

## „MIT DEM GENIUS STEHT DIE NATUR IN EWIGEM BUNDE“

Zur Genie-Ideologie in gewandelter Perspektive\*)

Von Rüdiger Görner (London)

Genies gehen quer über die Gleise der Konvention. Sie verkörpern – aus der Sicht der medienvermittelten Popularästhetik – den Prototypus des inspiriert Schaffenden. Gerade im Medienzeitalter, welches den Starkult ungehemmt vorführt, erfreut sich die Genie-Ideologie neuer Beliebtheit. Ausgehend von diesen Befunden versucht dieser Beitrag, die Rede vom Genie mit dem Problem der „self-creation“ (Richard Rorty) zu verbinden. Von besonderem Interesse ist hierbei Thomas Carlyles These vom Werk oder „Buch“ als dem eigentlich Handelnden, wodurch dessen kulturkonservative Selbstpositionierung in dieser Frage einen überraschenden Ausblick auf die (Kritik an der) Genie-Konzeption in der Moderne ermöglicht.

From the point of view of media-assisted popular aesthetics the “genius” remains the prototype of an inspired “creator” of artefacts of all sorts. This article relates Richard Rorty’s notion of „self-creation“ to Carlyle’s idea of „the book“, or indeed any artistic work, being the real protagonist in the story of cultural development. In so doing it shows how Carlyle’s approach, mainly associated with conservatism in culture, can offer a surprising perspective on, and insight into, the critical appreciation of genius in modernism.

Wie sinnentleert klingt die Frage nach dem Genie heute in einer Zeit, in der die Verwendung des Wortes ‚Genie‘ oder ‚einfach genial‘ – zumal in den Medien inflationär geworden ist? Inwiefern sollte man beim Gebrauch dieses Wortes zwischen bestimmten Kunstformen unterscheiden? Ist das Wort ‚Genie‘ nicht auch weiterhin nur plausibel in schaffens- oder produktionsästhetischer Hinsicht verwendbar? Zumindest eines darf als gesichert gelten: Nicht jedes Genie verfügt über eine charismatische Ausstrahlung; und nicht jeder Charismatiker kann für sich beanspruchen, genial begabt zu sein.

---

\*) Dieser Aufsatz geht auf einen Vortrag zurück, der die von HELMUTH KIESEL veranstaltete internationale Tagung ‚Genie und Charisma‘ eröffnete, die im Wissenschaftszentrum der Universität Heidelberg vom 15. bis 17. Juni 2011 stattfand. Keine Arbeit hat unser Nachdenken über die Entwicklung des Genie-Gedankens nachhaltiger bereichert und so geformt wie JOCHEN SCHMIDTS zweibändige Studie zu diesem Themenkomplex: *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750–1945*. Zwei Bände. Darmstadt 1985. Dass ich als einer seiner damaligen Mitarbeiter an den ersten Vorstufen dieser in ihrer Bedeutung schwerlich zu überschätzenden Monographie etwas mitwirken, ihr Wachsen miterleben konnte, gehört zu meinen prägenden Bildungserlebnissen.

Als die Berufsexzentrikerin und Schriftstellerin (in dieser Reihenfolge!) Edith Sitwell als Kind gefragt wurde, was sie einmal werden wolle, soll sie nach eigenem Bekunden zur Antwort gegeben haben: „Ein Genie“.¹) Im Sinne ihrer legendären rhetorischen Schlagfertigkeit und damit performativ ausgelebten Charismatik wurde sie es –, weniger durch die Qualität ihrer poetischen Erzeugnisse. Die uns in diesem Themenzusammenhang jedoch weiterführende Frage, die sich hinter Sitwells Bemerkung verbirgt, hatte sich freilich schon Novalis gestellt: „Kann man ein Genie seyn oder werden wollen?“²) Seine Antwort lautete, bedingt: ‚Ja‘, sofern das Ich bei seiner Entwicklung sich nicht durch die „Theilung der Kraft“, etwa der „Aufmercksamkeit“ selbst untergrabe und vergesse, auf den „instinkthaften“ Urgrund seines Seins zu achten. Was das England nach Sitwell angeht, so erleben dort Diskurse über das Genie derzeit erstaunliche Aufschwünge. In der Presse fällt das Wort geradezu inflationär häufig. Das Geniale hat Konjunktur und ist offenbar von werbewirksamem Signalwert. Bestimmte Sportler werden als Genies bezeichnet, Schachspieler ohnehin. Ausstellungen oder Bücher des Titels ›The Genius of ...‹ (es folgen von Photographie, bedeutenden Städten bis hin zum Kochen alle nur denkbaren Gegenstände) sind längst Legion. Der ›Observer‹ legte 2007 einen schmalen Band unter dem Titel ›Book of Genius‹ kostenlos einer Ausgabe bei;³) Oxford University Press brachte neulich den Titel ›Genius: A Very Short Introduction‹ von Andrew Robinson⁴), dem mittlerweile Bestseller-Status zugeschrieben werden kann; und der Nobelpreisträger für Physiologie und Präsident der Royal Society, Paul Nurse, denkt weiter öffentlich über die Genetik des Genies nach, auch seines eigenen.⁵) Damit ist zumindest angedeutet, dass der eigentliche Schub im wieder erwachten Interesse am Genie mit Diskursen verbunden ist, die sich an Richard Dawkins 1976 veröffentlichte Studie ›The Selfish Gene‹ anschließen, namentlich an seine These von den Memen, mutierfähigen Gedankenbausteinen, wenn man so will, welche die Speicherfähigkeit des Gehirns ausmachten. Dawkins spricht des Weiteren von Memplexen, memischen, also tradierungsfähigen Vernetzungssystemen, die etwa in Ideologien zum Ausdruck kommen, aber auch in Religionen. Die Aktionspotenziale solcher Vernetzungssysteme sollen in Genies offenbar besonders hoch sein.

Übertragen gesprochen: Im Memplex trifft das Gen auf Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung, und zeugt mit ihr einen rückwärtsgewandten Zukunftswert.

---

Was ich nachfolgend zu diesem Thema beizutragen habe, kann im Vergleich dazu nur eine Fußnote sein. Doch sei sie Jochen Schmidt in bleibender dankbarer Verehrung zugedacht.

¹) In: RICHARD GREENE, Edith Sitwell. Avant Garde Poet, English Genius, London 2011, S. 11.

²) In: NOVALIS, Werke, Tagebücher und Briefe des Friedrich von Hardenberg, hrsg. von HANS-JOACHIM MÄHL und RICHARD SAMUEL, Bd. 2, Darmstadt 1999, S. 683 (›Das allgemeine Brouillon‹, N° 903).

³) CARL WILKINSON, The Observer Book of Genius, London/Reading 2007.

⁴) ANDREW ROBINSON, Genius. A Very Short Introduction. Oxford 2011.

⁵) Vgl. ROBIN MCKIE and PAUL NURSE, Home Truth for the Gene Genius, in: The Observer Profile, 24. 10. 2010, S. 34.

So neuartig die wissenschaftliche Fundierung dieses Zusammenhangs anmutet, die Einsicht selbst findet sich bereits in Honoré de Balzacs – bedenkt man die Zeitumstände – radikal zu nennenden ›Essay über das poetische Genie‹ von 1819/20, in dem er konstatiert: „Das Gedächtnis ist die erste Bedingung für Genialität.“<sup>6)</sup> Das ist umso bedeutungsvoller, als Roland Barthes seine notorische These vom ‚Tod des Autors‘ auf die abschließend aus anderem Blickwinkel eingegangen werden soll, von Balzac ausgehend entwickelt hat. Gen und Genie scheint mehr als nur eine Alliteration zu verbinden; zumindest auf eines verweisen sie, auf das Generierende, das Hervorbringen, ob allmählich oder vermittelt eines Geistesblitzes, gar neuronalen Zündens oder Feuerns. Die neurologische Dimension des Genialen wurde zum Thema durch die sehr einsame Entscheidung des Pathologen Thomas Stoltz Harvey, seinerzeit Einsteins Gehirn zu zerlegen. Marion C. Diamond gelang dann der Nachweis einer ungewöhnlich hohen Konzentration von für die neuronale Informationsvernetzung wichtigen Gliazellen in Einsteins Gehirn. Man fühlte sich an Herders wie stets zielsichere Bemerkung zu Beginn des Genie-Taumels in deutschen Landen erinnert, bald sei mit einer Akademiefrage zu rechnen, was denn Genie sei? „Aus welchen Bestandteilen es bestehe, und sich darin natürlich wieder zerlegen lasse? Wie man dazu und davon komme?“<sup>7)</sup>

Wie immer dem auch sei, Genies gehen quer über die Gleise der Konventionen; sie hebeln Traditionen aus, verweigern sich bestimmten Erwartungen, stunden den Zeitgeist, um ihn womöglich zu transzendieren, und das alles im Namen der „originellen Hervorbringung“. Sie lagern mit den neun Musen an der Quelle des Schöpferischen, einem von Pegasus geschaffenen Brunnen, der Hippokrene, am Berg Helikon. Der Niederländer Johann König (1586–1642) schuf 1624 ein betont farbenprächtiges Gemälde einer solchen Szene, die Momente der von Athene geförderten Inspiration in allen Künsten zeigt. Das Gemälde will ausstrahlen, will die Schaffensakte in den Künsten zum charismatischen Ereignis werden lassen. Das Zusammenspiel von Konzentration und Bewegung zelebriert dieses symphonische Bild. Am Rand steht der Dichter; er scheint als Letzter hier auf dem Helikon angekommen zu sein; Athene weist ihn auf die Gesamtszene, als liege es nun an ihm, sich darauf einen Vers zu machen. Er steht der Göttin am nächsten und wird die Möglichkeit haben, als ein Einzelner mit seinem Gedicht hervorzutreten.

Zum Zeitpunkt dieses Gemäldes ist der Künstlerkult in Europa längst im Gange; und die europäische Kultur beginnt sich durch diese Mythisierung des Einzelnen und seiner Persönlichkeit zu definieren. Bis 1500 war es im Bereich des Militärischen der Condottiere, der in den italienischen Stadtstaaten zum Sinnbild der starken Einzelpersonlichkeit wurde, bis er sich quasi selbst aufzuführen begann und seine eigentliche Aufgabe, die militärische Führung, zugunsten eigener Pracht-

<sup>6)</sup> In: EDGAR PANKOW (Hrsg.), Honoré de Balzac, Pathologie des Speziallebens. Aus dem Französischen übertragen von CHRISTINA GOLDMANN, Leipzig 2002, S. 218.

<sup>7)</sup> In: JOHANN GOTTFRIED HERDER, Sämtliche Werke, hrsg. von BERNHARD SUPHAN, Bd. 8, Berlin 1892, S. 222.

entfaltung versäumte.<sup>8)</sup> Doch die im eigentlichen Sinne erste politische Renaissance-Figur, mit der sich Europa beschäftigte – bis hin zu Richard Wagners dritter Oper (1842) –, war Cola di Rienzi, in dessen Putsch gegen die Adelherrschaft in Rom 1347 die altrömische Idee des Volkstribunen neu auflebte.<sup>9)</sup> Aber erst Wagner erklärte ihn zum Genie, vor allem aber Tragöden der Macht. Nur der heroische Zweikampf mit dem eigenen Schicksal schien dem jungen Wagner die dem Genie gemäße Form der Selbstbestimmung.<sup>10)</sup> Diese Hinweise auf die politische Sphäre scheinen auch mit Blick auf Machiavellis Traktat ›Il principe‹ (1513/1532) wichtig. Machiavelli definiert den Fürsten als Genie des Kalküls, der vor allem dadurch herrschen kann, weil er sich selbst zu beherrschen versteht. Diese Diskurse sind bereits fest etabliert, als Giorgio Vasari ›Le Vite‹ herausgab, Lebens- und Werkbeschreibungen bedeutender Künstler, Bildhauer und Architekten, deren zweite Ausgabe von 1568 buchstäblich Epoche machte und den vom Politischen ins Künstlerische übersetzten Geniekult *avant la lettre* begründete. Das ist insofern bemerkenswert, als Vasari, Architekt und Spross einer Familie von Töpfern, in erster Linie das Handwerkliche der von ihm beschriebenen Künstler herausgearbeitet und jegliche Form ihrer Sakralisierung oder Mythisierung vermieden hatte. Ganz wie Machiavelli die Instrumente und Funktionsweise der Macht analysierte, versuchte Vasari den Blick auf die Technik hinter der Kunst zu lenken. Schon in seiner Einleitung zu ›Le Vite‹ wartet er mit einem bezeichnenden Vergleich auf: Moses habe sein Volk deswegen angeklagt, weil es Plastiken (wie das Goldene Kalb) angebetet, nicht weil es diese gemacht habe. Sein zweiter enthüllender Vergleich bezieht sich auf Homer, und zwar auf das 28. Buch der ›Ilias‹, in dem der Dichter den Schild des Achill auf eine Weise beschrieben habe, dass man den Eindruck gewinnen könne, er werde vor unseren Augen geschnitzt und bemalt.<sup>11)</sup> Mit Berufung auf Vasari konnte dann die Frühromantik das Kunstgenie jedoch ohne Bezug auf sein handwerkliches Vermögen in den ›Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders‹ ebenso feiern wie später Walter Pater in seiner Wiederentdeckung der Renaissance die Kunst selbst als genialen Akteur im Drama der Kultur in Szene setzen. Doch bevor dieser Ansatz weiter zu verfolgen ist, seien zwei Problemfelder ansatzweise vermessen, die sich zwischen diesen Entwicklungen ausdehnen: die reformatorische und vernunftideologische Form der Aufklärung, die erhebliche Folgen für unsere geläufige Geniekonzeption zeitigte.

In den Reformatoren personalisierte und politisierte sich theologische Aufklärung in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Die höfische Porträtkunst, der

<sup>8)</sup> MICHAEL MALLETT, Der Condottiere, in: EUGENIO GARIN (Hrsg.): Der Mensch der Renaissance, Frankfurt/M. 1990 (1996), S. 49–78.

<sup>9)</sup> TOMMASO DI CARPEGNA FALCONIERI, Cola di Rienzo, Salerno Editrice, Rom 2002.

<sup>10)</sup> JOHN DEATHRIDGE, Wagner's Rienzi. A reappraisal based on a study of the sketches and drafts, Oxford 1977; – EGON VOSS, Nachwort, in: RICHARD WAGNER, Rienzi. Der letzte der Tribunen, Stuttgart 1993, S. 67–80.

<sup>11)</sup> In: GIORGIO VASARI, Lives of the Artists. A Selection transl. by GEORGE BULL, Harmondsworth 1986, S. 27.

gerade in der Reformation propagandistisch eingesetzte Holzschnitt, vor allem aber das Selbstporträt schufen eine Ikonographie des herausragenden Einzelnen, die etwa Dürer und Holbein souverän zu bedienen verstanden. Dieser Einzelne schien sich aus seinen sozialen Zusammenhängen lösen zu können und für sich einzustehen. Er beherrscht buchstäblich das Bild und füllt jeden Rahmen aus. Drohte durch die zunehmend hemmungslose Politisierung der Reformation und Gegenreformation im Kern bereits deren Profanisierung, so konnte der Künstler sich selbst in der Christus-Pose darstellen und zur bewunderungswürdigen, wenn nicht anbetungsfähigen Kultfigur werden.

Komplexer verhalten sich die Dinge im Rationalismus nachscholastischer Prägung, die der Aufklärung vorarbeitete. Als Thomas Wilson im England der Tudors seine Abhandlung ›Rule of Reason‹ veröffentlicht (1553)<sup>12)</sup>, versteht er Vernunft als eine rein sprachlogische Qualität, die sich rhetorisch umsetzen lasse. Der bedeutende (freilich noch nicht ‚geniale‘) Redner verstehe sich darauf, so Wilson, die Substanz einer Sache freizulegen, indem er die um den Wesenskern angelagerten „predictables“, „accidents“ und „predicaments“ bloßstelle. Die Wahrscheinlichkeiten und Unwahrscheinlichkeiten einer Sache würden so definierbar und Zweideutigkeiten ausgeräumt. Vernunft ziele auf das Erreichen von „disambiguation“.<sup>13)</sup>

In der englischen Tradition, die bekanntlich eine Grundlegung für den Geniegedanken geliefert, aber auch für eine bis ins Parodistische reichende frühe Kritik an diesem Kult gesorgt hat, wozu selbst noch die Erscheinung des Snob oder Dandy gehört, die das Geniale als affektierte gesellschaftliche Rolle performativ auslebten, in dieser englischen Tradition also bewegte sich Francis Bacon in seinen ›Essays‹ zwar noch auf dem Boden der rhetorischen Logik eines Wilson; ihm ging es jedoch bereits um eine freie Handhabung dieser Denkstilmittel. Zwar gebraucht auch Bacon noch nicht den Begriff des Genies, doch zeigen seine ›Essays‹ (1597), die ihrerseits Montaignes ›Essais‹<sup>14)</sup> von 1580 (I–II) beziehungsweise 1588 (III), verpflichtet sind, dass gerade das Phänomen der Ambiguität oder der „Simulation and Dissimulation“<sup>15)</sup>, also der Täuschungs- und Entlarvungsmomente, eines besonderen Kopfes bedürfe, um sicher damit umzugehen. In der Kritik des Scheins, sogar der in der Rhetorik verbreiteten „vanité des paroles“ weiß sich Bacon mit Montaigne durchaus einig. Die toposhafte *vanitas*-Kritik des späten 16. und 17. Jahrhunderts impliziert, dass der wirkliche Kopf, ein Leonardo, Galilei oder

<sup>12)</sup> THOMAS WILSON, *The Rule of Reason Containing the Art of Logic*. Reprint. Kessinger Publishing, Whitefish MT 2003.

<sup>13)</sup> Vgl. dazu: ALBERT J. SCHMIDT, *Thomas Wilson and the Tudor Commonwealth. An Essay in Civic Humanism*, in: *Huntington Library Quarterly*. Vol. 23, No. 1 (Nov., 1959), S. 49–60.

<sup>14)</sup> MICHEL DE MONTAIGNE, *Essais*. Chronologie et introduction par ALEXANDRE MICHA, Paris 1969; MONTAIGNE, *Essais*. Erste deutsche Gesamtübersetzung von HANS STILETT, Frankfurt/M. 1998.

<sup>15)</sup> FRANCIS BACON, *Essays*, edited by MICHAEL J. HAWKINS, London/Vermont (1913) 1994, S. 14–16.

Newton also, dergleichen Eitelkeiten nicht nötig habe. Schon 1711 hatte dann Joseph Addison in einem ›Spectator-Artikel‹ Ursache, das Genie-Gerede zu karikieren: „There is no Character more frequently given to a Writer, than that of being a Genius. I have heard many a little Sonneteer called a *fine Genius*. [...]“<sup>16</sup>) Was Bacon schon für das Wort „fame“ beklagt hatte, traf offenbar nun auch für das „Genie“ zu: Die Dichter schrieben es sich selbst zu, machten es im Sinne Montaignes ‚eitel‘ oder wie Bacon sagte, zum „Monster“.<sup>17</sup>)

Doch die Substantialisierung des Diskurses über das Genie ließ nicht lange auf sich warten und erfolgte abermals von England aus. Edward Young vollzog sie in seinen ›Conjectures on Original Composition‹ (1759), die bereits ein Jahr später in deutscher Übersetzung vorlag.<sup>18</sup>) Die Wirkung von Youngs Überlegungen schlug sich vor allem in einer fundamentalen Kritik an der Nachahmungsästhetik nieder. Die „Natur“ wurde zur Instanz der künstlerischen Hervorbringung erklärt. Als zentral hierfür erwies sich Youngs These, nach der die Natur uns alle „als Originale“ auf die Welt bringe. Und weiter in der durchaus getreuen Erstübersetzung:

Nicht zwey Gesichter, nicht zwo Seelen sind voneinander vollkommen ähnlich; alle tragen vielmehr das sichtbare Unterscheidungs-Zeichen der Natur an sich. Da wir nun als Originale gebohren werden, wie kömmt es doch, daß wir als Copien sterben? Die Nachahmung, der Affe, der sich immer darein mischet [...] ergreift die Feder und streicht das Unterscheidungs-Zeichen der Natur aus, zerstöret ihr schönes Vorhaben und vernichtet die ganze Individualität der Seele.<sup>19</sup>)

In der Bemühung um Aufklärung über die Natur des Genies, die in Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ (1790) gipfelt, gerät die Vernunft in einen akuten Erklärungsnotstand, den Kant nur bestätigen kann, da „der Urheber eines Produkts, welches er seinem Genie verdankt, selbst nicht weiß, wie sich in ihm die Ideen dazu herbei finden.“ Auch habe er es nicht seiner Gewalt, so Kant weiter, „dergleichen nach Belieben oder planmäßig auszudenken, und anderen in solchen Vorschriften mitzuteilen, die sie in Stand setzen, gleichmäßige Produkte hervorzubringen.“<sup>20</sup>) Mit anderen Worten, das Genie kann sich nicht wirklich selbst bestimmen; seine Anlagen, sein ihm nicht wirklich bewusstes Können verschulden im Grunde seine Unmündigkeit, da es nichts für seine Hervorbringungen könne.

Selbst im weiteren Umfeld der sonst betont nüchtern gelagerten schottischen Aufklärung spielte die Genie-Ideologie eine zunehmend wichtige Rolle, wie das Beispiel von deren neben Robert Fergusson wichtigstem Vertreter, James Beattie

<sup>16</sup>) In: *The Spectator*, by JOSEPH ADDISON, RICHARD STEELE, and others, ed. by G. GREGORY SMITH. Vol. I, London, New York 1954, S. 482.

<sup>17</sup>) BACON, *Essays* (zit. Anm. 15), S. 152.

<sup>18</sup>) EDWARD YOUNG, *Gedanken über die Original-Werke*. Aus dem Englischen von H. E. VON TEUBERN. Nachdruck Heidelberg 1977.

<sup>19</sup>) Ebenda, S. 66.

<sup>20</sup>) In: IMMANUEL KANT, *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von WILHELM WEISCHEDER, Darmstadt 1983, Bd. 8, S. 406f.

(1735–1803), belegt. Sein bedeutendstes, zur Werther-Zeit entstandenes Epos, ›The Minstrel; or: The Progress of Genius: (1771 und 1774) wurde zum Programm, wie schon der erste Abschnitt des Vorworts belegt:

The design was, to trace the progress of a Poetical Genius, born in a rude age, from the first dawning of fancy and reason, till that period at which he may be supposed capable of appearing in the world as a MINSTREL, that is, as an itinerant Poet and Musician; – a character, which, according to the notions of our fore-fathers, was not only respectable, but sacred.<sup>21)</sup>

Das solchermaßen geheiligte, aber auch mit einer poetischen Genealogie ausgestattete Genie stellt sich als Medium eines autonomen Schaffens dar, wobei der Verfasser eines derartigen Epos nahelegt, nicht nur über ein Genie zu handeln, sondern dadurch auch selbst zu einem zu werden. Wenn Lichtenberg zu dieser Zeit „Trostgründe für die Unglücklichen, die keine Original-Genies sind“, sammeln möchte<sup>22)</sup>, dann hätte er auch Grund, die Genies ob ihrer Abhängigkeit von ihrem schöpferisch Unbewussten zu trösten. Erst Jean-Paul Sartre wird in seinem bemerkenswerten Versuch über Tintoretto (1964) behaupten, Genie zeige sich gerade daran, ob einer wie Tintoretto in der Lage sei, sich dem Geniekult gegenüber dadurch indifferent zu verhalten, dass er den Stil der anderen einfach übernehme, in dessen Fall jener Veroneses und Titians. Ein unmittelbares Echo auf die zuvor zitierte Position Kants findet sich in einem Brief von Schiller an Goethe, und zwar vom 23. August 1794. In ihm konstatiert Schiller, das Genie sei sich immer selbst das größte Geheimnis.<sup>23)</sup> Im Genialischen ließen sich dementsprechend der spekulative und intuitive Geist, das Einheitsstreben des einen und die Tendenz zur Mannigfaltigkeit des anderen verbinden. Poetisch gesagt: „Mit dem Genius steht die Natur in ewigem Bunde, | Was der eine verspricht, leistet die andre gewiß.“<sup>24)</sup> Im „Genie“-Kapitel seiner ›Vorschule der Ästhetik‹ (1804/1813) verschaffte Jean Paul dieser Konstellation durch eine klangvolle Metapher gebührend Aufmerksamkeit: „Nur das einseitige Talent gibt wie eine Klaviersaite unter dem Hammerschlage *einen* Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfen-Saite; eine und dieselbe spielt sich selber zu mannigfachem Tönen vor dem mannigfachen Anwehen.“<sup>25)</sup> Jean Paul bemühte sich darum, der Verwechslung von Genie und Virtuose entgegenzuwirken. Die genialen Künstler, er schließt Dichter, Maler, Tonkünstler, „ja den Mechaniker“ ein, verfügten im Gegensatz zum Virtuosen über ein Organ, das „ihnen die Wirklichkeit zugleich

<sup>21)</sup> JAMES BEATTIE, *The Minstrel; or: The Progress of Genius*. Edinburgh 1805; Projekt Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/27221/27221-h/27221-h.htm> (12.08.2014).

<sup>22)</sup> Zit. nach: JOCHEN SCHMIDT, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik: 1750–1945*, 2 Bde., Darmstadt 1985, Bd. 1, S. XIV.

<sup>23)</sup> In: JOHANN WOLFGANG GOETHE, *Briefwechsel mit Schiller*, hrsg. von KARL SCHMID, 2. Aufl., Zürich 1960, S. 15.

<sup>24)</sup> In: FRIEDRICH SCHILLER, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hrsg. von GERHARD FRICKE und HERBERT G. GÖPFERT, 8., durchges. Aufl., München 1987, Bd. 1, S. 247.

<sup>25)</sup> JEAN PAUL, *Vorschule der Ästhetik*. Nach der Ausgabe von NORBERT MILLER hrsg., textkritisch durchges. und eingel. von WOLFHART HENCKMANN, Hamburg 1980, S. 56 (§ 12).

zum Gegenstande und zum Werkzeuge der Darstellung zuführt“ und ihnen somit als Material und Darstellungsform erschließt.<sup>26)</sup>

Die Genie-Ästhetik in der Spätaufklärung, dem Sturm und Drang, der frühen Klassik und Frühromantik lässt sich zum einen mit dem Bedürfnis erklären, das zum poetischen Naturereignis stilisierten ‚Phänomen Shakespeare‘ zu begreifen; zum anderen äußert sich darin ein gewandeltes Verständnis von künstlerisch realisierter, aber sozial meist unverträglicher Subjektivität. Noch bei Richard Rorty sollte das Problem Subjektivität vor diesem Hintergrund als Problem und schlechtes Gewissen des politischen Liberalismus Erwähnung finden: „There is no way to bring self-creation together with justice at the level of theory“.<sup>27)</sup>

Doch dieser „self-creation“, auch wiederholten Selbsterfindung, die so wesentlich mit der Genie-Ästhetik verbunden ist, hatte schon, was überraschen mag angesichts seiner eigenen überbordenden Phantasie, Jean Paul ganz im Sinne Herders Zügel angelegt. Zum Genie gehöre „Besonnenheit“, „Mäßigung“ im richtigen instinkthaft zu erfassenden Augenblick. Voraussetzung dieser Besonnenheit sei, so Jean Paul, „ein Gleichgewicht und ein Wechselstreit zwischen Tun und Leiden, zwischen Sub- und Objekt“.<sup>28)</sup> Dies erinnert an das klassische ins Ästhetische überführte ethische Maß, die aristotelische μέστες. Doch legte Jean Paul gleiches Gewicht auf den „Instinkt oder Trieb“ als dem „Sinn der Zukunft“, wie er schreibt<sup>29)</sup>, dessen sich das Genie frei zu bedienen wisse.

Zwischen den vielfältigen, meist kunstideologisch begründeten Auffassungen über das, was das Geniale sei, zeichnete sich um 1800 folgende Synthese ab: ein Genie verfüge souverän über sein Talent, das es gleichsam in einen Aggregatzustand zu versetzen verstehe; das bedeutet, es könne – in höchstem Maße inspiriert – *handeln*, wobei dieses Handeln noch vorrangig auf das Hervorbringen von Kunst bezogen war. Durch Autobiografien und Bildungsromane inszeniert sich die von Fichte philosophisch legitimierte radikale Subjektivität als Spiegelbild des genialen Einzelnen. Noch bei Friedrich Gundolf und Max Kommerell sollte diese Konzeption nachwirken und dem Dichter eine geistig-gesellschaftliche Führungsrolle zuschreiben, die gerade in ihrer antipolitischen Attitüde eminent politisch wirkte. Zu denken wäre auch an die Art, in der 1921 der indische Dichter Rabindranath Tagore in Berlin und München empfangen wurde, als exotisches Dichter-Genie, der jedes Yogi-Klischee zu bedienen schien und als weltpoetischer Guru von der Presse und frenetisch begeisterten Menschen gefeiert wurde, die sich in Berlin um Einlass zu Tagores Veranstaltungen prügelten.<sup>30)</sup> Tagore dürfte wohl die erste

<sup>26)</sup> Ebenda.

<sup>27)</sup> Zit. nach: DANIEL BORN, Private Gardens, Public Swamps. Forster and the Psychology of Edwardian Culture. *Howards End and the Revaluation of Liberal Guilt*, in: *Novel. A Forum on Fiction* 25 (1992), No. 2, S. 141–159, hier: S. 143.

<sup>28)</sup> JEAN PAUL, *Vorschule* (zit. Anm. 25), S. 56f. (§ 12).

<sup>29)</sup> Ebenda, S. 60 (§ 13).

<sup>30)</sup> Vgl. dazu: STEFAN ZWEIG, Rabindranath Tagores ›Sadhana‹, in: DERS., *Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays*, hrsg. von KNUT BECK, Frankfurt/M. 1984, S. 179–187.

global operierende charismatische Pop-Ikone mit poetisch-genialem, von W. B. Yeats in seinem Vorwort zu den ›Gitanjali‹, die Tagore 1913 den Literaturnobelpreis eingebracht hatten, beglaubigtem Anspruch gewesen sein.

Um 1800 nun hatte sich auch eine erweiterte Ikonographie des Genies etabliert. Die Prometheus-Gestalt stellt eine Verbindung her zwischen dem Genie und dem Aufbegehren, der Revolte, von Goethes früher ›Prometheus‹-Hymne bis zu Beethovens Ballettmusik ›Die Geschöpfe des Prometheus‹ und Shelley Dichtung ›Prometheus Unbound‹. Das Genie versteht sich in diesem aktualisierten Mythos als Heros der Selbstentfesselung. Als Schiller im März 1801 noch einmal Goethe gegenüber zu einer poetologischen Selbstbestimmung ausholt und das Besondere des Poeten, den er sogar im wörtlichen Sinne des  $\pi\omicron\epsilon\iota\nu$  als „Macher“ bezeichnet, dadurch kennzeichnet, dass allein dieser in der Lage sei, „seinen Empfindungszustand in ein Objekt zu legen, so, daß dieses Objekt mich nötigt, in jenen Empfindungszustand überzugehen“ und quasi lebendig auf den Leser einwirke<sup>31)</sup>, kontert Goethe mit einer Bemerkung, die seiner Prometheus-Zeit entstammte; spricht er doch sogleich vom Genie, dem er ein Handeln aus dem Unbewussten attestiert. Und weiter schreibt Goethe:

Der Mensch von Genie kann auch verständig handeln nach gepflogner Überlegung aus Überzeugung; das geschieht aber alles nur so nebenher. Kein Werk des Genies kann durch Reflexion und ihre nächsten Folgen verbessert, von seinen Fehlern befreit werden; aber das Genie kann sich durch Reflexion und Tat nach und nach dergestalt hinaufheben, daß es endlich musterhafte Werke hervorbringt. Je mehr das Jahrhundert selbst Genie hat, desto mehr ist das einzelne gefördert.<sup>32)</sup>

*Musterhafte Werke* – das bedeutet aber auch, das Genie verführt zwangsläufig zur Nachahmung, zum Epigontum, mithin genau zu dem, was es für sich selbst als Zumutung entrüstet von sich weist. Doch werden diese rein ästhetischen Kreise bereits im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts empfindlich gestört, und zwar durch das Phänomen Napoleon. Seine politisch-ästhetische Selbstinszenierung gefällt sich in Macht exponierender Äußerlichkeit, die der scheinhaften Machtemblematik freilich zunächst Substanz verleihen kann. Napoleons Selbstermächtigung, keiner spürt dies genauer als Beethoven, setzt den ästhetischen Genieglauen ins Machtpolitische um, auch um den Preis, die bürgerliche Freiheit einerseits durch den *Code civil* zu sichern, sie aber andererseits durch aggressive Machtpolitik auch wieder zu vergewaltigen. Goethe spielt – nur halb im Scherz – für sich selbst ein bizarres Szenarium durch. Im August 1806 vermerkt er im Tagebuch ein kleines Gedankenexperiment, das Napoleons „subjektiv-charismatische Legitimation“<sup>33)</sup> als Konsequenz der eigenen Autonomievorstellung des Genies deutet: „Unterwegs politisiert und neue Titel Napoleons ersonnen. Spaß von subjektiven Prinzen. Ferner Fichtes Lehre in Napoleons Taten und Verfahren wiedergefunden.“<sup>34)</sup> Die

<sup>31)</sup> GOETHE, Briefwechsel mit Schiller (zit. Anm. 23), S. 851 (Brief vom 27. März 1801).

<sup>32)</sup> Ebenda, S. 854 (Brief vom 3. April 1801).

<sup>33)</sup> SCHMIDT, Geschichte des Genie-Gedankens (zit. Anm. 22), Bd. 1, S. 451.

<sup>34)</sup> Zit. nach ebenda.

ironische Tonlage spricht gegen das, was gemeinhin über Goethes Napoleon-Verehrung bekannt ist, nämlich ihn als ein Genie der Tat zu sehen. Sie spielt auf Napoleons Neigung an, Satrapen zu ernennen, also Epigonen seiner Macht, quasi Karikaturen und Nebenfiguren seiner charismatisch besetzten eigenen Rolle.

Wie man dies auch werten mag, die Erscheinung Napoleons politisierte die Vorstellung vom Genie europaweit ebenso unwiderrufflich, wie es das Charisma als Mittel der Selbstermächtigung sanktionierte.<sup>35)</sup>

Gleichzeitig aktivierte sich die Rede vom Helden neu, und zwar gerade im Widerstand gegen Napoleon in Gestalt des Nationalheros – von der Arminius-Gestalt bis zu Andreas Hofer. Doch auch die Natur, vor allem die Sonne, sieht sich ästhetisch als heldenhaft verklärt; das geschieht paradigmatisch in Beethovens viertem Lied aus dem Zyklus op. 48 „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, komponiert wohl um 1801/02, das durch als ‚majestätisch‘ gekennzeichnete, militärisch wirkende tonische Triaden eine Resakralisierung der Natur geradezu erzwingen will und zur Apotheose der heldengleichen Sonne führt. Beethoven scheint hier die vergöttlichte Natur und den Zeitgeist miteinander rivalisieren zu lassen.

Doch es sollte bis 1840 dauern, bevor das Heldische und die Heldenverehrung vor dem Hintergrund der Genie-Tradition auf europäischer Bühne verhandelt werden sollte, und zwar durch Thomas Carlyle in seinen öffentlichen Vorlesungen ›On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History‹. Da passte es buchstäblich ins Bild, dass Ludwig I. von Bayern bereits 1830 die Walhalla bei Regensburg als nationale Genie- und Heldenstätte in Auftrag gegeben hatte, zwölf Jahre danach fertig gestellt von Leo von Klenze. William Turner schuf 1843 das bekannte, emphatisch anti-heroische Gemälde von der Eröffnung der Walhalla, in dem sich der Tempelbau in Licht und Schleiern aufzulösen scheint und die bürgerliche Ausflugsgesellschaft weitab auf dem gegenüberliegenden Ufer der Donau ironischerweise, bedenkt man den Anlass, sich geschichtsvergessen vergnügt.

Carlyle praktiziert und zelebriert die Fusionierung von Mythos und Politik und führt, sich auf Hegels Weltgeist berufend, wie später Gobineau, „den mythischen Helden als Subjekt in die Geschichte ein“.<sup>36)</sup> Die Skala der Großen reicht bei Carlyle von Odin über Mahomet, Dante, Shakespeare bis Luther, John Knox, Cromwell, Rousseau und Napoleon, wobei seine fünfte Vorlesung, die hier von

<sup>35)</sup> Noch in der Mitte des 20. Jahrhunderts findet sich dazu jedoch auch eine makaber ironische Variante, wenn wir an das zwar positiv gemeinte, aber doch problematische Wort Thomas Manns vom Charisma des „Rollstuhl-Caesaren“ Franklin Delano Roosevelts denken. Zit. nach: HANS RUDOLF VAGET, Thomas Mann, der Amerikaner. Leben und Werk im amerikanischen Exil 1938–1952, Frankfurt/M. 2011.

<sup>36)</sup> Ernst Cassirer sollte diese Entwicklung als Verhängnis diagnostizieren, weil durch eine solche Personalisierung die ethische Rückbindung des Handelns und damit auch die sittliche Fundierung der Kultur Schaden genommen habe. Dazu: HEINZ PAETZOLD, Die Symbolische Ordnung der Kultur. Ernst Cassirers Beitrag zu einer Theorie der Kulturentwicklung, in: DOROTHEA FREDE und REINOLD SCHMÜCKER (Hrsgg.), Ernst Cassirers Werk und Wirkung. Kultur und Philosophie, Darmstadt 1997, S. 178.

besonderem Interesse ist, ausdrücklich vom „Hero as Man of Letters“ handelt.<sup>37)</sup> Carlyle beruft sich in seiner Bestimmung des heldischen Einzelnen auf Fichtes Schrift ›Über das Wesen des Gelehrten‹, in der dieser das Priestertum des geistigen Menschen etabliert habe. Durch den „Man of Letters“ werde die göttliche Weltidee im Wort Manifest (237). Von Odins Runen bis zum Buchdruck von Gutenberg und Caxton erstrecken sich die Bemühungen, ein Überlieferungsmedium für das Wort zu schaffen, in dem die, wie Carlyle sagt, „soul of the whole Past Time“ liege. (240) Er fragt dann nicht, wer etwa die St Paul’s Cathedral erbaut, sondern was diesen Bau in Gang gesetzt habe. Seine Antwort: das Alte Testament („that divine Hebrew Book“, 241). Das Buch als Genie oder Held einer Kultur stellte Carlyle neben die großen Handelnden. Für Carlyle eher überraschend, dass er behauptet: „Literature is our Parliament too. Printing, which comes necessarily out of Writing, I often say, is equivalent to Democracy: invent Writing, Democracy is inevitable“ (244). Geist ist Macht, die sich aber aufgrund ihres Mediums pluralisiert. Carlyle, so kompromisslos er den Utilitarismus zu bekämpfen versucht, anerkennt doch die materiellen Grundlagen der Kultur, die freilich der Geist des Einzelnen durchdringen müsse, damit sie zur tradierbaren Form werden können.

Carlyle stellt sich dabei dem Gegensatz von urbanem Massenphänomen und dem Anspruch, der eigenen These von der Triebkraft des Einzelnen in der Kulturentwicklung gerecht zu werden. Er versucht dies mit einer Art Gedankenkraftakt, der sich wie folgt präsentiert:

This London City, with all its houses, palaces, steamengines, cathedrals, and huge immeasurable traffic and tumult, what is it but a Thought, but millions of Thoughts made into One; – a huge immeasurable Spirit of a Thought, embodied in brick, in iron, smoke, dust, Palaces, Parliaments, Hackney Coaches, Katherine Docks, and the rest of it! Not a brick was made but some man had to think of the making of that brick. (245)

Carlyle sucht nach Verkörperungen des Weltgeistigen, nach realen und zugleich symbolischen Objekten und Formen in einer Moderne, in der sich die Bestandteile des Ganzen, auch die Technik, die Dampfmaschinen, der Verkehr, das Eisen drohen zu verselbständigen. An dieser Stelle in Carlyles fünfter Vorlesung über ›Heroes and Hero-Worship‹ ist offensichtlich, wie bemüht er bleibt, urbane Phänomene, Embleme der zivilisatorischen Moderne doch noch auf das Eine zu verpflichten, was an sich angesichts der sozialen Verhältnisse, denen er sich gegenüberübersieht, ein heroischer Akt genannt werden muss.

Carlyles eigentlicher genialer Heros hieß Goethe; sein Antiheld ist der zur „World-Machine“ gewordene Weltgeist, der sich aufzulösen droht in „triviality, formulism and Commonplace“ (250). Er spricht warnend von einer Welt, in der die tote Mechanik regiert und die Gravitation zum Gott erklärt wird (251). Dem hält er das quasi Heldenhafte einer die falschen Götter entzaubernden Kulturkritik entgegen, als deren erster Prophet er sich durchaus empfiehlt.

---

<sup>37)</sup> Die folgenden Textstellen werden nach dieser Ausgabe zitiert: THOMAS CARLYLE, *Selected Writings*, edited with an Introduction by ALAN SHELSTON, Harmondsworth 1980.

Der Carlyle-Leser und -Kritiker, Friedrich Nietzsche, er sollte ihn in der ›Götzen-Dämmerung‹ als einen „heroisch-moralischen“ Interpreten „dyspeptischer Zustände“ bezeichnen, einen „Rhetor aus Not“, der als verkappter Atheist durch die Verehrung von Menschen starken Glaubens „etwas in sich betäubt habe“, Nietzsche also entwarf in ›Menschliches, Allzumenschliches‹ die wohl eingehendste Kritik des „Cultus des Genies“, die hier abschließend etwas eingehender betrachtet werden soll.<sup>38)</sup> Sie findet sich im Vierten Hauptstück „Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller“. Auch wenn diese Kritik später im ›Zarathustra‹, der ›Morgenröthe‹ und der ›Fröhlichen Wissenschaft‹, von ›Ecce homo‹ zu schweigen, vom Bekenntnis zum Freigeistigen abgelöst und in der Genealogie der Moral in eine Moralität des freien Geistes übergeführt wird<sup>39)</sup>, dieser geniekritische Ansatz in ›Menschliches, Allzumenschliches‹ entwirft vor dem Horizont der europäischen Kulturgeschichte eine am Prinzip der Selbstkritik orientierte Künstlerpsychologie, die freilich bereits die „Abendröthe der Kunst“ (KSA 2, 186), also ihr selbstverklärendes Ende in sich trägt. Wie auch später bleibt Nietzsches ambivalentes Verhältnis zum Phänomen Napoleon der entscheidende Referenzpunkt im Bereich des politisch Charismatischen; doch scheint diese ganze Serie von Aphorismen, die sich auf das Genie-Problem beziehen, durch etwas anderes ausgelöst worden zu sein, was Aphorismus 155 verrät: die Veröffentlichung der Notizbücher Beethovens. Nietzsche ersieht daraus, dass der Komponist „die herrlichsten Melodien allmählich zusammengetragen und aus vielfachen Ansätzen gewissermassen ausgelesen hat“ (KSA 2, 146). Daraus folgert er: „Alle Grossen waren grosse Arbeiter, unermüdlich nicht nur im Erfinden, sondern auch im Verwerfen, Sichten, Umgestalten, Ordnen“ (KSA 2,147).

Das ist die Keimzelle seiner kritischen Überlegungen zum Geniehaften in der Entwicklung der Kultur und der Künste. Nietzsche spricht vom „Verhängniss der Grösse“, das sich darin äußere, dass „das Vorbild des Grossen die eitleren Naturen zum äusserlichen Nachmachen oder zum Überbieten“ reize, das Epigonale fördere (KSA 2, 148f.). Der „Cultus des Genius“ sei ein Zeichen der Eitelkeit und der Verweigerung, sich mit dem Werden eines Werkes auseinanderzusetzen. Immer begnüge man sich mit dem Konsum des schon Fertigen. Er spricht sogar davon, dass der Schein der Vollkommenheit eines Werkes „tyrannisire“ (KSA 2, 152). Er verweist – wie Schiller in seinem zitierten Brief an Goethe – auf das Handwerkliche in der Kunst, auf die Notwendigkeit unablässigen Entwerfens, probeweisen Erzählens und des Exzerpieren „aus einzelnen Wissenschaften“, und zwar vornehmlich alles dessen, wie er bezeichnenderweise sagt, „was künstlerische Wirkung macht“ (KSA 2, 153). Hart geht er mit dem „Aberglauben vom Genie“ ins Gericht, den er zutreffenderweise als Ersatzreligion entlarvt, deren größte Gefahr

<sup>38)</sup> In: FRIEDRICH NIETZSCHE, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden, hrsg. von GIORGIO COLLI und MAZZINO MONTINARI, München 1988, Bd. 2, S. 154–156 (= KSA 2).

<sup>39)</sup> SCHMIDT, Geschichte des Genie-Gedanke (zit. Anm. 22), Bd. 2, S. 127–168, bes. S. 162ff.

für den Menschen darin liege, vor sich selbst zu erschauern, „sei es nun jener berühmte Cäsaren-Schauer oder der hier in Betracht kommende Genie-Schauer; wenn der Opferduft, welchen man billigerweise allein einem Gotte bringt, dem Genie in's Gehirn dringt, so dass er zu schwanken und sich für etwas Übermenschliches zu halten beginnt“ (KSA 2, 154). Die Folgen für das ‚Genie‘ seien „das Gefühl der Unverantwortlichkeit“ gepaart mit dem Verlust der Selbstkritik, die Nietzsche die „Schwungfeder im eigenen Gefieder“ nennt (KSA 2, 155), und ein bloßes Liebäugeln mit selbstbestätigender Wirkung statt Arbeit an der Substanz. Nietzsches Beispiel heißt einmal mehr Napoleon, der am Ende an seiner Selbstverblendung gescheitert sei. Wenn er später in der ›Götzen-Dämmerung‹ (KSA 6, 120) mit Bezug auf Emerson und Carlyle ein Wort Lope de Vegas zitiert („yo me sucedo a mi mismo“, und zwar aus seinem Stück ›Der Spiegel und die Maske‹, also: ‚ich geschehe mir selbst‘), dann wäre dies bereits hier in ›Menschliches, Allzumenschliches‹ angebracht gewesen, um die Selbstbezüglichkeit des Geniekults zu kritisieren. Den „Genius der Cultur“ dagegen beschreibt Nietzsche in ›Menschliches, Allzumenschliches‹ in einer Art ernsthafter Karikatur, sieht er in ihm doch einen „Jemand“, der die „Lüge, die Gewalt, den rücksichtslosesten Eigennutz“ so sicher als seine Werkzeuge handhabe, dass sich in ihm nur ein „böses dämonisches Wesen“ erkennen lasse. Doch sei dieser „Genius der Cultur“ – oder in Goethes Sinne „des Jahrhunderts“ – eben auch ein „Centaur, halb Thier, halb Mensch“ mit „Engelsflügeln am Haupte“ (KSA 2, 202). Ein widersprüchliches Wesen also, eine prekäre Ausnahmeerscheinung, ein, wie er in der ›Morgenröthe‹ in nächster Nähe zu seiner These, die „Liebe zur Macht“ sei der „Dämon des Menschen“ (KSA 3, 209), schreibt, „leibhafter und beseelter“ physiologischer Widerspruch“ in sich. Das Genie besitze „viele wilde, unordentliche, unwillkürliche Bewegung und sodann wiederum viele höchste Zweckthätigkeit der Bewegung“, zudem einen inneren Spiegel, „der beide Bewegungen neben einander und in einander, aber auch oft genug wider einander zeigt.“

Wohin aber führen dergleichen Bestimmungsversuche? Vielleicht zu jener Bezeichnung, die Baudelaire für Victor Hugo gefunden hat und die Nietzsche genüsslich zitierte: ein „Esel von Genie“ (KSA 11, 601). Oder zur Selbstparodie des heldischen Genies, die aufs Jahr am Ende des Jahrhunderts ihre musikalische Gestalt gewonnen hatte, nämlich in Richard Strauss op. 40, seiner Tondichtung ›Ein Heldenleben‹, die als komische Selbstvorführung seine Tondichtungen ›Don Juan‹ (op. 20) und ›Till Eulenspiegels lustige Streiche‹ (op. 28) zu überbieten und jeden Gedanken an das Künstlerisch-Geniale scheinbar zu hintertreiben versuchte. Er leistete dies freilich in einem Medium, dessen magische, auf hörende Unterwerfung hin angelegte Macht genau jenen Glauben an das Außerordentliche in der Kunst bediente, den diese Kompositionen vorgeblich travestieren. Denn gerade von der ästhetischen Brechung des Geniehaft-Charismatischen, sie reicht von Jean Paul bis zu Straussens ›Till Eulenspiegel‹ und Chaplins Film ›Der große Diktator‹, geht ein Reiz aus, der in der Machtpolitik allenfalls im tragischen Scheitern von Größe – mit den bekannten verheerenden Konsequenzen – wirksam geworden ist.

Letzten Endes stehen wir hier vor Wahrnehmungsfragen und ästhetisch-politischen Einschätzungen, in deren erinnernder Verknüpfung und pointierter Vergegenwärtigung Balzac, wir erinnern uns, die eigentliche Leistung des poetischen Genies gesehen hatte. Diese Definition des ‚Centauren‘ namens Genie ist unverfänglich genug, um als Beschreibungsform des außergewöhnlichen Schaffensprozesses zu dienen. Unzweifelhaft verfänglich aber, verführerisch, was in solchermaßen inspirierten Schaffensakten entstehen kann.

Oder wäre das Genie der Wiedergänger des toten oder von Roland Barthes für tot erklärten Autors?<sup>40)</sup> Diese Frage stellt sich inzwischen vor dem Hintergrund der elektronischen Medien, der Auseinandersetzung über die Urheberrechtsfrage<sup>41)</sup> im Internet mit erhöhter Dringlichkeit. Absorbiert der endlose Text im Internet nicht den Autor, das Subjekt? Gibt es noch eine individuelle Autorschaft?<sup>42)</sup> Sind die ‚Genies‘ von heute allenfalls noch geschickte ‚user‘? Das „digitale Strömen“ und Strudeln der Texte habe das „Originalgenie des Abendlandes verschluckt.“<sup>43)</sup> Der „richtungslose Text im Internet“ sei „nun selbst das Allmächtige“, das Netz als Medium das jeden ‚user‘ Ermächtigende schlechthin.<sup>44)</sup> Das Subjekt, so ließe sich behaupten, sei Objekt des sich selbst fortschreibenden Textes geworden; es werde zum anonymen Niemand.

Nochmals gefragt: Ist die seit 1990 wieder Aufmerksamkeit zuwachsende ‚Rückkehr des Autors‘<sup>45)</sup> unter den radikal gewandelten medialen Bedingungen des Strömens von Codes, Daten und Zeichen allenfalls die Rückkehr eines Gespenstes? Wenn das ‚Genie‘ in erster Linie vom Gedächtnis und seiner Aktivierung

---

<sup>40)</sup> ROLAND BARTHES, *Der Tod des Autors*, in: FOTIS JANNIDIS, GERHARD LAUER, MATIAS MARTINEZ, SIMONE WINKO (Hrsgg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft* (= RUB 18058), Stuttgart 2003, S. 185–193. Dazu die Replik von Michel Foucault: *Was ist ein Autor?*, in: ebenda, S. 198–229. – Vgl. auch: SEAN BURKE, *The death and return of the author. Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, Edinburgh University Press 1998, – sowie: ADRIAN WILSON, *Foucault on the "Question of the Author". A Critical Exegesis*, in: *The Modern Language Review* 99, 2 (April 2004), S. 339–363.

<sup>41)</sup> Vgl. u. a. DAVID LANGE, *At Play in the Fields of the Word. Copyright and the Construction of Authorship in the Post-Literate Millennium*, in: *Law and Contemporary Problems*, Vol. 55, No. 2, *Copyright and Legislation: The Kastenmeier Years* (Spring, 1992), S. 139–151.

<sup>42)</sup> Vgl. u. a. FLORIAN HARTLING, *Der digitale Autor. Autorschaft im Zeitalter des Internets*, Bielefeld 2009. – Dazu auch: CHRISTINE HAYNES, *Reassessing "Genius" in Studies of Authorship. The State of the Discipline*, in: *Book History*, Vol. 8, 2005, S. 287–320.

<sup>43)</sup> Vgl. THOMAS ASSHEUER, *Tod des Autors*, in: *Die Zeit*, 3. Mai 2012, S. 43. Assheuer referiert diese Position, teilt sie aber offenbar nicht. Denn er schließt seinen Artikel angemessen polemisch: „Sobald sie [die Menschen] das Netz verlassen, den täuschenden Schein des Egalitären und die Gleichheit der User, betreten sie das Reale, die soziale Welt der Kämpfe und der Ungleichheit, und dann sind sie wieder Subjekte aus Fleisch und Blut, wie die chinesischen Arbeitssklaven, die in einer modernen Hölle die Computer für Apple und Co. zusammenlöten, wenn sie sich nicht gerade aus Verzweigung vom Fabrikdach gestürzt haben.“

<sup>44)</sup> Vgl. ASSHEUER, ebenda.

<sup>45)</sup> Vgl. u. a. DANIELA LANGER, *Wie man wird, was man schreibt. Sprache, Subjekt und Autobiographie bei Nietzsche und Barthes*, München 2005.

sowie ‚poetischen‘ Realisierung abhängt, wie Balzac behauptet hatte – wir haben es eingangs zitiert –, dann steht durch das Internet nun der Speicher schlechthin zur Verfügung. Doch gilt es hier einen entscheidenden Unterschied zum Gedächtnis zu reflektieren, der, so offensichtlich er auch sein mag, in den entsprechenden Diskursen mehr und mehr verdrängt wird: Das Gedächtnis speichert Erfahrungswissen, aber es filtert auch durch das Vergessen, das Verlagern von Erfahrung und Empfindung in das Unbewusste. Und das eben fehlt dem Netz, das Nicht-Bewusste, da alles im Netz jederzeit präsent ist. Doch gerade diese Gedächtnispoetik<sup>46)</sup> zeichnet den ‚Urheber‘ aus. Sie ist ästhetisch reflektierbar im Rahmen eines Wechselspiels von Erinnern und Vergessen mit ihren jeweiligen hybriden Formen und transformierenden Gestaltungsmöglichkeiten. So wäre denn das ‚Genie‘ auch im Zeitalter des Digitalismus ein Genealoge und Generator von gedächtnisbedingten Formen, ein Siegelbewahrer und Aktivator menschlichen Vermögens.

---

<sup>46)</sup> Vgl. dazu meinen Aufsatz: Weil wir sind, was wir erinnern. Überlegungen zu einer Mnemontologie, in: Scheidewege 40 (2010/2011), S. 202–224.

