

Johannes F. Lehmann

III.1.4 Genie und Autorschaft

1 Einleitung

Der Begriff des ‚Genies‘ ist – trotz einer langen antiken und frühneuzeitlichen Vorgeschichte – in besonderer Weise verknüpft mit der sogenannten Genieperiode des späteren 18. Jahrhunderts. Hier steht der Begriff im Zentrum (medien-) ästhetischer, bildungstheoretischer und anthropologischer Debatten um kreative, schöpferische und originelle Autorschaft. Der Begriff Genie bezieht sich dagegen seit dem 19. Jahrhundert nicht vorrangig auf die Autorschaft des Schriftstellers, sondern auf geistige Höchstleistungen und unwahrscheinliche und kreative Problemlösungen in verschiedensten Feldern. Zwar sind auch heute noch, obwohl der Geniebegriff kein literaturwissenschaftlicher Terminus ist (Weimar 1997, 701), er philosophisch weitgehend als erledigt gilt (Ortland 2010, 704) und durch ‚Kreativität‘ ersetzt worden ist (Groeben 2013; Huber 2000), etwa Georg Büchner oder Ludwig Tieck im Diskurs der Literaturwissenschaft Genies, aber ebenso sind es Leonardo da Vinci, Ludwig van Beethoven, Albert Einstein oder der Schachweltmeister Kasparow. Im Begriff des Genies geht es um eine herausragende, nicht rational erklärbare und nicht auf die zeitlich vorausliegenden Ausgangsbedingungen zurückführbare, staunenswerte und sozial anerkennungswürdige zumeist ‚geistige‘ Leistung bzw. Leistungsfähigkeit (traditionell von Männern), und zwar sowohl im Feld der Kunst als auch im Feld naturwissenschaftlicher Entdeckungen, der Physik (Newton), der Mathematik (Gauss), der Politik oder des Militärs (Napoleon) und des Sports (Muhammad Ali).

In der Renaissance und in der Frühen Neuzeit zielt der hier einsetzende Gebrauch von frz. *génie*, engl. *genius*, spanisch *ingenio* und des seit Beginn des 18. Jahrhunderts in Deutschland belegten Gallizismus *Genie* ebenfalls auf die Bezeichnung einer großen Bandbreite von Künstlern, Philosophen, Entdeckern und Wissenschaftlern. Im 17. und auch noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts figuriert Newton als Paradigma des Genies (Fabian 1967), das zur Modellierung des Original-Genies der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts dient (etwa bei William Duff und Alexander Gerard), während Immanuel Kant im § 46 seiner *Kritik der Urteilskraft* (1790) Newton explizit aus seiner Geniedefinition ausschließt.

Die historisch singuläre, enge Verknüpfung zwischen dem Begriff des Genies und der Frage literarischer Autorschaft in der sogenannten Genieperiode ist ihrerseits für die Geschichte des Begriffs der Autorschaft, für das Theorem der Kreativität sowie das Konzept des ‚Werks‘ zentral [vgl. den Artikel *Autorsubjekt und Werk-*

herrschaft]. Dass der Begriff des Genies heute in theoretischen und ästhetischen Debatten eher marginalisiert erscheint (Carbò 2010; siehe aber Kristeva 2004 und Derrida 2003), hat in der Toterklärung des Autors und der dekonstruktiven Kritik am Werkbegriff seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts einen wesentlichen Grund.

Zu fragen ist daher nach der engen theoretischen Kopplung von ‚Genie‘ und Autorschaft insbesondere in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Hier bildet der Geniebegriff einen diskursiven Kreuzungspunkt einer Vielzahl von Umbruchphänomenen zur Moderne: Er spielt eine zentrale Rolle im Kontext des Endes der ‚Schönen Wissenschaften‘ und der Rhetorik. Er steht in engstem Zusammenhang mit der Herauslösung des Buchmarktes aus seiner Bindung an die Gelehrtenrepublik und er steht im Zusammenhang mit der Herausbildung der modernen Öffentlichkeit [vgl. den Artikel *Autorschaft und literarischer Markt*]. Er provoziert – nicht zuletzt vor dem Hintergrund zeitgenössischer Umbrüche im Diskurs biologischer Zeugungstheorien – mit den implizierten Konzepten der Originalität und der Kreativität Neubewertungen von Urheberschaftsfragen und Prozessen der Weitergabe von Wissen, er fungiert als Reflektor für Diskurse medialer Fragen (Mündlichkeit/Schriftlichkeit), sozialer Fragen (Normalismus, Durchschnitt, Leistung etc.), bildungstheoretischer Fragen (Selbstbildung, *Auto-didaxe*, Erweckung von Genies), kunst- bzw. literaturtheoretischer Fragen (Autonomie der Kunst, Einbildungskraft vs. Realismus) und hermeneutischer Fragen (Theorien des Verstehens). Neben den üblicherweise betonten Aspekten des Schriftstellergenies als autonomer, männlich zeugender Schöpfer, als Figuration ästhetischer und irrationaler ‚Subjektivität‘ (Huber 2000) soll hier gezeigt werden, dass der Begriff und die Debatte des Genies in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ein Symptom bzw. ein Kristallisationspunkt jener historischen Transformation ist, in der literarische Autorschaft als innovativer, körper- und selbstvermittelter ‚Weltbezug‘ in Opposition zur (gelehrten) Tradition tritt. Jenseits der Regeln und der antiken Muster findet sich nicht nur die Sphäre von Regellosigkeit und der übernatürlichen Welt von Engeln und Schimären, in der das Genie sich ungefesselt bewegt, sondern mehr noch die reale Welt selbst, auf die sich das Genie mit seiner geheimnisvollen selbsteigenen Kraft, sei es Einbildungskraft, Leidenschaft, Liebe, *esprit observateur*, Aufmerksamkeit etc., bezieht und die es in der vollen Komplexität ihres unbeobachtbaren Zusammenhangs wiedergibt (oder spiegelt).

2 Wortgeschichtliche Voraussetzungen

Im modernen Begriff ‚Genie‘, frz. *génie*, engl. *genius*, span. *genio* und ital. *genio*, sind zwei lateinische Worte unterschiedlich stark eingegangen bzw. fusioniert, nämlich *genius* und *ingenium*, die beide auf dieselbe griechische Wurzel *gen* zurückgehen (Huber 2000, 205). Sie ist Bestandteil des griechischen Verbs *gignomai* und des lateinischen Verbs *genere* bzw. *gignere*, die beide Prozesse des Werdens, des Hervorbringens und insbesondere des Erzeugens und Gebärens ausdrücken. Das lateinische *genitum*, geboren, sowie *genus*, Art, Gattung, Geschlecht, gehören hierher.

Genius bezeichnet in der römischen Genius-Mythologie ursprünglich einen Ahnen- bzw. Schutzgeist, der als Geburtsgottheit firmiert und der als Lebenskraft und als sexuelle Potenz des Mannes wirkt. Der Genius wird als Personifikation der angeborenen Eigenschaften von Individuen und Kollektiven oder auch der Zeit (Zeitgeist) bzw. des Ortes (*genius loci*) angerufen, bleibt aber überwiegend, wie die Engel des Christentums, äußere Instanz und hat auch nichts mit herausragender Begabung oder geistiger Kreativität zu tun (Zilsel 1926, 11). Zwar wird die Genius-Mythologie parallel zur Debatte um das Genie in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts sowie in der Romantik intensiv wiederbelebt, bleibt aber vom Diskurs des Genies, trotz großer Nähe zu Lehren der Inspiration und Projektionen des Genius auf die „prophetische Gabe“ des Menschen (Johann Gottfried Herder zit. n. Schmidt-Dengler 1978, 51, 56) spezifisch verschieden. Im frühen 18. Jahrhundert wird der römische Genius als Übersetzung des griechischen *daimonion* gewertet und sachgeschichtlich auf die platonischen Inspirationslehren bezogen.

Das Lateinische *ingenium* dagegen gehört in den Kontext der Beschreibung einer spezifisch angeborenen geistigen Kraft des Menschen, die in einem spannungsreichen, überwiegend oppositionellen Verhältnis zu *studium* und *ars* steht. Nach Horaz ist das *ingenium* zwar Voraussetzung des Dichters, muss aber dennoch mit *studium* verbunden werden. Meist wird *ingenium* aber als Gegenbegriff von *techne* begriffen, als Naturanlage (*ingenium* übersetzt hier den griechischen Begriff *euphyia*), die durch Technik nicht zu erlernen ist. Es bezieht sich insgesamt auf das charakteristische Profil der angeborenen, insbesondere der geistigen Fähigkeiten. So kann der Begriff einerseits wertneutral die Wesensart eines Menschen (Ovid 1994 [8 n. Chr.], 730) bezeichnen, andererseits wertend die besondere Begabung und damit auch die persönliche Leistungsfähigkeit im Gegensatz zum ererbten Adel der Vorfahren (ebd. 670). Bei dem Rhetoriklehrer Quintilian rückt das *ingenium* in engste Nachbarschaft zur *inventio*, der Erfindung, und wiederum zu allen nicht erlernbaren Fähigkeiten: „Hinzu kommt, dass alles, was beim Redner das Wichtigste ist, nicht nachahmbar ist: Talent (*ingenium*), Erfindung (*inventio*), Kraft des Ausdrucks (*vis*), Gewandtheit (*facilitas*) und alles,

was sich nicht im Lehrbuch lernen lässt.“ (Quintilian 1988 [95 n. Chr.], X, 2,12) Das *ingenium* wird so zu einem Grundbegriff der Rhetorik (Engels 1998), an den der Begriff Genie noch im 18. Jahrhundert vielfältig anknüpft.

Die wortgeschichtliche Voraussetzung des Begriffs ist die Aufgabe der morphologischen Unterscheidung von *genius* und *ingenium* seit dem 16. Jahrhundert. *Génie* übernimmt in Frankreich sowohl die Bedeutung von Eigenart, angeborener Charakter (*genius*), als auch alle Aspekte des *ingenium*, das heißt die besonderen geistigen Fähigkeiten in Opposition zum *studium*, die vom ästhetischen Feld auch auf wissenschaftliche, politische und militärische Felder übertragen werden (Warning 1974, 279). In England übernimmt im 16. Jahrhundert *genius*, das zunächst im Sinne von Eigenart und auch origineller Geistesart gebraucht wird, das Erbe von *ingenium* erst um 1700, das bis dahin *wit* hieß (Fabian 1974, 282).

In Deutschland begegnet das Wort ‚Genie‘ seit Beginn des 18. Jahrhunderts, zunächst in Übersetzungen aus dem Französischen, etwa von Roger de Piles: *Abrégé de la vie des Peintres, avec des réflexions sur leurs ouvrages* (1699), dessen 2. Kapitel in der deutschen Übersetzung (1710) *Von der Genie* heißt. Hier wird nicht nur die Unsicherheit des grammatischen Geschlechts des neuen Wortes deutlich, sondern auch, dass zunächst sowohl Aspekte von *genius*, Eigenart, Charakter, als auch von *ingenium*, geistige Begabung, in den Begriff eingehen. Deutlich wird das auch in dem Artikel bei Johann Heinrich Zedler, in dem „der Genie“ als ungleiche Gabe der Natur „bey seiner Geburts-Stunde“ und als „Trieb [...] des dem Menschen beywohnenden Verstandes“ bezeichnet wird, und zwar sowohl um „den Wohlstand eines Dinges zu begreifen oder dessen zu verfehlen“ (Zedler 1735, 871). Ob die Künstler „einen großen Genie haben“ oder ob sie „pauvres Genies sind“, hängt nicht nur vom *ingenium* ab, sondern auch davon, wie sehr es durch Studium der Regeln geübt werde. Kennzeichen des großen Genies ist eine „scharffe Penetration“, d. h. Kenntnis des Gegenstandes, und zwar nicht nur in den freien Künsten, sondern gerade auch „bey denen Mechanicis“ (ebd.). Erst im Laufe der zweiten Hälfte wird der Begriff in der Wendung ‚Genie haben‘ normativ auf die geistige Höchstleistung und auf Kreativität festgelegt und dann, zunächst in England (Weimar 1997, 702), überführt in Wendungen vom ‚Genie sein‘.

Die Rede vom Geniesein geht in den 60er und 70er Jahren des 18. Jahrhunderts einher mit einer intensiven anthropologischen Analyse des Genies, der Frage nach den Konjunkturen seines Auftretens in der Geschichte, seiner Seelenvermögen, seiner Kennzeichen und seiner Bedingungen. Dies impliziert zugleich die Frage nach den Möglichkeiten, Genie zu werden, d. h. die Frage, ob das Genie, das qua *ingenium* und angeborenem Talent dem „Lehr- und Lernzusammenhang unheilbar fremd“ ist, nicht doch an eben diese Bildungseinrichtungen zurückzubinden ist oder auch die Bildungseinrichtungen an das Genie (Bosse 2003, 281). Eben diese kritische Analyse des Verhältnisses von Lernprozessen bzw. Modi der

Tradierung kulturellen Wissens (in der klassischen Ausbildung durch Texte im gelehrtem Unterricht des Triviums) einerseits und kreativen Text-Leistungen, die jenseits und außerhalb entstehen (Shakespeare), rücken hier Genie und Autorschaft in den Fokus.

3 Sachgeschichtliche Modelle

Neben den wortgeschichtlichen Wurzeln von *genius* und *ingenium* gibt es zugleich sachgeschichtliche Anknüpfungen an die antiken und auch christlichen Lehren der Inspiration durch Musen und Götter. Insbesondere dichterische bzw. prophetische Artikulationen stammen gemäß dieser Vorstellungen von einer göttlichen Kraft oder Inspiration her, die jenseits von Vernunft und Technik, als Enthusiasmus, göttliche Manie oder auch *furor poeticus* von Demokrit und vor allem von Platon entwickelt werden und als Erklärungen für die Besonderheit dichterischen, prophetischen oder rhapsodischen Sprechens dienen. Enthusiasmus und durch Gott (bzw. die Musen unter dem Schutz von Apoll) bewirkter Wahnsinn (*mania*), wie Platon das vor allem auch im *Phaidros* darstellt (Platon 1958 [370 v. Chr.], 244a), bilden seit der Renaissance Bezugspunkte für eine spezifisch individualisierte These vom Schöpferischen, die auch für die Geniedebatte des 18. Jahrhunderts zentral wird.

Eine physiologisch gewendete, psychopathologische Inspirationslehre bildet die Vorstellung der vom Planeten Saturn induzierten Melancholie, die als spezifische Form der Schwarzgalligkeit bereits von Aristoteles als Grund angegeben wird, dass „alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen“ sind (zit.n. Klibansky 1992, 59). Diese Lehre wird in der Renaissance, vor allem im Neuplatonismus eines Ficino, wiederbelebt und mit dem platonischen *furor divinus* verkoppelt. Hierin liegt eine wichtige Voraussetzung für den modernen Geniebegriff (Klibansky 1992, 358), insofern Inspiration als saturnische und säftebedingte Melancholie als individuelle Erfahrung, als eigener geistiger Zustand und Bedingung des eigenen Weltbezuges gefasst werden kann (Klibansky 1992, 361–363).

Die christliche Lehre der Verbalinspiration wird im 18. Jahrhundert von Theologen wie Johann Salomo Semler, dem Lehrer Schleiermachers, aufgegeben zugunsten einer Trennung von Gedanke und Wort Gottes. Paulus findet für die Gedanken, die er durch göttliche Eingebung erhalten hat, in seiner historischen Situation und im Hinblick auf seine spezifischen Adressaten *selbst* die Worte, die jene göttlichen Gedanken kommunizieren. Semlers Leistung liegt in der Historisierung der biblischen Texte, deren Signifikanten auf ihren zeitlichen Ent-

stehungskontext bezogen werden, und entspricht so der Historisierung etwa Shakespeares durch Herder. Genie sein bedeutet auch für Johann Caspar Lavater gerade nicht, Sprachrohr Gottes zu sein, sondern *selbst* ‚Gott‘ zu sein und in der jeweiligen Gegenwart und in der Welt Sprache und Worte zu finden bzw. Werke zu schaffen. Die Vergöttlichung des Genies zum „selbstreich seyn“, zum „selbstweise seyn“ sowie zum „Selbstleben“ (Lavater 1778, 83) und die Historisierung von Autoren sind gleichursprünglich. Die Voraussetzungen für beides liegen in der französischen und englischen Diskussion im frühen 17. Jahrhundert.

4 Die *Querelle* und die Folgen: Perrault, Dubos, Shaftesbury und Young

Sowohl in Frankreich als auch in England werden zentrale Grundlagen für den autorschaftlich gewendeten Geniebegriff der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in der Zeit der *Querelle* um 1700 gelegt. Hatte der Begriff *génie* in Frankreich im 17. Jahrhundert sowohl zur Bezeichnung des angeborenen Talents für irgendeine Sache, als auch für jene besondere Begabung gedient, die sich als „don du ciel“ (Bouhours 1671, zit. n. Ortlund 2010, 676) nicht erlernen lässt, so wird doch in der Doktrin der klassischen Ästhetik das Genie des Künstlers sowohl an die Vernunft des „bon sens“ bzw. des „bon gout“ wie an das „vrai génie de la Langue Francois“ (Nicolas Boileau 1694, zit.n. Ortlund 2010, 676) gebunden. Zielpunkt des Schönen bleibt die Nachahmung der Natur als die Nachahmung der zeitlosen Muster der Antike im Sinne überzeitlicher Wahrheit: „Le beau est le vrai!“ Es ist Boileaus Widersacher Charles Perrault, Vertreter der Partei der Modernen, der demgegenüber in seiner *Epistre à Monsieur de Fontenelle* (Perrault 1688) das Genie als der Antike gleichwertig denkt, indem er unter Rückgriff auf Platons Ideenlehre dem Künstler qua göttlicher Inspiration („une sainte fureur, une sage manie, et tous les autres dons qui forment le génie.“ [Perrault 1964 [1688], 172]) unmittelbaren Zugang zu den überzeitlichen Ideen zuspricht. Während die Natur selbst nur schwache Bilder dieser Ideen hervorbringt, kann das Genie mit seiner spezifischen Wahrnehmungs- und Einbildungsfähigkeit die Natur transzendieren und Dinge sichtbar machen, die die meisten Menschen nicht sehen. So gibt es einerseits einen unmittelbaren Bezug des Genies auf die zeitlosen Muster, andererseits aber auch eine Kulturentwicklung, in der Wissen weitergegeben wird und dadurch akkumuliert (*beau relatif*). Perrault braucht den Begriff des Genies, um die Differenz zwischen dem Wissen, das in der Zeit kontinuierlich anwächst, und der Qualität der Werke, die in der Zeit diskontinuierlich variiert, zu erklären (Perrault 1964, 322). So lässt sich verstehen, dass die Alten zwar weniger wussten,

aber dennoch kraft ihres Genies die besseren Werke geschaffen haben und so ist ebenfalls denkbar, dass auch heute ein Genie jenseits des Wissens seiner Zeit Werke schaffen könnte, die denen der Alten ebenbürtig oder überlegen sind. Der Begriff des Genies ist bezogen auf die Frage, wie kulturelle ‚Werke‘, Produkte und Errungenschaften auf Weisen der Tradierung durch Wissen und Regeln und den Prozess der Entwicklung bzw. des Fortschritts bezogen werden. Bei Perrault ist der Begriff des Genies eine Kompromissbildung zwischen der These vom kulturellen Fortschritt des Wissens einerseits und der diskontinuierlichen Höchstleistung in der Kunst und ihres Bezugs auf überzeitliche Ideale andererseits.

Dieser Bezug des Genies auf Ideen wird im Folgenden gelockert, aufgegeben und ersetzt durch Analysen der physiologischen Bedingungen, unter denen sich Genies und ihre spezifische Fähigkeit, unvorhersehbar Neues zu schaffen, entwickeln. Jean-Baptiste Dubos fokussiert sich auf die Bedingungen des Klimas, der Zeit und der Umstände, letztlich wird – bis hin zu Denis Diderot – der Bezug des Genies auf überzeitliche Ideen ersetzt durch einen Bezug auf die Zeitlichkeit der erfahrbaren Welt selbst.

War in Frankreich die *Querelle* eine Debatte, in der der Begriff des Genies in der Differenzierung des Fortschritts auf Seiten der (diskontinuierlichen) Kunst im Zentrum stand, so ist in England das Wort *genius* stärker verknüpft mit dem Pathos von Erfindung und Entdeckung in den Naturwissenschaften. Das Modell, das noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auf den Autor zu übertragen versucht wird, ist – vor dem Hintergrund des bereits im 17. Jahrhundert klar formulierten Bewusstseins des gegenüber der Antike erreichten „Progress and Advancement of Knowledge“ (Amerika, Gravitation, Fernrohr etc.) – das der Entdeckung und der Kolonisierung neuer Länder bzw. Wahrheiten (von Kolumbus bis zu Newton als „Columbus des Himmels“: Fabian 1967, 50). Im Begriff der *invention* konnte die Entdeckung eines Neuen, das schon da ist (*discovery*) mit der Entdeckung eines Neuen, das selbst neu ist (*creation*), überblendet werden: „Genie ist eigentlich die Fähigkeit zu erfinden. Durch das Genie wird ein Mensch in den Stand gesetzt, neue Entdeckungen in den Wissenschaften zu machen, oder Original-Werke der Kunst hervorzubringen.“ (Gerard 1776, 9) Dennoch ging es gerade um die Arbeit der Unterscheidung von entdecken und hervorbringen, und so versuchte Gerard im letzten Teil seines Buches, Unterschiede und Parallelen zwischen dem Wissenschafts- und dem Künstlergenie herauszuarbeiten, die entstehen, da der eine auf Wahrheit und der andere auf das Vergnügen zielt.

Autorschaft von Texten, auch die poetischer Texte, gehörte – im Gegensatz zu Handwerk und Technik (als den *artes mechanicae*) – zu den *artes liberales*, die im lateinischen Bildungswesen, der *res publica literaria*, gelehrt und gelernt wurden. Die Poesie war so, gemeinsam mit der Rhetorik, bis zum Ende des 18. Jahrhunderts Teil des Wissenschaftssystems, nämlich der Schönen Wissenschaften, die

an Hand vorbildlicher Texte der Antike selbst Textkompetenz vermittelten. Seit Beginn des 18. Jahrhunderts löst sich die Poesie aus dieser Kopplung. Auch auf dem Feld der literarischen Autorschaft wird geltend gemacht, dass Innovationen und besondere Leistungen nicht aus der Befolgung der Regeln erwachsen, dass sich die geniale Autorschaft der Lern- und Lehrbarkeit entzieht. Die Differenz von entdecken und erfinden konnte im rhetorischen Begriff der *inventio*, der Auffindungs- und Erfindungskunst innerhalb der rhetorischen Topik, so lange überblendet werden, bis sich das moderne Erfinden – über eine anthropologische Reflexion der menschlichen Erfindungskraft im Rückgang auf ‚präreflexive Unmittelbarkeit‘ – vom bloßen Auffinden dessen, was durch die Tradition vermittelt schon da ist, ablöste (Bornscheuer 2000, 295). Exakt in diesem Kontext tritt nun ab 1750 der Begriff des Genies auf und strapaziert die Verbindung von Autorschaft und ihre Verankerung in den Disziplinen der Schönen Wissenschaften, bis die Verbindung schließlich reißt und Kant den Begriff der Schönen Wissenschaften selbst für ein logisches „Unding“ erklärt (Kant 1990, § 44, 157).

Nicht als Entdecker, sondern als Schöpfer tritt das Genie nun auf – von daher auch seine gottähnlichen Qualitäten, die ihm nun selbst zugeschrieben werden. Aber was genau bedeutet die Schöpferkraft des Genies? *Locus classicus* – und immer wieder nur unvollständig zitiert oder gelesen – ist Shaftesburys Essay *Advice to an author* (1711), in dem er den wahren Autor als „second Maker“ bezeichnet, allerdings – und dieser Zusatz ist entscheidend – als „a second Maker: a just Prometheus, *under Jove*“ (Shaftesbury 1981 [1711], 110). Dieser Autor „under Jove“ ist bei Shaftesbury das Gegenbild derjenigen, die nur „blindlings [injudicious] Witz und Phantasie gebrauchen“. Vielmehr ‚schöpfen‘ sie *unter* Jupiter, indem sie dessen Welt und dessen Geschöpfe genau wiedergeben: „Allein der Mann, der den Namen des Dichters wahrhaftig und im eigentlichen Sinne verdient und der als ein wirklicher Baumeister in seiner Art sowohl Menschen als auch Sitten schildern und einer Handlung ihren wahren Körper, ihre richtige Proportion geben kann“ (Shaftesbury 1981 [1711], 109), allein der Dichter, der aufgrund eigener Selbsterkenntnis und Tugend, mit „der inneren Gestalt und dem inneren Gefüge seiner Mitgeschöpfe vertraut ist“ (Shaftesbury 1981 [1711], 111), ist ein Autorgenie, weil er die Proportionen des Weltgebäudes so komplex und so „richtig“ wiedergibt, wie er sie wahrnimmt. Es geht also gerade nicht um die „Autonomie des schöpferischen Menschen“ (Schmidt 2004, 258), oder wenn, dann um eine Autonomie, deren Fundament ein intensives Verhältnis zur Welt ist, eine Autonomie, die sich selbstgesetzgebend den Proportionen und Gesetzen der Welt *unterordnet*. Das Schreiben des Genies fasst Shaftesbury daher als „Mirror-Writing“ (Shaftesbury 1981 [1711], 98), als Arbeit mit dem „Looking-Glaß“ (Shaftesbury 1981 [1711], 102), das die Aufgabe hat, to „draw the several Figures of his Piece in their *proper and real Proportions* [...] And this is the Mirrour or Looking-Glaß above

describ'd.“ (Shaftesbury 1981 [1711], 102) Derlei optische Metaphern begegnen dann in Deutschland in der Genieperiode auch etwa bei Jacob Michael Reinhold Lenz, wenn er auf „die spezifische Schleifung der Gläser“ (Lenz 1992 [1774], 647) verweist, über die das Genie verfügt und bei Goethe, der vom „scharfen Aug für Verhältnisse“ (Goethe 1982 [1772], 15) spricht. Explizit weist auch Henry Fielding in seinem Roman *Tom Jones* die seines Erachtens falsche Annahme zurück, mit Erfindungsvermögen des Genies sei „eine schöpferische Kraft“ gemeint, „während doch unter Erfindung eigentlich nichts weiter zu verstehen ist (das steckt ja im Wort) als eine Entdeckung oder ein Ausfindig-Machen: oder, um es noch weiter auszuführen, ein schneller und richtiger Scharfblick für das wahre Wesen aller Gegenstände unserer Betrachtung.“ (Fielding 1966 [1749], 521)

Wie sehr der Geniebegriff dazu dient, das Schreiben des Autors aus den Bezügen schriftvermittelter Tradierungsprozesse zu lösen und für die unmittelbare, selbstvermittelte Bezugnahme auf die ‚Welt‘ und das ‚Leben‘ zu öffnen, sieht man in Edward Youngs epochalem Buch *Conjectures on original composition* (1759 [dt. 1760]), in dem Young das Verhältnis von Autor-Genie und Gelehrsamkeit umkreist und an einer Stelle gänzlich durchtrennt, wenn er behauptet, dass es sicher „manches Genie gegeben habe, das weder lesen noch schreiben konnte“ (Young 1977 [1760], 35). Die Gelehrsamkeit verknüpft Young mit der Achse der Tradition und der nachahmenden Weitergabe des *Gelesenen*, gegen die er die Nacheiferung und das eigene *Denken* in Stellung bringt. Genie ist, wer „denket und schreibt“, während alle anderen „nur lesen und schreiben“ (Young 1977 [1760], 49). Youngs Essay ist ein Imperativ des Selbstseins und in diesem Sinne ein Imperativ des *Lebens*. Indem Young biologische Lebensverhältnisse, Zeugung und Geburt, Abstammung und Erbschaft, Alter und Tod, auf Gedanken und Wörter (und ihre Vervielfältigung durch die Druckerpresse) projiziert, setzt er zugleich das Genie als Prinzip des Lebens und als Figuration der Diskontinuität gegen Wiederholung, Kopie, Nachahmung und Tod. Der berühmte Satz: „Da wir nun als Originale gebohren worden, wie kömmt es doch, daß wir als Copien sterben?“ (Young 1977 [1760], 40) impliziert, dass mit der Geburt ein unterscheidbares Selbst entsteht, dessen Unterscheidbarkeit durch Nachahmung verspielt wird. Man sieht bei Young, wie sehr das Genie als Figuration des Lebens bezogen ist auf Reflexionen des Mediums Schrift und Druck (und der entsprechenden Metaphern der Kopie). Der Brunnen, aus dem Autorschaft fließt, ist so nicht länger das Trivium, sondern „das Buch der Natur und das Buch des Menschen“ (Young 1977 [1760], 69). In diesem Sinne wird nun der Begriff des Autors selbst zum Wertbegriff promoviert, wenn überhaupt nur derjenige Autor ist, dessen Werke ein unterscheidendes Merkmal als ihr Eigentum an sich tragen: „[U]nd nur dieses Eigenthum kann allein den edlen Titul des Autors uns geben.“ (Young 1977 [1760], 48)

5 Genieperiode 1770 bis zu Kant

Die zentrale Funktion des Geniebegriffs und die Erzeugung der so bezeichneten Position von Autorschaft ist die Abkopplung des Autors vom System der Schönen Wissenschaften und seine selbstvermittelte Ankopplung an die ‚Welt‘. Das alte, bereits in der Antike gebrauchte Argument, dass das Genie nicht durch Gelehrsamkeit allein möglich sei, wird nun dergestalt radikalisiert, dass Gelehrsamkeit als Hindernis des Genies ausgemacht wird, insofern das gelehrte Medium der Schrift den unmittelbaren eigenen Zugang zur Welt *verstellt*. Gerade das *Fehlen* einer „claßischen Erziehung“ (Wieland 1987 [1766], 560), so Christoph Martin Wieland, ist der Grund dafür, dass Shakespeare ein Genie wurde, denn statt einer Schulausbildung durch Texte habe er eine *Lebens*ausbildung durch unmittelbare, nicht durch Schrift vermittelte Erfahrung durchlaufen: „*eigne* Betrachtungen; scharfe Sinnen, als die Werkzeuge dazu; eine genaue Aufmerksamkeit auf die *unmittelbaren Eindrücke*, welche die Gegenstände auf ihn machen – das ist es, was den Genie entwickelt“ (Wieland 1987 [1766], 561). Zugleich wird so das einzelne Werk zum „Dokument der besonderen Lebensumstände des Autors“ (Martus 2015, 769) und zum notwendigen Element der nun üblich werdenden Publikation von Gesamtausgaben von Autoren.

Wenn es so der *Weltkontakt* ist, durch den das Genie (autodidaktisch) seine Anlage entwickelt, so ist plausibel, dass das Überdurchschnittliche des Genies durch das *Medium* dieses Weltkontaktes zu erklären versucht wird: durch Körper, Sinne, ‚Gefühl‘ und Leidenschaften (als Motor für Aufmerksamkeit): „Indem die Leidenschaften unsere Aufmerksamkeit auf den Gegenstand unserer Begierden heften, veranlassen sie uns, diesen Gegenstand unter Aspekten zu betrachten, die anderen Menschen unbekannt sind“ (Hélvétius 1973 [1759], 288). Mit den Leidenschaften wird das Genie zugleich an die biologische Phase der Jugend gebunden, und das heißt, an die Fähigkeit, die Welt unvermittelt und jenseits bereits gebahnter Begriffe wahrzunehmen: „Das ist der Weg, Originale zu haben, nehmt sie in ihrer Jugend viele Dinge und alle für sie empfindbare Dinge ohne Zwang und Präoccupation auf die ihnen eigne Art empfinden zu lassen.“ (Herder 1983 [1769], 143) Diese eigene Art der Erfahrung ist aber gemäß Herders Gegenwartsdiagnose für die meisten *verstellt*: „Wir sehen in unsrer Jugend wenige Phänomene, wenn es noch Zeit ist, sie zu sehen, damit sie in uns leben.“ (ebd., 143–144) Das Konzept des Genies fungiert als eine Figur der Zeitreflexion, insofern seine jugendliche Gegenwartsfähigkeit den Bann der bloßen Wiederholung von bereits in der Vergangenheit entwickelten Formen im Hinblick auf das Neue, das Lebendige und die Zukunft löst. Daran wird noch im 19. Jahrhundert Charles Baudelaire anschließen, wenn er das Ewige im Flüchtigen und permanent Neuen der ‚Gegenwart‘ zum entscheidenden Objekt der modernen Kunst erklärt und entsprechend das Genie

als Kind-Mann fasst, „als einen Mann, der in jeder Minute das Genie der Kindheit besitzt, das heißt also ein Genie, das für keinen Augenblick des Lebens je abgestumpft ist“ (Baudelaire 1990 [1863], 297; vgl. auch De Man 1983, 157).

Die ‚Welt‘, auf die sich das Genie bezieht, wird allererst ab ungefähr 1770 in umfassender Weise als zeitlich veränderbare gedacht: „Die Verhältnisse ändern sich ständig, der Geist des Jahrhunderts ist unruhig und stürzt von Generation zu Generation alles um“ (Rousseau 1991 [1760], 15), heißt es bei Jean-Jacques Rousseau. Entsprechend fordert Louis-Sébastien Mercier den Dichter auf, nicht „die Alten“ zu studieren, sondern die Menschen der eigenen Gegenwart, denn: „Neue Generationen haben in diese moralische Existenz, in diesen Protheus, der, indem er entschlüpft alle Gestalten annimmt, große Veränderungen gebracht“, namentlich „die Buchdruckerkunst, das Schießpulver, die Entdeckung der neuen Welt, die Posten, die Wechselbriefe [...] haben das ganze alte System über einen Haufen geworfen.“ (Mercier 1967 [1776], 198) Das Genie wird so, indem es durch selbstvermittelten Weltbezug definiert wird, zum Dokumentator einer verzeitlichten Welt. So versteht Lenz die Aufgabe des Genies als Beobachtung und Darstellung der jeweils ihn umgebenden Welt: „Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt [...]. Er nimmt Standpunkt und dann muss er so verbinden.“ (Lenz 1992 [1774], 648) Ganz gemäß dieser veritablen Unfreiheitserklärung fordert Mercier seinerseits vom Dichter, dass man dem Drama anmerken können solle, „in welchem Jahr es verfertigt ist“ (Mercier 1967 [1776], 199–200), und der junge Goethe macht in seinem Gedicht „An den Schwager Kronos, In der Postchaise d 10 Oktbr 1774“ durch die Datierung im Titel den Abstand der eigenen Gegenwart zum Mythos reflexiv und dabei das „Poetische Ich selbst zum Ursprung“ des Gedichts (Wellbery 2006, 58). Das Genie schert aus der Kontinuität kultureller und schriftvermittelter Weitergabe aus, es bezieht sich unmittelbar auf seine Gegenwart und sucht in ihr jeweils und immer wieder neu nach sich selbst als Ursprung und Anfang seiner Schöpfungen. Von hier aus ergibt sich das breite metaphorische Projektionsfeld von biologischer Zeugung und Kunst des Genies (Begemann und Wellbery 2002).

Dass diese Projektion auch umgekehrt, als Hinweis auf die Sterblichkeit und die Einfügung des Erzeugers in die Kette der Prokreation gedacht werden kann, zeigt die Position des theologisierenden Philosophen Johann Georg Hamann. Wenn er schreibt, dass es ihm unmöglich sei, „sich einen schöpferischen Geist ohne *genitalia* vorzustellen“ (Hamann 1956 [1768], 415), dann wird dieser dezidiert rückgebunden an Irdisches und Körperliches und an die Schrift, die er, alles andere als autonom, nach dem Prinzip der „Lokalität und Temporalität“ aufnimmt und weitergibt (vgl. Wetzel 1996, 15).

Dass Kant in der *Kritik der Urteilskraft* nun dezidiert den Wissenschaftler vom Geniebegriff ausschließt, hat in der Figuration des Genies als Unterbrechung und

Diskontinuität in der Kontinuität der Zeit seinen Grund. Während der Wissenschaftler sein Talent zur „immer fortschreitenden größeren Vollkommenheit der Erkenntnisse und des Nutzens“ (Kant 1990 [1790], 162) verwendet, sind die Werke der Künstler kein kommunikatives oder diskursives Medium der Weitergabe, sie sind gewissermaßen stumm. Die Geschicklichkeit des Genies stirbt mit ihm – so dass man warten muss, bis die Natur „einmal einen anderen wiederum ebenso begabt.“ (Kant 1990 [1790], 163) Dass Kant am Ende das Genie dennoch vom Geschmack „in Zucht“ gehalten wissen will, ist dann wiederum damit begründet, dass nur so die Ideen des Genies „der Nachfolge anderer und einer immer fortschreitenden Kultur fähig“ (Kant 1990 [1790], 175) werden. Im Geniebegriff geht es um das Verhältnis von Schöpfung, den Einsatz des Neuen und um Generationen und Genealogie. Die ästhetik- und bildungstheoretische Fokussierung auf den Begriff des Genies im Sturm und Drang sowie die Definition des Autors als Urheber und geistiger Eigentümer ist Effekt von kritischer Schriftreflexion und Verzeitlichung in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

6 Von der Romantik bis zur Gegenwart

Dass das Genie in seinem Gegenwartsbezug und als Figuration des Neuen und Unvorhersehbaren vor dem Hintergrund der nun kontingent und offen erscheinenden Zukunft zugleich rückgebunden wird an Figuren der Ewigkeit bzw. der Überzeitlichkeit (Fohrmann 1985), bildet die Grundlage der sogenannten Kunstreligion der Romantik, die an Kant und Schiller anschließt. Bei Kant ist es die als überzeitlich verstandene „Natur“, durch die das Genie der Kunst die Regeln gibt (Kant 1990 [1790], 160) und bei Schiller folgt das Genie der „Eingebung eines Gottes“, d. h. „Gesetze[n] für alle Zeiten und für alle Geschlechter der Menschen“ (Schiller 2008 [1795], 719). Schelling knüpft hier an und versteht die Kunst des Genies als dasjenige Produkt, das zwar in der Zeit produziert wird, das aber dennoch das überzeitlich Absolute anschaulich macht, „ein Unendliches endlich dar[stellt]“ (Schelling 1800, 465), da in seinem Produzieren das Bewusste und das Unbewusste zusammenfallen.

Während Schelling in seiner idealistischen Kunstphilosophie Kants Ausschluss des Genies aus den Wissenschaften explizit folgt (Schelling 1800, 468–470), ein Ausschluss, der wie schon bei Young, ein Restbestand der *Querelle* ist, da in ihm unterschiedliche Modi und Tempi geschichtlichen Fortschritts impliziert sind, zeigt sich zeitgleich, dass dieser Restbestand im Weiteren durch Geschichtsphilosophie getilgt wird. In Herders Kritik an der engen Kantischen Definition vom Genie als Künstler in der *Kalligone* (1800) wird der Geniebegriff wieder expli-

zit aus der Beschränkung auf Autorschaft gelöst und auf den *generellen* Fortschritt und die Zukunft der *ganzen Menschheit* bezogen: „In Absicht auf diese Zukunft sind wir selbst Embryonen. Jeder Tag, jeder Augenblick schafft und fördert das vielfache Werk des Menschengenius weiter. Unglücklich, wenn hiezu nur Bildhauerei und Dichtkunst, Redner- und Malerei gehörte, als ob diese Werke des Namens *Genie* allein werth wären. Was irgend durch menschliche Natur genialisch hervorgebracht oder bewirkt werden kann, Wissenschaft und Kunst, Einrichtung oder Handlung ist Werk des *Genius*, der *jede* Anlage der Menschheit zu erwecken und zu ihrem Zweck zu fördern, eben *Genius* ist.“ (Herder 1800, 224) Das Genie als Repräsentant des Menschheitsgenius und seiner Geschichte, das ist auch die Perspektive, die Ralph Waldo Emerson in seinem Buch *Representative Men* (1850) einnimmt: „The genius of humanity is the right point of view of history.“ (Emerson 1850, 38)

Löst sich so, indem der Geniebegriff im 19. Jahrhundert zu einem „universellen Wertbegriff“ (Gadamer 1960, 65) aufsteigt, die privilegierte Kopplung zwischen Genie und Autor/Dichter wieder auf, so hat sie in der Frühromantik zugleich ihren (selbst geschichtsphilosophisch gewendeten) Höhepunkt. Indem Johann Gottlieb Fichte den Selbstanfang des Genies in der Selbstsetzung des Ich zum universalen transzendentalen Standpunkt und Novalis die Poesie „zur eigenthümliche[n] Weise des menschlichen Geistes“ (Novalis 1999 I [1800], 335) erklärt, werden Genie, Geist, Mensch und Dichter miteinander identifiziert. Was bei Young die Originalität ist, die jeder Mensch bei der Geburt mitbringt, ist bei Friedrich Schlegel die jedem Menschen „eigne Poesie“, die er als „etwas Ursprüngliches“ (Schlegel 1967 [1800], 284) in sich trägt. Die Poesie ist nicht etwas, das durch Rede und Lehren „zu erhalten und fortzupflanzen“ ist, sondern entspringt „aus der unsichtbaren Urkraft der Menschheit“ (Schlegel 1967, 285). Aufgabe des Genies als Dichter ist daher, geschichtsphilosophisch formuliert, „die Pole der Menschheit zu ergreifen und das Tun der ersten Menschen, wie den Charakter der goldnen Zeit die noch kommen wird, zu erkennen und zu wissen“ (Schlegel 1967, 322), ist, die „Vorwelt und Nachwelt in der Gegenwart [zu] verknüpfen.“ (Schlegel 1967, 262)

Während die Frühromantiker aus der hier historisch einsetzenden „Reflexivität von Gegenwart“ (Oesterle 2002, 101) und dem Bezug des Genies auf den „Genius des Zeitalters“ (Schlegel 1967, 270) zugleich Versuche der poetischen Aufhebung der geschichtlichen Zeiten hervorgehen lassen, so ist für Georg Wilhelm Friedrich Hegel die Aufgabe des Genies in der Kunst, nachdem diese nicht mehr die „höchste Weise ausmacht, sich des Absoluten bewußt zu sein (Hegel 1971 [1835–1838], 48) und sie für uns „ein Vergangenes“ (Hegel 1971, 50) ist, den „wesentlichen Gehalt und die dadurch notwendige Gestalt“ der eigenen Zeit herauszuarbeiten (Hegel 1971, 671). Der Künstler (wie auch der Philosoph) ist

notwendig „ein Kind seiner Zeit“ (Hegel 1971, 671) und er kann nicht, so wendet Hegel gegen Schiller ein, „durch Willen und Entschluß davon abstrahieren“ (Hegel 1971, 49). Überall sei die Forderung zu stellen, dass sich „die heutige Gegenwartigkeit des Geistes kundgebe“ (Hegel 1971, 677). Ähnlich wie Lenz weist Hegel daher die „selbstgemachten Einbildungen“ zurück und fordert vom Künstler, „an die Wirklichkeit heranzutreten“ (Hegel 1971, 394), und zwar an die gegenwärtige Wirklichkeit („Nur die Gegenwart ist frisch, das andere fahl und fahler“) (Hegel 1971, 677), die freilich nicht im Hinblick auf bloße Aktualreferenzen, sondern auf „das Vernünftige“ in ihr hin objektiv darzustellen ist. Für Arthur Schopenhauer dagegen bezeichnet das Genie die zeitüberwindende Erkenntnisform der „vollkommenste[n] Objektivität“ (Schopenhauer 1988 [1859], 253). Seine Objekte sind „die ewigen Ideen, die beharrenden wesentlichen Formen der Welt (Schopenhauer 1988 [1859], 253), die gerade nicht in ihren gegenwärtigen Relationen, sondern isoliert erkannt werden sollen. Von der Kunst des Genies kann Schopenhauer daher sagen: „das Rad der Zeit hält sie an“ (Schopenhauer 1988 [1859], 252).

Der Begriff des ‚Genie‘ ist seit dem späten 18. Jahrhundert untrennbar verknüpft mit der Reflexion der Moderne als Problem der Zeit und der Verzeitlichung des Menschen in der Geschichte: Ist das Genie geschichtsphilosophischer Repräsentant der Menschheit, indem es den Auseinanderfall von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft poetisch überwindet, ist es Agent des Fortschritts, diskontinuierlicher Neueinsatz von Anfängen oder Erkenntnisorgan der überzeitlichen ‚Natur‘ oder ‚Wahrheit‘? Insbesondere die Genietheorie Schopenhauers hat auf die weitere Geschichte des Begriffs, seine Inflationierung, Trivialisierung (vgl. etwa Musils Rede vom „genialen Rennpferd“) und den Geniekult um 1900 stark gewirkt. Hermann Türck etwa folgt in *Der geniale Mensch* Schopenhauers Theorie und erklärt den Erfolg seines eigenen Buches in der Vorrede zur 13. Auflage mit „der tiefen Sehnsucht nach dem Erfassen der ewigen Werte zu einer Zeit, da alle endlichen Werte sich als unsicher und trügerisch erweisen.“ (Türck 1922 [1896]) Die intensiven Debatten zum Verhältnis von Genie und Wahnsinn, Genie und Entartung bzw. Degeneration von Cesare Lombroso (1887, 1894) über Wilhelm Lange-Eichbaum (1928) bis hin zu Gottfried Benn (1930) fragen nach „der Stellung des Genies im Erbgang“ (Benn 1930, 117) und nach der Möglichkeit einer Züchtung von Genies in der Zukunft (Benn 1930, 111, Lange-Eichbaum 1928, 15). Zwischen quasi-religiöser Genieverehrung auf der einen und medizinisch-psychiatrischer, erbbiologischer Dekonstruktion und soziologischer Analyse des Genies (Köhne 2014) auf der anderen Seite verliert der Begriff seine Relevanz für den Begriff literarischer Autorschaft gänzlich.

Dass der Begriff trotz der mediengeschichtlich bedingten Möglichkeiten der „technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks“ (Benjamin) [vgl. den Artikel *Autorschaft und Medien*] und seiner tentativen Tabuisierung seit dem *linguistic*

turn der 60er Jahre als Konzept der Vergangenheit weiterhin ein Nachleben führt, ist Gegenstand von Reflexionen über die untergründige Wirksamkeit des Konzepts in der als „Endzeit des Genies“ (Schmidt 1995) verstandenen Postmoderne; es wird umkreist in der Frage, ob und wie der Geniebegriff aus feministischer Perspektive anzueignen ist oder nicht (hierzu Kristeva 2004) und wie sich die Historizität des Konzepts der Genialität in der Nachbarschaft semantisch verwandter Begriffe wie „Genesen, Genealogien, Genres“ verstehen und für eine Theorie des Archivs zurückgewinnen lässt (Derrida 2003; 2006). Nicht zuletzt erfährt das Geniekonzept im Rahmen einer Wiederkehr des Erzählens in der neueren deutschsprachigen Literatur bei Autoren wie Robert Schneider (*Schlafes Bruder*), Patrick Süskind (*Das Parfum*) und Daniel Kehlmann eine erstaunliche Renaissance (vgl. Sager 2010, Köhne 2014 und Tranacher 2018).

Verwendete Literatur

- Baudelaire, Charles (1990 [1863]). „Der Maler des modernen Lebens“. *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, ‚Salons‘, intime Tagebücher*. Hrsg. von Henry Schumann. Leipzig: 290–320.
- Bornscheuer, Lothar (2000). „Toposforschung? Gewiß! Aber im Lichte des zu Erforschenden: im Lichte der Utopie“. *Topik und Rhetorik. Ein interdisziplinäres Symposium*. Hrsg. von Thomas Schirren und Gert Ueding. Tübingen: 275–306.
- Begemann, Christian und David Wellbery (Hrsg.) (2000). *Kunst, Zeugung, Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg.
- Behler, Ernst (1992). *Frühromantik*. Berlin, New York.
- Benn, Gottfried (1930). „Das Genieproblem“. *Fazit der Perspektiven*. Berlin: 109–132.
- Bosse, Heinrich (2003): „Jakob Friedrich Abels Rede über das Genie“. *FAktisch. Festschrift für Friedrich Kittler*. Hrsg. von Peter Berz, Annette Bitsch und Bernhard Siegert. München: 281–290.
- Carbó, Mònica (2010). „Genie“. *Enzyklopädie Philosophie. In drei Bänden mit einer CD-Rom. Bd 1: A-H*. Hrsg. von Hans Jörg Sandkühler. Hamburg: 827–830.
- de Man, Paul (1983). *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Minneapolis.
- Derrida, Jacques (2006 [2003]): *Genesen, Genealogien, Genres und das Genie. Das Geheimnis des Archivs*. Übers. von Markus Sedlaczek. Wien.
- Emerson, Ralph Waldo (1850). *Representative Men. Seven Lectures*. London.
- Engels, Johannes (1998). „Ingenium“. *Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 4*. Hrsg. von Gert Ueding. Tübingen: 382–417.
- Fabian, Bernhard (1967). „Der Naturwissenschaftler als Originalgenie“. *Europäische Aufklärung. Festschrift für Herbert Dieckmann*. Hrsg. von Hugo Friedrich und Fritz Schalk. München: 47–68.
- Fabian, Bernhard (1974). „Genie II“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 3*. Hrsg. von Joachim Ritter. Basel, Stuttgart: 282–285.

- Fielding, Henry (1966 [1749]). Die Geschichte des Tom Jones. Deutsch von Roland U. und Annemarie Pestalozzi unter Benutzung der Übersetzung von Johann Joachim Christoph Bode aus den Jahren 1786 bis 1788. Buch I-IX. In: Ders.: Sämtliche Romane in vier Bänden. Hrsg., mit Anmerkungen und einer Einführung in die Romankunst Henry Fieldings versehen von Norbert Miller. Mit 64 Stichen von William Hogarth. Band II. München.
- Fohrmann, Jürgen (1985). „Dichter heißen so gerne Schöpfer. Über Genies und andere Epigonen“. *Merkur* 39 (1985): 980–989.
- Gadamer, Hans Georg (1960). *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*. Tübingen.
- Gerard, Alexander (1776). *Versuch über das Genie*. Übers. von Christian Garve. Leipzig.
- Goethe, Johann Wolfgang (1982 [1772]). „Von deutscher Baukunst. D.M. Ervini a Steinbach“. *Hamburger Ausgabe. Bd. 12*. München: 7–15.
- Groebe, Norbert (2013). *Kreativität. Originalität diesseits des Genialen*. Darmstadt.
- Hamann, Johann Georg (1956 [1786]). *Hamanns Briefwechsel. 7 Bde. Bd. 2*. Hrsg. von Walter Ziesemer und Arthur Henkel. Wiesbaden.
- Hegel, G.W.F. (1971 [1835–1838]). *Vorlesungen über die Ästhetik. Erster und zweiter Teil*. Hrsg. von Rüdiger Bubner. Stuttgart.
- Helvétius, Claude-Adrien (1973 [1759]). *Vom Geist*. Übers. von Theodor Lücke. Berlin, Weimar.
- Herder, Johann Gottfried (1983 [1769]). „Journal meiner Reise im Jahr 1769“. *Historisch-kritische Ausgabe*. Hrsg. von Katharina Mommsen unter Mitarbeit von Momme Mommsen und Georg Wackerl. Stuttgart.
- Herder, Johann Gottfried (1800). *Kalligone. Von Kunst und Kunstricherei. Zweiter Theil*. Leipzig.
- Huber, Peter (2000). „Kreativität und Genie in der Literatur“. *Heidelberger Jahrbücher* 44 (2000): 205–226.
- Hubig, Christoph (1988). „„Genie“ – Typus oder Original? Vom Paradigma der Kreativität zum Kult des Individuums“. *Propyläen Geschichte der Literatur. Bd. 4. Aufklärung und Romantik, 1700–1830*. Hrsg. von Erika Wischer. Frankfurt/Main, Berlin: 187–210.
- Kant, Immanuel (1990 [1790]). *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Karl Vorländer. Hamburg.
- Klibansky, Raymond, Erwin Oanofsky, Fritz Saxl (1992). *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt/Main.
- Köhne, Julia Barbara (2014). *Geniekult in Geisteswissenschaften und Literaturen um 1900 und seine filmischen Adaptionen*. Wien.
- Kristeva, Julia (2004). „Is there a feminine genius?“. *Critical Inquiry* 30.3 (2004): 493–504.
- Lange-Eichbaum, Wilhelm (1928). *Genie – Irrsinn und Ruhm*. München.
- Lavater, Johann Caspar (1778). *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe. Vierter Versuch*. Leipzig, Winterthur.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold (1992 [1774]). „Anmerkungen übers Theater“. *Werke und Briefe in drei Bänden. Bd. 2. Prosa*. Hrsg. von Sigrid Damm. Frankfurt/Main, Leipzig: 641–671.
- Lombroso, Cesare (1887). *Genie und Irrsinn in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte*. Mit Bewilligung des Verfassers nach der 4. Auflage des italienischen Originaltextes übersetzt von A. Courth. Leipzig.
- Longinus (1988). *Vom Erhabenen*. Übersetzt und hrsg. von Otto Schönberger. Stuttgart.
- Martus, Steffen (2015). *Aufklärung. Das deutsche 18. Jahrhundert. Ein Epochenbild*. Berlin.
- Mercier, Louis Sébastien (1967 [1776]). *Neuer Versuch über die Schauspielkunst*. Übers. von Heinrich Leopold Wagner. Heidelberg.

- Novalis (1999 [1800]). *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 1. Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Darmstadt.
- Oesterle, Ingrid (2002). „Es ist an der Zeit!“ Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800“. *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Hrsg. von Walter Hinderer, Alexander von Bormann und Gerhart von Graevenitz. Würzburg: 91–121.
- Ortland, Eberhard (2010). „Genie“. *Ästhetische Grundbegriffe. Bd. 2*. Stuttgart, Weimar: 661–709.
- Ovid (1994 [8 n. Chr.]). *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Michael von Albrecht. Stuttgart.
- Platon (1958 [370 v. Chr.]). „Phaidros“. *Sämtliche Werke. Bd. 4*. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Hrsg. von Ernesto Grassi. Hamburg.
- Quintilian (1988 [95 n. Chr.]). *Ausbildung des Redners. Zwölf Bücher*. Übers. und hrsg. von Helmut Rahn. Darmstadt.
- Perrault, Charles (1964 [1688]). *Parallèle des anciens et des modernes en ce qui regarde les arts et les sciences*. Faksimiledruck der Originalausgabe Paris 1688–1697, mit einer einleitenden Abhandlung von Hans Robert Jauß und kunstgeschichtlichen Exkursen von Max Imdahl. München.
- Rousseau, Jean-Jacques (¹⁰1991 [1760]). *Emil oder Über die Erziehung*. Übers. von Ludwig Schmidts. Paderborn, Wien, Zürich.
- Sager, Veronika (2010). *Zwischen Sinnlichkeit und Grauen. Zur Dialektik des Geniegedankens in Patrick Süskinds ‚Das Parfum‘ und Tom Tykwers Verfilmung*. Marburg.
- Schiller, Friedrich (2008 [1795]). *Theoretische Schriften. Werke in zwölf Bänden*. Hrsg. von Rolf-Peter Janz. Frankfurt/Main.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph (1800). *System des transcendentalen Idealismus*. Tübingen.
- Schlegel, Friedrich (1967 [1800]). *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*. Hrsg. von Hans Eichner. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. *Abt. I. Bd. II*. Paderborn, München, Wien.
- Schmidt, Christoph (1995). „Die Endzeit des Genies. Zur Problematik des ästhetischen Subjekts in der (Post-)Moderne“. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 69 (1995): 172–195.
- Schmidt, Jochen (2004). *Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1945. Bd. I. Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Heidelberg.
- Schmidt-Dengler, Wendelin (1978). *Genius. Zur Wirkungsgeschichte antiker Mythologeme in der Goethezeit*. München.
- Schopenhauer, Arthur (1988 [1859]). „Die Welt als Wille und Vorstellung. Erster Band“. *Werke in fünf Bänden Bd. I*. Hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich.
- Shafesbury, Anthony Ashley Cooper (1981 [1711]). „Soliloquy: or, Advice to an Author“. *Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften. In englischer Sprache mit paralleler deutscher Übersetzung*. Hrsg. von Gerd Hemmerich und Wolfram Bender. Stuttgart-Bad Cannstatt: 35–301.
- Türk, Herman (¹³1922). *Der geniale Mensch*. Berlin.
- Tranacher, Juliane (2018). *Geniekonzepte bei Daniel Kehlmann*. Würzburg.
- Warning, Rainer (1974). „Genie I“. *Historisches Wörterbuch der Philosophie. Band 3*. Hrsg. von Joachim Ritter. Basel, Stuttgart: 279–282.

- Weimar, Klaus (1997). „Genie“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Bd. 1*: 701–703.
- Wellbery, David (2006). „Spude dich Kronos. Zeitsemantik und poetologische Konzeption beim jungen Goethe.“ *Seiltänzer des Paradoxalen. Aufsätze zur ästhetischen Wissenschaft*. München, Wien: 42–69.
- Wetzel, Michael (1996). „Geschmack an Zeichen“. Johann Georg Hamann als der letzte Denker des Buches und der erste Denker der Schrift“. *Johann Georg Hamann. Autor und Autorschaft. Acta des Sechsten Internationalen Hamann-Kolloquiums*. Hrsg. von Bernhard Gajek. Frankfurt/Main: 13–24.
- Wieland, Christoph Martin (1987 [1766]). „Einige Nachrichten von den Lebens-Umständen des Herrn Willhelm Shakespear“. *Gesammelte Schriften. 2. Abt. Übersetzungen II (3): Shakespeares theatralische Werke. Sechster bis achter Teil*. Hrsg. von Ernst Stadler. Hildesheim: 558–569.
- Young, Edward (1977 [1760]). Gedanken über die Original-Werke. Aus dem Englischen von H. E. von Teubern. Heidelberg.
- Zedler, Johann Heinrich (1994 [1735]). *Grosses vollständiges Universal-Lexikon aller Wissenschaften und Künste. Bd. 10*. Graz.
- Zilsel, Edgar (1926). *Die Entstehung des Geniebegriffes. Ein Beitrag zur Ideengeschichte der Antike und des Frühkapitalismus*. Tübingen.

Weiterführende Literatur

- Derrida, Jacques (2006 [2003]): *Genesen, Genealogien, Genres und das Genie. Das Geheimnis des Archivs*. Übers. von Markus Sedlaczek. Wien.
- Groeben, Norbert (2013). *Kreativität. Originalität diesseits des Genialen*. Darmstadt.
- Huber, Peter (2000). „Kreativität und Genie in der Literatur“. *Heidelberger Jahrbücher* 44 (2000): 205–226.
- Ortland, Eberhard (2010). „Genie“. *Ästhetische Grundbegriffe. Bd 2*. Stuttgart, Weimar: 661–709.