – gesellschaftliche Abschließung und Ausschließung spiegle: „Die Fragwürdigkeit des Ideals einer geschlossenen Gesellschaft teilt sich auch dem des geschlossenen Kunstwerks mit.“<sup>105</sup> Umgekehrt schien nun allein das offene oder ‚beschädigte‘ Kunstwerk die angemessene Form für ästhetische Reflexionen ‚aus dem beschädigten Leben‘<sup>106</sup> zu sein. Becketts Dramen mit ihren oft körperlich verehrten und fragmentierten Figuren waren für Adorno exemplarische Vertreter einer solchen Ästhetik, die heute in den ‚disability studies‘ eine bemerkenswerte Neuperspektivierung erlebt.<sup>107</sup> Angesichts der Aufwertung des Fragmentarischen und der ‚offenen Form‘ musste das ‚Werk‘ mit seinem Anspruch auf Singularität, Integrität, Homogenität, Totalität als eine obsoletere und ideologische Kategorie erscheinen, die sich allenfalls in ironischen Anführungszeichen oder polemisch ansprechen ließ. Dem Tod des Autors folgte der des Werks auf dem Fuße.

In jüngster Zeit scheint sich dies zu ändern. Nach der ‚Rückkehr des Autors‘<sup>108</sup> steht nun auch die des ‚Werks‘ an. Ein rezenter Sammelband trägt den treffenden Titel: „Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs“.<sup>109</sup> Es versteht sich, dass ‚Werk‘ dabei immer in kritisch-ironischen Anführungszeichen zu denken ist, als eine historisch wirkmächtige, oft problematisierte Reflexionsfigur ästhetischer Autonomie. Die Wiederkehr der Werkdebatten verdankt sich der vielfach proklamierten ‚praxeologischen Wende‘ der Geistes- und Literaturwissenschaften, die sich als Fortsetzung und Weiterentwicklung der ‚alten‘ Sozialgeschichte der Literatur, aber auch des ‚material turn‘ versteht.<sup>110</sup> Für die Germanistik sind hier die Forschungen von Steffen Martus<sup>111</sup> und Carlos Spoerhase zu nennen; letzterer hat in seiner Arbeit zum „Format der Literatur“<sup>112</sup> und in weiteren Studien zu einer differenzierten Neuverhandlung des Werk-

105 Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 236; vgl. S. 239: „Im Ideal der Geschlossenheit des Kunstwerks vermischt sich Ungleichnamiges: die unabdingbare Nötigung zur Kohärenz, die stets zerbrechliche Utopie der Versöhnung im Bilde, und die Sehnsucht des objektiv geschwächten Subjekts nach heteronomer Ordnung, ein Hauptstück deutscher Ideologie.“

106 So der Untertitel von Adornos „*Minima Moralia*“ von 1951.

107 Vgl. Luserke-Jacqui 2019. Hier sei auf das seit 2023 laufende DFG-Netzwerk „Inklusive Philologie. Literary Disability Studies im deutschsprachigen Raum“ verwiesen, URL: <https://germanistik.uni-greifswald.de/institut/arbeitsbereiche/neuere-deutsche-literatur/dfg-netzwerk-inklusive-philologie-literary-disability-studies-im-deutschsprachigen-raum/> (letzter Zugriff: 4. Juni 2024).

108 Vgl. Jannidis/Lauer/Martinez/Winko 1999.

109 Danneberg/Gilbert/Spoerhase 2019.

110 Zu diesem Thema siehe die beeindruckenden Ergebnisse des Heidelberger SFB „Materiale Textkulturen“, hier stellvertretend der programmatische Eröffnungsband Meier/Ott/Sauer 2015. Eine praxeologische Theorie der ‚Geistesarbeit‘ haben Martus und Spoerhase (Martus/Spoerhase 2022) vorgelegt.

111 Vgl. Martus 2007.

112 Spoerhase 2018.

begriffs beigetragen.<sup>113</sup> In einem wichtigen Artikel zeigt Spoerhase, wie Werk und Werk-ästhetik durch Editionsphilologie („critique génétique“, „new philology“), „performative turn“ („Ereignisästhetik“) und Akteur-Netzwerk-Theorie in Bedrängnis geraten sind.<sup>114</sup> Dem Schlagwort „Kunst ohne Werk“<sup>115</sup> erteilt Spoerhase zu Recht eine Abfuhr, indem er auf die Beweglichkeit und Skalierbarkeit des Werkbegriffs hinweist, bei dem man zwischen ‚Überlieferung‘, Einzelwerk (*opus*) und ‚Gesamtwerk‘ unterscheiden müsse.<sup>116</sup> Das Einzelwerk (*opus*) bestimmt sich durch vier Kriterien: „Titel“, „Veröffentlichungsakt (institutionelles Kriterium)“, „Autorabsicht (intentionales Kriterium)“ und „Geschlossenheitsgrad (Anfang und Ende)“.<sup>117</sup> Das Verhältnis von Text und Werk erweist sich dabei immer wieder als Problem der Editionsphilologie, die in der Tradition der Klassikeredition (Lachmann) vom Konzept der Autor-Edition bestimmt ist: „Der Autorname konstituiert ein Textkorpus“ und erfüllt damit eine „klassifikatorische Funktion“.<sup>118</sup> Werke und Autoren sind Effekte editorischer Praktiken. Damit sind Editionen der Lackmустest ästhetischer Autonomie. Als werkpolitisches Instrument dient vor allem die Institution der *Opera omnia* der traditionsbildenden Kanonisierung und „Versiegelung“.<sup>119</sup> Eine Geschichte der ästhetischen Autonomie ließe sich daher auch entlang der Praktiken von Textkritik und Edition schreiben.

#### 4.6 Humanistische Autormythologie und moderner Werkbegriff

Die neueren praxeologischen Studien zu Edition und Werkpolitik haben immer wieder betont, dass Bücher nicht von Autoren (allein) ‚gemacht‘ werden, sondern das Ergebnis kollaborativer Prozesse darstellen.<sup>120</sup> Texte (*scripta*) entstehen in einem komplexen Zusammenspiel zwischen Autoren, Mäzenen, Verlegern, Druckern, Herausgebern, Kritikern, Zensoren, Lesern usw. Erst durch diesen „Veröffentlichungsakt“ (s.o.) werden überlieferte *Texte* zu ‚*Werken*‘. Die Beispiele für postume Transformation von Texten in Werke reichen von Vergils *Aeneis* bis zu Kafkas Erzählungen. Andere Autoren arbeiten selbst an diesem Transformationsprozess, indem sie schon zu Lebzeiten ein „Nachlass-

113 Vgl. Spoerhase 2007; Spoerhase/Thomalla 2020.

114 Vgl. Spoerhase 2007, S. 277 f.

115 Vgl. Bianchi 2000.

116 Vgl. Spoerhase 2007, S. 286.

117 Spoerhase 2007, S. 288.

118 Spoerhase 2007, S. 296.

119 Spoerhase 2007, S. 341.

120 Vgl. Ehrmann 2022; Spoerhase/Thomalla 2020, S. 153–156 schließen an Howard Beckers Konzept der „Kunstwelten“ als übergreifende Kooperationszusammenhänge an. Becker 2017 [1982]; zur Kollaboration in vormoderner Ästhetik vgl. den interdisziplinären Band von Gropper/Pawlak/Wolkenhauer/Zirker 2023.

bewusstsein<sup>121</sup> entwickeln und die eigenen Werkausgaben organisieren. Historisch scheint dieser Wille zum Gesamtwerk an die Rezeption der Antike, d.h. eine humanistische Werkkultur, gebunden. Als Beispiel kann der deutsche Humanist Konrad Celtis dienen, der schon frühzeitig den Plan zu einem Gesamtwerk (*Opera omnia*) fasst, das in seinem Fall durch Zahl und Proportion zusammengehalten werden sollte.<sup>122</sup> Doch die Gesamtausgabe letzter Hand bringt auch Nachteile mit sich – ebenso wie in unseren Tagen die Vorlasspraxis im Fall großer Literaturarchive wie des DLA Marbach. Der Autor bedarf der Selbstversiegelung, d.h. einer Geste des Abschlusses, geradezu der Selbst-Mortifikation. Mit der Herausgabe seiner *Opera omnia* ist der Autor am Ziel, aber auch am Ende seines Lebens – ein Funeralmonument seiner selbst. Auch hier ist Konrad Celtis ein gutes Beispiel: Die Publikation seiner Liebeslegien plante er für das Säkularjahr 1500, das er zusammen mit seinem Freund Albrecht Dürer als welthistorisches wie individuelles Schwellenjahr zelebrieren wollte.<sup>123</sup> Dürer fertigte zu diesem Zweck sein christomorphes Selbstporträt an.<sup>124</sup>

Aus dieser paradoxen Geste heraus nimmt Celtis etwa im letzten Gedicht seiner vier Bücher *Amores* (gedruckt Nürnberg 1502), eines Zyklus von lateinischen Liebeslegien, die Rolle des Toten ein, der aus dem Jenseits zu seinen Freunden und Schülern spricht. Derselben Strategie verdankt sich das berühmte Sterbe- oder Erinnerungsbild (Abb. 14), das Celtis lange vor seinem Tod bei Hans Burgkmair in Auftrag gab.<sup>125</sup> Es bezeugt exemplarisch ein humanistisches Autorschafts- und Nachlassbewusstsein, das die Werkpolitik bis zur paradoxen Mystifikation des eigenen Todes steigert. Das Bild entspricht im Aufbau einem steinernen Epitaph: Es zeigt den Dichter mit geschlossenen Augen, als Verstorbenen.<sup>126</sup> Das Grabepigramm, bestehend aus drei elegischen Distichen, bittet um ehrendes Mitgefühl für den verstorbenen Dichter-Priester (*vates*), der noch aus dem Jenseits zur Nachwelt (*posteritas*) spricht.<sup>127</sup> Daraus ergibt sich eine doppelt paradoxe Redesituation: Der lebende Dichter imaginiert sich als Toten, der wiederum durch seine Schriften lebendig bzw. unsterblich ist und mit den gelehrten Freunden (*doctis viris*) spricht. Sein linker Arm ruht auf seinen gesammelten Werken: *Amores* (vier Bücher), Oden (vier Bücher), Epigramme (acht Bücher) und *Germania illustrata* (vier Bücher). Von den hier als vollendet imaginierten Werken erschienen zu Lebzeiten nur die *Amores* (1492); die Oden werden erst postum (Straßburg 1513) veröffentlicht. Die Epigramme harren bis heute einer wissenschaftlichen Edition, und von der *Germania illustrata* fehlt

121 Sina/Spoerhase 2017.

122 Vgl. Robert 2003b, S. 161–171.

123 Vgl. Wuttke 1996a.

124 Vgl. Robert 2012a; zur Entwicklung des Autonomiegedankens in den bildenden Künsten die klassischen Studien von Busch 1987 und Belting 1990.

125 Vgl. Robert 2003b, S. 497–511.

126 Eine kunsthistorische Würdigung bietet Luh 2001, S. 282–312.

127 Zur humanistischen Tradition dieser paradoxen Rede an die *posteritas* vgl. Kiening 2022, S. 152–163.



Abb. 14. Hans Burgkmair d. Ä.: Memorialbild des Konrad Celtis, ca. 1507, Holzschnitt, 21.6 × 13.8 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr.: 27.54.11

abgesehen von Willensbekundungen und Parallelprojekten wie *Amores* und *Germania generalis* jede Spur.<sup>128</sup> Der Autor scheitert an seinem Willen zur ‚Versiegelung‘ der *scripta* zu *opera*, die den eigenen Nachruhm begründen sollen.

Celtis steht beispielhaft für eine voll entwickelte humanistische Autormythologie, die antike Autonomiemotive aufnimmt und weiterentwickelt. Der Fall zeigt einmal mehr, dass sich zentrale Bestandteile der Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ in einem längeren Prozess herausgebildet haben, der zunächst entscheidend in der Tradition des Humanismus, später des Klassizismus stand. Schon insofern war der Re-Import der antiken Topiken zu Autor und Werk ein entscheidender Faktor. Hinzu kam nun als neuer heterologischer Kontext die Entwicklung des Buchdrucks, der die alten autologischen Motive erhöhter Autorschaft auf neue technisch-ökonomische Bedingungen bezog, die wiederum ‚subautonome‘ Formen und Praktiken von Autorschaft institutio-

128 Vgl. Müller 2001.

nalisierten. Die Forschungen zum Zusammenhang zwischen Literatur und Buchdruck in der Frühen Neuzeit haben daher viele heute aktuelle Perspektiven auf Fragen der Autorschaft und Werkpraxis vorweggenommen. Dies gilt insbesondere für die Einsicht in die kollektiven Arbeitsprozesse innerhalb der Druckeroffizin, die nicht nur ausführendes Organ, sondern literaturproduzierende Instanz war.<sup>129</sup> Anthony Grafton hat z. B. auf die Rolle der *correctores* in der frühneuzeitlichen Offizin hingewiesen, die nicht nur für die Korrektur, sondern auch für Einrichtung, Bearbeitung, Kommentierung und sogar Übersetzung der Manuskripte zuständig waren.<sup>130</sup> Die rezenten Arbeiten zur ‚Secretarial Culture‘ und hier zur Rolle der Frauen zeigen, wie weitläufig das Feld ‚subautonomer‘ oder ‚subalterner‘ Autorschaft ausdifferenziert war.<sup>131</sup> Schon Marshall McLuhan hat in seiner „Gutenberg-Galaxis“ auf die Wechselwirkungen zwischen Drucktechniken und humanistischer Sprachreflexion und Poetik hingewiesen.<sup>132</sup> Seine Formel „the medium is the message“ verweist darauf, dass Inhalte („Botschaften“) nicht unabhängig von der Form ihrer Vermittlung seien. Es sind die heterologischen Bedingungen (z. B. Medien), welche die autologischen Bestände stets neu ausrichten und dabei formen. Die „Botschaft jedes Mediums oder jeder Technik ist die Veränderung des Maßstabs, Tempos oder Schemas, die es der Situation des Menschen bringt.“<sup>133</sup> Michael Giesecke hat diese Wechselwirkungen in seiner großen Studie zur Technologierevolution der Typographie kongenial weiterverfolgt, indem er z. B. die Standardisierung der europäischen Volkssprachen wie die Entwicklung der Idee der Nation als Effekt des Buchdrucks beschrieben hat.<sup>134</sup> Ebenso lässt sich die poetologische Forderung nach *novitas*, Originalität und Präzedenzlosigkeit als Effekt des entstehenden Druckbetriebs und Buchmarkts deuten.<sup>135</sup> In der doppelten Konkurrenz (*aemulatio*) mit antiken und zeitgenössischen Autoren, die auf dem neuen Buchmarkt kopräsent verfügbar sind, wächst der Abweichungs- und Innovationsdruck. Um symbolisches wie ökonomisches Kapital zu gewinnen, müssen Autoren und Künstler im 17. Jahrhundert zunehmend auf ästhetische Verblüffungseffekte setzen. Die neuen Leitprinzipien des Staunens und des Wunderbaren lassen sich heterologisch auf die medialen Rahmenbedingungen eines entwickelten Buchmarktes und eines expandierenden ‚humanistischen Feldes‘ zurückführen.<sup>136</sup>

129 Vgl. Schulz-Grobert 1999 für das Ulenspiegel-Buch; Hamm 2017.

130 Vgl. Grafton 2011.

131 Vgl. Price/Thurschwell 2005; Ball/Brandes/Goodman 2006; Binczek/Epping-Jäger 2015.

132 Vgl. McLuhan 2011 [1962], S. 228f. bzw. S. 235–239.

133 McLuhan 1992 [1964], S. 18.

134 Vgl. Giesecke 2006.

135 Vgl. Robert 2007.

136 Vgl. Robert 2011b (am Beispiel Giambattista Marinis). Zum Begriff ‚humanistisches Feld‘ Robert 2017, S. 316f.

Dennoch dürfen die hier geschilderten Prozesse nicht zu eindimensional im Sinne eines „Mediendeterminismus“ oder „Medienapriorismus“<sup>137</sup> verstanden werden. Wenn nahezu alle Phänomene des soziokulturellen ‚Überbaus‘ monokausal auf die mediale ‚Basis‘ zurückgeführt werden, gerät die autologische Sphäre zur phantasmagorischen ‚Widerspiegelung‘ der heterologischen Triebkräfte, des „kulturellen Unbewußten“.<sup>138</sup> Doch dieses Einbahnstraßenmodell entspricht kaum den dynamischen Wechselwirkungen zwischen heterologischer und autologischer Sphäre. Wirkimpulse fließen hier hin und her. So ist es z.B. das humanistische, aus der Antike (siehe Horaz) importierte Autor-Werk-Bewusstsein, das Publikationsformate wie die Gesamtausgabe (*Opera omnia*) oder Institutionen wie das Privileg hervortreibt, aus denen sich sukzessive neuzeitliche Praktiken des Urheberrechts<sup>139</sup> und der Zensur<sup>140</sup> entwickelt haben. Insofern greift es zu kurz, das ästhetische Leitbild individueller, originaler und ingenieuser Autorschaft einseitig als Effekt der Medienevolution zu begreifen. Im Grunde stoßen wir hier auf das ‚Henne-Ei-Problem‘, das sich mithilfe des praxeologischen Modells jedoch auflösen lässt: Nämlich im Sinne einer dynamischen, in der Zeit zu denkenden ko-evolutiven Wechselwirkung, deren Spuren sich als ästhetische Reflexionsfigur in Texte und Artefakte einschreiben.

#### 4.7 Zwischenfazit – Eine Formel der Autonomie: ein Autor, ein Werk

Wir haben gesehen, dass der Autor-Werk-Komplex zentral ist für ein Verständnis der Genealogie ästhetischer Autonomie. Wir haben auch gesehen, dass deren Kern entscheidend von der humanistischen Autor-Werk-Ideologie geformt wird, die in einer lebendigen Wechselwirkung zu den neuen technologischen Kontexten des Buchdrucks steht. Da dieser Gesamtkomplex forschungsgeschichtlich so nachhaltig wirksam ist, möchte ich als Zwischenfazit eine Formel anbieten: Sie umgrenzt ein Autor-Werk-Modell, das sich seit der Frühen Neuzeit in dem geschilderten Wechselspiel zwischen poetologischer Reflexion (d.h. Individualität, Genie, Originalität) und ökonomisch-medialer (d.h. Buchdruck und Buchmarkt), aber auch philologischer Praxis (d.h. Edition, Kanonisierung, Literaturgeschichte) ausbildet. Es wurde bereits betont, dass dieses Modell in einer humanistischen Genealogie steht, die seit dem 16. Jahrhundert unser Bild von Autorschaft und Werk geprägt hat.<sup>141</sup> Dabei verstehe ich das Modell weder als

137 Robert 2014, S. 67.

138 Mersch 2006, S. 116.

139 Zusammenfassend, mit weiterer Literatur Ortland 2004 sowie Celik 2024b.

140 Vgl. Darnton 2016 [2014], S. 19–101.

141 Das Modell scheint mir grundsätzlich auf alle Künste anwendbar. Ich habe an anderer Stelle am Beispiel Dürers zu zeigen versucht, dass die spezifisch neuzeitliche Verflechtung von künstlerischer Originalität und Individualität mit ökonomischen Motiven zunächst im Bereich der bilden-



einen konkreten historischen ‚Fall‘ noch als irgendwie verbindliches, gar zu verteidigendes oder zu restituierendes Ideal, sondern als eine heuristische Abstraktion, einen ‚Idealtypus‘ im Sinne Max Webers.<sup>142</sup> Um diese idealtypische Dimension des starken Autor- und Werkbegriffs zu betonen, verwende ich die Begriffe *auctor* und *opus*, die als solche ja – wie wir an Horaz und Celtis gesehen haben – der historischen Autorschaftssemantik angehören, aber nicht mit dieser zusammenfallen.<sup>143</sup> Das heuristische Potential dieser Abstraktion scheint mir vor allem darin zu liegen, dass es Grenzfälle und Abweichungen deutlicher hervortreten lässt, die sich für die vormoderne Ästhetik besonders fruchtbar machen lassen. Insofern verweist die *Explikation* des Schemas (Schema 3a) immer auf die *Irritationen*, die ich systematisch in einem zweiten Schema (3b) zusammenfasse. Auch dieses zweite Schema hat idealtypischen Charakter und erfüllt einen heuristischen Zweck, nämlich den, die Abweichungen und Alternativen zu autonomieästhetischen Erwartungen hervortreten zu lassen.

den Künste entsteht. Vgl. Robert 2013c. Dürer schreitet mit juristischen Mitteln gegen die Nachdrucke und Plagiate seines Konkurrenten Marcantonio Raimondi ein. Die Institution des Privilegs, das in der humanistischen Buchkultur entwickelt wurde, gewinnt dadurch einen konkreten ökonomischen Sinn. Dagegen bleiben ökonomische Motive in der humanistischen Buchkultur und Literaturproduktion lange Zeit im Hintergrund. Ahasverus Fritsch (1629–1701) hat dieser Problematik erhellende Zeilen in seinem *Tractatus de typographis, bibliopolis, chartariis, et bibliopegis* [...] (Jena: Hertel/Müller 1675) gewidmet. Er mahnt hier die Buchhändler, ‚welche die Werke guter Autoren auf ihre Kosten drucken lassen [...], dass sie sich als fair erweisen und für die ‚Arbeit‘ (wie sie es nennen) den Autoren einen Ehrensold oder gerechten Lohn auszahlen.‘ (*Praeterea monentur Bibliopola, qui bonorum Autorum opera impensis suis excudenda suscipiunt [...] ut aequos sese praestent, ac pro labore (ut vocant) Autoribus honorarium seu pretium iustum exsolvant.*) Die Schriften der Autoren brächten den Druckern und Buchhändlern Geld, den Autoren selbst aber nur Ruhm ein. ‚Denn das Schreiben und Zusammenstellen von Büchern darf keine Lohnarbeit sein‘ (*Equidem librorum scriptio et compositio res mercenaria esse non debet*). Fritsch: *Tractatus*, fol. H1r.

- 142 In *Wirtschaft und Gesellschaft* (Kap. 1, 11) definiert Weber den Idealtypus im Kontext einer Reflexion auf die Erkenntnisform der Soziologie im Gegensatz zur Geschichte: Während die Geschichtswissenschaft „die kausale Analyse und Zurechnung *individueller, kulturwichtiger*, Handlungen, Gebilde, Persönlichkeiten erstrebt“, sucht die Soziologie „*generelle* Regeln des Geschehens“ zu bestimmen. Sie zielt auf Abstraktion und Typen. Weber 1980, S. 9. Damit erreicht sie einerseits „gesteigerte *Eindeutigkeit* der Begriffe“, riskiert jedoch, dass ihre Begriffe „gegenüber der konkreten Realität des Historischen relativ *inhaltsleer* sein müssen“ (S. 10 bzw. 9). „Je schärfer und eindeutiger konstruiert die Idealtypen sind: je *weltfremder* sie also, in diesem Sinne, sind, desto besser leisten sie ihren Dienst, terminologisch und klassifikatorisch sowohl wie heuristisch.“ (S. 10). Die wohl geläufigste ‚idealtypische‘ Unterscheidung Webers dürfte die zwischen den Typen der Herrschaft sein (Kap. 3; „rationale“, „traditionale“, „charismatische“ Herrschaft; vgl. S. 124). Zur Form des Idealtypus Gerhardt 2001.
- 143 Vergleichbar der von Joachim Knappe eingeführten praxeologischen Kategorie des „Orator“ im Sinne eines „rhetorisch Handelnde[n]“. Knappe 2000, S. 16. Zur mittelalterlichen Terminologie von Autorschaft vgl. Müller 1995.

Grundlage beider Schemata ist die These, dass ein starkes Verständnis von Autorschaft und Werk auf dem beruht, was man das ‚Prinzip der doppelten Singularität‘ nennen könnte. Ich fasse es in die Formel: ‚ein Autor, ein Werk‘. Diese Formel lässt sich in vierfacher Weise verstehen; je nach Akzentuierung treten vier Kriterien hervor, die alle vier erfüllt sein müssen, um eine Zuordnung zum Idealtypus zu rechtfertigen. Diese vier sowohl notwendigen als auch hinreichenden Kriterien für ‚ästhetische Autonomie‘ lauten:

- a) Ein *Autor*
- b) *Ein* Autor
- c) Ein *Werk*
- d) *Ein* Werk

Aus dieser vierfachen Differenzierung ergeben sich folgende Explikationen (Schema 3a) und Irritationen (Schema 3b); auch dieses Schema soll als heuristisches Instrument weitere Untersuchungen über historische Formationen von Autorschaft und Werkbegriff anregen. Ich beziehe es auf solche Gegenstände und Phänomene, die sich einem ‚Minimalkonsens‘ des Ästhetischen<sup>144</sup> entsprechend als Objekte ästhetischer Reflexion verstehen lassen, ohne damit die leidige ‚Kunst vs. nicht-Kunst‘-Dichotomie durch die Hintertür wieder einzuführen.<sup>145</sup>

144 Vgl. Gerok-Reiter/Robert 2022, S. 19: „Zum Minimalkonsens zählt (a) eine sinnlich-materiale Ausgangsbasis (Körper, Baustoffe, Farbe, Klänge, Worte, Handlungen etc.) sowie (b) eine durch Gestaltungs- und Fertigungsverfahren (τέχνη/ars) geleitete Sorgfalt in der Ausgestaltung (z. B. gezielter Einsatz von Materialien, reflektierte Anordnung), welche (c) die Formdimension des Aktes oder Artefaktes zu einer Aussageebene sui generis erhebt.“

145 Es wäre eine spannende Anschlussfrage, die Wechselwirkungen zwischen (dominant) ästhetischer und (dominant) pragmatischer Auktorialität zu untersuchen. Offensichtlich werden Kriterien ästhetischer Autorschaft im Verlauf der Frühen Neuzeit und der Moderne sukzessive auch auf pragmatische, z. B. wissenschaftliche Autorschaft übertragen. Umgekehrt wirkt das Ideal der ingenüösen Erfindung im 16. und 17. Jahrhundert vor allem in den *Artes mechanicae*, der Sphäre der ‚Ingenieure‘ mit ihren verblüffenden, scheinbar magischen Inventionen.

## 1. Die Autonomieformel – Explikation

	Explikation	Beispiele
a) Ein <i>Autor</i>	Starker Autorbegriff ( <i>auctor</i> <sup>146</sup> ): Ein menschlicher, in der Regel männlicher Akteur, der allein, frei, intentional, verantwortlich und original ein präzedenzloses ästhetisches Produkt ( <i>opus</i> ) hervorbringt.	Die <i>Aphrodite</i> des Praxiteles Sophokles' <i>Antigone</i> Dantes <i>Divina commedia</i> Louise Labés <i>Euvres</i> Caspar David Friedrichs <i>Wanderer über dem Nebelmeer</i> Beethovens 9. Symphonie (op. 125) Schillers <i>Wallenstein</i> -Trilogie A. v. Droste-Hülshoffs <i>Gedichte</i>
b) Ein <i>Autor</i>	Singularität: Genau ein <i>Autor</i> eines Werkes ( <i>opus</i> ) im Sinne von c) und d)	S. Beispiele unter a)
c) Ein <i>Werk</i>	Starker Werkbegriff ( <i>opus</i> ): Das präzedenzlose, singuläre, stabile ästhetische Produkt eines <i>auctor</i> im Sinne von a) und b)	S. Beispiele unter a)
d) Ein <i>Werk</i>	Präzisierung des starken Werkbegriffs: Singularität, Homogenität, Integrität, Totalität, Stabilität	S. Beispiele unter a)

146 Ich verwende den Begriff *auctor* als einen transgenerischen Ober- und Gattungsbegriff, der männliche und weibliche Repräsentanten umfasst, wie die genannten Beispiele zeigen. In dem Satz: ‚Um 1800 gab es männliche und weibliche Autoren‘ ist dieser Gebrauch logisch alternativlos. Das ‚generische Maskulinum‘ integriert notwendig Repräsentanten beider Geschlechter. Gelegentlich liest man auch das Kunstwort ‚Autorinnenschaft‘, das dann sinnvoll wäre, wenn es in eine signifikante Spannung zu ‚männlicher‘ Autorschaft träte. Um ein Beispiel zu nennen: Die aus Lyon stammende Dichterin Louise Labé – die ‚schöne Seilerin‘ (‚La belle cordière‘) – hat ihre weibliche Autorschaft intensiv reflektiert (z.B. in der Vorrede ihrer *Euvres* von 1556), sie entwickelt ein Konzept von *Autorinnenschaft*, indem sie das männliche Bildungsprivileg kritisiert und überwinden will. Zur historischen Problemlage gehört jedoch die Beobachtung, dass weibliche Autorschaft immer wieder im Verdacht steht, das starke *auctor*-Kriterium nicht zu erfüllen. So hat z.B. Mireille Huchon zu zeigen versucht, dass Louise Labé gar nicht die Autorin ihrer *Opera* (*Euvres!*) ist, sondern diese von einem männlichen Autorenkollektiv in Lyon verfasst und der ‚belle cordière‘ untergeschoben worden seien. Vgl. Huchon 2006; Robert 2019. Das muss oder wird nicht in einem buchstäblichen Sinne wahr sein, aber vielleicht doch *cum grano salis*, weil weibliche Autorschaft in der Vormoderne häufiger männlicher Support-Strukturen zu bedürfen scheint, wie es bei den Autorinnen des weiblichen Petrarkismus im 16. und 17. Jahrhundert (Veronica Gambará, Sibylla Schwarz) der Fall ist.

## 2. Die Autonomieformel – Irritation

	<b>Irritation</b>	<b>Beispiele</b>
a) Kein Autor	Schwacher Autorbegriff: Kein <i>auctor</i> im Sinne von 1a)	Alle Formen subautonomer, subalterner oder geteilter Urheberschaft:  a) Historische Formen: <i>Compiler</i> , <i>corrector</i> , Redaktor, Übersetzer, <i>imitator</i> , Fälscher, Plagiator usw. b) Fehlendes Vernunftkriterium (im Sinne Kants): Alle Formen nicht-intentionaler (z.B. unbewusster, pathogener), zufälliger (aleatorischer, automatischer) sowie nicht humaner oder hybrider Produktion (z.B. Unterstützung durch KI).
b) <i>kein</i> bzw. nicht <i>ein</i> Autor	<i>Kein</i> oder mehr als <i>ein auctor</i> im Sinne von c) und d)	Anonyme, pseudonyme, kollektive/kollaborative Autorschaft Sammlung, Anthologie Fragment, Fortsetzung, Serialität Intermediale und/oder kollaborative Produkte (z.B. Malerei, Architektur)
c) Kein Werk	Schwacher Werkbegriff. Kein <i>opus</i> im Sinne von 1c)	a) Handwerk, Artefakt, Design, Gebrauchskunst usw. b) Alle Produkte mit geteilter Urheberschaft im Sinne von 1b) c) Produkte, die das Vernunftkriterium (Kant) nicht erfüllen, wie z.B. Hervorbringungen von Kindern, Tieren, Unzurechnungsfähigen; KI, auch: automatisch, mechanisch oder nicht intentional erzeugte Produkte (z.B. ‚écriture automatique‘)
d) Keine <i>Einheit</i> (Einheit) des Werkes	Fehlen von: a) Singularität b) Homogenität  c) Integrität d) Stabilität  e) Materialität	a) Reproduktion, Kopie, Fälschung, Wiederholung, Wiedererzählen b) Heterogenität, Hybridität, Gattungsmischung c) Fragment d) Fortschreibungen, Fassungen, Versionen, Übersetzungen, Transpositionen, Remediationen e) <i>actio</i> statt <i>opus</i> . Bewegliche, ephemere, transitorische Formen; Aufführung, Performance, Ereignis

Schema 3a und b: Die Autonomieformel – Explikation und Irritation

## Teil 2: Entkopplungen: Ästhetische Anderwelten

Neben einem starken, auf dem Prinzip der doppelten Singularität auf ruhenden Konzept von Autorschaft und Werk sollen im Folgenden weitere Leitthemen der Reflexion über ästhetische Autonomie benannt werden, die sich heuristisch aus dem Generalschema (Schema 2) ableiten lassen. Was sie verbindet, ist die Vorstellung, dass ästhetische Akte auf die Konstitution ‚anderer‘, ‚neuer‘ bzw. ‚möglicher‘ Welten zielen, die sich von der wirklichen Wirklichkeit entkoppeln. Diese ‚heterokosmische‘ Tendenz steht hinter der Aufwertung ästhetischer Begriffe wie ‚Phantasie‘ und ‚Spiel‘ (4.8.) sowie hinter dem Aufstieg von ‚Fiktionalität‘ (4.9.) als Wesenskriterium schöner Literatur (engl. ‚fiction‘). Diese Entwicklung spiegelt sich in der im 18. Jahrhundert aufkommenden Verwendung des Wortes ‚Welt‘ für die Räume der Kunst bzw. Literatur. Heterologisch geht dieser Begriffsgebrauch aus dem Kontakt zum Diskurs um die Pluralität der Welten (4.10.) hervor; Baumgarten prägt in seiner *Aesthetica* den prägnanten Begriff der ‚Heterokosmik‘, um die eigentümliche Wahrheit der Dichtung hervorzuheben (4.11). Auch in diesem Teil geht es mir darum zu zeigen, wie sich die Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ aus einer spezifisch frühmodernen Wechselwirkung zwischen überkommenen Motiven, Topologien und konkreten Situierungen in diskursiven und sozialen Kontexten entwickelt. Damit kommt einmal mehr die ‚lange‘ Geschichte ästhetischer Autonomie in den Blick.

### 4.8 Einbildungskraft und Spiel – Postmoderne Ästhetik

Ein wichtiges Leitmotiv der frühneuzeitlichen Ästhetik ist die Freisetzung der Einbildungskraft, der Imagination (griech. *phantasia*). Dies gilt für die Sphäre der Produktion wie der Rezeption. Bis zur Frühen Neuzeit spielt die Einbildungskraft kaum eine Rolle in der expliziten Ästhetik bzw. Poetik.<sup>147</sup> Aristoteles schreibt eine Poetik, behandelt aber die Phantasie ausschließlich in seiner wirkmächtigen Schrift *De anima* – einen Querfluss gibt es praktisch nicht. Die Einbildungskraft ist das Andere bzw. Untere der Vernunft, sie gebiert – wie wir von Francisco de Goya wissen – als Schlaf der Vernunft die Ungeheuer. Auf produktionsästhetischer Seite dominiert Skepsis gegenüber einer überschießenden Einbildungskraft. Zu erinnern ist wieder an Horaz und den Beginn seiner *Ars poetica*. Das hier beschworene phantastische Mischwesen hat weder mit Kunst noch Wirklichkeit, sondern allein mit pathologischer Einbildungskraft zu tun: *velut aegri*

147 Dass dies in der impliziten Ästhetik durchaus anders ist, zeigen für das Mittelalter Nowakowski/Schnyder 2021.

*somnia, vanae / fingentur species* („Leere Formen, wie Fieberträume eines Kranken, werden erschaffen werden“).<sup>148</sup> Dieser Vers dürfte noch im 18. Jahrhundert zu den meistzitierten der *Ars poetica* gehören. In der Frühen Neuzeit beginnt eine intensivere ästhetisch-poetologische Auseinandersetzung mit der Einbildungskraft.<sup>149</sup> Gianfrancesco Pico della Mirandola schreibt einen Traktat über die Einbildungskraft (*De imaginatione*, 1501), in dem zugleich ihre Produktiv- und Illusionskraft hervorgehoben werden. Bezeichnend ist, dass der Autor das Thema Einbildungskraft in sehr gegensätzlichen Texten und Kontexten weiter verfolgt hat: in einem Dialog über Hexen (*Strix sive de ludificatione daemonum*, Bologna 1523) und in einem poetologischen Briefdialog mit Pietro Bembo, in dem er das Prinzip eines inneren Stilvorbildes (*idea*) gegen das Verfahren der *imitatio* vorbringt.<sup>150</sup>

In den Hexentraktaten des 16. und 17. Jahrhunderts erscheint die Imagination als Angriffspunkt dämonischer Mächte und Kräfte. ‚Illusion‘ ist hier kein ästhetischer, sondern ein dämonischer Effekt, hervorgerufen durch die ‚Verblendungen‘ (*praestigiae*) des Teufels und seiner Mitverschworenen wie Zauberern und Hexen.<sup>151</sup> Die Anfälligkeit der Einbildungskraft für dämonische Illusion ist ein häufiges Argument der Hexentheorie. Angesichts solcher Ängste und Disziplinierungsbemühungen ist es nur konsequent, dass sich die Aufwertung der ‚freien‘ Einbildungskraft und die Lust an der artistischen Illusion nur langsam durchsetzen. In vielen Fällen erfolgt dabei eine gezielte Positionierung des Horazischen *monstrum*. So betont Michel de Montaigne in seinem Essay *De l’oisiveté* (1595) die Produktivität, die mit dem Schweifen der Einbildungskraft verbunden ist.<sup>152</sup> Auch der Titelkupfer von Grimmelshausens *Simplicissimus Teutsch* (1668; Abb. 15) zeigt die Umwertung der horazischen Chimäre zu einer Poetik des Monströsen, welche die Gattung des Schelmenromans selbstbewusst als das Andere einer klassizistischen Poetik ausweist.<sup>153</sup>

Zum Thema und Argument der Poetik und Ästhetik wird die Phantasie im 18. Jahrhundert. Baumgarten entwickelt die Ästhetik als Wissenschaft von den unteren (d. h. sinnlichen) Erkenntnisvermögen, während Lessing im *Laokoon* das freie Spiel der Einbildungskraft auf Seiten des Betrachters bzw. Lesers zur entscheidenden Instanz erhebt. Die Ästhetik erbt aus der Rhetorik die Ausrichtung auf den Rezipienten und den Willen zu Anschaulichkeit (*evidentia*) und ‚Täuschung‘. Erst bei Baumgarten und Lessing

148 Horaz: *Ars poetica*, S. 10, v. 7–8.

149 Vgl. Lobsien 1999; Lobsien/Lobsien 2003.

150 Vgl. Robert 2001.

151 Vgl. Dickhaut 2016; Furrer/Robert 2023; Goumegou/Robert 2025.

152 Vgl. Montaigne: *De l’oisiveté*, S. 87: „et m’enfante tant de chimères et monstres fantastiques les uns sur les autres, sans ordres et sans propos, que pour en contempler à mon aise l’ineptie et l’étrangeté, j’ai commencé de les mettre en rôle, espérant avec le temps lui en faire honte à lui-même.“

153 Vgl. Gersch 2004.



Abb. 15. Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen: der Abenteuerliche Simplicissimus Teutsch, Monpelgart (Nürnberg) 1669, Fol. A1r (Titelblatt), Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Signatur: M: Lo 2309

ist der Punkt erreicht, an dem ‚Täuschung‘ in paradoxer Weise ‚ästhetische Wahrheit‘ (*veritas aesthetica*) verbürgt, indem sie der Logik der Vernunft eine ‚Logik der Phantasie‘ entgegensetzt.<sup>154</sup>

Mit dieser Aufwertung der Einbildungskraft verschieben sich die Akzente der ästhetischen Theorie vom Gegenstand und Produzenten auf den Betrachter, der – so Kant – in seinem Urteil weder von Autoritäten noch vorgängigen ‚Begriffen‘ (Konzepten, Regeln, Kategorien, Normen usw.) eingeschränkt wird. Das Kunstwerk ist lediglich ein Reiz, der beim Betrachter oder Leser eine Kaskade von Assoziationen auslöst. Dieses ‚Hin-

154 Vgl. Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 402–423; poetisch ist dieser Gedanke vorgedacht in Shakespeares Komödie *As you like it* (S. 171; 3.4.14): „the truest poetry is the most feigning“; dazu Leimberg 1979.

zudenken‘, also Assoziieren (im Sinne der englischen Assoziationsästhetik),<sup>155</sup> ist das eigentliche ästhetische Geschehen. Von Baumgarten über Lessing und Schiller bis hin zu Kant setzt die Ästhetik diese Wendung zur Subjektivität und zur Autonomisierung der Phantasie des Rezipierenden voraus.

Der Begriff des ‚Spiels‘ der Einbildungskraft fällt nicht von ungefähr in diesem Zusammenhang. Die Vorstellung, dass Kunst Spiel sei, ist antikes Erbe – man denke an die Liebeselegie und Ovid, den *tenerorum lusor amorum* (*Tristien* 4, 10, 1). Die Berufung auf den scherzhaft-spielerischen Charakter erotischer Dichtung – nach dem Schema: *Vita pudica, Musa iocosa mihi* („Mein Leben ist ehrenhaft, meine Muse spielerisch“) dient als apologetisches Argument gegen die Verwechslung von Literatur und Leben. Es handelt sich um eines der wichtigsten präadaptiven Elemente der vormodernen Überlieferung. Jürgen Stenzel hat in einem klassischen Aufsatz auf die Bedeutung dieses ‚Fiktionstopos‘ (d.h. des *Musa iocosa*-Arguments) im Gegensatz zum ‚Authentizitätstopos‘ (*si vis me flere*) in der Vormoderne hingewiesen.<sup>156</sup> In der erotisch-spielerischen Dichtung der Frühen Neuzeit – von der neulateinischen Liebesdichtung bis zur Rokoko-Lyrik der Aufklärung – ist der Topos weit verbreitet.<sup>157</sup> Er trägt entscheidend dazu bei, die Welt der Dichtung als einen autonomen, weil fiktionalen, von der Wirklichkeit abgeschlossenen Heterokosmos auszuweisen, in dem moralische oder religiöse Verabredungen vorübergehend aufgehoben sind. Wie Adorno richtig gesehen hat, ist der Fiktionstopos das Vorbild für Schillers Sentenz „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst.“<sup>158</sup>

Eine andere Facette des Spielbegriffs findet sich in der Ästhetik: Hier steigt die Idee vom ‚freien Spiel‘ der Einbildungskraft zum Schlagwort auf. Bei Lessing geht es um das Spiel der Assoziation, die den gegebenen Eindruck gewissermaßen zum Kopfkino vervollständigt: „Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freyes Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können.“<sup>159</sup> Bei Kant steht schon das Zusammenspiel der Gemütskräfte selbst im Mittelpunkt. Alle genannten Traditionen verdichten sich in Schillers anthropologischer Wendung des Spielbegriffs, der auch hinter der Rede von der ‚heiteren Kunst‘ steht: „[D]er Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und *er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt*.“<sup>160</sup> Die philosophische und neuerdings die evolutionäre Anthropologie haben diese Vorstellung vom *homo ludens*<sup>161</sup> breit rezipiert. An ihrem historischen Ort, im Jahr 1795, hat sie Provokationspotential. ‚Spiel‘ ist zunächst einmal Sache des Kindes, Aufklärung aber

155 Vgl. Kallich 1970.

156 Vgl. Stenzel 1974.

157 Zur Entwicklung in Ästhetik und Rhetorik des 18. Jahrhunderts vgl. Till 2004, S. 376–432.

158 Adorno: *Noten zur Literatur*, S. 599.

159 Lessing: *Laokoon*, S. 26.

160 NA 20, S. 359; zu Schillers Rezeption des älteren Spielbegriffs Robert 2011c, S. 307–315.

161 Vgl. Huizinga 1956; Caillois 1958; Anz/Kaulen 2009.



heißt Erwachsenwerden. So stellt es Kant in seinem berühmten Aufsatz „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“ (1784) dar. Wer aufgeklärt ist, erwächst dem „Gängelwagen“ der mechanischen „Vorurteile“, „Satzungen und Formeln“, die ihm selbst gewählte „Vormünder“ vorschreiben.<sup>162</sup> Der unaufgeklärte Mensch ist das ewige Kind. Schiller kehrt diese Wertung radikal um. Das Kind ist „Vergegenwärtigung des Ideals, nicht zwar des erfüllten, aber des aufgegebenen“,<sup>163</sup> heißt es im Essay *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795): „Sie sind, was wir waren; sie sind, was wir wieder werden sollen.“<sup>164</sup> Im „Naiven“ wird vorausgesetzt, „daß die Natur über die Kunst den Sieg davon trage.“<sup>165</sup> Dies lässt sich nun auch auf die Theorie des Genies anwenden: Jedes Genie ist ein Kind im Manne, es zeigt eine „Kindlichkeit, wo sie nicht mehr erwartet wird“.<sup>166</sup> Von diesem anthropologischen Spielbegriff ausgehend, wird das Spiel in der Frühromantik, insbesondere bei Novalis, zum Ausdruck einer „Seinsverfassung“,<sup>167</sup> aus der zentrale Operationen und Denkfiguren romantischer Literatur wie Selbstreferenz, Ironie und Potenzierung hervorgehen.

An solche Formen des ‚Ludischen‘ hat die postmoderne Literatur wie die poststrukturalistische Literaturkritik angeschlossen. Genealogisch gründet Postmoderne in der radikalen Autonomie der Romantik. Seit den 1980er Jahren, mit Vorläufern im ‚magischen Realismus‘ oder den poetischen Sprachspielen der ‚konkreten‘ bzw. ‚visuellen Poesie‘<sup>168</sup> etwa, wurde das Spiel zum Kriterium einer reinen Kunst erhoben, die sich aller heterologischen Bindungen an Zwecke, Stoffe, Botschaften und Erzählungen entledigt,<sup>169</sup> um sich auf die Reflexion der eigenen Form und Faktur zu konzentrieren. Modernität und Autonomie wurden solchen Texten bzw. Werken zugesprochen, an denen sich Selbstreferenz, Metaisierung (z.B. Metatheater<sup>170</sup>) oder das ‚freie‘ intertextuelle Spiel mit autoritativen Texten und Gattungsmustern ausmachen ließen. Zentrale Kategorien vormoderner Ästhetik und Poetik wie die *imitatio veterum* wurden im Zuge der postmodernen Wende neu entdeckt, die ‚Spielräume‘ der vermeintlich normativen Poetik erkundet.<sup>171</sup> Auch das Konzept der ‚Pluralisierung‘, wie es Klaus W. Hempfer für

162 Kant: Was ist Aufklärung?, S. 54.

163 NA 20, S. 416.

164 NA 20, S. 414.

165 NA 20, S. 417f.

166 NA 20, S. 419.

167 Pikulik 2000, S. 295.

168 Im Falle des *carmen figuratum*, des Figurengedichts, zeigen sich dabei besonders augenfällig die Kontinuitäten von der Antike in die Neuzeit hinein: Von den hellenistischen Technopaignia bis zu Gomringers ‚Konstellationen‘ stellen die Bildgedichte ein „genus perenne“ (Robert 2014, S. 114) der europäischen Literatur dar, das nicht zufällig im Zeitalter poststrukturaler Texttheorien wiederentdeckt wurde. Vgl. Ernst 2002, S. 225–252.

169 Vgl. Birnstiel 2016.

170 Vgl. Niefanger 2019.

171 Vgl. Wesche 2004.

die europäische Renaissancelyrik prägte,<sup>172</sup> zielt auf die Freiheit der Autoren, divergente Traditionsbestände gegeneinander auszuspielen, ab. Vormoderne Intertextualität wurde im Lichte moderner, poststrukturaler Intertextualitätstheorien aufgewertet.<sup>173</sup> Während kultursemiotische Ansätze in Fortsetzung strukturaler Ethnologie Kultur als Text betrachteten,<sup>174</sup> verdichtete sich Intertextualität in den Literatur- und Kunstwissenschaften („Interpikturalität“<sup>175</sup>) mehr und mehr zu einer modernen Variante von *imitatio*, mit dem Unterschied, dass Autorschaft und Intentionalität zunächst ausgeklammert werden sollten. So trat gegenüber der textuellen Interaktion und Interferenz, die oft als ‚subtil‘, ‚frei‘ oder ‚viestimmig‘ beschworen wurde, die Außen- und Fremdreferenz zunehmend in den Hintergrund. Lyrische Texte etwa – so das gängige Paradigma – verdankten sich nicht etwa einem ‚Erlebnis‘ in der Lebenswelt des Autors, sondern vor allem literarischen Anregungen und Ressourcen, die frei und spielerisch kombiniert wurden, sodass dem Abgrund zwischen den Texten der neue, ‚verschobene‘ Sinn entstieg.

Die Texte Jacques Derridas, Paul de Mans, Werner Hamachers, Wolfram Groddecks oder Anselm Haverkamps, welche die 1970er bis 1990er Jahre prägten, stellten den äußersten Gegenpol zur Sozialgeschichte der Literatur und zur kritischen Theorie der Frankfurter Schule dar. Sie alle widmeten sich zunächst und ausschließlich dem Höhenkamm der (deutschen) Literatur; breiteste Diffusion erreichte David Wellberys Band mit Modellinterpretationen zu Kleists *Erdbeben in Chili*.<sup>176</sup> Dabei traten bestimmte Autoren auffällig in den Vordergrund, die als Vordenker der Dekonstruktion reklamiert wurden, v. a. Kleist, Hölderlin, Rilke und Celan.<sup>177</sup> Immer wieder wurden Selbstreferenz, Poetologie, Spiel reklamiert. Ein bevorzugtes Interpretament war und ist der metaleptisch-allegorische Sprung von der Inhalts- auf die Darstellungsebene, beispielhaft in Hamachers Beitrag zu Wellberys Kleist-Band mit dem Titel „Das Beben der Darstellung“.<sup>178</sup> Dass Texte nun vorgeblich den Sinn *verweigerten*, statt ihn zu *entbergen*, kehrte die emphatische Hochschätzung der Literatur kaum um. Hermeneutik und Antihermeneutik hatten hier ihren autonomieästhetischen *common ground*, wie sich nun im Rückblick zeigt. Auch und vor allem die Dekonstruktion blieb – mindestens was die kontinentale Literaturwissenschaft angeht – der werkimmanenten Analyse auf der einen und der Hochschätzung des klassischen Höhenkamms auf der anderen Seite verbunden. Begründet wurde dieses

172 Vgl. Hempfer 1991. Zu erinnern ist hier ferner an die Publikationen des Münchner SFB 573 „Pluralisierung und Autorität“ (2001–2011), der diesen Begriff zur Grundlage seines Forschungsansatzes machte. Zur Anwendung auf Literatur und Literaturgeschichte vgl. Müller/Robert 2007.

173 Vgl. Berndt/Tonger-Erk 2013.

174 Vgl. Kristeva 1969.

175 Rosen 2003.

176 Vgl. Wellbery 1985.

177 Exemplarisch Paul de Man 1989 [1979].

178 Hamacher 1984.

Insistieren auf immanente Textlektüre immer wieder durch die Dichte, Intensität und Komplexität klassischer Texte. Damit kehren zentrale autonomieästhetische Grundsätze wieder: die Isolation des Textes von seinen Kontexten (im Fall des *Erdbebens in Chili* z.B. die Publikation im ‚unterhaltenden‘ Literaturjournal *Morgenblatt für gebildete Stände*) und die strikte Trennung von der Unterhaltungs- und Schema- bzw. Trivilliteratur.<sup>179</sup> Das kritische Potential des Textes liegt dann nur noch in der Durchkreuzung jeglicher Sinnerwartung und ‚Lesbarkeit‘. Die kritische Geste bestimmter Negation verwandelt sich in die existentielle Negation von Sinn überhaupt.

#### 4.9 Fiktionalität – Master trope der Autonomieästhetik

Am Ende steht nicht von Ungefähr eine, wenn nicht *die* Zentralkategorie ästhetischer Autonomie – Fiktion bzw. Fiktionalität.<sup>180</sup> Ich möchte sie hier in zwei Schritten diskutieren, die wieder von unserer Spannung autologisch vs. heterologisch ausgehen: Zunächst (autologisch) vollziehe ich die Geschichte des Fiktionsbegriffs und die Debatten um die Legitimität der Fiktion seit der Antike nach. Hier stellt sich die Frage der Kontinuität und der Transformation in semantischer und poetologischer Hinsicht: In Antike und Mittelalter bedeuten *ingere*, *fictio*, *figmentum* mehr und anderes als ‚Fiktion‘ (onomasiologische Ebene); umgekehrt existieren andere Begriffsäquivalente für das moderne Konzept ‚Fiktion‘ (semasiologische Ebene). In einem zweiten, eher heterologisch inspirierten Abschnitt vollziehe ich nach, wie sich vor dem Hintergrund philosophisch-kosmologischer Paradigmenwechsel seit Ende des 17. Jahrhunderts die Vorstellung ausbildet, dass literarische Werke qua Fiktion so etwas wie homogene, in sich abgeschlossene bzw. vollendete ‚Welten‘ darstellen. Beide Durchgänge werden zeigen, dass unsere so selbstverständliche Kopplung von Fiktionalität und Literatur aus einer bestimmten historischen Reflexion über ‚ästhetische Autonomie‘ hervorgegangen ist. Im Sinne des praxeologischen Modells verweise ich darauf, dass diese Reflexion stets den doppelten Bezug auf autologische Bestände und heterologische Einbettungen unterhält.

179 Vgl. Dröse/Robert 2019.

180 Diese Aussage mag zu Widerspruch auffordern. Auch fiktionale Texte *referieren* Wirklichkeit, ohne sie zu *replizieren*, d.h. ‚in Freiheit‘ von der Faktenbindung. Von heute aus würden wir sagen: Fiktionale Texte ‚reflektieren‘ Wirklichkeit – im Doppelsinn von Spiegelung und Beobachtung. In der Praxis spielt die Aristotelische Grenze zwischen *wahrer* Geschichtsschreibung und *fiktionaler* Poesie keine Rolle. In der Frühen Neuzeit finden sich überall Mischungen, gerade im Roman. John Barclay ‚erfindet‘ mit seinem *Argenis*-Roman den Schlüsselroman (roman à clé), indem er historische Persönlichkeiten unter *nomina imaginaria* einführt, die dann wiederum durch *tabulae nominum fictorum* aufgelöst werden. Vgl. Robert 2023a, S. 13. Für die angloamerikanische Fiktionalitätsdebatte exemplarisch Bauer/Beck 2014 und Bauer/Beck 2021.

Beginnen wir auf der autologischen Seite, beim Begriff der ‚Fiktion‘. Im englischen Sprachgebrauch wird erzählende Literatur in Prosa lakonisch unter *fiction* subsumiert. Gegenbegriff für sachhaltige, pragmatische Gebrauchstexte aller Art ist dann *non fiction*. Man sieht sofort, dass damit ‚Fiktion‘ zum Generalkriterium für *alle* Formen und Diskurstraditionen wird. An der Fiktion scheiden sich die Texte. Im Deutschen haben sich andere Begriffskonventionen ausgebildet. Stilistisch perspektiviert, aber heute fast vergessen ist das Begriffspaar ‚Kunstprosa‘ und ‚Fachprosa‘.<sup>181</sup> Weithin gebräuchlich ist die Unterscheidung zwischen fiktionalen und faktualen Texten.<sup>182</sup> Aber auch die ‚nicht-Fiktion‘ hat sich inzwischen etabliert. Eine Zeitschrift, die im Gefolge der *literature and science studies* und der ‚Wissenspoetologien‘<sup>183</sup> das Grenzgebiet von Literatur und Wissen vermisst und nach dem „Arsenal der anderen Gattungen“ fragt, firmiert daher unter eben diesem Titel „Non Fiktion“. Im Editorial heißt es: „Kerninteresse ist das definitivisch keineswegs präzise zu bestimmende Sachbuch und daran knüpfende Forschungen in verschiedenen Perspektiven und Disziplinen.“ Es gelte, das Sachbuch als eine „vierte Gattung“ interdisziplinär zu bestimmen – wobei die ‚ersten‘ drei Gattungen Epik, Dramatik und Lyrik bezeichnen dürften.<sup>184</sup>

So zentral die Kategorie der Fiktionalität zur Bestimmung von Literarizität scheint, so wenig liegt bis heute eine „ausgearbeitete Theorie der Fiktionalität“ vor, die auch die historischen Transformationen des Fiktionsbewusstseins sowie die Praktiken und Formen des Fiktionalen erfassen würde.<sup>185</sup> Im Sinne unserer Matrix setzt die ‚Freiheit zur Fiktion‘<sup>186</sup> die Entkopplung von der faktischen Wirklichkeit/Wahrheit voraus – sei es durch Zurückweisung des Mimesis- bzw. Realismusprinzips, sei es durch Unterscheidung zwischen Dichtung und Geschichtsschreibung, schöner Literatur und Gebrauchsliteratur. In einer emphatisch autonomieästhetischen Lesart wird die Geschichte der modernen Literatur als eine Geschichte der Befreiung vom Primat des Faktischen erzählt. ‚Absolute Kunst‘ erlöst vom ‚Absolutismus der Wirklichkeit‘ (Blumenberg). Wie sehr Fiktionalität für viele das Palladium der ästhetischen Freiheit überhaupt darstellt, zeigte sich etwa in der Diskussion, die Andreas Kablitz’ These von der Absolutheit –

181 Man denkt einerseits an Eduard Norden (Norden 1995 [1915]), andererseits an die germanistische ‚Fachprosa‘-Forschung.

182 Hierzu die Veröffentlichungen des DFG-Graduiertenkollegs 1767 „Faktuales und fiktionales Erzählen“, vor allem Fludernik/Falkenhayner/Steiner 2015.

183 Vgl. Vogl 1997; Pethes 2003.

184 [https://wehrhahn-verlag.de/public/index.php?ID\\_Section=1&ID\\_Category=17](https://wehrhahn-verlag.de/public/index.php?ID_Section=1&ID_Category=17) (letzter Zugriff: 16. Mai 2024).

185 Barsch 2013, S. 214. Einen Überblick über das systematisch wie historisch weite Problemfeld vermitteln die Handbuchartikel von Gabriel 1997; Barsch 2013; den derzeit besten Gesamtüberblick bietet das Handbuch von Klauk/Köppe 2014. Weiterhin verweise ich auf die konzise Zusammenfassung der Problemstellung bei Hempfer 2018, S. 38–107.

186 Vgl. Müller 2014.

d.h. Nicht-Skalierbarkeit – der Fiktionalität erregt hat.<sup>187</sup> Diese Lesart geht davon aus, dass Fiktionalität eine schwer erkämpfte Errungenschaft der Neuzeit darstellt, die es – wie die Freiheit selbst – nur ganz oder gar nicht geben könne. Historische Wasserscheide ist die italienische Renaissance, welche – so das Narrativ – die mittelalterliche „Gefangenschaft der Fiktion“<sup>188</sup> überwunden habe. Es überrascht nicht, dass diese Erzählung von der romanistischen Renaissanceforschung vertreten wurde und wird, deren doppelter Ausgangspunkt die Konstanzer Schule (H.R. Jaus; W. Iser; W. Rösler) und die Gruppe „Poetik und Hermeneutik“ waren (und sind).<sup>189</sup>

Gerade die Vormoderneforschung hat in den vergangenen Dekaden aus dem Widerstand gegen diese Erzählung heraus die historische Vielfältigkeit von Formen und Praktiken des Fiktionalen eingehend beschrieben. Klar ist, dass sich Fiktion eng mit anderen Autonomiekategorien verbindet: mit dem ‚freien Spiel‘ der Einbildungskraft, der Vorstellung vom Dichter als Schöpfer (*poeta creator* / *poet as a maker*) und dem Bildfeld autonomer ästhetischer ‚Reiche‘ und ‚Welten‘. Die folgende Skizze geht von der Metapher der Literatur (bzw. Erzählung) als autonomer, möglicher oder schlicht ‚anderer Welt‘ aus, an der sich im 18. Jahrhundert die Reflexion über ästhetische Autonomie kristallisierte – freilich immer im Rückgriff auf heterologische Bezugspunkte, z.B. in der Philosophie (Leibniz) oder in der Kosmologie (Newton). Auch hier waren nicht alle Topoi neu, im Gegenteil (siehe *poeta creator*); neu war vielmehr die Rekombination dieser autologischen Topoi zu einem Argumentationssystem, das durch seine heterologische Einbettung stabilisiert wurde.

Die historische Fiktionalitätsforschung hat zuletzt gerade für die Vormoderne hervorragende Einzelstudien hervorgebracht, die in ersten Synthesen zusammengefasst wurden.<sup>190</sup> Darüber hinaus ist die systematische Frage nach dem Wesen *literarischer* Fiktion durch die *philosophische* Frage nach der Ontologie ‚möglicher Welten‘ wiederbelebt worden.<sup>191</sup> In den Literaturwissenschaften haben sich Fiktion und Fiktionalität zu einem Kriterium ästhetischer Autonomie im ‚alten Europa‘ entwickelt. Stellvertretend zitiere ich Karlheinz Stierle: „Poiesis und fictio sind die beiden griechischem und römischem Denken entsprungenen ästhetischen Leitbegriffe, deren Geltung in der Literatur des europäischen Kulturkreises bis heute ungebrochen ist.“<sup>192</sup> Auch Stierle neigt dazu,

187 Vgl. Kablitz 2018; dazu Müller 2014 und Hempfer 2018.

188 Stierle 2001, S. 393.

189 Ehrend sind hier zu erwähnen die große noch immer anregende Studie von Iser 1991 und der Poetik-und-Hermeneutik-Band zu „Funktionen des Fiktiven“ (Henrich/Iser 1983).

190 Den besten Gesamtüberblick bietet Stierle 2001; vgl. auch die historisch perspektivierten Beiträge in Klauk/Köppe 2014 zu Antike (Wolfgang Rösler), Mittelalter (Sonja Glauch) und Neuzeit (Tilmann Köppe).

191 Vgl. Gabriel 2020; Gabriel/Gymnich/Münch 2023; dazu systematisch Doležel 1998 (‚Heterocosmica‘).

192 Stierle 2001, S. 380.

‚Fiktion‘ mit ‚Literatur‘ gleichzusetzen, obwohl es „doch sowohl nicht-literarische Fiktionen als auch nicht-fiktionale Literatur“ gibt.<sup>193</sup> Dass Fiktion und Fiktionalität meist über einen emphatischen Freiheitsbegriff bestimmt werden, deutet ihre Zugehörigkeit zum Reflexionskomplex ästhetischer Autonomie an. Im Sinne unserer Matrix hat „die Explikation [von Fiktionalität] zunächst negativ zu bestimmen, was Fiktion fehlt, um ‚der Wirklichkeit‘ oder ‚der Wahrheit‘ gerecht zu werden.“<sup>194</sup>

Dieses ‚Fehlen‘ wird im Narrativ der Autonomieästhetik zur ‚Überwindung‘. Autonome Kunst bzw. Literatur ist entpflichtete Rede, die einerseits das Diktat der *Wirklichkeit*, andererseits das der *Wahrheit* überwindet. Im ersten Fall (1) bedeutet dies: Befreiung von Nachahmung (Mimesis), im zweiten (2) Überwindung des seit Hesiod (*Theogonie*, v. 27: ψεύδεα πολλά; ‚pseúdea pollà‘) kursierenden Vorwurfs der Lügenhaftigkeit der Dichter (*mendacia* bzw. *figmenta poetarum*).<sup>195</sup> Beide Problemkreise lassen sich nicht scharf voneinander trennen; begrifflich sind sie in einem integralen Konzept von *veritas* bzw. *verum* verbunden, das ästhetisch-stilistische (Naturalismus), ethisch-moralische (Aufrichtigkeit vs. Lüge), hermeneutische (integumentale Deutung) und epistemische Anliegen (Erkenntnis, Wissenschaft) einschließt. Im Großen und Ganzen wird man (1) eher auf der autologischen Seite, (2) eher auf der heterologischen Seite ansiedeln. Im ersten Fall (Mimesis-Kritik) gelangt man zu Konzepten entkoppelter Repräsentation, sowohl (1a) auf der Ebene des Dargestellten wie (1b) auf der Ebene der Darstellung. Zu denken ist dabei (1a) an Konzepte kreativer Überwindung der Wirklichkeit wie Einbildungskraft (*imaginatio*), Erfindung (*inventio*), mögliche Welten, Neuheit (*novitas*) oder auch an den gesamten Bereich des Wunderbaren, der Phantastik, der *Science fiction* usw., im Fall (1b) an ästhetische Strategien des Antinaturalismus wie Typisierung und Idealisierung („Verklärung“). Der zweite Fall – Überwindung des Wahrheitsgebots – setzt Kunst und Dichtung auf heterologischer Seite in ein Spannungsverhältnis zu Wissensformen, Diskursen und Gattungen, die auf pragmatische Darstellung und Erschließung der wirklichen Wirklichkeit gerichtet sind. Hier ist die aristotelische Unterscheidung von Dichtung und Geschichtsschreibung zu nennen, die in der Debatte um das historische Epos das gesamte Mittelalter durchzieht und bis in den modernen historischen Roman hineinwirkt. Die Zuordnung der Dichtung zu *factum* und *figmentum* kann dabei einerseits autologisch, andererseits heterologisch perspektiviert werden. Innerhalb des *artes*-Diskurses wird die ‚Reinheit der Dichtung‘ schon in der Spätantike und im Mittelalter auf Fiktionalität gegründet, wie das problematische Beispiel Lukans (*poeta et historiographus*) verdeutlicht.<sup>196</sup> In diesem Konzept des ‚reinen Dichters‘ (*poeta*

193 Gabriel 1997, S. 595.

194 Gabriel 1997, S. 594.

195 Vgl. Männlein-Robert 2022, S. 369–373.

196 Schneider 2020, S. 83, der auf Arnulfs von Orléans *Glosulae super Lucanum* hinweist: *non est iste [sc. Lucanus] poeta purus, sed poeta et historiographus*.

*purus*), wie es etwa bei Arnulf von Orléans auftritt, scheint ein echter präadaptiver Baustein ästhetischer Autonomie vorzuliegen. Es war vor allem Walter Haug, der in diesem Zusammenhang die ‚Entdeckung‘ der Fiktionalität im 12. Jahrhundert (in der neuen Gattung Artusroman) mit dem Konzept der ästhetischen Autonomie der ‚Literatur‘ verbunden hat.<sup>197</sup> Hartmann von Aue habe im *Iwein* auf den Spuren Chrétiens de Troyes „die fiktionale Erzählung als autonomen Erfahrungsprozeß“ legitimiert – gegen heteronome Reduktionen des Erzählens auf moralische Rezepte und Normen.<sup>198</sup> Hartmann habe die von Chrétien übernommene Topik „in einen völlig eigenständigen Argumentationszusammenhang eingeschmolzen“.<sup>199</sup> Dabei habe er die „Überlegenheit der Literatur über die bloße Faktizität [...] zum erstenmal explizit formuliert“,<sup>200</sup> auch wenn ihm eine „zureichende poetologische Terminologie“ gerade gefehlt habe.<sup>201</sup>

Haug Rückdatierung ästhetischer Autonomie in die Zeit um 1200 hat – bei aller Kritik und Kontroverse – die Forschung nachhaltig inspiriert, die Frage nach der literarischen Autonomie vor der Autonomie kritisch zu stellen und zunehmend differenziert zu beantworten.<sup>202</sup> Fraglos finden sich in den Texten des lateinischen und volkssprachlichen Mittelalters viele Topoi wieder, die sich an der Schwelle zur Moderne zur Reflexionsfigur ‚ästhetische Autonomie‘ formieren. Die Frage nach der „Autonomiegrenze“<sup>203</sup> bzw. einer Skalierbarkeit von Historizität und Literarizität läuft jedoch Gefahr, ‚Autonomie‘ als zeitübergreifenden Kern von ‚Literatur‘ zu verstehen, ein Dilemma, auf das schon Peter Bürger hinweist und das durch den hier gewählten historisch-genealogischen Ansatz vermieden werden soll. In diesem Sinne lassen sich die topischen Motive ‚innerer‘ oder ‚autologischer‘ Autonomie durchaus einer Geschichte und Genealogie der Autonomie einschreiben, ohne ihre historisch-heterologische Spezifik zu verkennen – in diesem Fall insbesondere die sozialgeschichtlich bedeutsame Verbindung von Rittertum und Bildung, die Hartmann aus Chrétiens Opposition von *chevalerie* und *clergie* ab-

197 Vgl. Haug 1989; Haug 2003.

198 Haug 1985, S. 125. Vgl. Haug 1985, S. 126: „Diese Vorbereitung [sc. der Prolog; J.R.] läuft aber beim fiktiven Roman über eine Diskussion des neuen Typus, und sie zielt darauf, im Blick auf den fiktionalen Entwurf die Autonomie des literarischen Mediums zur Geltung zu bringen.“

199 Haug 1985, S. 123.

200 Haug 1985, S. 125.

201 Haug 1985, S. 126.

202 Vgl. Müller 2004a; Müller 2004b; Müller 2014. Herweg hat für ein Festhalten am Autonomiekonzept plädiert, wo „heilsgeschichtlich-legendarische, moraldidaktische, allegorische und dergleichen Sinngebungen und Referenzen“ ausgeschlossen seien; den Gegenpol bilde die Kategorie der „Historizität“, die „je nach dem Grad [der] Öffnung des Referenziellen zur Fiktion oder der Fiktion zum Referenziellen, je nach gewählter stilistisch-formaler Darbietungsweise [...] in einem weiten Spektrum bis dicht an die Autonomiegrenze skalierbar“ ist. Herweg 2010, S. 205. Für einen konzisen Aufriss des Forschungsstands zum Problem Fiktionalität und Autonomie im Mittelalter verweise ich auf den Überblicksartikel von Glauch 2014.

203 Herweg 2010, S. 205.

leitet.<sup>204</sup> Auch vormoderne Dichtung und Literatur kennt die „Freiheit zur Fiktion“,<sup>205</sup> sie praktiziert sie auch, ohne sie immer zu postulieren und systematisch – etwa unter Rückgriff auf einen emphatischen Freiheitsbegriff – zu reflektieren. Das berechtigt auf der anderen Seite nicht dazu, die Entwicklung zur Moderne mit Begriffen wie ‚Überwindung‘, ‚Befreiung‘ und ‚Entfesselung‘ (z.B. der Fiktionalität) zu heroisieren.

Eine Genealogie von Fiktion und Fiktionalität müsste verschiedene Aspekte mitberücksichtigen, die ich hier nur andeute. Die Begriffsgeschichte (onomasiologische Ebene) ist ein wichtiger Ansatzpunkt.<sup>206</sup> Das Wortfeld *ingere, fictio, figmentum, figura* usw. ist im Lateinischen „verknüpft mit der Vorstellung eines planenden konstruktiven Bewusstseins“<sup>207</sup> sowie mit der Idee einer unbedingten, voraussetzungslosen Produktion/Poiesis. Ein wichtiger Bezugspunkt ist auch hier Horaz, der immer wieder die „Doppelnatur des *ingere*, ein Werk zu erschaffen und vermittels seiner ein Imaginäres freizusetzen“, betont.<sup>208</sup> In seinen poetologischen Texten erscheint das Verb *ingere* in einem breiten Spektrum von Bedeutungen, von denen nur einzelne den modernen Fiktionsbegriff betreffen. In vielen Fällen bezeichnet *ingere* schlicht den Prozess der Erzeugung eines Gedichts (Carmina 4, 2, 32: *carmina fingo*). An anderen Stellen nimmt *ingere* bzw. *fictum* die moderne Bedeutung von ‚erdichten‘ und ‚Erdichtung‘ im Sinne freier Erfindung an: mal wertneutral in der Anweisung: *ficta voluptatis causa sint proxima veris* (Ars poetica v. 338: ‚Zum Vergnügen Erdichtetes sei der Wahrheit ganz nah‘) oder in der Mahnung: *aut famam sequere, aut sibi convenientia finge* (Ars poetica v. 119: ‚entweder folge dem Mythos oder erdichte etwas, was in sich übereinstimmt‘). Heterologischer Bezugspunkt aller poetischen Fiktionen und damit ‚Autonomiegrenze‘ ist bei Horaz die erwartete Reaktion der kultivierten urbanen Kreise: Der Dichter übergibt sich dem Urteil des römischen Publikums, das eine misslungene, weil inkonsistente ‚Fiktion‘ mit Gelächter quittiert (Ars poetica v. 113: *Romani tollent equites peditesque cachinnum*; ‚die römischen Ritter und Fußsoldaten werden ein schallendes Gelächter anstimmen.‘).

Ebenso wichtig für die Begriffsgeschichte ist die terminologische Verwendung des Wortfeldes ‚Fiktion‘ in Quintilians *Institutio oratoria*. *ingere* kann hier für die bewusste Übernahme von fiktiven Sprecherrollen in fiktiven Sprechersituationen stehen oder für die eigentliche Personifikation (*personae fictio, prosopopöia*): *sed formas quoque fingimus saepe, ut Famam Vergilius* (‚aber auch Personen erfinden wir häufig, wie z.B. Vergil die der

204 Vgl. Haug 1985, S. 127. Ansätze zu einer Revitalisierung von Sozialgeschichte für die Mediävistik bei Benz 2022.

205 Müller 2014.

206 Zum Folgenden knapp Gabriel 1997, S. 596f.

207 Stierle 2001, S. 388.

208 Stierle 2001, S. 386f.



Fama').<sup>209</sup> Als *fictiones* werden hypothetische Annahmen, aus denen Schlüsse gezogen werden können, bezeichnet.<sup>210</sup> Aber auch strategische Lügen (*falsae expositiones*) werden mit dem Begriff ‚fingere‘ verbunden.<sup>211</sup> Von hier ist es nur ein Schritt zu den *figmenta poetarum* und zur Abwertung der Dichtung als ‚bloße‘ Fiktion. Diese wird in der christlichen Spätantike als eine Aushandlung über die Frage der *licentia poetarum* geführt, etwa bei Laktanz, der an einer später viel zitierten Stelle seiner *Divinae institutiones* beklagt:

Nesciunt enim qui sit poeticae licentiae modus, quousque progredi fingendo liceat, cum officium poetae in eo sit, ut ea quae uere gesta sunt in alias species obliquis figuracionibus cum decore aliquo conuersa traducat.<sup>212</sup>

[Die Menschen] wissen nämlich nicht, welches das rechte Maß bei der poetischen Freiheit ist, wie weit man in der Erdichtung gehen darf, wo es doch die Aufgabe des Dichters ist, das, was wirklich geschehen ist, durch uneigentliche Darstellungen mit einem gewissen Schmuck in andere Formen zu verwandeln und zu übersetzen.

Auch bei Augustinus treten Dichtung und Fiktion in den „Anklagestand“,<sup>213</sup> weil sie die Augenlust (*ad illecebras oculorum*) reizen und den Menschen von ihrem Schöpfer ablenken.<sup>214</sup> Dabei gelangt Augustinus zu einer differenzierten Unterscheidung ‚bloßer‘ Fiktion und ‚figürlicher‘ Darstellung.<sup>215</sup> Um den ambigen Beigeschmack von *fingere* zu vermeiden, schlägt er für die Bezeichnung des göttlichen Schöpfungsaktes statt des Verbs *fingere* das Verb *formare* vor.<sup>216</sup> Die „Rehabilitierung der Fiktion“<sup>217</sup> im christlichen Mittelalter ist ein komplexer Prozess, der vor allem in den Volkssprachen gelang, da diese den topischen Einwänden der gelehrten theologischen Kritik gegen die *figmenta poetarum* leichter entkommen konnten. Stierle erzählt in seiner Überblicksdarstellung eine heroische Geschichte der Fiktion, die von Entdeckung über Anklage und Rehabilitierung zur Freiheit und schließlich zur „Zähmung“<sup>218</sup> führt, worauf dann – seit dem 18. Jahrhundert – die Pluralisierung der Fiktionen folge. Die Protagonisten dieser Hel-

209 Quintilian: *Institutio oratoria* 9, 2, 36.

210 Quintilian: *Institutio oratoria* 5, 10, 95–99. Dieser Gebrauch spiegelt sich noch in Newtons berühmtem Ausspruch *hypotheses non fingo*. Das Motto erscheint zum ersten Mal im *Scholium generale* im Anhang der 2. Ausgabe der *Principia* (1713). Newton: *Principia*, Bd. 2, S. 764.

211 Quintilian: *Institutio oratoria* 4, 2, 89: *sed utcumque erit, prima sit curarum, ut id, quod fingemus, fieri possit.*

212 Laktanz: *Divinae institutiones* 1, 11, 24. Die Definition wird prominent von Konrad Celtis in seiner *Ars versificandi et carminum* aufgenommen. Vgl. Robert 2003a, S. 48–52.

213 Stierle 2001, S. 389.

214 Vgl. Augustinus: *Confessiones* 10, 34, 53.

215 Vgl. Erich Auerbachs *Figura*-Aufsatz; Edition in: Engelmeier/Balke 2018.

216 Augustinus: *De civitate Dei* 13, 24. Vgl. Stierle 2001, S. 392.

217 Stierle 2001, S. 393.

218 Stierle 2001, S. 403–410.

dengeschichte reichen von Chrétien über Guillaume de Lorris zu Dante, Petrarca und Boccaccio. Die Stärke dieser Darstellung liegt im angelegten historischen Weitwinkel, der Kontinuitäten jenseits fachlich etablierter Zäsuren deutlich werden lässt – v.a. die Kontinuität zwischen Mittelalter, Renaissance und Frühmoderne. Zwei Motive leiten Stierles Argumentation: einerseits das der Anklage und der Rehabilitierung, stärker noch die Idee der Freiheit der Fiktion, die erkämpft, aber auch verloren werden kann. Damit wird jedoch eine zentrale Komponente der ästhetischen Autonomie – die Freiheit der Fiktion – zum transhistorischen Kriterium und zur Essenz von Literatur überhaupt erhoben.

Dabei zeigt Stierle selbst durch den Gang seiner Darstellung, wie wenig zielgerichtet und konsequent die historische Entwicklung verlief: Fiktionalität wird legitimiert und delegitimiert, dehnt sich aus oder zieht sich in Reservate ästhetischer Indifferenz – z. B. in die Lyrik (siehe Spiel- und Fiktionstopos!) – zurück, ohne dass eine klare Tendenz oder gar ein ‚Fortschritt‘ in der *longue durée* auszumachen wäre. Die Gefahr einer solchen Darstellung besteht darin, dass die ‚begrenzenden‘ Faktoren lediglich als zu überwindende Hindernisse und ‚Fesseln‘ in den Blick kommen, nicht als notwendige heterologische Kontexte und historische Voraussetzungen. Das Modell der *Anderen Ästhetik* zeigt jedoch: Ästhetische Reflexion ist immer beides: Reflexion autologischer Technik und heterologischer Einbettung und Situierung in Lebens- und Diskurskontexte. Entsprechend ist die Geschichte der Fiktion kein zielgerichteter Aufstieg nach dem Schema: ‚von der Fremd- zur Selbstreferenz‘. Vielmehr sind es immer wieder – und gerade an der Schwelle zur Neuzeit – neue und wechselnde heterologische Bezüge, die Bewegung in das Ensemble autologischer Themen und Topiken bringen und zu neuen ästhetischen Konfigurationen führen.

#### 4.10 Mögliche Welten I – Leibniz erfindet eine Metapher

Ich möchte diese Wechselwirkung an einer zentralen Reflexionsfigur der Fiktion zeigen, die im 18. Jahrhundert emergiert und rasch für das ästhetische Selbstverständnis zentral wird. Gemeint ist die Rede vom (literarischen) Kunstwerk als einer autonomen Welt in der Welt, als einem ästhetischen Mikro- bzw. ‚Heterokosmos‘ – so die ingeniöse Bezeichnung Baumgartens, die bis in die aktuelle Fiktionstheorie wirkt, wie Lubomir Doležels Klassiker „Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds“ (1998) zeigt.<sup>219</sup> Diese Rede ist im

219 Vgl. Doležel 1998; der Ansatz, fiktive Welten als mögliche Welten zu behandeln, hat zuletzt viel Kritik erfahren, z. B. bei Zipfel 2001, S. 84: „Mögliche und fiktive Welten haben zwar gemeinsam, daß sie nicht (ganz) mit der wirklichen Welt übereinstimmen; der Spielraum fiktiver Welten ist jedoch sehr viel größer als der möglicher Welten. [...] So ist es nicht sinnvoll, fiktive Welten im Zusammenhang fiktional-literarischer Texte allgemein als mögliche Welten der modallogischen Theoriebildung zu beschreiben.“

18. Jahrhundert noch neu und nicht zu verwechseln mit älteren Metaphorologien einer ‚Lesbarkeit der Welt‘, wie sie Hans Blumenberg beschrieben hat.<sup>220</sup> Denn dass die Welt (Natur) ein Buch (*liber naturae*) sei, eine zweite Offenbarung, ist bis ins 18. Jahrhundert hinein ein Topos der Naturbetrachtung, der gegen den Vorwurf der *curiositas* immunisieren soll.<sup>221</sup> In Opitz' Lehrgedicht *Vesuvius* (1633) heißt es etwa:

Die welt das große buch / auß derer thun undt wesen  
 Er von demselben kann auff allen blättern lesen  
 Der sie erschaffen hatt / vndt seines segens krafft  
 So reichlich in sie geußt. [...] <sup>222</sup>

Im frühen 18. Jahrhundert wird das Buch der Natur zur Leitmetapher der so genannten Physikotheologie, die Gott aus seiner Schöpfung entdeckt. So schreibt der Hamburger Ratsherr Barthold Heinrich Brockes in seinem neunbändigen Zyklus *Irdisches Vergnügen in Gott* (1721–1748):

Ich kann auf ihren Blättern lesen  
 Die Nachricht, daß ein weises Wesen  
 Sie, uns zur Lust, so schön formirt,  
 Und daß für solche Wunder-Gaben,  
 Die wir allein vom Schöpfer haben,  
 Dem Schöpfer Preis und Danck gebührt. <sup>223</sup>

Der Naturforscher ist nicht nur Dolmetscher, Philologe und ‚intensiver‘ Leser,<sup>224</sup> bei Brockes erscheint er auch als immer wachsamer Detektiv, der jede noch so unscheinbare ‚Schönheits-Spur‘ der ‚bildenden Natur‘ entdeckt und verfolgt.<sup>225</sup> Die religiöse Kontemplation ist von der ästhetischen nicht zu trennen, denn die Schönheit der Natur ist die göttliche Spur, die es zu finden gilt. Insofern ist der physikotheologische Gottesbeweis bei Brockes in Wahrheit ein ästhetischer. Das göttliche Werk wird in Analogie zum menschlichen gesetzt. Gott ist als *creator poeta* das Gegenstück zum *poeta creator*.<sup>226</sup> Dies entspricht dem Dualismus von *deus artifex* und *artifex divinus*:

220 Vgl. Blumenberg 2000 [1981].

221 Vgl. Curtius 1993, S. 323–329.

222 Opitz: GW, Bd. 5, S. 260 (*Vesuvius*, v. 71–74).

223 Brockes: *Irdisches Vergnügen in Gott*, S. 43.

224 Vgl. Robert 2018b.

225 Brockes: *Irdisches Vergnügen in Gott*, S. 44.

226 Ausführlicher Überblick bei Ringleben 2021.

Das Mittelalter war gewohnt gewesen, *Gott mit dem Künstler zu vergleichen*, um uns das Wesen des göttlichen Schaffens verständlich zu machen – die Neuzeit vergleicht *den Künstler mit Gott*, um das künstlerische Schaffen zu heroisieren: es ist die Zeit, in der der Künstler zum ‚Divino‘ wird.<sup>227</sup>

Diese Scheidung der Epochen lässt sich im Detail kritisieren, im Großen und Ganzen scheint sie jedoch zutreffend.<sup>228</sup> Das liegt daran, dass bis ins 15. Jahrhundert hinein der fundierende Bezugsrahmen der Religion nie ernstlich angezweifelt oder verlassen wurde. Gott ist Künstler, aber der Künstler ist kein Gott, allenfalls partizipiert er an der göttlichen Schöpfung (*natura*), die er durch Kunst (*ars*) vervollständigt. Aus dem Status der Latenz tritt der Topos vom *artifex divinus* in der expliziten Kunsttheorie des 15. und 16. Jahrhunderts hervor, zuerst in Italien. Alberti spricht vom Künstler als *alter deus*;<sup>229</sup> Prototyp des *artista divino* wird Michelangelo.<sup>230</sup> In Dürers christomorphem Selbstporträt von 1500 findet die Idee vom *artifex divinus* unter humanistischem Einfluss (Konrad Celtis) ihren markantesten Ausdruck.<sup>231</sup> Nach wie vor jedoch bleibt auf der heterologischen Seite der religiöse Bezug (*imitatio Christi*) präsent. Dies ändert sich im 18. Jahrhundert. Nach der Jahrhundertmitte vollzieht sich die allmähliche Entkopplung des *artifex-divinus*-Topos vom Bereich des Sakralen und Religiösen. Die ästhetischen Potentiale der Religion gehen auf die Kunst über.

In der deutschen Literatur sind Brockes und vor allem Klopstock mit seinem *Messias* (1749–1773) bezeichnende Figuren eines Übergangs, der sich mit dem hier gewählten Ansatz einer *Anderen Ästhetik* entdramatisieren lässt. Der Topos vom ‚göttlichen Künstler‘ oder vom ‚Buch der Natur‘ ist als ästhetische Reflexionsfigur verstehbar, die zunächst einmal einen dominant heterologischen Bezug aufweist, im Laufe der Frühen Neuzeit dann jedoch mehr und mehr ‚autologisiert‘ wird, d. h. zu einem Topos im rhetorischen Bezugssystem einer *laus poeticae* oder *laus artium* gerinnt. Diese Verschiebung muss nicht in allen Künsten, immer und überall in gleicher Richtung, Folgerichtigkeit und Markierung vonstatten gehen. So stehen die religiösen (d. h. heterologischen) Bezüge in der Figur des *poeta creator* oder *poeta vates* zunächst noch im Vordergrund.

227 Panofsky 1924, S. 71. Überblick bei Bogen 2011; aus der älteren Forschung der Überblick bei Ohly 1982; Zilsel 1926; Kris/Kurz 1980, S. 64–86.

228 Schon im Mittelalter fänden sich in der Bildkunst (z. B. in der Miniaturmalerei) vielfach Hinweise auf eine Inversion des *deus artifex* zum *artifex divinus*. Vgl. Bogen 2011, S. 161; für die Literatur Kiening 2015, der nach den Spielräumen des Schöpferischen vom Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit fragt.

229 Alberti: *De pictura*, § 25, S. 102.

230 Aretino: *Lettere*, S. 324; vgl. Bogen 2011, S. 162: „Der Künstler emanzipiert sich vom *deus artifex* und erhält eine neue Verfügungsgewalt über sein Werk.“

231 Vgl. Wuttke 1996b; Robert 2012a; Schauerte 2015.

Was für den göttlichen Autor und Künstler gilt, gilt auch für sein Werk. Auch hier kommt es zu Inversionen und Transformationen. Wie der *deus artifex* in den *artifex divinus* überführt werden kann, so das göttliche Weltbuch in die Weltförmigkeit des Buches bzw. Textes. Aus dem *liber naturae* als ‚in sich selbst vollendeter‘ Schöpfung wird das Buch als eine zweite Welt. Diese Umkehr vom Weltbuch in das Buch als Welt ist – so scheint mir – bisher noch wenig beschrieben worden. Sie zeigt jedoch an, dass Kunst- bzw. Erzählwelten zunehmend als autonome ästhetische *Anderwelten* aufgefasst und angesprochen werden konnten. Diese Topik vom Buch als Welt lässt sich ab dem 16. Jahrhundert belegen.<sup>232</sup> Ernst Robert Curtius macht auf eine Stelle beim neulateinischen Epigrammatiker John Owen (Audoenus; ca. 1564–1622) aufmerksam:<sup>233</sup>

Hic liber est mundus; homines sunt, Hoskine, versus.  
Invenies paucos hic, ut in orbe, bonos.<sup>234</sup>

Dieses Buch ist [wie] die Welt; die Verse, Hoskin, sind [wie] Menschen:  
Hier, wie auf Erden, wirst du wenige gute finden.

Der Übersetzungsversuch bringt ans Licht, dass die Metapher vom Buch als kleiner Welt semantisch zwischen Gleichsetzung und bloßem *Vergleich* changiert. Noch schien die Metapher nicht mehr als eine „elegante Umkehrung“<sup>235</sup> des Topos vom Buch der Natur zu sein. Noch fehlten die geeigneten heterologischen Kontexte, gleichsam eine adaptiv optimale ‚Umwelt‘, die dem Topos zu Geltung und Verbreitung verhelfen konnte.<sup>236</sup>

Diese diskursiven Rahmenbedingungen ergaben sich erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts. Ausgangspunkt war Gottfried Wilhelm Leibniz’ Theorie ‚möglicher Welten‘

232 Christian Kiening sieht als Hintergrund die Entdeckungsfahrten seit Kolumbus und die Berichte über einen ‚novus orbis‘, die zum Interesse an literarischen *Anderwelten* geführt hätten. Kiening 2021, S. 122–124.

233 Vgl. Curtius 1993, S. 326.

234 Owen: *Epigrammata*, S. 2 (epigr. I, 3). Blumenberg 2000 [1981], S. 326 zitiert die Stelle im Kontext der Transformation der Weltbuchmetapher nach 1800. Durch die „Gegenstandsverachtung“ und Vergleichgültigung gegenüber der äußeren Welt gewinne die ‚innere‘ Welt des Buches Autarkie und Autonomie: „Das Buch über nichts ist das schlechthin autarke Buch; es hat nichts nötig als sich selbst. Es ist *nackte* Bedeutung.“ (Blumenberg 2000 [1981], S. 326).

235 Curtius 1993, S. 326.

236 Unser Beispiel zeigt die methodische Relevanz des praxeologischen Modells für eine erneuerte Topos-Forschung. Einer der stehenden Vorwürfe gegen Curtius’ Projekt war ja, dass seine Topik von den Kontexten der Verwendung absah. Curtius bewegte sich konsequent und ausschließlich auf der autologischen Seite. Das praxeologische Modell geht dagegen von der Einsicht aus, dass sich die Signifikanz ästhetischer Reflexion immer nur im dynamischen Zusammenspiel zwischen *beiden* Seiten konstituiert. Der konkrete semantische Wert eines Topos wie dem vom ‚Buch als Welt‘ ist immer nur in dieser Interaktion von Topik (Fundus, Repertoire, Archiv) und Performanz (Lebenswelt, diskursive Kontexte usw.) zu bestimmen.

und damit das Übergangsfeld von *New Science* und Religion. In den *Essais de Théodicée* (1710) vertritt Leibniz die Auffassung, dass „es unendlich viele mögliche Welten gibt, von denen Gott die beste gewählt haben muß, da er nichts tut, ohne der höchsten Vernunft gemäß zu handeln“.<sup>237</sup> Alexander Pope brachte dieses ‚System‘ des Optimismus in seinem *Essay on Man* (1734) auf die lakonische Formel „Whatever is, is right“.<sup>238</sup> Die Demontage der Theodizee folgte philosophisch u. a. bei Kant, literarisch in Voltaires *Candide* (1759) und später in Kleists *Erdbeben in Chili* (1811), doch darauf kommt es für unseren Zweck nicht an. Entscheidender ist, dass man sich in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts daran gewöhnte, die Theorie der vielen bzw. möglichen Welten zur Rechtfertigung der Literatur bzw. der Künste einzusetzen.<sup>239</sup> Das hatte ganz offensichtlich mit der neuen Kosmologie Newtons und der Einsicht zu tun, dass die Erde nur *eine* bewohnte Welt unter einer Vielzahl von Welten in einem potentiell unendlichen Kosmos darstellte. Wirkmächtig hatte dies etwa Fontenelle in seinen Gesprächen über die Pluralität der Welten (*Entretiens sur la pluralité des mondes*, 1686) begründet und vorgebracht.<sup>240</sup> Als guter Kopernikaner und Newtonianer konzidiert auch Leibniz (§ 19), dass „es eine Unzahl von Erdbällen gibt, die ebenso groß oder noch größer sind als unser Erdball und ebensoviel Anrecht auf vernünftige Bewohner haben wie dieser, wenn es auch keine Menschen zu sein brauchen“.<sup>241</sup>

Angesichts der realen Pluralität der Welten schien nun der Gedanke an *mögliche* im Sinne fiktionaler Welten nur naheliegend und letztlich auch tröstend: Die kränkende Dezentrierung des Menschen und seiner Welt wurde kompensiert durch die Freiheit zur Erschaffung neuer Welten *ex nihilo*. Der bei Scaliger und Sidney angelegte, aber noch eher verhalten rezipierte Topos vom Menschen als ‚second maker‘ erhielt von hier seine kosmologische Plausibilität und Durchschlagskraft.<sup>242</sup> Im Gefolge von Leibniz, Newton und Fontenelle wurde es üblich, die Theorie der möglichen Welten auf die erzählten

237 Leibniz: Theodizee, S. 221 (Übers. H. Herring); frz.: „[...] qu’il y a une infinité de mondes possibles dont il faut que Dieu ait choisi le meilleur, puisqu’il ne fait rien sans agir suivant la suprême raison.“ (S. 220)

238 Pope: *Essay on Man*, S. 36 (Epistle I, 294).

239 Interessanterweise zieht schon Leibniz an der zitierten Stelle in Betracht, dass die Literatur in der Lage sei, bessere Welten zu imaginieren. Diese für seine These durchaus bedrohliche Argumentation wird jedoch sofort energisch, allerdings wenig überzeugend, abgewiesen: „Allerdings kann man sich mögliche Welten ohne Sünde und ohne Elend vorstellen und könnte daraus etwas schaffen was Romanen, Utopien und Sevaramben gleicht, aber diese Welten würden im übrigen der unseren bedeutend nachstehen.“ (Leibniz: Theodizee, S. 221–223).

240 Die faszinierende Geschichte dieses „Mythos der Neuzeit“ im 17. und 18. Jahrhundert kann in Guthke 1983 nachgelesen werden. Hier (S. 223–225) zu Leibniz’ Rezeption des Diskurses.

241 Leibniz: Theodizee, S. 237–239.

242 Vgl. Tigerstedt 1968; Lieberg 1982.

Welten der Literatur bzw. der Kunst überhaupt zu übertragen.<sup>243</sup> Dem Makrokosmos der Schöpfung standen nun die ästhetischen Mikrokosmen gegenüber. Als Pioniere dieser Denkfigur und Sprachregelung im deutschsprachigen Bereich wirkten die Schweizer Literaturtheoretiker Johann Jakob Bodmer (1698–1783) und Johann Jakob Breitinger (1701–1776). In seiner *Critischen Dichtkunst* (1740) greift Breitinger den ‚Buch als Welt‘-Topos im Kontext der Nachahmungsfrage auf.<sup>244</sup> Dabei verbindet er den aristotelischen Mimesis-Begriff mit dem Topos von den ‚Schwesterkünsten‘ Poesie und Malerei (*ut pictura poesis*). Breitinger schließt sich Leibniz an, indem er die schulphilosophisch-aristotelische Unterscheidung von *potentia* (Möglichkeit) und *actus* (Aktualität, Wirklichkeit) aufruft:

Die Natur, oder vielmehr der Schöpfer, der in derselben und durch dieselbe würcket, hat unter allen möglichen Welt-Gebäuden das gegenwärtige erwehlet, daß er es in den Stand der Würcklichkeit überbrächte; weil er es nach seiner unbetrüglichen Einsicht vor das beste unter allen, und vor dasjenige befand, das vor seine Absichten am bequemsten [d.h. angemessensten; J.R.] war.<sup>245</sup>

Außerhalb unserer Welt müssten daher „noch unzählbar viele Welten möglich seyn, in welchen ein anderer Zusammenhang und Verknüpfung der Dinge“ statthaben.<sup>246</sup> Diese alle sind „mögliche Welten“, die nicht einfach erfunden und fiktiv seien, sondern eine eigene Realität und „Wahrheit“ beanspruchen könnten.<sup>247</sup>

Alle diese mögliche Welten, ob sie gleich nicht würcklich und nicht sichtbar sind, haben dennoch eine eigentliche Wahrheit, die in ihrer Möglichkeit, so von allem Widerspruch frey ist, und in der allesvermögenden Kraft des Schöpfers der Natur gegründet ist. Nun stehen auch dieselben dem poetischen Mahler zum Gebrauche bereit und offen, und leihen ihm die Muster und die Materie zu seiner Nachahmung; [...] um so viel mehr, da dieses letztere, nemlich die Nachahmung der Natur in dem Möglichen, das eigene und Haupt-Werck der Poesie ist.<sup>248</sup>

Wenig später findet Breitinger die schöne Wendung: „Ein jedes wohlerfundenes Gedicht ist darum nicht anderst anzusehen, als eine Historie aus einer andern möglichen Welt.“<sup>249</sup> Dichtung ist auf ihre Weise so „wahr“ wie die Geschichtsschreibung. Während diese auf das „*historische*“ Wahre ziele, ziele die Dichtung auf das „poetische Wahre“. Dieses sei

243 Dieser Prozess lässt sich auch sprachgeschichtlich gut dokumentieren. ‚Welt‘ steht seit dem 18. Jahrhundert „für ganzheiten verschiedener art, die als kleine welten aufgefasst und bezeichnet werden.“ DWb 28, Sp. 1499.

244 Vgl. Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 83–100.

245 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 84 f.

246 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 86.

247 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 86.

248 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 86

249 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 88.

im Vorteil, weil es das „Verwundersame“ (d.h. das Wunderbare) „in unsere Gegenwart bringet“ (Idee der *evidentia* / Anschaulichkeit, der „lebhaften Deutlichkeit“<sup>250</sup>). Breitinger bezieht dieses Privileg auf das vierte Kapitel der *Poetik* des Aristoteles, der betont hatte, die Dichtung sei aus der Freude am ‚Lernen und Bewundern‘ bzw. aus der menschlichen „Wissens-Begierde“ entstanden.<sup>251</sup>

Ziel von Breitingers Argumentation ist es, die Dichtung gegen den Vorwurf der freien Erfindung in Schutz zu nehmen. Sein Text steht in der Tradition der *apologia poetarum*, die es – wie oben gesehen – immer wieder mit dem Vorwurf der Lügenhaftigkeit der Dichtung, den *figmenta poetarum*, zu tun hat. Zur Rechtfertigung der Dichtung verbindet Breitinger unterschiedliche Topiken und Theoriestränge. Leitautorität ist Aristoteles, der mehrere Aspekte beisteuert: Aus der *Poetik* den Gedanken der Mimesis, der Überlegenheit der Dichtung über die Geschichtsschreibung, damit auch implizit den Gegensatz von historischer und poetischer Wahrheit; hinzu kommt das Lob der Wissbegierde vom Anfang der *Metaphysik* und der Gegensatz zwischen *dynamis* und *energeia*.<sup>252</sup> Ziel der Argumentation ist es, der Poesie Spielräume und Lizenzen zu sichern, die aus der Entkopplung von der aktuellen Wirklichkeit folgten. Weder von Freiheit noch von Fiktion noch von einer ‚Freiheit zur Fiktion‘ ist explizit die Rede, allenfalls vorsichtig vom „unschuldigen Betrug“.<sup>253</sup> Die Erschaffung literarischer Parallelwelten wird an das Mimesis-Paradigma rückgebunden, das nicht aufgehoben, sondern flexibilisiert wird. Literatur ist nicht *creatio ex nihilo*, sondern Nachahmung des Potentiellen im Sinne des aristotelischen Möglichkeitsparadigmas („nicht wie es ist, sondern wie es sein soll“<sup>254</sup>). Das „poetisch Wahre“ wird definiert als „deutliche Übereinstimmung des ähnlichen Gemählde mit solchen Urbildern, die in dem Reiche der Natur anzutreffen, und also möglich sind“.<sup>255</sup> Dagegen ist das physisch Unmögliche durchaus „keiner Nachahmung fähig, es ist ein Zero, ein Nichts, wovon der Verstand nichts begreifen kann“.<sup>256</sup>

Von einer uneingeschränkten Freisetzung der produktiven Einbildungskraft ist auch bei Breitinger nicht die Rede. Die zentralen Kategorien seiner Ästhetik sind nicht neu, sondern entstammen der *Poetik* des 17. Jahrhunderts. Sie heißen: Das Wunderbare und das Neue: „[J]e neuer demnach, je unbekannter, je unerwarteter eine Vorstellung ist, desto grösser muß auch das Ergetzen seyn.“<sup>257</sup> Die ‚möglichen Welten‘ der Poesie stehen bei Breitinger in einer Spannung zwischen Mimesis-Gebot und Forderung nach *novitas*. Dichtung muss zugleich unterhalten und belehren; diese Spannung bestimmt

250 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 89 bzw. 93.

251 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 89.

252 Vgl. Stallmach 1959; Schlüter 1971; Rapp 2006.

253 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 105.

254 Aristoteles: *Poetik*, S. 29 (1451a).

255 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 93.

256 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 90.

257 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 124.



die Diskussion um poetische Wahrheit, Wahrscheinlichkeit und Lizenz zum Neuen und Wunderbaren. Mithilfe der Autorität des Aristoteles gelingt es Breitinger immerhin, die neue Kosmologie mit der alten Poetologie zu synchronisieren, um den moralischen und kognitiven Wert der Dichtung zu betonen (Stichwort: „Neugierigkeit“).<sup>258</sup> Dichtung vermittelt als *ars popularis* die *eine* Wahrheit auf poetische Weise, zum „Ergetzen“ und zur „Verbesserung des grössern Haufens der Menschen“.<sup>259</sup> Sie ist – gerade in ihrer Autonomie gegenüber der wirklichen Wirklichkeit – ein Instrument der ästhetischen Erziehung. Das „*poetische Schöne* [...] ist ein hell leuchtender Strahl des Wahren“.<sup>260</sup>

#### 4.11 Mögliche Welten II – Ästhetische Heterokosmik und neue Fiktionstheorie

Auf diesem Fundament baut der Begründer der philosophischen Ästhetik, Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762), weiter. Seine *Aesthetica* (zwei Teile, 1750/1758; Abb. 16a und b) bezieht den Wissensstand der frühaufklärerischen Poetologie und Rhetorik (autologische Perspektive) auf einen neuen Schirmdiskurs, die rationalistische Philosophie der von Leibniz und Christian Wolff ausgehenden akademischen (d.h. aristotelisch geprägten) Schulphilosophie (heterologische Perspektive).<sup>261</sup> Dass hier eine neue Synthese, ein Hybrid aus alter Rhetorik/Poetik und neuer Erkenntnistheorie, entsteht, zeigt schon die erste Definition: *AESTHETICA (theoria liberalium artium, gnoseologia inferior, ars pulcre cogitandi, ars analogi rationis) est scientia cognitionis sensitivae*<sup>262</sup> („DIE ÄSTHETIK [Theorie der freien Künste, untere Erkenntnislehre, Kunst des schönen Denkens, Kunst des Analogons der Vernunft] ist die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis.“<sup>263</sup>) Indem Baumgarten die ‚unteren Sinnesvermögen‘ (Wahrnehmung, Einbildungskraft usw., daher *gnoseologia inferior*) rehabilitiert, rehabilitiert er auch die ‚freien Künste‘, die auf αἴσθησις (‚Wahrnehmung‘) beruhen. Baumgarten geht einen Schritt über Breitinger (den er kennt und verwendet) hinaus, indem er die Künste (in der Tat geht es fast ausschließlich um Dichtung) als Medium einer eigenen, spezifisch sinnlichen Erkenntnis ausweist. Baumgarten schließt dazu einerseits an Brei-

258 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 126.

259 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 88.

260 Breitinger: *Critische Dichtkunst*, S. 124.

261 Innerhalb der umfangreichen Baumgarten-Forschung verweise ich auf einige zentrale Titel: Schmidt 1982; Berndt 2011; Campe/Haverkamp/Menke 2015; Allerkamp/Mirbach 2016; Berndt 2020. Mit der reich kommentierten zweisprachigen Ausgabe von Dagmar Mirbach (Baumgarten: *Ästhetik*) liegt eine verlässliche Grundlage für weitere Forschungen vor. Ich zitiere im Folgenden die Übersetzung von Dagmar Mirbach aus dieser Ausgabe.

262 Baumgarten: *Ästhetik*, Bd. 1, S. 10.

263 Baumgarten: *Ästhetik*, Bd. 1, S. 11.

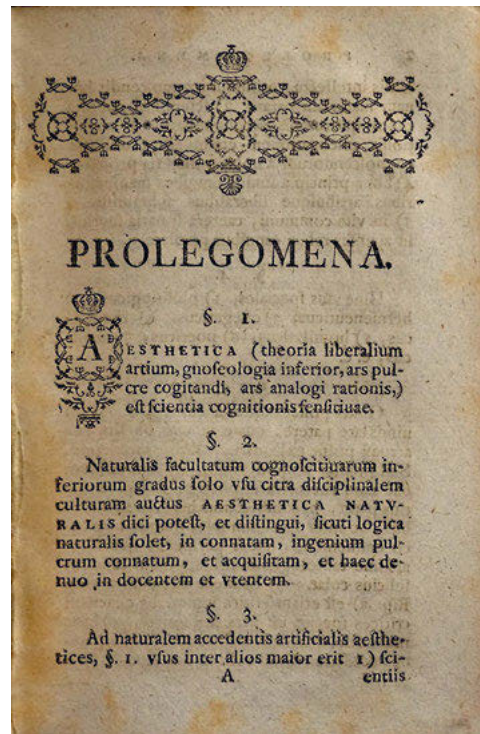
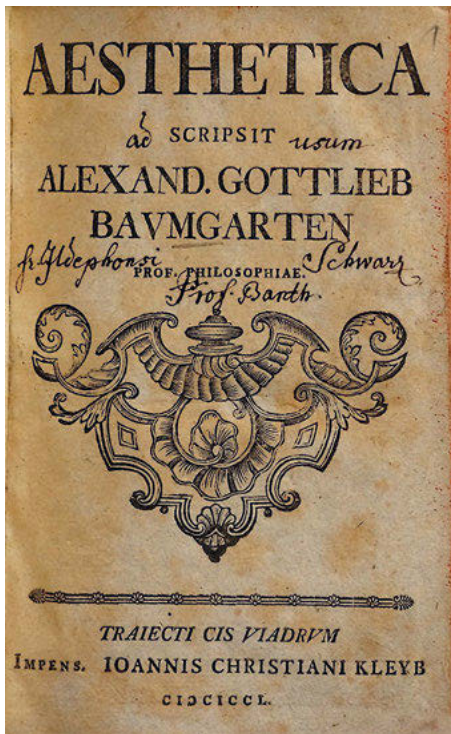


Abb. 16a und b. Alexander Gottlieb Baumgarten: Aesthetica, Frankfurt a.d.O. 1750, Titelblatt und S. 1, Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Ph.o.124#1

tingers Begriff der ‚poetischen Wahrheit‘, andererseits an Leibniz’ Idee der Pluralität der Welten an.

Besonders relevant in unserem Zusammenhang ist die 37. Sektion, die sich der ‚ästhetischen Wahrheit‘ (*veritas aesthetica*) widmet. Auch Baumgarten macht sofort deutlich, dass die ästhetische Wahrheit nicht grundsätzlich von der Wahrheit überhaupt zu trennen ist; ästhetische Wahrheit ist nur eine andere Perspektive auf die *eine* allgemeine Wahrheit, nämlich Wahrheit, „insoweit sie sinnlich zu erkennen ist“ (*quatenus sensitive cognoscenda est*).<sup>264</sup> Gegenüber der ‚objektiven‘ Wahrheit der Philosophie ist diese Wahrheit ‚subjektiv‘ und ‚aestheticologisch‘ (womit wieder die Analogie zur *ratio* betont wird). Auch Baumgarten scheut sich vor der völligen Entkopplung und Entfesselung der Einbildungskraft. Zu den Anforderungen ästhetischer Wahrheit gehört es, dass sie in Tuchfühlung mit der logischen Wahrheit bleibt: Möglichkeit, Angemessenheit, Einheit und Kohärenz zählen zu den inneren Anforderungen. Die ästhetische Wahrheit

264 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 403 bzw. 402.

bedeutet nicht entfesselte Imagination und Fiktion, sondern beruht vielmehr auf Urteil und Selektion. Nicht jeder kleine Sachverhalt verdient z.B. bei einer Erzählung Erwähnung, manches liege *infra horizontem aestheticum* – „unter dem ästhetischen Horizont“,<sup>265</sup> d.h. unter der ästhetischen ‚Wahrnehmungsschwelle‘.

Um sich über diesen ‚ästhetischen Horizont‘ zu erheben, müsse man die sinnliche Konkretion und das Individuelle gegenüber dem Allgemeinen und Abstrakten betonen.<sup>266</sup> Am Ende des Abschnitts bezieht Baumgarten diese poetologischen Überlegungen auf Leibniz’ Theorie der möglichen bzw. anderen Welten. Synonym zum Begriff der ‚poetischen Wahrheit‘ spricht Baumgarten von der „HETEROKOSMISCHEN WAHRHEIT“ (*VERITAS HETEROCOSMICA*<sup>267</sup>). Sie ist der „WAHRHEIT IM STRENGSTEN SINNE“ entgegengesetzt, denn sie „setzt die zufälligen Dinge als Mögliche einer anderen Welt und als deren Teile fest.“<sup>268</sup> Die möglichen Welten werden aus den zufälligen Dingen (*contingentia*) unserer Welt gebaut. Am Ende des Abschnittes schreibt Baumgarten:

Leibnitianam putas distinctionem, iam est Tibulli, qui in Messallae pan. L. IV 1 de erroribus Ulyssis multa narrarat, ita ea finiens, v. 80:

*Atque haec seu nostras intersunt cognita terras* (strictissime vera, § 442),  
*Fabula sive novum dedit his erroribus orbem* (heterocosmice vera, § 441).

Du meinst, diese Unterscheidung sei von Leibniz, doch sie findet sich schon bei Tibull, der im *Panegyricus auf Messalla*, nachdem er viel über die Irrfahrten des Odysseus erzählt hat, so schließt:

*Ob nun dies alles in uns bekannten Ländern geschah*  
(als im strengsten Sinne wahre Dinge),  
*oder ob die Fabel diesen Irrfahrten eine neue Welt schuf*  
(als heterokosmisch wahre Dinge).<sup>269</sup>

Die Theorie der möglichen Welten bildet das Fundament für Baumgartens Ausführungen zum Fiktionsproblem, dem sich die Sektionen 30 bis 32 widmen. Baumgarten unterscheidet drei verschiedene Arten von *fictiones*: zunächst (30) die historischen, dann (31) die poetischen, die auch als „heterokosmische“ bezeichnet werden, schließlich (32) die Fabeln. Historische Fiktionen seien „IM STRENGSTEN SINNE WAHRE Erdichtungen“ (*STRICTISSIME VERAS*<sup>270</sup>); sie stellen Abwesendes (Vergangenes oder Entferntes) sinnlich vor Augen, weil die Dichter keine unmittelbare Erfahrung von den Dingen haben

265 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 409 bzw. 408.

266 Vgl. Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 419 bzw. 418.

267 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 420 bzw. 421.

268 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 419–421.

269 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 422 bzw. 423.

270 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 485 bzw. 484.

(Beispiel sind die Berichte von den trojanischen Ursprüngen Roms bei Livius oder Vergil). Hiervon zu unterscheiden sind die „poetischen Fiktionen“, die Baumgarten nun wieder als *FLECTIONES heterocosmicae* („heterokosmische Erdichtungen“) bezeichnet, „weil der Erfinder derselben im Erdichten gleichsam eine neue Welt schafft, und besonders, wenn sie von einem Geschichtsschreiber vorgebracht werden, werden sie POETISCHE ERDICHTUNGEN genannt.“<sup>271</sup> Eine poetische Erdichtung schafft „eine neue Welt [...]“ (*FICTIO POETICA novum [...] creans orbem*), wie Baumgarten in Anspielung auf das Tibull-Zitat aus § 444 sagt.<sup>272</sup> Doch nicht nur das einzelne Werk ist als ‚Heterokosmos‘ autonom, auch die Dichtung bildet ein eigenes Reich bzw. eine eigene Welt: „Das Gesamt und recht ungenügend zusammenhängende System von Erdichtungen jeder Art [...] wollen wir nach Art einer Synekdoche die WELT DER DICHTER nennen.“<sup>273</sup> Sie ist die Heimat der Kosmogonien und Theogonien wie der Mythologien von der griechischen bis zur „Edda“ und zur „kabalistische[n] Welt“.<sup>274</sup> Sie umspannt das „weit offenstehende Feld der Chimären“ (*late patens regio chimaerarum*), die jedoch mit Maß zu gebrauchen seien. Der Abschnitt schließt mit einer launigen rhetorischen Wendung gegen die Kritiker und den Vorwurf, die Lügen der Dichter zu rechtfertigen. Hier knüpft Baumgarten an Augustinus' Unterscheidung von *figura* und *fictio* an, um die Wahrheit der Fiktion zu rechtfertigen: „Eine Erdichtung, die sich auf eine Wahrheit bezieht (und dies kann auch eine poetische Erdichtung sein), ist eine Figur, eine, die dies nicht tu, ist eine Lüge.“<sup>275</sup>

Mit Baumgarten, um diesen Abschnitt zu resümieren, hat die Vorstellung von der autonomen Welt der Dichter bzw. der Dichtung klare begriffliche Konturen gewonnen. In Umkehrung des Topos vom großen Weltbuch erscheint nun das Buch, der Text, als eine eigene Welt, die von der aktuellen Wirklichkeit entkoppelt ist, jedoch weiterhin auf die *eine* Wahrheit bezogen bleibt. Baumgarten stützt sich bei seiner Argumentation auf eine Vielzahl von Argumenten, die er der poetisch-poetologischen Tradition entnimmt, wie die Zitate aus Horaz, Tibull oder Augustinus zeigen. Diese präadaptiven Beiträge werden von Baumgarten in einen neuen heterologischen Kontext – den der leibniz-wolffianischen Erkenntnistheorie und Vermögenspsychologie – gebracht. Während Tibulls Rede vom *novus orbis* der Dichtung singular bleibt (wie Owens Wendung *hic liber*

271 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 489; lat. S. 488: *quia inventor earum, quasi novum creat orbem fingendo, si vel maxime ab historico proferantur, dicuntur POETICAE.*

272 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 494 f.

273 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 491; lat. S. 490: *Complexum et satis male cohaerens systema fictionum omni generis [...] synecdochice dicamus MUNDUM POETARUM.*

274 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 491.

275 Baumgarten: Ästhetik, Bd. 1, S. 502 bzw. lat. S. 503: *Fictio, quae ad aliquam veritatem refertur* (haec autem esse etiam potest poetica) *figura est, quae non refertur mendacium est*; nach Augustinus: *Quaestiones evangeliorum*, Cas. LI. Diese Augustinische Unterscheidung ist im 17. Jahrhundert wohlbekannt; sie findet sich in Vossius' *Poeticae institutiones*, S. 9 (I, Kap. 2, § 10) ebenso zitiert wie in Neumarks *Poetischen Tafeln* (Neumark: Poetische Tafeln, S. 39).

*est mundus*), weist Baumgarten der Idee von der ‚Welt des Textes‘ eine systemische Bedeutung zu. Erst in dieser Konfiguration – klassisches Argument in neuem Systemkontext – entsteht ein zentrales Motiv ästhetischer Autonomie. Schon gut zwanzig Jahre später ist die Vorstellung vom Text als einer gleichsam habitablen Anderwelt gängige Münze. Friedrich von Blanckenburg schreibt 1774 in seinem *Versuch über den Roman*:

Das Werk des Dichters muss eine kleine Welt ausmachen, die der großen so ähnlich ist, als sie es seyn kann. Nur müssen wir in dieser Nachahmung der großen Welt mehr sehen können, als wir in der großen Welt selbst, unsrer Schwachheit wegen, zu sehen vermögen.<sup>276</sup>

Noch immer gelten hier die Überlegungen Breitingers und Baumgartens: Der poetische Mikro- bzw. Heterokosmos weicht von der historischen Wahrheit um der poetisch-heterokosmischen willen ab. Bezeichnenderweise bezieht Blanckenburg die Erkenntnisfunktion auf optische Wahrnehmung: Dichtung dient als ästhetische Sehhilfe der Erkenntnis. Zu dieser für die Poetik des 18. Jahrhunderts geläufigen optischen Metaphorik passt der Umstand, dass die Bezeichnung ‚kleine‘ oder ‚Neue Welt‘ zeitgenössisch für das optische Medium des Guckkastens verwendet wird:<sup>277</sup> „Wer Romane liest, sieht die Welt im optischen Kasten, ist in Venedig, Paris und London, je nachdem die Bilder vorgeschoben werden.“<sup>278</sup> Im Aufsatz zum *Schäkespeare’s Tag* (1771) spielt Goethe auf das Guckkastenmodell an: „Schäkespears Theater ist ein schöner Raritäten Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeiwallt.“<sup>279</sup> Die Beispiele sollen unterstreichen, dass auch die Mediengeschichte, insbesondere die Geschichte des *Précinema*,<sup>280</sup> eine neue heterologische Umwelt darstellt, die dazu beitrug, die alte Metapher von der Dichtung als Heterokosmos und *novus orbis* zu einer ästhetischen Reflexionsfigur der Autonomie auszubauen. Ihre Wirkung strahlt bis heute aus: Lubomir Doležel schließt in seiner Studie explizit an Baumgarten an, wie

276 Blanckenburg 1774, S. 314.

277 August Langen hat darauf hingewiesen, dass der Guckkasten mit seinem Prinzip der objektivierenden und zentrierenden Rahmenschau das zentrale Medium der rationalistischen Ästhetik und insbesondere des Romans darstelle: „Die Rahmenschau dient [...] vor allem der objektiven Beobachtung und Darstellung, einer, wenigstens der Tendenz nach, möglichst unpersönlich registrierenden Aufnahme und Wiedergabe des Gesehenen.“ Langen 1968 [1937], S. 45. Zum Guckkasten exemplarisch Sztaba 1996; Hick 1999, S. 216–234; zur Rolle der Guckkasten-Metaphorik in der Literatur um 1800 ferner Waßmer 2022, S. 252–267.

278 Hippel: *Lebensläufe*, I, S. 326.

279 Goethe: MA 1.2, S. 413. Schiller an Goethe am 8. Dezember 1797, MA 8.1, 461: „Es ist etwas sehr anziehendes für mich in solchen Stoffen, welche sich von selbst isolieren und eine Welt für sich ausmachen.“

280 Vgl. Robert 2023b.

er in einer Fußnote betont.<sup>281</sup> Seine Einschätzung: „Leibnizian poetics was forgotten, and the term *world* was used merely as *façon de parler*“;<sup>282</sup> scheint mir jedoch durch die gezeigte *systemische* Bedeutung der Bildlichkeit vom Text als Buch widerlegt. Dafür vertritt Doležel entschiedener als Breitinger und Baumgarten den Autonomieanspruch der Fiktion und die Entkopplung der Fiktionalität von jeder Mimesis-Vorstellung: „In fact, this book reserves its strongest criticism for the ancient but persistent doctrine of mimesis, a theory of fictionality that claims that fictions are imitations or representations of the actual world, or real life.“<sup>283</sup>

Diese autonomieästhetisch radikalisierte Theorie möglicher Erzählwelten wird von der philosophisch inspirierten Fiktionstheorie der Gegenwart, die nach der Ontologie fiktiver Gegenstände fragt,<sup>284</sup> im Wesentlichen geteilt. Grundlegend ist das Konzept möglicher Welten für Theorien ästhetischer ‚Welterzeugung‘ (‚World making‘; ‚world building‘), die von Arthur C. Danto (‚Artworld‘),<sup>285</sup> Nelson Goodman (‚Ways of Worldmaking‘) und Howard S. Becker (‚Art Worlds‘)<sup>286</sup> aufgenommen wurde (wobei v.a. Danto und Becker auf *soziale* Welten der Kunst abheben, nicht auf das Werk als Welt).<sup>287</sup> In jüngster Zeit wurden – auch und gerade unter Beteiligung der Vormoderne-Forschung – zwei miteinander korrelierte Fragen diskutiert: 1. Die notwendige Kopplung des Literaturbegriffs an Fiktionalität, wie sie im angloamerikanischen Hiat von ‚fiction‘ und ‚non fiction‘ durchscheint. 2. Die Frage nach der Absolutheit bzw. Skalierbarkeit von Fiktionalität. Beide Fragen sind vom Standpunkt der Autonomieästhetik aus gestellt, beide gehen von der Forderung nach ‚absoluter‘ bzw. ‚reiner‘ Kunst aus. Der ersten Forderung – wechselseitige Abbildbarkeit von Fiktion und Literatur – ist mit Blick auf Alltagsfiktionen (‚institutionelle Fiktionen‘) widersprochen worden: „Fiktion ist nicht an Literatur gebunden. Auch die Alltagspraxis kennt ein Fingieren, das nicht mit Lüge zu verwechseln ist. Umgekehrt lassen sich nicht sämtliche Merkmale von Literatur aus Fiktion ableiten.“<sup>288</sup> In der zweiten Frage – Skalierbarkeit – bezieht Andreas Kablitz eine Extremposition, wenn er feststellt: „Skalieren läßt sich also das Fiktive, nicht aber das Fiktionale.“<sup>289</sup> Auch hier ist gerade aus Sicht der Vormoderneforschung widersprochen worden. So hat Jan-Dirk Müller auf Spielräume und Übergänge zwischen „historiographisch fingierendem und

281 Vgl. Doležel 1998, S. 231: „The title of this book adopts a term used by Baumgarten (albeit in a narrower sense) and thus indicates the link of contemporary possible-worlds semantics of fictionality to the eighteenth-century episode.“

282 Doležel 1998, S. 231.

283 Doležel 1998, S. X.

284 Vgl. Reicher 2014.

285 Vgl. Danto 1964.

286 Vgl. Becker 2017 [1982].

287 Vgl. Goodman 1984 [1978]; stellvertretend für die Rezeption Nünning/Nünning/Neumann 2010.

288 Müller 2004a, S. 51 f.

289 Kablitz 2013, S. 169.

fiktionalem Erzählen“ hingewiesen, bei denen es nicht nur „Grade des Fingierens“, sondern auch „Grade von Fiktionalität“ gebe.<sup>290</sup> Faktizität und Fiktionalität gehen – z. B. im Artus- und Antikenroman um 1200 – durchaus fließend ineinander über. Wichtig ist auch hier die Verankerung des Fiktionalen in gesellschaftlichen Praktiken, Institutionen und Konventionen des Fingierens.<sup>291</sup> So komme es schon in mittelalterlicher Literatur zu Phänomenen der „Entblößung“<sup>292</sup> von Fiktionalität, die man als „Autonomierungsschub“<sup>293</sup> *avant la lettre* bezeichnen kann. Der historisch-genealogische Tiefenblick zeigt, dass solche Tendenzen kommen und gehen: „so in der höfischen Literatur um 1200, so in der Romandiskussion im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts und in der Romantik.“<sup>294</sup> Eine Teleologie lässt sich aus solchen wiederkehrenden Pendelschlägen kaum ableiten.

Mit Blick auf die Vormoderne ist die Gleichsetzung von Literatur (Kunst) und Fiktionalität ebenso abzulehnen wie die Forderung nach ‚absoluter‘ Fiktionalität. Fiktionale und faktuale Texte, Vorgefundenes und Erfundenes lassen sich selten sauber scheiden. Auch argumentierende Texte wie mittelalterliche Predigten<sup>295</sup> oder dämonologische Traktate der Frühen Neuzeit<sup>296</sup> enthalten ästhetische Reflexion oder fiktionale Anteile, wie die Faust-Anekdoten in den von Johannes Aurifaber herausgegebenen *Tischreden* Martin Luthers (1566) oder in Johann Weyers *De praestigiiis daemonum* (1563; Abb. 17a) exemplarisch zeigen.<sup>297</sup>

Umgekehrt können scheinbar fiktionale (erzählende) Texte auch nicht-fiktive Komponenten enthalten, die nicht einfach im fiktionalen Rahmen aufgehen (wie das Tucher-Itinerar im *Fortunatus*). „Erzählen und Episteme“<sup>298</sup> bzw. „narrativ und argumentativ geformte[s] Wissen“<sup>299</sup> bilden in Texten des Mittelalters und der Frühen Neuzeit eine untrennbare Einheit, ohne dass dies als Heteronomie wahrgenommen oder diskutiert wurde. Der dehnbare Begriff *historia* – wie in der *Historia von D. Johann Fausten* (Abb. 17b) – drückt aus, dass Wahrheit und Erfindung, *Geschichte* und *Geschichten* sich kaum trennen lassen.<sup>300</sup> Dass Erzählen in der Vormoderne vor allem „Wiedererzählen“ ist – nicht genuines Fingieren im Sinne von freiem Erfinden –, ist ausgehend von Worstbrock immer wieder gezeigt worden.<sup>301</sup> Gerade in Texten der Frühen Neuzeit spielt die

290 Müller 2004b, S. 295.

291 Vgl. Müller 2004b, S. 309.

292 Müller 2004b, S. 285.

293 Müller 2004b, S. 285.

294 Müller 2004b, S. 285.

295 Vgl. Gerok-Reiter/Leppin 2022.

296 Vgl. Furrer/Robert 2023.

297 Vgl. Bamberger/Robert 2021.

298 Kellner/Müller/Strohschneider 2011.

299 Struwe 2016, S. 16–23.

300 Vgl. Knappe 1984.

301 Vgl. Worstbrock 1999; Stellmann 2022.

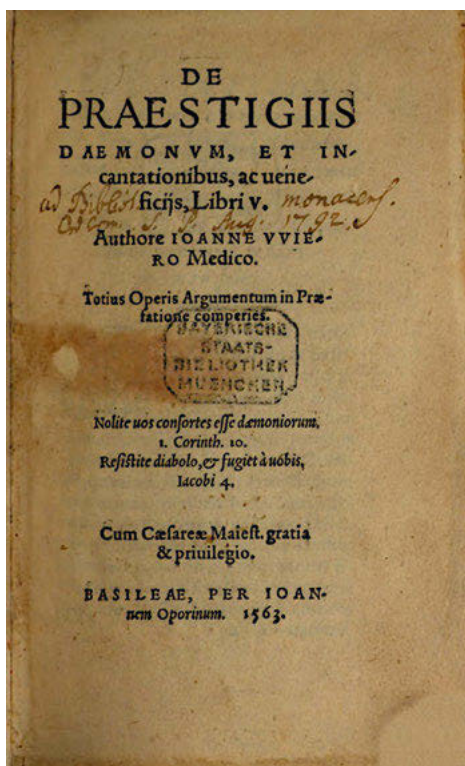


Abb. 17a. Johann Wier/Weyer: De praestigiis daemonum, Basel: Johannes Oporinus 1563 (Titelblatt), Bayerische Staatsbibliothek, München, Signatur: Res/Phys.m. 302

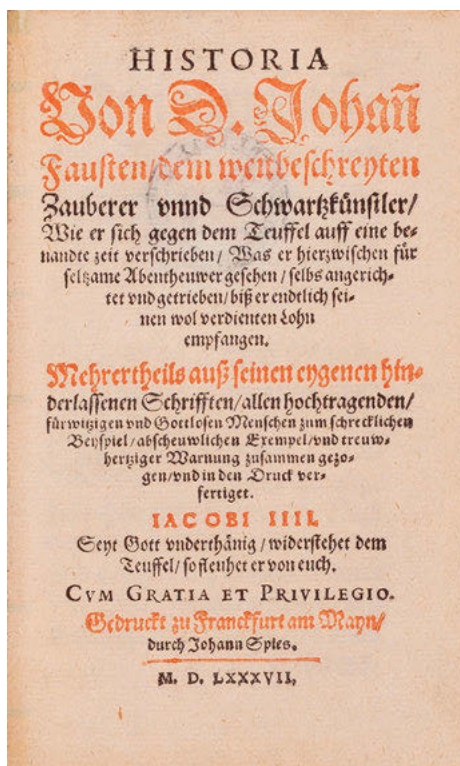


Abb. 17b. Anonym: Historia von D. Johann Fausten [...], Frankfurt a. M.: Johann Spies 1587 (Titelblatt), Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Signatur: A: 56.3 Eth.

narrative Inszenierung diskursiven Wissens eine konstitutive Rolle. Ich nenne exemplarisch Konrad Celtis' Versuch einer Deutschlandbeschreibung (*Germania illustrata*) in der Form der lateinischen Liebeslegie (*Amores*, 1502),<sup>302</sup> die politischen Exkurse in John Barclays Roman *Argenis* (1621),<sup>303</sup> das Genre des Lehrgedichts in Lukrezischer Tradition<sup>304</sup> oder Grimmelshausens virtuosos Spiel mit prekären Wissensbeständen aller Art im *Simplicissimus* (1668).<sup>305</sup> Diese Liste ließe sich fast beliebig durch weitere Wissensfelder, Epochen oder Literatursprachen hindurch erweitern.

302 Vgl. Robert 2003b.

303 Vgl. Siegl-Mocavini 1999.

304 Vgl. Kühlmann 2019.

305 Vgl. Robert 2020a.



Für die Erforschung des Verhältnisses von Literatur (bzw. Kunst) und Wissen war die Vormoderne ein wichtiges Erprobungs- und Aushandlungsfeld, das nach und nach auch auf die ‚Kunstperiode‘ und andere Epochen ausstrahlte. Alle ‚literature and science‘-Zugänge sind eo ipso Einsprüche gegen das Prinzip ästhetischer Autonomie im Sinne ‚absoluter‘ Fiktion und Fiktionalität. Dass die Vorstellung einer ‚absoluten‘ Fiktionalität auch für die Literaturmoderne nicht aufgeht, bestätigt sich gerade dort, wo sich der Autonomieverdacht aufdrängt – z.B. in Goethes Romanen oder im Werk des bekennenden Autonomieästhetikers Gottfried Benn, der zu einem Paradefall für die Synthese von Literatur und Wissen wurde.<sup>306</sup> Zumal in der aktuellen Gegenwartsliteratur scheint Fiktionalität als Forderung autonomer Kunst auf dem Rückzug. Hier lässt sich einerseits an den historischen Roman denken, der seit Umberto Eco's *Il nome della Rosa* (1983) zu einer dominanten Form der Gegenwartsliteratur – insbesondere auch im Bereich der populären, eher anspruchslosen Produktion – geworden ist.<sup>307</sup> Andererseits erleben wir einen Boom hybrider und semifiktionaler Formen wie Autofiktion oder Autozoobiographie, den Annie Ernaux und Didier Eribon angestoßen haben.<sup>308</sup> Obwohl oder gerade weil diese Texte von einer starken literarischen Inszenierung leben (im Falle Annie Ernaux' nach dem Leitmodell von Prousts *Recherche*), beruht ihr Erfolg auf dem Pathos der Nicht-Fiktion, der Zeugenschaft, des ‚so ist es gewesen‘. Diese „Appropriation des Eigenen“<sup>309</sup> ist auch eine Reaktion auf die Zurückweisung der Aneignung fremder Erfahrung, insbesondere wenn diese traumatischer Natur ist. Die Forderung nach dem Authentischen im Literarischen nimmt den alten Gegensatz von Geschichtsschreibung und Dichtung auf, den Aristoteles zugunsten der ‚philosophischeren‘ Wahrheit der Dichtung entschieden hatte.<sup>310</sup> Annie Ernaux' und Didier Eribons Texte sind in diesem Sinne erzählte Soziologie, Beispiele einer Abwendung von der Autonomieästhetik und ihrer Kernkategorie der Fiktionalität.

306 Exemplarisch Hahn 2011 zu Benn.

307 Vgl. Schilling 2012.

308 Vgl. Blome 2020; Baßler 2022, S. 267–327.

309 Baßler 2022, S. 296–305.

310 Zur Konjunktur des Authentischen s. Schilling 2020.

## 5 *Fermenta cognitionis* – Resümee und Ausblick

Am Ende dieser notwendig skizzenhaften Studie zu Genealogie und Kritik der ästhetischen Autonomie ist es für ein Resümee vielleicht zu früh. Ziel der Untersuchung war es, aus der Perspektive der *Anderen Ästhetik* der Vormoderne die Voraussetzungen zu ermitteln, unter denen sich, in einem besonderen historischen Moment und – daran sei hier erinnert – in einer kleinen Weltregion der Nordhalbkugel ‚ästhetische Autonomie‘ als eine Reflexionsfigur der Künste konstituiert hat. Diese Reflexionsfigur, die sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts konzeptuell verdichtet, habe ich in einem ersten Schritt abgegrenzt von dem Kompositum ‚Autonomieästhetik‘, das seit den 1970er Jahren – der Hochphase der Rezeption Adornos und der Kritischen Theorie in den Kunst- und Literaturwissenschaften – vorwiegend in ideologiekritischer Perspektive verwendet worden ist, um die ‚bürgerliche‘ Ästhetik in der idealistischen Tradition Kants, Schillers und Hegels zu entlarven und zu dekonstruieren (Schema 1).

Der erste, historische Teil dieser Arbeit hat den Versuch unternommen, unparteiisch und *sine ira et studio* hinter diese Ideologiekritik der Autonomieästhetik zurückzugehen und eine *Genealogie* ästhetischer Autonomie zu erarbeiten, die von einer Wechselwirkung autologischer und heterologischer Bezüge ausgeht. Dazu mussten begriffs- und ideengeschichtliche Fragen mit sozialgeschichtlich-ideologiekritischen Positionen abgeglichen werden. Ästhetische Autonomie wurde im Blick auf ästhetische Akte, Akteure und Artefakte als ein historisches Diskursphänomen der europäischen Literatur-, Kunst- und Kulturgeschichte wahrgenommen, das seine Verbindlichkeit heute eingebüßt hat, ohne dass sein ‚Erbe‘ – vom Museum über Konzertsaal und Denkmal bis zu den Institutionen des literarischen und akademischen Feldes – verschwunden wäre. Die Studie hat dabei etwas gezeigt, was man als ‚Autonomieparadox‘ bezeichnen könnte: Ästhetische Autonomie ist *nicht* autonom: Sie entsteht aus der Reflexion auf das Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, auf autologische und heterologische Bezüge. Der Ertrag des praxeologischen Modells liegt darin, dass es einen Weg eröffnet, diese beiden Seiten – das Argumentationssystem ‚Autonomie‘ und seine gesellschaftliche Situierung – aufeinander zu beziehen und in ein Verhältnis zu setzen, das sich dann fein justieren lässt. Autonomie ist kein Entweder-Oder, kein Ganz-oder-gar-Nicht. Spätere Motive ästhetischer Autonomie haben ihre Geschichte und sie mögen – das bliebe zu entdecken – auch Analogien in außereuropäischen Kulturen haben. Für die abendländische Tradition spielt die antike Überlieferung eine tragende Rolle, deshalb wurden einige der langlebigen Topiken, die sich von ihr herleiten, wenigstens aufgerufen: z. B. das Konzept der dichterischen Freiheit (*licentia poetica*) oder die Idee des poetischen Spiels (*lusus, Musa iocosa*). Im Hinblick auf die ‚artikulatorische Freiheit‘, mit der wir diese Untersuchung begonnen hatten, wäre ferner an die ‚Parrhesia‘ (παρρησία) zu

denken, die freie bzw. freimütige ‚Wahr-Rede‘, die der späte Foucault wieder ins Bewusstsein gehoben hat.<sup>1</sup> Im rhetorischen Argumentationssystem ‚Lob‘ bzw. ‚Verteidigung der Dichter‘ (*laus* bzw. *apologia poetarum*) werden viele dieser primären Motive im Laufe der Frühen Neuzeit zusammengeführt. Mir scheint es daher nötig, die Genealogie der ästhetischen Autonomie in einem weiteren diachronen Rahmen zu beurteilen und dabei Kontinuitäten und Transformationen gleichermaßen zu bedenken. Denn auf autologischer Seite sind topische Formeln und Motive der Autonomie – neben den schon erwähnten auch *Genie/ingenium*, *Werk/opus*, Phantasie, Fiktionalität usw. – nicht einfach invariante Bausteine der Tradition. Vielmehr werden sie im Hinblick auf wechselnde heterologische Zusammenhänge reaktualisiert und dabei transformiert. „Gestaltung, Umgestaltung“<sup>2</sup> heißt das Gesetz der ästhetischen Evolution. Das praxeologische Modell bietet damit auch ein methodisches Angebot für Forschungsfragen, die es mit der Spannung von Kontinuität und Wandel, Tradition und Transformation zu tun haben: sei es von Begriffen, Motiven, Stoffen, Topiken oder allgemeiner von „semantischen Einheiten“.<sup>3</sup> Auf diese Weise lassen sich Kontinuitäten benennen, ohne dass es zu anachronistischen Rückdatierungen und ‚Protoisierungen‘ kommt (‚proto-autonom‘, ‚avant la lettre‘).

Unabhängig davon hat sich gezeigt, dass und wie sich im 18. Jahrhundert viele der alten Einzelargumente ‚innerer Autonomie‘ zu einem konsistenten Reflexionskomplex verdichten, der – so meine Ausgangsthese – auf das Gravitationszentrum des Freiheitsbegriffs ausgerichtet ist. Dieser Freiheitsbegriff ist vor allem negativ bestimmt, im Sinne Schillers als „Nichtvonaußenbestimmtseyn“.<sup>4</sup> Mehr als um ästhetische Freiheit als stolze Gewissheit geht es um 1800 um die Befreiung als Auftrag und Prozess. Dass der Freiheitsbegriff alte poetologische Topologien derart zentrieren konnte, hatte – wie ich zeigen wollte – vor allem mit den politisch-weltanschaulichen Dynamiken vor der ‚Kunstperiode‘, d. h. in der langen Frühen Neuzeit, zu tun.<sup>5</sup> Schon hier wurde der Freiheitsbegriff zugleich als politischer, moralischer, religiöser und eben auch ästhetischer behandelt. Diese ältere Geschichte des Freiheitsbegriffs wirkt unterschwellig auch im ästhetischen Freiheitsbegriff der ‚Kunstperiode‘ weiter, um im Zeitalter der Befreiungskriege und der nationalen Einigung als genuin politische Idee wieder hervorzutreten. Das Beispiel des Stuttgarter Schiller-Denkmal zeigt, wie sich gerade nach dem Ende der ‚Kunstperiode‘ aus der Höchstschätzung der Kunst neue heterologische Bindungen wie Kunstreligion oder politische Ästhetik entwickelten.

1 Vgl. Foucault 1988; zur antiken Begriffsgeschichte Leppin 2022.

2 Goethe: *Faust II*, I, S. 257, v. 6287.

3 Werle 2014.

4 NA 26, S. 201; zu den verschiedenen Freiheitsbegriffen Rössler 2017, S. 36–43.

5 Die Gegenprobe kann dies zeigen: Joachim Knape hat erstmals umfassend die Geschichte des Freiheitsbegriffs vor dem Zeitalter der Freiheit nachgezeichnet, vgl. Knape 2021.

Neben dem historischen hat diese Studie ein *systematisches* Interesse verfolgt, das sich in den drei bzw. vier Schemata zur ästhetischen Autonomie ausdrückt. Sie verweisen auf den Ausgangsimpuls zu dieser Studie, den Eindruck nämlich, dass ästhetische Autonomie – meist unter dem Schlagwort ‚Autonomieästhetik‘ – vielfach *kritisiert*, aber selten *definiert* wird oder wurde. Im zweiten Teil habe ich daher versucht, begriffliche Schneisen ins Unwegsame zu schlagen und die Einseitigkeiten der älteren Forschungen namentlich der 1970er Jahre zu überwinden. Diese hoben vor allem auf die ‚äußere‘ Autonomie ab und verfolgten die Linie der philosophischen Ästhetik.<sup>6</sup> Kant schien wichtiger als Schiller oder Novalis, Hegel wichtiger als Thorvaldsens Schiller und die Praktiker der Memorialkultur des 19. Jahrhunderts usw. Die hier vorgestellten Schemata zur ästhetischen Autonomie verstehen sich als heuristische Angebote. Sie erheben keinen Anspruch auf Vollständigkeit, definitorische Schließung oder gar normative Geltung. Ihr Ziel ist es, ein anwendungsbezogenes Raster von Kategorien bereitzustellen, mit dessen Hilfe sich ästhetische Autonomie – und ihre komplementären Gegenmodelle und -begriffe – als komplexe Interaktion zwischen autologischen und heterologischen Bezügen beschreiben lässt.

Das ‚Schema der Autonomie‘ (Schema 2) fasst Elemente innerer (autologisch begründeter) und äußerer (heterologisch begründeter) Autonomie zusammen. Gemeinsames Zentrum ist die Freiheitsidee. So bestimmt sich – auf der Seite der ‚inneren Autonomie‘ – das Genie durch Freiheit von Normen, Modellen, Autoritäten usw., das Werk durch Freiheit von Veränderung, Verfall, Kontingenz, äußeren Bindungen usw. Auf der Seite der ‚äußeren Autonomie‘ wird Freiheit von Zwecken, Zwängen und Funktionen zum Kriterium. Die Ableitung aus der Freiheitsidee hat zur Folge, dass man leicht auch die – als überwunden behaupteten – Gegenkonzepte (z. B. *imitatio*, Regelpoetik bzw. ephemere Formen, Performanz u. a.) erkennt und benennen kann. Nicht von ungefähr liegen die aktuellen Forschungsinteressen der Vormoderne-Forschung und der ästhetischen Spätmoderne bei diesen Gegensatzkonzepten, die sich aus der Perspektive der Autonomieästhetik als *Irritationen* ausnehmen, während sie für eine *Anderer Ästhetik* zentrale Forschungsgegenstände darstellen. Dennoch sollte man der Versuchung widerstehen, die alten Grenzlinien und Dichotomien zu perpetuieren, indem man etwa die Vormoderne ausschließlich als ein Zeitalter der Wiederverwendung (*imitatio*) betrachtet – im Gegensatz zur neuzeitlichen Betonung von *inventio*, *novitas*, *ingenium* usw. Das ‚Anderer‘ der *Anderen Ästhetik* der Vormoderne ist nicht das ästhetisch ‚ganz Andere‘ – im Sinne eines radikalen Alteritätsparadigmas, sondern es konstituiert sich dadurch, dass tradierte argumentative Bestände der autologischen Sphäre sich in neuen Kontexten neu konfigurieren und ausbalancieren. Diese longitudinale Perspektive scheint mir eine der großen Aufgaben und Chancen einer *Anderen Ästhetik* zu sein.

6 Diese Linie findet sich hervorragend und kompakt resümiert in Olechnowitz 1981.

Diese Strategie, durch Scharfstellung autonomieästhetischer Prinzipien auch die fruchtbaren Abweichungen und Gegenkonzepte zu benennen, habe ich im Hinblick auf zwei zentrale Kategorien ästhetischer Autonomie – Autor und Werk – in einem weiteren Schema ausgedrückt (Schema 3a und b: Autonomieformel). Grundlage beider Teilschemata ist die These, dass ein starkes, autonomieästhetisches Verständnis von Autorschaft und Werk auf dem beruht, was man das ‚Prinzip der doppelten Singularität‘ nennen könnte. Es lässt sich auf die einfache Formel: ‚ein Autor, ein Werk‘ bringen, die je nach Akzentuierung vier Facetten starker Autorschaft und Werkpoetik beschreibt. All diese Aspekte sind weder als überhistorisch *konstant* noch als *normativ* gültig gemeint, sondern als erkenntnisleitende, heuristische Abstraktionen. Im Sinne Max Webers handelt es sich um idealtypisch bestimmte Kategorien, die explizit oder implizit den Umgang mit Kunst und Literatur in der Neuzeit mitgeformt haben – mit historischem Höhepunkt im 18. und 19. Jahrhundert, aber mit Wirkung auf ökonomische, juristische oder artistische Praktiken der Gegenwart – siehe Verlags- und Urheberrecht oder Jurisdiktion zur artikulatorischen Freiheit der Kunst. Zur Bezeichnung dieser idealtypischen Dimension bediene ich mich der lateinischen Abstracta *auctor* und *opus*, die zwar der historischen Semantik angehören, aber nicht in dieser aufgehen. Der Gewinn dieser idealtypischen Zuspitzung liegt darin, dass die positive Kriterientafel antipodisch die Abweichungen und Gegenfiguren hervortreten lässt: z.B. die Idee des stabilen Werkes die des Ephe-meren – von der theatralen Performanz bis zum Feuerwerk. Erinnern möchte ich am Ende noch einmal an den Ausgangspunkt, die Beobachtung nämlich, dass die kritische Reflexion ästhetischer Autonomie vormoderne und spätmoderne Ästhetik unserer Gegenwart wahlverwandtschaftlich verbindet und so einen *common ground* schafft für einen Dialog über Zeiten und Kulturen hinweg. Doch dies wäre bereits Gegenstand eines neuen Buches. Was die begrenzten Ziele dieser Skizze angeht, schließe ich mich Lessing an, der das 95. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* gleichsam mit einem Cliffhanger beendet: „Meine Gedanken mögen immer sich weniger zu verbinden, ja wohl gar zu widersprechen scheinen: wenn es denn nur Gedanken sind, bei welchen sie Stoff finden, selbst zu denken. Hier will ich nichts als *Fermenta cognitionis* ausstreuen.“<sup>7</sup>

7 Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, S. 655.

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

- Abel: Rede über das Genie = Abel, Jakob Friedrich von: Rede über das Genie. Werden grosse Geister geboren oder erzogen und welches sind die Merkmale derselbigen?, hg. von Walter Müller-Seidel, Marbach a. N. 1955.
- Adelung/Soltau/Schönberger: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart = Adelung, Johann Christoph/Soltau, Dietrich Wilhelm/Schönberger, Franz Xaver: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen, 4 Bde., Wien 1808, Bd. 2: F bis L, Wien: Anton Pichler 1808.
- Adorno: Minima Moralia = Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben, Berlin/Frankfurt a. M. 1951.
- Adorno: Jargon der Eigentlichkeit = Adorno, Theodor W.: Jargon der Eigentlichkeit. Zur deutschen Ideologie, Frankfurt a. M. 1964.
- Adorno: Ästhetische Theorie = Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, hg. von Gretel Adorno und Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1973.
- Adorno: Kritik des Musikanten = Adorno, Theodor W.: Kritik des Musikanten, in: Adorno, Theodor W.: Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, 20 Bde., Frankfurt a. M. 1973–1986, Bd. 14: Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie, Frankfurt a. M. 1973, S. 67–107.
- Adorno: Noten zur Literatur = Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M. 1981.
- Alberti: De pictura = Alberti, Leon Battista: Della Pittura. Über die Malkunst, hg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda, Darmstadt 2002.
- Aretino: Lettere = Aretino, Pietro: Edizione nazionale delle opere di Pietro Aretino, Bd. 4, hg. von Paolo Procaccioli, Rom 2000.
- Aristoteles: Poetik = Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch, übers. und hg. von Manfred Fuhrmann, Stuttgart 1982 (Reclams Universal-Bibliothek 7828).
- Aristoteles: Poetik 2023 = Hose, Martin: Aristoteles, ‚Poetik‘. Einleitung, Text, Übersetzung und Kommentar, mit einem Anhang: Texte zur aristotelischen Literaturtheorie, 2 Bde., Berlin 2023 (Sammlung wissenschaftlicher Commentare).
- Augustinus: De civitate Dei = Augustinus, Aurelius: De civitate Dei, in: Aurelii Augustini opera, 17 Bde., Turnhout 1954–2019, Bd. 14,1 und 14,2: Sancti Aurelii Augustini De civitate Dei, hg. von Bernard Dombart und Alfons Kalb, Turnhout 1955 (CCL 47/48).
- Augustinus: Quaestiones evangeliorum = Augustinus, Aurelius: Quaestiones evangeliorum, in: Aurelii Augustini opera, 17 Bde., Turnhout 1954–2019, Bd. 12,3: Sancti Aurelii Augustini quaestiones evangeliorum cum appendice quaestionum XVI in Matthaum, hg. von Almut Mutzenbecher, Turnhout 1980 (CCL 44b).
- Augustinus: Confessiones = Augustinus, Aurelius: Bekenntnisse. Lateinisch/Deutsch, übers. und erl. von Joseph Bernhart, Frankfurt a. M. 1987.
- Bacon: Opera = Bacon, Francis: Opera Francisci de Verulamio Vicecomitis Sancti Albani. Tomus Primus. Qui continet *De dignitate et Augmentis Scientiarum* libros IX, London: Johannis Haveland 1623.

- Bacon: Neues Organon = Bacon, Francis: Neues Organon. Lateinisch/Deutsch, hg. und mit einer Einleitung versehen von Wolfgang Krohn, 2 Bde., Hamburg 1990, 2. Aufl., Hamburg 1999 (Philosophische Bibliothek 400a).
- Batteux: Les beaux arts réduits à un même principe = Batteux, Charles: Les beaux arts réduits à un même principe, Paris 1747.
- Batteux/Ramler: Einleitung = Batteux, Charles/Ramler, Karl Wilhelm: Einleitung in die schönen Wissenschaften, nach dem Französischen des Herrn Batteux, mit Zusätzen vermehret von Karl Wilhelm Ramler, 4 Bde., Leipzig/Wien 1756–1774, Bd. 3, Wien 1770.
- Baumgarten: Ästhetik = Baumgarten, Alexander Gottlieb: Ästhetik. Lateinisch/Deutsch, übers., mit einer Einführung, Anmerkungen und Registern hg. von Dagmar Mirbach, 2 Bde., Hamburg 2007 (Philosophische Bibliothek 572 a/b).
- Bembo/Pico della Mirandola: De imitatione = Pico della Mirandola, Giovanni Francesco/Bembo, Pietro: Le epistole *De imitatione*, hg. von Giorgio Santangelo, Florenz 1954 (Nuova collezione di testi umanistici inediti o rari 11).
- Benn: Gedichte 1 = Benn, Gottfried: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe, in Verbindung mit Ilse Benn hg. von Gerhard Schuster, 7 Bde., Stuttgart 1986–2003, Bd. 1: Gedichte 1, Stuttgart 1986.
- Blanckenburg 1774 = Blanckenburg, Christian Friedrich von: Versuch über den Roman, Leipzig/Liegnitz 1774.
- Brecht: Lyrik-Wettbewerb = Brecht, Bertolt: Lyrik-Wettbewerb, in: Bertolt Brecht: Über Lyrik, zusammengestellt von Elisabeth Hauptmann und Rosemarie Hill, Frankfurt a. M. 1964, S. 7–13.
- Brecht: Arbeitsjournal 1938–1942 = Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal, hg. von Werner Hecht, Bd. 1: 1938 bis 1942, Frankfurt a. M. 1973.
- Brecht: Arbeitsjournal 1942–1955 = Brecht, Bertolt: Arbeitsjournal, hg. von Werner Hecht, Bd. 2: 1942 bis 1955, Frankfurt a. M. 1973.
- Breitinger: Critische Dichtkunst = Breitinger, Johann Jakob: Critische Dichtkunst, in: Johann Jakob Bodmer/Johann Jakob Breitinger: Schriften zur Literatur, hg. von Volker Meid, Stuttgart 1980 (Reclams Universal-Bibliothek 9953), S. 83–204.
- Brockes: Irdisches Vergnügen in Gott = Brockes, Barthold Heinrich: Irdisches Vergnügen in Gott. Naturlyrik und Lehrdichtung, ausgew. und hg. von Hans-Georg Kemper, Stuttgart 1999 (Reclams Universal-Bibliothek 2015).
- Brockes: Selbstbiographie = Brockes, Barthold Heinrich: Selbstbiographie des Senators Barthold Heinrich Brockes, in: Barthold Heinrich Brockes: Werke, hg. von Jürgen Rathje, 5 Bde., Göttingen 2012–2021, Bd. 1: Selbstbiographie. Verdeutschter Bethlehemitischer Kinder-Mord. Gelegenheitsgedichte. Aufsätze, Göttingen 2012, S. 1–40.
- Constant: Journaux intimes = Constant, Benjamin: Journaux intimes, Édition integrale des manuscrits autographes publiée pour la première fois avec un index et des notes, hg. von Alfred Roulin und Charles Roth, Paris 1962.
- Coward: Licentia poetica discuss'd = Coward, William: Licentia poetica discuss'd, London: Printed for William Carter, at the Rose and Crown in St. Paul's-Churchyard, 1709.
- DWb = Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, 33 Bde., München 1991.
- Erasmus: Ciceronianus = Erasmus von Rotterdam: Ausgewählte Schriften. Lateinisch/Deutsch, hg. von Werner Welzig, 8 Bde., Darmstadt 1968–1980, Bd. 7: Dialogus cui titulus Ciceronianus sive de optimo dicendi genere, hg. von Werner Welzig, Darmstadt 1972, S. 1–355.
- Erstenberger: De autonomia = Erstenberger, Andreas: De autonomia, das ist von Freistellung mehrerer Religion und Glauben, München: Adam Berg, 1593 (VD16 E 3873).
- Fritsch: Tractatus = Fritsch, Ahasver: Tractatus De Typographis, Bibliopolis, Chartariis, Et Bibliopegis [...], Jena/Hamburg: Zacharias Härtel/Samuel Adolph Müller, 1675 (VD17 1:007352B).

- Gadebusch: Schwedischpommersche Staatskunde = Gadebusch, Thomas Heinrich: Schwedischpommersche Staatskunde. Zweyter Teil, Greifswald 1788.
- Gautier: Préface *Albertus* = Gautier, Théophile: Préface zu *Albertus ou L'Ame et le Péché*, in: Théophile Gautier: Poésies complètes, hg. von René Jasinski, 3 Bde., Paris 1970, Bd. 1, Paris 1970, S. 81–84.
- Gesner: Thesaurus = Gesner, Johann Matthias: Novus Linguae Et Eruditionis Romanae Thesaurus, 4 Bde., Leipzig 1749.
- Goethe: Faust = Goethe, Johann Wolfgang von: Faust. Texte, hg. von Albrecht Schöne, Berlin 2017.
- Goethe: MA = Goethe, Johann Wolfgang von: Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens (Münchner Ausgabe), hg. von Karl Richter, Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder, 21 Bde., München 1985–1998.
- Goethe/Schiller: Über den Dilettantismus = Goethe, Johann Wolfgang/Schiller, Friedrich: Über den Dilettantismus, in: Johann Wolfgang von Goethe: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 45 Bände in 2 Abteilungen, Frankfurt a. M./Berlin 1987–2013, Bd. 18, Abt. 1: Ästhetische Schriften 1771–1805, hg. von Friedmar Apel, Frankfurt a. M. 1998 (Bibliothek deutscher Klassiker 151), S. 739–785.
- Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen = Hanslick, Eduard: Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Aesthetik der Tonkunst, Leipzig 1858.
- Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik I = Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, 20 Bde., Frankfurt a. M. 1969–1971, Bd. 13: Vorlesungen über die Ästhetik I, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, Frankfurt a. M. 1970.
- Heidegger: Germanien = Heidegger, Martin: Vorlesungen 1919–1944. Hölderlins Hymnen *Germanien* und *Der Rhein*, in: Martin Heidegger: Gesamtausgabe, 102 Bde. in 4 Abteilungen, Frankfurt a. M. 1976–2022, Bd. 39, Abt. 2, hg. von Susanne Ziegler, Frankfurt a. M. 1980.
- Heidegger: Ursprung des Kunstwerks = Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Stuttgart 1997 (Reclams Universal-Bibliothek 8446).
- Heine: Schriften 1831–1837 = Heinrich Heine: Sämtliche Schriften, hg. von Klaus Briegleb, 12 Bde., München 1976, Bd. 5: Schriften 1831–1837, München 1976.
- Herder: Säkularische Hoffnungen = Herder, Johann Gottfried: Säkularische Hoffnungen, in: *Adrastea* 3 (1802), S. 157–173.
- Hippel: Lebensläufe = Hippel, Theodor Gottlieb: Sämtliche Werke, 14 Bde., 1827–1839, Bd. 1: Lebensläufe nach aufsteigender Linie, Berlin 1827.
- Hoffmann: Schriften zur Musik = Hoffmann, E.T.A.: Schriften zur Musik, hg. von Friedrich Schnapp, München 1963.
- Hölderlin: Hyperion = Hölderlin, Friedrich: Hyperion, in: Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke und Briefe, hg. von Jochen Schmidt, 3 Bde., Frankfurt a. M. 1992–1994, Bd. 2: *Hyperion, Empedokles*, Aufsätze, Übersetzungen, Frankfurt a. M. 1994, S. 9–276.
- Horaz: Ars poetica = Horatius Flaccus, Quintus: De arte poetica, in: Quintus Horatius Flaccus: Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch, mit einem Nachwort hg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 1992 (Reclams Universal-Bibliothek 8753), S. 628–661.
- Horaz: Carmina = Horatius Flaccus, Quintus: Carminum libri quattuor, in: Quintus Horatius Flaccus: Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch, mit einem Nachwort hg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 1992 (Reclams Universal-Bibliothek 8753), S. 7–255.
- Horaz: Epistulae = Horatius Flaccus, Quintus: Epistulae, in: Quintus Horatius Flaccus: Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch, mit einem Nachwort hg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 1992 (Reclams Universal-Bibliothek 8753), S. 514–593.



- Horaz: Sermones I = Horatius Flaccus, Quintus: Sermones, in: Quintus Horatius Flaccus: Sämtliche Gedichte. Lateinisch/Deutsch, mit einem Nachwort hg. von Bernhard Kytzler, Stuttgart 1992 (Reclams Universal-Bibliothek 8753), S. 306–404.
- Kant: Anthropologie = Kant, Immanuel: Anthropologie in pragmatischer Hinsicht, in: Immanuel Kant: Werke, hg. von Wilhelm Weischedel, 10 Bde., Darmstadt 1956–1971, Bd. 10: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1964, Darmstadt 1971, S. 399–690.
- Kant: Streit der Fakultäten = Kant, Immanuel: Der Streit der Fakultäten, in: Immanuel Kant: Werke, hg. von Wilhelm Weischedel, 10 Bde., Darmstadt 1956–1971, Bd. 9: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1964, Darmstadt 1971, S. 261–393.
- Kant: Was ist Aufklärung? = Kant, Immanuel: Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung, in: Immanuel Kant: Werke, hg. von Wilhelm Weischedel, 10 Bde., Darmstadt 1956–1971, Bd. 9: Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik, Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1964, Darmstadt 1971, S. 51–61.
- Kant: Kritik der Urteilskraft = Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft und Schriften zur Naturphilosophie, in: Immanuel Kant: Werke, hg. von Wilhelm Weischedel, 10 Bde., Darmstadt 1956–1971, Bd. 8, Nachdruck der Ausgabe Darmstadt 1957, Darmstadt 1968, S. 233–620.
- Klopstock: Oden = Klopstock, Friedrich Gottlieb: Oden, in: Friedrich Gottlieb Klopstock: Historisch-kritische Ausgabe, hg. von Horst Gronemeyer und Klaus Hurlebusch, 3 Bde., Berlin 2010–2015, Bd. 1: Text, Berlin 2010.
- Knigge: Umgang = Knigge, Adolph Freiherr: Werke, hg. von Pierre-André Bois et al., 4 Bde., Göttingen 2010, Bd. 2: Ueber den Umgang mit Menschen, hg. von Michael Rüppel, Göttingen 2010.
- Körner: Ueber Charakterdarstellung in der Musik = Körner, Christian Gottfried: Ueber Charakterdarstellung in der Musik, in: Die Horen 5 (1795), S. 97–121.
- Kroonenburg: De licentia poetica = Kroonenburg, Henricus: Oratio de licentia poetica, Delft 1742.
- Kuffner: Text zu Ludwig van Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester c-Moll: Op. 80 = Kuffner, Christoph: Text zu Ludwig van Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester, c-moll, op. 80, in: Ludwig van Beethoven/Christoph Kuffner: Fantasie für Klavier, Chor und Orchester, c-moll, op. 80, hg. von Clive Brown, Wiesbaden/Leipzig/Paris 1993.
- Laktanz: Divinae institutiones = Lactantius, Lucius Caecilius Firmianus: Opera omnia, hg. von Samuel Brandt/Georg Laubmann, 3 Bde., Prag 1890–1897, Bd. 1: Divinae institutiones, Prag 1890 (CSEL 19).
- Lavater: Physiognomische Fragmente = Lavater, Johann Caspar: Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe, 4 Bde., Zürich 1968–1969 [Faksimiledruck nach der Ausgabe 1775–1778].
- Leibniz: Theodizee = Leibniz, Gottfried Wilhelm: Die Theodizee von der Güte Gottes, der Freiheit des Menschen und dem Ursprung des Übels, hg. und übers. von Herbert Herring, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1996 (stw 1265).
- Lessing: Hamburgische Dramaturgie = Lessing, Gotthold Ephraim: Hamburgische Dramaturgie, in: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe, hg. von Wilfried Barner, 12 Bde., Frankfurt a. M. 1985–2003, Bd. 6: Werke 1767–1769, Frankfurt a. M. 1985, S. 181–714.
- Lessing: Laokoon = Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie, Studienausgabe, hg. von Friedrich Vollhardt, Stuttgart 2012 (Reclams Universal-Bibliothek 18865).
- Lessing: Werke I = Lessing, Gotthold Ephraim: Werke, 8 Bde., München 1970, Bd. 1: Gedichte, Fabeln, Lustspiele, hg. von Herbert G. Göpfert, München 1970.
- Lessing: Werke und Briefe = Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe, hg. von Wilfried Barner, 12 Bde., Frankfurt a. M. 1985–2003.

- Lessing/Mendelssohn: Pope ein Metaphysiker! = Lessing, Gotthold Ephraim/Mendelssohn, Moses: Pope ein Metaphysiker!, in: Gotthold Ephraim Lessing: Werke und Briefe, hg. von Wilfried Barner, 12 Bde., Frankfurt a. M. 1985–2003, Bd. 3: Werke 1754–1757, hg. von Conrad Wiedemann unter Mitwirkung von Wilfried Barner und Jürgen Stenzel, Frankfurt a. M. 2003, S. 614–650.
- Longinus: Vom Erhabenen = Longinus, Dionysius Cassius: Vom Erhabenen. Griechisch/Deutsch., übers. und hg. von Otto Schönberger, Stuttgart 1988 (Reclams Universal-Bibliothek 8469).
- Luther: Werke [= WA X] = Luther, Martin: Werke. Kritische Gesamtausgabe, 129 Bde. in 4 Abteilungen, Weimar 1883–2009, Bd. 10, Abt. 3, Weimar 1905.
- Marperger/Omeis: Dissertatio de licentia poetica = Omeis, Magnus Daniel: Dissertationem Poetico-Moralem De Licentia Poetica [...] praeside Magno Daniele Omeis [...] subijciet [...] Bernhard Gualtherus Marperger, Altdorf: Heinrich Meyer, 1700.
- Montaigne: De l'Oisiveté = Montaigne, Michel Eyquem de: De l'Oisiveté, in: Michel Eyquem de Montaigne: Les Essais, hg. von Denis Bjai/Bénédicte Boudou/Jean Céard/Isabelle Pantin, 4. Aufl., Paris 2014, S. 86–87.
- Moritz: Versuch einer Vereinigung = Moritz, Karl Philipp: Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten, in: Karl Philipp Moritz: Schriften zur Ästhetik, hg. von Christof Wingertszahn, Ditzingen 2018 (Reclams Universal-Bibliothek 19519), S. 7–15.
- Neumark: Poetische Tafeln = Neumark, Georg: [...] Poetische Tafeln Oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst aus den vornehmsten Authorn in funfzehn Tafeln zusammen gefasset/mit ausführlichen Anmerkungen erkläret [...], Jena: Johann Jacob Bauhofer, 1667 (VD17 23:288192B).
- Newton: Principia = Newton, Isaac: Philosophiae naturalis principia mathematica, hg. von Alexander Koyré und I. Bernard Cohen, 2 Bde., 3. Aufl., Cambridge 1972.
- Opitz: GW = Opitz, Martin: Gesammelte Werke, hg. von George Schulz-Behrend und Jörg Robert, 6 Bde., Stuttgart 1968 ff.
- Ovid: Fasti = Ovidius Naso, Publius: Fastorum libri sex, hg. von Ernest Henry Alton, Donald Ernest Wilson Wormell und E. Courtney, 3. Aufl., Leipzig 1988.
- Owen: Epigrammata = Owen, John: Epigrammata selecta CCCLXX. Drei hundert und siebenzig ausgewählte Sinngedichte des Engländers John Owen, verdeutscht nach der Weise Friedr. v. Logau's durch J.L.B., Nördlingen 1863.
- Paleotti: De imaginibus sacris et profanis = Paleotti, Gabriele: De imaginibus sacris, et profanis. Ingolstadt: David Sartorius, 1594 (VD16 P 120).
- Pope: Essay on Man = Pope, Alexander: Vom Menschen. Essay on Man, übers. von Eberhard Breidert, mit einer Einleitung hg. von Wolfgang Breidert, Englisch – deutsch, Hamburg 1993 (Philosophische Bibliothek 454)
- Quintilian: Institutio oratoria = Quintilianus, Marcus Fabius: Ausbildung des Redners, hg. und übers. von Helmut Rahn, 2 Bde., 2., durchges. Aufl., Darmstadt 1988.
- Schelling: Philosophie der Kunst = Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: Texte zur Philosophie der Kunst, ausgew. und eingel. von Werner Beierwaltes, Stuttgart 2004 (Reclams Universal-Bibliothek 5777).
- Schiller-Nationalausgabe [= NA] = Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe, hg. von Norbert Oellers u. a., 42 Bde., Weimar 1943 ff.
- Schlegel: Vorlesungen über Ästhetik = Schlegel, August Wilhelm von: Kritische Ausgabe der Vorlesungen, hg. von Ernst Behler, 4 Bde., Paderborn/München/Wien/Zürich 1989–2018, Bd. 1: Vorlesungen über Ästhetik 1 (1798–1803), Paderborn 1989.
- Schlegel: Athenäums-Fragmente = Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente und andere Schriften, Stuttgart 1978 (Reclams Universal-Bibliothek 9880).

- Schlegel: Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie = Schlegel, Friedrich: Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie, in: *Berlinische Monatsschrift* 24 (1794), S. 485–505.
- Schreiter: De Litteraturae autonomia = Schreiter, Carl Gottfried: De litteraturae autonomia sive observationes ad indolem litterarum definiendam, Leipzig 1784.
- Shaftesbury: Soliloquy = Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper Earl of: Soliloquy: or Advice to an Author (1710), in: *Anthony Ashley Cooper Earl of Shaftesbury: Charackteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, hg. von Philip Ayres, 2 Bde., Bd. 1, Oxford 1999, S. 83–186.
- Shakespeare: As you like it = Shakespeare, William: As you like it, hg. von Michael Hattaway, 3. Aufl., Cambridge/New York/Port Melbourne 2021.
- Sulzer: Allgemeine Theorie der Schönen Künste = Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden Artikeln abgehandelt, 2 Bde., Leipzig 1771–1774.
- Thomasius: Einleitung zu der Vernunft-Lehre = Thomasius, Christian: Einleitung zu der Vernunft-Lehre [...], Halle a. d. Saale: Christoph Saalfeld, 1691 (VD17 23:653189A).
- Titz: Zwey Bücher = Titz, Johann Peter: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen, Danzig: Andreas Hünefeld, 1642 (VD17 3:309252M).
- Vossius: Poeticae institutiones = Vossius, Gerardus Joannes: Poeticarum institutionum libri tres, Amsterdam: Louis Elzevier, 1647.
- Wackenroder: Phantasien über die Kunst = Wackenroder, Wilhelm Heinrich: Phantasien über die Kunst: für Freunde der Kunst, hg. von Wolfgang Nehring, Stuttgart 1983 (Reclams Universal-Bibliothek 9494).
- Wagner: Beethovens Neunte Symphonie = Wagner, Richard: Zu Beethovens Neunter Symphonie (1846). Bericht über die Aufführung der Neunten Symphonie von Beethoven im Jahr 1846 in Dresden nebst Programm dazu, in: *Richard Wagner: Dichtungen und Schriften*, hg. von Dieter Borchmeyer, 10 Bde., Frankfurt a. M. 1983, Bd. 9: Beethoven. Späte dramaturgische Schriften, Frankfurt a. M. 1983, S. 9–28.
- Walther/Rebhun: Disputatio Politica Prior de Autonomia Ecclesiae = Walther, Johann Georg/Rebhun, Johann Georg Sigismund: Disputatio Politica Prior de Autonomia Ecclesiae [...], Wittenberg: Ephraim Gottlob Eichsfeld, 1755.
- Winckelmann: Gedancken = Winckelmann, Johann Joachim: Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst, in: *Johann Joachim Winckelmann: Kleine Schriften. Vorreden. Entwürfe*, hg. von Walther Rehm, 2. Aufl., Berlin/New York 2002, S. 27–59.
- Young: Gedanken über die Originalwerke = Young, Edward: Gedanken über die Originalwerke. In einem Schreiben an Samuel Richardson, übers. von H. E. von Teubern, hg. von Kurt Jahn, Bonn 1910 [Übersetzung zuerst Leipzig, 1760] [Ndr. Berlin/New York 2020].

## Sekundärliteratur

- Ackermann 2022 = Ackermann, Ulrike: Die neue Schweigespirale. Wie die Politisierung der Wissenschaft unsere Freiheit einschränkt, Darmstadt 2022.
- Albers/Hahn/Ponten 2022 = Albers, Irene/Hahn, Marcus/Ponten, Frederic: Die Heteronomieästhetik der Moderne und das Projekt einer symmetrischen Literaturwissenschaft, in: *Irene Albers/Marcus Hahn/Frederic Ponten (Hgg.): Heteronomieästhetik der Moderne*, Berlin 2022 (Spectrum Literaturwissenschaft 77), S. 1–23.

- Allerkamp/Mirbach 2016 = Allerkamp, Andrea/Mirbach, Dagmar (Hgg.): *Schönes Denken*. A.G. Baumgarten im Spannungsfeld zwischen Ästhetik, Logik und Ethik, Hamburg 2016 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, Sonderheft 15).
- Ammon 2013 = Ammon, Frieder von: Laokoon oder Über die Grenzen der Musik und Poesie. Bemerkungen zu Paralipomenon 27 und zur musikästhetischen Wirkungsgeschichte des ungeschriebenen dritten Teils, in: Jörg Robert/Friedrich Vollhardt (Hgg.): *Unordentliche Collectanea*. Gotthold Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung, Berlin/Boston 2013 (Frühe Neuzeit 181), S. 345–364.
- Anz/Kaulen 2009 = Kaulen, Heinrich/Anz, Thomas (Hgg.): *Literatur als Spiel*. Evolutionsbiologische, ästhetische und pädagogische Konzepte, Berlin/New York 2009 (Spectrum Literaturwissenschaft 22).
- Appelhans 2002 = Appelhans, Jörg: *Martin Heideggers ungeschriebene Poetologie*, Tübingen 2002 (Studien zur deutschen Literatur 163).
- Auerochs 2006 = Auerochs, Bernd: *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen 2006 (Palaestra 323).
- Bajohr 2023 = Bajohr, Hannes: *Artifizielle und postartifizielle Texte*. Über die Auswirkungen Künstlicher Intelligenz auf die Erwartungen an literarisches und nichtliterarisches Schreiben, in: *Sprache im technischen Zeitalter* 61.245 (2023), S. 37–61.
- Ball/Brandes/Goodman 2006 = Ball, Gabriele/Brandes, Helga/Goodman, Kathrine R. (Hgg.): *Diskurse der Aufklärung*. Luise Adelgunde Victorie und Johann Christoph Gottsched, Wiesbaden 2006 (Wolfenbütteler Forschungen 112).
- Bamberger/Robert 2021 = Bamberger, Gudrun/Robert, Jörg: *Luther – Aurifaber – Faust*. Lutherwissen und Dämonologie in den *Tischreden* und in der *Historia von D. Johann Fausten*, in: Ingo Klitzsch (Hg.): *Die Tischreden Martin Luthers*. Tendenzen und Perspektiven der Forschung, Gütersloh 2021 (Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte 220), S. 67–91.
- Barner 1970 = Barner, Wilfried = *Barockrhetorik*. Untersuchungen zu ihren geschichtlichen Grundlagen, Tübingen 1970.
- Barsch 2013 = Barsch, Achim: *Fiktion/Fiktionalität*, in: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe, hg. von Ansgar Nünning, 5., aktual. und erw. Aufl., Stuttgart 2013, S. 214–215.
- Bartels 1965 = Bartels, Klaus: *Der Begriff Techne bei Aristoteles*, in: Hellmut Flashar/Konrad Gaiser (Hgg.): *Synusia*. Festgabe für Wolfgang Schadewaldt zum 15. März 1965, Pfullingen 1965, S. 275–287.
- Baßler/Drügh 2021 = Baßler, Moritz/Drügh, Heinz J.: *Gegenwärtsästhetik*, Konstanz 2021.
- Baßler 2022 = Baßler, Moritz: *Populärer Realismus*. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens, München 2022.
- Bauer/Beck 2014 = Bauer, Matthias/Beck, Sigrid: *On the Meaning of Fictional Texts*, in: Daniel Gutzmann/Jan Köpping/Cécile Meier (Hgg.): *Approaches to Meaning: Composition, Values, and Interpretation*, Leiden/Boston 2014, S. 250–275 (Current Research in the Semantics).
- Bauer/Beck 2021 = Bauer, Matthias/Beck, Sigrid: *Isomorphic Mapping in Fictional Interpretation*, in: Emar Maier/Andreas Stokke (Hgg.): *The Language of Fiction*, Oxford 2021, S. 277–296.
- Becker 2006 = Becker, Bernhard von: *Fiktion und Wirklichkeit im Roman*. Der Schlüsselprozess um das Buch *Esra*. Ein Essay, Würzburg 2006.
- Becker 2017 [1982] = Becker, Howard Saul: *Kunstwelten*, übers. von Thomas Klein, Hamburg 2017 [zuerst engl. Berkeley, CA 1982].
- Begemann 2002 = Begemann, Christian: *Der Körper des Autors*. Autorschaft als Zeugung und Geburt im diskursiven Feld der Genieästhetik, in: Heinrich Detering (Hg.): *Autorschaft*. Positionen und Revisionen, Stuttgart/Weimar 2002 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 24, DFG-Symposium 2001), S. 44–61.

- Begemann/Wellbery 2002 = Begemann, Christian/Wellbery, David E. (Hgg.): Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit, Freiburg i.Br. 2002 (Rombach Wissenschaft/Reihe Litterae 82).
- Beilein/Stockinger/Winko 2012 = Beilein, Matthias/Stockinger, Claudia/Winko, Simone (Hgg.): Kanon, Wertung und Vermittlung. Literatur in der Wissensgesellschaft, Berlin/Boston 2012 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 129).
- Belting 1990 = Belting, Hans: Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst, München 1990.
- Benz 2022 = Benz, Maximilian: Arbeit an der Tradition. Studien zur literarhistorischen Stellung und zur poetischen Struktur der Werke Rudolfs von Ems, Würzburg 2022 (Philologie der Kultur 16).
- Berghahn 1990 = Berghahn, Klaus L.: Mit dem Rücken zum Publikum. Autonomie der Kunst und literarische Öffentlichkeit in der Weimarer Klassik, in: Wolfgang Wittkowski (Hg.): Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium, Tübingen 1990, S. 207–229.
- Berghahn 2012 = Berghahn, Cord-Friedrich: Das Wagnis der Autonomie. Studien zu Karl Philipp Moritz, Wilhelm von Humboldt, Heinrich Gentz, Friedrich Gilly und Ludwig Tieck, Heidelberg 2012 (Germanisch-romanische Monatsschrift/Beiheft 47).
- Berndt 2002 = Berndt, Frauke: Die Erfindung des Genies. F.G. Klopstocks rhetorische Konstruktion des Au(c)tors im Vorfeld der Autonomieästhetik, in: Heinrich Detering (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen, Stuttgart/Weimar 2002 (Germanistische Symposien-Berichtsbände 24, Deutsche Forschungsgemeinschaft: DFG-Symposium 2001), S. 24–43.
- Berndt 2011 = Berndt, Frauke: Poema/Gedicht. Die epistemische Konfiguration der Literatur um 1750, Berlin/Boston 2011 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 43).
- Berndt 2020 = Berndt, Frauke: Facing Poetry. Alexander Gottlieb Baumgarten's Theory of Literature, Berlin/Boston 2020 (Paradigms 12).
- Berndt/Tonger-Erk 2013 = Berndt, Frauke/Tonger-Erk, Lily: Intertextualität. Eine Einleitung, Berlin 2013 (Grundlagen der Germanistik 53).
- Berns 2014 = Berns, Jörg Jochen (Hg.): Von Strittigkeit der Bilder. Texte des deutschen Bildstreits im 16. Jahrhundert, 2 Bde., Berlin 2014 (Frühe Neuzeit 184).
- Bertaux 1969 = Bertaux, Pierre: Hölderlin und die Französische Revolution, Frankfurt a. M. 1969.
- Bertram 2014 = Bertram, Georg W.: Das Autonomie-Paradigma und seine Kritik, in: Andrea Sakoparnig/Andreas Wolfsteiner/Jürgen Böhm (Hgg.): Paradigmenwechsel. Wandel in den Künsten und Wissenschaften, Berlin/Boston 2014, S. 105–118.
- Bianchi 2000 = Bianchi, Paolo (Hg.): Kunst ohne Werk. Ästhetik ohne Absicht, Ruppichteroth 2000.
- Binczek/Epping-Jäger 2015 = Binczek, Natalie/Epping-Jäger, Cornelia (Hgg.): Das Diktat. Phono-graphische Verfahren der Aufschreibung, Paderborn 2015.
- Birstiel 2016 = Birstiel, Klaus: Wie am Meeresufer ein Gesicht im Sand. Eine kurze Geschichte des Poststrukturalismus, Paderborn 2016.
- Blamberger 1991 = Blamberger, Günter: Das Geheimnis des Schöpferischen oder: Ingenium est ineffabile? Studien zur Literaturgeschichte der Kreativität zwischen Goethezeit und Moderne, Stuttgart 1991.
- Blome 2020 = Blome, Eva: Rückkehr zur Herkunft. Auto-soziobiografien erzählen von der Klassengesellschaft, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 94.4 (2020), S. 541–571.
- Bloom 1994 = Bloom, Harold: The Western Canon. The Books and Schools of the Ages, New York 1994.
- Bloom 1995 [1973] = Bloom, Harold: Einflußangst. Eine Theorie der Dichtung, übers. von Angelika Schweikhart, Basel/Frankfurt a. M. 1995 (Nexus 4) [zuerst engl. New York 1973].

- Blumenberg 2000 [1981] = Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt, 5. Aufl., Frankfurt a. M. 2000.
- Bogen 2011 = Bogen, Steffen: Gott/Künstler, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, hg. von Ulrich Pfisterer, 2., erw. und aktual. Aufl., Stuttgart 2011, S. 160–163.
- Bosse 2014 = Bosse, Heinrich: Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn 2014.
- Bourdieu 1982 [1979] = Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a. M. 1982 [zuerst franz. Paris, 1979].
- Bourdieu 1999 [1992] = Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes, übers. von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a. M. 1999 [zuerst franz. Paris, 1992].
- Braungart 1988 = Braungart, Georg: Hofberedsamkeit. Studien zur Praxis höfisch-politischer Rede im deutschen Territorialabsolutismus, Berlin/Boston 1988 (Studien zur deutschen Literatur 96).
- Braungart 2012 = Braungart, Wolfgang: Ästhetik der Politik, Ästhetik des Politischen. Ein Versuch in Thesen, Göttingen 2012 (Das Politische als Kommunikation 1).
- Brokoff 2010 = Brokoff, Jürgen: Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde, Göttingen 2010.
- Bundesministerium für Justiz: Grundgesetz = Bundesministerium für Justiz: Grundgesetz für die Bundesrepublik Deutschland. Art 5. URL: [https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art\\_5.html](https://www.gesetze-im-internet.de/gg/art_5.html) (letzter Zugriff: 14. Mai 2024).
- Bürger 1974 = Bürger, Peter: Theorie der Avantgarde, Frankfurt a. M. 1974 (edition suhrkamp 727).
- Bürger 1983 = Bürger, Peter: Zur Kritik der idealistischen Ästhetik, Frankfurt a. M. 1983.
- Burger 1972 = Burger, Heinz Otto: Europäisches Adelsideal und deutsche Klassik (1963), in: Heinz Otto Burger (Hg.): Begriffsbestimmung der Klassik und des Klassischen, Darmstadt 1972 (Wege der Forschung 210), S. 177–202.
- Busch 1987 = Busch, Werner: Die Autonomie der Kunst, in: Werner Busch (Hg.): Kunst. Die Geschichte ihrer Funktionen, Weinheim/Berlin 1987, S. 178–203.
- Caillois 1958 = Caillois, Roger: Les jeux et les hommes, 6. Aufl., Paris 1958.
- Campe/Haverkamp/Menke 2015 = Campe, Rüdiger/Haverkamp, Anselm/Menke, Christoph (Hgg.): Baumgarten-Studien. Zur Genealogie der Ästhetik, Berlin/Köln 2014.
- Celik 2024a = Celik, Nursan: Das Recht der Fiktion. Zu den Lizenzen und juristischen Implikationen fiktionalen Schreibens, Berlin/Heidelberg 2024 (Theorema. Literaturtheorie, Methodologie, Ästhetik 3).
- Celik 2024b = Celik, Nursan: Die Literaturautonomie im deutschen Rechtssystem. Grenzen, Widersprüche und literaturtheoretische Potenziale, in: Journal for Literary Theory 18.1 (2024), S. 1–19.
- Curtius 1993 = Curtius, Ernst Robert: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter, 11. Aufl., Tübingen/Basel 1993.
- Dahlhaus 1978 = Dahlhaus, Carl: Die Idee der absoluten Musik, Kassel u.a. 1978 (dtv 4310: wissenschaftliche Reihe).
- Danger Dan 2021 = Danger Dan: Das ist alles von der Kunstfreiheit gedeckt (Antilopen Gang), 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Y-B0lXnierw> (letzter Zugriff: 26. Mai 2024).
- Danneberg/Gilbert/Spoerhase 2019 = Danneberg, Lutz/Gilbert, Annette/Spoerhase, Carlos (Hgg.): Das Werk. Zum Verschwinden und Fortwirken eines Grundbegriffs, Berlin/Boston 2019 (Revisionen 5).
- Danto 1964 = Danto, Arthur: The Artworld, in: The Journal of Philosophy 61.19 (1964), S. 571–584.
- Darnton 2016 [2014] = Darnton, Robert: Die Zensoren. Wie staatliche Kontrolle die Literatur beeinflusst hat. Vom revolutionären Frankreich bis zur DDR, übers. von Enrico Heinemann, München 2016 [zuerst engl. New York, NY 2014].

- Daub 2022 = Daub, Adrian: *Cancel Culture Transfer. Wie eine moralische Panik die Welt erobert*, Berlin 2022 (edition Suhrkamp 2794).
- Davidis 1989 = Davidis, Michael: *150 Jahre Schiller-Denkmal in Stuttgart*, Marbach a. N. 1989 (Spuren 4).
- De Man, Paul 1989 [1979] = De Man, Paul: *Allegorien des Lesens*, übers. von Werner Hamacher und Peter Krumme, Frankfurt a. M. 1988 (edition Suhrkamp 357) [zuerst engl. New Haven, CT 1979].
- Décultot 2017a = Décultot, Elisabeth: *Die Kunsttheorie des Klassizismus*, in: Wolfgang Brassat (Hg.): *Handbuch Rhetorik der bildenden Künste*, Berlin 2017 (Handbücher Rhetorik 2), S. 451–469.
- Décultot 2017b = Décultot, Elisabeth: ‚Geschichte der Kunst des Alterthums‘ und ‚Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Alterthums‘, in: Martin Disselkamp/Fausto Testa (Hgg.): *Winckelmann Handuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart 2017, S. 224–241.
- Deri 1912 = Deri, Max: *Versuch einer psychologischen Kunstlehre*, Stuttgart 1912.
- Derrida 2006 [2003] = Derrida, Jacques: *Genesen, Genealogien, Genres und das Genie. Das Geheimnis des Archivs*, übers. von Markus Sedlaczek, Wien 2006 (Passagen Forum) [zuerst franz. Paris, 2003].
- Dessi Schmid/Robert 2022 = Dessi Schmid, Sarah/Robert, Jörg: *Purismus – Diskurse und Praktiken der Sprachreinheit*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 55–92.
- Dickhaut 2016 = Dickhaut, Kirsten (Hg.): *Kunst der Täuschung – Art of Deception. Über Status und Bedeutung von ästhetischer und dämonischer Illusion in der Frühen Neuzeit (1400–1700) in Italien und Frankreich*, Wiesbaden 2016 (Culturae 13).
- Disselbeck 2021 = Disselbeck, Klaus: *Der Mensch als Maß des Schönen. Eine interdisziplinäre Untersuchung zu Schillers Ästhetik*, 2 Bde., Würzburg 2021, Bd. 2: *Die gesellschaftliche Autonomie der Kunst*, Würzburg 2021.
- Doležel 1998 = Doležel, Lubomir: *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore 1998.
- Dönike 2005 = Dönike, Martin: *Pathos, Ausdruck und Bewegung. Zur Ästhetik des Weimarer Klassizismus 1796–1806*, Berlin/New York 2005 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 34).
- Donovan 2016 = Donovan, Josephine: *The Aesthetics of Care. On the Literary Treatment of Animals*, New York 2016.
- Dröse 2023 = Dröse, Astrid: *Das Lied in der Frühen Neuzeit. Skizze eines interdisziplinären Forschungsfeldes*, in: *Artes 2* (2023), S. 177–211.
- Dröse 2025 = Dröse, Astrid: *Journalpoetik: Literatur im Medienwandel (1770–1840). Mit Studien zu Goethe, Schiller, A. W. und F. Schlegel, Sophie Mereau, Hölderlin, Kleist, Droste-Hülshoff*, Berlin/New York (erscheint) 2025.
- Dröse/Robert 2019 = Dröse, Astrid/Robert, Jörg: *Journalpoetik. Kleists Erdbeben in Chili und Cottas Morgenblatt*, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 63 (2019), S. 197–216.
- Dröse/Robert 2021 = Dröse, Astrid/Robert, Jörg: *Der große Stil. Sprachkritik und Sprachpurismus bei Friedrich Schiller*, in: Peter-André Alt/Stedanie Hundehege (Hgg.): *Schillers Feste der Rhetorik*, Berlin/Boston 2021 (Perspektiven der Schiller-Forschung 3), S. 29–53.
- Dürbeck et al. 2017 = Dürbeck, Gabriele/Stobbe, Urte/Zapf, Hubert/Zemanek, Evi (Hgg.): *Ecological Thought in German Literature and Culture*, Augsburg/Lanham 2017 (Ecocritical Theory and Practice).
- Ehrmann 2022 = Ehrmann, Daniel: *Kollektivität. Geteilte Autorschaften und kollaborative Praxisformen. 1770–1840*, Köln/Wien 2022.
- Eibl 1995 = Eibl, Karl: *Die Entstehung der Poesie*, Frankfurt a. M./Leipzig 1995.
- Einfalt/Wolfzettel 2000 = Einfalt, Michael/Wolfzettel, Friedrich: *Autonomie*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und

- Friedrich Wolfzettel, 7 Bde., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 1: *Absenz bis Darstellung*, Stuttgart/Weimar 2000, S. 431–479.
- Engelmeier/Balke 2018 = Engelmeier, Hanna/Balke, Friedrich: *Mimesis und Figura*. Mit einer Neuauflage des ‚Figura-Aufsatzes‘ von Erich Auerbach, 2., durchges. Aufl., Paderborn 2018 (Medien und Mimesis 1).
- Eppelsheim 2023 = Eppelsheim, Philip: *Politische Korrektheit entmündigt: Otto und Harald Schmidt*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung online*, 25. August 2023. URL: <https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/politische-korrektheit-entmündigt-otto-und-harald-schmidt-19123250.html> (letzter Zugriff: 14. Mai 2024).
- Ernst 2002 = Ernst, Ulrich (Hg.): *Intermedialität im europäischen Kulturzusammenhang: Beiträge zur Theorie und Geschichte der visuellen Lyrik*, Berlin 2002 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 4).
- Esser 1995 = Esser, Andrea (Hg.): *Autonomie der Kunst? Zur Aktualität von Kants Ästhetik*, Berlin 1995.
- Fambach 1957 = Fambach, Oscar: *Schiller und sein Kreis in der Kritik ihrer Zeit. Die wesentlichen Rezensionen aus der periodischen Literatur bis zu Schillers Tod, begleitet von Schillers und seiner Freunde Äusserungen zu deren Gehalt*, Berlin 1957 (Ein Jahrhundert deutscher Literaturkritik 2).
- Feil 1987 = Feil, Ernst: *Antithetik neuzeitlicher Vernunft. ‚Autonomie – Heteronomie‘ und ‚rational – irrational‘*, Göttingen 1987 (Forschung zur Kirchen- und Dogmengeschichte 39).
- Fetscher 2001 = Fetscher, Justus: *Fragment*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Burkhard Steinwachs und Friedrich Wolfzettel, 7 Bde., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 2: *Dekadent bis Grotesk*, Stuttgart/Weimar 2001, S. 551–588.
- Figal/Raulff 2012 = Figal, Günter/Raulff, Ulrich (Hgg.): *Heidegger und die Literatur*, Frankfurt a. M. 2012 (HeideggerForum 6, Martin-Heidegger-Gesellschaft Schriftreihe 10).
- Fischer 2005 = Fischer, Fritz: ‚*Wer ist der grämliche Mann da?*‘ Thorvaldsens Schillerdenkmal, in: Sabine Rathgeb/Annette Schmidt/Fritz Fischer (Hgg.): *Schiller in Stuttgart. Katalog zur Ausstellung im Württembergischen Landesmuseum in Stuttgart*, Stuttgart 2005, S. 28–43.
- Fludernik/Falkenhayner/Steiner 2015 = Fludernik, Monika/Falkenhayner, Nicole/Steiner, Julia (Hgg.): *Faktuales und fiktionales Erzählen. Interdisziplinäre Perspektiven*, Würzburg 2015 (Faktuales und fiktionales Erzählen 1).
- Fohrmann/Voßkamp 1991 = Fohrmann, Jürgen/Voßkamp, Wilhelm (Hgg.): *Wissenschaft und Nation. Studien zur Entstehungsgeschichte der deutschen Literaturwissenschaft*, München 1991.
- Fohrmann/Voßkamp 1994 = Fohrmann, Jürgen/Voßkamp, Wilhelm (Hgg.): *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik im 19. Jahrhundert*, Stuttgart/Weimar 1994.
- Forschner 1974 = Forschner, Maximilian: *Gesetz und Freiheit. Zum Problem der Autonomie bei Immanuel Kant*, München/Salzburg 1974 (Epimeleia 24).
- Foucault 1988 = Foucault, Michel: *Das Wahrsprechen des Anderen. Zwei Vorlesungen von 1983/1984*, übers. von Ulrike Reuter und Lothar Wolfstetter, Frankfurt a. M. 1988 (Materialis-Programm 31).
- Fuhrmann 1992 = Fuhrmann, Manfred: *Die Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – ‚Longin‘. Eine Einführung*, 2., überarb. und unveränd. Aufl., Darmstadt 1992.
- Furrer/Robert 2023 = Furrer, Paula/Robert, Jörg: *Illusion und Narration. Die Dämonie des Erzählens um 1600*, in: Annette Gerok-Reiter/Volker Leppin/Irmgard Männlein-Robert/Martin Kovacs (Hgg.): *Schein und Anschein. Dynamiken ästhetischer Praxis in der Vormoderne*, Berlin/Boston 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten 3), S. 367–391.
- Gaber 2022/2023 = Gaber, Sarah: *Auf der Suche nach dem Absoluten. Carl Einsteins *Bequiquin* und Gottfried Benns *Roman des Phänotyp**, in: *Benn Forum* 8 (2022/2023), S. 9–31.
- Gabriel/Gymnich/Münch 2023 = Gabriel, Markus/Gymnich, Marion/Münch, Birgit Ulrike (Hgg.): *Wirklichkeit/Fiktion: Spannungsfelder eines Verhältnisses*, Tübingen 2023.



- Gabriel 1997 = Gabriel, Gottfried: Fiktion, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin 1997–2003, Bd. 1: A bis G, Berlin 1997, S. 594–598.
- Gabriel 2020 = Gabriel, Markus: Fiktionen, Berlin 2020.
- Geitner 1992 = Geitner, Ursula: Die Sprache der Verstellung. Studien zum rhetorischen und anthropologischen Wissen im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 1992 (Communicatio 1).
- Gerhardt 2001 = Gerhardt, Uta: Idealtypus. Zur methodischen Begründung der modernen Soziologie, Frankfurt a. M. 2001 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1542).
- Gerok-Reiter 1996 = Gerok-Reiter, Annette: Wink und Wandlung. Komposition und Poetik in Rilkes ‚Sonette an Orpheus‘, Tübingen 1996 (Studien zur deutschen Literatur 140).
- Gerok-Reiter/Leppin 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Leppin, Volker: Religiöse Gebrauchstexte als Orte ästhetischer Verhandlungen. Kap. II,25 des *Fließenden Lichts der Gottheit* und Meister Eckharts Predigt 57 im Vergleich, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 189–242.
- Gerok-Reiter/Robert 2019 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: Reflexionsfiguren der Künste in der Vormoderne. Ansätze – Fragestellungen – Perspektiven, in: Annette Gerok-Reiter/Anja Wolkenhauer/Stefanie Gropper/Jörg Robert (Hgg.): *Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Formen, Typen, Topoi* (Germanisch-romanische Monatsschrift/Beiheft 88), Heidelberg 2019, S. 11–33.
- Gerok-Reiter/Robert 2022 = Gerok-Reiter, Annette/Robert, Jörg: *Andere Ästhetik – Akte und Artefakte in der Vormoderne. Zum Forschungsprogramm des SFB 1391*, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 3–51.
- Gersch 2004 = Gersch, Hubert: Literarisches Monstrum und Buch der Welt. Grimmelshausens Titelbild zum *Simplicissimus Teutsch*, Tübingen 2004 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 119).
- Giesecke 2006 = Giesecke, Michael: Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien, 4., durchges. und um ein Vorwort erg. Aufl., Frankfurt a. M. 2006.
- Glauch 2014 = Glauch, Sonja: Fiktionalität im Mittelalter; Revisited, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft* 46.1–2 (2014), S. 85–139.
- Godel 2007 = Godel, Rainer: Vorurteil – Anthropologie – Literatur. Der Vorurteilsdiskurs als Modus der Selbstaufklärung im 18. Jahrhundert, Berlin/Boston 2007 (Hallesche Beiträge zur Europäischen Aufklärung 33).
- Goodman 1984 [1978] = Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung, übers. von Max Looser, Frankfurt a. M. 1984 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 863) [zuerst engl. Indianapolis/Cambridge 1978].
- Goumegou/Robert 2025 = Goumegou, Susanne/Robert, Jörg (Hgg.): *Dämonie der Illusion. Semantik, Episteme, Performanz/L'illusion et le démoniaque*, Berlin/New York (erscheint) 2025 (Andere Ästhetik – Studien).
- Grafton 2011 = Grafton, Anthony: *The Culture of Correction in Renaissance Europe*, London 2011 (The Panizzi lectures 2009).
- Grimm/Hermand 1971 = Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hgg.): *Die Klassik-Legende: Second Wisconsin workshop*, Frankfurt a. M. 1971 (Schriften zur Literatur 18).
- Groeben 2013 = Groeben, Norbert: *Kreativität. Originalität diesseits des Genialen*, Darmstadt 2013.
- Gropper/Pawlak/Wolkenhauer/Zirker 2023 = Gropper, Stefanie/Pawlak, Anna/Wolkenhauer, Anja/Zirker, Angelika (Hgg.): *Plurale Autorschaft. Ästhetik der Co-Kreativität in der Vormoderne*, Berlin 2023 (Andere Ästhetik – Koordinaten 2).
- Grütter 2017 = Grütter, Oliver: „Von den Wetttern zerrissen“: Zu Hölderlins Ode *Heidelberg* und ihrer horazischen Mythopoetik, in: *Hölderlin-Jahrbuch* 40 (2016), S. 221–232.

- Guthke 1983 = Guthke, Karl Siegfried: Der Mythos der Neuzeit. Das Thema der Mehrheit der Welten in der Literatur- und Geistesgeschichte von der kopernikanischen Wende bis zur Science-Fiction, Bern/München 1983.
- Habermas 1972 = Habermas, Jürgen: Bewußtmachende oder rettende Kritik – die Aktualität Walter Benjamins, in: Siegfried Unseld (Hg.): Zur Aktualität Walter Benjamins, Frankfurt a. M. 1972 (suhrkamp-taschenbücher 150), S. 173–223.
- Hahn 2011 = Hahn, Marcus: Gottfried Benn und das Wissen der Moderne, 2 Bde., Göttingen 2011.
- Halliwell 2002 = Halliwell, Stephen: The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems, Princeton/Oxford 2002.
- Hamacher 1984 = Hamacher, Werner: Das Beben der Darstellung, in: David E. Wellbery (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. Acht Modellanalysen am Beispiel von Kleists *Das Erdbeben in Chili*, München 1985 (Beck'sche Elementarbücher), S. 149–173.
- Hamm 2017 = Hamm, Joachim: Zu Paratextualität und Intermedialität in Sebastian Brants *Vergilius pictus* (Straßburg 1502), in: Jörg Robert (Hg.): Intermedialität in der Frühen Neuzeit. Formen, Funktionen, Konzepte, Berlin 2017 (Frühe Neuzeit 209), S. 236–259.
- Haug 1985 = Haug, Walter: Literaturtheorie im deutschen Mittelalter. Von den Anfängen bis zum Ende des 13. Jahrhunderts. Eine Einführung, Darmstadt 1985 (Germanistische Einführungen).
- Haug 1989 = Haug, Walter: Wandlungen des Fiktionalitätsbewußtseins vom hohen bis zum späten Mittelalter, in: James F. Poag/Thomas C. Fox (Hgg.): Entzauberung der Welt. Deutsche Literatur 1200–1500, Tübingen 1989, S. 1–17.
- Haug 2003 = Haug, Walter: Die Wahrheit der Fiktion. Studien zur weltlichen und geistlichen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2003, S. 128–144.
- Hauser 1988 = Hauser, Arnold: Kunst und Gesellschaft, München 1988 (dtv 4477).
- Heine 2022 = Heine, Matthias: Kaputte Wörter? Vom Umgang mit heikler Sprache, Berlin 2022.
- Heinje 1977 = Heinje, Sylvia: Zur Geschichte des Stuttgarter Schillerdenkmals von Bertel Thorvaldsen, in: Gerhard Bott (Hg.): Bertel Thorvaldsen. Untersuchungen zu seinem Werk und zur Kunst seiner Zeit, Köln 1977, S. 399–418.
- Hempfer 1991 = Hempfer, Klaus W.: Intertextualität, Systemreferenz und Strukturwandel: die Pluralisierung des erotischen Diskurses in der italienischen und französischen Renaissance-Lyrik (Ariost, Bembo, Du Bellay, Ronsard), in: Michael Titzmann (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels, Tübingen 1991 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 33), S. 7–44.
- Hempfer 2018 = Hempfer, Klaus W.: Literaturwissenschaft – Grundlagen einer systematischen Theorie, Stuttgart 2018 (Abhandlungen zur Literaturwissenschaft).
- Henrich/Iser 1983 = Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang (Hgg.): Funktionen des Fiktiven, München 1983 (Poetik und Hermeneutik 10).
- Herweg 2010 = Herweg, Mathias: Wege zur Verbindlichkeit. Studien zum deutschen Roman um 1300, Wiesbaden 2010 (Imagines medii aevi 25).
- Hick 1999 = Hick, Ulrike: Geschichte der optischen Medien, München 1999.
- Hinton 1989 = Hinton, Stephen: The Idea of Gebrauchsmusik. A Study of Musical Aesthetics in the Weimar Republic (1919–1933) with Particular Reference to the Works of Paul Hindemith, Garland/New York 1989.
- Hirsch 2017 = Hirsch, Hans Joachim: Einwilligung und Selbstbestimmung, in: Günter Strathenwerth et al. (Hgg.): Festschrift für Hans Welzel zum 70. Geburtstag am 25. März 1974, Berlin/New York 1974, S. 775–800.
- Hoffmann/Langer 2007 = Hoffmann, Torsten/Langer, Daniela: Autor, in: Thomas Anz (Hg.): Handbuch Literaturwissenschaft, 3 Bde., Stuttgart/Weimar 2007, Bd. 1: Gegenstände und Grundbegriffe, Stuttgart/Weimar 2007, S. 131–170.

- Holzer 2013 = Holzer, Angela Cornelia: *Rehabilitationen Roms: Die römische Antike in der deutschen Kultur zwischen Winckelmann und Niebuhr*, Heidelberg 2013 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaft, 2. Reihe 135).
- Huber 2000 = Huber, Peter: *Kreativität und Genie in der Literatur*, in: Rainer M. Holm-Hadulla (Hg.): *Kreativität*, Berlin u.a. 2000 (Heidelberger Jahrbücher 44), S. 205–226.
- Huber/Lauer 2000 = Huber, Martin/Lauer, Gerhard: *Neue Sozialgeschichte? Poetik, Kultur und Gesellschaft – zum Forschungsprogramm der Literaturwissenschaft*, in: Martin Huber/Gerhard Lauer (Hgg.): *Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie*, Tübingen 2000, S. 1–11.
- Huchon 2006 = Huchon, Mireille: *Louise Labé. Une créature de papier*, Genf 2006 (Titre courant 34).
- Huizinga 1956 = Huizinga, Johan: *Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg 1956 (rowohlts deutsche enzyklopädie 21).
- Iser 1991 = Iser, Wolfgang: *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1991.
- Jakobson/Lévi-Strauss 1962 = Jakobson, Roman/Lévi-Strauss, Claude: *Les chats de Charles Baudelaire*, in: *L'Homme* 2.1 (1962), S. 5–21.
- Jannidis/Lauer/Martinez/Winko 1999 = Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matías/Winko, Simone (Hgg.): *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs*, Tübingen 1999 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 71).
- Janz 1973 = Janz, Rolf-Peter: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*, Stuttgart 1973.
- Jauß 1970 = Jauß, Hans Robert: *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M. 1970 (edition suhrkamp 418).
- Jauß 1973 = Jauß, Hans Robert: *Ästhetische Normen und geschichtliche Reflexion in der Querelle des anciens est des modernes*, Sonderdruck der Einleitung zur Neuausgabe, München 1973.
- Johnson 2004 = Johnson, Timothy S.: *A Symposion of Praise. Horace Returns to Lyric in Odes IV*, Madison 2004 (Wisconsin studies in classics).
- Kablitz 2013 = Kablitz, Andreas: *Kunst des Möglichen. Theorie der Literatur*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2013 (Rombach Wissenschaft, Reihe Litterae 190).
- Kablitz 2018 = Kablitz, Andreas: *Der Gegenstand der Mimesis. Oder: Wer ahmt wen oder was nach in der Dichtungskonzeption von Aristoteles' Poetik? – Ein Dialog mit Arbogast Schmitt*, in: Brigitte Kappl/Sven Meier (Hgg.): *Gnothi Sauton. Festschrift für Arbogast Schmitt zum 75. Geburtstag*, Heidelberg 2018 (Studien zur Literatur und Erkenntnis 15), S. 175–212.
- Kallich 1970 = Kallich, Martin: *The Association of Ideas and Critical Theory in Eighteenth-Century England. A History of a Psychological Method in English Criticism*, Den Haag 1970 (Studies in English literature 55).
- Kalscheuer 2014 = Kalscheuer, Fiete: *Autonomie als Grund und Grenze des Rechts: Das Verhältnis zwischen dem kategorischen Imperativ und dem allgemeinen Rechtsgesetz Kants*, Berlin/Boston 2014 (Kantstudien-Ergänzungshäfte 179).
- Kaminski 1998 = Kaminski, Nicola (1998): *Imitatio*, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hg. von Gert Ueding, 12 Bde., Darmstadt 1992–2015, Bd. 4: Hu bis K, Darmstadt 1998, Sp. 235–285.
- Karpen/Hofer 1992 = Karpen, Ulrich/Hofer, Katrin: *Die Kunstfreiheit des Art 5 III 1GG in der Rechtsprechung seit 1985. Teil I und Teil II*, in: *JuristenZeitung* 47.19 und 47.21 (1992), S. 951–956 und S. 1060–1066.
- Kayser 1948 = Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, Bern 1948.

- Kellner/Müller/Strohschneider 2011 = Kellner, Beate/Müller, Jan-Dirk/Strohschneider, Peter (Hgg.): Erzählen und Episteme. Literatur im 16. Jahrhundert, Berlin/New York 2011 (Frühe Neuzeit 136).
- Kiening 2015 = Kiening, Christian: Literarische Schöpfung im Mittelalter, Göttingen 2015.
- Kiening 2021 = Kiening, Christian: Die Erschaffung literarischer Welten im späten Mittelalter, in: Volker Leppin (Hg.): Schaffen und Nachahmen. Kreative Prozesse im Mittelalter, Berlin/Boston 2021 (Das Mittelalter. Perspektiven mediävistischer Forschung. Beihefte 16), S. 107–124.
- Kiening 2022 = Kiening, Christian: Erfahrung der Zeit. 1350–1600, Göttingen 2022.
- Kiesel 2004 = Kiesel, Helmuth: Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert, München 2004.
- Kim 2002 = Kim, Eun-Ae: Lessings Tragödienforschung im Licht der neueren Aristotelesforschung, Würzburg 2002 (Epistemata/Reihe Literaturwissenschaft 374).
- Klauk/Köppe 2014 = Klauk, Tobias/Köppe, Tilmann (Hgg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2014.
- Klute 2023 = Klute, Hilmar: Debatte um Wolfgang Koeppens „Tauben im Gras“. Wer hier verroht ist, in: Süddeutsche Zeitung online, 31. März 2023. URL: <https://www.sueddeutsche.de/kultur/koeppen-rassismus-sprache-tauben-im-gras-1.5778775?reduced=true> (letzter Zugriff: 14. Mai 2024).
- Knappe 1984 = Knappe, Joachim: ‚Historie‘ in Mittelalter und früher Neuzeit. Begriffs- und gattungsgeschichtliche Untersuchungen im interdisziplinären Kontext, Baden-Baden 1984 (Saecula spiritalia 10).
- Knappe 2000 = Knappe, Joachim: Was ist Rhetorik?, Stuttgart 2000 (Reclams Universal-Bibliothek 18044).
- Knappe 2021 = Knappe, Joachim: Freiheit. Zur Ideengeschichte und Ideenrhetorik der Renaissance als Aufbruch in die Moderne, Stuttgart 2021.
- Knappe 2023 = Knappe, Joachim: Ästhetische Idee und Heideggers Existenzialästhetik, Stuttgart 2023.
- Knapp 2015 = Knapp, Lore: Formen des Kunstreligiösen. Peter Handke – Christoph Schlingensiefel, Paderborn 2015.
- Köhler 2023 = Köhler, Sigrid: Rassismus in „Tauben im Gras“. Aus Fehlern darf gelernt werden, in: taz online, 28. März 2023. URL: <https://taz.de/Rassismus-in-Tauben-im-Gras/!5921779/> (letzter Zugriff: 14. Mai 2024).
- Kommerell 1984 = Kommerell, Max: Lessing und Aristoteles. Untersuchung über die Theorie der Tragödie, 5. Aufl. mit Berichtungen und Nachweisen, Frankfurt a. M. 1984.
- König 1994 = König, Peter: Autonomie und Autokratie. Über Kants *Metaphysik der Sitten*, Berlin/New York 1994.
- Kopitz 2003 = Kopitz, Klaus Martin: Wer schrieb den Text zu Beethovens Chorphantasie? Ein unbekannter Bericht über die Uraufführung, in: Bonner Beethoven-Studien 3 (2003), S. 43–46.
- Köpsell 2010 = Köpsell, Philipp Khabo: Die Akte James Knopf. Afrodeutsche Wort- und Streitkunst, Münster 2010 (Insurrection notes 1).
- Krasser/Schmidt 1996 = Krasser, Helmut/Schmidt, Ernst A. (Hgg.): Zeitgenosse Horaz. Der Dichter und seine Leser seit zwei Jahrtausenden, Tübingen 1996.
- Kris/Kurz 1980 = Kris, Ernst/Kurz, Otto: Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, London 1980.
- Kristeller 1976 = Kristeller, Paul Oskar: Das moderne System der Künste, in: Eckhard Keßler (Hg.): Humanismus und Renaissance 2: Philosophie, Bildung und Kunst, München 1976 (Humanistische Bibliothek 1/22), S. 164–206 (Text) und S. 287–312 (Anm.).
- Kristeva 1969 = Kristeva, Julia: Σημειωτική. Recherches sur une sémanalyse, Paris 1969.
- Kühlmann 1982 = Kühlmann, Wilhelm: Gelehrtenrepublik und Fürstenstaat. Entwicklung und Kritik des deutschen Späthumanismus in der Literatur des Barockzeitalters, Tübingen 1982 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 3).

- Kühlmann 2019 = Kühlmann, Wilhelm: Wissen als Poesie. Ein Grundriss zu Formen und Funktionen der frühneuzeitlichen Lehrdichtung im deutschen Kulturraum des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2019 (Frühe Neuzeit 204).
- Kurz 2014 = Kurz, Gerhard: Heideggers Hölderlin, in: Friedrich Vollhardt (Hg.): Hölderlin in der Moderne. Kolloquium für Dieter Henrich zum 85. Geburtstag, Berlin 2014, S. 93–113.
- Langen 1968 = Langen, August: Anschauungsformen in der deutschen Dichtung des 18. Jahrhunderts. Rahmenschau und Rationalismus, Nachdruck d. 1934, Darmstadt 1968.
- Lausberg 2008 = Lausberg, Heinrich: Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft, 4. Aufl., Stuttgart 2008 (Philologie).
- Lehmann 2022 = Lehmann, Johannes F.: Genie und Autorschaft, in: Michael Wetzel (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft. Autorschaft, Berlin 2022 (Grundthemen der Literaturwissenschaft), S. 259–276.
- Leimberg 1979 = Leimberg, Inge: “The truest poetry is the most feigning”: Dichtung und Wahrheit in *As You Like It*, in: Herbert Mainusch/Dietrich Rolle (Hgg.): Studien zur Englischen Philologie. Edgar Mertner zum 70. Geburtstag, Frankfurt a. M./Bern/Cirencester 1979, S. 51–81.
- Leopold 2022 = Leopold, Silke: Tafelmusik. Musikalisches und Kulinarisches in der Vormoderne, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 93–124.
- Leppin 2022 = Leppin, Hartmut: Paradoxe der Parrhesie. Eine antike Wortgeschichte, Tübingen 2022 (Tria Corda 14).
- Liddell/Scott/Jones 1953 = A Greek-English Lexicon, comp. by Henry George Liddell and Robert Scott, rev. and aug. throughout by Henry Stuart Jones, 9. Aufl., Oxford 1953.
- Lieberg 1982 = Lieberg, Godo: Poeta Creator. Studien zu einer Figur der antiken Dichtung, Amsterdam 1982.
- Lipp 1985 = Lipp, Wolfgang: Stigma und Charisma. Über soziales Grenzverhalten, Berlin 1985 (Schriften zur Kultursoziologie 1).
- Lipps/Pawlak 2022 = Lipps, Johannes/Pawlak, Anna: Ästhetik – Kanon – Kritik. Kreative Aneignung und kulturelle Hybridität nördlich der Alpen als Herausforderung archäologischer und kunsthistorischer Forschung, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Koordinaten 1), S. 465–547.
- Lobsien/Lobsien 2003 = Lobsien, Verena/Lobsien, Eckhard: Die unsichtbare Imagination. Literarisches Denken im 16. Jahrhundert, München 2003.
- Lobsien 1999 = Lobsien, Verena: Skeptische Phantasie. Eine andere Geschichte der frühneuzeitlichen Literatur, München 1999.
- Luh 2001 = Luh, Peter: Kaiser Maximilian gewidmet. Die unvollendete Werkausgabe des Conrad Celtis und ihre Holzschnitte, Frankfurt a. M. u. a. 2001 (Europäische Hochschulschriften Reihe 28, 377).
- Luhmann 1981 = Luhmann, Niklas: Soziologische Aufklärung, 6 Bde., Opladen 1970–1995, Bd. 3: Soziales System, Gesellschaft, Organisation, Opladen 1981.
- Luhmann 1995 = Luhmann, Niklas: Die Kunst der Gesellschaft, Frankfurt a. M. 1995.
- Luserke-Jaqui 2019 = Luserke-Jaqui, Matthias (Hg.): Literary Disability Studies. Theorie und Praxis in der Literaturwissenschaft, Würzburg 2019.
- Macor 2023 = Macor, Laura Anna: Il mestiere di uomo. La concezione pratica della filosofia nel tardo illuminismo tedesco, Brescia 2023.
- Männlein-Robert 2007 = Männlein-Robert, Irmgard: Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung, Heidelberg 2007 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, 2. Reihe 119).

- Männlein-Robert 2022 = Männlein-Robert, Irmgard: Illusion und Phantasie – Zur Poetologie der Aisthesis in der ekphrastischen Dichtung des Hellenismus, in: Annette Gerok-Reiter/Jörg Robert/Matthias Bauer/Anna Pawlak (Hgg.): *Andere Ästhetik. Grundlagen – Fragen – Perspektiven*, Berlin/Boston 2022 (*Andere Ästhetik. Koordinaten* 1), S. 359–391.
- Manola 2010 = Manola, Anastasia: *Der Dichter-Seher als Dichter-Warner. Wandel eines mythischen Modells bei Koeppen, Wolf und Grass*, Würzburg 2010 (*Würzburger Beiträge zur deutschen Philologie* 33).
- Martus 2007 = Martus, Steffen: *Werkpolitik. Zur Literaturgeschichte kritischer Kommunikation vom 17. bis ins 20. Jahrhundert. Mit Studien zu Klopstock, Tieck, Goethe und George*, Berlin/New York 2007 (*Historia Hermeneutica/Series Studia* 3).
- Martus/Spoerhase 2022 = Martus, Steffen/Spoerhase, Carlos: *Geistesarbeit. Eine Praxeologie der Geisteswissenschaften*, Berlin 2022 (*Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft* 2379).
- Mateo Decabo 2020 = Mateo Decabo, Eva María: *Politik der kleinen Form. Paraklausithyron und Recusatio bei Properz, Tibull, Horaz und Ovid*, Heidelberg 2020.
- McLaughlin 1995 = McLaughlin, Martin L.: *Literary Imitation in the Italian Renaissance. The Theory and Practice of Literary Imitation in Italy from Dante to Bembo*, Oxford 1995 (*Oxford modern languages and literature monographs*).
- McLuhan 1992 [1964] = McLuhan, Marshall: *Die magischen Kanäle. Understanding Media*, übers. von Meinrad Amann, Düsseldorf u. a. 1992 [zuerst engl. New York 1964].
- McLuhan 2011 [1962] = McLuhan, Marshall: *Die Gutenberg-Galaxis. Die Entstehung des typographischen Menschen*, übers. von Max Nännny, Hamburg/Berkeley 2011 [zuerst engl. London 1962].
- Meier/Ott/Sauer 2015 = Meier, Thomas/Ott, Michael R./Sauer, Rebecca (Hgg.): *Materiale Textkulturen: Konzepte – Materialien – Praktiken*, Berlin/München/Boston 2015 (*Materiale Textkulturen* 1).
- Mersch 2006 = Mersch, Dieter: *Medientheorien zur Einführung*, Hamburg 2006 (*Zur Einführung* 318).
- Misselhorn 2023 = Misselhorn, Catrin: *Künstliche Intelligenz – das Ende der Kunst?*, Ditzingen 2023 (*Reclams Universal-Bibliothek* 14355).
- Mix 1997 = Mix, York-Gothart: *Über die ästhetische Erziehung des Dilettanten. Die literarische Öffentlichkeit, die Klassizität der Poesie und das Schema über den Dilettantismus von Fr. Schiller, J. W. Goethe und L. H. Meyer*, in: Hans-Wolf Jäger (Hg.): *„Öffentlichkeit“ im 18. Jahrhundert*, Göttingen 1997 (*Das achtzehnte Jahrhundert/Supplementa* 4), S. 327–343.
- Möller 2024 = Möller, Melanie: *Der\* ent\_mündigte Lese:r. Für die Freiheit der Literatur. Eine Streitschrift*, Berlin 2024.
- Müller 1972 = Müller, Michael: *Künstlerische und materielle Produktion. Zur Autonomie der Kunst in der italienischen Renaissance*, in: Michael Müller et al.: *Autonomie der Kunst. Zur Genese und Kritik einer bürgerlichen Kategorie*, Frankfurt a. M. 1972 (edition suhrkamp 592), S. 9–87.
- Müller 2001 = Müller, Gernot Michael: *Die „Germania Generalis“ des Conrad Celtis. Studien mit Edition, Übersetzung und Kommentar*, Tübingen 2001 (*Frühe Neuzeit* 67).
- Müller 1995 = Müller, Jan-Dirk: *Auctor – Actor – Author. Einige Anmerkungen zum Verständnis vom Autor in lateinischen Schriften des frühen und hohen Mittelalters*, in: Felix Philipp Ingold/Werner Wunderlich (Hgg.): *Der Autor im Dialog. Beiträge zu Autorität und Autorschaft*, St. Gallen 1995, S. 17–31.
- Müller 2004 = Müller, Ernst: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.
- Müller 2004a = Müller, Jan-Dirk: *Die Fiktion höfischer Liebe und die Fiktionalität des Minnesangs*, in: Albrecht Hausmann (Hg.): *Text und Handeln. Zum kommunikativen Ort von Minnesang und antiker Lyrik*, Heidelberg 2004 (*Euphorion/Beihefte zum Euphorion* 46), S. 47–64.

- Müller 2004b = Müller, Jan-Dirk: Literarische und Andere Spiele: Zum Fiktionalitätsproblem in vor-moderner Literatur, in: *Poetica. Zeitschrift für Sprache und Literaturwissenschaft* 36.3-4 (2004), S. 281-311.
- Müller 2014 = Müller, Jan-Dirk: Die Freiheit der Fiktion, in: Merle Marie Schütte/Kristina Rzehak/Daniel Lizius (Hgg.): *Zwischen Fakten und Fiktionen. Literatur und Geschichtsschreibung in der Vor-modernen*, Würzburg 2014 (*Religion und Politik* 10), S. 211-232.
- Müller 2019 = Müller, Jan-Dirk: Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk. Eine Einführung in die Literaturwissenschaft*, in: *Arbitrium* 37.2 (2019), S. 275-285.
- Müller/Robert 2007 = Müller, Jan-Dirk/Robert, Jörg: Poetik und Pluralisierung in der Frühen Neuzeit – eine Skizze, in: Jan-Dirk Müller/Jörg Robert (Hgg.): *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*, Berlin/Münster 2007 (*Pluralisierung & Autorität* 11), S. 7-46.
- Multhammer 2013 = Multhammer, Michael: Lessings ‚Rettenungen‘. Geschichte und Genese eines Denkstils, Berlin/Boston 2013 (*Frühe Neuzeit* 183).
- Nicolson 1997 = Nicolson, Marjorie Hope: *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Seattle 1997.
- Niefanger 2019 = Niefanger, Dirk: Metadrama als ästhetische Reflexionsfigur. Christian Weises *Nachspiel von Tobias und der Schwalbe* (1682) und seine Prätexte, in: Annette Gerok-Reiter/Anja Wolkenhauer/Stefanie Gropper/Jörg Robert (Hgg.): *Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne. Formen, Typen, Topoi*, Heidelberg 2019 (*Germanisch-romanische Monatsschrift/Beiheft* 88), S. 463-486.
- Nilges 2012 = Nilges, Yvonne: *Schiller und das Recht*, Göttingen 2012.
- Norden 1995 = Norden, Eduard: *Die antike Kunstprosa vom VI. Jahrhundert v. Chr. bis in die Zeit der Renaissance*, Ndr. der 3. Aufl. 1915, 2 Bde., Berlin/Boston 1995.
- Nowakowski/Schnyder 2021 = Nowakowski, Nina/Schnyder, Mireille (Hgg.): *Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800*, Paderborn 2021 (*Traum – Wissen – Erzählen* 11).
- Nünning/Nünning/Neumann 2010 = Nünning, Vera/Nünning, Ansgar/Neumann, Birgit (Hgg.): *Cultural Ways of Worldmaking. Media and Narratives*, Berlin/Boston 2010 (*Concepts for the Study of Culture* 1).
- Ohly 1982 = Ohly, Friedrich: *Deus Geometra. Skizzen zur Geschichte einer Vorstellung von Gott*, in: Norbert Kamp/Joachim Wollasch (Hgg.): *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters*, Berlin/New York 1982, S. 1-42.
- Olechnowitz 1981 = Olechnowitz, Harry: ‚Autonomie der Kunst‘. Studien zur Begriffs- und Funktionsbestimmung einer ästhetischen Kategorie, Berlin 1981.
- Ortland 2004 = Ortland, Eberhard: Urheberrecht und ästhetische Autonomie, in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 52.5 (2004), S. 773-792.
- Ostermann 1991 = Ostermann, Eberhard: *Das Fragment. Geschichte einer ästhetischen Idee*, München 1991.
- Panofsky 1924 = Panofsky, Erwin: *Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, Leipzig 1924 (*Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg: Studien der Bibliothek Warburg* 5).
- Pawlak 2023 = Pawlak, Anna: *Das Feuerwerk der Linie. Claude Lorrains explosive Druckgraphik*, in: *Artes* 2.1 (2023), S. 29-59.
- Petersen 2000 = Petersen, Jürgen H.: *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*, München 2000 (UTB 8191).
- Petersen 2006 = Petersen, Jürgen H.: *Absolute Lyrik. Die Entwicklung poetischer Sprachautonomie im deutschen Gedicht vom 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 2006.
- Pethes 2003 = Pethes, Nicolas: *Literatur- und Wissenschaftsgeschichte. Ein Forschungsbericht*, in: *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 28.1 (2003), S. 181-231.

- Pietsch 2003 = Pietsch, Lutz-Henning: Poetische Lizenz, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin 1997–2003, Bd. 3: P bis Z, hg. von Jan-Dirk Müller, Berlin 2003, S. 109–111.
- Pikulik 2000 = Pikulik, Lothar: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung, 2., bibliogr. erg. Aufl., München 2000 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).
- Pörksen 2018 = Pörksen, Bernhard: Die große Gereiztheit. Wege aus der kollektiven Erregung, München 2018.
- Pohlmann 1971 = Pohlmann, Rosemarie: Autonomie, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Darmstadt 1971–2007, Bd. 1: A bis C, hg. von Joachim Ritter, Darmstadt 1971, S. 701–719.
- Price/Thurschwell 2005 = Price, Leah/Thurschwell, Pamela: Literary Secretaries/Secretarial Culture, London 2005.
- Rapp 2006 = Christof Rapp: Energieia: Die Aristotelische Alternative zu Kreation und Genese, in: Günter Abel (Hg.): Kreativität. Tagungsband XX. Deutscher Kongreß für Philosophie, Hamburg 2006, S. 727–744.
- Rauterberg 2015 = Rauterberg, Hanno: Die Kunst und das gute Leben. Über die Ethik der Ästhetik, Berlin 2015 (edition Suhrkamp 2696).
- Rauterberg 2019 = Rauterberg, Hanno: Wie frei ist die Kunst? Der neue Kulturkampf und die Krise des Liberalismus, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2019 (edition suhrkamp 2725).
- Rauterberg 2021 = Rauterberg, Hanno: Die Kunst der Zukunft. Über den Traum von der kreativen Maschine, Berlin 2021.
- Reckwitz 2014 = Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, 4. Aufl., Frankfurt a. M. 2014 (stw 1995).
- Reckwitz 2016 = Reckwitz, Andreas: Kreativität und soziale Praxis. Studien zur Sozial- und Gesellschaftstheorie, Bielefeld 2016.
- Reckwitz 2017 = Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017.
- Reicher 2014 = Reicher, Maria Elisabeth: Ontologie fiktiver Gegenstände, in: Tobias Klauk/Tilmann Köppe (Hgg.): Fiktionalität. Ein interdisziplinäres Handbuch, Berlin/Boston 2014 (Revisionen 4), S. 159–189.
- Reinhardt 1991 [1962] = Reinhardt, Ad: Art as Art. The Selected Writings of Ad Reinhardt. Edited and with an Introduction by Barbara Rose, Berkeley/Los Angeles 1991.
- Reisinger/Scholz 2001 = Reisinger Klaus/Scholz, Oliver R.: Vorurteil, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Darmstadt 1971–2007, Bd. 11: U bis V, hg. von Joachim Ritter, Darmstadt 2001, Sp. 1250–1263.
- Renner 2022 = Renner, Anne-Sophie: Lyrik und Klassizität. Schillers „Andere“ Ästhetik, Würzburg 2022 (Poetik und Episteme 4).
- Riedel 1989 = Riedel, Wolfgang: ‚Der Spaziergang‘. Ästhetik der Landschaft und Geschichtsphilosophie der Natur bei Schiller, Würzburg 1989.
- Riedel 2002 = Riedel, Wolfgang: ‚Weltgeschichte ein erhabenes Object‘. Zur Modernität von Schillers Geschichtsdenken, in: Peter-André Alt (Hg.): Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings, Würzburg 2002, S. 193–214.
- Riedel 2017 = Riedel, Wolfgang: Unort der Sehnsucht. Vom Schreiben über die Natur. Ein Bericht, Berlin 2017.
- Ringleben 2021 = Ringleben, Joachim: Rede, dass ich dich sehe, Göttingen 2021 (Hamann-Studien 6).
- Rippl/Winko 2013 = Rippl, Gabriele/Winko, Simone (Hgg.): Handbuch Kanon und Wertung. Theorien, Instanzen, Geschichte, Stuttgart/Weimar 2013.
- Ritter 1963 = Ritter, Joachim: Subjektivität. Sechs Aufsätze, Frankfurt a. M. 1974.



- Robert 2001 = Robert, Jörg: Norm, Kritik, Autorität. Der Briefwechsel *De imitatione* zwischen Gianfrancesco Pico della Mirandola und Pietro Bembo und der Nachahmungsdiskurs in der Frühen Neuzeit, in: *Daphnis* 30.1–2 (2001), S. 597–644.
- Robert 2003a = Robert, Jörg: „Amabit sapiens, cruciabitur autem stultus.“ Neuplatonische Poetik der Elegie und Pluralisierung des erotischen Diskurses um 1500, in: Beate Czapla/Ralf Georg Czapla/Robert Seidel (Hgg.): *Lateinische Lyrik der Frühen Neuzeit. Poetische Kleinformen und ihre Funktionen zwischen Renaissance und Aufklärung*, Tübingen 2003 (*Frühe Neuzeit* 77), S. 35–73.
- Robert 2003b = Robert, Jörg: Konrad Celtis und das Projekt der deutschen Dichtung. Studien zur humanistischen Konstitution von Poetik, Philosophie, Nation und Ich, Tübingen 2003 (*Frühe Neuzeit* 76).
- Robert 2004 = Robert, Jörg: Die Schlacht um Cicero. Autorität der Antike und Legitimität der Neuzeit in der Nachahmungsdebatte der Renaissance, in: *Einsichten* 1 (2004), S. 26–31.
- Robert 2006 = Robert, Jörg: Texttabernakel. Jacob Baldes sakrale Ekphrasen und die Krise des religiösen Bildes, in: Thorsten Burkard/Wilhelm Kühlmann (Hgg.): *Jacob Balde im kulturellen Kontext seiner Epoche. Zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages*, Regensburg 2006 (*Jesuitica* 9), S. 287–312.
- Robert 2007 = Robert, Jörg: Vor der Poetik – vor den Poetiken. Humanistische Vers- und Dichtungslehre in Deutschland (1480–1520), in: Jan-Dirk Müller/Jörg Robert (Hgg.): *Maske und Mosaik. Poetik, Sprache, Wissen im 16. Jahrhundert*, Münster/Berlin 2007 (*Pluralisierung & Autorität* 11), S. 47–74.
- Robert 2011a = Robert, Jörg: Die Ciceronianismus-Debatte, in: Herbert Jaumann (Hg.): *Diskurse der Gelehrtenkultur in der Frühen Neuzeit. Ein Handbuch*, Berlin/New York 2011, S. 1–54.
- Robert 2011b = Robert, Jörg: Kryptomnesie und Kleptomimetik. Der Fall des Cavaliere Marino, in: Ulrich Pfisterer/Gabriele Wimböck (Hgg.): ‚Novità‘. Neuheitskonzepte in den Bildkünsten um 1600, Zürich 2011 (*Bilder-Diskurs*), S. 359–373.
- Robert 2011c = Robert, Jörg: Vor der Klassik. Die Ästhetik Schillers zwischen Karlsschule und Kant-Rezeption, Berlin/Boston 2011 (*Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte* 72).
- Robert 2012a = Robert, Jörg: Dürer, Celtis und die Geburt der Landschaftsmalerei aus dem Geist der ‚Germania illustrata‘. In: Daniel Hess/Thomas Eser (Hgg.): *Der frühe Dürer. Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum vom 24. Mai bis 2. September 2012, Nürnberg 2012* (*Ausstellungskataloge des Germanischen Nationalmuseums*), S. 65–77.
- Robert 2012b = Robert, Jörg: Ethnofiktion und Klassizismus. Poetik des Wilden und Ästhetik der ‚Sattelzeit‘, in: Jörg Robert/Friederike F. Günther (Hgg.): *Poetik des Wilden. Festschrift für Wolfgang Riedel*, Würzburg 2012, S. 3–39.
- Robert 2013a = Robert, Jörg: Fetisch und vergötterte Natur. Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlandes* zwischen Landschaftsästhetik, Religionskritik und ‚Neuer Mythologie‘, in: Lothar Kreimendahl/Martin Mulsow/Friedrich Vollhardt (Hgg.): *Aufklärung*, Bd. 25: *Natur*, Hamburg 2014, S. 183–217.
- Robert 2013b = Robert, Jörg: *Laokoon* oder: Krieg und Frieden im Reich der Künste, in: Jörg Robert/Friedrich Vollhardt (Hgg.): *Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings ‚Laokoon‘ zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, Berlin/Boston 2013 (*Frühe Neuzeit* 181), S. 9–40.
- Robert 2013c = Robert, Jörg: Medien der Identität. Imitatio und Poiesis bei Albrecht Dürer, in: Valeska von Rosen/David Nelting/Jörn Steigerwald (Hgg.): *Poiesis. Praktiken der Kreativität in den Künsten der Frühen Neuzeit*, Zürich 2013 (*Bilder-Diskurs*), S. 193–213.
- Robert 2013d = Robert, Jörg: *Punctum saliens* und empirische Wende. Schillers späte Fragmente und ihre Poetik, in: Silke Henke/Nikolas Immer (Hgg.): *Schillers Schreiben*, Weimar 2013, S. 11–39.
- Robert 2014 = Robert, Jörg: Einführung in die Intermedialität, Darmstadt 2014.
- Robert 2016 = Robert, Jörg: „Die Kunst, o Mensch, hast du allein“. Kunstreligion und Autonomie in Schillers Gedicht *Die Künstler*, in: Frieder von Ammon/Cornelia Rémi/Gideon Stiening (Hgg.): Lite-

- ratur und praktische Vernunft. Festschrift für Friedrich Vollhardt zum 60. Geburtstag, Berlin 2016, S. 393–412.
- Robert 2017 = Robert, Jörg: Einleitung. Poetik und Rhetorik, in: Johannes Klaus Kipf/Jörg Robert/Regina Toepfer (Hgg.): *Humanistische Antikenübersetzung und frühneuzeitliche Poetik in Deutschland (1450–1620)*, Berlin/Boston 2017 (Frühe Neuzeit 211), S. 315–321.
- Robert 2018a = Robert, Jörg: Fragment/Torso, in: *Das 18. Jahrhundert. Lexikon zur Antikerezeption in Aufklärung und Klassizismus*, hg. von Joachim Jacob und Johannes Süßmann, Stuttgart 2018 (Der neue Pauly – Supplemente 13), Sp. 224–231.
- Robert 2018b = Robert, Jörg: Poetische Naturwissenschaft. Martin Opitz' Lehrgedicht *Vesuvius* (1633), in: *Daphnis* 46.1–2 (2018), S. 188–214.
- Robert 2019 = Robert, Jörg: Sonettdialog und Liebesmystik – Rilke übersetzt Louise Labé, in: Mario Gotterbarm/Stefan Knödler/Dietmar Till (Hgg.): *Sonett-Gemeinschaften. Die soziale Referentialität des Sonetts*, Paderborn 2019, S. 215–236.
- Robert 2020a = Robert, Jörg: Mummelsee und *Mundus subterraneus*: Tiefenwissen bei Grimmelshausen und Athanasius Kircher, in: Dorothee Kimmich/Sabine Müller (Hgg.): *Tiefe. Kulturgeschichte ihrer Konzepte, Figuren und Praktiken*, Berlin/Boston 2020, S. 95–125.
- Robert 2020b = Robert, Jörg: Natural Science and Religious Knowledge. Martin Opitz's Didactic Poem *Vesuvius* (1633), in: Annette Gerok-Reiter/Anne Mariss/Markus Thome (Hgg.): *Aushandlungen religiösen Wissens/Negotiated Religious Knowledge. Verfahren, Synergien und produktive Konkurrenzen in der Vormoderne/Methods, Interactions and Productive Rivalries in Premodern Times*, Tübingen 2020 (Spätmittelalter, Humanismus, Reformation 115), S. 223–243.
- Robert 2021 = Robert, Jörg: Weltanschauung und Sprachstil. Dieter Wellershoffs Dissertation über Gottfried Benn – Eine Spurensuche, in: Holger Hof/Stephan Kraft (Hgg.): *Benn-Forum*, Bd. 7: 2020/2021, Berlin/New York 2021, S. 33–62.
- Robert 2022 = Robert, Jörg: Künstlerlob als soziale Praxis. Eobanus Hessus' Epikedion auf Albrecht Dürer – Modellanalyse einer Gelegenheitsdichtung, in: *Artes* 1 (2022), S. 5–38.
- Robert 2023a = Robert, Jörg: Einleitung, in: Jörg Robert (Hg.): *Martin Opitz. Gesammelte Werke*, Bd. 6: *Der Argenis Anderer Theyl*, Stuttgart 2023 (Bibliothek des literarischen Vereins Stuttgart 358), S. 9–62.
- Robert 2023b = Robert, Jörg: *Précinéma*, in: Matthias Bauer/Stefan Keppler-Tasaki (Hgg.): *Handbuch Literatur & Film*, Berlin/Boston 2023 (Handbücher zur kulturwissenschaftlichen Philologie 12), S. 529–560.
- Robert 2024 = Robert, Jörg: Poetische Wahrheit – Das neunte Kapitel der Aristotelischen Poetik in der Hamburgischen Dramaturgie, in: Jörg Robert/Jörn Steigerwald (Hgg.): *Lessings Hamburgische Dramaturgie. Zwischen ästhetischer Theorie und dramatischer Praxis*, Leiden (erscheint) 2024 (Poesis 3).
- Robert/Vollhardt 2013 = Robert, Jörg/Vollhardt, Friedrich (Hgg.): *Unordentliche Collectanea. Gottfried Ephraim Lessings Laokoon zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung*, Berlin/Boston 2013 (Frühe Neuzeit 181).
- Rosa 2016 = Rosa, Hartmut: *Resonanz. Eine Soziologie der Weltbeziehung*, Berlin 2016.
- Rosen 2003 = Rosen, Valeska von: *Interpikturalität*, in: Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. *Ideen, Methoden, Begriffe*, hg. von Ulrich Pfisterer, Stuttgart/Weimar 2003, S. 161–164.
- Rössler 2017 = Rössler, Beate: *Autonomie. Ein Versuch über das gelungene Leben*, Frankfurt a. M. 2017.
- Rötzer 1979 = Rötzer, Hans Gerd: *Traditionalität und Modernität in der europäischen Literatur. Ein Überblick vom Attizismus-Asianismus-Streit bis zur ‚Querelle des Anciens et des Modernes‘*, Darmstadt 1979.

- Savoy 2015 = Savoy, Bénédicte: Tempel der Kunst. Die Geburt des öffentlichen Museums in Deutschland 1701–1815, Köln/Weimar/Wien 2015.
- Schauerte 2015 = Schauerte, Thomas: Dürer & Celtis. Die Nürnberger Poetenschule im Aufbruch, München 2015.
- Schilling 2012 = Schilling, Erik: Der historische Roman seit der Postmoderne. Umberto Eco und die deutsche Literatur, Heidelberg 2012 (Germanisch-romanische Monatsschrift/Beiheft 49).
- Schilling 2020 = Schilling, Erik: Authentizität. Karriere einer Sehnsucht, München 2020 (Beck Paperback 6403).
- Schlaffer 2002 = Schlaffer, Heinz: Die kurze Geschichte der deutschen Literatur, München/Wien 2002.
- Schlüter/Grötter 1998 = Schlüter, Gisela/Grötter, Ralf: Toleranz, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Darmstadt 1971–2007, Bd. 10: St bis T, hg. von Joachim Ritter, Darmstadt 1998, Sp. 1251–1262.
- Schlüter 1971: Schlüter, Dietrich: Akt/Potenz, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, 13 Bde., Darmstadt 1971–2007, Bd. 1: A bis C, hg. von Joachim Ritter, Darmstadt 1971, S. 134–142.
- Schmidt 1982 = Schmidt, Horst-Michael: Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung (Leibniz, Wolff, Gottsched, Bodmer und Breitinger, Baumgarten), München 1982 (Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste 63).
- Schmidt 1985 = Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750–1945, 2 Bde., Darmstadt 1985.
- Schmidt 1989 = Schmidt, Siegfried J.: Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert, Frankfurt a. M. 1989.
- Schmoll 1995 = Schmoll, Friedemann: Verewigte Nation. Studien zur Erinnerungskultur von Reich und Einzelstaat im württembergischen Denkmalkult des 19. Jahrhunderts, Tübingen/Stuttgart 1995 (Stuttgarter Studien 8).
- Schneider 1998 = Schneider, Sabine: Die schwierige Sprache des Schönen: Moritz' und Schillers Semiotik der Sinnlichkeit, Würzburg 1998 (Epistemata: Würzburger wissenschaftliche Schriften/Reihe Literaturwissenschaft 231).
- Schneider 2020 = Schneider, Christian: Logiken des Erzählens. Kohärenz und Kognition in früher mittelhochdeutscher Epik, Berlin/Boston 2020 (Hermaea, Neue Folge 148).
- Schulz-Grobert 1999 = Schulz-Grobert, Jürgen: Das Straßburger Eulenspiegelbuch. Studien zu entstellungsgeschichtlichen Voraussetzungen der ältesten Drucküberlieferung, Tübingen 1999 (Hermaea, Neue Folge 83).
- Schwindt 2002 = Schwindt, Jürgen Paul: ‚Autonomes‘ Dichten in Rom? Die *lex Catulli* und die Sprache der literarischen Phantasie, in: Jürgen Paul Schwindt (Hg.): Klassische Philologie inter disciplinas. Aktuelle Konzepte zu Gegenstand und Methode eines Grundlagenfaches, Heidelberg 2002 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, 2. Reihe 110), S. 73–92.
- Sdzuj 2005 = Sdzuj, Reimund B.: Adiphorie und Kunst. Studien zur Genealogie ästhetischen Denkens, Tübingen 2005 (Frühe Neuzeit 107).
- Sdzuj 2017 = Sdzuj, Reimund B.: Schreiter/Weiße: De litteraturae autonomia. 1784, in: Hanspeter Marti/Robert Seidel/Reimund B. Sdzuj (Hgg.): Rhetorik, Poetik und Ästhetik im Bildungssystem des Alten Reiches. Wissenschaftshistorische Erschließung ausgewählter Dissertationen von Universitäten und Gymnasien 1500–1800, Köln/Weimar/Wien 2017, S. 536–545.
- Seidel 2016 = Seidel, Wilhelm: Absolute Musik, in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, New York/Kassel/Stuttgart 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/57986> (letzter Zugriff: 30. Mai 2024).

- Siegl-Mocavini 1999 = Siegl-Mocavini, Susanne: John Barclays *Argenis* und ihr staatstheoretischer Kontext. Untersuchungen zum politischen Denken der Frühen Neuzeit, Tübingen 1999 (Frühe Neuzeit 48).
- Sina/Spoerhase 2017 = Sina, Kai/Spoerhase, Carlos (Hgg.): Nachlassbewusstsein. Literatur, Archiv, Philologie 1750–2000, Göttingen 2017 (marbacher schriften 13).
- Sinram 2015 = Sinram, Jana: Pressefreiheit oder Fremdenfeindlichkeit? Der Streit um die Mohammed-Karikaturen und die dänische Einwanderungspolitik, Frankfurt a. M. 2015.
- Söffing 1981 = Söffing, Werner: Deskriptive und normative Bestimmungen in der Poetik des Aristoteles, Amsterdam 1981 (Beihefte zu Poetica 15).
- Soldt 2023 = Soldt, Rüdiger: Wegen rassistischer Wörter. Kultusministerium bietet Alternativ-Lektüre zu „Tauben im Gras“ an, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung online, 05. Juli 2023. URL: <https://www.faz.net/aktuell/politik/inland/rassistische-woerter-kuenftig-alternativ-lektuere-zu-tauben-im-gras-19012522.html> (letzter Zugriff: 14. Mai 2024).
- Spoerhase 2007 = Spoerhase, Carlos: Was ist ein Werk? Über philologische Werkfunktionen, in: *Scientia Poetica* 11 (2007), S. 276–344.
- Spoerhase 2018 = Spoerhase, Carlos: Das Format der Literatur. Praktiken materieller Textualität zwischen 1740 und 1830, Göttingen 2018.
- Spoerhase/Thomalla 2020 = Spoerhase, Carlos/Thomalla, Erika: Werke in Netzwerken. Kollaborative Autorschaft und literarische Kooperation im 18. Jahrhundert, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 139.2 (2020), S. 145–163.
- Sponheuer 1987 = Sponheuer, Bernd: Musik als Kunst und Nicht-Kunst. Untersuchungen zur Dichotomie von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Musik im musikästhetischen Denken zwischen Kant und Hanslick, Kassel u. a. 1987 (Kieler Schriften zur Musikwissenschaft 30).
- Stallmach 1959 = Stallmach, Josef: Dynamis und Energiea. Untersuchungen am Werk des Aristoteles zur Problemgeschichte von Möglichkeit und Wirklichkeit, Meisenheim am Glan 1959 (Monographien zur Philosophischen Forschung 21).
- Stellmann 2022 = Stellmann, Jan: Artifizialität und Agon. Poetologien des Wi(e)derdichtens im höfischen Roman des 12. und 13. Jahrhunderts, Berlin/Boston 2022 (Andere Ästhetik – Studien 3).
- Stenzel 1974 = Stenzel, Jürgen: ‚Si vis me flere...‘ – ‚Musa iocosa mea‘. Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 48.4 (1974), S. 650–671.
- Stierle 2001 = Stierle, Karlheinz: Fiktion, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, hg. von Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel, 7 Bde., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 2: Dekadent bis Grotesk, Stuttgart/Weimar 2001, S. 320–428.
- Stockhorst 2008 = Stockhorst, Stefanie: ‚licentia poetica‘, in: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts Essen in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hg. von Friedrich Jaeger, Bd. 7: Landadel – Meistersang, Stuttgart 2008, Sp. 885 f.
- Stöckmann 2001 = Stöckmann, Ingo: Vor der Literatur. Eine Evolutionstheorie der Poetik Alteuropas, Tübingen 2001 (Communicatio 28).
- Strohschneider 2019 = Strohschneider, Moritz: Neue Religion in Friedrich Hölderlins später Lyrik, Berlin/Boston 2019 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 94).
- Strube 1990 = Strube, Werner: Die Geschichte des Begriffs „Schöne Wissenschaften“, in: *Archiv für Begriffsgeschichte* 33 (1990), S. 136–216.
- Struwe 2016 = Struwe, Carolin: Episteme des Pikaresken. Modellierungen von Wissen im frühen deutschen Pikaroroman, Berlin 2016 (Frühe Neuzeit 199).
- Susemichel/Kastner 2022 = Susemichel, Lea/Kastner, Jens: Die Freiheit der Kunst zwischen Cancel Culture und Cultural Appropriation, in: *Inquiries into Art, History, and the Visual* 21.2 (2022), S. 529–539.

- Sztaba 1996 = Sztaba, Wojciech: Die Welt im Guckkasten. Fernsehen im achtzehnten Jahrhundert, in: Harro Segeberg (Hg.): Die Mobilisierung des Sehens. Zur Vor- und Frühgeschichte des Films in Literatur und Kunst, München 1996 (Mediengeschichte des Films 1), S. 97–112.
- Tigerstedt 1968 = Tigerstedt, Eugène N.: The Poet as Creator. Origins of a Metaphor, in: Comparative Literature Studies 5.4 (1968), S. 455–488.
- Till 2004 = Till, Dietmar: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 91).
- Till 2005 = Till, Dietmar: Prodesse-delectare-Doktrin, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, 12 Bde., Darmstadt 1992–2015, Bd. 7: Pos bis Rhet, Darmstadt 2005, Sp. 130–140.
- Ullrich 2001 = Ullrich, Wolfgang: Kunst/Künste/System der Künste, in: Ästhetische Grundbegriffe, hg. von Karlheinz Barck/Martin Fontius/Dieter Schlenstedt/Burkhard Steinwachs/Friedrich Wolfzettel, 7 Bde., Stuttgart/Weimar 2000–2005, Bd. 3: Harmonie bis Material, Stuttgart/Weimar 2001, S. 556–616.
- Ullrich 2022 = Ullrich, Wolfgang: Die Kunst nach dem Ende ihrer Autonomie, Berlin 2022 (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek 90).
- Valk 2012 = Valk, Thorsten: Der junge Goethe. Epoche – Werk – Wirkung, München 2012 (Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).
- Vöhler 2005 = Vöhler, Martin: Pindarrezeptionen. Sechs Studien zum Wandel des Pindarverständnisses von Erasmus bis Herder, Heidelberg 2005.
- Vogl 1997 = Vogl, Joseph: Für eine Poetologie des Wissens, in: Karl Richter (Hg.): Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930, Stuttgart 1997, S. 107–127.
- Vollhardt 1986 = Vollhardt, Friedrich: Das Kunstwerk als ein ‚in sich selbst Vollendetes‘. Zur Entstehung und Wirkung der Autonomieästhetik in Deutschland, in: Konrad Adam (Hg.): Kreativität und Leistung. Wege und Irrwege der Selbstverwirklichung, Köln 1986 (Veröffentlichungen der Hans-Martin-Schleyer-Stiftung 20), S. 79–85.
- Vollhardt 1997 = Vollhardt, Friedrich: Autonomie, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft, hg. von Klaus Weimar, 3 Bde., Berlin 1997–2003, Bd. 1: A bis G, hg. von Klaus Weimar, Berlin 1997, S. 173–176.
- Waßmer 2022 = Waßmer, René: Muße in der Metropole. Flanerie in der deutschen Publizistik und Reiseliteratur um 1800, Tübingen 2022 (Otium 25).
- Weber 1980 = Weber, Max: Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriss der verstehenden Soziologie. 5., rev. Aufl., bes. von Johannes Winckelmann, Tübingen 1980.
- Website „Nachwuchsforschungsgruppe Kreativität und Genie“ = Nachwuchsforschungsgruppe Kreativität und Genie. URL: <https://www.nfgkreativ.komparatistik.uni-muenchen.de//nfg/index.html> (letzter Zugriff: 14. Mail 2024).
- Website „Non Fiktion“ = Wehrhahn Verlag: Non Fiktion. URL: [https://www.wehrhahn-verlag.de/public/index.php?ID\\_Section=1&ID\\_Category=17](https://www.wehrhahn-verlag.de/public/index.php?ID_Section=1&ID_Category=17) (letzter Zugriff: 14. Mai 2024).
- Wellbery 1985 = Wellbery, David (Hg.): Positionen der Literaturwissenschaft. 8 Modellanalysen am Beispiel von Kleists ‚Das Erdbeben in Chili‘, München 1985 (Beck'sche Elementarbücher).
- Wels 2009 = Wels, Volkhart: Der Begriff der Dichtung in der Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2009 (Historia Hermeneutica, Series Studia 8).
- Werle 2014 = Werle, Dirk: Für eine Literaturgeschichte semantischer Einheiten, in: Matthias Buschmeier/Walter Erhart/Kai Kauffmann (Hgg.): Literaturgeschichte. Theorien – Modelle – Praktiken, Berlin/New York 2014 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 138), S. 63–85.
- Wesche 2004 = Wesche, Jörg: Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen- und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit, Tübingen 2004 (Studien zur deutschen Literatur 173).

- Wetzel 2022 = Wetzel, Michael (Hg.): Grundthemen der Literaturwissenschaft: Autorschaft, Berlin/Boston 2022 (Grundthemen der Literaturwissenschaft).
- Willems 1989 = Willems, Gottfried: Anschaulichkeit. Zu Theorie und Geschichte der Wort-Bild-Beziehungen und des literarischen Darstellungsstils, Tübingen 1989 (Studien zur deutschen Literatur 103).
- Wilm 2003 = Wilm, Marie-Christin: *Die Jungfrau von Orleans*, tragödientheoretisch gelesen. Schillers ‚Romantische Tragödie‘ und ihre praktische Theorie, in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 47 (2003), S. 141–170.
- Wimmel 1961 = Wimmel, Walter: Recusatio-Form und Pindarode, in: *Philologus* 109.1–4 (1965), S. 83–103.
- Wittkowski 1990 = Wittkowski, Wolfgang (Hg.): Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium, Tübingen 1990.
- Wittstock 2011 = Wittstock, Uwe: Der Fall Esra. Ein Roman vor Gericht. Über die neuen Grenzen der Literaturfreiheit, Köln 2011.
- Wolf/Rammerstorfer 2024 = Wolf, Norbert Christian/Rammerstorfer, Lydia: Die Autonomie der Literatur auf dem Prüfstand. Bourdieus feldtheoretischer Ansatz als Alternative zu soziologistischen Kurzschlüssen, in: *Journal of literary theory* 18.1 (2024), S. 42–66.
- Wolf 2013 = Wolf, Norbert Christian: Skizziert Lessings *Laokoon* eine Theorie der Kunstautonomie? Das Kapitel IX im ästhetikgeschichtlichen Kontext, in: Jörg Robert/Friedrich Vollhardt (Hgg.): Unordentliche Collectanea. Gotthold Ephraim Lessings ‚Laokoon‘ zwischen antiquarischer Gelehrsamkeit und ästhetischer Theoriebildung, Berlin/Boston 2013 (Frühe Neuzeit 181), S. 281–292.
- Worstbrock 1999 = Worstbrock, Franz Josef: Wiederzählen und Übersetzen, in: Walter Haug (Hg.): Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze, Tübingen 1999, S. 128–142.
- Wuttke 1996a = Wuttke, Dieter: Dürer und Celtis. Von der Bedeutung des Jahres 1500 für den deutschen Humanismus. Jahrhundertfeier als symbolische Form, in: Dieter Wuttke: Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren, Bd. 1, Baden-Baden 1996 (Saecula Spiritalia 29), S. 313–388.
- Wuttke 1996b = Wuttke, Dieter: Humanismus als integrative Kraft. Die Philosophia des deutschen ‚Erzhumanisten‘ Conrad Celtis. Eine ikonologische Studie zu programmatischer Graphik Dürers und Burgkmairs, in: Dieter Wuttke: Dazwischen. Kulturwissenschaft auf Warburgs Spuren, Bd. 1, Baden-Baden 1996 (Saecula Spiritalia 29), S. 389–454.
- Zelle 1995 = Zelle, Carsten: Die doppelte Ästhetik der Moderne. Revisionen des Schönen von Boileau bis Nietzsche, Stuttgart/Weimar 1995.
- Zinsel 1926 = Zinsel, Edgar: Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus, Tübingen 1926.
- Zipfel 2001 = Zipfel, Frank: Fiktion, Fiktivität, Fiktionalität. Analysen zur Fiktion in der Literatur und zum Fiktionsbegriff in der Literaturwissenschaft, Berlin 2001 (Allgemeine Literaturwissenschaft – Wuppertaler Schriften 2).



# Abbildungsnachweise

- Abb. 1. © Michael Vogel ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danger\\_Dan,\\_Rote\\_Flora\\_2023.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Danger_Dan,_Rote_Flora_2023.jpg), letzter Zugriff: 6. Juni 2024), „Danger Dan, Rote Flora 2023“, CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>).
- Abb. 2. © C. Suthorn (<https://commons.wikimedia.org/wiki/Creator:C.Suthorn>, letzter Zugriff: 6. Juni 2024), „D15 25“ ([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/D15\\_25.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/23/D15_25.jpg)), CC BY-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>).
- Abb. 3. © Bayerische Staatsbibliothek, München, CC BY-NC-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>).
- Abb. 4. © Max-Planck-Institut für Rechtsgeschichte und Rechtstheorie, ([https://dlc.mpg.de/image/mpirg\\_sisis\\_259300/1/](https://dlc.mpg.de/image/mpirg_sisis_259300/1/), letzter Zugriff: 6. Juni 2024), Public Domain.
- Abb. 5. © Sonderforschungsbereich 1391 *Andere Ästhetik*.
- Abb. 6. © Bayerische Staatsbibliothek, München, CC BY-NC-SA 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>).
- Abb. 7. © Bayerische Staatsbibliothek, München, NoC-NC 1.0 (<http://rightsstatements.org/vocab/NoC-NC/1.0/>).
- Abb. 8. © Ansgar Koreng ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:150418\\_Konzerthaus\\_Berlin\\_Gendarmenmarkt.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:150418_Konzerthaus_Berlin_Gendarmenmarkt.jpg), letzter Zugriff: 6. Juni 2024), „150418 Konzerthaus Berlin Gendarmenmarkt“, CC BY 3.0 DE (<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/de/legalcode>).
- Abb. 9. © Matthias Schalk ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vor-Frue-Kirke\\_Koebenhavn\\_Doebefonten\(Matthias\\_Schalk\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vor-Frue-Kirke_Koebenhavn_Doebefonten(Matthias_Schalk).jpg), letzter Zugriff: 6. Juni 2024), „Vor-Frue-Kirke Koebenhavn Doebefonten(Matthias Schalk)“, CC BY 3.0 DE (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>).
- Abb. 10. © Stephan Kambor (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stuttgart-Schillerdenkmal-04.jpg>, letzter Zugriff: 6. Juni 2024), „Stuttgart-Schillerdenkmal-04“, CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>).
- Abb. 11. © MSeses ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schillerdenkmal\\_Stuttgart\\_Detail.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schillerdenkmal_Stuttgart_Detail.jpg), letzter Zugriff: 6. Juni 2024), „Schillerdenkmal Stuttgart Detail“, CC BY-SA 3.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/legalcode>).
- Abb. 12. © [https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%9Cber\\_den\\_Dilettantismus#/media/Datei:Goethe\\_Schiller\\_-\\_Dilettantismus2.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%9Cber_den_Dilettantismus#/media/Datei:Goethe_Schiller_-_Dilettantismus2.jpg) (letzter Zugriff: 6. Juni 2024), Public Domain.
- Abb. 13. © Bayerische Staatsbibliothek, München, NoC-NC 1.0 (<http://rightsstatements.org/vocab/NoC-NC/1.0/>).
- Abb. 14. © <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/431124> (letzter Zugriff: 6. Juni 2024), Public Domain.
- Abb. 15. © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Public Domain.
- Abb. 16a und b. © Bayerische Staatsbibliothek, München, NoC-NC 1.0 (<http://rightsstatements.org/vocab/NoC-NC/1.0/>).
- Abb. 17a. © Bayerische Staatsbibliothek, München, NoC-NC 1.0 (<http://rightsstatements.org/vocab/NoC-NC/1.0/>).
- Abb. 17b. © Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel, Public Domain.





# Personen- und Werkregister

- Abel, Jakob Friedrich von 78  
– *Rede über das Genie* 78
- Adelung, Johann Christoph 78  
– *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* 78
- Adorno, Theodor W. 5, 33, 67–71, 73, 75, 97f., 111, 137  
– *Ästhetische Theorie* 5 Anm. 29, 70f. Anm. 172, 174–179, 98 Anm. 105  
– *Jargon der Eigentlichkeit* 33, 73  
– *Kritik des Musikanten* 69 Anm. 168–169  
– *Minima Moralia* 98 Anm. 106  
– *Noten zur Literatur* 69, 71, 111 Anm. 158
- Alberti, Leon Battista 123  
– *De pictura* 123 Anm. 229
- Aretino, Pietro 123 Anm. 230  
– *Lettere* 123 Anm. 230
- Aristoteles 21, 35, 38–42, 45f., 96, 108, 127f., 136  
– *De anima* 108  
– *Poetik* 21, 38–42, 46 Anm. 56, 96 Anm. 92, 127
- Augustinus, Aurelius 59, 120, 131  
– *Confessiones* 120 Anm. 214  
– *De civitate dei* 59, 120 Anm. 216  
– *Quaestiones evangeliorum* 131 Anm. 275
- Aue, Hartmann von 118f.  
– *Iwein* 118
- Bacon, Francis 13f., 93f.  
– *De augmentis scientiarum* 13  
– *Novum Organon* 93
- Barclay, John 114 Anm. 180, 135  
– *Argenis* 114 Anm. 180, 135
- Batteux, Charles 13 Anm. 15, 37, 46  
– *Les beaux arts réduits à un même principe* 13 Anm. 15, 46  
– *Einleitung in die schönen Wissenschaften* 46
- Baudelaire, Charles 65, 72
- Baumgarten, Alexander Gottlieb 15, 45, 46 Anm. 52, 108–111, 121, 128–133  
– *Aesthetica* 15, 45, 108–111, 128–132
- Beckett, Samuel 69, 71, 98
- Beethoven, Ludwig van 23, 48, 52, 55, 106  
– *Chorfantasie op. 80* 48, 52  
– *Missa solennis* 52  
– *Rasumowsky-Quartette op. 59* 23  
– *9. Symphonie* 23, 52, 106
- Bembo, Pietro 85 Anm. 35, 87, 109  
– *De imitatione* 85 Anm. 35
- Benjamin, Walter 33
- Benn, Gottfried 24, 72, 97, 136
- Berg, Alban 69
- Berlioz, Hector 23
- Biller, Maxim 4  
– *Esra* 4, 6
- Blanckenburg, Friedrich von 132  
– *Versuch über den Roman* 132
- Boccaccio, Giovanni 121
- Bodmer, Johann Jakob 126
- Boileau, Nicolas 96  
– *Art poétique* 96
- Bourdieu, Pierre 34, 44f. Anm. 45, 59f., 63
- Brahms, Johannes 23
- Brecht, Bertolt 59, 69, 78
- Breitinger, Johann Jakob 126–128, 132f.  
– *Critische Dichtkunst* 126–128
- Brockes, Barthold Hinrich 37, 122f.  
– *Irdisches Vergnügen in Gott* 122  
– *Selbstbiographie* 37 Anm. 12
- Büchner, Georg 33
- Bürger, Peter 59 Anm. 123, 66f., 118
- Burgkmair der Ältere, Hans 100f.  
– *Memorialbild des Konrad Celtis* 101
- Caravaggio, Michelangelo Merisi da 7
- Castiglione, Baldassare 34, 59  
– *Il libro del Cortegiano* 59
- Catullus, Gaius Valerius 45 Anm. 52
- Celan, Paul 113
- Celtis, Konrad 76 Anm. 1, 100f., 104, 120 Anm. 212, 123, 135  
– *Amores* 100f., 135  
– *Ars versificandi et carminum* 120 Anm. 212  
– *Germania generalis* 101
- Chrétien de Troyes 118f., 121

- Cicero, Marcus Tullius 15, 87f.  
– *Tusculanae Disputationes* 15
- Constant, Benjamin 65, 76  
– *Journaux intimes* 65
- Coward, William 21 Anm. 53  
– *Licentia poetica discuss'd* 21 Anm. 53
- Curtius, Ernst Robert 71, 122 Anm. 221, 124 Anm. 233, 235
- Curtius, Michael Conrad 38f.  
– *Aristoteles Dichtkunst, ins Deutsche übersetzt* 38f.
- ,Danger Dan' 1f.  
– *Das ist alles von der Kunstfreiheit gedeckt* 1f.
- Dannecker, Johann Heinrich 54
- Dante Alighieri 54, 106, 121  
– *La Divina commedia* 106
- Dingelstedt, Franz 54  
– *Vor Schillers Standbild in Stuttgart. An Thorvaldsen* 54
- Doležel, Lubomir 116 Anm. 191, 121, 132f.
- Droste-Hülshoff, Annette von 106
- Duchamp, Marcel 67  
– *Springbrunnen (Fountain)* 67
- Dürer, Albrecht 100, 103f. Anm. 141, 123
- Eco, Umberto 136  
– *Il nome della rosa* 136
- Empedokles 40f.
- Eribon, Didier 136
- Ernaux, Anni 136
- Erstenberger, Andreas 11 Anm. 5  
– *De autonomia* 11 Anm. 5
- Fontenelle, Bernard le Bovier de 125  
– *Entretiens sur la pluralité des mondes* 125
- Fortunatus 134
- Friedrich, Caspar David 106  
– *Wanderer über dem Nebelmeer* 106
- Fritsch, Ahasverus 104 Anm. 141  
– *Tractatus De Typographis, Bibliopolis, Chartariis, Et Bibliopegis* 104 Anm. 141
- Fuhrmann, Manfred 38, 40f. Anm. 24f.
- Gadebusch, Thomas Heinrich 25 Anm. 85  
– *Schwedischpommersche Staatskunde* 25 Anm. 85
- Gambara, Veronica 106 Anm. 146
- Garve, Christian 16, 59
- Gautier, Théophile 65  
– *Albertus* 65 Anm. 145
- George, Stefan 65 Anm. 146
- Gesner, Johann Matthias 46 Anm. 52  
– *Novus linguae et eruditionis Romanae thesaurus* 46 Anm. 52
- Goethe, Johann Wolfgang 20 Anm. 48, 29 Anm. 100, 31 Anm. 109, 60 Anm. 127, 61, 64f., 66 Anm. 150, 72f., 78 Anm. 11, 95, 132, 136, 138 Anm. 2  
– *Faust* 138 Anm. 2  
– *Schema über Dilettantismus* 60 Anm. 127, 61  
– *Wandrer's Sturmlied* 29 Anm. 100  
– *Zum Schäkespeare's Tag* 132
- Gorman, Amanda 3  
– *The Hill We Climb* 3
- Gottsched, Johann Christoph 38, 89, 96
- Goya, Francisco de 108
- Grimm, Jacob / Grimm, Wilhelm 45f., 48  
– *Deutsches Wörterbuch* 45f., 48
- Grimmelshausen, Hans Jakob Christoffel von 109f., 135  
– *Der Abentheuerliche Simplicissimus Teutsch* 109f., 135
- Hanslick, Eduard 23, 24 Anm. 72  
– *Vom Musikalisch-Schönen* 23, 24 Anm. 72
- Haller, Albrecht von 37  
– *Die Alpen* 37
- Haug, Walter 118, 119 Anm. 204
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 32, 48–50, 55, 137, 139  
– *Vorlesungen über die Ästhetik* 48–50
- Heidegger, Martin 73  
– *Der Ursprung des Kunstwerkes* 73  
– *Hölderlins Hymnen Germanien und Der Rhein* 73
- Heine, Heinrich 33, 64–66, 78  
– *Die romantische Schule* 64  
– *Lutetia* 64
- Herder, Johann Gottfried 16, 29 Anm. 100, 48  
– *Säkularische Hoffnungen* 16
- Herodot 11

- Hesiod 117  
 – *Theogonie* 117
- Hippel, Theodor Gottlieb 132 Anm. 278  
 – *Lebensläufe nach aufsteigender Linie* 132 Anm. 278
- Historia von D. Johann Fausten* 134 f.
- Hoffmann, E. T. A. 23  
 – *Schriften zur Musik* 23 Anm. 68
- Hölderlin, Friedrich 31 Anm. 109, 55, 73, 78  
 Anm. 11, 113  
 – *Der Ister* 73  
 – *Der Rhein* 73  
 – *Germanien* 73  
 – *Hyperion* 55
- Homer 15, 30, 40, 88 f., 95
- Horatius Flaccus, Quintus 20 f., 28–31, 37, 45  
 Anm. 52, 49, 62, 76, 91, 95 f., 103 f., 108 f., 119, 131  
 – *Ars poetica* 20 f., 29 Anm. 96 f., 31 Anm. 106 f., 49, 96, 108 f., 119  
 – *Carmina* 29 f. Anm. 95, 100, 102–105, 95, 119  
 – *Epistulae* 29 Anm. 99, 91  
 – *Sermones* 29, 96
- Kafka, Franz 69, 71, 99
- Kandinsky, Wassily 24
- Kant, Immanuel 11–13, 15–17, 24, 26, 32, 34, 44  
 Anm. 45, 46–48, 56–60, 63, 65, 76, 80, 91 f., 94, 96, 107, 110 f., 112 Anm. 162, 125, 137, 139  
 – *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* 56 Anm. 104  
 – *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* 13, 91, 111 f.  
 – *Critik der praktischen Vernunft* 12  
 – *Critik der Urteilskraft* 12, 13 Anm. 14–17, 44 f. Anm. 45, 46 f., 56 f., 59, 63, 91 f., 96  
 – *Der Streit der Fakultäten* 12  
 – *Die Metaphysik der Sitten* 12  
 – *Zum ewigen Frieden* 11
- Kästner, Abraham Gotthelf 15
- Kayser, Wolfgang 72 f.  
 – *Das sprachliche Kunstwerk* 72 f.
- Kleist, Heinrich von 113, 125  
 – *Das Erdbeben in Chili* 113 f., 125
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 15, 84 f., 123  
 – *Ästhetiker* 84 f.  
 – *Messias* 123
- Knigge, Adolph Franz Friedrich Ludwig Freiherr 34, 59  
 – *Ueber den Umgang mit Menschen* 59 Anm. 121
- Koeppen, Wolfgang 3  
 – *Tauben im Gras* 3
- Körner, Christian Gottfried 17, 20, 47 Anm. 63, 57  
 – *Ueber Charakterdarstellung in der Musik* 47 Anm. 63
- Kroonenburg, Henricus 21 Anm. 43  
 – *Oratio de licentia poetica* 21 Anm. 43
- Kuffner, Christoph 48  
 – *Text zu Ludwig van Beethovens Fantasie für Klavier, Chor und Orchester c-Moll: Op. 80* 48
- Labé, Louise 106  
 – *Euvres* 106
- Lactantius, Lucius Caecilius Firmianus 120  
 – *Divinae institutiones* 120
- Lavater, Johann Caspar 84  
 – *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* 84 Anm. 33
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 116, 121, 124–126, 128–131, 133  
 – *Essais de Théodicée* 125
- Lessing, Gotthold Ephraim 21, 32 f., 35–38, 40–45, 48, 62 f., 76, 78, 89–92, 96, 109, 111, 140  
 – *Hamburgische Dramaturgie* 37 Anm. 9, 41 f., 90 Anm. 62, 140  
 – *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie* 35–38, 42 f., 45, 109, 111 Anm. 159  
 – *Pope ein Metaphysiker!* 40
- Liszt, Franz 23
- Livius, Titus 131
- Longueil, Christophe de 87
- Lorris, Guillaume de 121
- Lucanus, Marcus Annaeus 45, 117
- Luhmann, Niklas 26 Anm. 90, 44 Anm. 45
- Luther, Martin 59, 77, 134  
 – *Tischreden* 134

- Mallarmé, Stéphane 65 Anm. 146
- Marino, Giambattista 7, 102 Anm. 136
- Marperger, Bernhard Walther 21 Anm. 52f.  
– *De licentia poetica* 21 Anm. 52f.
- Matthiä, Wilhelm 53f.  
– Stuttgarter Schiller-Denkmal 53f.
- Marx, Karl 33, 50, 59, 66, 68, 70, 75, 81
- Mendelssohn, Moses 40  
– *Pope ein Metaphysiker!* 40
- Meyer, Conrad Ferdinand 65 Anm. 146
- Miller, Henry 2 Anm. 3  
– *Opus Pistorum* 2 Anm. 3
- Mirandola, Gianfrancesco Pico della 85 Anm. 35, 109  
– *De imaginatione* 109  
– *De imitatione* 85 Anm. 35  
– *Strix sive de ludificatione daemonum* 109
- Montaigne, Michel de 109  
– *De l'Oisiveté* 109
- Moritz, Karl Philipp 15, 41 Anm. 28, 55, 72, 96f.  
– *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* 41 Anm. 28, 96f.
- Müller, Jan-Dirk 72 Anm. 188, 87 Anm. 47, 104 Anm. 143, 113 Anm. 172, 115f. Anm. 186f., 118f. Anm. 202, 205, 133f., 298
- Neumark, Georg 131 Anm. 275  
– *Poetische Tafeln* 131 Anm. 275
- Newton, Isaac 17, 116, 120 Anm. 210, 125  
– *Principia* 120 Anm. 210  
– *Scholium Generale* 120 Anm. 210
- Nietzsche, Friedrich 24
- Novalis (Hardenberg, Georg Philipp Friedrich von) 24, 55, 112, 139
- Omeis, Magnus Daniel 21 Anm. 53  
– *De licentia poetica* 21 Anm. 53
- Opitz, Martin 37, 85f., 88, 122  
– *Buch von der Deutschen Poeterey* 85f.  
– *Vesuvius* 86, 122
- Orléans, Arnulf von 117f.  
– *Glosulae super Lucanum* 117 Anm. 196
- Ovidius Naso, Publius 29 Anm. 102, 45 Anm. 52, 86, 111  
– *Amores* 29 Anm. 102  
– *Fasti* 86  
– *Tristia* 111
- Owen, John 124, 131  
– *Epigrammata* 124 Anm. 234
- Paleotti, Gabriele 77 Anm. 8  
– *De imaginibus sacris, et profanis* 77 Anm. 8
- Petrarca, Francesco 106 Anm. 146, 121
- Pindar 29, 31 Anm. 109, 89
- Platen-Hallermünde, August von 65 Anm. 146
- Platon 40f., 55
- Pope, Alexander 125  
– *Essay on man* 125
- Praxiteles 106  
– *Aphrodite von Knidos* 106
- Propertius, Sextus Aurelius 29 Anm. 102  
– *Elegien* 29 Anm. 102
- Prudentius Clemens, Aurelius 45 Anm. 52
- Pseudo-Longinos 90  
– *Über das Erhabene* 90
- Quintilianus, Marcus Fabius 21 Anm. 54, 119f.  
– *Institutio oratoria* 21 Anm. 54, 119, 120 Anm. 209–211
- Raimondi, Marcantonio 104 Anm. 141
- Ramler, Karl Wilhelm 37 Anm. 11, 46  
– *Einleitung in die schönen Wissenschaften* 37 Anm. 11, 46
- Rauterberg, Hanno 1f., 4 Anm. 22, 26, 82 Anm. 20
- Rebhun, Johann Georg Sigismund 11 Anm. 7  
– *Disputatio Politica Prior de Autonomia Ecclesiae* 11 Anm. 7
- Reckwitz, Andreas 82, 83 Anm. 27
- Rilke, Rainer Maria 65 Anm. 146, 113
- Rotterdam, Desiderius Erasmus von 87f.  
– *Ciceronianus* 87f.
- Ruangrupa 5
- Scaliger, Julius Caesar 125
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von 48f., 55, 65  
– *Philosophie der Kunst* 48, 49 Anm. 74
- Schiller, Friedrich 15–22, 24–27, 31f., 34, 44 Anm. 45, 46, 47 Anm. 63, 48, 53–65, 66

- Anm. 150, 71, 73, 78, 95, 96 Anm. 94, 106, 111 f., 132 Anm. 279, 137–139
- *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* 16, 22, 58, 60
  - *Bürger-Rezension* 60
  - *Der Wolfische Homer* 95
  - *Die Götter Griechenlandes* 17–19.
  - *Die Horen* 47 Anm. 63, 60–62
  - *Die Künstler* 46, 48, 55
  - *Kallias-Briefe* 47 Anm. 63, 56 f.
  - *Schemata über Dilettantismus* 60 Anm. 127, 61
  - *Über naive und sentimentalische Dichtung* 112
  - *Wallenstein* 71, 106
- Schinkel, Karl Friedrich 51
- *Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, Berlin* 51
- Schlegel, August Wilhelm 16, 65
- *Vorlesungen über Ästhetik* 16 Anm. 35
- Schlegel, Friedrich 16, 24, 97
- *Athenäums-Fragmente* 97
  - *Vom ästhetischen Werthe der Griechischen Komödie* 16 Anm. 34
- Schönberg, Arnold 25, 69
- Schönberger, Franz Xaver 78 Anm. 9
- *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* 78
- Schopenhauer, Arthur 24
- *Die Welt als Wille und Vorstellung* 24
- Schreiter, Karl Gottfried 13–15, 17, 19, 27, 32
- *De litteraturae autonomia* 13–15
- Schutz, Dana 2
- *Open Casket* 2
- Schwab, Gustav 53–55
- Schwarz, Sibylla 106 Anm. 146
- Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper Earl of 84
- *Soliloquy* 84 Anm. 32
- Shakespeare, William 110 Anm. 154, 132
- *As you like it* 110 Anm. 154
- Sidney, Sir Philip 125
- Silius Italicus, Tiberius Catius Asconius 45 Anm. 52
- Soltau, Dietrich Wilhelm 78 Anm. 9
- *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart* 78
- Sophokles 106
- *Antigone* 106
- Spoerhase, Carlos 1, 95 Anm. 90, 98 f., 100 Anm. 121
- Staël, Germaine de 65
- Stendhal 71
- Stiglmaier, Johann Baptist 53 f.
- *Stuttgarter Schiller-Denkmal* 53 f.
- Sulzer, Johann Georg 43, 46, 90, 91 f.
- *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* 43 Anm. 44, 46 Anm. 54, 90, 91 Anm. 66
- Taring Padi 4 f.
- *People's justice* 4
- Terentius Afer, Publius 45 Anm. 52
- Thomasius, Christian 92 Anm. 77
- *Einleitung zu der Vernunft-Lehre* 92 Anm. 77
- Thorvaldsen, Bertel 52–55, 139
- *Frauenkirche* 52
  - *Schiller-Denkmal* 53–55, 138
- Thukydides 11
- Tibullus, Albius 29 Anm. 102, 130 f.
- *Elegien* 29 Anm. 102
  - *Panegyricus auf Messalla* 130
- Titz, Johann Peter 21 Anm. 55
- *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* 21 Anm. 55
- Ullrich, Wolfgang 7 f., 45 Anm. 47
- Verdi, Giuseppe 23
- Vergilius Maro, Publius 42, 45 Anm. 52, 95, 99, 119, 131
- Verlaine, Paul 7
- Villon, François 7
- Voltaire 125
- *Candide* 125
- Vossius, Gerardus Joannes 131 Anm. 275
- *Poeticae institutiones* 131 Anm. 275
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 23, 55 Anm. 103
- *Phantasien über die Kunst* 23
- Wagner, Richard 23 f.
- *Zu Beethovens Neunter Symphonie* 23 Anm. 69
- Walther, Johann Georg 11 Anm. 7
- *Disputatio Politica Prior de Autonomia Ecclesiae* 11 Anm. 7

Weber, Max 104, 140

Wier (Weyer), Johann 134f.

– *De praestigiis daemonum* 134f.

Winckelmann, Johann Joachim 17, 42, 52

Anm. 89, 58, 65, 88f., 92, 97

– *Gedancken über die Nachahmung der  
Griechischen Wercke in der Malerey und  
Bildhauer-Kunst* 52 Anm. 89, 88f.

Wolff, Christian 15, 128, 131

Young, Edward 89f., 93–95

– *Conjectures of Original composition* 89, 93–95

Zola, Émile 45 Anm. 45