

Thomas Khurana

Die Kunst der zweiten Natur. Zu einem modernen Kulturbegriff nach Kant, Schiller und Hegel

»Die wahre Tugend ist Genialität.«

Friedrich Schlegel, Ideen, Nr. 36

Der Begriff der zweiten Natur hat in der praktischen Philosophie der vergangenen Jahre eine bemerkenswerte Aufmerksamkeit erfahren. Das erneute Interesse, das der Begriff vor dem Hintergrund von naturalistischen Herausforderungen in der Ethik gefunden hat, hat sich dabei allerdings fast ausschließlich auf den antiken Topos von der Gewohnheit als einer zweiten Natur konzentriert und dem Begriff eine neoaristotelische Wendung gegeben (so etwa Gadamer 1999 [1963], MacIntyre 2007 [1981] und McDowell 1996 [1994]). Damit werden die nicht bloß therapeutischen, sondern konstruktiven und kritischen Ressourcen des Begriffs jedoch eher verdeckt als ausgeschöpft. Um einen Begriff der zweiten Natur zu gewinnen, der das Verhältnis von Norm und Natur in der gegenwärtigen Kultur tatsächlich erhellen kann, können wir uns nicht auf den antiken Topos von Fähigkeiten beschränken, die uns durch Gewöhnung und Übung zur zweiten Natur werden. Wir müssen uns vielmehr, so die These, die im Folgenden verteidigt werden soll, einem genuin modernen Begriff der zweiten Natur zuwenden, der um 1800 Gestalt angenommen hat. Statt zweite Natur allein im Ausgang vom Modell der Gewohnheit und der ethischen Tugend zu verstehen, rückt das Denken um 1800 die Kunst als Paradigma der zweiten Natur in den Mittelpunkt. Durch diese Rekonzeptualisierung der zweiten Natur wird der Begriff in dreifacher Hinsicht verwandelt: er wird (i) *ästhetisch*, (ii) *dialektisch* und (iii) *objektiv* gewendet. Die Hervorbringung einer zweiten Natur ist in diesem Sinne (i) keine Frage bloßer Gewöhnung, sondern ein wesentlich schöpferischer und expressiver Prozess. Die zweite Natur, die in diesem Prozess entstehen soll, bezeichnet (ii) nicht den unzweideutigen und glücklichen Endzustand einer wiedergewonnenen Natürlichkeit, sondern ist durch eine unauflösbare dialektische Spannung von Freiheit und Natur gekennzeichnet. Die so verstandene zweite Natur bezieht sich schließlich (iii) nicht nur auf erworbene subjektive Dispositionen, sondern umfasst wesentlich auch die Gegenstände und Körperschaften einer sozial geteilten Welt. Zweite Natur

wird somit als eine »Kunst« verstanden: als eine ästhetische Praxis, als eine komplexe dialektische Übung und als eine soziale Praxis der Vergegenständlichung. Der so gewendete Begriff der zweiten Natur erlaubt uns, das für die Moderne auf besondere Weise problematische Verhältnis von Geist und Natur angemessener zu fassen, als es der neoaristotelische Begriff der zweiten Natur zulässt; und er eröffnet überdies eine Perspektive auf unser gegenwärtiges ästhetisiertes kulturelles Selbstverständnis, die der tugendethischen Diskussion fehlt.

Um dies zu zeigen, werde ich zunächst einige theorie- und ideengeschichtliche Beobachtungen zum modernen Begriff der zweiten Natur anstellen, um auf dieser Grundlage dann abschließend ein kulturphilosophisches Forschungsprogramm zu entwerfen, das die diagnostischen und kritischen Potentiale dieses Begriffs verdeutlicht. Meine Überlegungen gliedern sich in vier Teilbereiche: Ich beginne (I) mit einigen kurzen Bemerkungen zur gegenwärtigen Prominenz des Begriffs der zweiten Natur im Anschluss an McDowell. Der zweite Teil (II) wendet sich Kant zu, in dessen dritter Kritik sich eine ästhetische Konzeption der zweiten Natur angedeutet findet.¹ Im dritten Teil (III) werfe ich kurze Seitenblicke auf Schiller und Hegel, die diese Neufassung des Begriffs der zweiten Natur in unterschiedlicher Richtung vertieft haben. Im vierten Teil (IV) skizziere ich, inwiefern wir den so bestimmten Begriff der zweiten Natur als Ausgangsbegriff für ein kulturphilosophisches Forschungsprogramm begreifen können.

I.

John McDowell hat die These vertreten, dass es der modernen Philosophie in der Folge Kants an einem Begriff der zweiten Natur mangelt. Er hat daher in *Geist und Welt* vorgeschlagen, das kantische Bild der modernen Philosophie durch einen neoaristotelischen Begriff der zweiten Natur zu erweitern, da nur so die Einsichten der kantischen Philosophie aus ihrem problematischen Rahmen herausgelöst werden könnten.² Ohne einen Begriff der zweiten Natur sind wir nach McDowell einem Dualismus von Geist und Welt ausgeliefert,

1 Ich zitiere Kant mit Ausnahme der ersten Kritik, die nach der Paginierung der ersten (A) und zweiten Auflage (B) nachgewiesen wird, nach Band und Seitenzahl der Akademieausgabe von *Kants gesammelten Schriften* (1902 ff.). Ich verwende dabei folgende Abkürzungen: ANTH = Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798); KpV = Kritik der praktischen Vernunft (1788); KrV = Kritik der reinen Vernunft (1781/87); KU = Kritik der Urteilskraft (1790); MAM = Mutmaßlicher Anfang der Menschengeschichte (1786); PROL = Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik (1783); REL = Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1793/94); STREIT = Der Streit der Fakultäten (1798).

2 Vgl. hierzu McDowell (1996 [1994]: xx, 84 ff., 87 ff., 108 ff., 178) sowie McDowell (1998) und McDowell (2004). – Zu der Frage, ob sich bei Aristoteles ein Konzept der zweiten Natur gewinnen lässt, das für McDowells Zwecke überhaupt geeignet ist, vgl. Timmermann (2000); zur weiteren kritischen Diskussion von McDowells Begriff der zweiten Natur siehe Willaschek (2000), Forman (2008), Rödl (2013).

bei dem der Raum der Gründe und das Reich der Natur so auseinandertreten, dass die Wirklichkeit des Normativen im Dunkeln bleibt wird. Dieser Dualismus scheint uns nur zwei Auswege offenzulassen: Entweder wir reduzieren Geistiges auf Natürliches und negieren so den *sui generis* Charakter geistiger Vollzüge. Oder aber wir insistieren auf dem eigenständigen Charakter des Normativen, müssen dafür aber den Preis zahlen, dass sich der Raum der Gründe als etwas Seltsames, Mysteriöses, Un- oder Übernatürliches darstellt und seine Beziehung zur sinnlichen Welt unklar bleibt. Reduktiver Naturalismus oder eine für den Skeptizismus anfällige Position scheinen so unsere einzigen Optionen zu sein. Dass diese erzwungene Wahl unsere Möglichkeiten nicht erschöpft, lässt sich nach McDowell nun aber einsehen, wenn wir uns auf den Begriff der zweiten Natur besinnen. Indem wir uns erinnern, dass unsere geistigen Vollzüge sich durch Fähigkeiten verwirklichen, die uns zur zweiten Natur geworden sind, und indem wir uns klarmachen, dass auch zweite Natur noch *Natur* ist, können wir uns der Wirklichkeit des Normativen versichern, ohne sie auf die Natur im engeren Sinne reduzieren zu müssen.

Ein solch »liberaler« oder »entspannter« Naturalismus – also: ein Naturalismus, der die natürliche Wirklichkeit des Normativen ausweisen kann, ohne es dadurch naturalistisch zu reduzieren – ist ein dringendes Desiderat der gegenwärtigen Philosophie, die in vielfacher Hinsicht unter dem Druck reduktionistischer Naturalismen steht. Und in der Tat scheint ein Begriff der zweiten Natur ein wesentliches Mittel, um einen solchen erweiterten Naturalismus zu entwickeln. Die Frage ist jedoch, ob ein neoaristotelischer Begriff der zweiten Natur, der sich ganz auf das Paradigma der Gewohnheit und Tugend beschränkt, geeignet ist, um diese Aufgabe für die moderne Philosophie und Kultur zu tragen. Ich will im Folgenden dem Verdacht nachgehen, dass wir den Ausgangspunkt für einen erschließenden Begriff der zweiten Natur weniger bei Aristoteles als vielmehr bei Kant selbst finden. Anders als McDowell meint, muss Kant ein Begriff der zweiten Natur nicht erst von außen angetragen werden; Kant verfügt über einen eigenen, wenngleich nur angedeuteten und oft übersehenen Begriff der zweiten Natur, durch den sich die Differenz von Natur und Geist angemessener und reicher entfalten lässt. Der Begriff der zweiten Natur wird bei Kant und in seiner Folge ästhetisch, dialektisch und objektiv gewendet: Nicht mehr die bloße Gewohnheit, sondern vielmehr die Kunst wird hier zum Paradigma der zweiten Natur, da es Kant nicht um die bloße Renaturalisierung erworbener Fähigkeit geht, sondern um die Hervorbringung einer *anderen* Natur. Der Begriff der zweiten Natur wird dadurch wesentlich als ein *dialektischer* Begriff verstanden, der die Differenz von Natur und Freiheit als eine unauflöslliche und zugleich produktive Spannung austrägt. Schließlich lenkt das Paradigma der schönen Kunst unseren Blick auf die gegenständliche Dimension der zweiten Natur. Von zweiter Natur können wir mithin nicht allein mit Blick auf die erworbenen Dispositionen von Subjekten reden, sondern auch hinsichtlich des objektiven Geistes, der sich auf umfassendere Weise sozial und materiell verkörpert. Durch diese drei Verschiebungen rückt der Begriff der zweiten Natur das ins Zentrum der Aufmerksamkeit, was die Moderne auch »Kultur« nennt: jene geteilte, sinnhafte, normativ strukturierte Welt, die wir gemeinsam hervorbrin-

gen, vergegenständlichen, distanzieren und transformieren. Der Begriff impliziert dabei zugleich schon die grundlegende Herausforderung, mit der uns die Hervorbringung dieser geteilten Welt konfrontiert – dass wir diese Welt auf eine solche Weise verwirklichen, dass sie uns nicht auf ähnliche Weise heteronom determiniert, wie dies für die erste Natur gilt.

II.

Es verwundert zunächst nicht, dass McDowell Kant einen eigenen Begriff der zweiten Natur abspricht, denn Kant spricht nur selten und meist beiläufig von »weiter« oder »anderer Natur«. ³ An einer Stelle der dritten Kritik jedoch geht er so weit, das Sittliche mit einem Reich der zweiten Natur zu identifizieren. Kant schreibt hier, Sittlichkeit sei »eine zweite (übersinnliche) Natur« (KU 5:275). Diese Identifikation muss zunächst überraschen, sofern wir gewohnt sind, Kants Philosophie durch den Gegensatz von Natur und Freiheit zu verstehen. Nimmt man die Identifikation der Sittlichkeit mit einer zweiten Natur ernst, so ist nach Kant auch das Reich der Freiheit noch ein Reich der Natur, wenngleich das Reich einer *zweiten* Natur.

Nimmt man nun aber die in Klammern hinzugesetzte Bestimmung dazu, dass diese zweite Natur »übersinnlich« sei, so scheint es sich zunächst um ein eher fragwürdiges nominelles Manöver zu handeln. Das Reich der Freiheit wird zwar als eines der Natur benannt, aber zugleich in einen Gegensatz zur sinnlichen Welt gebracht. Vor dem Hintergrund des von McDowell aufgeworfenen Problems muss die Rede von einer *übersinnlichen* zweiten Natur fast schon ironisch anmuten: Wenn es stimmt, dass der Sinn des Begriffs der zweiten Natur darin liegt, uns deutlich zu machen, dass das Reich des Normativen *nichts* Mysteriöses oder Seltsames an sich hat, sondern ein gewöhnlicher Aspekt unserer sinnlichen Welt ist, so scheint es nicht besonders hilfreich, diese zweite Natur als *übersinnlich* zu qualifizieren.

Die entscheidende Frage ist nun aber, was Kant meinen könnte, wenn er von der Sittlichkeit als »übersinnlicher Natur« spricht. Kant bezieht sich an dieser Stelle nicht, wie man zunächst annehmen könnte, auf eine übersinnliche Welt hinter oder diesseits der sinnlichen Welt, sondern vielmehr auf eine Natur, die es in der sinnlichen Welt zu realisieren gilt. Das wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass Kants theoretische Philosophie ledig-

3 Einige Stellen, an denen Kant diese Ausdrücke explizit verwendet: KU (5:275; 5:314; 5:335); REL (6:41); STREIT (7:39); ANTH (7:121; 7:149); MAM (8:117 f.); PROL (4:262).

4 Von *weiter* Natur ist hier auch noch in einem zweiten Sinne zu sprechen: Das fundamentale Gesetz der intelligiblen Welt wird von Kant so charakterisiert, dass wir es *erwerben* oder *annehmen* müssen. Das ist zumindest Kants Redeweise in der Religionsschrift, die unterstreicht, dass der Mensch, selbst wenn sein sittlicher Charakter in gewisser Weise als angeboren beschrieben werden kann, dessen »Urheber« bleibt (REL 6:21). Der Charakter ist so verstanden selbst ein »Actus der Freiheit« (ebd.), selbst wenn es kein Akt in der sinnlichen Zeit (»Zeit-Actus« – REL 6:25) sein kann.

lich einen negativen Begriff des Dings an sich und einen Abstraktionsbegriff der intelligiblen Welt etablieren konnte (vgl. KrV B307, B461). Die übersinnliche Natur, von der Kant hier spricht, kann in diesem Sinne kein positiv bestimmter theoretischer Begriff sein, der sich auf eine Welt beziehe, die auf irgendeine nichtsinnliche Weise unserer theoretischen Erkenntnis gegeben wäre. Der Begriff der intelligiblen Welt wird positiv bestimmbar allein als praktischer Begriff. Wir erkennen im Falle der intelligiblen Welt nicht vermöge unserer theoretischen Vernunft eine gegebene Welt, die da ist, sondern vermöge unserer praktischen Vernunft eine Welt, die da zu sein hat: eine Welt, die durch unsere praktische Vernunft wirklich werden soll. Das Grundgesetz der intelligiblen Welt, das wir praktisch erkennen – der kategorische Imperativ –, ist also nicht das fundamentale Gesetz einer gegebenen, sondern das einer *aufgegebenen* Welt.

Dadurch wird schon deutlicher, inwiefern es triftig ist, diese übersinnliche Natur zugleich als eine *zweite* Natur zu bestimmen: Es handelt sich um eine Natur, die wir durch Verwandlung der ersten Natur zu verwirklichen haben.⁴ Die intelligente Welt, praktisch verstanden, ist nichts anderes als eine Form, die wir der sinnlichen Welt geben sollen. Das Sittengesetz verweist auf eine intelligente Welt und ihr Grundgesetz nicht so, dass sie uns die Bestimmung einer anderen Welt an die Hand gibt, die von der sinnlichen Welt getrennt schon vorliegt. Ganz im Gegenteil schreibt Kant: »Dieses Gesetz soll der Sinnenwelt, als einer sinnlichen Natur, (was die vernünftigen Wesen betrifft) die Form einer Verstandeswelt, d. i. einer übersinnlichen Natur, verschaffen, ohne doch jener ihrem Mechanism Abbruch zu thun.« (KpV 5:43) Um unser praktisches Wissen der intelligiblen Welt zu verwirklichen, müssen wir die sinnliche Welt transformieren. Die Bedeutung der übersinnlichen Natur besteht in nichts anderem als der Hervorbringung einer zweiten Natur, einer Transformation der ersten Natur, durch die wir dieser die Form einer Verstandeswelt verleihen. »Übersinnliche Natur« bezeichnet also keine transzendente Sphäre, kein zweites Leben jenseits des hiesigen, sondern, »so weit wir uns einen Begriff von ihr machen können, nichts anders als eine Natur unter der Autonomie der reinen praktischen Vernunft« (KpV 5:43; Hervorh. T. K.). Es handelt sich um *dieses* Leben, sofern wir es nach dem Sittengesetz einrichten und führen. Die übersinnliche Natur ist eine »Naturordnung«, die durch unseren Willen entspringt (KpV 5:44), eine »nicht empirisch-gegebene[] und dennoch durch Freiheit mögliche[], mithin übersinnliche[] Natur [...], der wir, wenigstens in praktischer Beziehung, objective Realität geben, weil wir sie als Object unseres Willens als reiner vernünftiger Wesen ansehen.« (Ebd.) Die intelligente Welt ist also real dadurch, dass sie in der sinnlichen Welt gewollt wird. Diese Natur können wir »über-sinnlich« nur insofern nennen, wie sinnliche Objekte in ihr nicht der Grund ihrer Vorstellung sind, sondern umgekehrt sinnliche Objekte sich als verursacht durch Begriffe, die ihnen vorausgehen, erweisen (ebd.).

Was aber ist durch diesen Begriff einer zweiten Natur erreicht? Zunächst scheint durch Kants Begriff einer zweiten übersinnlichen Natur allein ein Desiderat beschrieben zu sein – dass Freiheit sich als Natur ausdrücke und Natur uns als Ausdruck der Freiheit entgegen-trete –, ohne dass schon deutlich wäre, durch Operationen welcher Art dies möglich wer-

den könnte. Was für eine Art von zweiter Natur könnte Kant im Blick haben, die diesem Anspruchsprofil genügt?

Die Antwort der Tradition, von Aristoteles über Cicero bis hin zu Montaigne und Pascal, hatte darin gelegen, dass das Sittliche sich insofern als zweite Natur verwirklicht, wie es sich als Gewohnheit und Gepflogenheit realisiert.⁵ Sittlich werden wir nach diesem Verständnis, indem wir allgemeine Dispositionen oder Tendenzen herausbilden, Situationen auf gerichtete Weise wahrzunehmen und durch die richtigen Handlungen zu beantworten, wobei diese Dispositionen nicht Teil unserer natürlichen Ausstattung sind, sondern durch Wiederholung und Übung erworben werden müssen. Tugend ergibt sich, wie Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* schreibt, als ein Ergebnis der Gewohnheit und somit »weder von Natur noch gegen die Natur« (Aristoteles 1985: 1103a24). Gewohnheit beschreibt also eine Seinsweise des Normativen, die mit der Ordnung der Natur kompatibel erscheint, wenngleich sie nicht aus der Ordnung unserer ersten Natur abgeleitet werden kann.

Kant grenzt sich nun von dieser Tradition insofern ab, als er die Idee, dass das Sittliche durch den Mechanismus der Gewohnheit verwirklicht werden kann, explizit zurückweist.⁶ Nicht nur meint er, dass bloße Gewohnheit nicht hinreichend ist, um wirkliche sittliche Gesinnung sicherzustellen; er glaubt sogar, dass die *Form* des bloß Gewohnten den sittlichen Wert einer Handlung kompromittieren kann. Der Grund liegt darin, dass die Quelle des guten Handelns nach Kant in einem radikaleren Sinne als für Aristoteles Freiheit ist. Durch Gewohnheit können wir nach Kant keine zweite *übersinnliche* Natur verwirklichen, keine Natur, die in Freiheit gründet; vielmehr verfehlen wir das Sittliche durch die Form seiner bloß mechanischen Verwirklichung. In seiner Anthropologie führt Kant dies zu einer scharfen Zurückweisung der »Angewohnheit«:

»Aber die Angewohnheit (*assuetudo*) ist eine physische innere Nöthigung nach derselben Weise ferner zu verfahren, wie man bis dahin verfahren hat. Sie benimmt den guten Handlungen eben dadurch ihren moralischen Werth, weil sie der Freiheit des Gemüths Abbruch thut und überdem zu gedankenlosen Wiederholungen ebendesselben Acts (Monotonie) führt und dadurch lächerlich wird.« (ANTH 7:149)

Bloß mechanische Gewohnheit scheint nicht die angemessene Weise, einen Raum der Gründe in der Natur zu verwirklichen. Wenn wir unsere normative Ordnung auf diese Weise

5 Vgl. zu einem Überblick über die Begriffsgeschichte Rath (2007). Für einige der kanonischen Stellen siehe: Aristoteles (1985: 1152a30 ff.); Aristoteles (2004: 452a28 ff.); Cicero (1988: 383); Montaigne (1998 [1595]: 352); Pascal (1987 [1670]: 85).

6 Kant bezieht sich hierbei allerdings nicht direkt auf Aristoteles oder Cicero, sondern auf die neuzeitliche Wiederaufnahme des Topos, etwa bei Montaigne (siehe Kant 2004 [1777]: 24). Im Hintergrund seiner Kritik steht dabei ein modernes, wesentlich mechanistisches Verständnis der Gewohnheit, das er wahrscheinlich vor allem bei Hume gewonnen hat.

7 Zu der Auslegung der in diesem Satz verdichteten Kunstauffassung vgl. Düttmann (2011).

realisieren, reduzieren wir sie auf einen Mechanismus und tun der Freiheit Abbruch, die wir gerade realisieren wollten.

Wenn es nun aber nicht Gewohnheit sein kann, was könnte dann Kants Paradigma der zweiten Natur sein? Wie ich schon angedeutet habe, entdeckt Kant in seiner dritten Kritik die schöne Kunst als Modell der zweiten Natur und leitet eben damit eine folgenreiche Verschiebung ein: Zweite Natur ist keine Frage bloßer Gewöhnung, sondern Resultat einer ästhetischen – also in irgendeinem Sinne spielerischen oder schöpferischen – Praxis. In dem Kant Kunst als Modell der zweiten Natur denkt, stellt er sich damit selbstverständlich nicht einfach außerhalb der Tradition. Neben der längeren Gewohnheitstradition existiert zugleich eine Verwendung des Begriffs der zweiten oder anderen Natur, die von Scaliger bis Shaftesbury reicht und die den Künstler als *alter deus* oder *second maker* und die Kunst als »andere Natur« versteht. In seiner dritten Kritik nimmt Kant eben diesen Topos auf und wendet ihn mit Blick auf das Problem der Kluft zwischen Geist und Natur. Die Einbildungskraft ist, wie er hier schreibt, »mächtig in der Schaffung gleichsam einer andern Natur aus dem Stoffe, den ihr die wirkliche giebt« (KU 5:314). Diese andere Natur, die die Kunst schafft, hat eine besondere Qualität, weil sie einerseits eine »Hervorbringung durch Freiheit« ist, wie Kant sagt, zugleich aber wie ein Produkt der Natur erscheint. Während sich Kunst und Natur im Falle der technischen Produkte eigentlich ausschließen – *entweder* etwas entsteht aus Freiheit *oder* durch natürliche Notwendigkeit –, zeichnet sich die schöne Kunst gerade dadurch aus, das sie ein Produkt der Freiheit *wie Natur* erscheinen lässt:

»An einem Producte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Product der bloßen Natur sei.« (KU 5:306)⁷

In der Kunst manifestiert sich Freiheit also nicht durch Willkür, sondern in einer Ordnung, die dem durch sie Geordneten natürlich scheint.

Diese Art von Kunst zielt dabei aber nun nicht darauf, Objekte zu schaffen, die die Natur bloß reproduzieren oder auch eine alternative natürliche Ordnung hervorbringen. Die Einbildungskraft greift den Stoff, den uns die Natur leiht, vielmehr auf, um ihn zu etwas »ganz anderem, nämlich dem, was die Natur übertrifft«, zu verarbeiten (KU 5:314). Die Kunst hebt also nicht einfach auf irgendein anderes Arrangement natürlicher Elemente ab, sondern auf eine zweite *übersinnliche* Natur: eine Natur, die Ideen ausdrückt. Eben dadurch wird das schöne Kunstwerk als Paradigma jener Form von »zweiter Natur« relevant, die die sittliche Welt laut Kant sein soll. Die Sittlichkeit ist, genau wie die Kunst, eine zweite *übersinnliche* Natur in dem Sinne, dass sie die natürliche Verwirklichung einer Ordnung nach Ideen darstellt. In der Kunst deutet sich an, wie das möglich ist, insofern sie uns einsehen lässt, wie sich der Stoff der Natur so reorganisieren lässt, dass in ihr eine Ordnung anderer Art hervortritt.

Die Weise, in der die Kunst zweite Natur ist, entspricht also genau dem Desiderat einer zweiten übersinnlichen Natur, mit dem uns die Sittlichkeit konfrontiert hat. Die zweite übersinnliche Natur ist uns zunächst nur anhand des zugrunde liegenden Sittengesetzes und in Gestalt der Idee der Freiheit gegeben. Als eine praktische Natur jedoch muss sich diese zweite übersinnliche Natur in der sinnlichen Welt verwirklichen. Wenn diese übersinnliche Natur aber doch eine »Ordnung nach Ideen« (KrV A548/B576) ist, dann ist zunächst rätselhaft, wie diese Aktualisierung geschehen soll, wenn es stimmt, dass Ideen keine kongruenten Gegenstände in den Sinnen gegeben werden können, wie Kant in der ersten Kritik behauptet hat (KrV A327/B383). Die Konzeption ästhetischer Ideen, die Kant in der dritten Kritik vorstellt, legt die Möglichkeit nahe, dass sich das sinnliche Material unserer Erfahrung so reorganisieren lässt, dass es indirekt Ideen auszudrücken vermag. Im Falle der Kunst wie im Falle des Sittlichen wird also, wie Eckart Förster jüngst prägnant herausgearbeitet hat, »der bestehenden Wirklichkeit eine neue Form gegeben, die als Darstellung übersinnlicher Ideen – moralischer oder ästhetischer – anzusehen ist. Das Schöne *symbolisiert* gewissermaßen die Tat des sittlich-guten Menschen.« (Förster 2011: 144)

Was zeichnet aber nun ein Ensemble von Anschauungen näher aus, dem es gelingt, Ideen auszudrücken? In der schönen Kunst sind die Momente der sinnlichen Anschauung nicht primär als Elemente eines Mechanismus organisiert;⁸ sie werden vielmehr als Medium des Ausdrucks aufgenommen: die Konstellation sinnlicher Anschauung, die das Kunstwerk darbietet, dient als Schema oder Zeichen einer Ordnung nach Ideen. Mit Blick auf den paradigmatischen Fall der Dichtung beschreibt Kant den Operationsmodus der ästhetischen Organisation folgendermaßen: »[Die Dichtung] stärkt das Gemüth, indem sie es sein freies, selbstthätiges und von der Naturbestimmung unabhängiges Vermögen fühlen lässt, die Natur als Erscheinung nach Ansichten zu betrachten und zu beurtheilen, die sie nicht von selbst weder für den Sinn noch den Verstand in der Erfahrung darbietet, und sie also zum Behuf und gleichsam zum Schema des Übersinnlichen zu gebrauchen.« (KU 5:326)

- 8 Die Instanzen schöner Kunst sind in dieser Hinsicht organisierten natürlichen Wesen verwandt: Sie erscheinen als in höchstem Maße zufällig, wenn man nur den Mechanismus der Natur zugrunde legt. Sie weisen eine Ordnung auf, die mechanisch möglich ist, aber in ihrer realen Möglichkeit nur erklärt werden kann, wenn wir auf das Prinzip der Zweckmäßigkeit zurückgreifen, wenn wir also Begriffe als Ursache dieser Gegenstände unterstellen. Dabei handelt es sich allerdings genauer besehen um eine Zweckmäßigkeit *ohne Zweck* in dem Sinne, dass die Zweckmäßigkeit sich nicht in der Übereinstimmung des Ensembles mit einem vorausgesetzten Zweck zeigt, sondern in einem immanenten zweckmäßigen Spiel, das sich selbst stärkt und erhält.
- 9 Vgl. hierzu Kants Beispiel einer boshaften Lüge aus der ersten Kritik (KrV A554/B582). Wenn wir das Verhalten des Lügners erklären wollen, so werden wir seinen empirischen Charakter als einen Mechanismus der Natur betrachten. Insofern wir diesen Lügner aber trotz einer solchen Erklärung, die seine Handlungen natürlich notwendig erscheinen lässt, tadeln, behandeln wir seinen empirischen Charakter zugleich als Zeichen seines intelligiblen Charakters und betrachten seine Handlungen so unter einem anderen Aspekt: Wir gewinnen eine andere Ansicht seiner Tat (weniger als Effekt denn als Ausdruck seines Charakters) und führen sie auf andere Weise auf etwas sie Organisierendes zurück.

Wenn wir dieser Beschreibung folgen, dann liegt die Kraft der Kunst nicht in der Fähigkeit, die Natur so zu verwandeln, dass wir die mechanische Kausalität der Natur aussetzen könnten, sondern darin, uns von dieser Kausalität absehen zu lassen und eine Form der Ordnung in und als Natur erscheinen zu lassen, die von anderer Art ist. Die Kunst verschafft uns eine andere »Ansicht« von der Natur. Wenn ich ein Kunstwerk betrachte, wird mein hauptsächlichstes Interesse sich nicht darauf richten, wie das Ensemble von Anschauungen mechanisch hervorgebracht wurde, sondern darauf, was sich in dem anschaulichen Material ausdrückt. Auf analoge Weise kann ich Handlungen nicht allein *erklären*, indem ich sie auf Umstände und den empirischen Charakter, das heißt die allgemeinen Dispositionen, des Handelnden zurückführe. Ich kann diese Handlungen zugleich in ihrer normativen Bedeutung *verstehen*, indem ich sie als Ausdruck von etwas deute, das sie auf andere als mechanische Weise organisiert. Wenn ich die Handlungen moralisch betrachte, dann fasse ich den empirischen Charakter des Handelnden nicht als einen Mechanismus auf, der die Handlungen erklärt und selbst durch vorangehende Ursachen erklärt werden kann, sondern, wie Kant sagt, als ein *Zeichen* oder Schema des intelligiblen Charakters des Handelnden.⁹ Der intelligible Charakter ist etwas, das wir nur durch den empirischen bestimmen und erkennen können, aber das nicht erschöpft wird durch die kausale Rolle des empirischen Charakters oder die Ursachen, die ihn erklären können.

Das Kunstwerk exponiert also unsere grundlegende Fähigkeit, Elemente der sinnlichen Materie auf eine solche Weise aufzunehmen oder zu organisieren, dass wir sie als Zeichen oder Schemata erfassen und behandeln, und es befördert unsere Tendenz, vom Mechanismus der Natur, der diese hervorgebracht hat, abzusehen. Dafür, dass das Kunstwerk dabei nicht einfach überhaupt expressiv, sondern mehr noch zum Ausdruck von *Ideen* wird, scheinen drei Momente von besonderer Bedeutung:

(i) Das Kunstwerk zeichnet sich durch ein spannungsvolles Spiel von Regelmäßigkeit und Regellosigkeit aus. Auch wenn das Kunstwerk vom Zwang willkürlicher Regeln so frei wie möglich sein soll, gilt nach Kant dennoch, dass es »keine schöne Kunst [gibt], in welcher nicht etwas Mechanisches, welches nach Regeln gefaßt und befolgt werden kann, und also etwas *Schulgerechtes* die wesentliche Bedingung der Kunst ausmache« (KU 5:310). Ohne einen solchen Regelkorpus hätte das Kunstwerk im buchstäblichen Sinne keinen Körper, und der Geist, der es beleben sollte, würde sich in Luft auflösen. Das Kunstwerk impliziert also eine Dialektik von Regelmäßigkeit und Spiel.

(ii) Ein zweiter, damit verbundener Zug der »anderen Natur« der Kunst liegt in ihrer Logik der Überschreitung. Das Kunstwerk muss nicht allein die natürlichen Gegenstände und konventionelle künstlerische Formen überschreiten, indem es die produktive Einbildungskraft die sinnliche Materie in neuer Weise organisieren lässt. Die neue Anordnung der sinnlichen Materie weist zugleich über sich selbst hinaus und zeigt auf etwas, das sich unserer abschließenden, reifizierenden Bestimmung entzieht: sie lässt das Sinnliche zu etwas »über die Erfahrungsgrenze hinaus Liegendem« streben (KU 5:314). Das Kunstwerk gestaltet den sinnlichen Stoff in etwas, das uns mehr zu denken gibt, als wir zu begreifen vermö-

gen. Nur durch diesen Zug drücken die anschaulichen Arrangements des Kunstwerkes Ideen aus und fungieren als Schema des Übersinnlichen.

(iii) Das dritte Moment, das die zweite Natur der Kunst auszeichnet, ist schließlich eine besondere Form selbsterhaltender Kohärenz, durch die das sinnliche Material als Moment eines freien Spiels der Synthesis erscheint. Die Kohärenz oder Gesetzmäßigkeit, die das Kunstwerk aufgrund der Materie entfaltet, die die Natur ihm leiht, soll von einer solchen Art sein, dass sie sich selbst erhält und stärkt (KU 5:222; 5:313). Darin liegt die besondere Natürlichkeit des Kunstwerks, die nicht die bloße Natürlichkeit eines Mechanismus ist, sondern die Natürlichkeit eines sich selbst organisierenden Wesens. Die andere Ordnung der Dinge, die das Kunstwerk anhand des Stoffes der Natur entfaltet, ist nicht eine dem Material von außen aufgezwungene Form, die ohne die unausgesetzte Gewalt des Künstlers wieder vergehen müsste. Die Form, die der Künstler im Material artikuliert, soll vielmehr so beschaffen sein, dass sie die Momente in ein Spiel versetzt, das sich selbst befördert und fortsetzt. Die zweite Natur, die der Künstler zu schaffen bestrebt ist, ist eine Art von *lebendiger* Natur.

Die zweite Natur des Kunstwerks ist somit, zusammenfassend gesagt, eine signifikante Natur, sie gründet auf einer Dialektik von konventionellen Regeln und ihrer Überschreitung, sie exponiert das Sinnliche als über sich selbst hinausweisend und entfaltet einen sich selbst organisierenden und erhaltenden Charakter. Begreifen wir diese Sorte anderer Natur und nicht die zweite Natur der Gewohnheit als das Modell der »zweiten übersinnlichen Natur« des Sittlichen, so bedeutet dies, dass auch das Sittliche durch diese grundlegenden Merkmale gekennzeichnet sein muss. Diese zweite Natur kann nicht einfach in erworbenen quasiphysischen Mechanismen bestehen; sie muss vielmehr wie die Kunst Mechanismen etablieren und überschreiten, sich in einem sinnlichem Stoff manifestieren, der zugleich irreduzibel über sich hinausweist, und eine Form der Zweckmäßigkeit begründen, die die implizierten Mechanismen der Natur überdeterminiert.

III.

Kant verfügt also entgegen McDowells Einschätzung über die Ressourcen eines eigenen Begriffs der zweiten Natur, auch wenn er diesen in seinen praktischen Schriften nicht ausführlich entwickelt. Der bei Kant angedeutete Begriff der zweiten Natur zielt dabei nicht

10 Um nur einige weitere Figuren zu nennen, die man mit Blick auf den ästhetischen Begriff der zweiten Natur um 1800 berücksichtigen könnte, vgl. Goethe (1998 [1798]: 568), Novalis (1983: 662), Schelling (1858 [1801]: 537), A. W. Schlegel (1846 [1808]: 306).

11 Kant hält in der dritten Kritik zunächst nur fest, dass das Schöne das Symbol des Sittlichen sei, und deutet im Vorbeigehen an, dass die ästhetische Praxis den Weg zu einer sittlichen Gesinnung bereiten mag: »Der Geschmack macht gleichsam den Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse, ohne einen zu gewaltsamen Sprung, möglich« (KU 5:354).

darauf, die Kluft zwischen Natur und Freiheit terminologisch zu verdecken, sondern im Gegenteil darauf, die Schwierigkeit einer Vermittlung zwischen dem Reich der Natur und dem Reich der Freiheit zu exponieren. Kants Begriff der zweiten Natur hat so besehen nicht den therapeutischen Charakter, uns zu versichern, dass das Problem der Vermittlung immer schon gelöst ist, sondern vielmehr den problematisierenden Zug, die herausfordernde Aufgabe der Verwirklichung einer »zweiten (übersinnlichen) Natur« zu erschließen. Die zweite Natur, derer es bedarf, um Geist und Welt aufeinander zu beziehen, ist eine anspruchsvolle Kunst, keine bloße Gewohnheit.

Kant lenkt unsere Aufmerksamkeit durch sein ästhetisches Modell der zweiten Natur somit nicht allein auf ein anderes Modell der zweiten Natur, sondern ebenso auf ein anderes Verständnis ihrer Form: Die Kunst, von der Kant handelt, entfaltet eine gespannte Dialektik und stellt das teleologische Bild, das zumeist mit der Idee der zweiten Natur verbunden ist, in Frage – die Vorstellung nämlich, dass die vollendete Naturwerdung das *telos* der zweiten Natur sei. Im Ausgang von Kants Überlegungen stellt sich zweite Natur als ein Prozess der stetigen expressiven Überschreitung und der zweckmäßigen Überdeterminierung der ersten Natur dar. Die Forderung der zweiten Natur liegt mithin nicht mehr darin, durch Übung eine gesetzte Bestimmung so notwendig und fest werden zu lassen, dass sie wieder wie Natur ist, sondern die Natur über sich selbst hinauszutreiben. Neben dieser dialektischen Wendung des Begriffs der zweiten Natur lenkt das kantische Modell unsere Aufmerksamkeit zudem darauf, dass die Verwirklichung des Raums der Gründe nicht nur den Erwerb von neuen subjektiven Vermögen erfordert, sondern auch die Hervorbringung von kulturellen Werken und sozial geteilten Praktiken: Die Kunst manifestiert sich in Gegenständen eigener Art, die sich den Subjekten ihrer Produktion und Rezeption gegenüber verselbstständigen können und die sich auf besondere Weise von beiden Seiten her erschließen: von Seiten der sie hervorbringenden wie von Seiten der sie rezipierenden Subjekte. Indem Kant die Kunst als Paradigma der zweiten Natur entdeckt, wendet er den Begriff zugleich *dialektisch* und *objektiv*.

Wenn wir die philosophische und ästhetische Diskussion nach Kant betrachten, können wir feststellen, dass diese Neufassung des Begriffs keine vorübergehende Abweichung vom stehenden Verständnis war, sondern in der nachfolgenden Philosophie des deutschen Idealismus und in der klassischen und romantischen Ästhetik entfaltet und vertieft worden ist. Ich will mich hier nur auf zwei Autoren – Schiller für die ästhetische Dimension und Hegel für die Dialektik und Objektivität der zweiten Natur – beschränken, um anzudeuten, wie Kants Neuformulierung des Begriffs in seiner Folge deutlichere Gestalt annimmt.¹⁰

Bei Kant tritt die ästhetische Dimension zunächst in der Form auf, dass die Kunst das angemessenste Modell der zweiten Natur des Sittlichen darstellt. Kant selbst behauptet allerdings nicht, dass der Kunst als solcher eine tragende Funktion für die Herausbildung oder Verwirklichung eines sittlichen Reichs der Zwecke zukommt.¹¹ In der Nachfolge Kants finden wir dann jedoch den Gedanken, dass die sittliche Sphäre buchstäblich nur durch

oder als Kunst möglich ist. Dieser Gedanke nimmt zwei Formen an: Zum einen finden wir die Idee, dass die Verwirklichung eines Reichs der Freiheit nur durch ästhetische Erziehung ermöglicht werden kann; zum anderen stoßen wir auf den Gedanken, dass das verwirklichte Reich der Zwecke selbst den Charakter eines kollektiven Kunstwerks annehmen muss. Ästhetische Praxis beschreibt also entweder ein unverzichtbares Mittel der Verwirklichung oder die eigentliche Vollendungsform des Reichs der Freiheit.

Mit Blick auf den Mittelcharakter der Kunst bezeichnen Schillers Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* den zentralen Einsatzpunkt: Schiller versucht in diesen Briefen zu verdeutlichen, dass der Übergang vom bloß natürlichen Zustand des Empfindens zum geistigen und tätigen Zustand des vernünftigen Denkens und Wollens nur durch einen mittleren Zustand ästhetischer Freiheit erreicht werden kann: »[...] es gibt keinen andern Weg, den sinnlichen Menschen vernünftig zu machen, als daß man denselben zuvor ästhetisch macht.« (Schiller 2004 [1795]: 641) Die Bedeutung des ästhetischen Zustands liegt darin, dass er dem Menschen eine besondere Form der Bestimmbarkeit verleiht, die nicht einfach die unbeschränkte und leere Bestimmbarkeit des Anfangs ist, sondern eine gehaltvolle Unbestimmtheit. Die Unbestimmtheit des ästhetischen Zustands ergibt sich nicht aus dem Fehlen von Bestimmungen, sondern aus einem kunstvollen dialektischen Arrangement von entgegengesetzten Bestimmungen, durch das sie in einer Art gespannten Gleichgewichts existieren. Nach Schillers Auffassung bringen wir uns nur dadurch, dass wir unsere natürlichen Bestimmungen in ein Spiel versetzen, in die Lage, uns selbst zu bestimmen, ohne uns dadurch uns selbst zu unterwerfen. Wir geben unserer Natur durch das Spiel der Kunst so jene Plastizität, die erforderlich ist, damit die Imperative der Vernunft sich der Natur nicht entgegensetzen müssen, sondern vielmehr zur Form des natürlichen Stoffes werden können. Wir verleihen uns also durch die ästhetische Bildung eine zweite Natur, die sich allererst wirklich durch unser vernünftiges Denken und Wollen bestimmen lässt. Es ist daher, wie Schiller sagt, »nicht bloß poetisch erlaubt, sondern auch philosophisch richtig, wenn man die Schönheit unsre zweite Schöpferin nennt« (ebd.: 636).¹²

Ich kann hier nicht auf die vielfältigen Probleme eingehen, die mit dieser Idee einer ästhetischen Erziehung verbunden sind – die Fragen nach ihrer tatsächlichen Möglichkeit und ihrer konkreten Form oder die Zweifel an der Möglichkeit, sie über »einige[] wenige[] auserlesene[] Zirkel[]«, von denen Schiller selbst spricht (ebd.: 669), hinaus zu verallgemeinern. Ich beschränke mich auf den grundlegenden Punkt, dass das Konzept einer solchen ästhetischen Erziehung den Anschein machen könnte, als komme der Kunst nur eine

12 Schiller hält diese ästhetische Neuschöpfung unserer Natur für unverzichtbar und warnt uns vor dem Versuch, den ästhetischen Zustand zu überspringen und »von dem bloßen Leben unmittelbar zu der reinen Gestalt und zu dem reinen Objekt« überzugehen (Schiller 2004 [1795]: 653). Ein solcher Sprung könne nur dazu führen, dass wir entweder unsere Sinnlichkeit selbst verunendlichen und gar nicht ins geistige Reich übergehen oder aber unsere geistigen Bestimmungen gegen den fortwährenden Widerstand unserer Sinnlichkeit durchsetzen müssen und stets von einem Rückfall in bloße Natur bedroht bleiben.

ganz instrumentelle und vorübergehende Funktion zu: Wenn der ästhetische Zustand ein bloßes Durchgangsstadium auf dem Weg vom Naturstaat zum Vernunftstaat wäre, dann wäre das Ästhetische eine Leiter, die wir wegwerfen könnten, sobald wir mit ihrer Hilfe im höheren Reich des Geistes angelangt wären. Hegel hat genau in diesem Sinne die bloß »subalterne Stellung« der »ästhetischen Bildung« bei Fichte kritisiert (Hegel 1986 [1801]: 91), die die Form des Vernunftstaats selbst unberührt lässt. Dieser ist bei Fichte nach wie vor nach dem Muster einer Maschine vorgestellt und bedeutet »Herrschaft des Verstandes und Knechtschaft des Lebendigen« (ebd.: 87). Gegen Fichte insistiert Hegel darauf, dass das, was wir durch ästhetische Bildung erreichen wollen, selbst von einer Einheit höherer, ästhetischer Art sein muss.

Damit kommen wir zur zweiten Form, in der die Kunst die sittliche Sphäre bestimmt: nicht nur als Hilfsmittel, um ins Reich der Zwecke einzutreten, sondern als eine entscheidende Form des Vollzugs des Sittlichen. Die grundlegende Idee formuliert Schiller in seinen Briefen über die ästhetische Erziehung dadurch, dass er die sittliche Sphäre selbst als Kunstwerk bezeichnet. Der »Bau einer wahren politischen Freiheit« erscheint ihm sogar als das »vollkommenste aller Kunstwerke« (Schiller 2004 [1795]: 572). Die geteilte ethisch-politische Sphäre ist demzufolge nicht nach dem Modell einer bloßen Maschine zu begreifen, sondern muss stattdessen eine Form von Einheit besitzen, die wie ein Kunstwerk frei sowohl vom Zwang willkürlicher Regeln als auch vom bloßen Mechanismus der toten Natur ist. Der Staat ist kein kunstreiches Uhrwerk, wie Schiller schreibt, »wo aus der Zusammenstückelung unendlicher vieler, aber lebloser Teile ein mechanisches Leben im Ganzen sich bildet« (ebd.: 584). Diese Art von künstlicher Sphäre soll die ästhetische Bildung gerade überwinden helfen: Eben um die »Totalität in unsrer Natur, welche die Kunst zerstört hat«, wiederherzustellen, brauchen wir eine »höhere Kunst« (ebd.: 588).

Dies erreicht die »höhere Kunst« nicht dadurch, dass sie nur in einem Übergangsstadium wirkt und nach getaner Arbeit – nachdem der Mensch seine sinnliche Natur sublimiert hat – verschwindet. Vielmehr bildet sie für Schiller im etablierten Vernunftstaat eine eigene Sphäre. In diesem Staat drücken sich die Form der ersten Natur und der korrelative Stofftrieb durch einen dynamischen Staat der Rechte aus, die Vernunft und der korrelative Formtrieb durch einen ethischen Staat der Pflichten. Die organische Vereinigung beider zu dem vollkommensten Kunstwerk ist aber auf einen dritten Staat, den ästhetischen Staat, angewiesen, der ein Reich des Scheins und Spiels bildet, in dem sich allein das »Ideal der Gleichheit« (ebd.: 669) erfüllt, das auch für die anderen beiden Staaten leitend ist. Das verwirklichte Reich der Freiheit soll organische und nicht bloß mechanische Einheit besitzen, und das Medium durch das diese Einheit wesentlich hergestellt und gesichert wird, ist nach Schiller die schöne Kunst.

Kommen wir nun zu den zwei weiteren Verschiebungen im Begriff der zweiten Natur, zur Dialektik und zur Objektivität der zweiten Natur, die Kant vorbereitet und Hegel vertieft hat. Den dialektischen Charakter der zweiten Natur entwickelt Hegel insbesondere im

Ausgang vom Begriff der Gewohnheit, den er anders als Kant nicht einfach als unzureichend zurückweist, sondern so komplex begreift, dass er selbst eine ästhetische Dimension gewinnt: Durch Gewohnheit wird die Leiblichkeit, wie Hegel schreibt, zu einem »Kunstwerk der Seele« (Hegel 1986 [1830]: 192). Wenn wir die unterschiedlichen Begriffsstrategien beiseitelassen, die Kant und Hegel im Umgang mit dem Begriff der Gewohnheit verfolgen,¹³ dann fällt vor allem das gemeinsame dialektische Motiv ins Auge, das bei Hegel besonders klar herausgestellt wird. Die zweite Natur ist nach Hegel zugleich Verwirklichung und Verfehlung des Geistes: Verwirklichung, weil der Geist als zweite Natur gegenständliche Realität erhält, Verfehlung weil die geistige Setzung wie ein natürlich gegebenes Sein erscheint und wirkt. So heißt es von der Gewohnheit, jener grundlegenden Form zweiter Natur, die »alle Arten und Stufen des Geistes« umfassen soll: »Die Gewohnheit ist mit Recht eine zweite Natur genannt worden, – *Natur*, denn sie ist ein unmittelbares Sein der Seele, – eine *zweite*, denn sie ist eine von der Seele *gesetzte* Unmittelbarkeit, eine Ein- und Durchbildung der Leiblichkeit« (ebd.: 184). Die Gewohnheit aktualisiert also einerseits eine freie Setzung des Subjekts und ist in diesem Sinne eine Operation der Freiheit, sie realisiert diese allerdings in der Form der Unmittelbarkeit und Notwendigkeit der Natur und insofern in einem unfreien Modus. Hegel drückt das im Zusatz auch so aus, dass der Mensch zwar einerseits durch die Gewohnheit »frei« werde, diese ihn aber zugleich »zu ihrem *Sklaven*« mache (ebd.: 180).

Hegel zieht aus dieser Zweideutigkeit der zweiten Natur nicht den Schluss, wir sollten oder müssten auf die Realisierung des Geistes in Form der zweiten Natur verzichten, denn die Herausbildung einer zweiten Natur ist ein unverzichtbares Mittel, durch das sich der freie Geist überhaupt erst in der natürlichen Welt realisieren und die erste Natur selbst aneignen kann. Er muss sich zur Natur herabsetzen, um sich gegen die erste Natur durchzusetzen, und er muss sich in Natur verwandeln und aus der Natur wiederum aneignen, um in der Lage zu sein, seine Einheit mit Natur zu erkennen. Damit das gelingt, was Kant als Leistung der Kunst beschrieben hat, dass ein Produkt der Freiheit als Natur erscheine und Natur als Medium der Verwirklichung der Freiheit deutlich werde, muss der Geist riskieren, in unfreier Form zu existieren. In Hegels Begriff der zweiten Natur treffen wir auf eine Konzeption, die den Begriff der Natur nicht so zu erweitern versucht, dass dieser das Reich der Natur und das Reich der Freiheit bruchlos übergreift, sondern die Dialektik von Geist und Natur zu artikulieren sucht. Gemäß dieser Dialektik kommt der Geist nicht umhin, sich in der Form der (zweiten) Natur zu verwirklichen, findet in ihr aber zugleich eine unvollkommene Realisationsform, über die er immer wieder hinausgehen muss. Wenn die Sittlichkeit nur als »zweite Natur« wirklich werden kann, so kann das aus der Hegelschen Perspektive – anders als für viele zeitgenössische Positionen – keine beruhigende Feststel-

13 Zu Hegels Begriff der zweiten Natur vgl. Khurana (2015).

14 Mit Christoph Menkes Wendung gesagt: »Das Gelingen des Geistes besteht nicht darin, keinen Fehler und es richtig zu machen, sondern den richtigen Fehler oder den Fehler richtig zu machen.« (Menke 2012: 171)

lung sein, die uns der Festigkeit, Natürlichkeit und Unumstößlichkeit der Ordnung des Sittlichen versichert. Es ist vielmehr die Beschreibung einer Notwendigkeit, die das Sittliche zugleich in seinem Kern bedroht und einer Logik ständiger Bildung und Umbildung aussetzt. Als zweite Natur gewinnt der Geist also nicht allein ein objektives Dasein, er verfehlt sich in dieser Objektivierung zugleich, und Hegels Frage muss daher sein, auf welche Weise wir uns so verfehlen können, dass wir dennoch fortfahren können, uns geistig hervorzubringen, statt Geist schlicht in Natur zu verkehren.¹⁴

Diese Frage richtet sich für Hegel nicht nur an die subjektive zweite Natur der anthropologischen Gewohnheit; sie stellt sich auch für die zweite Natur des objektiven Geistes, jene sozial geteilte Welt kultureller Gegenstände und Praktiken. Hegel vertieft so auch den dritten Punkt, der in Kants Neubestimmung der zweiten Natur angedeutet lag: Das Problem der »zweiten Natur« betrifft die erworbenen Dispositionen von Subjekten, lässt sich aber vollends erst auf der Ebene des objektiven Geistes verstehen, der sich in sozialen Institutionen und in intersubjektiv geteilten Objekten artikuliert. Die traditionelle und auch die zeitgenössische philosophische Diskussion um die zweite Natur fokussiert fast ausschließlich auf das Problem der zweiten Natur des menschlichen Subjekts und diskutiert die Herausbildung der zweiten Natur darum vor allem als eine Frage von Übung und Erziehung. Was Hegel verstehen will, ist im Unterschied dazu nicht bloß die subjektive Seite der Tugend, sondern ebenso das, was er den objektiven Geist nennt, mit anderen Worten: »das Reich der verwirklichten Freiheit, die Welt des Geistes aus ihm selbst hervorgebracht, als eine zweite Natur« (Hegel 1986 [1821]: 46).

Die Mittel der Herausbildung dieser Kulturwelt liegen nicht allein in Übung und Erziehung, sondern wesentlich in Prozessen der Arbeit und des Tauschs. Durch das Formieren der Natur in der Arbeit und die Kultivierung der Natur nimmt das Subjekt die Natur nicht nur einseitig in Besitz, sondern es ist für ein wirkliches Selbstverhältnis umgekehrt auch auf den Austausch mit der äußeren Natur angewiesen: Die Subjekte bilden sich selbst nur, indem sie die Welt transformieren und sich in ihren Wirkungen selbst erkennen. Die Umbildung der eigenen subjektiven zu einer sittlichen Natur wird so einerseits durch Erziehung vollzogen, andererseits erzeugt sich die moderne Sittlichkeit hinter dem Rücken der Akteure durch die bürgerliche Gesellschaft der Arbeit und des Tauschs. Hegel nennt den Prozess dieser Transformation »Bildung«, ohne dabei aber die erbaulichen Vorstellungen des Neuhumanismus aufleben lassen zu wollen; ganz im Gegenteil geht es ihm darum, einen Prozess zu beschreiben, der die Subjekte, die ihrem natürlichen Interesse zu folgen scheinen, hinter ihrem Rücken zivilisiert.

IV.

Die zweite Natur ist nach Kants, Schillers und Hegels Rekonzeptualisierung nicht einfach eine angewöhnte subjektive Natur, sondern eine Kunst: ein sinnlicher Ausdruck übersinnli-

cher Ideen; ein gespanntes Verhältnis von Mechanismus und Freiheit, Regelmäßigkeit und Regelüberschreitung; eine Artikulation, die auch die Selbständigkeit eines äußerlichen Werks gewinnen muss. Zweite Natur erfordert von uns eine ästhetische, dialektische und objektive Praxis. In dieser Neukonzeptualisierung kommt nun nicht nur eine besondere philosophische Position zum Problem der Wirklichkeit des Normativen zum Ausdruck, von der man meinen kann, dass sie der neoaristotelischen Lösung McDowells vorzuziehen sei. Auch erschöpft sich ihre Bedeutung nicht darin, dass sie einen Grundbegriff von Kultur formuliert, auf dessen Grundlage man sich die Tradition der Kulturphilosophie neu erschließen kann, die in der gegenwärtigen Diskussion zweiter Natur meist fast vollständig ausgespart bleibt.¹⁵ Bedeutsam erscheint mir diese Neukonzeptualisierung noch aus dem weiteren Grund, dass sich in ihr ein gegenwärtig maßgebliches kulturelles Selbstverständnis vorgezeichnet findet. Der Kunstbegriff der zweiten Natur erschließt einen wesentlichen normativen Horizont und eine zentrale Herausforderung des modernen kulturellen Selbstverständnisses: Kultur scheint mehr von uns zu verlangen als bloße Gewohnheit, als bloße Einübung in bestehende und zur Natur gewordene Regeln und Formen; die Idee der Kultur scheint uns mit der normativen Forderung der Selbsterschaffung und der laufenden Selbstveränderung zu konfrontieren. Dass unsere Verwirklichung als geistige Wesen nicht durch bloße Gewohnheit geleistet werden kann, sondern einer ästhetischen Praxis bedarf, legt uns das Ideal einer ästhetischen Selbstproduktion nahe, das sich im gegenwärtigen gesellschaftlichen Dispositiv gewiss nicht nur als befreiend, sondern auf eigene Weise als problematisch erwiesen hat.

Der andere Begriff der zweiten Natur, den ich hier vorgestellt habe, führt also nicht allein zu einer alternativen philosophischen Lösung für das von McDowell diagnostizierte philosophische Problem, sondern verweist zugleich auf ein gesellschaftliches Selbstverständnis und eine bestimmte moderne Regierungsweise, deren Probleme, Pathologien und Aporien sich im Ausgang von diesem Begriff der zweiten Natur genauer entwickeln lassen.¹⁶ Der Begriff der zweiten Natur kann als ein Analysemittel dienen, um Möglichkeiten wie Probleme der modernen Kultur zu erschließen und kritisch zu befragen. Ich will abschließend vier Komplexe nennen, auf die es mir in der Erforschung einer Kultur, die sich selbst als Kunst begreift, anzukommen scheint: (i) das Ideal und die Pathologien ästhetischer Selbstproduktion, (ii) die Frage nach dem spannungsvollen Verhältnis von Politik und zwei-

15 Es würde eine eigene Abhandlung erfordern, um ausführlich nachzuzeichnen, inwiefern man die Kulturphilosophie – von Simmel und Cassirer über Lukács, Adorno, Gehlen bis hin zu Barthes, Foucault oder Cavell – als eine Auseinandersetzung mit der Ästhetik, Dialektik und Objektivität der Kultur deuten und so auf neue Weise erschließen kann.

16 Vgl. zum Dispositiv der Kreativität und den Problemen seiner gegenwärtigen gesellschaftlichen Realisierungsformen: Boltanski und Chiapello (2003 [1999]); Menke und Rebenitsch (2010); Reckwitz (2012).

17 Siehe hierzu im Anschluss an Schiller Rancière (2006).

18 Vgl. hierzu mit gegenläufigen Einschätzungen Boltanski und Chiapello (2003 [1999]: 380, 449 ff.) und Thomä (2010).

ter Natur, (iii) die Frage nach der Rolle der Kunst in einer grundlegend ästhetisierten Kultur und (iv) die Frage nach den Grenzregimen von Natur und Kultur und der kulturinternen Handhabung dieser Differenz.

Selbstproduktion. Die moderne Idee der zweiten Natur legt nahe, dass wir uns als kulturelle Wesen nicht bloß durch die Reifung natürlicher Anlagen oder eine äußerliche Disziplinierung realisieren können, sondern nur dadurch, dass wir unsere eigene zweite Natur schöpferisch hervorbringen. Der hier umrissene Begriff der zweiten Natur klärt dabei Hintergründe dieser Idee ästhetischer Selbstproduktion auf und ist zugleich mit Blick auf mögliche Pathologien instruktiv. Eine wesentliche Pathologie besteht darin, dass wir das ästhetische Modell der zweiten Natur durch die technische Idee der Selbstherstellung verfehlen. Während die Kunst der zweiten Natur in der kantischen und postkantischen Deutung gerade nicht das Produkt eines souveränen Könnens und rationaler Planung ist, verstehen wir in der gegenwärtigen Kultur die Forderung, uns selbst zu dem zu machen, was wir sind, häufig so, dass wir uns wie ein externes technisches Objekt planen und herstellen sollen. Das impliziert jedoch eine Form von Selbstverwirklichung, die Selbstverwirklichung notwendig an eine bestimmte Form der Entfremdung zu ketten scheint. Eine zweite Pathologie der gegenwärtigen Selbstverwirklichung wurzelt darin, dass die Forderung, unser Leben solle keine bloße Gewohnheit, sondern Kunst sein, wesentlich als ein Wettbewerb realisiert wird. Der »neue Geist des Kapitalismus«, den Boltanski und Chiapello (2003 [1999]) nachgezeichnet haben, fordert nicht allein ästhetische Selbstherstellung, sondern *kompetitive* ästhetische Selbstproduktion. Das Hinausgehen über das bloß Konventionelle oder Gewohnte dient nicht dem Ausgriff auf ein offenes und unbestimmtes Allgemeines und das Ideal einer unbestimmten Gleichheit,¹⁷ sondern im Gegenteil als Technik der Distinktion. Die ästhetische Ökonomie lebt dabei von einer Engführung von Ästhetisierung und einem unerbittlichen »Regime des Neuen« (Reckwitz 2012: 40), das in eine Logik ständiger Steigerung und Überbietung führt und mithin korrelative Phänomene der Erschöpfung fast notwendig nach sich zieht (vgl. Ehrenberg 2004 [1998]). Es stellt sich also die Frage, was aus dem Dispositiv der ästhetischen Selbstproduktion dort wird, wo es zum Vehikel einer kompetitiven Ökonomie wird, und inwieweit die Idee einer *Kunst* der zweiten Natur auch mit Blick auf diese sich selbst als ästhetisch verstehenden Formen der »Selbstverwirklichung« noch kritische Ressourcen besitzt.¹⁸

Politik der zweiten Natur. Wenn es richtig ist, dass sich die moderne Idee einer »zweiten Natur« durch eine irreduzible Zweideutigkeit auszeichnet und die Kunst der zweiten Natur sich Formen der Vereinnahmung gegenüberstellt, die sie zu verkehren drohen, dann ist das Problem der Verwirklichung unseres kulturell-normativen Wesens womöglich nicht durch die Ausbildung zweiter Natur allein zu lösen. Soll die Kunst unserer zweiten Natur tatsächlich als eine Form kultureller Selbstbestimmung verstanden werden können, dann erfordert sie zugleich unsere Fähigkeit, uns von den konkreten Gestalten und den dominanten

Formen der zweiten Natur, die wir im Prozess der Kultur hervorbringen, stets wieder zu distanzieren und uns von den geronnenen Formen unserer Bestimmung wieder zu befreien. Es ist die Frage, ob es dazu ausreichend ist, wenn wir abstrakt auf der Forderung insistieren, dass die zweite Natur den Charakter eines Spiels oder einer Kunst annehmen muss, da eben dies ihren Begriff ausmache, oder ob ein solcher Begriff der zweiten Natur nicht auch Formen einer institutionalisierten Distanzierung von den jeweiligen Inhalten und Formaten unserer zweiten Natur verlangt, die mehr als bloß intern ist. Schillers Briefe hatten der Hoffnung Ausdruck gegeben, dass ästhetische Erziehung und politische Befreiung auf gewisse Weise zusammenfallen mögen; Hegel misstraute dieser Idee, wie mir scheint, zu Recht. Die Frage, die sich also stellt, ist, in welcher Weise die zweite Natur mit spezifischen Formen der Politisierung verknüpft sein muss, die es uns nicht bloß erlauben, uns in unserer zweiten Natur ein- und in ihr auszuleben, sondern einen Raum für die Infragestellung und Überschreitung ihrer etablierten Institutionen eröffnet. Wenn Kultur nicht lediglich die »Fraglosigkeit des Normnatürlichen« (Gehlen 1960: 177), die Gewohnheit der zweiten Natur, verlangt, sondern eine dialektische Kunst, dann scheint dies eine besondere Form der Politisierung vorauszusetzen: eine *Demokratisierung* der Sittlichkeit (vgl. Khurana 2016).

Ästhetik der zweiten Natur. Die Funktion der Kunst erschöpft sich nicht darin, das Paradigma für die moderne Idee der zweiten Natur zu liefern. In dem Maße, wie die Kunst die besonderen dialektischen Herausforderungen kultureller Produktion zu exponieren erlaubt, wird sie zu einem Reflexionsmedium, in dem wir uns die Form unserer kulturellen Selbstproduktion kritisch vergegenwärtigen können. Diese Reflexion geschieht dabei allerdings wesentlich als eine Selbstreflexion der Kunst. Vor dem Hintergrund der modernen Idee der zweiten Natur wird verständlicher, warum die »kritische« Kunst der Hoch- und Spätmoderne nicht umhin kann, scheinbar nur mit sich selbst beschäftigt zu sein. Die ästhetische Idee der zweiten Natur erschließt so ein neues Verständnis ästhetischer Selbstreflexivität und avantgardistischer Praktiken. Sie macht deutlich, dass sich die Kunst der doppelten Tendenz der Entgrenzung einerseits (sofern die Kultur sich insgesamt als eine Kunst versteht) und der gesteigerten Selbstreferenz (sofern die Kunst die Kunstkultur weiter zu reflektieren sucht) andererseits gegenübersteht. Wo die modernistische Kunst sich scheinbar nur auf sich selbst bezieht, da muss dies nicht ausschließlich als ihre Besinnung auf das ihr jeweils Eigenste und als Versuch ihrer Selbstdefinition verstanden werden (vgl. etwa Greenberg 1997 [1960]); ihre Selbstreflexion ist zugleich ein Mittel ihrer Reflexion auf eine ästhetisierte Kultur, und ihr vermeintlicher Rückzug auf sich selbst ist zugleich Reaktion gegen Verkürzungen und Verkehrungen des Ästhetischen.

Natur und Kultur. Der hier umrissene moderne Begriff der zweiten Natur zeichnet sich dadurch aus, dass er die kulturellen Praktiken nicht nach dem teleologischen Modell der Naturwerdung versteht. Zweite Natur beschreibt vielmehr eine Seinsweise, die die prekäre

Differenz von erster und zweiter Natur in sich selbst aufgenommen hat. Zweite Natur funktioniert nur insofern als Verwirklichung von Kultur, wie sie diese Differenz nicht zum Verschwinden bringt, sondern zugänglich hält. Das bedeutet zugleich, dass die Kultur die Natur, von der sie sich unterscheidet, weder einfach hinter sich lassen kann noch sich mit ihr in einer Form abschließender Versöhnung zusammenschließen vermag. Kultur ist weder die Überwindung noch die Versöhnung mit der Natur, sondern der Austrag ihrer Differenz. Vor diesem Hintergrund rücken Grenzregime von Natur und Kultur ins Zentrum der Aufmerksamkeit, an denen sich Formen des Wiedereintritts der Natur im Feld der Kultur zeigen. Wenn es einen spezifisch modernen Begriff der zweiten Natur gibt, dann müsste dieser sich nicht zuletzt an der Form dieser Grenzregime zeigen. Entgegen der naheliegenden Intuition, dass die Moderne sich durch eine zunehmende Loslösung von natürlichen Gegebenheiten auszeichnet, legt der dialektische Begriff der zweiten Natur nahe, dass die Moderne sich vielmehr auf eine besondere Weise durch Formen des Wiedereintritts des Natürlichen auszeichnet, die beanspruchen, das Natürliche als das Andere der Kultur zu exponieren und zugleich als ihre Voraussetzung und Kraft aufzunehmen. Man kann dabei an die »natürlichen Interessen« der Subjekte denken, von denen sich das moderne Recht seiner Form nach abhängig macht (Menke 2015), die Kräfte des natürlichen Lebens, die die moderne Biopolitik zu ihrem eigentlichen Gegenstand hat (Agamben 2002), oder die Präsenz der Körper, die die massenmediale Populärkultur bestimmen (Diederichsen 2014). Es stellt sich jeweils die Frage, wie genau im Prozess der modernen Kultur auf die Natur als Voraussetzung, Inhalt oder Grenze kultureller Form reflektiert und zugegriffen wird. Die genannten Beispiele sollten schon deutlich machen, dass es zum Teil um hochproblematische Formen geht, bei denen man vermuten muss, dass Kultur auf fragwürdige Weise eine fiktive Natur rückprojiziert, Natur für eigene Vorhaben kapitalisiert oder ihre konstitutive Differenz konfundiert. Im Ausgang vom Begriff der zweiten Natur wären hier mithin jeweils eigene Kriterien zu gewinnen, um diese Formen des Wiedereintritts von Natur in Kultur präziser zu bewerten.

Der Verweis auf die genannten vier Felder, so skizzenhaft er in diesem Beitrag ausfallen musste, sollte deutlich gemacht haben, dass die Funktion des Konzepts der zweiten Natur, das ich umrissen habe, nicht darauf beschränkt ist, ein konkurrierendes philosophisches Modell zurückzuweisen. Die um 1800 entstehende Konzeption der zweiten Natur verdient auch deshalb unsere besondere Aufmerksamkeit, weil sie erschließend für das Selbstverständnis unserer gegenwärtigen Kultur ist und bei der Diagnose jener Probleme Orientierung bietet, die sich durch den erstaunlichen und unwahrscheinlichen Erfolg dieses Dispositivs ergeben haben. Indem wir verstehen, inwiefern zweite Natur nicht bloße Gewohnheit ist, sondern als Kunst verstanden werden muss, haben wir also weniger schon die Lösung in der Hand als vielmehr eine neue Problemformel gewonnen, die uns einen Sinn für Herausforderungen und Schwierigkeiten geben kann, mit der uns die Kultur der Gegenwart konfrontiert.

Literatur

- Agamben, Giorgio 2002: *Homo Sacer. Die Souveränität der Macht und das nackte Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Aristoteles 1985: *Nikomachische Ethik*. Auf Grundlage der Übersetzung von Eugen Rolfes, hg. von Günther Bien. Hamburg: Meiner.
- Aristoteles 2004: *De Memoria et Reminiscentia*. Übersetzt und erläutert von Richard A. H. King. Berlin: Akademie Verlag.
- Boltanski, Luc und Ève Chiapello 2003 [1999]: *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK.
- Cicero 1988: *Über die Ziele des menschlichen Handelns*. Hg., übersetzt und kommentiert von Olof Gigon. München: Artemis-Verlag.
- Diederichsen, Diedrich 2014: *Über Pop-Musik*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Düttmann, Alexander García 2011: *Teilnahme. Bewusstsein des Scheins*. Konstanz: Konstanz University Press.
- Ehrenberg, Alain 2004 [1998]: *Das erschöpfte Selbst. Depression und Gesellschaft in der Gegenwart*. Frankfurt a. M. und New York: Campus.
- Forman, David 2008: *Autonomy as Second Nature. On McDowell's Aristotelian Naturalism*, in: *Inquiry* 51. 6, 563–580.
- Förster, Eckart 2011: *Die 25 Jahre der Philosophie. Eine systematische Rekonstruktion*. Frankfurt a. M.: Klostermann.
- Gadamer, Hans-Georg 1999 [1963]: *Über die Möglichkeit einer philosophischen Ethik*, in: ders.: *Gesammelte Werke*. Band 4: *Neuere Philosophie II*. Tübingen: Mohr, 175–188.
- Gehlen, Arnold 1960: *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der modernen Malerei*. Frankfurt a. M. und Bonn: Athenäum.
- Goethe, Johann Wolfgang von 1998 [1798]: *Diderots Versuch über die Malerei*, in: ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. Abt. 1, Band 18: *Ästhetische Schriften 1771–1805*. Hg. von Friedmar Apel. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 559–608.
- Greenberg, Clement 1997 [1960]: *Modernistische Malerei*, in: ders.: *Die Essenz der Moderne. Ausgewählte Essays und Kritiken*. Amsterdam und Dresden: Verlag der Kunst.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1986 [1801]: *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*, in: ders.: *Jenaer Schriften 1801–1807*. Werke 2. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 9–138.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1986 [1821]: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse*. Mit Hegels eigenhändigen Notizen und den mündlichen Zusätzen. Werke 7. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 1986 [1830]: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1830)*. Dritter Teil: *Die Philosophie des Geistes*, mit den mündlichen Zusätzen. Werke 10. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Kant, Immanuel 1902 ff.: *Kants gesammelte Schriften*. Hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften. Band 1–29. Berlin: Reimer und de Gruyter.
- Kant, Immanuel 2004 [1777]: *Vorlesungen zur Moralphilosophie*. Hg. von Werner Stark. Berlin: de Gruyter.
- Khurana, Thomas 2015: *»Die Gewohnheit des Rechten«: Zur Wirklichkeit der Freiheit in Gestalt der zweiten Natur*, in: Jens Kertscher und Jan Müller (Hg.): *Lebensformen und Praxisformen*. Münster: Mentis, 299–318.
- Khurana, Thomas 2016: *Politik der zweiten Natur. Zum Desiderat einer demokratischen Sittlichkeit nach Hegel*, in: Pirmin Stekeler-Weithofer und Benno Zabel (Hg.): *Philosophie der Republik*. Tübingen: Mohr (im Erscheinen).
- MacIntyre, Alasdair 2007 [1981]: *After Virtue. A Study in Moral Theory*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- McDowell, John 1996 [1994]: *Mind and World. With a New Introduction*. Cambridge: Harvard University Press.
- McDowell, John 1998: *Two Sorts of Naturalism*, in: ders.: *Mind, Value, and Reality*. Cambridge: Harvard University Press, 167–197.
- McDowell, John 2004: *Naturalism in the Philosophy of Mind*, in: Mario de Caro und David Macarthur (Hg.): *Naturalism in Question*. Cambridge: Harvard University Press, 91–105.
- Menke, Christoph 2012: *Zweite Natur. Kritik und Affirmation*, in: Malte Völk, Oliver Römer, Sebastian Schreull, Christian Spiegelberg, Florian Schmitt, Mark Lückhof und David Nax (Hg.): *»... wenn die Stunde es zulässt«*. Zur Traditionalität und Aktualität kritischer Theorie. Münster: Westfälisches Dampfboot, 154–171.
- Menke, Christoph 2015: *Kritik der Rechte*. Berlin: Suhrkamp.

- Menke, Christoph und Juliane Rebentisch (Hg.) 2010: *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus*. Berlin: Kadmos.
- Montaigne, Michel de 1998 [1595]: *Essais*. Erste moderne Gesamtübersetzung von Heinz Stilett. Frankfurt a. M.: Eichborn.
- Novalis 1983: *Fragmente und Studien 1799–1800*, in: ders.: *Schriften. Das Werk Friedrich von Hardenbergs*. Band 3: *Das philosophische Werk II*. Hg. von Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Pascal, Blaise 1987 [1670]: *Gedanken über die Religion und einige andere Themen*. Hg. von Jean-Robert Armogathe, übersetzt von Ulrich Kunzmann. Ditzingen: Reclam.
- Rancière, Jacques 2006: *Schiller und das ästhetische Versprechen*, in: Felix Ensslin (Hg.): *Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne*. Berlin: Theater der Zeit, 39–57.
- Rath, Norbert 2007: *Art. »Zweite Natur«*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Band 6. Basel: Schwabe-Verlag, 484–494.
- Reckwitz, Andreas 2012: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp.
- Rödl, Sebastian 2013: *Reason and Nature, First and Second*, in: Gunnar Hindrichs und Axel Honneth (Hg.): *Freiheit*. Stuttgarter Hegel-Kongress 2011. Frankfurt a. M.: Klostermann, 119–130.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 1858 [1801]: *System des transzendentalen Idealismus*, in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*. Erste Abt., Band 3. Stuttgart und Augsburg: Cotta.
- Schiller, Friedrich 2004 [1795]: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: ders.: *Sämtliche Werke*. Band V: *Erzählungen, Theoretische Schriften*. Hg. von Wolfgang Riedel. München: dtv, 570–669.
- Schlegel, August Wilhelm 1846 [1808]: *Über das Verhältnis der schönen Kunst zur Natur*, in: *August Wilhelm Schlegels Sämtliche Werke*. Hg. von Eduard Böcking. Leipzig: Weidmann.
- Schlegel, Friedrich 1967 [1798]: *Ideen*, in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Band II. Hg. von Ernst Behler. München, Paderborn und Wien: Schöningh.
- Thomä, Dieter 2010: *Ästhetische Freiheit zwischen Kreativität und Ekstase*, in: Christoph Menke und Juliane Rebentisch (Hg.): *Kreation und Depression*. Berlin: Kadmos, 149–171.
- Timmermann, Jens 2000: *Of Historical Monstrosities: Aristotle, McDowell and Second Nature*, in: Julian Nida-Rümelin (Hg.): *Rationality, Realism, Revision. Proceedings of the 3rd International Congress of the Society for Analytical Philosophy*. Berlin and New York: de Gruyter, 799–808.
- Willaschek, Marcus (Hg.) 2000: *John McDowell: Reason and Nature. Lecture and Colloquium in Münster 1999*. Münster: LIT-Verlag.