

Die Anfänge des schöpferischen Menschen

Edward Youngs *Conjectures*

Jan Niklas Howe

1759

Der schöpferische Mensch als zentrales Motiv aktueller Kreativitätsdiskurse entsteht nicht erst im 20. Jahrhundert. Er ist, seit der Demütigung des Rhapsoden Ion im gleichnamigen platonischen Dialog, fester Bestandteil des Sprechens über Kunst und über die Entstehung des Neuen. Die ‚Vorgeschichte‘ des schöpferischen Menschen¹ reicht bis in die Antike zurück; seine Setzung als Ursprung des Neuen dagegen beginnt erst Mitte des 18. Jahrhunderts. Ich möchte sie hier im Jahr 1759 beginnen lassen,² also mitten im Siebenjährigen Krieg, einem frühen Weltkrieg, der zumindest aus britischer Sicht nicht mehr viel mit den schlesischen Streitigkeiten zwischen Habsburg und Preußen zu tun hat. Er hat sich zu einem *Great War for the Empire* entwickelt und wird in Nordamerika, Ostasien und Kontinentaleuropa zugleich ausgetragen. Frankreich und Großbritannien kämpfen um Kolonien, Seewege und geostrategische Stützpunkte; begleitet wird der Krieg von einer Konjunktur nationalistischer Rhetorik.³ Zugleich ist 1759 ein Jahr großer literarischer und philosophischer Ereignisse: Adam Smith schreibt seine *Theory of Moral Sentiments*, die im Aufklärungsjahrhundert radikalste moralphilosophische Aufwertung des Gefühls. Im gleichen Jahr erscheint anonym Voltaires Frontalangriff auf geistliche und weltliche Autoritäten: *Candide*. Helvétius dagegen schreibt, unter dem

-
- 1 Hans Blumenberg (1981) hat überzeugend dafür argumentiert, diese Vorgeschichte als Geschichte des Naturbegriffs zu fassen.
 - 2 Ich lasse dabei um der historischen Stringenz willen einige wichtige Prätexte außer Acht. Zur Vorläuferschaft Shaftesburys für die Genieästhetik, um nur ein Beispiel solcher Vorläuferschaft zu nennen, vgl. Dehrmann 2008.
 - 3 Vgl. Regan 2013.

Druck wütender Atheismusvorwürfe, mehrere zerknirschte Zurücknahmen seines im Vorjahr erschienenen imaginations- und erkenntnistheoretischen Hauptwerks *De l'esprit*. Die französische Regierung entzieht Diderot und d'Alembert die Publikationsgenehmigung für die *Encyclopédie*. Rousseau arbeitet in Montmorency am *Émile*, der das Genre des Bildungsromans begründen wird. Der literarische Überraschungserfolg des Jahres sind in England die ersten beiden Bände von Sternes *Tristram Shandy*, einem Versuch über das Verhältnis von formalem Experiment und origineller Subjektivität. In Deutschland wendet sich Lessing mit dem 17. *Literaturbrief* gegen die Regelpoetik. Mit Hamanns *Sokratischen Denkwürdigkeiten* beginnt die deutsche Genieästhetik und Wolff publiziert mit der *Theoria generationis* sein Grundlagenwerk der Epigenesis-Theorie; alle drei Texte stellen unter verschiedenen Voraussetzungen und mit Blick auf verschiedene Gegenstände dieselbe Frage nach der Entstehung des Neuen.

1759 ist auch das Erscheinungsjahr eines vielzitierten Essays, der *Conjectures on Original Composition* von Edward Young. Sein Gegenstand ist Originalität: Young stellt die Fragen, was „original genius“ ist, ob und zu welchem Grade er ein Kennzeichen antiker oder moderner Schriftsteller ist und welche modernen Schriftsteller nach welchen Kriterien als *original genius* bezeichnet werden können. Originalität ist eine Eigenschaft, die dem Text selbst im Verlauf seiner Rezeptionsgeschichte immer wieder abgesprochen worden ist (vgl. Weinsheimer 1981). Ein Blick auf das gerade skizzierte Panorama des Jahres 1759 zeigt, dass dieser Vorwurf zumindest nicht unbegründet ist. Originell ist jedoch die Verdichtungsleistung von Youngs Essay, der in einem einzigen Begriff, dem des Genies, die zentralen Anliegen seines Erscheinungsjahres zusammenfallen lässt: Größe und historische Position des *Empire*, die Aufwertung von Gefühl und Moral, die philosophische und gesellschaftliche Position der Religion, das Verhältnis von künstlerischer Produktion und gesellschaftlicher Macht, das Problem der Begründung von intellektueller und moralischer Autorität, das Verhältnis von origineller Subjektivität und literarischem Experiment und die Frage nach der Entstehung des Neuen. Einflussreicher als die zeitgenössischen Publikationen und vielleicht auch wichtiger als der Siebenjährige Krieg scheint für Young ein Autor zu sein, der 1759 kaum mehr publiziert. Young widmet seinen Text Samuel Richardson als dem „Author of *Grandison*“ (Young 1759: 3). Er bezieht sich damit auf eine bereits sechs Jahre zurückliegende Veröffentlichung und auf ein – angesichts der Erfolge von *Candide* und *Tristram Shandy* – schon fast antiquiertes Paradigma des christlichen Gentleman in seiner gleichfalls schon fast antiquierten Form des englischen empfindsamen Romans. Richardson hat sich 1759 auf das Schreiben moralischer Briefe zurückgezogen und es ist weniger der *Charles Grandison* als vielmehr das Motiv von Rückzug und Sterben, das für Youngs Widmung ausschlaggebend scheint. Hier liegt eine der Überraschungen, die Youngs Text trotz seiner langen

Rezeptionsgeschichte immer noch bereithält: Genie ist, so möchte ich argumentieren, in seiner höchsten Form nicht mehr an literarische Produktion gekoppelt, sondern an die Inszenierung des eigenen Rückzugs und Sterbens.⁴ Der Essay enthält noch zwei weitere Überraschungen, die ihn als Gründungstext einer Poetik des schöpferischen Menschen inhaltlich, und d.h. ohne den strapazierten Rekurs auf die einflussphilologischen Linien zum deutschen Sturm und Drang, legitimieren. Die drei Überraschungen lauten thesenhaft zugespitzt: (1) Der schöpferische Mensch ist in seiner Entstehungszeit primär eine moralische und keine ästhetische Kategorie. (2) Die Polemik gegen die Nachahmung im Sinne von *imitatio*, die Young aus der *Querelle des anciens et des modernes* übernimmt, findet nur an der Textoberfläche des Essays statt. Auf einer zweiten, darunterliegenden Textebene kollabiert die Dichotomie von *imitation* und *genius* in ein Konzept erlernbaren Genies. (3) Die Privilegierung des Genies als einer einmaligen Ausnahmeerscheinung, die für die Genieästhetik als konstitutiv gilt, wird noch innerhalb des Essays sukzessive zurückgenommen. Indem er Genie als eine allgemein erreichbare Eigenschaft fasst, unternimmt Young eine Ausweitung des Begriffs. Es ist diese Doppelgeste, die Young so anschlussfähig macht für spätere Modelle von Kreativität: Er entwirft mit hohem Aufwand einen entrückten Superlativ, um ihn in einem zweiten Schritt zugänglich zu machen. In ähnlicher Weise operieren die *Creative Industries* des 20. und 21. Jahrhunderts mit ihrer Erzählung des außergewöhnlichen Subjekts und, schon aus ökonomischer Notwendigkeit, mit dessen alltäglicher Operationalisierung. Youngs Essay eignet sich hervorragend, um die poetischen Strategien dieser in sich widersprüchlichen und trotzdem immer noch wirkmächtigen Gleichzeitigkeit von exzeptioneller Singularität und allgemeiner Verfügbarkeit nachzuzeichnen. Ich rekonstruiere im Folgenden zwei Strategien der superlativen Aufladung des schöpferischen Menschen in Litotes und Metapher und eine gegenläufige Strategie der banalisierenden Verfügbarmachung, bevor ich am Ende eine Besonderheit der Young'schen Konzeption herausarbeite: Die Ersetzung ästhetischer durch moralische Evaluationskriterien, die das Genie unabhängig macht von dem, was es hervorbringt.

Diese Besonderheit ermöglicht es, eine weitere Annahme der Genieforschung kritisch zu hinterfragen, nämlich die Verbindung von Genie- und Autonomieästhetik. Youngs *Conjectures* propagieren an keiner Stelle das Bild eines aus der Gesellschaft gelösten Künstlers. Im Gegenteil, schon die Widmung des Textes an Richardson knüpft schöpferisches Genie an ethische und gesellschaftliche

4 Matthew Wickman (1998: 917) hat anhand des Briefwechsels zwischen Richardson und Young nachgewiesen, dass die Textgestalt der *Conjectures* nicht unwesentlich auf Richardson zurückgeht: Die entscheidende moralistische Wendung hin zum sterbenden Gentleman nimmt Young demnach auf Anraten Richardsons vor.

Verantwortung. Wenn bei Young Alexander Pope oder Jonathan Swift als Genies erwogen und für zu leicht befunden werden, so mit dem Argument, dass ihre dichterische Arbeit und ihre Persönlichkeit dem hohen moralischen Anspruch des Konzeptes nicht genügen. Die wechselseitige Durchdringung ethischer und ästhetischer Anliegen sowie die wechselseitige Abhängigkeit von künstlerischer Persönlichkeit und künstlerischer Produktion bilden die beiden zentralen Spannungsverhältnisse des Essays. Seinen geistesgeschichtlichen Horizont bildet noch immer die *Querelle*, in der sich Young als ‚Moderner‘ positioniert: Er gibt zwar eine Unterlegenheit moderner Autoren⁵ gegenüber den antiken zu, besteht aber darauf, dass es sich nicht um eine „necessary inferiority“ (1918a: 10) handelt. Aus dieser uneindeutigen Positionierung entsteht ein ambivalenter Genie-Begriff. Weder ist das schöpferische Genie in die unwiederbringliche Vorzeit verlegt noch wird zunächst der Superlativ, den es beschreibt, beschädigt, indem auch lebenden Menschen Genie-Qualitäten zugeschrieben werden können. Young gelingt es, das Genie als Bestandteil eines individualpsychologischen und nationalpädagogischen Programms zu operationalisieren. Indem er Genie als moralische Kategorie fasst, ermöglicht er keine Konzeption autonomer Kunst, aber, wie ich zeigen möchte, eine sehr weitgehende Emanzipation des schöpferischen Menschen vom Schöpfungsakt und von den Produkten seiner Schöpfung. Erkennbar ist das Genie nicht an seiner Produktion, sondern an seiner Persönlichkeit.⁶

Litotes

Youngs Essay ist als einer der wirkmächtigsten Texte des Genie-Paradigmas im 18. Jahrhundert anerkannt.⁷ Zwar geht Youngs literarischer Ruhm zu Lebzeiten

- 5 Der Begriff ist hier absichtlich nicht gegendert. Young lässt nirgendwo, auch nicht in seinen Beispielen, erkennen, dass er die Möglichkeit weiblichen Genies überhaupt in seine Überlegungen einbezieht. Linda Dietrick und Birte Giesler haben überzeugend Beispiele dafür gesammelt, wie „weibliche Kreativität“ sich noch im ausgehenden 18. Jahrhundert gerade in Abgrenzung zum männlichen Schöpfergenie bestimmt und bestimmen muss. Vgl. Dietrick/Giesler 2015.
- 6 Der Begriff der Persönlichkeit ist hier nicht essenzialistisch gebraucht, sondern eher im Sinne von ‚Habitus‘, vgl. Bourdieu 1976; zum Habitus des Künstlers vgl. Bourdieu 1974.
- 7 In der Zusammenfassung Oliver Mathieus (2015) signalisieren die *Conjectures* „the beginning of the Modern movement away from the Neoclassic paradigms of ‚imitation‘ and ‚versimilitude‘ towards the more Romantic ones of ‚genius‘ and ‚originality‘“ (465). Mathieu selbst hebt eher die Kontinuitäten hervor, in denen der Text steht, als die Bruchlinien, die er produziert, und platziert ihn in der Tradition des Neoplatonismus und der Philosophie Francis Bacons.

vor allem auf sein langes Blankversgedicht *The Complaint; or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality* (1742–1745) zurück, sein Nachruhm aber ist der des Genie-Theoretikers und gründet auf seinem späten Essay *Conjectures on Original Composition*. In der Literaturgeschichte hat der Aufsatz noch immer unbestritten den Rang eines einsamen und deshalb umso bemerkenswerteren Vorläufers der Genieästhetik des ‚Sturm und Drang‘.⁸ Meine Lektüre soll keinen Beitrag zur Begründung der historischen Sonderstellung oder zu einflussphilologischen Fragen liefern, berührt aber eine wichtige Frage der Forschung zur Position des Genies in der symbolischen Ordnung des 18. Jahrhunderts. Genie lässt sich mit guten Argumenten entweder interpretieren als bürgerliche Flucht vor der Einsicht in die eigene realpolitische Machtlosigkeit oder aber als bürgerliche Emanzipationshoffnung, in der der Autonomisierung der Kunst „eine Vergrößerung der Freiheitsgrade“ zugeschrieben wird, eine Vergrößerung „der Möglichkeiten und Spielräume der Kunst sich auf das Leben zu beziehen“ (Willem 1999: 46). Mit Blick auf Edward Young lässt sich, ohne weitreichende Aussagen über autonome Kunst im Allgemeinen wagen zu müssen, von einer Kombination aus Kompensations- und Emanzipations-Elementen sprechen. Youngs Poetik des Genies ist dezidiert unpolitisch und sogar lebensabgewandt, misst aber jener Abwendung vom eigenen Leben, die er im sterbenden Schriftsteller exemplifiziert, gewaltige moralische Bedeutung bei und damit mittelbar großes subjektpolitisches Potenzial. Anders als die Frage nach Kreativität im 20. Jahrhundert ist die Frage nach dem Superlativ des Genies zumindest im frühen 18. Jahrhundert eindeutig personalisiert. Young diskutiert mögliche Beispiele für zeitgenössischen *genius* (Pope, Addison, Swift), ruft Beispiele aus der englischen Literaturgeschichte auf (Milton, Shakespeare, Bacon) und setzt sie in ein Konkurrenzverhältnis zu antiken Beispielen (Homer, Pindar, Ovid). Das Auftauchen eines Genies, so das Hauptargument seines Essays, ist zwar abhängig von historischen Begleitumständen,⁹ aber prinzipiell zu jeder Zeit denkbar. Über dieses Argument hinaus aber

8 Gerhard Sauder hat allerdings schon 1977 in seinem Nachwort zur deutschen Ausgabe der *Conjectures* hervorgehoben, dass sich keine direkten Einflüsse nachweisen lassen. Daniel Cook (2012) weist darauf hin, dass Youngs Beitrag zur Geschichte der Begriffe „original genius“ und „natural genius“ eher einer Popularisierung als einer Begriffsprägung entspricht. Die rechtlichen Dimensionen schöpferischer Potenziale, auf die Cooks Text zielt, werden im Folgenden nur am Rande rezipiert. Vgl. zu dieser Diskussion auch Haynes 2005; Loewenstein 2002.

9 Worin diese Abhängigkeit besteht, ist Mitte des 18. Jahrhunderts eine offene Frage. Young tendiert dazu, aufgeklärten, ökonomisch starken, gebildeten Gesellschaften die größten Chancen auf das Auftauchen von Genies einzuräumen. Die entgegengesetzte Ansicht vertritt William Duff (1767), für den angeborenes Genie unabhängig sein muss

gibt es einen Überschuss an Ausweitungs- und Demokratisierungsgesten, den ich als Versuch einer Universalisierung des Genies lese. Genie ist ein Superlativ und als solcher konstitutiv unterbestimmt. Superlative können durch definitorische Einschränkungen nur an Kraft verlieren.

In Youngs Umgang mit dem Genie-Begriff finden sich entsprechend die gleichen Definitionsschwierigkeiten, die das Kreativitätsdispositiv begleiten.¹⁰ Ein Unterschied liegt darin, dass Young gar nicht erst den Eindruck einer trennscharfen Definition herzustellen versucht. So bestimmt er „genius [as] the power of accomplishing great things without the means generally reputed necessary to that end“ (1918a: 13). Diese Bestimmung ist in mehrfacher Hinsicht unscharf. „Power“ kann sich ebenso auf intellektuelle oder psychische Vermögen beziehen wie auf eine sozial privilegierte Stellung; alle drei Faktoren wären allerdings ebenso gut als „means generally reputed necessary“ bestimmbar. Die Unterscheidung der „Fähigkeit“ von den befähigenden Mitteln ermöglicht es, erstere unbestimmbar zu halten. „[G]reat things“ sind, gerade im Bereich ästhetischer Produktion und ästhetischer Werturteile, von dem Youngs Text seinen Ausgang nimmt, geradezu strukturell Meinungsverschiedenheiten unterworfen. Und „generally reputed“ verstärkt diesen Eindruck von Kontingenz, indem die befähigende Kraft des Genies, Ausdruck autonomer Subjektivität, abhängig von der Enttäuschung konventioneller Erwartungen erscheint. Das Ausbleiben systematischer Bestimmungen scheint planvoll. Mit dem Genie entwirft Young einen Superlativ, der sich der Beschreibung entzieht: „There are mysteries in it not to be explained, but admired“ (ebd., 14). Im Folgenden verlagert er die Definitionsprobleme auf den Begriff der Originalität, der als einziger Bestandteil einer positiven Definition von „Genie“ auftaucht.¹¹ Hier wird die Verweigerung einer Bestimmung geradezu ostentativ:¹² „I

von jeglichen erlernten Fähigkeiten und deshalb in „early and uncultivated Periods of Society“ (ebd., 260) am häufigsten vorkomme.

- 10 Andreas Reckwitz z.B. versucht, das Nebeneinander von Superlativ und Diffusion über die Metapher des Fluchtpunkts zu fassen: „Kreativität markiert so den Fluchtpunkt einer breit gestreuten kulturellen Problematisierungsweise, die sich aus verschiedensten sozialen Formaten zusammensetzt“ (Reckwitz 2012: 51).
- 11 Das Konzept der „emulation“ scheint eine mögliche zweite inhaltliche Bestimmung des Genies. Wettbewerb, Überbietung und agonale Ausrichtung sind für Young aber offenbar ein notwendiges Kriterium und kein Alleinstellungsmerkmal.
- 12 Auch Joel Weinsheimer (1981) beobachtet: „The *Conjectures* is blank at the center“ (ebd., 59, Herv.i.O.), geht aber im Folgenden von einer anderen Motivation dieser Leerstelle aus, die in der Produktion eines Kontinuums von Original und Imitation liegt. Gegen eine solche Motivation spricht die sehr deutliche Markierung der Opposition durch Young.

shall not enter into the curious enquiry of what is, or is not, strictly speaking, Original content with what all must allow, that some compositions are more so than others; and the more they are so, I say, the better“ (ebd., 6). Originalität ist also nur indirekt erkenn- und attribuierbar: Im Vergleich zu geringeren Graden von Originalität („more so than others“) und über sozialen Konsens („what all must allow“). Dennoch argumentiert Young ausführlich für und gegen Originalität und Genie bei Swift, Dryden, Addison und Pope. Anzahl der Argumente und Nuancierung der Beobachtungen weisen darauf hin, dass starke inhaltliche Bestimmungen von Originalität den *Conjectures* zumindest implizit zugrunde liegen. Geniale literarische Produktion ist durchaus erkennbar an der Wahl ihrer Gegenstände, an stilistischer Finesse, poetischer Sprache und am *aptum*, der angemessenen Verbindung von Sprache und Gegenstand. Diese Kriterien sind allerdings nur mittelbar erkennbar. Young setzt sie nicht ein zur Beschreibung des Genies, sondern verwendet sie ausschließlich in den jeweiligen Nachweisen dafür, dass es sich bei den kritisierten Autoren *nicht* um Genies handelt. Die positive Bestimmung des Genies behält sich Young für das Ende seines Essays vor und legt vollständig andere Kriterien an.

So wenig positive Bestimmungen von Genie Youngs Konzeption enthält, so gibt es doch mehrfach Versuche einer negativen Eingrenzung des Begriffs. „Genius“ ist demnach nicht „imitation“ (1918a: 10f.), nicht „learning“ (ebd., 12) und nicht „wit“ (ebd., 28), er folgt keinerlei „authorities, and laws“ (ebd., 14). Young arbeitet durchgängig mit einer binären Opposition von *imitation* bzw. *learning* einerseits und *genius* andererseits, dabei bleibt allerdings das Genie im Status einer Verneinung: „unprecedented“ (ebd., 9), „unprescribed, unexampled“ (ebd., 13), „unconfined, uncontroled“ sowie „unbounded and exalted“ (ebd., 18). Diese negativen Bestimmungen sind keineswegs Negationen selbst positiv bestimmbarer oder gar affirmativ verwendeter Einheiten. Reine Imitation und reine Bildung sind für Young Phänomene von „retrogradation, and decay“, sie sind unnatürlich und machen „poor“ (ebd., 19f.). Seine Poetik des Genies ist zentriert um eine Figur der doppelten Verneinung. Bildung (*learning*) und Nachahmung (*imitation*), die Young in einer radikaleren Wendung auch als „plagiarism“ (ebd., 12) diskreditiert, sind Ausdruck der Abwesenheit von Fortschritt, Natur und Reichtum. Genie dagegen bezeichnet die Abwesenheit von Vorschrift, Beispiel, Grenze und Kontrolle. Dominiert wird Youngs Argumentation von einer Abgrenzung des Genies von *imitation*. Nachahmung beschreibt Young als in dreifacher Hinsicht defizitär: „It deprives“ (ebd., 18) – und zwar nimmt es der Kunst jede Möglichkeit des Fortschritts. Wenn wir nachahmen, so Young, „we counteract nature“ – der Kunst wird also zweitens ihre Natürlichkeit genommen und drittens die gedankliche Tiefe: „It makes us think little, and write much“ (ebd., 19ff.). Wie stark das Genie sich darüber erschließt, was es nicht ist, verraten die Adjektive, mit denen Young es belegt; vom Quasi-Synonym *original* abgesehen verfügen alle Beschreibungen über ein negierendes oder aus-

nehmendes Präfix (*unprescribed, unexampled, unbounded, exalted, uncontroled*). Zur Bestimmung mehrdimensionaler und schwer fassbarer Begriffe ist das Verfahren einer negativen Eingrenzung auch in philosophischen Texten durchaus üblich; bei Young jedoch sind beide Pole der Opposition derart ausschließlich über das Fehlen der jeweils konträren Elemente bestimmt, dass Genie zur Litotes wird, zur Verneinung der Abwesenheit von Genie. Young deshalb eine logische Fehlkonstruktion zu attestieren, würde bedeuten, die trotz seiner begeisterten Rhetorik durchaus argumentative Ausrichtung seines Essays zu übersehen. Youngs *Conjectures* sind ein erstes und paradigmatisches Beispiel für die programmatische Produktion einer Leerstelle im Zentrum der frühen Genieästhetik. Sie ist nicht fehlerhaft, sondern strategisch: Die Unterbestimmtheit des Genies ist konstitutiv für eine Bewegung der Ausweitung, Banalisierung und tendenziellen Universalisierung von Genie und Originalität.

Metapher

Für einen banalen Geniebegriff bei Young spricht zunächst wenig. Sein ästhetisches Urteil ist vielmehr ausnehmend kritisch. Vom Superlativ des Genies schließt er unter ausführlichen Begründungen Swift, Dryden, Pope und zunächst auch Addison aus. Zu wenig „taste“, zu viel „wit“, zu wenig Originalität, lauten die Kriterien (ebd., 28ff.). Dies legt nahe, dass Genie nach Young in erheblichem Maße selten und ungewöhnlich ist; paradoxerweise legt es zugleich nahe, dass es einen Katalog konkreter Kriterien gibt, die Young auch in Anschlag bringt. Wenn er sie nicht zur systematischen, positiven Bestimmung des Genies verwendet, so deshalb, weil es sich (mit Ausnahme der Originalität) um eben jene Kategorien von Geschmack, Urteilskraft, Einbildungskraft, Witz handelt, die sich in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts etwa bei Kant finden¹³ – und von denen Young das Genie gleich zu Eingang seines Essays ausdrücklich und kategoriell abgrenzt.

Youngs Hauptstrategie in der Herstellung dieser Abgrenzung ist die geradezu inflationäre Verwendung von Figuren uneigentlicher Rede zur Beschreibung des Genies, die in einem an Poetizitätseffekten ohnehin reichen Text eine unüberschaubare Abfolge bilden. Young spricht von göttlicher Inspiration und Magie (vgl. 1918a: 13), von schwindelnden Berghöhen (vgl. ebd., 14), vergleicht Genie mit natürlicher Körperkraft (vgl. ebd., 15) und mit Tugend (vgl. ebd., 26). Er verbindet Bilder des Ursprungs aus Naturgeschichte und Anthropologie: „the vital root of genius“ (ebd., 7), „fountain“, „unprecedented births“ (ebd., 9), „dawn“, „cradle“ (ebd., 33). Daneben treten Metaphern der Höhe: „star“ (ebd., 14), „eagle“ (ebd., 15), „comet“ (ebd., 31) und Lichtmetaphern wie „luster“ (ebd., 19), „sun“, „light“,

13 Vgl. etwa Kant 1764, 1790, 1798.

„heat“ (ebd., 24). Zentral gesetzt ist die metaphysische Kodierung des Genies im Sinne einer *creatio ex nihilo*: Der *genius* ist beschrieben als „god within“ (ebd., 15), seine Effekte sind „rapture“ und „inspiration“, seine Provenienz „from heaven“ (ebd., 17). Eine metaphorische Doppelfunktion nimmt der Fluss ein, zunächst als Beispiel für *learning* und *imitation* – der träge, breite Fluss im Vergleich zur lebhaften Quelle –, dann in Abgrenzung zu „pyramids“ (ebd., 19) als Bild für einen sich allmählich anreichernden *genius*. Schon auf der Ebene der Metaphern findet sich also eine doppelte Konzeption des Genies als unerklärliche Ausnahme und als erlernbares Modell. Fließen und Strömen – der berühmte ‚Flow‘ wird in späteren psychologischen Konzeptualisierungen der Kreativität eines der einflussreichsten Konzepte.¹⁴

Youngs wilde Häufung von Metaphern bietet ein bis in die aktuelle psychologische Forschung hinein recht konstantes Arsenal einfacher, aber letztlich ambivalenter Bedeutungszuschreibungen. Dämmerung, Wiege, Geburt, Wurzel, Quelle, Ursprung stehen für einen unhintergehbaren Anfang – Sonne, Stern, Adler, Komet, Berghöhe für Höhe oder Geschwindigkeit, in jedem Fall aber räumliche Entrückung. Auffällig ist die unterschiedslose Aufnahme organischer und anorganischer, natürlicher und dezidiert übernatürlicher Elemente.¹⁵ Die Uneindeutigkeit der Zuschreibung entsteht hier nicht nur über eine allgemeine Unschärfe metaphorischen Sprechens, sondern durch einen bewusst herbeigeführten Bedeutungskonflikt konkurrierender Metaphern. Alle verwendeten Wortfelder verbindet dabei eine Semantik der Alleinstellung. So produziert Young mit bemerkenswertem poetischem Aufwand das Bild einer singulären, exzeptionellen Individualität des Genies, etwa in der Metapher des Kometen: „*Originals* shine, like comets; have no peer in their path; are rival'd by none, and the gaze of all“ (ebd., 31, Herv.i.O.). Dieser Alleinstellung widerspricht Youngs Essay performativ. Seine Methode ist durchgehend vergleichend – Witz gegen Geschmack, Alte gegen Neue, Briten gegen kontinentale Europäer, Swift gegen Pope, Dryden gegen Addison. Diese Art des „Rankings“ ästhetischer Produktion ist im 18. Jahrhundert üblich, gerade mit Blick auf Literatur (vgl. Spörhase 2014). Rivalität ist für Young durchaus ein Kennzeichen von lite-

14 Vgl. Csikszentmihalyi 1996.

15 Das Verhältnis von organischen und anorganischen Beschreibungen ist nach Canguilhem in der Protobiologie des 18. Jahrhunderts heftig umstritten. Die Zuschreibung göttlicher Fähigkeiten an Menschen ist, wie die eingangs zitierten Beispiele Voltaire und Helvétius nahelegen, ebenfalls kontrovers. Dass Youngs Essay in der zeitgenössischen Rezeption keinerlei Proteste auslöst, liegt vermutlich daran, dass er beide Vermischungen ausdrücklich nur mit Blick auf das Genie als absoluten Ausnahmefall vornimmt. Zum Menschen als Maschine vgl. La Mettrie 1960, zur Debatte um Mechanizismus und Organizismus vgl. Canguilhem 1952.

rarischer Produktion und konkurrierende Gegenüberstellung die einzig erkennbare Methode zur Feststellung des Genies. Auch die Formulierung „gaze of all“ verweist auf ein implizites Erfolgskriterium und darüber hinaus auf eine Korrelation zwischen künstlerischem Genie und öffentlichem Urteil. Youngs Annäherung an Originalität und Genie mithilfe von Metaphern dokumentiert wiederum eine Angewiesenheit nicht nur der „originalen“ Produktion, sondern auch ihrer kritischen Beschreibung auf poetische Sprache. Das Genie ist nach Young erkennbar an seiner überlegenen Handhabung poetischer Verfahren; das Sprechen über das Genie ist auf eine Imitation dieses Verfahrens angewiesen, weil sein Gegenstand sich nur auf der Ebene unklaren, begeisterten, metaphorischen Sprechens konstituiert.

Ziel dieser inflationären Metaphorisierung ist die Rangerhöhung des Dichtergenies. Unterstützt wird dieser Effekt durch drei gattungsgeschichtliche Anleihen der *Conjectures*, deren Bedeutung für Young sich geradezu biografisch nachweisen lässt. Dies sind zunächst die antiken Gattungen von Hymne und Ode, an denen Youngs eigene lyrische Produktion maßgeblich orientiert ist.¹⁶ Hinzu tritt die Praxis des Fürstenlobs, die im mittelalterlichen Wartburg-Sängerkrieg einen berühmten Höhepunkt findet – auch mit diesem Genre hat Young einige Erfahrung, der seine literarische Karriere mit einem volltönenden Lob auf den neuen König beginnt.¹⁷ Drittens enthält die Genie-Emphase Youngs unüberhörbar das Pathos christlicher Lobgesänge, die er aus seiner Karriere als Kirchenmann kennt.¹⁸ Die enge Kopplung des Heiligen und des Poetischen unterstreicht Young ausdrücklich: „Genius has ever been supposed to partake of something divine“ (Young 1918a: 13), heißt es. Hinzu tritt eine beschwörende Aufrufung des Genies als einem Phänomen der Zukunft, dem beinahe messianische Kraft zugeschrieben wird: „since, as the moral world expects its glorious millennium, the world intellectual may hope, by the rules of analogy, for some superior degree of excellence to crown her later scenes“ (ebd., 32, Herv.i.O.). Genie ist also etwas, das sich ankündigt und verspricht. Als Versprechen aber ist es der Gegenwart ebenso entzogen wie als unerreichbarer Vergleichswert aus der Vergangenheit (etwa in der Anrufung Homers). Diese primäre Zeitlichkeit des Genies nach Young lässt sich als das „Unzeitgenössische“ bezeichnen, das Nichtzugängliche und Entzogene,

16 Youngs *Naval Lyrics* sind vor allem an Pindar orientiert, seine *Night-Thoughts* an der antiken Elegie.

17 Vgl. Young 1714.

18 Es ist oft bemerkt worden, dass Genie-Theoretiker auffällig häufig Theologen sind (wie Herder) oder zumindest Theologie studiert haben (wie Hamann). Auch in der Frühzeit der Geniedichtung selbst ist die Nähe von religiöser und künstlerischer Emphase auffällig groß, etwa bei Klopstock.

dessen Sonderstellung durch eine vielschichtige poetische Rangerhöhung markiert ist.¹⁹

Banalisierung

In scharfem Kontrast zu dieser messianischen Rhetorik steht innerhalb der *Conjectures* eine sehr weitreichende Banalisierung des Genies mit Zügen einer Universalisierung genialer Potenziale. Young geht aus von der Frage „But why are *Originals* so few?“ und gelangt zu einer, vor dem Hintergrund der Metaphern von Adler, Stern, Komet und innerer Gottheit völlig überraschenden, Antwort: „because illustrious examples engross, prejudice, and intimidate“ (ebd., 9, Herv.i.O.). Diese Antwort lässt sich wiederum zunächst als späte Stellungnahme Youngs zur *Querelle* lesen. Die Seltenheit von Genie ist demnach Folge der Einschüchterung durch antike Vorbilder und durch die uneinholbaren Vorgaben einer verfehlten Nachahmungsästhetik. Young unterscheidet durch die Verben „appear“ und „exist“ Genie als sichtbar ausgeprägte Eigenschaft und Genie als unsichtbare Anlage. Nur in seiner sichtbaren Form ist demnach das Genie im 18. Jahrhundert seltener als in der Antike, als Vermögen wäre es durchaus präsent und aktualisierbar.

Dabei scheint die zentrale Setzung agonaler Strukturen in der Kunstproduktion nicht nur Grundlage ihrer kritischen Evaluation, sondern zugleich ein Mittel zur Überwindung des Nachahmungsparadigmas. Young stellt am Beispiel Popes „emulation“ und „imitation“ einander gegenüber, ersetzt also eine demütige Form der Nachahmung durch eine wetteifernde. In der Orientierung am Vorbild wird das Vorbild überboten. Diese Unterscheidung erläutert Young ausführlicher in seiner Einführung zu den eigenen *Naval Lyrics*:

„We have many Copies, and Translations, that pass for Originals. This Ode I humbly conceive is an Original, tho' it professes Imitation. No Man can be like Pindar, by imitating any of his particular Works; any more than like Raphael, by copying the Chartoons. The Genius and Spirit of such great men must be collected from the whole; and when thus we are possess'd of it, we must exert its energy in Subjects and Designs of our own. Nothing is so Un-

19 D.W. Odell (1981, 2012) versucht, aus dem quasi-messianischen Status des Genies einen stärkeren intrinsischen Zusammenhang von Genieästhetik und Theologie abzuleiten und an die Stelle der Säkularisierungsfigur „Genie“ eine theologische Begriffskontinuität zu setzen. Diese Kontinuität ist plausibel mit Blick auf die Rhetorik der *Conjectures* und auf die Verschmelzung von christlichem Glauben und künstlerischem Genie in der Figur Addisons. Auf eine nicht-säkulare Verwendung scheint mir diese Analogie allerdings nicht hinzudeuten, sondern vielmehr auf eine instrumentelle Mobilisierung auch des letzten verfügbaren Superlativs, der göttlichen Schöpfung.

pindarical as following Pindar on the foot. Pindar's an Original, and He must be so too, who would be like Pindar in That which is his greatest Praise. Nothing so unlike as a Close Copy, and a Noble Original.“ (1918b: 63)

Zwischen Youngs Selbsteinschätzung seiner poetischen Produktion und den Reaktionen von Zeitgenossen und Nachwelt besteht ein erstaunliches Gefälle. Seine *Naval Lyrics* erfahren über 250 Jahre gleichbleibend negative Rezeption (vgl. Gurr 2014: 85–87; Forster 1980). Und doch weist Young sich selbst nirgendwo so aggressiv als Originalgenie aus wie in dieser Vorrede, und zwar mithilfe einer Rhetorik der wetteifernden Imitation. Die Art der Emulation, die zur Produktion von Originalwerken führt, ist bei Young maximal unkonkret. Nachgeahmt werden nicht einzelne Motive, Stilmittel oder poetische Strategien, ja nicht einmal „particular Works“. Was nachgeahmt wird, lässt sich nur in abstrakten Substantiven ausdrücken wie Genie, Geist, das Ganze, Energie. Diese Unterscheidung von (unproduktiver) Nachahmung des Konkreten und (produktiver) Nachahmung im Abstrakten führt auf eine zentrale implizite Unterscheidung hin, die Youngs Genieästhetik prägt, nämlich die Unterscheidung von „Works“ und „Man“.

Young unternimmt zunächst ausdrücklich den Versuch, „to show that genius is not so very rare as you imagine“ (1918a: 16) und verbindet diese Beobachtung mit einer programmatischen Anleitung zur Entdeckung des eigenen Genies. Begleitet wird diese Anleitung von drei Relativierungsgesten: Erstens bezieht er, in Widerspruch zu seiner eigenen Opposition von *original composition* und *learning*, dezidiert neben Pindar Duns Scotus und neben Shakespeare Thomas von Aquin ein (vgl. ebd., 16f.). An die Seite des nicht erlernbaren poetischen Genies tritt damit ein philosophisches Gelehrten-genie, dessen Originalität nicht im Widerspruch zu seiner Bildung steht.²⁰ Zweitens konzidiert Young, wiederum in markantem Widerspruch zu den eigenen metaphorischen Superlativen, eine Abhängigkeit des Auftauchens (wenngleich nicht der Existenz) des einzelnen Genies von histori-

20 Dabei orientiert sich Young an einem Vorschlag Joseph Addisons, der gegen Ende des Essays als Beispiel für moralisches Genie herangezogen wird. Addison unterscheidet im *Spectator* zwei prinzipiell gleichrangige Genie-Begriffe: Originalgenie, das der Konzeption Youngs weitgehend entspricht, und eine zweite Klasse von Dichtern „that have formed themselves by rules, and submitted the greatness of their natural talents to the corrections and restraints of art“ (Addison 1853a: 212). Dabei gibt es keine Hierarchie zwischen beiden Klassen, die er unterscheidet: „not as I think them inferior to the first, but only for distinction's sake“ (ebd.); wenige Ausgaben später kassiert er allerdings diese prinzipielle Gleichstellung und drückt eine deutliche Präferenz aus für das Originalgenie (vgl. Addison 1853b: 693f.). Young scheint sich an dieser zweiten Konzeption zu orientieren. Vgl. auch Cook 2012: 613.

schen, sozialen, politischen und ökonomischen Umständen (vgl. ebd., 24). Die dritte Geste bedeutet eine deutlich radikalere Ausweitung. Young zieht die Möglichkeit in Betracht, Genie ganz unabhängig von genialischer Produktion zu denken: „Many a genius, probably, there has been, which could neither write, nor read. So that genius, that supreme luster of literature, is less rare than you conceive“ (ebd., 17). Hier verwandelt sich ein Argument gegen die Überlegenheit der Antike unversehens in ein Plädoyer für die Universalität genialer Anlagen: „Reasons there are why talents may not *appear*, none why they may not *exist*, as much in one period as another“ (ebd., 21, Herv.i.O.). Young vollzieht diese Inklusionsgeste in der ersten Person Plural: „Born *Originals*, how come it to pass that we die *Copies*? [...] and may there not be that in us which is unseen?“ (ebd., Herv.i.O.). Indem er die rhetorische Frage und das inkludierende „we“ gleichzeitig verwendet, schließt Young den Leser doppelt in seine Genieästhetik ein, nämlich als Gegenstand und als Adressaten.

Es handelt sich tatsächlich um denselben Essay Youngs, in dem, nicht einmal durch eine Zäsur getrennt, neben die Idee des singulären, exzeptionellen Genies die Idee einer allgemeinen, angeborenen anthropologischen Konstante tritt, die durch Einschüchterung oder übermäßige Bescheidenheit unsichtbar werden, aber nicht verschwinden kann. Aus ideengeschichtlicher Perspektive treffen hier zwei Großprojekte des 18. Jahrhunderts aufeinander: eine aufklärerische Didaktik, deren Grundannahme universelle menschliche Vernunftfähigkeit und deren Anliegen die Weiterentwicklung der Menschheit ist, und eine empfindsame Rhetorik, deren vorrangiges Ziel die Dokumentation, Reflexion und Artikulation individueller Subjektivität ist. In poetikgeschichtlicher Hinsicht bereitet Young den Boden für ein wirkmächtiges Paradoxon. Genie erscheint hier erstmals sowohl als kometenhafte Ausnahmeerscheinung als auch in seiner trivialen und alltäglichen Form eines „dear friend in our company under disguise“ (ebd., 23). Young geht aus von der Ausnahmeerscheinung des Genies und gelangt zur Universalisierung einer unsichtbaren, versteckten, aber dennoch präsenten natürlichen Anlage. Tatsächlich wird Genie, der unerreichbare Superlativ, plötzlich produzierbar:

„Therefore dive deep into thy bosom; learn the depth, extent, bias, and full fort of thy mind; contract full intimacy with the stranger within thee; excite and cherish every spark of intellectual light and heat, however smothered under former negligence, or scattered through the dull, dark mass of common thoughts; and collecting them into a body, let thy genius rise (if a genius thou hast) as the sun from chaos [...].“ (Ebd., 24)

Die Metapherndichte deutet darauf hin, dass der Text an einem Höhepunkt der Begeisterung angekommen ist. An dieser Stelle kollabiert die Unterscheidung von *learning* und *genius* und damit die binäre Opposition, von der der Text ursprünglich

ausgeht. Das innere Genie wird entdeckt durch lernende Selbsterfahrung. Die Aufforderung „let thy genius rise“²¹ ist mindestens ebenso bemerkenswert. Young streicht den mühsam aufgebauten Ausnahmestatus des Genies als in seiner Entstehung unerklärlich schlicht durch, indem er Genie-Werdung recht aggressiv zum allgemeinen Programm ausruft. Es gibt dabei sogar nur zwei notwendige Schritte, um ein „Original“ zu werden: „know thyself“ und „reverence thyself“, die Young „from Ethics“ entleiht (ebd., 24). Selbsterkenntnis und Selbstwertschätzung als Grundlage zur Befreiung der inneren Kreativität sind ein Topos der Ratgeberliteratur zur Kreativität seit den 1970er Jahren, die ihren Ausgang überwiegend aus der gegenkulturellen *self growth psychology* nimmt (vgl. Maslow 1970; May 1975) – Mitte des 18. Jahrhunderts ist dies ein überraschendes Programm.

Problematisch wird im Rahmen dieses Programms die Konturierung des „you“ bzw. des „we“ des Genies. Genie ist im Essay offensichtlich eine Figur von Ausschluss und Einschluss, wer aber wird eingeschlossen? Daran, dass sich Young selbst, trotz aller Bescheidenheitsgesten in den *Conjectures*, als Genie sieht, lässt etwa seine Einleitung zu den *Naval Lyrics* keinen Zweifel.²² Die von ihm kritisierten Dryden, Swift oder Pope könnten sich durch „negligence“ aus der Kategorie des Originalgenies selbst ausgeschlossen haben, die Leser der *Conjectures* aber scheinen zunächst prinzipiell eingeschlossen („Born *Originals*, how come it to pass that we die *Copies*?“). Young fängt seine Ausweitung des Geniebegriffs kurz vor der vollständigen Universalisierung ab: „if a genius thou hast“. Genie ist demnach häufiger unsichtbar als sichtbar, und allgemein verfügbar ist es nicht. Das „Wir“ ist demnach kein allgemein menschliches, sondern stiftet eine Gemeinschaft von Autor und Leser des Essays mit berühmten historischen Dichtern. Genie ist kein Alleinstellungsmerkmal der Letzteren. Genie gibt es, so eine weitere Ausweitung Youngs, auch in kollektiver Form. Young versteht das zeitgenössische Königreich Großbritannien als idealen Nährboden für Genialität. Er spricht von britischen Errungenschaften in Mathematik, Physik, Moral und Künsten als „food for the genius of a polite writer“ (1918a: 33). Das nationalistische Pathos des Siebenjährigen Kriegs schlägt sich dabei durchaus auch in den *Conjectures* nieder:

„Something new may be expected from *Britons* particularly; who seem not to be more sever'd from the rest of mankind by the surrounding sea, than by the current in their veins; and of whom little more appears to be required, in order to give us *Originals*, than a consistency of character, and making their compositions of a piece with their lives. May our genius shine; and proclaim us in that nobler view!“ (Ebd., 33, Herv.i.O.)

21 Das Wort „rise“ fügt sich nahtlos ein in das beschriebene Metaphernfeld: Es beschreibt gleichermaßen das Aufgehen eines Himmelskörpers wie die Auferstehung eines Erlösers.

22 Vgl. hierzu auch Gurr 2014: 86ff.

„Unser Genius“ verweist auf eine Wortbedeutung, die im 18. Jahrhundert erst sukzessive überwunden wird und sich in Youngs Verwendung mit dem noch zu etablierenden modernen Geniebegriff überschneidet.²³ Der britische *genius* ist ein Schutzgeist im Sinne des antiken *genius loci*. Und zugleich wird die Konzeption eines kollektiven, nur beispielhaft personalisierten und dadurch deutlich modernen britischen Genies sichtbar: „Bacon, Boyle, Newton, Shakespeare, Milton, have showed us, that all the winds cannot blow the British flag farther, than an original spirit can convey the British fame; their names go round the world; and what foreign genius strikes not as they pass?“ (ebd., 34). Die Personifizierungen des britischen *genius* sind die paradigmatischen Genies der britischen Kulturgeschichte, deren Funktion die Produktion internationaler Anerkennung ist, wie Young in der Alliteration von *fame* und *flag* nahelegt. Nationalpädagogische Instrumentalisierungen von Genie finden sich vor allem in der späteren deutschen Genie-Ästhetik in großer Zahl. Hier scheint es sich weniger um die Instrumentalisierung eines bereits gefassten Begriffs zu handeln als vielmehr um eine Erprobung von Möglichkeiten der Anwendung eines noch unfertigen Konzeptes. Young testet die Grenzen des Potenzials seines neuen Leitbegriffs aus, indem er ihn von der Literatur und Kunst auf die Philosophie ausweitet, ihn zum Gegenstand eines Wettbewerbs und schließlich zum Nationalcharakteristikum macht. Das Leben der Briten ist bereits genial, ihre literarische Produktion wird es zwangsläufig bald werden.²⁴ Youngs Aufruf ist dennoch eher im Sinne eines nationalpädagogischen Projektes zu verstehen denn als nationalchauvinistische Überhöhung des Britischen. Eingefordert wird die Irreduzibilität angeborener menschlicher Vermögen: Indem sich Menschen Normen und Vorbildern unterwerfen, verraten sie ihr angeborenes Genie und werden Kopien. Diese Rhetorik der Selbstverwirklichung, die sich gegen Nachahmung, Regel, Bildung auflehnt,

23 Neben der neuen Wortbedeutung von Genie als Person persistiert die Wortverwendung von Genie als personifizierter Eigenschaft, deren *personificatio* göttlich oder halbgöttlich ist. Diesem Nebeneinander entspricht die parallele Verwendung von „to be a man of genius“ und „to be a genius“, die im Englischen mit Shaftesbury ansetzt. Im Französischen entspricht ihm das Nebeneinander von „être un genie“ und „avoir du genie“ bei Diderot, vgl. dazu Dieckmann 1941: 152. Die Encyclopédie widmet beiden Begriffsverwendungen getrennte Einträge. Ein berühmtes Beispiel für die Persistenz des *genius* als gottgleicher *personificatio* in der deutschen Lyrik ist „Wanderers Sturmlied“: „Wen du nicht verlässest, Genius“ (Goethe 2006: 197ff.).

24 Eine poetische Entsprechung für die Größe des Empires zu finden, ist außerhalb der *Conjectures* eines der Hauptprojekte von Youngs Arbeit. Er identifiziert diese Größe primär im Wettbewerb des Seehandels, also wiederum in einem agonalen Prinzip. Vgl. auch hier Gurr 2014.

wird einige Jahrzehnte später im Sturm und Drang dramatisch an Heftigkeit gewinnen.

Moralisches Genie: Addison

Eine sehr offensichtliche Qualität seines Textes wird in der häufigen Engführung Youngs mit der deutschen Genieästhetik selten berücksichtigt. Die *Conjectures* sind stark von moralischen Überlegungen beeinflusst und in dieser Hinsicht weit entfernt von den späteren deutschen Texten, die nach Willems „jede Form der Moraldidaxe verweigern und den Anspruch zurückweisen, gesellschaftlich nützlich zu sein“ (1999: 15). Nachdem Young im Ringen um eine implizit gültige Genie-Definition, die er, um die Irreduzibilität des Genies nicht zu beschädigen, nicht explizit machen kann, die Qualitäten der Texte von Zeitgenossen und antiken Autoritäten gegeneinander abgewogen hat, gelangt er zu einem erneut überraschenden Ergebnis: Das Genie seiner Zeit ist sein kürzlich verstorbener Freund Joseph Addison. Young macht sehr klar, worauf dieses Urteil basiert, nämlich erstens auf moralischer Haltung und nicht auf literarischen Verdiensten; zweitens geht es um „the *Man*“, „not the *Composition*“ (1918a: 11, Herv.i.O.). Young diskutiert mit der ihm eigentümlichen Mischung aus atemloser, fast religiöser Begeisterung und nuanciert ausgearbeiteter Rhetorik Addisons Tragödie *Cato* (1713). Er vergleicht den Autor mit Shakespeare und Prometheus und spart auch sonst nicht an begeistertem Lob. Genie ist auch hier vergleichbar, und auch hier sind die Vergleichskriterien nicht mit der prinzipiell behaupteten Entrücktheit des Genies in Einklang zu bringen: „He has a more refined, decent, judicious, and extensive genius, than Pope or Swift“ (Young 1918a: 42). Verfeinerung, Angemessenheit, Urteilskraft und Ausdehnung sind eben jene Kriterien, die im Rahmen der historischen Genieästhetik sukzessive außer Kraft gesetzt werden. Bei Young bleiben sie intakt zur Einschätzung von poetischer Produktion, greifen aber zur Beurteilung des „Man“ zu kurz.

Addison als Schriftsteller ist seinen Kontrahenten überlegen, aber nicht ent-rückt. Youngs Urteil ist trotz seiner überschwänglichen Rhetorik nicht einmal durchgängig positiv, weil ihm etwas zu fehlen scheint: „It is much to be admired, but little to be felt“ (ebd., 42). Young befindet, dass sich Addison im Genre geirrt hat, weil seine Tragödie keinen tragischen Gegenstand enthalte und seine Liebe zum Ornament zu ausgeprägt sei. Er erkennt Addison zwar, im direkten Vergleich mit Dryden, den Rang des „brightest among the moderns“ zu (ebd., 38). Addisons Werke unterliegen aber in einem anderen Vergleich, nämlich dem mit ihrem Schöpfer. Young erkennt Addison als Schriftsteller lediglich poetisches Genie zu, Addisons Charakter dagegen moralisches Genie. Schriftstellerisches Genie erscheint also ausgerechnet in Youngs oft zitiertem Loblied auf den poetischen Genius defizitär.

Dabei handelt es sich, obwohl sich Young die Pointe des moralischen Genies bis zum Ende aufhebt, nicht einmal um eine plötzliche Wendung des Essays. Schon recht früh im Text heißt es:

„In the fairyland of fancy, genius may wander wild; there it has a creative power, and may reign arbitrarily over its own empire of chimeras. The wide field of nature also lies open before it, where it may range unconfined, make what discoveries it can, and sport with its infinite objects uncontrolled, painting them as wantonly as it will: But what painter of the most unbounded and exalted genius can give us the true portrait of a seraph?“²⁵ (Ebd., 18)

Young schließt an diese Ausführungen die Ankündigung an, gegen Ende seines Essays noch eine ‚ernsthaftere‘ Bestimmung des Begriffs vorzulegen. Genie ist aber bereits hier gefasst in einem engen Konnex zu Unernst und Uneigentlichkeit. Die künstlichen Welten der Fantasie, aber auch die natürliche Welt sind Gegenstände zweiten Rangs; auf religiöse Gegenstände, auch wenn sie stringent ästhetisiert sind wie die Seraphim in der westlichen Kulturgeschichte, hat das Künstlergenie hingegen keinen Zugriff.

Die angekündigte Begriffsbestimmung ist ernsthaft im Sinne einer nicht mehr nur metaphorischen, sondern konkret religiösen und dabei hochgradig moralischen Besetzung. Young wendet sich gegen die oberflächliche Zuschreibung von Eleganz und führt stattdessen „depth of sentiment“ (ebd., 43) als Grundlage seiner Setzung Addisons als Genie ein. Die Tiefe des Gefühls ist – nachdem Young ja moniert hat, dass sie als einzige Qualität Addisons Texten gerade fehle – konsequenterweise eben nicht Addisons poetischen Texten abzulesen, sondern seiner Lebensführung:

„But you say, that you know his value already – You know, indeed, the value of his writings, and close with the world in thinking them immortal; but, I believe, you know not, that his name would have deserved immortality, tho’ he had never written; and that, by a better title than the pen can give.“ (Ebd., 44)

Der Wert von Addisons Schriften, und allgemeiner der Unsterblichkeitsanspruch, der durch Schreiben erworben werden kann, sind sekundär. Addisons Genie ist

25 Diese Formulierung ist beinahe wörtlich übernommen aus Alexander Popes *New Dunciad* (1742). Popes wildwanderndes Genie ist ein sarkastischer Kommentar zu Shaftesbury, dem Pope vorwirft, im Gegensatz zu Newton sein Erkenntnisinteresse nicht der Theologie unterzuordnen: „Or that bright Image to our fancy draw,/Which Theocles in raptur’d vision saw,/While thro’ Poetic scenes the Genius roves,/Or wanders wild in Academic Groves;/ That NATURE our Society adores, / where Tindal dictates, and Silenus snores“ (Pope 1999: 335f.).

vollständig unabhängig von seiner literarischen Produktion und erschließt sich aus seiner Persönlichkeit, seinem Leben und vor allem seinem Sterben. Edward Youngs Poetik des Genies ist zentriert um eine moralische Anekdote: Addison stirbt, in Youngs Wiedergabe, nachdem er einen jugendlichen Bekannten eingeladen hat, nur um ihm seine Gelassenheit und Ruhe demonstrieren zu können: „See in what peace a Christian can die“ (ebd., 45). Das Beispiel des real sterbenden Addison, das Motive von Montaigne und aus der Stoa verbindet und an die Stelle des dramatisch sterbenden Cato tritt, ist dabei vor allem Beispiel im Sinne einer prosozialen, nachahmenswerten und verallgemeinerbaren Vorbildfunktion.

Wenn ich zu Beginn meiner Lektüre von einer Gleichzeitigkeit von Kompensations- und Emanzipationselementen gesprochen habe, so lassen sich beide Gruppen von Elementen jeweils einem Typus zuordnen. Emanzipativ ist das moralische Leitbild des christlichen Gentleman: Er hat, als Vorbild, eine patriotische Funktion in der Mehrung des britischen Ansehens,²⁶ eine affektpolitische über die Aufwertung von Addisons „feeling heart“ (ebd., 38), eine geschichtspolitische durch die Überwindung der antiken Vorbilder und eine im engeren Sinne standespolitische, deren Aristokratiekritik allerdings eher schüchtern und stark religiös verbrämt ist²⁷. Politisch relevant ist das Genie also auf mehreren Ebenen im Sinne eines Vorbilds, in seiner verallgemeinerbaren Form. Der superlativen Konzeption des Genies lässt sich dagegen eine Trostfunktion und damit explizit kompensativer Charakter zuschreiben.²⁸ Die Lektüre genialer Poesie bricht das *tedium vitae* auf, indem sie aus dem Alltag entrückt. Beide Formen von Genie – das unerreichbare und deshalb tröstliche und das verallgemeinerbare und deshalb exemplarische – sind bei Young in ihren Wirkungsweisen aufeinander angewiesen. Damit das Genie seine Vorbildfunktion überhaupt erhalten kann, um also strukturell verallgemeinerbar zu werden, muss erst ein Extremwert an individueller Distinktion erzielt sein – den Young durch die strategische Unterbestimmtheit des Genie-Begriffs produziert. Beide Begriffe von Genie bleiben über diesen Kunstgriff bis zum Ende des Textes intakt. Poetisches Genie ist vergleichbar, moralisches Genie zumindest nachahmbar. An-

26 „Something new may be expected from Britons particularly [...] may our genius shine! [...] Bacon, Boyle, Shakespeare, Milton, have showed us, that all the winds cannot blow the British flag farther, than an original spirit can convey the British fame; their names go round the world; and what foreign genius strikes not as they pass?“ (Young 1918a: 33f.).

27 „Heads, indeed are crowned on earth; but hearts only are crowned in heaven“ (Young 1918a: 48).

28 „[...] if we consider life's endless evils, what can be more prudent, than to provide for consolation under them? A consolation under them the wisest of men have found in the pleasures of the pen“ (Young 1918a: 5).

dererseits bleibt bis zum Ende ein superlativer Genie-Begriff intakt, der nicht nur außerhalb jeder Produzierbarkeit liegt, sondern auch jenseits des Beschreibbaren: „I am struck with such a disheartening idea of perfection, that I drop my pen“ (ebd., 43).

Die künstlerische Produktion, der der kritische Teil des Textes gewidmet ist, wird über der Beispielfunktion des Dichters zur Nebensache. Über Addison heißt es: „His compositions are but a noble preface; the grand work is his death“ (ebd., 46). Young inszeniert auf den letzten Seiten seiner *Conjectures* eine Gegenüberstellung von „fancy“ und „virtue“, die ihm eine Binnenunterscheidung von „genius“ und „eternal genius“ (ebd., 46), also innerhalb des Superlativs Genie noch einmal eine Steigerung, ermöglicht. Diese Unterscheidung vollzieht er auf zwei Ebenen. Ewiges Genie ist moralisch, im Gegensatz zu bloß poetischem Genie, und ewiges Genie bezieht sich auf Personen, nicht auf poetische Produktion. Young lässt sich sogar radikaler dahingehend verstehen, dass *man* und *composition* einander wechselseitig verdecken; das überschwängliche Lob der Poesie kippt also in ein Lob des Dichters: „Art brings our author forward, he stands before his piece; splendidly indeed, but unfortunately; for the writer must be forgotten by his audience, during the representation, if for ages he would be remembered by posterity“ (ebd., 41). Die Eindeutigkeit, mit der Youngs *Conjectures* in der Forschung in die Autonomieästhetik eingeschrieben werden und mit der ihnen die Etablierung poetischen Genies als eines künstlerischen Superlativs zugeschrieben wird, muss also relativiert werden: Autonom erscheint eher der Künstler als die Kunst und moralisches Genie ist deutlich wichtiger als poetisches. Tatsächlich hat Young über die Festlegung auf Addison als Genie mindestens drei Charakteristika des schöpferischen Menschen bereits festgelegt, die für das moderne Kreativitätsdispositiv prägend sein werden. Die ersten beiden sind widersprüchlich: Genie ist ein Superlativ – und es ist verfügbar. Ein drittes Charakteristikum dagegen ist eindeutig und lässt sich aus Youngs ostentativer Abwendung von der poetischen Produktion und seiner nachdrücklichen Hinwendung zu Addison als sterbendem Vorbild ableiten: Genie ist keine Zuschreibung an Produkte oder Prozesse,²⁹ sondern an Personen.

29 Die Frage dieser Zuschreibung ist bis heute ein umstrittener Gegenstand der psychologischen Forschung. Das Problem, dass sich kreatives Genie selten so eindeutig einer Instanz der ästhetischen Produktion zuordnen lässt wie bei Young, hat Mel Rhodes bereits 1961 in den „four P’s of creativity“ zusammengefasst: Rhodes spricht von *person*, *process*, *press* und *products* (vgl. 307ff.).

LITERATUR

- Addison, Joseph (1713): *Cato. A Tragedy*, London: J. Tonson.
- Ders. (1853a): „The Spectator No. 160: Monday, September 3, 1711“, in: Ders., *The Spectator*, Cincinnati: Applegate & Co, S. 212–213.
- Ders. (1853b): „The Spectator No. 592: Friday, September 10, 1714“, in: Ders., *The Spectator*, Cincinnati: Applegate & Co, S. 693–694.
- Blumenberg, Hans (1981): „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: Ders., *Wirklichkeiten, in denen wir leben*, Stuttgart: Reclam, S. 55–103.
- Bourdieu, Pierre (1976): *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*, (frz. 1972), Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Ders. (1974): „Der Habitus als Vermittlung zwischen Struktur und Praxis“, (frz. 1967), in: Ders., *Zur Soziologie der symbolischen Formen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 125–158.
- Canguilhem, Georges (1952): *La connaissance de la vie*, Paris: Hachette.
- Cook, Daniel (2012): „On Genius and Authorship. Addison to Hazlitt“, in: *The Review of English Studies* 64, H. 266, S. 610–629.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1996): *Creativity. Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, New York: Harper Collins.
- Dehrmann, Mark-Georg (2008): *Das „Orakel der Deisten“. Shaftesbury und die deutsche Aufklärung*, Göttingen: Wallstein.
- Dieckmann, Herbert (1941): „Diderot’s Conception of Genius“, in: *Journal of the History of Ideas* 2, H. 2, S. 151–182.
- Dietrick, Linda/Giesler, Birte (Hg.) (2015): *Weibliche Kreativität um 1800*, Hannover: Wehrhahn.
- Duff, William (1767): *An Essay on Original Genius and its Various Modes of Exerction in Philosophy and the Fine Arts, particularly in Poetry*, London: Edward and Charles Dilly.
- Forster, Harold (1980): „The Sea-Pieces of Edward Young“, in: *Factotum. Newsletter of the ECST* 9, S. 8–10.
- Goethe, Johann Wolfgang (2006): „Wanderers Sturmlied“ [1815], in: Ders., *Sämtliche Werke* 1.1, hg. v. Gerhard Sauder, München: btb.
- Gurr, Jens Martin (2014): „When China’s Trade All Europe Overflows: Edward Young’s Naval Lyrics, Critical (Mis)Fortune, and the Discourses of Naval Power, Trade, and Globalisation“, in: Anna-Margaretha Horatschek/Yvonne Rosenberg/Daniel Schäbler (Hg.), *Navigating cultural spaces. Maritime Places*, Amsterdam/New York: Brill, S. 83–102.
- Haynes, Christine (2005): „Reassessing ‚Genius‘ in Studies of Authorship. The State of the Discipline“, in: *Book History* 8, S. 287–320.

- Kant, Immanuel (1764): „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und des Erhabenen“, in: Ders., *Werke: Akademie Textausgabe*, Bd. 2, Berlin: De Gruyter, S. 205–256.
- Ders. (1790): „Kritik der Urtheilskraft“, in: Ders., *Werke: Akademie Textausgabe*, Bd. 5, Berlin: De Gruyter, S. 165–486.
- Ders. (1798): „Anthropologie in pragmatischer Hinsicht“, in: Ders., *Werke: Akademie Textausgabe*, Bd. 7, Berlin: De Gruyter, S. 117–334.
- La Mettrie, Julien Offray de (1960): „L’homme machine“ [1748], in: Aram Vartanian (Hg.), *La Mettrie’s L’homme machine. A study in the origins of an idea*, Princeton/New Jersey: Princeton University Press.
- Loewenstein, Joseph (2002): *The Author’s Due. Printing and the Prehistory of Copyright*, Chicago/London: University of Chicago Press.
- Maslow, Abraham Harold (1970): *Toward a Psychology of Being*, New York: Van Nostrand.
- Mathieu, Oliver (2015): „Beyond Mere Conjectures: Young’s Method of Original Composition“, in: *British Journal of Aesthetics* 55, H. 4, S. 465–479.
- May, Rollo (1975): *The Courage to Create*, New York: Norton.
- Odell, D. W. (1981): „The Argument of Young’s *Conjectures on Original Composition*“, in: *Studies in Philology* 78, S. 87–106.
- Ders. (2012): „Genius and Analogy in Young’s *Conjectures* and the Theology of *Night Thoughts*“, in: *Renascence* 64, H. 2, S. 143–160.
- Pope, Alexander (1999): *The Dunciad. In Four Books*, New York: Pearson.
- Reckwitz, Andreas (2012): *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp.
- Regan, Shaun (Hg.) (2013): *Reading 1759. Literary Culture in Mid-Eighteenth-Century Britain and France*, Lewisburg: Bucknell University Press/Lanham: Rowman & Littlefield.
- Rhodes, Mel (1961): „An Analysis of Creativity“, in: *The Phi Delta Kappan* 42, H. 7, S. 305–310.
- Sauder, Gerhard (1977): „Nachwort“, in: Edward Young, *Gedanken über die Original-Werke*, (engl. 1759), Heidelberg: Lambert Schneider, S. 3–64.
- Spörhase, Carlos (2014): „Das Maß der Potsdamer Garde. Die ästhetische Vorgeschichte des Rankings in der europäischen Literatur- und Kunstkritik des 18. Jahrhunderts“, in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 58, S. 90–126.
- Weinsheimer, Joel (1981): „Conjectures on Unoriginal Composition“, in: *The Eighteenth Century* 22, H. 1, S. 58–73.
- Wickman, Matthew (1998): „Imitating Eve Imitating Echo Imitating Originality. The Critical Reverberations of Sentimental Genius in the *Conjectures on Original Composition*“, in: *ELH (English Literary History)* 65, H. 4, S. 899–928.

- Willems, Marianne (1999): „Wider die Kompensationsthese. Zur Funktion der Genieästhetik der Sturm-und-Drang-Bewegung“, in: *euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte* 2, S. 1–46.
- Young, Edward (1714): *On the late Queen's Death and His Majesty's Accession to the Throne*, London: J. Tonson.
- Ders. (1918a): *Conjectures on Original Composition* [1759], hg. v. Edith J. Morley, Manchester: Manchester University Press.
- Ders. (1918b): „Preface to Imperium pelagi: a Naval Lyric (Written in Imitation of Pindar's Spirit, 1730)“, in: Ders., *Conjectures on Original Composition*, hg. v. Edith J. Morley, Manchester: Manchester University Press, S. 63–64.
- Ders. (1989): *The Complaint; or Night-Thoughts on Life, Death, and Immortality* [1742–1745], hg. v. Stephen Cornford, Cambridge: Cambridge University Press.