

Stephanie Over

Begriff und Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik



λογος

Die Open-Access-Stellung der Datei erfolgte mit finanzieller Unterstützung des Fachinformationsdiensts Philosophie (<https://philportal.de/>)



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz CC BY-SA (<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>). Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.



DOI: <https://doi.org/10.30819/3376>

D 82 (Diss. RWTH Aachen University, [2011])

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

©Copyright Logos Verlag Berlin GmbH 2013

Alle Rechte vorbehalten.

ISBN 978-3-8325-3376-2

Logos Verlag Berlin GmbH
Comeniushof, Gubener Str. 47,
10243 Berlin
Tel.: +49 (0)30 42 85 10 90
Fax: +49 (0)30 42 85 10 92
INTERNET: <http://www.logos-verlag.de>

Begriff und Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik

Stephanie Over

Inhalt

1. PROBLEMSTELLUNG	5
2. HEGELS ÄSTHETIK IM ZUSAMMENHANG DES SYSTEMS DER ENZYKLOPÄDIE DER PHILOSOPHISCHEN WISSENSCHAFTEN	11
2.1 Der systematische Grundriss in der Enzyklopädie und die Stellung der Kunst	12
2.2 Hegels Idealismus: Wahrheit als „Vernunft dessen, was ist“	16
2.3 Der Ort der Kunst in der Geistphilosophie: Der Begriff des Geistes und der Übergang zur Ästhetik	21
2.3.1 Der Begriff des Geistes: Freiheit und Offenbaren	22
2.3.2 Der subjektive und der objektive Geist	30
2.3.3 Der Übergang zum absoluten Geist	43
2.2.4 Der Begriff des absoluten Geistes	46
2.3.5 Die Bestimmung der Kunst als Moment des absoluten Geistes	50
2.3.6 Der Aufbau des absoluten Geistes und die These vom „Vergangenheitscharakter der Kunst“	65
2.4 Hegels Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Ästhetikvorstellungen in der „historischen Deduktion des Kunstbegriffs“ in den Vorlesungen über die Ästhetik	75
3. DIE STRUKTUR DES KUNSTWERKS IN HEGELS ÄSTHETIK	89
3.1 Die Grundlegung der Werkstruktur in der Logik	89
3.1.1 Die Begriffslogik als höchste Stufe der logischen Entwicklung	92
3.2 Das Ideal	101
3.2.1 Das Modell des Organischen als Paradigma für das Kunstwerk?	102
3.2.2 Das Ideal als „Handlung“	111

3.2.3 Die Momente der Handlung: Weltzustand, Situation, Charakter.....	113
3.2.4 Die abstrakte Äußerlichkeit des Materials und das Verhältnis von Kunstwerk und Publikum	125
3.2.5 Die Identität des Ideals als ‚negative Einheit‘	127
4. DIE THEORIE DER KUNSTFORMEN	133
4.1 Die Kunstformen als Kunstepochen	139
4.2 Die begriffliche Struktur der Kunstformen	151
4.2.1 Die Struktur der symbolischen Kunstform: Die Suche nach Bedeutung	151
4.2.2 Die Struktur der klassischen Kunstform: Sich selbst bedeuten...	160
4.2.3 Die Struktur der romantischen Kunstform: ‚Freilassen‘ des Äußeren	165
4.2.4 Die Theorie der romantischen Kunst und die Kunst der Moderne	177
5. ÜBERLEGUNGEN ZUR ENTWICKLUNG DER NEUEREN ÄSTHETIK	183
5.1 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks.....	184
5.2 Adorno: Ästhetische Theorie	194
5.3 Theorien ästhetischer Erfahrung.....	198
5.4 Performanztheorien	211
5.5 Die sprachanalytische Kunstphilosophie	221
5.6 Postmoderne und poststrukturalistische Theorien.....	242
5.6.1 Die Ästhetik der Postmoderne.....	244
5.6.2 Die poststrukturalistische Literaturtheorie.....	249
5.7 Die Aktualität des hegelischen Ansatzes	257
6. FAZIT.....	261
LITERATUR.....	265

1. PROBLEMSTELLUNG

Ziel der vorliegenden Arbeit ist, die philosophische Relevanz von Hegels *Ästhetik* für eine zeitgenössische Theorie des Kunstwerks aufzuzeigen. Dabei orientiert sich die Untersuchung an systematischen und nicht an primär philosophiehistorischen Fragestellungen – sie strebt also keine historisch-immanente Rekonstruktion der hegelischen Ästhetik an, sondern fragt nach ihrer Aktualität.

Wird Hegels Ästhetik nicht als längst unzeitgemäßer Beitrag zur Philosophiegeschichte verstanden, sondern als bedeutender Beitrag für die moderne Ästhetikdebatte, muss dies angesichts der Abwendung der neueren Ästhetik von Hegel einsichtig gemacht werden. Denn der neueren Ästhetik scheinen Hegels Prämissen nicht mehr nachvollziehbar zu sein. Insbesondere sein Versuch, das Wesen der Kunst zu bestimmen sowie den Kunstbegriff auf dem Begriff der Wahrheit zu fundieren, hat die Kritik neuerer Theorieansätze provoziert. Eine Aktualisierung Hegels bedarf daher unabdingbar einer Auseinandersetzung mit der Hegel-Kritik der neueren Ästhetik.

Da diese Auseinandersetzung zweifellos ein tieferes Verständnis der hegelischen Kunstphilosophie voraussetzt, beschäftigt sich die Analyse zuerst eingehend mit Hegels idealistischem werks- und wahrheitsästhetischem Ansatz. Im Zentrum steht hierbei die Frage nach dem systematischen Zusammenhang und der Aktualität der hegelischen Kunstphilosophie. Methodisch lässt sich die Arbeit dazu zunächst probeweise auf die Grundannahmen des hegelischen Systems ein, um die innere Kohärenz des hegelischen Ansatzes hinsichtlich des Begriffs der Kunst und des Kunstwerks zu kritisch zu prüfen. Weil Hegels Philosophie sicher wie kaum eine andere ein in sich geschlossener Zusammenhang ist, soll herausgearbeitet werden, welche systematischen Voraussetzungen Hegels Kunstbegriff bestimmen. Dazu wird die Stellung der *Ästhetik* im Gesamtzusammenhang des hegelischen Systems näher in den Blick genommen (Kapitel 2). Die *Ästhetik* wird von Hegel im Bereich der *Philosophie des Geistes* systematisch verortet, diese ist wiederum insgesamt in einer Wahrheitstheorie begründet, die in der

Wissenschaft der Logik grundgelegt ist. Da sich der Begriff der Wahrheit und der Begriff des Geistes dementsprechend als Schlüssel für das Verständnis des hegelischen Kunstbegriffs erweisen, ist eine tiefere Auseinandersetzung mit diesen Begriffen erforderlich.

Anschließend werden die einzelnen Aspekte des hegelischen Kunstbegriffs dargelegt. Zudem diskutiert die Arbeit die berühmt-berüchtigte These vom ‚Vergangenheitscharakter der Kunst‘, die zweifelsohne einen der Kernpunkte der hegelischen Ästhetik ausmacht. Da die Untersuchung klären will, inwieweit eine umfassende Rechtfertigung des Kunstbegriffs bei Hegel vorliegt, betrachtet sie nicht nur die systematische Kohärenz des Kunstbegriffs, sondern auch Hegels Auseinandersetzung mit historischen und zeitgenössischen alternativen Konzepten genauer.

Das dritte Kapitel legt dar, wie die innere Struktur des Kunstwerks in Hegels *Ästhetik* bestimmt wird. Dazu werden zunächst die logischen Bestimmungen skizziert, die die Struktur des Kunstwerks konstituieren. Um zu erwägen, welche Momente des hegelischen Ansatzes für eine Aktualisierung des Werkbegriffs furchtbar gemacht werden können, wird analysiert, wie diese Bestimmungen in der Kunstphilosophie wirksam werden: Die logischen Begriffe werden auf die Werkstruktur angewendet. Hier zeigt sich zugleich die Möglichkeit, moderne Einsichten in Hegels Modell zu integrieren. Insofern erweist sich die Grundlegung der Werkstruktur in der Logik als eine der wichtigsten Einsichten Hegels. Denn dadurch ist Hegels Kunstphilosophie auch für die philosophische Aufarbeitung der zeitgenössischen Kunst ein vielversprechender Ansatz.

Gegenstand des vierten Kapitels ist Hegels Theorie der Kunstformen. Wurden im dritten Kapitel die strukturellen Merkmale des Kunstwerks allgemein beschrieben, so wird hier die unterschiedliche Realisierung dieser Merkmale in den Blick genommen. Dabei werden zum einen die historische Ausdifferenzierung des Kunstbegriffs, zum anderen die systematisch-begriffliche Einteilung der Kunstformen analysiert. Im Bereich der historischen Entwicklung der Kunstformen werden Veränderungen vorgeschlagen, die einige Probleme der hegelischen Argumentation auflösen. Die Analyse der Kunstformen zeigt, wie ein Begriff der Kunst zu entwickeln ist,

der nicht auf eine bestimmte Epoche oder eine bestimmte Art von Werken eingeschränkt ist. Gleichzeitig bietet die Theorie der Kunstformen die Möglichkeit, wesentliche Merkmale der modernen Künste in Hegels Modell zu integrieren und so Hegels Konzept zur Moderne hin zu erweitern.

Das fünfte Kapitel widmet sich der kritischen Rezeption der Hegelschen Ästhetik seit dem 20. Jahrhundert und untersucht die neueren Debatten und Ansätze in der Ästhetik. Dazu werden zunächst die wichtigsten Ansätze der neueren Ästhetik dargestellt, die sich seit der Mitte des letzten Jahrhunderts herausgebildet haben. Die Argumente, die gegen Hegels Ästhetik vorgebracht werden, werden daraufhin überprüft, ob sie Hegels Ansatz tatsächlich widerlegen. Darüber hinaus wird untersucht, ob die neueren Ästhetiktheorien selbst einhalten, was sie zu leisten vorgeben. Abschließend zieht die Arbeit die Konsequenzen für einen zeitgemäßen Kunst- und Werkbegriff: Sie plädiert für eine Aktualisierung des hegelschen Ansatzes und für einen Kunst- und Werkbegriff, der den Grundgedanken der hegelschen Kunstphilosophie nahesteht.

Bevor die Analyse einsetzen kann, muss aber noch kurz eine philologische Problematik zur Sprache kommen. Hegel hat seine Ästhetik insgesamt fünfmal in Vorlesungen vorgetragen.¹ Zu den vier letzten Vorlesungen sind Nachschriften seiner Studenten und die aus diesen Dokumenten und dem hegelschen Manuskript hervorgegangene Edition von Hegels Schüler Hotho erhalten, die erst nach Hegels Tod herausgegeben wurde.² Es liegt also kein von Hegel selbst autorisierter Text vor. Die Authentizität der hothoschen Edition wird heute von vielen Forschern infrage gestellt, denn sie weicht in Text und Aufbau von den Nachschriften ab.³ Eine Rolle dürfte dabei spielen, dass Hotho seine Textquellen, die aus unterschiedlichen Vorlesungen stammen, in einen Text zusammengefasst und diese Quellen-

¹ Im Sommersemester 1818 in Heidelberg, im Wintersemester 1820/21, im Sommersemester 1823, 1826 und im Wintersemester 1828/29 in Berlin.

² Aus der Heidelberger Zeit sind leider keine Schriften mehr erhalten.

³ Vgl. dazu insbesondere Gethmann-Sieferts Schriften, z. B. 1984, 14 ff., 1986, VI ff., 1995, 203 f., 2000, 320 ff.

texte wahrscheinlich auch umgeordnet hat, um voneinander abweichende Behauptungen miteinander vereinbar zu machen. In den letzten Jahren sind erfreulicherweise neue Ausgaben der Nachschriften der Berliner Ästhetik-Vorlesungen erschienen: Beispielweise die Nachschrift von Ascheberg 1820/21, die hothosche Nachschrift von 1823 und zwei Nachschriften der Vorlesung von 1826, von Kehler und von der Pforten.

Ich greife in der vorliegenden Untersuchung hauptsächlich auf die editierte Fassung der Ästhetik zurück – trotz der Bedenken hinsichtlich der Authentizität. Hothos Bearbeitung der von Hegel gehaltenen Vorlesungen mag zwar dem heutigen Anspruch an eine historisch-kritische Textausgabe nicht mehr genügen, aber es ist offensichtlich, dass Hotho versucht hat, Hegels Gedanken weiter zu entwickeln, und sich dabei als „Hegels vielleicht genialste[r] Interpret“ (Hilmer 1997, 213) erwiesen hat. Auch hat die hothosche Edition die Grundansichten der hegelischen Ästhetik nicht entscheidend verändert. Darüber hinaus will diese Untersuchung nicht herausfinden, wann Hegel was gesagt hat, sondern ob das, was gesagt wird, *von der Sache her* sinnvoll ist und sich für gegenwärtige Fragestellungen fruchtbar machen lässt. Insofern kann Hothos Bearbeitung der Ästhetik meines Erachtens immer noch als Textgrundlage dienen.

Ich werde bei der Untersuchung gegebenenfalls auch die anderen Nachschriften heranziehen, da sie sich mit einigen für diese Arbeit wichtigen Themen ausführlicher auseinandersetzen. Die Diskussion der Nachschriften wird daher nicht in allen Kapiteln gleich stark gewichtet sein: Sie betrifft vor allem Hegels Theorie des Ideals und der Kunstformen, da hier die Vorlesungsnachschriften wichtige Einzelheiten behandeln, die in der Edition teilweise unberücksichtigt bleiben.

Diese Arbeit wurde 2011 von der Philosophischen Fakultät der RWTH Aachen als Dissertation angenommen. An dieser Stelle möchte ich mich bei denen bedanken, die mich bei der Entstehung dieses Projekts unterstützt haben. Insbesondere gilt mein Dank Herrn Prof. Dr. Dieter Wandschneider für die ausgezeichnete Betreuung der Arbeit, für die weiterführenden kritischen Anregungen und seine geduldige Unterstützung. Herrn Prof. Dr. Axel Gellhaus möchte ich danken für die Erstellung des Zweitgutachtens

und viele anregende Gespräche. Herrn Prof. Dr. Hans Otto Horch danke ich für seine freundliche Bereitschaft, an der Disputation mitzuwirken. Auch möchte ich mich bei Elisabeth Körfer und Patricia Donassy-Derek bedanken für viele interessante, weiterführende und aufmunternde Diskussionen, bei Holger Metz für die Durchsicht des Manuskriptes und bei meinen ehemaligen Kollegen und Kolleginnen des Instituts für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft der RWTH Aachen für Anregungen und Kritik. Nicht zuletzt danke ich meinen Eltern, ohne deren Hilfe die Entstehung dieser Arbeit nicht möglich gewesen wäre.

2. HEGELS ÄSTHETIK IM ZUSAMMENHANG DES SYSTEMS DER ENZYKLOPÄDIE DER PHILOSOPHISCHEN WISSENSCHAFTEN

Die folgenden Ausführungen widmen sich der systematischen Fundierung des hegelischen Kunstbegriffs. Die Geschlossenheit des hegelischen Ansatzes macht es unmöglich, sich nur mit einzelnen Teilbereichen seiner Philosophie zu beschäftigen. Jede Analyse einzelner Bereiche der hegelischen Philosophie setzt *zwingend* eine Auseinandersetzung mit Hegels Systemarchitektur sowie der *Wissenschaft der Logik* voraus, die das Fundament des Systems ausmacht. Daher ist auch die Ästhetik nicht aus sich selbst heraus zu verstehen, sondern nur vor dem Hintergrund des gesamten Systems, das in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* zugrunde gelegt ist.

Hegel bestimmt den Kunstbegriff auf der Grundlage seines Wahrheitsbegriffs: Er geht davon aus, das Kunstwerk eröffne den Blick auf die wahre Grundlage der Wirklichkeit. Für das Verständnis der Ästhetik ist daher Hegels Bestimmung der Wahrheit zentral, die in der *Wissenschaft der Logik* entwickelt wird. Neben dem Wahrheitsbegriff spielt der Begriff des Geistes eine grundlegende Rolle. Schlüssel zur Kunstphilosophie sind insofern der Wahrheitsbegriff und die Lehre vom Geist. Daher ist eine grundsätzliche Kenntnis beider Begriffe für jede Beschäftigung mit Hegels Kunstphilosophie unausweichlich.

Hieraus ergibt sich, dass für das kritische Verständnis der hegelischen Kunstphilosophie *erstens* eine Darstellung derjenigen Ideen erforderlich ist, die Hegels Wahrheitsbegriff fundieren. *Zweitens* muss Hegels Geistbegriff näher entwickelt werden, aus dem sich die systematische Stellung der Kunst ergibt. Darüber hinaus muss die Kunst von anderen Erkenntnisformen der Wahrheit abgegrenzt werden.

Hegel thematisiert die Herleitung des Kunstbegriffs nicht nur in der Enzyklopädie, sondern auch in den *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hier wählt er aber einen gleichsam phänomenologischen Ansatz und setzt sich mit kontrastierenden zeitgenössischen Kunsttheorien auseinander. Für die systematische Fundierung des Kunstbegriffs sind zwar sicher die Ausführungen in der Enzyklopädie entscheidend, trotzdem kann die Betrachtung der

Vorlesungen das Verständnis der hegel'schen Kunstauffassung vertiefen. Denn in der Enzyklopädie thematisiert Hegel die näheren inneren Bestimmungen des Kunstbegriffs nicht so detailliert wie in seinen Vorlesungen. So lässt sich in Hegels Auseinandersetzung mit konkurrierenden Ansätzen genauer darstellen, was die besonderen Merkmale der Kunst sind. Aus diesen Überlegungen lassen sich Konsequenzen für die Struktur der Kunst als Wissen der Wahrheit gewinnen.

Im Folgenden wird zunächst in einem kurzen Überblick die Stellung der Kunst im Gesamtsystem dargelegt (2.1). Gegenstand des Kapitels 2.2 ist Hegels Wahrheitstheorie. Kapitel 2.3 beschäftigt sich eingehender mit Hegels Begriff des Geistes und legt dar, wie sich der Begriff der Kunst aus der Geistphilosophie heraus entwickelt. Abschließend gehe ich auf Hegels Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Ästhetikvorstellungen ein (2.4).

2.1 Der systematische Grundriss in der Enzyklopädie und die Stellung der Kunst

Hegels Systemkonzeption bestimmt die wissenschaftliche Notwendigkeit eines Inhalts durch die Einordnung in die Gesamtheit des philosophischen Systems. Hegel spricht in diesem Sinne davon, dass ein Inhalt „allein als Moment des Ganzen seine Rechtfertigung“ hat, „außer demselben aber eine unbegründete Voraussetzung oder subjektive Gewissheit“ (8.60) ist. Eine Behauptung kann also nur innerhalb eines universellen, durchgängigen Begründungszusammenhangs als ausgewiesen gelten. Das bedeutet für die Ästhetik, dass auch über Kunst nicht philosophiert werden kann, wenn man sie für sich betrachtet. Sie ist vielmehr nur aus einem umfassenden systematischen Zusammenhang heraus zu verstehen.

Die ästhetischen Grundbegriffe und die Bestimmung der Kunst, die Hegel in den *Vorlesungen über die Ästhetik* voraussetzt, werden aus dem enzyklopädischen Grundriss entwickelt. Damit liegen die Voraussetzungen der Kunstphilosophie außerhalb ihrer selbst. Der Kunstbegriff ist nach Hegel dadurch gekennzeichnet, dass in ihm immer die Perspektive auf das Wah-

re⁴, das in der Kunst zur Anschauung kommen soll, wirksam ist. Aber die Rechtfertigung für diesen Kunstbegriff liefert Hegel nicht in der Ästhetik, sondern an anderen Stellen seines Systems. Hegel betont in diesem Sinne: Der

„Begriff der Kunst ist ein Resultat von Vorhergehendem, welches seinem wahren Begriff nach betrachtet mit wissenschaftlicher Notwendigkeit zum Begriff der schönen Kunst hinüberführt“ (13.42).

Wenn der Begriff der Kunst „ein Resultat von Vorhergehendem“ ist, meint das, dass seine Ableitung nicht in der Ästhetik selbst begründet wird, sondern in der Ästhetik vorhergehenden Systemschritten. Hegels Ableitung des Kunstbegriffs ist also auf innerhalb der Ästhetik selbst nicht mehr diskutierte Voraussetzungen zurückzuführen, und jede Auseinandersetzung mit Hegels Kunstphilosophie muss diese Tatsache berücksichtigen. Für das Verständnis der Ästhetik ist daher unumgänglich in den Blick zu nehmen, an welcher Systemstelle die Kunst auftritt.

Hegels enzyklopädischer Systementwurf gliedert sich bekanntlich in die *Wissenschaft der Logik*, die *Naturphilosophie* und die *Philosophie des Geistes*. Der Gegenstand der *Wissenschaft der Logik*⁵ – das Logische – macht Hegel zufolge die Grundlage des Systems aus. Es wird verstanden als eine ideell-absolute Struktur, die Natur und Geist gleichermaßen vorausgeht. Diese Struktur existiert zunächst als ein System ‚vorweltlicher‘ Begriffe, steigt

⁴ In Hegels Verständnis kann es nur *eine* singuläre Wahrheit geben und ihre Namen sind „das Absolute“, „Idee“, „Begriff“ oder „Gott“. Vgl. 3.70, 8.41.

⁵ Der Titel ‚Logik‘ scheint oft Verwirrung auszulösen. Hegel meint damit keine formale Logik, sondern stellt sich – wie Schnädelbach bemerkt – in die Tradition der antiken Lógosphilosophie: Lógos bedeutet wörtlich ‚das Gesagte‘, sowohl im Sinne eines sprachlichen Ereignisses (Wort, Satz, Rede, Sprache) wie auch der Bedeutung des Gesagten (Begriff, Aussage, Behauptung, Argument). Davon abgeleitet erscheine lógos dann auch als das Vermögen des Sprechens, Denkens, Urteilens, Argumentierens und Begründens und werde in dieser Bedeutung im Lateinischen mit *Ratio* und in der deutschen Terminologie mit Vernunft übersetzt. Die Vernunft erscheint aber schon in der Philosophie der Stoa nicht bloß als ein subjektives Vermögen, sondern erhält eine objektive Bedeutung: Der lógos hat die Funktion einer göttlichen Weltvernunft, die als unserer Vernunft zugängliches aussagbares Naturgesetz den Weltlauf regiert. Vgl. Schnädelbach 1999, 84.

dann in die Sphäre der Natur hinab⁶, um schließlich im Geist vollendet in sich zurückzukehren.

Da das Logische Hegel zufolge die Grundlage des Seins und des Denkens ist, gleicht es Gott, wie ihn die christliche Theologie sich traditionellerweise als Schöpfer von Natur und Geist vorstellt:

„Man kann sich deswegen ausdrücken, dass dieser Inhalt [der Logik; Anmerkung S. O.] die Darstellung Gottes ist, wie er in seinem ewigen Wesen vor der Erschaffung der Natur und eines endlichen Geistes ist“ (5.44).

Die einzelnen logischen Bestimmungen lassen sich nach Hegel als „metaphysische Definitionen Gottes“ (8.181) interpretieren. Denn Gott zu definieren heißt Hegel zufolge, dessen Natur in Gedanken auszudrücken, und die Logik umfasst alle diese Gedanken. Die Definition Gottes kann aber nicht in einem Satz ausgesprochen werden, sondern bedarf nach Hegel einer logisch-begrifflichen Entwicklung und kann nicht einfach unmittelbar gesetzt werden. Erst am Ende, in der letzten logischen Bestimmung, der ‚absoluten Idee‘ wird der Begriff Gottes wahr und angemessen bestimmt. Die absolute Idee ist somit in Hegels Philosophie das allein Wahre, sie allein ist „*Sein, unvergängliches Leben, sich wissende Wahrheit, und ist alle Wahrheit*“ (6.549).

Damit ist die Idee für Hegel

„der einzige Gegenstand und Inhalt der Philosophie. Indem sie *alle Bestimmtheit* in sich enthält und ihr Wesen dies ist, durch ihre Selbstbestimmung oder Besonderung zu sich zurückzukehren, so hat sie verschiedene Gestaltungen, und das Geschäft der Philosophie ist, sie in diesen zu erkennen. Die Natur und der Geist sind überhaupt unterschiedene Weisen, *ihr Dasein* darzustellen, Kunst und Religion ihre verschiedenen Weisen, sich zu erfassen und ein sich angemessenes Dasein zu geben; die Philosophie hat mit Kunst und Religion denselben Inhalt und denselben Zweck; aber sie ist die höchste Weise, die absolute Idee zu erfassen, weil ihre Weise die höchste, der Begriff ist“ (ebd.).

⁶ Für Hegel vollzieht sich diese Entwicklung nicht in einem zeitlichen Sinn, sondern in einem logischen. Hegel lehnt den Gedanken einer natürlichen Evolution ab.

Natur und Geist sind nichts anderes als verschiedene Erscheinungsformen der absoluten Idee. Die Natur ist, wie Hegel sagt, die Idee in der „Form des *Andersseins*“ (9.24). Sie ist die Sphäre der äußerlichen, sinnlichen Existenz. Aber nach Hegel ist die natürliche Wirklichkeit der Idee unangemessen. Diese Unangemessenheit wird in einer allmählichen Entwicklung aufgehoben, bis sich im *Leben* die Entstehung des Geistes vorbereitet, der die Zusammenhänge der natürlichen Objekte versteht. Hegel bezeichnet ihn deshalb auch als ‚Aufhebung‘⁷ der Natur: Er ist die „*Idee, die aus ihrem Anderssein in sich zurückkehrt*“ (8.64 f.). Der Geist entwickelt sich Hegel zufolge über verschiedene Stufen hinweg bis zu dem Punkt, an dem er das Prinzip erkennt, das ihm selbst und der Natur zugrunde liegt. Dann steht er auf seiner höchsten Stufe, dem absoluten Geist. In Kunst, Religion und Philosophie, den drei Erscheinungsformen des absoluten Geistes, kann er die absolute Idee erfassen.

Hegel bestimmt die Kunst als unmittelbare, das heißt sinnlich-anschauliche Weise, die absolute Idee zu erfassen. Die Religion ist demgegenüber das Erfassen der Idee durch die Vorstellung, die Philosophie durch begreifendes Erkennen. Für Hegel verfolgen Kunst, Religion und Philosophie damit zwar das gleiche Ziel, aber allein die Philosophie erfasst die Idee in einer *angemessenen Form* – weil ihr Medium der Begriff ist. Die begriffliche Form sei höher als die sinnliche Anschauung, weil die Idee in ihr – so Hegel – *als sie selbst* zur Darstellung komme, während sie in der Form der Anschauung und der Vorstellung in einem ihr fremden Medium erscheine. In diesem Sinne formuliert Hegel die vieldiskutierte These vom ‚Vergangenheitscharakter der Kunst‘.

Die Stellung der Kunst im Gesamtsystem ist also dadurch charakterisiert, dass sie sich einerseits aus nichtästhetischen Voraussetzungen entwickelt, die in ihrem Begriff „aufgehoben“ sind und sie andererseits auf nachfolgende Bereiche hinweist, zu denen ihr Kreis „in sich weitertritt, insofern

⁷ Hegel verwendet den Begriff „aufheben“ in einem dreifachen Sinn: als ‚Beenden‘, ‚Erhalten‘ und ‚Erheben‘. Vgl. 5.113 f.

er fruchtbar Anderes wieder aus sich erzeugt und für die wissenschaftliche Erkenntnis hervorgehen lässt“ (13.43).

2.2 Hegels Idealismus: Wahrheit als „Vernunft dessen, was ist“

Die neuere Hegelforschung hat sich nicht vorrangig mit der systematischen Fundierung des Kunstbegriffs auseinandergesetzt.⁸ Sie berücksichtigt zwar, dass die Kunst bei Hegel als ‚Wissen der Idee‘ zu verstehen ist, hat sich aber selten der Frage gewidmet, *warum* die Kunst als dieses Wissen zu deuten ist und *wie* die Idee im Kunstwerk erscheint. Entscheidend ist aber erst einmal, inwiefern Hegels Deutung der Kunst begründbar ist. Der Hinweis darauf, dass bei Hegel diese Beziehung zwischen Idee und Kunst existiert, ist sicher verdienstvoll, da er herausstellt, dass auch die Kunstphilosophie in Hegels Entwurf systematisch eingeordnet ist. Warum Hegel aber diese Deutung der Kunst für möglich hält, steht häufig nicht im Fokus der Untersuchungen zu Hegels Kunstphilosophie.

Eine Auseinandersetzung mit Hegels Wahrheitsbegriff ist darüber hinaus erforderlich, um Vorbehalte der neueren Kunstphilosophie gegen Hegel zu entkräften. Denn diese Vorbehalte hängen insbesondere mit Hegels Wahrheitsverständnis zusammen.⁹ Ich werde später darauf eingehen.¹⁰

Trotz der zahlreichen Forschungsliteratur zu Hegels Ästhetik thematisieren nur wenige Untersuchungen das Verhältnis von Kunst und logischer Idee.

⁸ Viele neuere Untersuchungen widmen sich eher philologischen Problemen. Vgl. dazu insbesondere zahlreiche Schriften von A. Gethmann-Siefert (u.a. 1984a, 1986, 1995, 2000, 2005), auch Kwon 2001.

⁹ Hilmer hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass diese Vorbehalte gegen Hegel an eine enge, der Aussage zugeordnete Wahrheitsauffassung gebunden sei oder basiere – wenn unterschiedliche Wahrheitstypen angenommen würden – auf der Annahme, dass Hegel den Typus der Aussagenwahrheit verallgemeinere und zu Unrecht auf die Kunst anwende. Hegel gehe aber von anderen Voraussetzungen aus, denn für ihn umfasse Wahrheit mehr als nur die Wahrheit von Aussagen. Vgl. Hilmer 1997, 26.

¹⁰ Vgl. Kap. 5.

An dieser Stelle sind insbesondere drei Arbeiten zu nennen: Die Studie *Ästhetik des deutschen Idealismus* von Heinz Paetzold versucht, im Bereich der Kunst eine „ästhetische Logizität“ nachzuweisen und untersucht aus dieser Perspektive Hegels gesamte Ästhetik. Da aber die ästhetische Logizität ihm zufolge keine begriffliche Struktur aufweist, bleibt unklar, warum dann überhaupt noch von „Logizität“ gesprochen werden kann.¹¹

Constanze Peres beschäftigt sich in ihrer Arbeit *Die Struktur des Kunstwerks in Hegels Ästhetik* mit der Theorie des Ideals mit Rekurs auf die „absolute Idee“ der *Wissenschaft der Logik*.¹² 1997 erschien die Studie *Scheinen des Begriffs* von Brigitte Hilmer.¹³ Sie untersucht das Problem der Einheit des Kunstwerks vor dem Hintergrund der hegelischen Begriffslogik und vertritt die These, dass das Paradigma für die Einheit der Begriff sei. Ich werde mich insbesondere in der Analyse der Kunstwerkstruktur und der Kunstformen auf ihre Untersuchungen stützen.

Hegel entwickelt in der *Wissenschaft der Logik* seine Auffassung von Wahrheit in Auseinandersetzung mit einer langen philosophischen Tradition, die von Aristoteles ausgeht und derzufolge Wahrheit als adäquate Übereinstimmung einer Aussage mit einem Gegenstand verstanden wird. Hegel weist auf die Wichtigkeit dieser Definition hin¹⁴, grenzt sich aber davon ab. Denn diese Bestimmung von Wahrheit ist für ihn nur eine „formelle“, die man zutreffender nicht als Wahrheit, sondern als „Richtigkeit“ (8.369) bezeichne. Im Unterschied dazu bestimmt Hegel Wahrheit als die Übereinstimmung von *Begriff und Existenz* eines Gegenstands. Was das bedeutet, erklärt Hegel an Beispielen aus dem alltäglichen Sprachgebrauch:

„Übrigens findet sich die tiefere (philosophische) Bedeutung der Wahrheit zum Teil auch schon im gewöhnlichen Sprachgebrauch. So spricht man z.B. von einem *wahren* Freund und versteht darunter einen solchen, dessen Handlungsweise dem Begriff der Freundschaft gemäß ist;

¹¹ Vgl. Paetzold 1983, vgl. dazu auch Hilmers Kritik an Paetzold (Hilmer 1997, 10).

¹² Vgl. Peres 1983.

¹³ Vgl. Hilmer 1997.

¹⁴ Vgl. 6.266.

ebenso spricht man von einem *wahren* Kunstwerk. [...] In diesem Sinne ist ein schlechter Staat ein unwahrer Staat, und das Schlechte und Unwahre überhaupt besteht in dem Widerspruch, der zwischen der Bestimmung oder dem Begriff und der Existenz eines Gegenstandes stattfindet“ (8.86).

In diesem Zitat wird deutlich, dass es Hegel nicht um Wahrheit von Aussagen geht, sondern um die Wahrheit der *Sache*.¹⁵ Eine Sache ist also dann wahr, wenn sie mit ihrem Begriff übereinstimmt. Mit ‚Begriff‘ ist hier aber nicht nur der Begriff gemeint, den ein erkennendes Subjekt sich von einem Gegenstand macht, sondern für Hegel ist es genau umgekehrt – der Begriff sei das *Wesen* der Sache:¹⁶

„Nennen wir das *Wissen* den *Begriff*, das *Wesen* oder das *Wahre* aber das *Seiende* oder den *Gegenstand*, so besteht die Prüfung darin, zuzusehen, ob der Begriff dem Gegenstand entspricht. Nennen wir aber das *Wesen* oder das *Ansich des Gegenstands den Begriff* und verstehen unter dem *Gegenstande* ihn als *Gegenstand*, nämlich wie er *für ein Anderes ist*, so besteht die Prüfung darin, dass wir zusehen, ob der Gegenstand seinem Begriffe entspricht“ (3.77).

Wenn der Begriff das Wesen der Dinge bedeutet, ist er eine *objektiv* zu verstehende Größe: Das, was der Wirklichkeit zugrunde liegt, besitzt Hegel zufolge letztlich begrifflich-ideellen Charakter. Hegel denkt nicht an die

¹⁵ Diese Unterscheidung von Wahrheit der Aussage und Wahrheit der Sache ähnelt der heideggerschen Differenzierung von ‚Satzwahrheit‘ und ‚Sachwahrheit‘. Vgl. Heidegger 1967, 75 f.

¹⁶ Hegel verwendet den Terminus ‚Begriff‘ immer im Singular. Er meint damit, dass der Begriff nicht irgendein besonders ausgezeichneter Begriff neben anderen Begriffen ist, sondern der Name für eine umfassende und ganzheitliche Bestimmung. Natürlich ist erstaunlich, warum diese Bestimmung ‚Begriff‘ heißt. Es wird aber verständlicher, wenn man von der Annahme ausgeht, dass Begriff mit der Gesamtheit des Begreifens zu tun hat. Hegel warnt deshalb vor eingeschränkten Definitionen, in denen angegeben werden soll, was der Begriff ist: „Was die *Natur des Begriffs* sei, kann so wenig unmittelbar angegeben werden, als der Begriff irgendeines anderen Gegenstandes unmittelbar aufgestellt werden kann“ (6.245). Der Begriff kann ihm zufolge nicht einfach unmittelbar gesetzt werden, sondern bedarf einer logischen Entwicklung. Die Antwort auf die Frage, was der Begriff ist, gibt erst seine Herleitung aus den ersten beiden Teilen der Wissenschaft der Logik: der Logik des Seins und des Wesens. Vgl. dazu Kap. 3.1.

Begrifflichkeit subjektiver Gedanken, sondern an eine *objektiv* verstandene Form von Begrifflichkeit: In der sinnlich-materiellen Welt erscheint ein ideelles Prinzip, das begrifflich-logisch rekonstruierbar ist. Damit erhebt Hegels Wahrheitstheorie einen ontologischen Anspruch: Wirklichkeit und Denken sind für Hegel nicht zwei voneinander getrennte Sphären, sondern gehören konstitutiv zusammen. Das Logische ist also nicht nur transsubjektiv, unabhängig von der Willkür im Denken des Einzelnen, sondern hat darüber hinaus *ontologischen* Charakter. Um dies zu begründen, leitet Hegel die logischen Grundprinzipien ab.¹⁷

Betrachten wir nun das Entsprechungsverhältnis von Begriff und Existenz genauer. Hegel betont, die tiefere philosophische Bestimmung der Wahrheit sei die „Übereinstimmung eines Inhalts mit sich selbst“ (8.86). In der Übereinstimmung von Begriff und Existenz geht es dementsprechend nicht darum, dass zwei im Grunde voneinander völlig verschiedene Elemente korrespondieren, sondern darum, dass etwas mit *sich selbst* übereinstimmt. Diese Übereinstimmung ist für Hegel dann gegeben, wenn etwas in sich selbst widerspruchsfrei ist.¹⁸ Etwas ist also dann wahr, wenn es nicht selbstwidersprüchlich ist. Hösle deutet diesen Selbstwiderspruch als einen *pragmatischen Widerspruch*: Der Widerspruch bestehe „in einem Missver-

¹⁷ Man kann die *Wissenschaft der Logik* als eine Weiterentwicklung von Kants *Transzentaler Logik* verstehen. Kant hat in der *Kritik der reinen Vernunft* gezeigt, dass die formale Logik um eine sogenannte *transzendentale Logik* erweitert werden müsse, die es „bloß mit den Gesetzen des Verstandes und der Vernunft zu tun habe, aber lediglich, sofern sie auf Gegenstände a priori bezogen wird“ (KrV, B 81). Diese Logik erklärt gewisse Notwendigkeiten unseres Denkens, die die Bedingungen unserer Erfahrungserkenntnis betreffen. Die ‚Transzendentale Logik‘ definiert eben die Denkformen bzw. Kategorien, die unsere Erfahrung strukturieren und die Kants Ansicht nach immer schon im Subjekt bereitliegen. Auch Hegel versteht die logischen Kategorien als die Bedingung unserer Wirklichkeitserkenntnis, aber er lehnt bekanntlich die kantische Unterscheidung von Erscheinung und Ding an sich nachdrücklich ab. Ich werde mich an späterer Stelle damit auseinandersetzen. Vgl. Kap. 5.3.

¹⁸ In Hegels Worten: „Die endlichen Dinge sind darum endlich, insofern sie die Realität ihres Begriffs nicht vollständig an ihnen selbst haben, sondern dazu anderer bedürfen, – oder aber umgekehrt, insofern sie als Objekte vorausgesetzt sind, somit den Begriff als eine äußerliche Bestimmtheit an ihnen haben“ (6.465).

hältnis zwischen Präsupponiertem und explizit Ausgedrücktem“ (Hösle 1988, 198). Er besteht daher nicht auf der Inhaltsebene, sondern zwischen dem „immer schon Implizierten und ausdrücklich Behaupteten“ (ebd.). Die Wahrheit eines Begriffs liege hingegen darin, dass ein Begriff das explizit behauptete, was er immer schon implizit präsupponiere.

Für Hegel existiert nur eine Bestimmung, die vollständig expliziert, was sie implizit voraussetzt. Hegel bezeichnet diese Bestimmung als *absolute Idee*. Da es nur diese eine Bestimmung gibt, die ihre impliziten Voraussetzungen vollständig expliziert, gibt es nur *eine* Wahrheit.

Wahrheit als vollständige Widerspruchsfreiheit ist nach Hegel *absolut* – d.h., sie ist völlig losgelöst und unabhängig von allen anderen Bestimmungen. Weil sie alles Andere und Äußere in sich aufnimmt, entspricht der Singularität der Wahrheit ihre Ganzheit. So heißt es bereits in der *Phänomenologie des Geistes*: „Das Wahre ist das Ganze“ (3.24).

Mit der Explikation der Struktur der absoluten Idee ist der hegelsche Wahrheitsbegriff aber noch nicht vollständig dargelegt. Denn die Idee verlangt Hegel zufolge ihre Entäußerung in die Realität einer natürlichen Welt. Wie Wandschneider gezeigt hat, muss die logische Idee, ihrer „eigenen Natur entsprechend, zugleich aus sich heraustreten und sich als äußerliche Natur setzen“ (Wandschneider 1985, 345).¹⁹ Das bedeutet: Alles Wirkliche ist Realisierung der logischen Idee. Daher ist die Logik die „Vernunft dessen, was ist“ (5.30). Diese Konzeption macht – da alles Reale vom Logischen fundiert und konstituiert sein soll – eine Entsprechung von Logik und Realphilosophie unabdingbar.

Allerdings gibt es Hegel zufolge in der realen Welt nur *eine* Realisierung der Idee, die ihr vollkommen entspricht. Diese vollständige Entsprechung der absoluten Idee nennt Hegel den *absoluten Geist*, den er als „*Wissen der absoluten Idee*“ (10.366) bestimmt.

¹⁹ Auf das notorische Entäußerungsproblem der Logik in die Natur einzugehen, würde an dieser Stelle zu weit führen. Ausführlicher dazu Wandschneider/Hösle 1983 sowie Wandschneider 1985b und 1990.

Nachdem nun die wichtigsten Aspekte von Hegels Wahrheitsbegriff entwickelt wurden, ist damit die Grundlage für den Zusammenhang von Wahrheit und Kunst gegeben. In den folgenden Kapiteln werde ich die zweite Voraussetzung der Ästhetik, Hegels Begriff des Geistes, systematisch rekonstruieren.

2.3 Der Ort der Kunst in der Geistphilosophie: Der Begriff des Geistes und der Übergang zur Ästhetik

Für das Verständnis der hegelischen Kunstphilosophie ist eine Auseinandersetzung mit Hegels Geistbegriff unerlässlich, denn die Kunst wird in der Geistphilosophie systematisch verortet. Die *Philosophie des Geistes* ist dreigeteilt in die Gebiete des ‚*subjektiven*‘, des ‚*objektiven*‘ und des ‚*absoluten*‘ Geistes. Der systematische Ort von Kunst, Religion und Philosophie ist – wie oben dargestellt – die *Theorie des absoluten Geistes*. Thema der Lehre vom *subjektiven Geist* ist das Individuum als Erkennendes. Die Lehre vom *objektiven Geist* untersucht die Beziehungen zwischen den Individuen und umfasst damit Hegels gesamte praktische Philosophie. In der Lehre vom *absoluten Geist* legt Hegel seine Theorie der Kunst, Religion und Philosophie dar. Auch für die Philosophie des Geistes gilt das in der *Logik* entwickelte Prinzip, dass etwas – hier der Geist – erst einen Entwicklungsprozess durchlaufen muss, um seine Wahrheit, also das, was er *ist*, erkennen zu können.

Ich werde zunächst auf Hegels Begriff des Geistes eingehen, um ein grundlegendes Verständnis dafür zu ermöglichen, dass die Kunst für Hegel eine Form von *Wissen* ist (2.3.1). Da der absolute Geist nach Hegel die Synthese des subjektiven und des objektiven Geistes darstellt, ist eine kurze Vergegenwärtigung ihrer Struktur erforderlich, um Hegels Ausführungen zum absoluten Geist verstehen zu können (2.3.2). Danach werde ich die Entwicklung des absoluten Geistes aus der Philosophie der Weltgeschichte (2.3.3) und den Begriff des absoluten Geistes thematisieren (2.3.4). Die Kunst als Moment des absoluten Geistes wird Gegenstand von Kapitel 2.3.5 sein. Daran schließt sich die Kritik der These vom Vergangenheitscharakter der Kunst an (2.3.6).

2.3.1 Der Begriff des Geistes: Freiheit und Offenbaren

Hegel formuliert den Begriff des Geistes in den ersten Paragrafen der Geistphilosophie in der *Enzyklopädie*:

„Der Geist hat *für uns* die Natur zu seiner *Voraussetzung*, deren *Wahrheit* und damit deren *absolut Erstes* er ist. In dieser Wahrheit ist die Natur verschwunden, und der Geist hat sich als die zu ihrem Fürsichsein gelangte Idee ergeben, deren *Objekt* ebensowohl als das *Subjekt* der Begriff ist. Diese Identität ist die *absolute Negativität*, weil in der Natur der Begriff seine vollkommene äußerliche Objektivität hat, diese seine Entäußerung aber aufgehoben und er in dieser identisch mit sich geworden ist. Er ist diese Identität somit zugleich nur als Zurückkommen aus der Natur“ (10.17).

Der Begriff des Geistes ergibt sich für Hegel zunächst aus seinem Verhältnis zur Natur. Da der Ausgangspunkt eines Systemteils bei Hegel immer das Ergebnis der vorhergehenden Systemteile ist, ergibt sich die Definition des Geistes als Resultat von Logik und Naturphilosophie. Das Ziel der gesamten Naturphilosophie kann daher in der Entstehung des Geistes gesehen werden. Der Naturphilosophie selbst liegt, wie gezeigt, die Logik zugrunde, von der ihre Entwicklung durchgängig bestimmt wird. Da die Beschaffenheit der Natur jedoch den Bestimmungen der Idee entgegengesetzt ist, fasst Hegel sie zunächst als das „Andere“ der Idee. Während die Idee durch Kohärenz und Innerlichkeit charakterisiert ist, ist das Natürliche durch ‚Äußerlichkeit‘ bestimmt, d.h. durch eine „Vereinzelung von Objekten in Zeit und Raum“ (Bilan 2001, 161). Weil aber die Idee das Fundament der Natur ist, tendiert die Natur dazu, ihr ‚Außereinandersein‘ aufzuheben: Die Natur entwickelt sich hin zu immer mehr Komplexität, Selbstorganisation und Verinnerlichung. In dieser Entwicklung gelingt es der Idee, ihre ‚Andersheit‘ stufenweise zu überwinden. Aber die Idee kann sich erst adäquat verwirklichen, wenn sie die Sphäre der Natur verlässt und zum Geist hin überschreitet.

Daher sei der Geist die „Wahrheit der Natur“ und ihr „absolut Erstes“. Dass die Natur in dieser Wahrheit „verschwunden“ sei, wie Hegel sagt, ist allerdings missverständlich, denn die Natur ist im Geist nicht völlig ver-

schwunden, sondern – im hegelischen Sinne – *aufgehoben*.²⁰ Auf diese Weise wird die Natur in den Geist integriert, der ihr seinen natürlichen Charakter verdankt, ohne den er weder existieren noch sich entwickeln könnte.

Dementsprechend entsteht der Begriff des Geistes aus der Negation der Natur, die jedoch selbst Negation der Idee ist. Anders formuliert: Indem sich die Idee zur Natur entäußert, negiert sie sich selbst. Im Geist kehrt sie zu sich zurück, hier ist sie Negation ihres Anderen – der Natur.²¹ Insofern ist der Geist Hegel zufolge das Resultat einer zweifachen Negation: Dadurch habe er sich als die Idee selbst erwiesen, die im Durchgang durch die Natur nun zu „ihrem Fürsichsein“ gelangt sei. Der Geist ist *Idee*, weil er

„als drittes Glied einer dialektischen Triade, Negation der Negation, mithin Aufheben der Andersheit und insofern eben auch Rückkehr zur Idee [ist]. Die Natur als äußerliche Idee existiert in der Form begriffsloser Vereinzelung, d.h. ihr fehlt das Insichsein des Begriffs. Der Geist hingegen ist als ‚Aufhebung der Äußerlichkeit‘ Rückkehr aus der Vereinzelung, Zusammenschluss des Vereinzelten und Wiederherstellung jenes für die Idee charakteristischen Insichseins“ (Wandschneider/Hösle 1983, 183).

Hegel spricht vom Geist als *Fürsichsein* der Idee, weil diese hier zum wirklichen Bewusstsein ihrer selbst als Idee gekommen sei.²²

²⁰ Zum Begriff des ‚Aufhebens‘ vgl. Fußnote 7.

²¹ Dieses Zurückkommen aus der Natur ist, wie gesagt, nicht das Resultat einer natürlichen oder zeitlichen Evolution, sondern einer rein begrifflichen Bewegung.

²² Allerdings muss noch geklärt werden, welchen Sinn das „Fürsichsein“ des Geistes im Unterschied zur logischen Idee hat, welche ja auch schon als sich selbst denkend bestimmt worden ist. Wandschneider/Hösle führen dazu aus, dass das Fürsichsein der Idee als Geist von der sich selbst erfassenden Idee am Ende der ‚Wissenschaft der Logik‘ zu unterscheiden sei: „Insofern Reflexivität die *wesentliche* Bestimmung der Idee darstellt, kann diese zwar ohne solches Fürsichsein nicht vollendet sein. *Indem* sich die Idee aber dergestalt zum Gegenstand hat, *vollendet sie sich allererst* logisch als Idee, und das heißt: Die logische Vollendung der Idee als Fürsichsein hat noch Unmittelbarkeitscharakter. Andererseits aber: Gerade weil sich die Logik mit Erreichen ihrer Abschlussbestimmung *vollendet*, kann *deren* Unmittelbarkeit *nicht mehr innerhalb* der Logik vermittelt werden, sondern muss, wie dargelegt, zur naturhaften Entäußerung der Idee und Restituierung derselben als Geist führen; paradox formuliert: Gerade weil die Logik in sich voll-

Das zentrale Charakteristikum des Geistes ist damit für Hegel *Idealität*, das „Aufheben des Andersseins der Idee“ (10.18). Nach Hegel ist der Geist idealisierend tätig, insofern er *erkennt*. Im Prozess des Erkennens überführt er die Äußerlichkeit der Natur in seine erkennende Innerlichkeit. Dadurch nimmt er der Natur ihre Äußerlichkeit. Er verwandelt die Natur in etwas Ideelles, indem er ihr Außereinander aufhebt und die Naturdinge in gedankliche Zusammenhänge und Gesetzmäßigkeiten bringt:

„Alle Tätigkeiten des Geistes sind nichts als verschiedene Weisen der Zurückführung des Äußerlichen zu der Innerlichkeit, welche der Geist selbst ist, und nur durch diese Zurückführung, durch diese Idealisierung oder Assimilation des Äußerlichen ist er Geist“ (10.21).²³

Aus dieser Bestimmung ergeben sich für Hegel in formeller und inhaltlicher Hinsicht die beiden grundlegendsten Eigenschaften des Geistes. In formeller Hinsicht ist der Geist wesentlich *freier Geist*, in inhaltlicher Hinsicht ist er das *Offenbaren seiner selbst*. Genau dies muss auch in der Analyse von Hegels Kunstbegriff berücksichtigt werden. Der Begriff der Freiheit ist sowohl für den Begriff des Geistes im Allgemeinen als auch für das Verständnis des Kunstbegriffs zentral: Freiheit ist nicht nur das höchste Ziel der Geistentwicklung, sondern insbesondere auch die Grundlage des Kunstbegriffs.

Wie schon Kant und Fichte vor ihm, macht Hegel den Begriff ‚Freiheit‘ zum Schlüsselbegriff seiner Geistphilosophie. Bei Hegel erfährt der Freiheitsbegriff aber einen signifikanten Bedeutungswandel. Gemäß der Bestimmung des Geistes als Realisierung der logischen Idee besteht die Grundstruktur des hegelischen Freiheitsbegriffs in einer Selbstbeziehung, im ‚Bei-sich-sein-im-Anderen‘.

endet ist, kann sie nicht in sich bleiben, sondern muss aus sich herausgehen, um als Folge wahrhaft *bei sich*, d.h. in Übereinstimmung mit ihrer eigenen Bestimmung als Subjekt-Objekt, zu sein – als Geist“ (Wandschneider/Hösle 1983, 183).

²³ An einer anderen Stelle spricht Hegel auch davon, dass der Stoff, den der Geist erfasse „von der Allgemeinheit des Ich zugleich vergiftet und verklärt“ werde. Er verliere sein „vereinzeltes, selbständiges Bestehen“ und erhalte „ein geistiges Da-sein“ (10.21).

Hegel beschreibt zunächst die formale Struktur von Freiheit. Diese Struktur enthalte zwei Momente: zum einen das Moment der Negation, zum anderen das Moment der Realisierung. Beide Momente seien untrennbar aneinander gekoppelt.

Das negative Moment ist in der Abstraktionsfähigkeit des Geistes begründet: Der Geist kann „von allem Äußerlichen und seiner eigenen Äußerlichkeit, seinem Dasein selbst abstrahieren“ (10.25 f.). Der Geist kann alles negieren, er kann sich von allem distanzieren, sogar von seinem eigenen Dasein – von allen zufälligen Bestimmungen, Erlebnissen und Gedanken. Trotzdem erhält er sich identisch mit sich. Er kann selbst den „unendlichen Schmerz“ (10.26) ertragen, ohne seine Identität mit sich selbst zu verlieren. Hegel versucht durch die unendliche Abstraktionsfähigkeit des Geistes, die sogar sein eigenes Dasein betrifft, das „Nichtabhängigsein des Geistes von einem Anderen“ (ebd.) zu zeigen. Aber dieses Nichtabhängigsein ist nur ein Moment. Man kann dabei nach Hegel nicht stehen bleiben, denn diese Art von Freiheit werde nur durch „Flucht vor dem Anderen erreicht“ (ebd.).

Das zweite Moment betrifft deshalb die Negation dieser Abstraktionsfähigkeit des Geistes, auf die nach Hegel ein positives Moment folgt.²⁴ Freiheit bewährt sich erst als *Freiheit im Anderen*. Es kann dem Geist also nicht nur darum gehen, von allem zu abstrahieren und alle möglichen Zustände, Gedanken und Erfahrungen zu negieren, sondern er muss sich auch ein *bestimmtes* Dasein geben, sich in diesen Gedanken und Zuständen *verwirklichen*. Das zweite Moment betrifft also die Realisierung seiner einzelnen Zustände, welche er sich als Geist gibt und geben muss. Der Geist ist daher nicht nur als getrennt von seinen unterschiedlichen Gedanken, Zuständen und Erfahrungen zu verstehen, sondern ist zugleich auch wesentlich dadurch bestimmt, dass er diese verschiedenen Gedanken und Zustände hat. Alle unterschiedlichen Zustände, Gedanken und Erfahrungen sind dadurch definiert, dass sie *seine* Zustände, Gedanken usw. sind und der Geist sich in

²⁴ So verstanden, ist das zweite Moment also die Negation der ersten Negation und insofern ein positives Moment.

ihnen verwirklicht. In der Fähigkeit des Geistes, von seinen Momenten zu abstrahieren und sich zugleich in ihnen zu verwirklichen, wirken die beiden Aspekte, die die Freiheit des Geistes ausmachen, zusammen.

Diese beiden Momente sind für alle Gestalten, in welchen der Geist auftritt, konstitutiv. Recht verstanden handelt es sich aber nur um zwei unterschiedliche Seiten *eines* Prozesses. Anders formuliert: Der Geist ist seinem Wesen nach Freiheit, die sich notwendig ein „Dasein“ (10.27) gibt. Diejenige Bewegung, die schließlich beide Momente umschließt, nennt Hegel *Manifestation* oder *Offenbaren*. Hegel gebraucht diese Begriffe, wenn der Begriff der *wahren* Freiheit im Unterschied zur formellen Bestimmung von Freiheit ausgedrückt werden soll.²⁵

Im Offenbaren des Geistes fallen also beide Momente, Negation und Verwirklichen, zusammen. Hegel formuliert diesen Gedanken mithilfe der Begriffe *Form* und *Inhalt*:

„Die Bestimmtheit des Geistes ist daher die *Manifestation*. Er ist nicht irgendeine Bestimmtheit oder Inhalt, dessen Äußerung oder Äußerlichkeit nur davon unterschiedene Form wäre; so dass er nicht *etwas* offenbart, sondern seine Bestimmtheit und Inhalt ist dieses Offenbaren selbst. Seine Möglichkeit ist daher unmittelbar unendliche, absolute *Wirklichkeit*“ (10.27).

Die formelle Bestimmung des Geistes ist, *sich* als Freiheit notwendig ein Dasein zu geben. In diesem Prozess wird eine Selbstbezüglichkeit sichtbar, nämlich in dem Sinne, dass der Geist *selbst* es ist, der als Freiheit erscheint. So verstanden manifestiert der Geist nicht – wie Hegel sagt – „*etwas*“, das heißt nicht etwas anderes außer sich, sondern *sich selbst*. Sein Inhalt ist nichts anderes als er selbst. Anders formuliert: Die ‚Natur‘ des Geistes besteht darin, sich zu offenbaren („sich als Freiheit ein Dasein zu geben“). Wenn der Geist nun seine Natur offenbaren soll, so offenbart er, dass seine Natur im Offenbaren besteht. Die gesamte Existenz des Geistes besteht im Prozess dieser Offenbarung.

²⁵

Vgl. 10.29.

Hegel sieht im Begriff der *Manifestation* bzw. des *Offenbarends* keine neue Bestimmung gegenüber derjenigen der Idealität. Denn durch seine Idealisierungstätigkeit, also

„durch Aufhebung ihres Andersseins wird die logische Idee oder der an sich seiende Geist für sich, d.h. sich offenbar. Der für sich seiende Geist oder der Geist als solcher ist also [...] das nicht bloß einem Anderen, sondern sich selber Sichoffenbarende oder, was auf dasselbe hinauskommt, das in seinem eigenen Elemente seine Offenbarung Vollbringende“ (ebd. f).²⁶

Die Natur ist für Hegel, weil sie nur die Idee in ihrem *Anderssein* ist, zunächst kein Spiegel für den Geist, sondern im Grunde ungeeignet, die Struktur der Idee darzustellen. Um eine wahre Erscheinung des Geistes zu sein, muss ihr Anderssein aufgehoben, die Natur idealisiert und in eine „Welt“ (10.27) des Geistes verwandelt werden. Dann aber ist der Geist in der Natur nicht mehr in einem *Anderen*, sondern bei sich selbst. Er macht das „Andere zu einem ihm entsprechenden Dasein“ (10.28). Damit ist die Grundstruktur des hegelischen Freiheitsverständnisses als Bei-sich-sein-im-Anderen schon umrissen.

Der Kern des hegelischen Freiheitsverständnisses besteht nicht in einer bloßen Unabhängigkeit von Anderem, sondern Freiheit kommt, wie Hegel sagt, „durch dessen Überwindung zur Wirklichkeit“ (10.26). Damit spielt dieses „Andere“ für Hegel eine entscheidende Rolle. Die Beziehung zum Anderen ist eine notwendige: Der Geist ist darauf angewiesen, er braucht das Andere, um sich daran als Geist zu bewähren: seine Freiheit ist eine „im Anderen errungene Unabhängigkeit vom Anderen“ (ebd.).

²⁶ Hösle kritisiert an Hegels Konzeption, dass er zunächst erkläre, der Begriff der Manifestation oder des Offenbarends sei keine neue Bestimmung gegenüber der Idealität, sondern nur ihre Entwicklung. Aber der Offenbarungsbegriff, den Hegel gebrauche, sei von dem Begriff der Idealisierung unterschieden. Denn in dieser finde eine Bewegung statt von der *Äußerlichkeit* in die erkennende *Innerlichkeit*; Offenbarung aber sei Ausdrücken eines *inneren* geistigen Inhalts in einem *äußeren* Medium. Doch diese Kritik scheint nicht treffend zu sein, insofern für Hegel im Grunde beide Bewegungen zusammenfallen. Vgl. Hösle 1988, 343.

Hegel lehnt die Vorstellung ab, dass die Wirklichkeit dem Geist fremd ist. Der Geist hat die Eigenschaft, alles andere, auch die Natur, als *geistig* zu erfassen, nämlich indem er es verwandelt in Begriffe bzw. Gedankenzusammenhänge. Eine Sache zu erkennen, heißt dann, sie auf Begriffe gebracht zu haben. Dadurch erfasst der Geist die Gegenstände als verwandt mit sich. Das heißt, der Geist bleibt in der Beziehung zum Gegenstand eigentlich immer bei sich, er ist also im Anderen – im Gegenstand – bei sich selbst. Daher kann Hegel sagen: Das Bewusstsein ist die „Einheit seiner selbst in seinem Anderssein“ (3.144) und hat es nicht mit einer fremden Wirklichkeit zu tun, sondern in seinem Wissen von etwas ausschließlich mit sich selbst. In dieser Einsicht erkennt es seine Freiheit. Der Geist ist also insofern frei, als er in seinen Gegenständen sich selbst wiedererkennt und damit das Andere als das Andere *seiner selbst* begreift.

Aus dem Gesagten wird ersichtlich, dass der Begriff von ‚Geist‘, den Hegel gebraucht, nicht als etwas Fixiertes oder in sich Ruhendes, etwa nach dem Modell einer Substanz oder Entität aufgefasst werden darf. Er ist vielmehr als ein *Prozess* oder ein *Verhältnis* zu denken²⁷:

„Der Geist ist nicht ein Ruhendes, sondern vielmehr das absolut Unruhige, die reine Tätigkeit, das Negieren oder die Idealität aller festen Verstandesbestimmungen, – nicht abstrakt einfach, sondern in seiner Einfachheit zugleich ein Sich-von-sich-selbst-Unterscheiden, – nicht ein vor seinem Erscheinen schon fertiges, mit sich selber hinter dem Berge der Erscheinungen haltendes Wesen, sondern nur durch die bestimmten Formen seines notwendigen Sichoffenbarends in Wahrheit wirklich [...]“ (10.12).

Demnach ist der Geist weder ein Ding noch eine Substanz, die bestimmte Eigenschaften hat, sondern „die reine Tätigkeit“. Diese Tätigkeit ist Hegel

²⁷ Hegel grenzt sich damit ausdrücklich von der in der Tradition Descartes stehenden Lehre, die von einem grundsätzlichen Unterschied der beiden Substanzen Geist und Materie ausgeht, ab. Vgl. dazu z. B.: „Man hat deshalb den Geist nicht als ein prozessloses *ens* zu betrachten, wie solches in der alten Metaphysik geschehen, welche die prozesslose Innerlichkeit des Geistes von seiner Äußerlichkeit trennte. Der Geist ist wesentlich in seiner konkreten Wirklichkeit, in seiner Energie zu betrachten, und zwar so, dass die Äußerungen derselben als durch seine Innerlichkeit bestimmt erkannt werden“ (8.101).

zufolge nichts anderes als der Prozess der Selbstverwirklichung des Geistes, in der der Geist immer mehr das hervorbringt, was er ‚an sich‘ ist. Wie noch herauszuarbeiten sein wird, ist die wesentliche Prozesshaftigkeit des Geistes auch ein entscheidender Faktor für die Bestimmung des Kunstwerks. ‚Geist‘ und Kunstwerk haben somit strukturelle Gemeinsamkeiten.²⁸

Hegel deutet den Prozess der Selbsttätigkeit nun gleichzeitig als einen Prozess zur Verwirklichung der Freiheit: Denn die Erkenntnis, dass der Geist es eigentlich immer nur mit sich zu tun hat, besitzt er nicht von Anfang an. Sie entsteht vielmehr erst als Resultat einer langen Entwicklung. Von daher ist der Imperativ „*Erkenne dich selbst!*“ für Hegel ein „absolute[s] Gebot“ (10.9). Selbsterkenntnis ist also nicht nur eine Aufgabe, sondern hat die Bedeutung „des Wesens selbst als des Geistes“ (ebd.). Mit diesem Gebot deutet Hegel schon zu Beginn seiner Geistphilosophie auf ihre Vollendung im Wissen des absoluten Geistes.

Die gesamte Geistphilosophie hat die „vollständige Autonomie des Geistes“ (Kwon 2004, 73) zu ihrem Ziel. Im absoluten Geist erlangt der Geist ein vollständiges Selbstverhältnis in dem Sinne, dass er selbst sein Objekt ist und ihm nichts mehr äußerlich bleibt.

Diese Stufe ist aber, wie gesagt, zunächst nur *an sich* erreicht, was bedeutet, dass der Geist das, was er seinem Wesen nach eigentlich immer schon ist, erst stufenweise realisieren muss.²⁹ Die Freiheit des Geistes ist zunächst noch ‚formell‘: Der Geist ist zwar seinem Wesen nach frei, aber er hat an-

²⁸ Vgl. Kapitel 3.

²⁹ An dieser Stelle könnte gegen Hegel eingewendet werden, dass es nicht zwangsläufig evident ist, warum fortschreitende Erkenntnis *notwendig* sein soll. Eine mögliche Erklärung hierfür kann aber aus dem Begriff des Geistes geschöpft werden, wie z. B. Wandschneider/Hösle vorschlagen: „Aus der Bestimmung des Geistes, die der Idee inhärente Dialektik zu realisieren, ergibt sich ferner, dass seine Bewegung wesentlich Fortbestimmen der Idee, fortschreitendes Aneignen der Sache selbst, *Progress* ist. Sein Schaffen kann sich darum nicht in Wiederholung erschöpfen: So wird nichts geistig angeeignet, die dem Geist aufgegebene Realisierung der Idee nicht vorangebracht. Kreislauf, bloße Wiederholung gibt es in der Natur [...], aber der Geist ist stets fortbestimmend, umbildend, schöpferisch tätig“ (Wandschneider/Hösle 1983, 192).

fangs noch kein Bewusstsein von dieser Freiheit. Seine Entwicklung zum Wissen der Freiheit beginnt im subjektiven Geist, dieser wird erst als praktischer Geist frei, und das erst dann, wenn er sich als „Wille“ begreift. Von dort aus entwickelt er sich weiter über die Stufen des objektiven Geistes, bis er schließlich, am Ende dieser Entwicklung, als absoluter Geist³⁰ erkennt, dass sein Gegenstand mit ihm selbst identisch ist:

„Er besitzt daher die Zuversicht, dass er in der Welt sich selber finden werde, dass diese mit ihm befreundet sein müsse, dass, wie Adam von Eva sagt, sie sei Fleisch von seinem Fleische, so er in der Welt Vernunft von seiner eigenen Vernunft zu suchen habe“ (10.230).

2.3.2 Der subjektive und der objektive Geist

Der absolute Geist entsteht Hegel zufolge aus der Synthese des subjektiven und objektiven Geistes. Subjektiver und objektiver Geist sind damit auch die Vorbedingungen des Kunstbegriffs, der ja im absoluten Geist verortet wird. Daher ist für das Verständnis des absoluten Geistes und damit auch der Kunst eine Auseinandersetzung mit der Struktur des subjektiven und des objektiven Geistes unbedingt erforderlich.

Fokus der Analyse des subjektiven Geistes ist die Lehre vom *theoretischen Geist*, deren Aufbau der Lehre vom *absoluten Geist* korrespondiert. Die Struktur des theoretischen Geistes gliedert Hegel in drei Formen subjektiver Erkenntnis: Anschauung, Vorstellung und Denken. Diese Formen spiegeln die Schwerpunkte der Wirkungsfelder des absoluten Geistes: Kunst, Religion und Philosophie und zwar wird die Kunst der Anschauung, die Religion der Vorstellung und die Philosophie dem Denken zugeordnet.

Die drei Formen des theoretischen Geistes stehen nach Hegel in einem hierarchischen Ordnungsverhältnis: Anschauung und Vorstellung sind in

³⁰ Hegels Begriffsbildung ‚absoluter Geist‘ klingt „mythologisch verdächtig“ (Jaeschke 2000, 389), hat aber eine prägnante Bedeutung: Der absolute Geist ist „nicht als ein philosophisch domestiziertes mythologisches Wesen zu verstehen“ (ebd., 390), sondern als eine Form, in der sich Geistiges auf sich selbst bezieht und sich selbst erkennt. Der absolute Geist ist von daher auch *keinesfalls* gleichzusetzen mit dem traditionellen Gottesgedanken.

ihrer Erkenntnisqualität noch begrenzt. Erst auf der Stufe des Denkens kann der Geist wahrhafte Erkenntnis beanspruchen. Diese Hierarchie findet sich in der Stufenfolge von Kunst, Religion und Philosophie im absoluten Geist wieder. Wenn Hegel ‚Kunst‘ als eine Form des Wissens um das Wahre in der Form der sinnlichen Anschauung definiert, bedeutet das für ihn gemäß dem Aufbau des theoretischen Geistes, dass sie nicht die abschließende Form des Wissens um das Wahre sein kann. Hier liegt der Kern der These vom Vergangenheitscharakter der Kunst: Die Begrenztheit der Kunsterkenntnis hängt – für Hegel – mit der begrenzten Erkenntnisqualität der Anschauung zusammen eben, weil die sinnliche Anschauung im Vergleich zu höheren, d.h. religiösen und höchsten, d.h. philosophischen Formen des Wissens dem Erkenntnisanspruch des Geistes nicht mehr genügt. Die Unterordnung der Kunst unter Religion und Philosophie ist nur zu verstehen, wenn man die beschränkte Erkenntniskraft der Anschauung, wie sie in der Lehre vom theoretischen Geist entwickelt wird, berücksichtigt.

Die Darstellung der Philosophie des *objektiven* Geistes ist für den Zusammenhang der vorliegenden Untersuchung unerlässlich, weil die Lehre vom ‚*objektiven Geist*‘ die unmittelbare Voraussetzung für die Philosophie des absoluten Geistes ausmacht, in der die Kunst verortet ist. Für das Verständnis der Kunstphilosophie ist daher die Auseinandersetzung mit der Philosophie des objektiven Geistes unumgänglich. Der objektive Geist vollendet sich laut Hegel in der Weltgeschichte, die die Stufe des objektiven Geistes systematisch abschließt. Dieser Abschluss bedeutet den Übergang in einen neuen, höheren Bereich: den absoluten Geist, dessen erste Gestalt die Kunst ist.³¹ Ohne eine Einsicht in die Mängel des objektiven Geistes und

³¹ An dieser Stelle ergibt sich die Frage, warum der Geist *überhaupt* eine Geschichte hat. Vgl. dazu Wandschneider/Hösle 1983a, 12 f. Wandschneider und Hösle weisen auf die Schwierigkeit hin, zu verstehen, wieso der Geist, der ja nicht mehr Naturseidend sei, *überhaupt* ‚notwendig in der Zeit erscheine‘. Hegels eigene Ausführungen seien mehr oder weniger *thetisch* gehalten. Der Prozesscharakter des Geistes werde zwar immer wieder hervorgehoben, aber eine explizite Begründung suche man vergeblich. Trotzdem sei das Problem vom hegelischen Denkan-satz her zu klären. Ein Ansatzpunkt für eine mögliche Erklärung sei der Begriff

in die Notwendigkeit eines Übergangs in eine höhere Sphäre, ist die Bedeutung des hegelischen Kunstbegriffs nicht zu erfassen.

Der Aufbau des theoretischen Geistes: Anschauung, Vorstellung und Denken

Die Aufgabe des theoretischen Geistes besteht darin, sich den Erkenntnisgegenstand soweit anzueignen, bis der Geist seine prinzipielle Identität mit dem Gegenstand erfasst. Dies geschieht über die Formen Anschauung, Vorstellung und Denken.³²

Der theoretische Geist beginnt mit der Anschauung, die als unmittelbare Erfassung eines sinnlich-stofflichen Gegenstands charakterisiert wird. Nach Hegel ist die Erkenntnisqualität der Anschauung noch begrenzt: Das Subjekt findet sich in der Begegnung mit dem Gegenstand zwar selbst wieder, aber es kann seinen Gegenstand noch nicht wirklich übergreifen. In der Anschauung überwiegt noch das Moment des Gegenständlichen, denn der Geist ist auf die sinnliche Gegenwart seines Objekts angewiesen. Das Subjekt ist noch „in den äußerlichen Stoff versenkt, eins mit ihm, und hat keinen anderen Inhalt als den des angeschauten Objektes. Daher können wir in der Anschauung höchst *unfrei* werden“ (10.256). Die wesentliche Bestimmung des Geistes, seine Freiheit, kann noch nicht verwirklicht werden. Die Anschauung ist deshalb nach Hegel nur der „*Beginn* des Erkennens“ (10.255) und muss sich zur Vorstellung und zum Denken weiterentwickeln.³³

des Geistes, zu dem auch gehöre, dass der Geist Rückkehr aus der Natur sei. Ihm obliege, die Dialektik der Idee zu realisieren, das heiße, er müsse die logischen Bestimmungen als solche setzen, sie also zunächst einmal festhalten und auseinanderhalten. Diese Aufgabe könne er nur mittels der Natur erfüllen, indem er die Bestimmungen der Idee selbst gleichsam naturalisieren, ihnen quasi naturhaftes, vereinzeltes Sein verleihen müsse. Dies geschehe durch die sinnliche Vereinzelung des Sprachzeichens.

³² Zu den drei Stufen des theoretischen Geistes vgl. grundsätzlich Kwon 2004, 70-139 sowie Drüe 2000, 263-271.

³³ Vgl. dazu Kwon 2004, 93: „Die Ihrigkeit des Gegenstands bleibt *als solche* nur *an sich*. Bei der [...] Synthese benötigt die Anschauung immer noch unerlässlich das

Sobald der Geist auf den gesamten Anschauungsprozess reflektiert, ihn „verinnerlicht“, begibt das Subjekt sich auf die Stufe der *Vorstellung*.³⁴ Mit der Verinnerlichung des Anschauungsprozesses wird zugleich der angeschauten Gegenstand in das Innere des Geistes geholt. Dadurch wird die äußerliche Existenz der materiellen Gegenstände aufgehoben und die Beziehung von Geist und Gegenstand ändert sich: Aus dem Verhalten des Geistes zum äußeren Gegenstand wird in der Vorstellung eine innergeistige Relation.

Die Vorstellung hat nach Hegel drei Momente: Erinnerung, Einbildungskraft und Gedächtnis. In der Erinnerung wird das äußere Objekt zu einem *inneren Bild*, einer *Vorstellung*. Diese ist nicht mehr abhängig vom sinnlichen Vorhandensein der Gegenstände: Ein Gegenstand ist unabhängig von Zeit und Ort vorstellbar. Die Anschauung braucht hingegen noch die raumzeitliche Anwesenheit des Gegenstandes: Er kann nicht unabhängig von Zeit und Ort angeschaut werden.

Allerdings kann das Subjekt über diese Bilder noch nicht völlig frei verfügen: Die Erinnerung ermöglicht es ihm zwar, eines seiner Bilder wieder hervorzurufen, aber das Subjekt hat keinen Einfluss darauf, ob, wann und welches Bild heraufgeholt wird. Dies geschieht erst durch eine erneute Anschauung.

Erst die Einbildungskraft kann frei über die Bilder bestimmen: sie lässt die inneren Bilder aus „der eigenen Innerlichkeit des Ich“ (10.262) wiederaufleben. Die Bilder sind damit aus ihrem sinnlichen Zusammenhang herausgelöst und haben eigentlich kaum noch eine Beziehung zur gegenwärtigen Anschauung.

materielle Vorhandensein des Gegenstands“; ähnlich auch bei Hespe, 1991, 518: In der Anschauung sei „der Stoff in einer dem Geiste unadäquaten Form gegeben [...].“

³⁴ „Demnach setzt der Geist die Anschauung als die *seinige*, durchdringt sie, macht sie zu etwas *Innerlichem*, *erinnert sich in ihr*, wird sich in ihr gegenwärtig – und somit frei. Durch dies Insichgehen erhebt sich die Intelligenz auf die Stufe der Vorstellung“ (10.256).

Die Phantasie als das dritte Moment der Vorstellung geht nun über das Wiederherstellen der Bilder hinaus: Sie ist in der Lage neue Bilder zu produzieren, indem sie die Vorstellungen nach ihrer eigenen (also der *Subjektivität* innewohnenden) geistigen Struktur verknüpft.

Aber gerade hierin besteht der *Mangel* der Phantasie. Der Inhalt ist nun ein *rein* subjektiver, ihm mangelt es an *Objektivität*.³⁵ Daher beginnt nun wieder eine Objektivierung des theoretischen Geistes, die im *Gedächtnis* kulmiiniert.³⁶

Die Einbildungskraft entwickelt sich zunächst weiter zur Phantasie, die *Zeichen* macht. Im Unterschied zum Symbol, wo ein sinnlicher Gegenstand als Symbol für einen geistigen Gehalt dient, ist das Zeichen nach Hegel dadurch charakterisiert, dass „dem sinnlichen Stoff eine ihm fremde Bedeutung zur Seele gegeben“ (10.269) wird. Dem Zeichen wird dadurch eine neue, von der sinnlichen Anschauung unabhängige Bedeutung verliehen. So ist die Phantasie um einiges unabhängiger vom sinnlichen Material geworden.

Nach Hegel finden Zeichen hauptsächlich in der Sprache Verwendung. Hier erreiche das Zeichen seine höchste Form, insofern im Sprachzeichen der letzte Rest der Eigenbedeutung des anschaulichen Gegenstands beseitigt werde. Durch die sprachliche Bezeichnung wird aus einem Gegenstand ein *Name*. Namen sind zunächst einzelne und flüchtige Sprachzeichen. Deshalb müssen sie vom Subjekt gelernt und erinnert werden. Hierin besteht die Leistung des Gedächtnisses: Das Gedächtnis ist die Erinnerung der Namen – die Bedeutung eines Namens wird im Gedächtnis behalten.

³⁵ „Die Intelligenz ist in der Phantasie zur Selbstanschauung in ihr insoweit vollen-det, als ihr aus ihr selbst genommener Gehalt bildliche Existenz hat. Dies Gebilde ihres Selbstanschauens ist subjektiv; das Moment dies *Seienden* fehlt noch“ (10.267).

³⁶ Hegel legt großen Wert auf die Unterscheidung von Erinnerung und Gedächtnis, denn die Erinnerung ist ihm zufolge in einem viel höheren Maß als das Gedächtnis auf die Gegenständlichkeit angewiesen. Vgl. 10.270 f., vgl. dazu auch Kwon 2004, 127 f.

Bei einer neu gegebenen Anschauung identifiziert es Zeichen und Bedeutung.

Wenn im Gedächtnis die Quasi-Identität von Zeichen und Bedeutung als solche *manifest* wird, erreicht der theoretische Geist seine höchste Stufe, das Denken. Im Denken ist die relationale Zweiheit von Zeichen und Bedeutung im Grunde aufgehoben. Das heißt, es gibt nicht mehr Zeichen *und* Bedeutung, sondern das Zeichen ist die Bedeutung selbst. Zeichen und Bedeutung sind *eins*.³⁷

Das Denken weist wieder drei Momente auf: zunächst den Verstand, der „die erinnerten Vorstellungen zu Gattungen, Arten, Gesetzen, Kräften usf., überhaupt zu Kategorien“ (10.285) verarbeitet. Die nächste Stufe ist das *Urteil*. Das Denken verfährt im Urteil synthetisierend, es setzt Verknüpfungen zwischen Kategorien und den einzelnen Gegenständen.³⁸ Die dritte und höchste Form des Denkens ist der *Schluss*.³⁹ Im Schluss wird das im Urteil noch als selbstständig Gedachte in einen begrifflichen Zusammenhang überführt.⁴⁰ Dadurch wird der Unterschied zwischen Form und Inhalt des Denkens aufgehoben: Das Denken bekommt eine Form, die ihrem Inhalt nicht mehr äußerlich ist, sondern ihn selbst produziert. Daher findet sich der Geist im Gegenstand selbst wieder und erkennt sich als Hervorbrin-

³⁷ Allerdings scheint die Bestimmung des Gedankens als ‚Identität von Zeichen und Bedeutung‘ mehr festgesetzt als zwingend abgeleitet. In diesem Sinne bezeichnet Hösle den Übergang vom Gedächtnis zum Denken zu Recht als ziemlich „gewagt“ (vgl. Hösle 1988, 407).

³⁸ Hegel unterscheidet das Urteil im theoretischen Geist vom Urteil des Begriffs. Hegel verwendet das Wort Urteil in der Begriffslogik in der Nachfolge von Hölderlin: als Ur-Teilung, also ursprüngliche Teilung, als Setzung und Entfaltung der Unterschiede, die ihm bereits immanent sind. Im Bereich der Geistphilosophie aber beschreibt ‚urteilen‘ „eine symmetrisch umgekehrte Richtung“: Der Geist verhält sich verknüpfend und verallgemeinernd (Kwon 2004, 142).

³⁹ Hegels Bezeichnung der drei Formen des Denkens ist allerdings nicht konsequent (vgl. Düsing 1979, 206, Anm. 13). Ich werde an dieser Stelle allerdings nicht weiter darauf eingehen, sondern die Bezeichnungen „Urteil“ und „Schluss“ übernehmen.

⁴⁰ Vgl. 10.286.

genden. So gelangt der Geist zur Gewissheit, dass das von ihm Gedachte das Seiende ist.⁴¹ Er ist von jeder Art von Äußerlichkeit vollkommen unabhängig geworden und bezieht sich nur auf sich selbst. Damit entspricht erst das Denken dem hegelschen Verständnis von *Freiheit* als „Bei-sich-selbst-sein“.

Bevor ich den Übergang zum Willen und vom Willen zum objektiven Geist erläutere, gehe ich noch auf einige grundsätzliche Probleme der hegelschen Argumentation ein. Ein erster Einwand betrifft den Aufbau des theoretischen Geistes. Wenn der Aufbau des theoretischen Geistes problematisch ist, kann daraus geschlossen werden, dass in der Philosophie des absoluten Geistes ähnliche Schwierigkeiten auftreten, sodass Auswirkungen auf die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst bereits hier abzusehen sind. Auf das Problem des Aufbaus des theoretischen Geistes haben vor allem Hösle und später Kwon aufmerksam gemacht. Hösle und Kwon beanstanden, dass die Folge der drei Formen des theoretischen Geistes im Grunde *linear* sei und nicht, wie von Hegel behauptet, dialektisch: Nach dialektischer Vorstellung müsste das Denken die Synthese der Objektivität der Anschauung und der Subjektivität der Vorstellung sein. Dem könne man allerdings nur schwer zustimmen, denn in der Entwicklung der unterschiedlichen Stufen des theoretischen Geistes finde beim Gebrauch des Wortes ‚Objektivität‘ eine Bedeutungsänderung statt: Die Objektivität der Anschauung bedeute offenbar einen Mangel, da sie bloß von der Äußerlichkeit des Gegenstands – also eines Objekts – geprägt sei. Hingegen impliziere die Objektivität des Denkens eher einen wissenschaftlich-theoretischen Geltungsanspruch des Gedachten als die sinnliche Unmittelbarkeit des Objekts.⁴²

⁴¹ „So ist die Intelligenz *für sich an ihr selbst* erkennend; – *an ihr selbst* das *Allgemeine*; *ihr* Produkt, der *Gedanke* ist die Sache; einfache Identität des Subjektiven und Objektiven. Sie weiß, dass, was *gedacht* ist, *ist*; und dass, was *ist*, nur *ist*, insofern es *Gedanke* ist“ (10.283).

⁴² Vgl. Hösle 1988, 396; Kwon 2004, 81 ff.

Ein weiterer Einwand gegenüber Hegels Ausführungen wurde ebenfalls von Hösle vorgebracht. Das Denken vermöge zwar nach Hegel jede Positivität abzustreifen, aber es sei in einem gewissen – nicht nur genetischen – Sinne auf Empirie angewiesen. Eine apriorische Realphilosophie sei dem Denken nach Hegel zwar nicht prinzipiell unmöglich, aber die Bewährung ihrer Thesen an der Erfahrung sei wünschenswert. Denn zum Wesen des Realen gehöre, dass es nicht nur Begriff sei – wie die logischen Kategorien –, sondern dass es ein raumzeitliches Pendant habe, das der empirischen Erfahrung zugänglich sei. Die Realphilosophie leite daher nicht nur bestimmte logische Strukturen ab, sondern zeige, was ihnen in der Erfahrung entspreche. Die Deduktion der begrifflichen Struktur der Realität basiere zwar nicht auf Empirie, aber wenn es um die Realphilosophie gehe, reiche der Aufweis der Notwendigkeit einer begrifflichen Struktur nicht aus, denn in der Benennung dessen, was dieser Struktur entspreche, liefere sich das Denken unweigerlich der Erfahrung aus.⁴³ Mit diesem Einwand wird aber Hegels Behauptung, das Denken hebe die Anschauung völlig in sich auf – mache sie überflüssig –, problematisch.

Die bisherigen Ergebnisse der Ausführungen können nun kurz zusammengefasst werden, bevor der Übergang zur Philosophie des objektiven Geistes näher in den Blick genommen wird.

Es hat sich gezeigt, dass Hegels Argumentation, was den Aufbau des theoretischen Geistes betrifft, nicht ohne Weiteres zu verteidigen ist – jedenfalls nicht in Bezug auf die Rolle und die Bedeutung der Anschauung, die wiederum entscheidend das Kunstdenken bestimmt. Da die Struktur des theoretischen Geistes dem absoluten Geist zugrunde liegt, sind dort ähnliche Probleme zu erwarten. Ich werde später genauer darauf zu sprechen kommen.⁴⁴

⁴³ Hegel sieht zwar durchaus eine genetische Abhängigkeit des Denkens von der Anschauung, aber, wie gesagt, keine geltungstheoretische. Vgl. dazu Hösle 1988, 79 ff.

⁴⁴ Vgl. Kap. 2.2.6.

Der Übergang zum ‚Willen‘

Hegel schließt seine Analyse des theoretischen Geistes mit dem Übergang vom Denken zum Willen ab. Im freien Willen vollendet sich der subjektive Geist und geht zugleich über in den objektiven Geist. In der Analyse des Willens führt Hegel aus, dass es sich bei Denken und Wollen zwar um zwei Arten geistiger Selbstbestimmung handelt, die aber ihrem Ursprung nach identisch sind: nämlich Freiheit.⁴⁵ Hegel argumentiert folgendermaßen: Die Intelligenz nimmt ihren Gegenstand vollständig in ihren Besitz, so dass dieser sich nun „in ihrem Eigentume“ (10.286) befindet. Dadurch erscheint nun der Inhalt des Denkens auch *für die Intelligenz* als „durch sie bestimmt“ (10.287). Auf dieser Stufe der Geistentwicklung wird das Denken sich selbst gegenständlich in dem Sinne, dass ihm seine eigene Denktätigkeit bewusst wird:

„Das Denken, als der freie Begriff, ist nun auch dem *Inhalte* nach frei. Die Intelligenz als sich wissend als das Bestimmende des Inhalts, der ebenso der ihrige, als er als seiend bestimmt ist, ist *Wille*“ (ebd.).

Indem das Denken realisiert, dass es seinen Gegenstand nicht einfach von außen aufnimmt, sondern produziert, erweist es sich als frei. Dadurch fällt es mit dem Willen zusammen, der für Hegel seinem Wesen nach auch *Selbstbestimmung* ist. Der Wille ist nicht frei, weil er alle möglichen und beliebigen Inhalte als seine Zwecke bestimmen kann, sondern nur dann, wenn er sich selbst bestimmt. Im Bereich der praktischen Philosophie wird Freiheit daher – wie im Theoretischen – gedacht als eine Form von reflexiver Selbstbeziehung.⁴⁶

Der Wille will nicht wie das Erkennen etwas Gegebenes aufnehmen und in sein Inneres transformieren, sondern umgekehrt seine Innerlichkeit objektivieren: Mit der Möglichkeit, zu wollen, ist das Moment der Realisierung verbunden – wollen heißt, dass der Geist in der Weise in die Wirklichkeit

⁴⁵ Vgl. 10.236 f.

⁴⁶ Vgl. 7.48.

tritt, dass er die Welt in seinem Sinne zu gestalten versucht.⁴⁷ In dem Augenblick, wenn dem Willen eine von ihm selbst gestaltete Wirklichkeit gegenübersteht, ist er im hegelischen Sinne frei. Ihm steht nichts Fremdes gegenüber, sondern lediglich die Objektivierung seiner eigenen Innerlichkeit.⁴⁸

Nachdem sich der Geist also zunächst als *subjektiver* Geist auf sich selbst gerichtet und sich zum Bewusstsein seiner Freiheit entwickelt hat, versucht er diese als *objektiver* Geist in der Welt zu realisieren. *Objektiv* ist der Geist deshalb, weil er nicht mehr in seiner Innerlichkeit bleiben, sondern sich in die Objektivität einer geistigen Welt entäußern will. Er verlangt seine Realisierung in objektiven Strukturen, um darin schließlich bei sich selbst zu sein.

Zu Beginn seiner Entwicklung scheint die Realität dem objektiven Geist aber noch eine „äußerlich vorgefundene“ Objektivität zu sein (10.303), in der das, was der freie Geist *an sich* ist, noch verwirklicht werden muss. Wenn es dem Geist gelungen ist, diese Äußerlichkeit abzustreifen und die objektive Welt als Realisierung seiner selbst zu begreifen, beginnt der Bereich des absoluten Geistes, das heißt der Bereich von Kunst, Religion und Philosophie. Hegels versteht seine Konzeption des Kunstbegriffs damit als *Zielpunkt* der Entwicklung des objektiven Geistes.

Die Philosophie des objektiven Geistes

Gegenstand der folgenden Ausführungen ist die letzte Gestalt des objektiven Geistes, die Weltgeschichte, aus der der Begriff der Kunst hervorgeht.

⁴⁷ Laut Drüe bleibt allerdings der Übergang vom theoretischen zum praktischen Geist in der Enzyklopädie thetisch. Hegel trage in § 468 den Wechsel des Denkens in den Willen vor: Das Denken, als nun völlig frei, sei auch dem Inhalt nach frei und deshalb jetzt Wille. Das alte schwierige Problem, wie das Denken praktisch werden könne bzw. wie Intelligenz und Wille zusammengehen könnten, werde damit nicht erläutert. Drüe schlägt indes selbst eine Lösung dieses Problems vor, indem er die Argumentation aus der Einleitung der Philosophie des Rechts heranzieht: Ihr zufolge halte der Wille das Theoretische in sich – indem man denke, sei man tätig. Vgl. Drüe 2000, 279.

⁴⁸ Vgl. 10.300.

Die Weltgeschichte ist damit die unmittelbare Voraussetzung des Kunstbegriffs. Ziel der gesamten geistigen Entwicklung ist die vollständige Autonomie des Geistes. Hegel versucht zu zeigen, dass dieses Ziel auf der Stufe des objektiven Geistes nicht erreicht werden kann. In der Mangelhaftigkeit des objektiven Geistes liegt die Begründung für den Übergang zum absoluten Geist und damit zur Kunst. Ohne eine Einsicht in diesen Mangel ist es unmöglich, Hegels Kunstbegriff zu verstehen. Hieraus ergibt sich, dass der Fokus auf der Darlegung darauf liegt, inwiefern der objektive Geist Hegel zufolge noch keine vollständige Realisierung der Freiheit zulässt und der Fortschritt zu einer höheren Stufe notwendig wird. Zuvor skizziere ich kurz, wie Hegel den Begriff der Weltgeschichte aus dem Begriff des Staates heraus entwickelt.

Voraussetzung für den Begriff der Weltgeschichte ist der Begriff des Staates. Der Staat ist nach Hegel der Ort, an dem das Grundprinzip des Geistes, die von Anfang an erstrebte Freiheit, endlich realisiert zu sein scheint. Im Staat erkennt der Geist, dass er in einer Ordnung lebt, die ihm entspricht, weil er sie selbst für sich erschaffen hat. Denn Macht über ihn haben nur die von ihm selbst geschaffenen Gesetze und Institutionen, die für ihn keine fremden Schranken, sondern die „Inhaltsbestimmungen der objektiven Freiheit“ (10.331) darstellen. Im Staat werden die Menschen nicht von fremden Gesetzen beherrscht, sondern von solchen, die sie sich selbst geben, und das bedeutet für sie letztlich, frei zu sein. Der Staat ermöglicht damit den Individuen, zu sich selbst zu kommen. Staat und Individuum fallen also nicht auseinander, sondern bilden eine organische Einheit.⁴⁹

Für Hegel ist der Begriff des Staates unveränderlich damit verbunden, dass es immer und ewig eine Vielheit von Staaten geben müsse. Der einzelne Staat versucht seine Souveränität gegenüber anderen Staaten zu sichern. Dies führt zu Differenzen zwischen den einzelnen Staaten. Wegen der unaufhebbaren Vielheit der Staaten kann es über den souveränen Staaten nach Hegel keine übergeordnete schlichtende Instanz (etwa eine übergeordnete Staatengemeinschaft oder eine Art ‚Weltstaat‘) geben, die ihre

⁴⁹ Vgl. 10.330.

Entscheidungen durchzusetzen vermag. Daher führen die Differenzen zwischen den einzelnen Staaten zum Krieg.⁵⁰

Aber in der Pluralität der Staaten kann sich der freie Geist Hegel zufolge nicht adäquat realisieren. Insofern bestimmt Hegel in Anlehnung an Schiller die *Weltgeschichte* als das eigentliche Weltgericht: Er versteht die Geschichte als ein Gericht, das durch die „Dialektik“ (10.347) der Kriege, Siege, Niederlagen und Unterwerfungen über die Volksgeister gleichsam ‚urteilt‘. Die Weltgeschichte steht damit zwar auf der höchsten Stufe des objektiven Geistes, weil sie aber immer noch beschränkt ist, geht sie systematisch zu einer höheren Stufe, dem absoluten Geist über.

Für Hegel ist ein Staat nur möglich als organisierter Zusammenschluss eines *einzelnen* Volkes.⁵¹ Der Volksgeist ist eine vereinzelte, natürliche, in Raum und Zeit bestimmte Gestalt des Geistes. Er ist nach Hegel – zumindest partiell – durch ein naturhaftes Moment bestimmt, nämlich durch klimatische und geographische Bedingungen.⁵² So entwickeln sich bestim-

⁵⁰ Hegel liefert allerdings kein Argument dafür, *weshalb* es eine solche, supranationale Instanz nicht geben sollte. (Vgl. dazu Hösle 1988, 586). Insofern ist auch nicht ganz einzusehen, weshalb es *notwendig* immer eine Pluralität von verschiedenen Nationen geben sollte. Hegels Bild der Weltpolitik mag zwar realistisch sein, wenn man bedenkt, dass auch die Souveränitätsverzichte vieler Einzelstaaten zugunsten einer übergeordneten Staatengemeinschaft die Grausamkeiten des 20. Jahrhunderts nicht verhindert haben. Das Problem seiner Argumentation aber besteht in dem normativen Anspruch, den er damit verbindet: Hegel erblickt im Krieg eine angeblich versittlichende Kraft (vgl. 7.491 f.). Deshalb gehören diese Reflexionen „zum Unerfreulichsten, was Hegel geschrieben hat. In ihnen ist nicht weniger enthalten als die Legitimation eines *jeden* Kriegs, der nur siegreich ist; die Gesinnung, die aus ihnen spricht, ist die des baren Machtpositivismus.“ (Hösle 1988, 581). Vgl. dazu auch treffend Schnädelbach 2000, 314.

⁵¹ Der Begriff ‚Volk‘ ist allerdings ziemlich vage. Auch die Gleichsetzung der Begriffe ‚Volk‘ und ‚Staat‘ ist nicht unproblematisch. Sinnvoller wäre es, Nation und Volk zu unterscheiden: Eine Nation ist dementsprechend eine Volksgruppe mit Staatsterritorium, während ein Volk ohne Territorium eben ein Volk ist, aber kein Staat.

⁵² Vgl. 10.64.

te Sitten und Gebräuche, die von den Menschen als gegeben⁵³ empfunden werden, und auf diese Weise die Volksgeister quasi naturgegeben beherrschen. Diese Naturhaftigkeit ist dafür verantwortlich, dass sich die Freiheit des Geistes nicht vollständig verwirklichen kann. Der einzelne Volksgeist ist aber nicht nur räumlich, das heißt geographisch und klimatisch bestimmt, sondern ist – wie alles Natürliche – „in der Zeit“ (10.347). Diese Zeitlichkeit macht für Hegel eine weitere Beschränkung des Volksgeistes aus. Er verkörpert ein „*besonderes Prinzip*“ (ebd.), das seine historische Entwicklung bestimmt. Im Rahmen der gesamten Weltgeschichte ist dies aber nur ein Moment. Dadurch ist er zu eingeschränkt, um den allgemeinen Begriff der Freiheit auszudrücken. Auf dem Level der einzelnen Volksgeister kann die Freiheit deshalb nicht realisiert werden.

Daher wird Hegel zufolge der Übergang zu einer höheren Stufe notwendig. An dem Widerspruch zwischen dem Ziel, das er hervorbringen soll – der Freiheit –, und dessen unzureichender Realisierung geht der einzelne Volksgeist zugrunde. Die Weltgeschichte wird aber insgesamt vorangebracht, indem ihre Entwicklung eine höhere Stufe erreicht. Dies geschieht, wenn die menschliche Gemeinschaft sich und ihrer Geschichte in Kunst, Religion und Wissenschaft bewusst wird. In den Volksgeistern, die ihre Geschichte und die allgemeine Weltgeschichte erfassen, gelangt der Geist daher zur Erkenntnis seiner selbst.⁵⁴

Indem der einzelne Volksgeist in die allgemeine Weltgeschichte übergeht und sich auf diesem Weg „zum Bewusstsein und Selbstbewusstsein seines an und für sich seienden Wesens bringt“, wird er zum „Weltgeist“ (ebd.). Das ist so zu verstehen, dass nicht nur jeder Volksgeist seine eigene Geschichte hat, sondern dass die verschiedenen Geschichten der einzelnen Völker zusammen eine *einige* Entwicklung bilden: die Entwicklung des

⁵³ Hegel spricht in diesem Sinne von „bewusstloser Sitte“. Vgl. 10.353.

⁵⁴ Problematisch an Hegels Argumentation ist allerdings, dass Hegel dem sich selbst erkennenden Volk den Neubeginn versagt, die Selbsterkenntnis endet immer mit dem Untergang der jeweiligen Kultur. Das ist empirisch wohl kaum zu belegen. Vgl. dazu auch Hösle 1988, 439.

Weltgeistes, der sich in der Zeit auseinanderfaltet und verwirklichen will und in der die einzelne Nationalgeschichte nur ein untergeordnetes Durchgangsstadium darstellt. Insofern bringt die Dialektik der Volksgeister die Weltgeschichte hervor, in deren Verlauf der Geist immer mehr zu sich selbst kommt. Nach Hegel wird die Dialektik der Volksgeister gleichsam durch eine höhere Vernunft beherrscht.

Die gesamte menschliche Geschichte läuft also nach Hegel auf ein Telos zu: die Befreiung des Geistes. Der „*Endzweck der Welt*“ ist „das Bewusstsein des Geistes von seiner Freiheit und ebendamit die Wirklichkeit seiner Freiheit“ (12.33). Die Realisierung dieser Freiheit ist ein Prozess der fortschreitenden Selbsterkenntnis des Geistes. In diesem Prozess erreicht der Geist immer höhere Stufen, indem er die Unzulänglichkeit seiner Gegenwart wahrnimmt und sich davon befreit. Insofern verschafft die Geschichte dem Geist Klarheit über sich selbst. Deshalb kann Hegel auch sagen: „Die Geschichte ist Fortschritt im *Bewusstsein* der Freiheit [Hervorhebung S. O.]“ (12.32).

2.3.3 Der Übergang zum absoluten Geist

In der neueren Forschung zu Hegels Ästhetik wird dem Übergang des objektiven Geistes zum absoluten Geist keine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Derartige Überlegungen finden sich eher in den Untersuchungen, die sich mit Hegels Gesamtsystem beschäftigen.⁵⁵ Weil sich aber hier die Begründung finden sollte, warum Hegel die Kunst als Moment des absoluten Geistes betrachtet, ist gerade dieser Punkt nicht zu vernachlässigen. Hegels Überlegungen zum Übergang des absoluten Geistes müssen skizziert werden, um zu begreifen, wie Hegel die Struktur des absoluten Geistes bestimmt, die sich in der Analyse des Kunstbegriffs wiederfinden lassen muss.

Nachdem sich in der Entwicklung des objektiven Geistes gezeigt hat, dass dort keine letzte Versöhnung des Geistes mit der Wirklichkeit möglich ist, bestimmt Hegel nun den absoluten Geist als das *Wissen*, das „seine konkrete Allgemeinheit“ (10.353) erfasst und die Geschichte *versteht*.

⁵⁵ Vgl. insbesondere Theunissen 1982, Peperzak 1987.

Die Erhebung des objektiven Geistes auf die Stufe des absoluten Geistes findet in zwei Schritten statt: Im Volksgeist sind die einzelnen Menschen noch nicht vollständig mit der objektiven Welt von Staat und Weltgeschichte versöhnt. Das zeigt sich beispielsweise darin, dass sie auf eine unreflektierte Weise den nationalen Sitten und Gebräuchen folgen. Zunächst muss der Volksgeist daher, wie oben ausgeführt, *denkend* werden, über seine nationale Beschränktheit hinausgehen und zum Weltgeist werden.

Der Weltgeist aber muss nicht nur die Beschränktheit der besonderen Volksgeister, sondern in einem zweiten Schritt auch „seine eigene Weltlichkeit“ (10.353) abstreifen, um sich zum Wissen des absoluten Geistes erheben zu können. Seine „Weltlichkeit“ besteht in der Zeitlichkeit, die zur Geschichte gehört. Zeitlichkeit wird im Bereich des objektiven Geistes als Endlichkeit und Äußerlichkeit erfahren. Denn die Zeit konstituiert keine Totalität, sondern ist ein unendliches und unvollendbares Nacheinander einzelner Zeitpunkte. In der Zeit entsteht kein Ganzes, in dem alle Teile gleichzeitig existieren. Deswegen kann der Geist sich in der Geschichte nicht in seiner konkreten Allgemeinheit verwirklichen.⁵⁶ Daher konzipiert Hegel das Wissen des absoluten Geistes gewissermaßen als ‚überhistorisch‘, die Wahrheit der Wirklichkeit, die im absoluten Geist gewusst wird, hängt nicht von der Zeit ab.⁵⁷ Aber völlig zeitlos ist auch der absolute Geist

⁵⁶ Auffällig ist hier, dass Hegel nicht wie sonst den Ausdruck ‚aufheben‘ gebraucht, sondern den Ausdruck ‚abstreifen‘. Peperzak interpretiert diese Stelle dahingehend, dass es Hegel hier nicht darum gehe, einen vollkommen innerlichen, von allen Äußerlichkeiten befreiten Zustand zu definieren, sondern darum, den Unterschied zwischen der Äußerlichkeit des objektiven Geistes und der Innerlichkeit der Dimension des absoluten Wissens als solchen hervorzuheben. Vgl. dazu Peperzak 1991, 333, 354 sowie Peperzak 1987, 91.

⁵⁷ An dieser Stelle drängt sich die Frage nach einem ‚Ende der Geschichte‘ auf. Bei Hegel lassen sich tatsächlich einige Formulierungen finden, die darauf hindeuten, dass er einen realen Abschluss der Geschichte im Sinn hatte (z.B. 3.583 f.). Nun ist dieser Gedanke allerdings, wie Wandschneider/Hösle geltend machen, mit dem prinzipiellen Naturmoment des Geistes nicht zu vereinbaren: „Diese Unabgeschlossenheit [der Geschichte; Anmerkung S. O.], die schwerlich wegphilosophiert werden kann, hätte ihren Grund in jenen Naturfaktoren, die im Sinne der Realisierung der Idee unumgänglich sind, aber als begrifflose Existenzenten kontingenten Charakter zeigen und die Realisierung der Idee dadurch immer wieder

nicht, seine Momente Kunst, Religion und Philosophie haben je ihre eigene Geschichte.⁵⁸

Wenn der Geist diese Stufe erreicht hat, ist er nach Hegel endlich an und für sich frei. Denn alles Natürliche und alle Gestalten des endlichen Geistes stehen dem Geist nicht mehr unvereinbar gegenüber, sondern sind nichts anderes mehr als die Objektivationen seiner Innerlichkeit. Abstreifen von Weltlichkeit meint also nicht, dass Natur, objektive Welt und Geschichte keine Rolle mehr spielen, sondern sie dienen vollkommen zweckmäßig seiner Selbstoffenbarung wie „Gefäße seiner Ehre“ (10.353). Hier wird dem Geist klar, dass es ein und dasselbe Prinzip ist, welches sich in ihm selbst und in der Wirklichkeit offenbart. In diesem Wissen erheben sich alle beschränkten Volksgeister zur „Versöhnung der Wirklichkeit überhaupt mit dem Geiste“ (10.364). Erst in diesem Wissen, noch nicht in der Objektivität des Staats und der Geschichte, ist die Realisierung der Freiheit endlich erreicht.

Das Wissen des absoluten Geistes, das ihn über die Beschränktheit der Volksgeister erheben soll, muss nun alles haben, was diesen fehlt. Es muss sich also um eine Gestalt des Geistes handeln, die eine adäquate Selbstverwirklichung der Freiheit darstellt. Dazu muss ihre Struktur nach Hegel Folgendes aufweisen: Sie muss konkret allgemein und die *vollkommene* und *widerspruchsfreie* Identität des Subjektiven und Objektiven sein. Deshalb ist auch erst hier der Begriff der Freiheit im Sinne von ‚Bei-sich-sein-im-Anderen‘ nach Hegel *vollständig* gedacht: Der Freiheitsbegriff entfaltet sich zwar auch in der Welt des objektiven Geistes, das heißt, der Geist bezieht sich auch dort auf sich, aber die objektive Welt erscheint dem Geist gegenüber noch in gewissem Sinne als *selbstständig*. An dieser Selbstständigkeit findet der Geist seine Grenze. Deshalb kann seine Selbsterkenntnis im Bereich des objektiven Geistes noch nicht abgeschlossen sein, er muss sich

beeinträchtigen. [...] Die Realisierung ist zwar beständig durch den Hinblick auf Vollendung geleitet, ohne diese freilich je *real* zu vollbringen“ (Wandschneider/Hösle 1983, 195 f.).

⁵⁸

Ich werde später noch einmal darauf eingehen. Vgl. S. 49 f.

gewissermaßen noch von der äußeren Objektivität befreien. Diese Befreiung erfolgt in dem Ausmaß, in dem er anfängt, die Wirklichkeit als Seite seiner selbst zu begreifen. Erst dann ist er wirklich im Andern bei sich selbst. Damit ist er auf der Stufe des ‚absoluten Geistes‘ angelangt.

Für Hegel kann sich die Erhebung zum absoluten Geist nur im Wissen vollziehen: Nur im Wissen kann gezeigt werden, dass alles, was anfänglich bloß zufällig zu sein scheint, in Wahrheit die in der Wirklichkeit erscheinende Allgemeinheit der Idee ist.

2.2.4 Der Begriff des absoluten Geistes

Obwohl die Philosophie des absoluten Geistes den Höhepunkt seines Systems ausmacht, hat Hegel sie in der *Enzyklopädie* eher vernachlässigt und hauptsächlich in seinen Vorlesungen behandelt. Insbesondere die Paragraphen, in denen Hegel den Begriff des absoluten Geistes ausführt, sind nur sehr kurz und eher formal. Das erschwert nicht nur das Verständnis des Systemteils, in dem Hegels gesamte Philosophie kulminieren soll, erheblich. Auch das Verständnis des Begriffs des Geistes überhaupt – schließlich soll der absolute Geist die Bestimmung des Geistes endgültig klären – und das Verständnis des Kunstbegriffs werden hierdurch beeinträchtigt. Ich werde daher im Folgenden einige der zentralen Bestimmungen des absoluten Geistes zu erhellen versuchen und anschließend auf der Basis der gewonnenen Erkenntnisse einige Ideen über die Struktur der Kunst darlegen.⁵⁹

Im absoluten Geist kommen *Begriff* und *Realität* des Geistes im „*Wissen der absoluten Idee*“ (10.366) endlich zur Identität: Hier ist der Begriff des Geistes vollständig entwickelt und realisiert.⁶⁰ Der absolute Geist bezieht sich weder – wie der subjektive Geist – auf etwas Äußerliches, noch ist er – wie der objektive Geist – lediglich das Resultat intersubjektiver Handlungen.

⁵⁹ Zu den Ausführungen zum Begriff des absoluten Geistes vgl. auch Jaeschke 2000, 389-395.

⁶⁰ Vgl. ebd.: „Der subjektive und der objektive Geist sind als der Weg anzusehen, auf welchem sich diese Seite der *Realität* oder der Existenz ausbildet.“

Im Unterschied zu diesen beiden einseitigen Formen ist der ‚absolute Geist‘ nur auf sich selbst gerichtet und erkennt sich als das, was er seinem Wesen nach ist. Erst hier, am Ende seiner Entwicklung, gewinnt der Geist vollständige Klarheit über sich und versteht alle seine unterschiedlichen Erscheinungsformen als Momente seiner selbst.

Hegel präzisiert diesen Zusammenhang, indem er die Identität von Begriff und Realität des Geistes als „Wissen der absoluten Idee“ bestimmt. Nach Hegel soll dieses Wissen nicht nur eine Form des Zugriffs eines Bewusstseins auf ein Objekt sein, sondern vielmehr ein Selbstverhältnis. Das heißt: Im Wissen der absoluten Idee geht es nicht darum, dass die absolute Idee nun lediglich der *Gegenstand* des endlichen Wissens wird, sondern um „das Wissen des Geistes um sein ihm nicht externes Wesen, also das Wissen des Geistes von sich“ (Hösle 1988, 590). Wenn der Geist die Idee als sein eigenes Wesen erfasst, dann versteht er sich selbst als die absolute Selbstbeziehung, die auch die Struktur der Idee ausmacht. Zwischen den drei Formen des absoluten Geistes und der absoluten Idee besteht damit eine *strukturelle* Gleichheit. Die Realität des absoluten Geistes ist sein Wissen von sich selbst. In diesem Sinne ist er eine sich selbst erkennende Erkenntnis: Eine performative Struktur, die im *Vollzug* des Denkens Wissen über sich selbst gewinnt, da ihr Inhalt ihre eigene Struktur ist. Damit hat der absolute Geist als Höhepunkt der gesamten enzyklopädischen Entwicklung die Struktur der Idee.

Die selbstbezügliche Struktur des absoluten Geistes erläutert Hegel im nächsten Paragraphen genauer:

„Der absolute Geist ist ebenso ewig in sich seiende als in sich zurückkehrende und zurückgekehrte Identität, die eine und allgemeine *Substanz* als geistige, das Urteil *in sich* und in ein *Wissen*, für welches sie als solche ist“ (10.366).

Hegel bestimmt den Begriff des absoluten Geistes im Wesentlichen durch die zwei Momente „Identität“ und „Urteil“. Der Begriff „Identität“ ist bezogen auf die „eine und allgemeine Substanz als geistige“, die als mit sich selbst identisch bestimmt wird. Hier greift Hegel auf die abendländische Metaphysiktradition zurück. Diese hatte seit Aristoteles „Substanz“ – all-

gemein gesprochen – als dasjenige bestimmt, was von anderem Seienden unabhängig und unvergänglich ist.⁶¹ Nun kann diese Substanz aber nach Hegel nicht so gedacht werden, dass darin „alles eins“ (3.22) sei, wie Hegel schon in der *Phänomenologie des Geistes* formuliert.⁶² Deshalb bestimmt er die Substanz sowohl als „ewig in sich seiende“, als „zurückkehrende“ und als „zurückgekehrte“: Die Identität, in der Hegel das Wesen des absoluten Geistes sieht, muss also *prozessual* gefasst werden: Der absolute Geist ist also zum einen für sich selbst, zum anderen entäußert er sich beständig als subjektiver und objektiver Geist in eine raum-zeitliche Wirklichkeit und ist dort *außer* sich, und drittens kehrt er immer wieder aus seiner Äußerlichkeit zu sich zurück.

Das *zweite* Moment des absoluten Geistes ist durch eine innere Teilung der geistigen Substanz charakterisiert, die Hegel als „Urteil in sich und in ein Wissen“ beschreibt. Urteil wird hier in der Nachfolge Hölderlins aufgefasst als ‚ursprüngliche Teilung‘, also als Manifestation und Entfaltung der Unterschiede, die bereits immanent vorhanden sind. Wenn die Substanz sich in sich selbst und das Wissen von ihr ur-teilt, dann ist darin zugleich die intrinsische Beziehung beider Urteilsmomente aufeinander ausgesprochen. Wissen und Substanz sind einander nicht mehr äußerlich. Damit wird das Verhältnis von Wissen und Substanz als eine reflexive Selbstbeziehung verstanden, die beide Momente vereint. Der absolute Geist ist eine Beziehung, die weiß, was sie ist. Die vollständige Selbstbeziehung ist also erst dann möglich, wenn die Selbstbeziehung sich als solche erkennt. Der absolute Geist ist daher nicht nur Wissen von der Welt oder des Individuums an sich, sondern insbesondere Wissen seiner Selbstbeziehung im Anderen:

„Dadurch macht er sich in seinem höchsten Gebiete für sich selbst zum Gegenstande seines Wissens und Wollens. Das Absolute selber wird Objekt des Geistes, indem der Geist auf die Stufe des Bewusstseins tritt

⁶¹ Vgl. Aristoteles, *Principia I*, 51.

⁶² Vgl. ebd.: „Dies eine Wissen, dass im Absoluten alles gleich ist, der unterscheidenden und erfüllten oder Erfüllung suchenden und fordernden Erkenntnis entgegenzusetzen oder sein Absolutes für die Nacht auszugeben, worin, wie man zu sagen pflegt, alle Kühe schwarz sind, ist die Naivität der Leere an Erkenntnis.“

und sich in sich als *Wissendes* und diesem gegenüber als absoluter *Ge-gegenstand* des Wissens unterscheidet. Von dem früheren Standpunkte der Endlichkeit des Geistes aus ist der Geist, der von dem Absoluten als *gegenüberstehendem* unendlichen Objekte weiß, dadurch als das davon unterschiedene *Endliche* bestimmt. In der höheren spekulativen Betrachtung aber ist es der absolute Geist selber, der, um für sich das Wissen seiner selbst zu sein, sich in sich unterscheidet und dadurch die Endlichkeit des Geistes setzt, innerhalb welcher er sich absoluter Gegenstand des Wissens seiner selber wird. So ist er absoluter Geist in seiner Gemeinde, das als Geist und Wissen seiner wirkliche Absolute“ (13.130).

Allerdings können absolute Idee und absoluter Geist nicht vollständig kongruieren, denn der absolute Geist ist die Selbstbeziehung in *realer* Gestalt. Es besteht eine Differenz zwischen der absoluten Idee am Ende der Logik und dem absoluten Geist, denn die Idee ist ‚rein logisch‘, während der absolute Geist eine „Erscheinungsform des menschlichen Geistes“ (Hösle 1988, 90 f.) ist.

Das bedeutet aber auch: Ein letzter Rest von Äußerlichkeit, welcher auch der absolute Geist noch ausgesetzt ist, kann nicht wegphilosophiert werden. Hegel stellt den absoluten Geist zwar ausdrücklich *über* die Geschichten, er soll ein gewissermaßen transhistorisches Wissen seiner selbst sein. Andererseits

„hat Hegel in den Vorlesungen über den absoluten Geist auch Kunst, Religion und Philosophie eine je eigene Geschichte zugesprochen, die jedoch in der Enzyklopädie kaum thematisch ist. [...] Diese verschiedenen Geschichten werfen nun eine Reihe von Fragen auf, die Hegel unbeantwortet lässt. Hegels „Weltgeschichte“ kann demnach nämlich nicht Universalgeschichte, sondern vielmehr nur Geschichte eines Teils der Welt sein. Wie hängt sie dann aber mit den anderen Geschichten (der einzelnen Sphären des absoluten Geistes) zusammen? Ist es überhaupt sinnvoll, sie vor ihnen abzuhandeln? Setzt nicht auch die politische Geschichte Einflüsse von Kunst, Religion, Philosophie usf. voraus?“ (ebd., 455).

Wie Hösle erläutert, ist die Einordnung des absoluten Geistes *nach* der Weltgeschichte nicht einsichtig. Hösle weist zu Recht darauf hin, dass Hegels Geschichtsphilosophie den objektiven *und* den absoluten Geist voraus-

setze.⁶³ Daraus folgt des Weiteren, dass der absolute Geist der als zeitlos verstandenen absoluten Idee nicht völlig kongruieren kann, weil er sich in der Geschichte verwirklicht. Auch der absolute Geist ist *in der Zeit*. Das bedeutet nicht nur, dass er eine Geschichte hat, sondern er bedarf der Zeitchkeit, um seine Bestimmung – die absolute Idee zu erfassen – zu realisieren:

„Selbst Kunst, Religion und Philosophie, die Erscheinungsweisen des absoluten Geistes, müssen in Farben, Töne, Kulthandlungen, Textwerke usw. umgesetzt und damit partikuläre, zeitliche Existenz versetzt werden“ (Wandschneider/Hösle 1983, 191).

Im Bereich der Kunstphilosophie geht Hegel allerdings auf die Struktur analogie von absolutem Geist und absoluter Idee nicht genauer ein. Vor allem in den ‚Vorlesungen über die Ästhetik‘ scheint Hegel im Bereich der Kunst das Verhältnis von Idee und ihrer Gestalt doch eher auf eine simple Zeichenrelation zurückzuführen: Die Kunst sei die *Darstellung* der Idee in einem sinnlichen Medium. Inwieweit sie auch eine *strukturelle* Entsprechung der absoluten Idee ist, im Sinne eines sich selbst wissenden Wissens, wird von Hegel nicht weiter diskutiert. Daher soll im Folgenden problematisiert werden, inwieweit die Kunst im hegelischen Sinne als selbstbezügliches Wissen verstanden werden kann, also inwieweit sie ein Moment des absoluten Geistes ist.

2.3.5 Die Bestimmung der Kunst als Moment des absoluten Geistes

Um Hegels Kunstbegriff fassen zu können, wurden zunächst dessen Voraussetzungen in der Wissenschaft der Logik und der Philosophie des Geistes dargelegt. Nun kann endlich Hegels Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Kunst näher in den Blick genommen werden. Diese Antwort liegt zunächst in der Bestimmung der Kunst als Moment des absoluten Geistes. Wenn Hegel in der Kunst ein Moment des absoluten Geistes sieht, so müssen sich drei Aspekte in seinem Kunstbegriff und seiner Kunstphilosophie aufzeigen lassen: (a) Kunst muss sich erstens als eine Form von ‚Wissen‘ erweisen, das auf den höchsten Inhalt des Geistes, die

⁶³ Vgl. ebd., 437.

Idee, bezogen ist. (b) Deswegen muss sie zweitens strukturell diejenige Erkenntnisform sein, in der der Geist seinen Gegenstand als das mit ihm Identische erkennt. (c) Drittens müssen die Beschränkungen des subjektiven und des objektiven Geistes aufgehoben sein.

(a) Um zu zeigen, inwieweit Kunst als ein Wissen der Wahrheit verstanden werden kann, soll zunächst Hegels Gedankengang exponiert werden.

Der Begriff der Kunst wird von Hegel grundsätzlich aus dem Begriff des Geistes abgeleitet. Dass es Kunst überhaupt gibt, liegt zunächst an seinem „allgemeine[n] und absolute[n] Bedürfnis“, „dass er, was er ist und was überhaupt ist, aus sich selbst für sich“ (13.41) zu machen. Dieses Bedürfnis motiviert den Geist, sich die gesamte Wirklichkeit anzueignen. Hegel sieht in der Kunst also gleichsam ein geistiges Werkzeug, mit dem sich Menschen die Wirklichkeit zu Bewusstsein bringen. Daher ist es ihm zufolge gerechtfertigt, von ihrer Wahrheit zu sprechen. Kunst ist – wie Religion oder Philosophie – ein Erkenntnismedium: Sie ist wahr, wenn sie dem Menschen den Blick auf die wahre Grundlage der Wirklichkeit eröffnet.

Zunächst ist Kunst für Hegel nur als schöne Kunst denkbar, daher versucht er Wahrheit und Kunstschönheit aufeinander zu beziehen. Im Laufe seiner Argumentation wird deutlich, dass das Schöne für ihn nicht nur in Beziehung auf ein Subjekt schön, sondern *objektiv* zu verstehen ist. Es müsse nämlich „als Idee“ (13.145) gefasst werden. Mit anderen Worten: Hegel stellt die Beziehung von Wahrheit und Schönheit her, indem er das Schöne als eine Manifestationsweise der Idee selbst ansieht. Im Schönen gewinne die Idee sinnliche und äußere Existenz.⁶⁴ Diese Realisierung in der Äußerlichkeit liegt nach Hegel in der Bestimmung der Idee selbst.⁶⁵

⁶⁴ Vgl. ebd.: „Das Wahre, das als solches ist, existiert auch. Indem es nun in diesem seinem äußerlichen Dasein unmittelbar für das Bewusstsein ist und der Begriff unmittelbar in Einheit bleibt mit seiner äußeren Erscheinung, ist die Idee nicht nur wahr, sondern *schön*.“

⁶⁵ An dieser Stelle kann noch einmal auf die Entäußerungsproblematik der Idee zur Natur verwiesen werden. Hegel zufolge folgt die Idee ihrem eigenen Gesetz, wenn sie sich in die Realität einer raum-zeitlichen Welt entäußert. Vgl. Kap. 2.1.

Damit erschließt sich der Sinn des bekannten Satzes, das Schöne sei „das sinnliche Scheinen der Idee“ (13.151). Hegel meint hier: In der Kunstschönheit ist die Idee sozusagen *hineingearbeitet* in das sinnliche Material und tritt dann an diesem in *Erscheinung*. Mit anderen Worten: Sinnliches Scheinen der Idee heißt nichts anderes als „Zur-Erscheinung-Kommen der Idee in der Form sinnlicher Anschauung“.

Die Kunst kann im Unterschied zur Philosophie die Wahrheit der Wirklichkeit mit ihren gestalterischen Mitteln nicht begrifflich darstellen, sondern muss sie vielmehr *anschaulich* wiedergeben. Dazu bedarf sie des sinnlich oder in der Vorstellung gegebenen Materials, das im Kunstwerk verarbeitet wird. Hegel versteht darunter also nicht nur die Werkstoffe, die in der Kunst verwendet werden⁶⁶, sondern auch die subjektiven Bilder und Vorstellungen des Künstlers, auf die er zurückgreift, um ein Werk zu schaffen.⁶⁷ Der Künstler soll dabei – gewissermaßen durch das Sinnliche hindurch – auf einen allgemeinen, notwendigen, also auf einen ideellen Gehalt verweisen: In der Kunst macht der Geist das Sinnliche zum Ausdruck des Wahren. Das bedeutet, nicht nur eine philosophische Argumentation, auch ein Kunstwerk kann nach Hegel wahr sein, wenn auch in anderer Weise.

Insofern ist das Ziel der Kunst auch nicht die Nachahmung der Natur: „Die Wahrheit der Kunst darf keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur beschränkt“ (13.205). Gegen die Vorstellung, „die Nachahmung als die Geschicklichkeit, Naturgestalten, wie sie vorhanden sind, auf eine ganz entsprechende Weise nachzubilden, [solle] den wesentlichen Zweck der Kunst ausmachen“ (13.65), wendet er ein, Mimesis sei einfach nutzlos:

„In dieser Bestimmung liegt zunächst nur der ganz formelle Zweck, dass, was sonst schon in der Außenwelt und wie es da ist, nun auch vom Menschen danach, so gut er es mit seinen Mitteln vermag, zum zweiten Male gemacht werde. Dies Wiederholen kann aber sogleich als eine [...] überflüssige Bemühung angesehen werden, da wir, was Gemälde, Theateraufführungen usf. nachahmend darstellen, Tiere, Natur-

⁶⁶ Wie z.B. den Marmor einer Statue.

⁶⁷ Vgl. 10.368.

szenen, menschliche Begebenheiten, sonst schon in unseren Gärten oder im eigenen Hause oder in Fällen aus dem engeren und weiteren Bekanntenkreise vor uns haben“ (ebd.).

Wenn die Nachahmung der Natur alleiniger Anspruch der Kunst sei, müsse die Kunst daran zwangsläufig scheitern:

„Im ganzen aber ist überhaupt zu sagen, dass bei bloßer Nachahmung die Kunst im Wettstreit mit der Natur nicht wird bestehen können und das Ansehen eines Wurms enthält, der es unternimmt einem Elefanten nachzukriechen“ (13.66).

Weiterhin verschwinde darin, „das *objektive Schöne* selbst. Denn es handelt sich sodann nicht mehr darum, wie das beschaffen sei, was nachgebildet werden soll, sondern nur darum, dass es richtig nachgeahmt werde“ (13.67). Schließlich erfasse die Nachahmungstheorie weder die Architektur noch die Poesie, die eigentlich keine Nachahmungen der Natur zu nennen seien.⁶⁸

Konsequenterweise folgt daraus eine positive Umdeutung des Scheinens: „Denn das Schöne hat sein Leben in dem Scheine“ (13.17). Hegel reagiert hier auf einen zeitgenössischen Einwand gegen die Möglichkeit einer Wissenschaft der Kunst: Die Kunst, die auf das Wahre der Wirklichkeit aus sei, zeige doch nur den *Schein* dieser Wirklichkeit.

Hegel bezieht sich hier auf einen Vorbehalt, der das erste Mal von Platon formuliert wurde und immer wieder zur skeptischen Beurteilung der Möglichkeiten der Kunst führte. Nicht die sinnliche Erscheinungswelt, sondern die Ideen sind Platon zufolge das wahrhaft Seiende. Sie können aber nicht sinnlich erfahren, sondern nur mit der Vernunft erfasst werden. Da Kunst sich – so Platon – darauf beschränke, die sinnlichen Erscheinungen nachzuhahmen, sei sie von der Wahrheit der Ideen noch weiter entfernt als die sinnliche Erscheinungswelt selbst.

Für Hegel ergibt sich die Wahrheit der Kunst aus einer Uminterpretation des Verhältnisses von Wahrheit und Schein. Zwar gilt auch für ihn, dass die Idee bzw. das Ideelle die Wahrheit der Dinge ausmacht, aber diese sei

⁶⁸

Vgl. 13.69.

nicht rein für sich zu haben, sondern müsse sich in etwas anderem äußern und darin darstellen. So kann Hegel sagen: „[...] der *Schein* selbst ist dem *Wesen* wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene, wenn sie nicht *für* Eines wäre“ (13.21). Also: Schein wird verstanden als Erscheinen von Wesentlichem, nicht als Trugschluss.

Hegel verteidigt den ‚Schein‘ der Kunst, weil er die Manifestation der Idee sei. Der Begriff ‚Schein‘ bezeichnet gewöhnlich etwas, das nicht real und deshalb illusorisch ist. Deshalb werde Kunst oft mit Illusion identifiziert.⁶⁹ Aber dem Schein der Kunst schreibt Hegel eine höhere Funktion zu, denn er verweise auf den ideellen Inhalt, den er manifestiere.

Wenn ein Moment der Kunst mit dem alltäglichen Sinn von ‚Schein‘ zu tun habe, dann sei es seine Sinnlichkeit selbst. Diese sei im Kunstwerk nur „als Oberfläche und *Schein* des Sinnlichen“ (13.60). Das Kunstwerk sei zwar zunächst ein materielles Seiendes, das aber zugleich Ideelles zum Vorschein bringe. Damit sieht Hegel die Illusion darin, dass das Kunstwerk sinnlich zu sein scheint, tatsächlich aber der Ausdruck eines Ideellen ist.

Deshalb ist es für Hegel falsch zu sagen, dass die Kunst „für *eigentlich* wissenschaftliche Betrachtung kein angemessener Gegenstand wäre“, die Kunstschönheit stelle sich zwar „dem *Sinne*, der Empfindung, Anschauung, Einbildungskraft“ (13.18) dar, aber dieses Sinnliche sei eben nur als *Schein* vorhanden, der auf das Wahre deute. Das, was das Kunstwerk auszeichne, liege nicht im Sinnlichen als solchem. In der Kunstschönheit bewahre das sinnliche Sein „keine Selbstständigkeit in sich“ (13.151), sondern bringe die Idee selbst zur Darstellung. Deshalb sei der Schein auch keinesfalls mit einer bloßen Täuschung zu verwechseln.⁷⁰ Die Kunst zeige uns zwar einen äußeren Gegenstand, aber es sei nicht nur das Äußere gemeint, sondern *im* Äußeren erscheine Wahrheit. Deshalb sei der Zweck der Kunst die Enthüll-

⁶⁹ Vgl. 13.17.

⁷⁰ Vgl. dazu Schmidt 2005, 96: „Dieser Schein ist allerdings doppeldeutig. Einerseits liefert er nur einen defizitären Modus, nicht aber die volle Wirklichkeit der sinnlichen Äußerlichkeit. Andererseits ist er nicht im Äußerlichen, sondern im Absoluten begründet.“

lung der Wahrheit in der Form der sinnlichen Gestaltung. Der *Inhalt* der Kunst sei die Idee, ihre *Form* die sinnliche Gestalt.

Wenn Idee und sinnliche Gestalt vollends in Einklang gebracht werden, ist Hegel zufolge wahre Schönheit erreicht. Die Qualität eines Kunstwerks lässt sich also daran ablesen, inwieweit die sinnliche Darstellung der Idee *gelingt* – wie vollkommen Idee und Gestalt ineinander gearbeitet sind.⁷¹

„[D]ie Idee [ist] als das Kunstschoene nicht die Idee als solche [...], wie sie eine metaphysische Logik als das Absolute aufzufassen hat, sondern die Idee, insofern sie zur Wirklichkeit fortgestaltet und mit dieser Wirklichkeit in unmittelbar entsprechende Einheit getreten ist. Denn die Idee *als solche* ist zwar das an und für sich Wahre selbst, aber das Wahre erst seiner noch nicht objektivierten Allgemeinheit nach; die *Idee* als das *Kunstschoene* aber ist die Idee mit der näheren Bestimmung, wesentlich individuelle Wirklichkeit zu sein sowie eine individuelle Gestaltung der Wirklichkeit mit der Bestimmung, in sich wesentlich die Idee erscheinen zu lassen“ (13.104).⁷²

Wenn Idee und Gestaltung einander adäquat gemacht werden, spricht Hegel von ‚Ideal‘. Die künstlerische Darstellung müsse dem Ideal entsprechen, wenn Kunst ihrem Anspruch auf Wahrheit gerecht werden wolle. Mit ‚entsprechen‘ ist nicht gemeint, dass sich das im Kunstwerk Dargestellte in der Wirklichkeit *genauso* vorfindet. Für den Wahrheitsgehalt eines Kunstwerks hat es nach Hegel keine Bedeutung, ob etwas empirisch richtig abgebildet ist. Daher ist bei der Darstellung eines Gegenstandes in der Kunst auch die bloße Richtigkeit nicht entscheidend. Das heißt, etwas kann zwar handwerklich perfekt sein, deshalb muss es aber noch lange kein Kunstwerk sein.

⁷¹ Auf das Problem, wie die Einheit von Idee und Gestalt überhaupt beschrieben werden kann, gehe ich später ein. Vgl. Kap. 4.2.2.

⁷² Vgl. 13.132: „Erinnern wir uns desjenigen, was wir schon über den Begriff des Schönen und der Kunst festgestellt haben, so fanden wir darin Gedoppeltes: *erstens* einen Inhalt, einen Zweck, eine Bedeutung, *sodann* den Ausdruck, die Erscheinung und Realität dieses Inhalts, und beide Seiten *drittens* so voneinander durchdrungen, dass das Äußere, Besondere ausschließlich als Darstellung des Inneren erscheint.“

Nicht *jeder* Gegenstand kann daher Gegenstand eines wirklichen Kunstwerks sein. Die Mangelhaftigkeit eines Kunstwerks ist für Hegel nicht nur „als subjektive Ungeschicklichkeit“ des Künstlers anzusehen, sondern die „Mangelhaftigkeit der Form“ ist auf die „Mangelhaftigkeit des Inhalts“ (13.105) zurückzuführen.

Nun lässt Hegels Argumentation aber noch einige Fragen offen: Bei Hegel scheint der Zusammenhang von Wahrheit und Schönheit durch eine – etwas unvermittelte – *Gleichsetzung* von schön und wahr zustande zu kommen. Aber wieso ist Kunst überhaupt eine Form von Erkenntnis und wieso eine Erkenntnis der einen Wahrheit?

Die leitende These der folgenden Ausführungen ist, dass es verschiedene theoretische Gründe dafür gibt, sich Hegels Sichtweise anzuschließen. Dazu diskutiere ich zunächst unterschiedliche alternative Bestimmungen von Kunst und einige kritische Einwände gegen den hegelischen Kunstbegriff.

Ein erster Einwand zielt darauf nachzuweisen, dass Kunst zwar das Leben angenehmer mache, aber letztlich die wichtigsten Interessen des Geistes nicht berühre und sich in bloßer Unterhaltung erschöpfe.⁷³

Bungay kritisiert diese Meinung zum vermeintlichen Unernst der Kunst folgendermaßen: Wenn man davon ausgehe, Unterhaltung sei alleiniger Zweck der Kunst, könne man nicht erklären, weshalb manche Kunst eine religiöse Funktion habe:

„Being entertained or amused can be understood as a deficient mode of self-reflection, but the reverse is not the case. If any work of art has had, or could have religious significance, it shows what art's full potential is,

⁷³ Hegel waren diese Vorbehalte bekannt. Er versucht deshalb die Meinung zu widerlegen, dass Kunst, weil lediglich „ein gefälliges Spiel“ (13.17), der philosophischen Betrachtung nicht würdig sei, und betont, dass der Bereich der Kunst zwar der der sinnlichen Anschaulichkeit sei, aber in dieser sinnlichen Anschauung vermittele sich mehr, als „dass die Kunst als ein flüchtiges Spiel gebraucht werden kann, dem Vergnügen und der Unterhaltung zu dienen, unsere Umgebung zu verzieren, dem Äußeren der Lebensverhältnisse Gefälligkeit zu geben und durch Schmuck andere Gegenstände herauszuheben“ (13.20).

and it is then a fact about all other art that does not reach the full potential. This is not to be unfair, or to legislate over the quality of non-religious work, but to make an observation about the value which is ascribed to art which does reflect man's highest interests. If no art did, we might be happy with amusement as a normative function" (Bungay 1987, 33 f.).⁷⁴

Bungay trifft mit seinem Argument einen entscheidenden Punkt: Hätte Kunst im Laufe der Geschichte niemals eine andere Funktion als Unterhaltung gehabt, gäbe man sich mit der Bestimmung zufrieden, Kunst sei ein belangloses Spiel. Das ist aber augenscheinlich nicht der Fall, denn der Wahrheitsbezug zumindest einiger Kunstformen scheint historisch nicht zu leugnen zu sein. Was wiederum bedeutet, dass Unterhaltsamkeit kein definitorisches Merkmal von Kunst sein kann.

Ähnlich kann gegen die Theorie des *l'art pour l'art* argumentiert werden, die für Wesen und Wert des Kunstwerks alles das grundsätzlich ausschließt, was nicht selbst innerhalb der Kunstsphäre liegt.⁷⁵ Für den *l'art pour l'art* liegt der Wert der Kunst nicht im der Vermittlung von bestimmten Botschaften oder Themen, sondern in ihrer Autonomie. Kunst als Kunst wird zum zentralen Thema. Kunst ist nicht mehr Mittel zum Zweck, sondern Selbstzweck, indem sie losgelöst von allen moralischen, politischen, gesellschaftlichen oder sonstigen außerkünstlerischen Zielsetzungen nur durch ihre ästhetische Gestaltung wirkt. Abgesehen davon, dass unklar bleibt, welche ästhetischen Qualitäten des Kunstwerks relevant sind, ist die Aussage, dass Kunst allein durch ästhetische Gestaltung wirkt unplausibel: Manchmal ist es gerade der Wirklichkeitsbezug der Kunst, der den Betrachter wahrhaft trifft. So gefällt uns ein Porträt beispielsweise, wenn es den Charakter oder das Wesen einer Person darzustellen vermag.

Andere Vorbehalte richten sich gegen Hegels Versuch, Kunst und Philosophie aus demselben ideellen Prinzip zu begründen. Hegels Begründung des Kunstbegriffs mithilfe des Wahrheitsbegriffs wurde dahingehend kritisiert, dass die Differenz von Kunst und Philosophie nur unzureichend

⁷⁴ Vgl. dazu auch Kutschera 1989, 260 ff.

⁷⁵ Vgl. Kwon 2004, 189.

bestimmt werde. Ich diskutiere diesen Einwand exemplarisch an der Position Schmückers. Schmücker zufolge setzt Hegel voraus, dass Kunst und Philosophie nur unterschiedliche Präsenzformen ein und derselben metaphysischen Wahrheit seien – die Kunst sei auf eine andere Weise dasselbe wie die Philosophie. Aber Kunst und Philosophie intendierten überhaupt nicht dasselbe. Dies zeige sich schon daran, dass Kunstwerke einander nicht in gleicher Weise ausschließen könnten wie philosophische Thesen und Theorien. Anders als diese könnten sich Kunstwerke nicht im logischen Sinn widersprechen. Gegen die These, dass Kunst und Philosophie nur der Form nach unterschieden seien, spreche auch die Tatsache, dass Kunstwerke nicht ebenso referierbar seien wie philosophische Theorien und Argumente. Daher könne die Kunst ein Mehr gegenüber aller Philosophie verbuchen, das keine begriffliche Explikation ganz einzuholen vermöge.⁷⁶

Schmückers Aussagen, dass Kunstwerke einander nicht logisch ausschließen und nicht durch ein theoretisches Referat erschöpfend zu reproduzieren seien, sind zwar zutreffend, scheinen mir aber durchaus noch im Einklang mit Hegels Auffassung zu stehen und daher Hegels Annahmen nicht überzeugend zu widerlegen. Hegel hat immer wieder betont, dass der ideelle Gehalt der Kunst unaufhebbar an die sinnliche Anschauung gebunden sei.⁷⁷ Das bedeutet dann aber, dass der Gehalt gerade *nicht*, wie Schmücker behauptet, unabhängig von der sinnlichen Form zu haben ist. Das heißt: Kunst macht Wirklichkeit auf eine Weise sichtbar, die nur ihr möglich ist. Da die Kunst die Wahrheit sinnlich und nicht logisch fasst, sind ihr darüber hinaus „multiple representations of truth“ (Roche 1998, 23) möglich. Hegels Ansatz muss daher nicht zwangsläufig zur These führen, dass die Intention von Kunst und Philosophie grundsätzlich inkommensurabel

⁷⁶ Schmücker 1998, 32 ff. Interessant ist, dass Hösle im Rahmen seiner Kritik der These vom Vergangenheitscharakter der Kunst dieselben Argumente gegen Hegel vorbringt, aber dennoch im Rahmen des hegelischen Denkens bleibt. Vgl. Kap. 2.2.6.

⁷⁷ Was bei ihm, wie später ausgeführt wird, dann letztlich zur These von der Vergangenheit der Kunst führt.

ist. Das Problem der hegelischen Argumentation liegt vielmehr darin, dass Hegel nicht zu einer positiven Einschätzung dieser Sinnlichkeit kommt. Meines Erachtens kann aber durchaus im Rahmen des hegelischen Denkansatzes für eine positive Deutung der Sinnlichkeit argumentiert werden.⁷⁸

Auf die Frage, was es genau bedeutet, dass die Kunst das Zur-Erscheinung-Bringen ideeller Strukturen im Medium der Sinnlichkeit sei, liefert Wand-schneider im Rahmen des hegelischen Denkansatzes am Beispiel des Reims in einem Gedicht eine konkrete Antwort. Im Reim schließe sich die Lautgestalt der Aussage und enthalte so quasi die Suggestion von Einheit und Vollendung. Dies sei ein neuer, zusätzlicher Gehalt über den im Gedicht mitgeteilten Aussagegehalt hinaus. Dieses „poetische Wunder“ (Wand-schneider 2005, 128) berge ein Rätsel und setze eine Dialektik in Gang, die keine glatte Lösung zulasse – was dazu nötige, den Deutungshorizont fortgesetzt zu erweitern, also Perspektiven zu eröffnen, in deren Horizont gleichsam ein ‚sinnliches Scheinen der Idee‘ aufgehe. Entscheidend sei, dass das Sinnliche gewissermaßen schon Geistiges durchscheinen lasse, sich aber gleichzeitig als scheinbar Geistfremdes darstelle. Diese „perennierende Unschlichtbarkeit“ bringe tendenziell das Ganze des Seins ins Spiel: „In dieser Weise erschließt Kunst ‚Welt‘ in der Form eines Bewandtnis – und Verweisungszusammenhangs, der – vermittelt durch die sinnliche Gestalt des Werks und nur so – sichtbar werden kann und dennoch nur geistig fassbar ist“ (ebd., 129).

Auf dieser Basis kann davon gesprochen werden, dass die Kunst als Moment des absoluten Geistes die gesamte Wirklichkeit grundsätzlich reflektiert.

(b) Um zu begründen, dass die Kunst in den Bereich des absoluten Geistes gehört, muss Hegel zeigen, dass Kunst strukturell die Erkenntnisform ist, in der der Geist seinen Gegenstand als das mit ihm Identische erkennt. Wenn die Kunst in die Entwicklungsstufe des absoluten Geistes gehört, so befindet sie sich Hegel zufolge auf einer sehr hohen Entwicklungsstufe der Versöhnung des Geistes mit seinem Anderen. Das bedeutet nicht nur, dass hier

⁷⁸ Vgl. Kap. 2.2.6.

der Gegensatz von Subjekt und Objekt überwunden ist, sondern es muss sich um ein Wissen handeln, in dem der Geist seine höchste Aufgabe erfüllt, ein Wissen von sich *als* Geist zu erlangen. Für Hegel ist die Kunst eine solche Selbsterkenntnis, da Kunstwerke *geistige* Produkte sind. Daher

„liegt die Kunst dem Geiste und seinem Denken schon näher als die nur äußere, geistlose Natur; er hat es in den Kunstprodukten mit dem Seinigen zu tun“ (13.27).

Im Kunstwerk sieht der Geist daher nach Hegel keine fremden Gegenstände, sondern schaut sich selbst an. Genauer: Im Kunstwerk ist die Unmittelbarkeit des sinnlichen Materials durch seine künstlerische Gestaltung aufgehoben. Das sinnliche Material des Kunstwerks wird daher von *vornherein* nicht als das Andere des Geistes erfahren, wie es bei natürlichen Gegenständen der Fall ist, sondern *immer schon* als *geistiges* Produkt. Das Sinnliche im Kunstwerk ist immer schon geistig angeeignet und wird so zum Ausdruck des ideellen Gehalts. Im Kunstwerk existiert es nicht um seiner selbst willen, sondern für den Geist. Indem der Geist sich im künstlerischen Schaffensprozess objektiviert, kann er sich in der Kunst vergegenständlichen und sich selbst im Geschaffenen wiederfinden.⁷⁹

Die Bearbeitung des sinnlichen Materials in der Kunst ist eine Form der Selbstreflexion des Geistes. Indem der Geist auf diese Weise das Sinnliche zum Ausdruck seiner selbst macht, hat er es im Kunstwerk nur mit sich selbst zu tun. Er bleibt daher in der Kunst immer bei sich. Bei-sich-zu-sein war oben als die Definition des hegelischen Freiheitsbegriffs entwickelt worden. Die Freiheit des Geistes kann aber, so wurde herausgestellt, nur realisiert werden als ein Wissen, in dem der Geist sich wissend auf sich selbst bezieht, das heißt als eine Selbstbeziehung, in der Wissen und Objekt zusammenfallen. Für den Bereich der Kunst bedeutet das: Die Freiheit des Geistes ist dann realisiert, wenn er weiß, dass er in der Kunsterkenntnis bei sich selbst ist. Mit anderen Worten: Er ist bei sich, wenn in der Kunster-

⁷⁹ Hegel versteht das Kunstwerk in einem sehr umfassenden Sinn: Das Kunstwerk in seiner Gegenständlichkeit fasst zugleich auch Produktion und Rezeption in sich. Vgl. dazu Peres 1983, 61; Gethmann-Siefert 2005, 348 f.

kenntnis die Mängel des subjektiven und objektiven Geistes aufgehoben sind.

(c) Inwiefern geht die Kunst nun Hegel zufolge über die Beschränkungen des subjektiven und objektiven Geistes hinaus?

Hegel versucht zu Beginn seiner Vorlesungen über die Ästhetik, in einem kurzen Überblick die Kunst in den „Zusammenhänge der übrigen Lebens- und Weltgebiete“ (13.127-145) einzuordnen und von den endlichen und beschränkten Sphären des subjektiven und objektiven Geistes abzugrenzen. Er bestimmt das Verhältnis der Kunst zur „endlichen Wirklichkeit“ als „wesentlichen inneren Zusammenhang“ (13.132) in der Entwicklung des Geistes, der immer mehr zu sich selbst kommt. Die Sphären des Geistes

„vervollständigen sich, insofern in dem einen Kreise höhere Weisen der Tätigkeit liegen als in dem anderen; weshalb der untergeordnete über sich selbst hinausdrängt und nun durch tiefere Befriedigung weitergreifender Interessen das ergänzt wird, was in einem früheren Gebiete keine Erledigung finden kann“ (ebd.).

Damit tritt „wesentlich ein Sollen ein“, einen geistigen Inhalt, das „Subjektive zu objektivieren“ (13.133). Dieses subjektive ‚Sollen‘ entspringt aus einem Subjekt-Objekt-Gegensatz, der vom Subjekt selbst als unbefriedigend und mangelhaft erfahren wird und daher aufgehoben werden soll. Erst in der endgültigen Aufhebung dieses Gegensatzes kann es „tiefere Befriedigung“ erreichen, in der Freiheit, die das Ziel und die „höchste Bestimmung des Geistes“ (13.134) ausmacht. In verschiedenen Bereichen des subjektiven und objektiven Geistes kann aber nur eine unvollkommene Form von Freiheit gewonnen werden: im „Naturgebiete des menschlichen Daseins“ als unvollkommene Befriedigung des „Drang[es] nach Kenntnis“, im Handeln als unvollkommene Befriedigung durch Verwirklichung der „Vernunft des Willens“ im Staat (ebd. ff.). Aber „der Inhalt [...] dieser Freiheit und Befriedigung bleibt dennoch beschränkt, und so behält auch die Freiheit und das Sichselbstgenügen eine Seite der *Endlichkeit*“ (13.136). So finden die Menschen nur in der „Region einer höheren, substantiellen Wahrheit, in welcher alle Beschränkungen und Widersprüche des Endlichen ihre letzte Lösung und die Freiheit ihre volle Befriedigung“ (13.137).

Um zu zeigen, wie die Freiheit, die in der Sphäre des subjektiven und objektiven Geistes nicht erreicht werden kann, in der Kunst realisiert wird, zeigt Hegel, wie die Kunsterkenntnis die Beschränkungen des subjektiven und objektiven Geistes hinter sich lässt und sich mit der Wirklichkeit versöhnt.

Zunächst geht es darum, die Kunst von den Beschränkungen des theoretischen und praktischen Verhaltens im subjektiven Geist abzugrenzen. Hegel untersucht vier unterschiedliche Perspektiven: die Seite des theoretischen Objekts, des theoretischen Subjekts, des praktischen Objekts und des praktischen Subjekts.

Der Gegenstand der theoretischen Erkenntnis ist zunächst ein selbständiges, vereinzeltes Sinnliches, das als solches aber „dann keine weitere Beziehung auf den Geist“ hat. Deshalb richtet sich die Erkenntnis auf „das Allgemeine, das Gesetz, den Gedanken und Begriff des Gegenstandes“ und verwandelt ihn „aus einem sinnlich Konkreten“ in ein „Abstraktum“. So macht sie aus ihm etwas „wesentlich anderes“ als er in „seiner sinnlichen Erscheinung war“ (13.59). Das theoretische Objekt existiert daher in der „Äußerlichkeit des Begriffs“ (13.154) und hat „seinen subjektiven Begriff außerhalb seiner Objektivität“ (13.155). Der „schöne Gegenstand“ hingegen lässt als Erscheinungsform der Idee „in seiner Existenz seinen eigenen Begriff als realisiert erscheinen“ (ebd.). Dadurch hat das Kunstwerk „seine Richtung nach außen in sich zurückgebogen“ und „seine unfreie Endlichkeit zu freier Unendlichkeit verwandelt“ (ebd.).

Das *theoretische Subjekt* begreife das Objekt – so Hegel – nur in „Abstraktion des Aufmerkens, sinnlichen Anschauens, Beobachtens und des Auflösens der einzelnen Anschauungen und Beobachtungen in abstrakte Gedanken“ (ebd.). In der Kunstbetrachtung aber sei diese Einseitigkeit aufgehoben, indem das Subjekt dem schönen Gegenstand nicht als etwas scheinbar Selbständigem gegenüberstehe, sondern ihn in seiner „Einheit von Begriff und Realität“ erkenne und sich selbst in der „Vereinigung der bisher in Ich und Gegenstand getrennten und deshalb abstrakten Seiten“ (ebd.).

Der endliche Wille des *praktischen Subjekts* lasse in seinem Bezug zum Objekt das wahrhafte Sein der Dinge nicht gelten und ordne sie stattdessen seinen endlichen Zwecken als „nützliches Ausführungsmittel“ unter. Das *ästhetische Subjekt* hingegen hebe diese „seine Zwecke gegen das Objekt auf und betrachtet dasselbe als selbständige in sich, als *Selbstzweck*“ (ebd.).

Damit verschwindet auch die Endlichkeit und Unfreiheit des *praktischen Objekts*, die in seiner Abhängigkeit von „äußerlichen Zwecken“ (ebd.), also rein subjektiven Begierden und Absichten besteht:

„Deshalb ist die Betrachtung des Schönen liberaler Art, ein Gewährenlassen der Gegenstände als in sich freier und unendlicher [...]“ (ebd. f.).

Aus der dargestellten negativen Abgrenzung der Kunst gegen die endlichen Sphären des Geistes ergibt sich nach Hegel die Freiheit der Kunsterkenntnis, die im Wesen des Schönen begründet ist:

„Denn dem Wesen des Schönen muss in dem *schönen Objekt* so wohl der Begriff, der Zweck und die Seele desselben wie seine äußere Bestimmtheit, Mannigfaltigkeit und Realität überhaupt als aus sich selbst [...] bewirkt erscheinen, indem es [...] nur als immanente Einheit und Übereinstimmung des bestimmten Daseins und echten Wesens und Begriffs Wahrheit hat. [...] Durch diese Freiheit und Unendlichkeit, welche der Begriff des Schönen wie die schöne Objektivität und deren subjektive Betrachtung in sich trägt, ist das Gebiet des Schönen der Relativität endlicher Verhältnisse entrissen und in das absolute Reich der Idee und Wahrheit emporgetragen“ (13.156).

Aber auch im Verhältnis zum objektiven Geist erweist sich die Kunst für Hegel als autonom, denn sie unterliegt nicht den Beschränkungen gesellschaftlicher Bedürfnisse im Staat.⁸⁰ Dadurch kann sie sich zu einem höheren Wissen erheben, dass nicht mehr von endlichen Bedürfnissen abhängt und die objektive Wirklichkeit viel grundsätzlicher erfassen, als dies im Bereich des subjektiven und objektiven Geistes möglich ist. In diesem Sinne besteht Hegel darauf, dass Kunst nicht die Dienerin der Moral ist. Denn wenn sie nicht mehr wäre, als nur die unterhaltsame oder didaktische Umhüllung

⁸⁰

Vgl. 13.19.

von Wahrheiten, würde sie in „ein müßiges Beiwesen“ oder „eine *bloße* Hülle“ (13.77) verwandelt.

An dieser Stelle können nun kurz die Konsequenzen dieser Argumentation vergegenwärtigt werden:

Die Überwindung des subjektiven und objektiven Geistes verdeutlicht die gesellschaftlichen Implikationen von Hegels Kunstbegriff: Aus der Bestimmung des absoluten Geistes als Synthese von subjektivem und objektivem Geist ergibt sich, dass Kunst nur vor dem Hintergrund der allgemeinen Entwicklung des Geistes zu verstehen ist.

Für Hegel steht damit die Kunst zusammen mit Religion und Philosophie auf der höchsten Stufe der menschlichen Erkenntnis. Aber Schönheit und Wahrheit sind für Hegel keineswegs *identisch*, sondern *unterscheiden* sich ebenso sehr.⁸¹ In seiner Definition, das Schöne sei das „*sinnliche Scheinen der Idee*“, deutet sich die Unterscheidung von schön und wahr schon an: Die Idee verweist auf den Bezug zur begrifflichen Wahrheit, das Moment des *sinnlichen Scheinens* deutet an, worin sich das Schöne vom Wahren abgrenzt. Die nähere Bestimmung der Kunst ergibt sich, wenn man die Art und Weise, wie im Schönen die Idee erscheint, mit der logischen Idee vergleicht:

„Während die logische Idee im Modus des Denkens und damit im Medium des Allgemeinen erfahren wird, bleibt die ästhetische Idee auf das Individuelle bezogen: Im Schönen erscheint die Idee als individuelle Wirklichkeit“ (Paetzold 1983, 201).⁸²

Die Idee hat für Hegel wesentlich eine begriffliche Struktur. Aber die Kunst wird von Hegel als unbegrifflich bestimmt, ihre Form des Erfassens des Wahren sei unmittelbar und sinnlich – kurz gesagt: Sie ist Hegel zufolge dahingehend beschränkt, dass sie das Wahre ausschließlich in der Form der

⁸¹ Vgl. 13.151.

⁸² Vgl. dazu auch Hösle 1988, 602: „Aber der Philosoph spricht in *allgemeinen Begriffen*, die das logische Wesen einer Sache betreffen, während der Dichter die nämliche Wahrheit an einer exemplarischen Handlungsfolge *veranschaulicht*, die das Allgemeine am Besonderen und Konkreten sichtbar werden lässt.“

Anschauung darstellen kann. In einem Kunstwerk kann das Wahre daher *nur* in Gestalt des *Schönen* erscheinen. Und das bedeutet, dass Wahrheit nicht ihrem Begriff gemäß in der Kunst dargestellt wird. Schönheit und Wahrheit sind nicht unmittelbar identisch, sondern die Wahrheit steht über der Schönheit und ist die höchste, die Schönheit eigentlich erst konstituierende Kategorie. Dies führt letztlich zur These vom ‚Vergangenheitscharakter der Kunst‘, die Gegenstand des folgenden Kapitels ist.

2.3.6 Der Aufbau des absoluten Geistes und die These vom ‚Vergangenheitscharakter der Kunst‘

Mit der These vom ‚Vergangenheitscharakter der Kunst‘ forderte Hegel seine Kritiker immer wieder heraus, sodass eine Ablehnung einer Aktualisierung Hegels auch als eine Folge der Zurückweisung dieser These angesehen werden kann. Sie macht zweifellos einen der zentralen Aspekte seines ästhetischen Denkens aus und verdient daher im Zusammenhang dieser Arbeit eine genauere Analyse. Ich folge in meiner Auseinandersetzung mit der These von der Vergangenheit der Kunst weitgehend Hösle, der eine Neuordnung des absoluten Geistes vorschlägt. Zudem werde ich noch einige Kritikpunkte anbringen, die Hegels Anschauungsbegriff im absoluten Geist betreffen. Zunächst soll aber Hegels Argumentation dargelegt werden.

Nachdem Hegel die Kunsterkenntnis von den Formen des endlichen Geistes unterschieden hat, muss er sie noch innerhalb des absoluten Geistes positionieren, denn die Kunst ist nicht die einzige Form des Wissens um das Wahre. Die drei Stufen des absoluten Geistes sind, wie oben schon dargestellt wurde, Kunst, Religion und Philosophie. Diese drei Formen stehen Hegel zufolge in einem hierarchischen Ordnungsverhältnis: Die Kunst wird durch die Religion und die Religion durch die Philosophie überschritten und abgelöst. Damit steht die Philosophie auf der obersten Stufe der Entwicklung des absoluten Geistes und ist die *höchste* Form des Wissens der absoluten Idee.

Hegel zufolge intendieren Kunst, Religion und Philosophie dasselbe, nämlich das Wahre zu erkennen. Deshalb stehe die Kunst, wie Hegel betont,

„mit der Religion im spezielleren Sinne des Worts wie mit der Philosophie ihrem Inhalte nach auf ein und denselben Boden“ (13.139). Die Kunst hat demnach denselben Inhalt wie Religion und Philosophie. Unterschieden werden die drei Formen des absoluten Geistes, indem die drei Formen des theoretischen Geistes aus der Psychologie herangezogen werden:

„Bei der Gleichheit des Inhalts sind die drei Reiche des absoluten Geistes nur durch die *Formen* unterschieden, in welchen sie ihr Objekt, das Absolute, zum Bewusstsein bringen. Die *erste* Form nun dieses Erfassens ist ein *unmittelbares* und eben darum *sinnliches* Wissen, ein Wissen in Form und Gestalt des Sinnlichen und Objektiven selber, in welchem das Absolute zur Anschauung und Empfindung kommt. Die *zweite* Form sodann ist das *vorstellende* Bewusstsein, die *dritte* endlich das *freie* Denken des absoluten Geistes“ (ebd.).

So wird Kunst an die *Anschauung* gebunden, Religion an die Vorstellung und Philosophie ans Denken.

Damit liegt der Grund für die Hierarchisierung der drei Formen des absoluten Geistes bereits in der Philosophie des theoretischen Geistes: Trotz der inhaltlichen Gemeinsamkeit, ist es die Rangfolge der ‚Formen‘, in denen Kunst, Religion und Philosophie jeweils das Wahre erfassen. Das bedeutet für Hegel vor dem Hintergrund der Hierarchie von Anschauung, Vorstellung und Denken im theoretischen Geist, dass die Kunst nicht die höchste und abschließende Form des Geistes sein kann. Die Begrenztheit der Kunst hängt daher nach Hegel mit der begrenzten Erkenntnisqualität der Anschauung zusammen, wie sie schon in der Philosophie des theoretischen Geistes erläutert wurde.

Die Entwicklung von Anschauung, Vorstellung und Denken im theoretischen Geist wurde schon in Kapitel 2.3.2 dargelegt und problematisiert. Hier geht es nur um die Philosophie des absoluten Geistes.

Kunst, Religion und Philosophie sind Hegel zufolge keine gleichwertigen Möglichkeiten des absoluten Geistes. In diesem Sinne formuliert er die berühmte These von der ‚Vergangenheit der Kunst‘. Er behauptet:

„[...] die Philosophie hat mit Kunst und Religion denselben Inhalt und denselben Zweck; aber sie ist die höchste Weise, die absolute Idee zu erfassen, weil ihre Weise die höchste, der Begriff, ist“ (6.549).

Obwohl Hegel immer wieder betont, dass der Inhalt dieser drei Sphären identisch sei, stehen die *Formen*, in denen dieser erfasst und dargestellt werden soll, in einer hierarchischen Ordnung. Gegenüber der Philosophie erweisen sich Kunst und Religion als mangelhaft. Diese Mängel werden nach Hegel in der Philosophie aufgehoben, das heißt das, was Kunst und Religion erreichen wollen, wird erst in der Philosophie auf adäquate Weise erreicht.⁸³ Hegel geht davon aus, dass gemäß der Entwicklung des theoretischen Geistes das begriffliche Erfassen der Wahrheit Vorrang gegenüber der Anschauung habe, da das Wahre selbst eine ideell-begriffliche Struktur habe. Daher sei die Kunst nicht mehr die Beschäftigung mit dem Wahren in ihrer höchsten Form.

Auch im Laufe der geschichtlichen Entwicklung habe „der Gedanke und die Reflexion die schöne Kunst überflügelt“ (13.24). Für Hegel, der Geschichte als Fortschritt im „Bewusstsein der Freiheit“ und als Prozess des immer mehr zu sich selbst kommenden Geistes begreift, sind Kunst, Religion und Philosophie drei geschichtlich aufeinanderfolgende Formen, in denen der Geist Wahrheit erfassen kann. Aber erst in der Philosophie findet der Geist sein angemessenes Medium, während Kunst und Religion im Lauf der geschichtlichen Entwicklung ihre höchste Aufgabe, das Wahre zu erfassen, immer weniger erfüllen können: „uns [den Menschen zu Hegels Zeit; Anmerkung S. O.] gilt Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft“ (13.141). Deshalb sei die Kunst ihrer höchsten Bestimmung nach – dem Ausdruck der Wahrheit – für uns ein Vergangenes. Doch mit dem Ende der Kunst meint Hegel nicht ihr Verschwinden:

„Man kann wohl hoffen, dass die Kunst immer weiter steigen und sich vollenden werde, aber ihre Form hat aufgehört, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein. Mögen wir die griechischen Götterbilder noch so vortrefflich finden und Gottvater, Christus, Maria noch so würdig und

⁸³ Dies hat in der Forschung zu der weitverbreiteten Ansicht geführt, dass Hegel Kunst als „schlechtere Philosophie“ betrachte. Z.B. bei Glockner 1965, 438 f., Bubner 1989, 22 f.

vollendet dargestellt sehen – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr“ (13.142).

Hegel geht es vielmehr darum, zu zeigen, dass die Kunst im Laufe der Geschichte ihre Funktion als höchste Erkenntnis der Wahrheit verloren hat: Sie ist nicht mehr zeitgemäß. Denn das höchste Bedürfnis des Geistes wird durch Kunst nicht mehr befriedigt. Das heißt, die Darstellung des Wahren ist nach Hegel in letzter Konsequenz nicht sinnlich-anschaulich möglich. Was in der Kunst nur angeschaut und in der Religion bloß vorgestellt wird, kann erst in der Philosophie wirklich *begriffen* werden.

Das Kunstwerk bringt die Wahrheit in der Form sinnlicher Anschauung zu Bewusstsein: In der Kunst erscheint die „Wahrheit in der Weise sinnlicher Gestaltung“ (13.140). Der Geist beschäftigt sich also auf eine sinnliche und unmittelbare Weise mit der Wahrheit, was bedeutet, dass der Geist hier auf ein „äußerlich gegebenes Material“ (10.368) angewiesen ist. Da das Wahre in der Kunst nur durch diese Beziehung auf äußerliches und sinnliches Material ausgedrückt werden kann, ist die Form der Anschauung nach Hegel mangelhaft: Das Wahre wird in der Kunst nicht begrifflich, sondern als etwas Sinnliches dargestellt und angeschaut. Hegel zufolge liegt der anschaulichen Beschäftigung mit dem Wahren eine anschauliche Wahrheitsvorstellung zugrunde. Der anschaulichen Bewusstseinsform entspreche nämlich nur der ebenso sinnlich-materielle Inhalt:

„Nur ein gewisser Kreis und Stufe der Wahrheit ist fähig, im Elementen des Kunstwerks dargestellt zu werden; es muss noch in ihrer eigenen Bestimmung liegen, zu dem Sinnlichen herauszugehen und in demselben sich adäquat sein zu können, um echter Inhalt für die Kunst zu sein“ (13.23).

Diese anschauliche Wahrheitsvorstellung findet sich in der griechischen Antike, und in diesem Sinne „war bei den Griechen z.B. die Kunst die höchste Form, in welcher das Volk die Götter sich vorstellte und sich ein Bewusstsein von der Wahrheit gab“ (13.141). Weil der Zugang zur Wahrheit in der Kunst Hegel zufolge beschränkt ist, gilt die Kunst eben „nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft“ (ebd.). Durch die sinnliche Anschauung sei die Wahrheit nicht vollständig zu erschöpfen. Die Kunst gehört zwar Hegel zufolge zum abso-

luten Geist, was bedeutet, dass Kunst ein notwendiges Moment des Wahren ist, es ist aber nicht mit diesem gleichzusetzen. Denn die Kunst sei dahingehend eingeschränkt, dass sie immer auf äußeres Material angewiesen sei. Aber nicht alle Dimensionen der Wahrheit könnten sinnlich dargestellt werden, es bedürfe dazu Vorstellungskraft und Begrifflichkeit. Insofern gebe es adäquatere Wege, das Wahre zu erfassen, bessere Wege als Kunst, die Wahrheit auszudrücken.

Da die „Schranke“ der Kunst nach Hegel in ihrem Angewiesensein auf ein äußeres Material besteht, liegt nahe, dass Hegel den Übergang zu „höheren Formen des Bewusstseins“, dem „Nach“ (ebd.) der Kunst, in einer Befreiung von dieser Beschränkung sieht. Der Geist entdeckt sein Bedürfnis,

„sich nur in seinem eigenen Inneren als der wahren Form für die Wahrheit zu befriedigen. [...] So wendet sich der weiterblickende Geist von dieser Objektivität in sein Inneres zurück und stößt sie von sich fort“ (13.142).

Der absolute Geist bedarf einer höheren Form als der Kunst. Diese Form ist die religiöse Vorstellung. Das Absolute ist hier nicht mehr äußeres Objekt, sondern im Inneren des Subjekts unmittelbar gegenwärtig: Die „innere Gegenwart und Vorstellung wird als das wesentliche Element für das Da-sein des Absoluten“ (13.143) empfunden. Indem sie die äußere Sinnlichkeit abstreift, hebt die Religion die Beschränkung der Kunst auf.

Aber auch die religiöse Vorstellung stößt an ihre Grenzen: Der Inhalt der Vorstellung ist in der Form der Innerlichkeit, aber die religiöse Vorstellung kann nach Hegel nicht die höchste Form der Innerlichkeit sein. Die Mängelhaftigkeit der Vorstellung bestehe darin, dass die Vorstellungsinhalte nicht in eine begründete Beziehung zueinander gebracht werden könnten, Widersprüche stünden ruhig nebeneinander. Durch diese Mängel werden wir Hegel zufolge dazu getrieben, die Form der Vorstellung zu verlassen – die Mängel der Vorstellung motivieren das Denken zu klären, worin die Mängel bestehen. Die Vorstellung löst sich insofern auf in die Form des philosophischen *Denkens*.

Die dritte Form des absoluten Geistes ist also die Philosophie, ihr Medium ist das Denken. Für das Denken ist nach Hegel charakteristisch, dass die

Denkinhalte nicht beziehungslos nebeneinander stehen, sondern einen systematischen Zusammenhang bilden. Im Denken wird daher die Kategorie der Notwendigkeit relevant. Deshalb kann nur die Philosophie „einen Gegenstand nach der Notwendigkeit seiner inneren Natur“ (13.26) entfalten und beweisen.

Ähnlich wie das Denken auf der Stufe des theoretischen Geistes in sich Subjektivität und Objektivität vereinigt, vereinigt die Philosophie

„die *Objektivität* der Kunst, welche hier zwar die äußere Sinnlichkeit verloren hat, aber deshalb mit der höchsten Form des Objektiven, mit der Form des *Gedankens* vertauscht hat, und die *Subjektivität* der Religion, welche zur Subjektivität des *Denkens* gereinigt ist“ (13.143 f.).

Die Philosophie ist in diesem Sinn die Synthese der Objektivität der Kunst und der Subjektivität der Religion. So kann Hegel sagen, dass

„das Denken einerseits [...] die innerste, eigenste Subjektivität“ ist und „der wahre Gedanke, die Idee, [ist] zugleich die sachlichste und objektivste Allgemeinheit, welche erst im Denken sich in der Form ihrer selbst erfassen kann“ (13.144).

Weil sie die die begriffliche Struktur des Wahren auf *rein begriffliche* Weise erfasst und das Wahre in der Freiheit des Denkens erkennt, ist die Philosophie nach Hegel die höchste Form der Erkenntnis. Sie steht damit über Religion und Kunst.

Da erst in der Philosophie Erkennendes und Erkanntes endgültig zusammenfallen, kann auch nur sie den Abschluss des Systems bilden: Sie wird ‚Denken des Denkens‘, das heißt,

„die Bewegung, welche die Philosophie ist, findet sich schon vollbracht, indem sie am Schluss ihren eigenen Begriff erfasst, d.i. nur auf ihr Wissen zurücksieht“ (10.379).

Hier wird die Philosophie selbstbezüglich, sie wird – mit dem von Friedrich Schlegel geprägten Wort – zur ‚Philosophie der Philosophie‘. Die Darstellung der Philosophie erinnert an Hegels Darstellung der absoluten Idee, die er als „Denken des Denkens“ bezeichnet. Die Philosophie wiederholt also gewissermaßen die Bewegung der absoluten Idee. Auch sie sieht zurück: Der Blick zurück reicht von der ersten logischen Kategorie, dem Sein,

bis hin zum absoluten Geist. Die Philosophie entwirft einen Begründungszusammenhang, in dem sie selbst ihren Ort hat. Sie ordnet sich in diesen Zusammenhang selbst ein und begründet sich selbst.

Nachdem nun der hegelische Gedankengang rekonstruiert wurde, können nun einige wesentliche Probleme der Argumentation in den Fokus rücken. Diese hat vor allem Hösle in seiner Analyse der entsprechenden Passagen der Ästhetik herausgestellt.

Hösle argumentiert, dass die Bestimmung des Verhältnisses von Kunst, Religion und Philosophie bei Hegel ziemlich unklar sei.⁸⁴ Denn die drei Formen des theoretischen Geistes seien keine Formen des Zugriffs auf ein gemeinsames Objekt, sondern unterschiedliche Formen einer Subjekt-Objekt-Relation.⁸⁵ Dementsprechend müsste der Inhalt von Kunst, Religion und Philosophie eigentlich unterschiedlich sein, der Inhalt von Anschauung, Vorstellung und Denken sei schließlich auch unterschiedlich. Die Identität des Inhalts wird zwar von Hegel wiederholt postuliert, lässt sich aber durch den Rückgriff auf den theoretischen Geist schwerlich begründen.

Hösles Einwand gründet darauf, dass Kunst möglicherweise gar nicht denselben Wahrheitsanspruch (Inhalt) habe wie die Philosophie, sondern eine ihr eigentümliche Wirkssphäre, und dass daher Hegels These vom ‚Ende der Kunst‘ zurückgewiesen werden müsse. Denn diese beruhe auf dem Argument, dass Kunst, Religion und Philosophie denselben Inhalt haben, Kunst und Religion ihn aber nur in einer defizienten Form zu erfassen vermögen. Kunst und Religion hätten Hegel zufolge denselben Anspruch wie die Philosophie, ohne jedoch diesem Anspruch in konsistenter Weise gerecht zu werden.

Es sei aber problematisch, ob die Kunst diesen Anspruch auf absolute Erkenntnis tatsächlich habe. Ihr Anspruch sei derjenige auf Schönheit, nicht

⁸⁴ Vgl. dazu auch Kwon 2004, 185-188, der sich in seiner Darstellung des Problems stark an Hösle orientiert.

⁸⁵ Vgl. Hösle 1988, 593 ff., auch Bungay 1987, 32.

auf Wahrheit. Wenn die Kunst einen anderen Anspruch habe als Religion und Philosophie, so könne sie durch diese nicht überflüssig gemacht werden. Die Kunst habe ein spezifisches Tätigkeitsfeld, das durch die Philosophie nicht absorbiert zu werden vermöge. Zwar sei die Grundlage der Kunst der klare Bezug auf eine relevante Wahrheit – damit setze das Schöne das Wahre voraus, aber es sei *mehr* als das Wahre. In der Kunst gehe es – so Hösle – nicht nur um den wahren Gehalt, sondern dieser solle für Anschauung und Vorstellung *scheinen*, also sinnliche Existenz annehmen. Daher fragt Hösle, ob nicht gerade auf Basis von Hegels Begriff der Idee das Sich-Entäußern in die Sinnlichkeit als eine kategorial höhere Stufe interpretiert werden müsse als ihr bloßes In-sich-Bleiben in der Philosophie. So könne die Kunst den Bruch tilgen, den Religion und Philosophie bewirken, indem sie sich aus dem Diesseits der endlichen Sinnlichkeit entfernen. Wenn man Hösles Argumentation folgt, ist die Kunst nicht eine Stufe auf dem Weg zur Philosophie, sondern eine Mittlerin, die von der Philosophie aus eine Brücke zur äußeren Realität schlägt: Die Kunst ist keine bloße Vorläuferin von Religion und Philosophie, sondern vollendet das System der Wissenschaften.⁸⁶

Dementsprechend wird für Hösle auch die Hegels Auffassung, die Philosophie sei die Synthese von Kunst und Religion, problematisch:

„Sicher eignet der Philosophie Objektivität – aber Objektivität im Sinn von Wahrheit und Verbindlichkeit; mit der Objektivität der Kunst meint Hegel aber ihre Natürlichkeit und Sinnlichkeit, und diese geht der Philosophie noch mehr ab als der Religion, wie umgekehrt diese in höherem Maße geistige Objektivität beanspruchen kann als die Kunst. Hegels Auffassung, die Philosophie sei eine Synthese von Kunst und Religion ist daher nicht nachzuvollziehen“ (Hösle 1987, 594).

Hösles Einwände betreffen den Aufbau des absoluten Geistes und die systematische Stellung der Kunst.

Ein weiterer Einwand problematisiert den Anschauungsbegriff, den Hegel der Kunstphilosophie zugrunde legt. Hegel unterscheidet die Kunsterfahrung nicht von der Erfahrung anderer Gegenstände, sondern zieht zur

⁸⁶ Vgl. Hösle 1987, 600 f.

Erläuterung der Kunsterfahrung den Anschauungsbegriff heran, wie er im theoretischen Geist entwickelt wurde. Die Gleichsetzung von Kunsterfahrung und Erfahrung anderer Gegenstände lässt sich aber, das haben z.B. zeitgenössische Theorien ästhetischer Erfahrung gezeigt⁸⁷, durchaus kritisch hinterfragen. Das würde bedeuten, dass die Anschauung der Kunst in der vom theoretischen Geist dargestellten und kritisierten Anschauung nicht aufgeht und dass, wer die Anschauung des theoretischen Geistes als die einzige Form der Kunstrezeption begreift, von vornherein keinen Zugang zum Kunstwerk findet.⁸⁸

Um dies genauer zu erklären: Die Anschauung des theoretischen Geistes kann nicht viel mehr erfassen, als eine raum-zeitliche Identität von Gegenständen. Ob die Erfahrung von Kunstwerken darin aufgeht, kann aber – durchaus im Rahmen des hegelischen Denkens – bezweifelt werden. Denn nach Hegel zeigt das Werk eben keine bloß raum-zeitlich-abstrakte Identität, sondern ist *in sich konkret* – eben weil das Kunstwerk eine Realisierung des logischen *Begriffs* ist.⁸⁹ Und weil das Werk eine Realisierung des Begriffs ist, kann die auch sinnliche Kunstanschauung dem begrifflichen Wesen des Geistes gerecht werden.

⁸⁷ Zu Begriff und Theorie der ästhetischen Erfahrung vgl. Kap. 5.3.

⁸⁸ Vgl. dazu auch Scheer 1997, 139: „Zu dieser nüchternen Feststellung [dass die Kunst aufgehört habe, das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein, Einführung S. O.] kommt Hegel wohl deshalb, weil er die Formen des Bewusstseins [...] selbst in der Sphäre des absoluten Geistes noch streng unterscheidet. Hier sollte dem Geist der Gegenstand nicht mehr als fremder begegnen. Hegel konstatiert jedoch mit der fortschreitenden geschichtlichen Entwicklung des Geistes eine Befremdung des Geistes durch das Medium der Anschauung, wie es in der Kunst begegnet. Hegel kann mit seinen Voraussetzungen nicht akzeptieren, dass eine hohe Reflektiertheit auch im Medium der Anschauung selbst auftreten kann und das Kunstwerk so das Bedürfnis des Geistes durchaus befriedigen kann. Er legt die Anschauung zu sehr auf den Modus der Unmittelbarkeit fest, ein Verfahren, das schon angesichts der Kunstentwicklung zu Hegels Zeit fragwürdig ist, erst recht aber in Hinblick auf Werke der sog. klassischen Moderne.“

⁸⁹ Inwieweit das Kunstwerk als Realisierung des Begriffs verstanden werden kann, wird in Kapitel 3 genauer ausgeführt.

Hegel hat zwar weder in der *Enzyklopädie* noch in den *Vorlesungen* einen alternativen Anschauungsbegriff entwickelt. Aber in seinen Ausführungen zur Abgrenzung der Kunst von den endlichen Sphären des Geistes scheint er zumindest in diese Richtung gedacht zu haben. Denn auf der Stufe des absoluten Geistes befindet sich der Geist in einer sehr hohen Vermittlung seiner selbst mit seinem Anderen, er unterliegt weder den Beschränkungen des theoretischen noch des praktischen Geistes. Oben wurde dargelegt, dass der Geist auf dieser Stufe im Unterschied zum theoretischen Geist dem Kunstobjekt nicht mehr als etwas Gegebenem gegenübersteht, sondern es in seiner Einheit von Begriff und Realität erkennt. Anders als der praktische Geist ordnet er das Kunstwerk nicht seinen endlichen Zwecken unter, sondern betrachtet es als Selbstzweck. In der Kunstbetrachtung ist daher, wie oben bereits entwickelt wurde, im Unterschied zur theoretischen Anschauung ist die Identität von Subjektivität und Objektivität schon gegeben. Von einer Unfreiheit des Geistes, wie sie in der Anschauung des theoretischen Geistes expliziert wurde, kann also hier keine Rede sein.

Gemäß dem dargelegten Entwicklungsgang setzt der absolute Geist die theoretische und praktische Überwindung des endlichen Geistes voraus.⁹⁰ Im Unterschied zum Willen, der sich in eine *äußerliche* Objektivität begibt, hat der absolute Geist die Wirklichkeit schon als die *seine* erkannt. Deshalb bleibt er in dieser Entäußerung bei sich selbst. Anders als der theoretische Geist weiß er, dass alles Gegebene von ihm produziert wurde. Die Erkenntnis des Geistes in der Kunst zeichnet sich nach Hegel daher dadurch aus, dass die Entäußerung des Geistes in die Sinnlichkeit der Kunst zugleich eine reflexive Rückwendung des Geistes auf sich selbst ist, insofern er *sich selbst* im Kunstwerk objektiviert und anschaut.⁹¹ In diesem Prozess ist der im Bereich des endlichen Geistes nicht überwindbare Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt aufgehoben. Diese Struktur war schon zu Beginn

⁹⁰ Die Erkenntnisweise der Kunst wurde bereits von den endlichen Erkenntnisweisen des Geistes abgegrenzt: Die Kunst überwindet nach Hegel sowohl die Einseitigkeit der theoretischen Reflexion als auch des endlichen Willens.

⁹¹ In diesem Sinne spricht Wiehl von der „Form des Handlungsbegriffs im reflexionsästhetischen Gebrauch“ (Wiehl 1971, 147).

der Geistphilosophie als Bestimmung des Geistes überhaupt thematisch und wurde als ‚Manifestation‘ bezeichnet. In der Kunst als einem Moment des absoluten Geistes hat der Geist nun die adäquate Manifestation seiner selbst erreicht.

Das heißt, dass die Kunstanschauung im Grunde von der Anschauung anderer Gegenstände und Ereignisse zu unterscheiden wäre. Hierin liegt eine Chance für eine „Aufwertung“ der Kunst. Dementsprechend könnte Hegel, ohne dass er das selbst gesehen hätte, zu einer positiven Einschätzung der Sinnlichkeit der Kunst kommen. Damit ist eine Möglichkeit eröffnet, Hegels Position zu aktualisieren, ohne die ‚These vom Vergangenheitscharakter‘ der Kunst unhinterfragt stehen zu lassen.

2.4 Hegels Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Ästhetikvorstellungen in der ‚historischen Deduktion des Kunstbegriffs‘ in den *Vorlesungen über die Ästhetik*

Die folgenden Ausführungen rekonstruieren Hegels Herleitung des Kunstbegriffs in den *Vorlesungen über die Ästhetik*. Ziel der folgenden Darstellung ist zum einen, Hegels Kunstbegriff in Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Positionen weiter zu schärfen und zu einem tieferen Verständnis seiner Position zu gelangen. Zum anderen kann in dieser Auseinandersetzung gezeigt werden, was Hegel gegenüber anderen zeitgenössischen Positionen auszeichnet.

In den *Vorlesungen über die Ästhetik* entwickelt Hegel seinen Kunstbegriff in Auseinandersetzung mit im 18. Jahrhundert populären Vorstellungen von der Kunst und früheren philosophischen Bestimmungen des Kunstbegriffs. In diesem Überblick geht Hegel, wie er selbst einräumt, „lemmatisch“ (13.42) vor und konzentriert sich nur auf einige ausgewählte Punkte. Das bedeutet, dieser Überblick ist weder vollständig, noch in bis ins letzte Detail genau. Aber auf der Basis dieser Auseinandersetzung kann er seine eigene Bestimmung des Kunstwerks herleiten.

Hegels Überlegungen kreisen insgesamt um das Verhältnis von Bedeutung und Gestalt eines Kunstwerks. Für ihn ist das Verhältnis von Inhalt und

Form für das Verständnis von Kunst grundlegend, so dass er an dieser Stelle schon voreiligend das Prinzip formuliert, das das Fundament der gesamten Ästhetik bilden wird: die Einheit von Inhalt und Form.⁹²

In einem ersten Schritt bestimmt Hegel seinen Themenbereich. Gegenstand seiner Vorlesungen sei eine „Philosophie der Kunst“ oder genauer: eine „Philosophie der schönen Kunst“ (13.13), nicht die Schönheit der Natur und deren Bedeutung für den Menschen. In Hegels Sicht steht die Kunsts Schönheit höher, weil sie „aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit“ (13.14) ist. Für Hegel kann der Mensch sich selbst im Kunstwerk wiedererkennen – und zwar besser als in der ihn umgebenden Alltagswirklichkeit:

„Menschliches Interesse, der geistige Wert, den eine Begebenheit, ein individueller Charakter, eine Handlung in ihrer Verwicklung und ihrem Ausgange hat, wird im Kunstwerke aufgefasst und reiner und durchsichtiger hervorgehoben, als es auf dem Boden der sonstigen, unkünstlerischen Wirklichkeit möglich ist“ (13.48 f.).

Ein Kunstwerk zeichne sich dadurch aus, dass es die „Taufe des Geistigen“ erhalten habe, nicht durch die Seite seiner „äußerlichen Existenz“ (ebd.). Da Kunstwerke höher stünden als Naturgegenstände, weil sie *geistige* Produkte seien, fordert er, man müsse den Bereich der Ästhetik auf Kunsts Schönheit festlegen.

Nach dieser grundsätzlichen Bestimmung seines Gegenstandsbereichs setzt Hegel sich zunächst mit dem auseinander, was zu seiner Zeit als „geläufige Vorstellung“ (13.44) vom Kunstwerk bekannt ist. Er diskutiert drei populäre Bestimmungen von Kunst, die er auf ihre Kohärenz und Legitimität überprüft: (a) die Annahme, dass Kunst kein Naturprodukt, sondern ein Produkt menschlicher Tätigkeit sei, (b) dass Kunst wesentlich für die Emp-

⁹² Schon in der historischen Deduktion des Kunstbegriffs deutet sich an, dass Form und Inhalt nicht als fixe Urelemente zu verstehen sind, sondern vielmehr – wie später noch zu entwickeln sein wird – in ihrem negativen Bezug zueinander zu fassen sind. Vgl. Kap. 3.2.5.

findung des Menschen gemacht oder dem Sinnlichen entnommen sei und (c) dass Kunst einen Zweck in sich habe.⁹³

(a) Ist das Kunstwerk wesentlich ein Produkt menschlicher Tätigkeit, führt die Frage nach der Natur dieser Tätigkeit auf Widersprüche: So widerspricht die Vorstellung, dass die Produktion von Kunst eine geistige und reflektierte Tätigkeit ist, der Annahme, dass Kunst ein Produkt „eines ganz eigenständlich begabten Geistes“ (13.45) ist, des Genies, und gleichsam bewusstlos und instinktartig geschaffen wird. Nach Hegel sind beide Aussagen – für sich genommen – einseitig:

„Als wesentlich ist nur die Ansicht festzustellen, dass, wenn auch Talent und Genius ein natürliches Moment in sich hat, dasselbe dennoch wesentlich der Bildung durch den Gedanken, der Reflexion auf die Weise seiner Hervorbringung sowie der Übung und Fertigkeit bedarf“ (13.46).

Erst die Synthese beider Vorstellungen führt auf den richtigen Weg, denn „die Seiten des Geistigen und Sinnlichen müssen im künstlerischen Produzieren eins sein“ (13.62).

Darüber hinaus weist Hegel die Vorstellung zurück, dass das Kunstwerk als menschliches Produkt den Produkten der Natur nachstehe. Er grenzt sich in diesem Zusammenhang auch deutlich von solchen Positionen ab, die davon ausgehen, dass die Natur als ein Werk Gottes der Kunst als Menschenwerk überzuordnen sei. Hier werde die Natur als Produkt eines göttlichen Schaffens verstanden, das höher zu achten sei als das von Menschen geschaffene Kunstwerk, das der lebendigen Natur gegenüber als äußerliches, totes Objekt erscheine. Für Hegel ist das Kunstwerk aber mehr als ein bloßes Ding, es wird nicht durch sein Objektsein zum Kunstwerk, sondern

„Kunstwerk ist es nur, insofern es, aus dem Geiste entsprungen, nun auch dem Boden des Geistes angehört, [...] und nur dasjenige darstellt, was nach dem Anklangen des Geistes gebildet ist“ (13.48).

Hegels Pointe liegt darin, dass für ihn das Göttliche selbst nur begreifbar ist, sofern es mit der menschlichen Vernunft vermittelt wird: Im Menschen

⁹³

Vgl. ebd.

sei ein Göttliches, das in ganz anderer und höherer Weise dem Wesen Gottes gemäß tätig sei als in der Natur. Gott sei Geist und im Menschen allein habe das Medium, durch welches das Göttliche hindurchgehe, die Form des bewussten, sich tätig hervorbringenden Geistes; die Natur sei aber ihrer Form nach bewusstlos, sinnlich und äußerlich, und stehe dadurch an Wert dem Bewusstsein bei Weitem nach.⁹⁴

Ist das Kunstwerk ein Produkt des Geistes, so muss geklärt werden, welches Bedürfnis Menschen dazu veranlasst, Kunstwerke hervorzubringen. Hegels These lautet, dass das menschliche Bedürfnis zur Kunstproduktion notwendig ist und darin wurzelt, dass der Mensch sich selbst und die Welt um sich herum verstehen will: Das Kunstwerk ist für Hegel ein Gegenstand, „in welchem er [der Mensch; Anmerkung S. O.] sein eigenes Selbst wiedererkennt“ (13.52). Aber Kunst ist für Hegel nicht nur eine Selbst- und Welterkenntnis, sondern in der Kunst manifestiert sich eine höhere und absolute Wahrheit, indem sie die allgemeinen Weltanschauungen und religiösen Ansichten ganzer Kulturen vermitteln kann. Dadurch, dass die Kunst sogar Göttliches und damit die letzten Gründe einer Weltanschauung darstellen kann, ist sie nach Hegel ein wesentliches Moment jeder menschlichen Gemeinschaft.

(b) An der Bestimmung, dass Kunst für die Empfindung des Menschen produziert und deshalb auch mehr oder weniger dem Sinnlichen entnommen sei, kritisiert Hegel die Annahme, dass Kunst ausschließlich dafür bestimmt sei, angenehme Empfindungen zu erregen, sowie die Auffassung, dass es einen spezifischen angeborenen oder erlernten Schönheitssinn gebe, den ‚Geschmacksinn‘.⁹⁵ Dazu unterscheidet er zunächst die Weise der Sinnlichkeit der Kunst von der Sinnlichkeit überhaupt. Das Kunstwerk ist nach Hegel auch als Sinnliches wesentlich für den *Geist*, der davon affiziert werden und irgendeine Befriedigung finden soll. Wesentlich sei nicht die „konkrete Materiatur“ (13.60), die äußerlich gegebene Sinnlichkeit, sondern die Umgestaltung des Sinnlichen *für den Geist*.

⁹⁴ Vgl. 13.49 f.

⁹⁵ Vgl. Kap. 2.2.5.

Geistiges kann sich nach Hegel auf unterschiedliche Weise zu Sinnlichem verhalten: als praktische Begierde und als theoretische Betrachtung. Unter Bezug auf Kants Bestimmung des ‚interesselosen Wohlgefallens‘ unterscheidet Hegel das Kunstinteresse von theoretischem und praktischem Verhalten.⁹⁶ Im Gegensatz zur Begierde lasse das Kunstinteresse seinen Gegenstand frei für sich bestehen und im Gegensatz zur theoretischen Betrachtung, die auf Allgemeines aus ist, hege es für den Gegenstand in seiner einzelnen Existenz Interesse und verwandle diesen nicht in einen allgemeinen Begriff.⁹⁷ Deshalb stehe das Kunstwerk „in der Mitte zwischen der unmittelbaren Sinnlichkeit und dem ideellen Gedanken“ (ebd.).

(c) Die letzte der ‚gewöhnlichen Vorstellungen von der Kunst‘, die Hegel diskutiert, ist die Frage des Zwecks der Kunst, deren Erörterung endlich zum „wahren Begriff der Kunst“ hinüberführen soll. Hegel weist die traditionelle Vorstellung zurück, dass Kunst die Nachahmung von Natur ist bzw. sein sollte.⁹⁸ Der Zweck der Kunst muss ihm zufolge in etwas anderem

⁹⁶ Kant entwickelt die Kategorie der ‚Interesselosigkeit‘ in der Kritik der ästhetischen Urteilskraft, wo er den Status ästhetischer Urteile untersucht. Diese Urteile, die sogenannten Geschmacksurteile, urteilen über die Schönheit oder Erhabenheit ihrer Gegenstände. Die Geschmacksurteile sind grundsätzlich anders als moralische Urteile oder Erkenntnisurteile: In ästhetischen Urteilen werden Gegenstände weder nach Erkenntniskriterien noch nach moralischen Prinzipien beurteilt. Schönes und Erhabenes gefallen nicht, weil sie eine bestimmte Funktion erfüllen, weil sie nützlich sind, weil sie moralisch gut sind oder weil sie eine Sinneslust erzeugen, sondern gefallen für sich selbst. Nach Kant steht die ästhetische Urteilskraft im Gegensatz zur begrifflich-bestimmenden Urteilskraft, die dem Erkenntnisprozess zugrundeliegt, denn die ästhetische Urteilskraft versucht nicht das Besondere unter gegebene Begriffe einzuordnen. Das ästhetische Urteil richtet sich nicht auf die allgemeine Bestimmung eines Gegenstands, sondern geht einher mit einem „Gefühl der Lust oder Unlust“ und so bestimmt Kant als schön das, was „ohne Begriff“ (Kant, KU, B 32) gefällt. Allerdings bezieht Kant diesen Gedanken auf das Naturschöne. Für Hegel verhält es sich aber genau umgekehrt: Er hält das Kunstschöne für grundlegend.

⁹⁷ Vgl. ebd.: „Denn der Geist sucht im Sinnlichen des Kunstwerks [...] sinnliche Gegenwart, die zwar sinnlich bleiben, aber ebensosehr von dem Gerüste seiner bloßen Materialität befreit werden soll.“

⁹⁸ Vgl. 13.65 ff.

als in der bloß formellen Nachahmung des Vorhandenen liegen, welche in allen Fällen nur technische Kunststücke, nicht aber Kunstwerke hervorbringen könne.⁹⁹

An die Stelle der Forderung, Kunst habe die Natur nachzuahmen, tritt deshalb bei Hegel das Bedürfnis, nicht nur die formale Darstellung, sondern auch den *Inhalt* der Kunst ins Zentrum des Interesses zu rücken. Für Hegel ist das Kunstwerk durch eine gegenseitige Beziehung von sinnlicher Form und ideellem Inhalt charakterisiert. Aber solange dieses Verhältnis asymmetrisch gedacht werde, blieben Bestimmungsversuche, wie die Vorstellung, es gehe in der Kunst wesentlich um die „Reinigung [...] der Leidenschaften, die Belehrung und die moralische Vervollkommnung“ (13.75) einseitig. Dieser Gedanke richte sich hauptsächlich auf die Kunstdarstellung und übersehe, dass die Kunstgestaltung eines *Inhalts* bedürfe, „der diese reinigende Kraft zu äußern imstande ist“ (ebd.). Die Ansicht, dass Kunst belehren solle, entstelle die Natur des Kunstwerks, indem sie das Kunstwerk auf einen „Lehrnutzen“ (13.76) beschränke und das Sinnliche als „bloße Hülle“ (ebd.) für abstrakte Lehrsätze betrachte. Auch die Auffassung, dass man den Zweck der Kunst als moralischen zu bestimmen habe, ist Hegel zufolge nicht besser: Man betrachte das Kunstwerk, als habe es seinen Zweck nicht in sich, sondern in etwas anderem. Man interessiere sich nicht mehr für die spezifischen Eigenschaften des Kunstwerks, sondern verstehe diese nur als Zeichen für etwas anderes, das den wahren Grund des Interesses ausmache. Man denkt,

„dass sich das Kunstwerk sodann auf ein anderes beziehen soll, das als das Wesentliche, Seinsollende für das Bewusstsein hingestellt ist, so dass nun das Kunstwerk nur als ein nützliches Werkzeug zur Realisation dieses außerhalb des Kunstbereichs selbständige für sich geltenden Zwecks Gültigkeit haben würde“ (ebd.).

Für Hegel bleiben alle diese populären Ansichten einseitig, weil sie es ihnen nicht gelingt, eine Bestimmung des Kunstwerks zu entwickeln, die *sowohl* dessen sinnliche *als auch* dessen geistige Seite umfasst. Auch wenn er nicht leugnet, dass die Ansichten teilweise berechtigt sind – wie beispielsweise

⁹⁹ Vgl. 13.67.

die Auffassung, dass das Gefühl durch die sinnliche Anschaulichkeit der Kunst mit angesprochen wird oder dass Kunst moralische Orientierung vermitteln kann –, betont er immer wieder, dass das Kunstwerk sinnliche *und* geistige Seite des Menschen gleichermaßen anspreche.

Hegel bestimmt daher den Zweck der Kunst als in ihr selbst liegend. In diesem Sinne behauptet er,

„dass die Kunst die Wahrheit in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, [...] und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe“ (13.82).

Hier formuliert Hegel seine Sichtweise der ‚Autonomie der Kunst‘. Für ihn ist – im Unterschied zu Kant – Kunst nicht in dem Sinne autonom oder zweckfrei, dass dies zu ihrer Verabschiedung aus allen gesellschaftlichen Zusammenhängen führe, sondern Kunstwerke besitzen als geistige Produkte eine allgemeine Bedeutung für den Menschen und die Gesellschaft. Die Autonomie der Kunst besteht nach Hegel darin, dass sie frei von *äußeren, nicht in ihr selbst liegenden Zwecken* ist. Zweck der Kunst ist die Vermittlung eines Geistigen in einem sinnlichen Medium. Aber dieser Zweck ist kein äußerer Zwang, sondern die Kunst ist autonom, weil sie nur ihrem eigenen Gesetz folgt. Denn sie selbst ist – obwohl sinnlich gestaltetes – wesentlich geistiges Produkt. Sie ist Selbstdarstellung des Geistes in der Sinnlichkeit.

Im Anschluss an die Kritik geläufiger Vorstellungen wendet sich Hegel der wissenschaftlichen Betrachtung von Kunst zu und befasst sich mit bestimmten Autoren und Theorien, wie Hirt, Goethe¹⁰⁰, Kant, Schiller, Schelling und den Romantikern, die seiner eigenen Konzeption näher stehen. Hegel setzt sich hier mit den unterschiedlichen Bestimmungen von Form und Inhalt bzw. von Geistigem und Sinnlichem auseinander.

¹⁰⁰ Die Theorien von Hirt und Goethe behandelt Hegel schon vorher unter dem Titel: ‚Wissenschaftliche Behandlungenarten des Schönen und der Kunst‘, weil sie aber inhaltlich eigentlich eher mit den anderen Theorien zusammenhängen, werden sie hier auch zusammen mit den anderen dargestellt.

In der Diskussion der unterschiedlichen theoretischen Positionen erhebt Hegel keinen Anspruch auf Vollständigkeit, sondern widmet sich nur den Definitionen, „welche näher auf das hinzielen, was in der Tat in der Idee des Schönen liegt“ (13.33). Zunächst unterscheidet er zwei entgegengesetzte theoretische Richtungen, die er beide als einseitig verwirft. Die eine Richtung geht vom Partikulären und Vorhandenen aus, ihre Basis ist empirisch. Hegel sieht in dieser Vorgehensweise folgende Probleme: Die Vertreter dieser Richtung beziehen sich nur auf eine sehr beschränkte Anzahl von Kunstwerken, versuchen aber trotzdem allgemeine Kriterien und Gesetze zu formulieren:

„Der Inhalt, den sie der Betrachtung unterwerfen, wird aus unserer Vorstellung als ein Vorhandenes angetroffen und aus ihr heraus in Definitionen festgestellt werden. Damit befinden wir uns aber sogleich auf einem unsicheren, dem Streit unterworfenen Boden. Denn zunächst könnte zwar scheinen, als sei das Schöne eine ganz einfache Vorstellung. Doch ergibt es sich bald, dass sich in ihr mehrere Seiten auffinden lassen, und so hebt denn der eine diese, der andere eine andere heraus, oder wenn auch die gleichen Gesichtspunkte berücksichtigt sind, entsteht ein Kampf um die Frage, welche Seite nun als die wesentliche zu betrachten sei“ (13.32).

Hegel kritisiert, dass es bei einer empirischen Vorgehensweise an Kriterien mangelt, anhand derer entschieden werden kann, welche Gesichtspunkte als wesentlich zu betrachten sind.

Als erstes Beispiel dieser Richtung greift Hegel den Begriff des ‚Charakteristischen‘ des Berliner Kunsthistorikers Alois Hirt¹⁰¹ auf. Hirt geht davon aus, Zweck der Kunst sei der individuelle Ausdruck der wesentlichen Charakteristika eines Gegenstands. Hegel interpretiert Hirts Essay als Diskussion darüber, wie der Inhalt, der als „eine bestimmte Empfindung, Situation, Begebenheit, Handlung, Individuum“ bestimmt wird, auf seine Form bezogen wird und schließt dann: „Die abstrakte Bestimmung des Charakteristischen betrifft also die Zweckmäßigkeit, in welche das Besondere der Kunstgestalt den Inhalt, den es darstellen soll, wirklich heraushebt“ (13.34).

¹⁰¹ Hirt, Alois: Versuch über das Kunstschoene. Erschienen in den Horen 1797.

Hegel geht davon aus, dass Hirts Begriff des Charakteristischen eine wichtige Bestimmung enthält:

„Nach der Bestimmung des Charakteristischen aber soll nur dasjenige mit in das Kunstwerk eintreten, was zur Erscheinung und wesentlich zum Ausdruck gerade nur dieses Inhalts gehört; denn nichts soll sich als müßig und überflüssig zeigen“ (13.35).

Hirts Bestimmung des Charakteristischen ist also für Hegel deshalb interessant, weil er Form und Inhalt nicht einfach unterscheidet, sondern weil er davon ausgeht, dass Form und Inhalt in einem gewissen Sinne identisch sind: Es gibt kein Moment der Form, dass den Inhalt nicht ausdrückt, oder es ist überflüssig.

Hirt gibt allerdings nach Hegel keine Auskunft darüber, was genau unter dem Inhalt des Kunstschenen zu verstehen sei, daher seine Bestimmung sei rein formell, obwohl sie Wahrhaftes enthalte.¹⁰²

Deshalb greift Hegel diesen Gedanken auf und versucht, ihn weiter zu entwickeln, indem er sich Goethes Bestimmung des Schönen zuwendet. Goethe versteht den Inhalt als die Bedeutung, auf welche die äußere Erscheinung eines Kunstwerks hindeutet.¹⁰³ Für Goethe sei das Verhältnis von Form und Inhalt paradigmatisch im Leib-Seele-Verhältnis verwirklicht:

„Ebenso das menschliche Auge, das Gesicht, Fleisch, Haut, die ganze Gestalt lässt Geist, Seele durch sich hindurchscheinen, und immer ist hier die Bedeutung noch etwas Weiteres als das, was sich in der unmittelbaren Erscheinung zeigt. In dieser Weise soll das Kunstwerk bedeutend sein [...]“ (13.36 f.).

Im Kunstwerk sollen sich also Form und Inhalt so zueinander verhalten, wie der Leib zur Seele. Der ‚Leib‘ wird gleichgesetzt mit dem äußeren Material eines Kunstwerks, die ‚Seele‘ mit seiner Bedeutung.¹⁰⁴ Damit liegt bei Goethe ein anderes Verständnis von ‚Inhalt‘ vor als bei Hirt: Während Hirt

¹⁰² Vgl. 13.36.

¹⁰³ Hegel bezieht sich hier auf einen Goethe-Kommentar von Johann Heinrich Meyer (Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen. Dresden 1824-36).

¹⁰⁴ Vgl. 13.37.

den ‚Inhalt‘ als „eine bestimmte Empfindung, Situation, Begebenheit, Handlung, Individuum“, sozusagen als künstlerisches Themenmaterial bestimmt, denkt Goethe ihn als ‚innere Seele‘ bzw. ‚Bedeutung‘, die in einer Interpretation erschlossen werden soll.¹⁰⁵ Hegel knüpft in seinen Überlegungen zunächst an das Verhältnis von innerer Bedeutung und äußerer Darstellung an und erklärt, dass

„die Elemente des Schönen ein Inneres, einen Inhalt, und ein Äußeres, welches jenen Inhalt bedeutet, charakterisiert; das Innere scheint im Äußeren und gibt durch dasselbe sich zu erkennen, indem das Äußere von sich hinweg auf das Innere hinweist“ (13.37).

Insgesamt sieht Hegel aber weder bei Hirt noch bei Goethe eine nähere Bestimmung des Inhalts oder des Verhältnisses von Inhalt und Form.

Hegel unterscheidet die empirische Kunstbetrachtung insgesamt von einer anderen Richtung, die bemüht ist, die *Idee* des Schönen zu ergründen.¹⁰⁶ Einer der wichtigsten Vertreter dieser Richtung sei Platon. Platon betrachte die Gegenstände nicht in ihrer Besonderheit, sondern in ihrer Allgemeinheit: „nicht die einzelnen guten Handlungen, wahren Meinungen, schönen Menschen oder Kunstwerke, sondern das Gute, das Schöne, das Wahre selbst“ (13.39). Platon habe zwar bereits erkannt, dass das Schöne als Idee bestimmt werden müsse, das Problem seiner Auffassung aber bestehe darin, dass sie die sinnliche Individualität der Kunstgegenstände übersehe und so zu einer „abstrakten Metaphysik“ werde, die nicht auf wirkliche Kunstwerke angewendet werden könne.

Wenn der Anspruch der Kunstphilosophie ist, auszumachen, was das Schöne überhaupt ist und wie es sich im Kunstwerk zeigt, muss der Begriff des Kunstschönen so gefasst werden, dass er

„[...] die beiden angegebenen Extreme in sich vermittelt [enthält, Einfügung von S.O.], indem er die metaphysische Allgemeinheit mit der Bestimmtheit realer Besonderheit vereinigt“ (ebd.).

¹⁰⁵ Später werden wir sehen, dass Hegel in seiner Analyse der Struktur des Kunstwerks die Leib-Seele-Metaphorik weit hinter sich lässt.

¹⁰⁶ Vgl. 13.39.

Dies sei in den Ästhetiken Kants, Schillers und Schellings der Fall.¹⁰⁷ Kant habe beispielsweise „diesen Vereinigungspunkt nicht nur seinem Bedürfnisse nach gefühlt, sondern denselben auch bestimmt erkannt und vor die Vorstellung gebracht“ (13.83 f.). Die *Kritik der Urteilskraft* stelle heraus, dass

„im Kunstschoen der Gedanke verkörpert [ist] [...], so dass Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Begriff in Einem ihr Recht und Befriedigung finden“ (13.88).

Bei Kant erhält damit die Bestimmung des Verhältnisses von Inhalt und Form eine neue Nuance: ‚Form‘ wird nun als sinnliches Material interpretiert; unter ‚Inhalt‘ wird Gedanke, Freiheit und Begriff verstanden. Damit wird die *Kritik der Urteilskraft* für Hegel zum Ausgangspunkt für das wahre Begreifen des Kunstschoen. Er kritisiert allerdings, dass „auch diese anscheinend vollendete Aussöhnung“ „schließlich dennoch nur subjektiv in Rücksicht auf die Beurteilung wie auf das Hervorbringen, nicht aber das an und für sich Wahre und Wirkliche selbst sein“ (13.89) solle.

Schillers großes Verdienst sei der Versuch, die kantische Subjektivität zu durchbrechen und das Schöne objektiv zu fassen. Hegel findet bei Schiller einen weiteren wichtigen Aspekt, der für seinen eigenen Kunstbegriff relevant wird:

„Das Schöne ist also [...] die Ineinsbildung des Vernünftigen und Sinnlichen und diese Ineinsbildung als das wahrhaft Wirkliche ausgesprochen“ (13.91).

Die Bestimmung von Form als etwas Sinnlichem hatte sich schon bei Kant gefunden, neu ist nun die Bestimmung von ‚Inhalt‘ als ‚dem Vernünftigen‘. Schiller ist über Kant hinausgegangen, indem er die *Einheit* von beidem als Prinzip und Wesen der Kunst erfasst hat. Die Bedeutung von Schillers Neuorientierung besteht darin, dass er diese Einheit als Idee versteht und die Idee als das „allein Wahrhafte und Wirkliche“ (ebd.) erkannt hat. Platon verstand zwar auch das Schöne schon als Idee, aber Hegels grundsätzliche

¹⁰⁷ In seiner Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Positionen in der Ästhetik kritisiert Hegel auch die Romantiker. Da er von ihnen aber nahezu nichts positiv aufnimmt, werden sie an dieser Stelle nicht behandelt.

Neubestimmung der Idee besteht darin, dass auch die Sinnlichkeit in die Idee integriert wird. An diese Bestimmung konnte Schelling anschließen, dessen Verdienst nach Hegel darin bestand, dem Begriff der Kunst einen Ort im System der Wissenschaft zuzuweisen und sie dadurch in „ihrer hohen und wahrhaften Bestimmung“ (ebd.) aufzunehmen – auch wenn Hegel der systematischen Positionierung der Kunst bei Schelling letztlich nicht zustimmt.¹⁰⁸

Die wichtigsten Ergebnisse der bisherigen Ausführungen können nun kurz zusammengefasst werden: Zunächst wurde dargelegt, wie Hegels Kunstbegriff systematisch verortet ist. Für Hegel ist klar, dass über Kunst nur gesprochen werden kann, wenn man sie in ihrem systematischen Zusammenhang begreift. Das heißt, der Begriff der Kunst kann nicht unabhängig von ihrem systematischen Ort bestimmt werden.

Ferner wurde dargelegt, wie Hegel seinen Kunstbegriff im Bereich der Geistphilosophie verortet. Mit der Zuordnung der Kunst zum absoluten Geist konnte die Wahrheitsbezogenheit der Kunst erwiesen werden. Hegel liefert eine differenzierte Bestimmung der Wahrheit der Kunst, indem er das Wahrheitsgeschehen im Kunstwerk von anderen Formen, in denen Wahrheit erfasst werden kann, unterscheidet. Bei Hegel führt die Differenzierung des absoluten Geistes zur hierarchischen Stufenfolge von Kunst, Religion und Philosophie und diese führt zur These vom ‚Vergangenheitscharakter der Kunst‘. Diese These wurde zurückgewiesen, ohne aber Hegels Prämissen aufgeben zu müssen.

Um Hegels Kunstbegriff vollständig zu fassen und ihn auf seine Aktualität hin zu befragen, muss im Folgenden zum einen die innere Struktur des Kunstwerks näher in den Blick genommen werden. Daher soll jetzt Hegels Theorie des Ideals als der höchsten Realisierung dessen, was Kunst überhaupt möglich ist, untersucht werden.

¹⁰⁸ Für Hegel vollendet nicht die Kunst, sondern die Philosophie das System der Wissenschaften. Vgl. Kapitel 2.2.6.

Zum anderen muss über die generelle Bestimmung des Ideals hinaus dessen Realisierung in unterschiedlichen Kunstformen dargelegt werden. Hier kann dann gezeigt werden, wie Hegel Wandel und Verschiedenheit der Künste in seinen Kunstbegriff einschließt.

3. DIE STRUKTUR DES KUNSTWERKS IN HEGELS ÄSTHETIK

3.1 Die Grundlegung der Werkstruktur in der Logik

Nachdem im letzten Kapitel die Kunst als ‚Moment des absoluten Geistes‘ entwickelt wurde, soll nun die innere Struktur des Kunstwerks untersucht werden. Dazu werden die logischen Kategorien, die der Struktur des Kunstwerks zugrundeliegen, genauer betrachtet. Thema ist vor allem Hegels Analyse des ‚Begriffs‘ in der *Wissenschaft der Logik*, da der absolute Geist, in dem die Kunst verortet wird, als höchste Kategorie der Geistphilosophie dem Begriff als höchster Bestimmung der Logik entsprechen soll. Daher liegt es nahe, den Ansatzpunkt für ein tieferes Verständnis der Struktur des Kunstwerks in Hegels Ausführungen zum Begriff zu suchen. Das heißt, dass von der Beschaffenheit des Begriffs her auch die Struktur des Kunstwerks deutlich wird.¹⁰⁹

Gemäß des Ziels der vorliegenden Arbeit, die philosophische Relevanz von Hegels Ästhetik für eine zeitgenössische Theorie des Kunstwerks aufzuzeigen, soll dafür argumentiert werden, dass bei Hegel keine Werkkategorie vorliegt, die von einem organizistischen oder klassizistischen Kunstbegriff abhängt. Dazu muss einerseits der Vorwurf entkräftet werden, Hegel sei – wie Dieter Henrich formuliert – Klassizist in dem Sinne, dass er einzig der griechischen Kunst und deren höchster Manifestation, der Plastik des Phidias, die vollendete Realisierung des Kunstbegriffes zuerkenne.¹¹⁰

Andererseits muss die Meinung, Hegels Kunstbegriff beruhe auf der Vorstellung einer organischen Einheit im Kunstwerk, zurückgewiesen werden. Die Vorstellung von der organischen Einheit verkörpert – kurz gesagt – das Prinzip, dass ein Kunstwerk so gestaltet werden muss, dass jedes seiner Elemente notwendig ist, keines überflüssig und dass jede Veränderung zu einer Verschlechterung führt. Die Kunst der Moderne – so viel kann hier

¹⁰⁹ Vgl. 13.145: „Dies ist so zu verstehen, dass das Schöne selber als Idee [...] gefasst werden müsse“.

¹¹⁰ Vgl. Henrich, 2008.

schon vorgreifend gesagt werden – ist dadurch charakterisiert, dass sie die Grundidee einer sich selbst genügenden und geschlossenen organischen Einheit infrage stellt. Nur wenn gezeigt werden kann, dass weder das Modell der Substanz noch das des Organismus das Paradigma für das Verständnis der Struktur des Kunstwerks ist, sondern der Begriff, ist eine Möglichkeit eröffnet, Hegels Einsichten für die Moderne fruchtbar zu machen.

Dies kann zunächst am Aspekt der *Werkidentität* verdeutlicht werden. Die begriffliche Identität ist durch eine innere Prozessualität gekennzeichnet: Hegel hebt immer wieder hervor, der Begriff sei wesentlich *in sich bewegt*.¹¹¹ Versteht man die Struktur des Kunstwerks als Realisierung einer so gefassten begrifflichen Struktur, kann gezeigt werden, dass Prozesshaftigkeit, die als ein charakteristisches Merkmal der Kunst des 20. und 21. Jahrhunderts gilt, in den Begriff des Werks integriert werden kann.¹¹² Darüber hinaus zeigt sich im Begriff eine Struktur, die sich durch Selbstbezüglichkeit auszeichnet. Realisiert das Kunstwerk die Struktur des Begriffs, muss es sich ebenfalls durch eine selbstbezügliche Reflexivität auszeichnen. Da auch Reflexivität häufig als wesentliches Merkmal moderner Kunst angesehen wird, kann hier auch an die neuere Ästhetikdiskussion angeknüpft werden.¹¹³

Allerdings scheint Hegels ausdrückliche Bindung der Kunst an den Begriff des Scheinens, wie sie im letzten Kapitel dargelegt wurde, eher dafür zu sprechen, die Kunst nicht der Begriffs-, sondern der Wesenslogik zuzuordnen, in der das Verhältnis von Wesen und Schein eine zentrale Rolle spielt. Insofern schien der Hegelforschung bis in die 1990er-Jahre hinein die Anwendbarkeit wesenslogischer Kategorien auf die Kunst und die Festlegung der Kunst auf eine wesenslogische Struktur gerechtfertigt.¹¹⁴ Weil wesens-

¹¹¹ Vgl. z.B. 6.466 f.

¹¹² Vgl. dazu Kap. 4.2.4 sowie Kap. 5.4.

¹¹³ Zur Reflexivität als wesentlichem Merkmal moderner Kunstformen vgl. z.B. Hösle 1988, Wandschneider 2005, Kwon 2004, Fischer-Lichte 2004.

¹¹⁴ Vgl. z.B. Paetzold 1983, 200; Bungay 1987, 40. Erst in neuerer Zeit wurde verstärkt darauf hingewiesen, dass der Ort des Kunstwerks aufgrund der Struktur von He-

logisch gesehen in der Beziehung von Schein und Wesen das Wesen das Eigentliche und der Schein das Unselbstständige, Uneigentliche und Abhängige ausmacht, schien das Verhältnis von Idee und ihrer Gestaltung in der Kunst nur auf der Basis eines simplen Zeichenverhältnisses fassbar zu sein. Aber auf diese Weise fungiert die Kunst im Grunde nur als ‚Symptom‘ von etwas Nicht-Künstlerischem, von etwas Tieferliegendem, in dem anscheinend der wahre Grund des Interesses liegt. So wurde Hegel häufig vorgeworfen, er interessiere sich im Grunde nicht für die spezifischen Eigenschaften des Kunstwerks, schließlich seien diese nur *Zeichen* für etwas anderes, Wesentliches.¹¹⁵

Gegenüber diesen Auffassungen betont Brigitte Hilmer zu Recht, dass das sinnliche Scheinen der Idee nicht nur wesenslogisch gedeutet werden könne, da schon der Begriff des Scheins nicht rein wesenslogisch zu verstehen sei.¹¹⁶ Sie sieht eine Alternative in dem im Übergang von der Wesenslogik zur Begriffslogik wichtig werdenden Begriff der *Manifestation*, deren Bedeutung von Hegel im Textbestand der Logik untersucht und als genuines Moment des Begriffs selbst ausfindig gemacht werde.¹¹⁷

Hegels Ausführungen zum Begriff sind die Grundlage für ein Verständnis des hegelischen Denkens überhaupt. Für Hegel liegt die Struktur des Begriffs nicht nur der Vernunft, sondern auch dem Ich und dem Kunstwerk zugrunde.

Im Folgenden dient eine kurze Zusammenfassung der hegelischen Ausführungen zum Begriff als höchster und zentraler Kategorie der Logik dazu, das Verhältnis von Kunstwerk und Begriff näher zu beleuchten. Fokus der Analyse ist Hegels Versuch, den Begriff von einer abstrakten und eigenschaftslosen Substanz abzugrenzen, und den Aspekt der inneren *Prozessual-*

gels System nicht die Wesenslogik sein kann. Vgl. z.B. Hilmer 1997, 21 f., 54; de Vos 2005, 41; Schmidt 2005, 108.

¹¹⁵ Hegel spricht scheinbar in der Enzyklopädie in genau diesem Sinne davon, dass die Kunst lediglich „Zeichen der Idee“ (10.366) sei.

¹¹⁶ Vgl. auch Schmidt 2005, 108.

¹¹⁷ Vgl. Hilmer 1997, 21 f.

lität des Begriffs hervorzuheben. Dadurch wird die in sich bewegte Struktur des Begriffs deutlich, die sich auch am Kunstwerk aufweisen lassen muss. Denn auch das Kunstwerk muss sich vom ‚Begriff‘ her verstehen lassen können, soll das Diktum der Vernunft in der Wirklichkeit auch in der Kunstbetrachtung gelten.¹¹⁸

3.1.1 Die Begriffslogik als höchste Stufe der logischen Entwicklung

Der Aufbau der *Wissenschaft der Logik* gliedert sich in zwei Bereiche: in die objektive Logik, die Seins- und Wesenslogik enthält, und in die subjektive Logik, die die Begriffslehre thematisiert. Der Begriff ist für Hegel die höchste Bestimmung der Logik und wird als die *Synthese* von Sein und Wesen bestimmt. Im Begriff als dem Ergebnis der gesamten logischen Entwicklung liegt die Wahrheit der vorhergehenden Kategorien: Er vereint Hegel zufolge alle Bestimmungen der Seinslogik und der Wesenslogik in sich.

Die systematische Verortung der Begriffslogik in der Logik entspricht der Stellung des absoluten Geistes in der Geistphilosophie. Genau wie die logische Entwicklung in der Begriffslogik ihren Höhepunkt erreicht, ist der absolute Geist die höchste Stufe der Geistphilosophie. Für das Verständnis des Begriffs ist insgesamt seine Position innerhalb der *Wissenschaft der Logik* wichtig und seine Entwicklung aus dem wesenslogischen Substanzverhältnis, als dessen Wahrheit er eingeführt wird.

Wie in Kapitel 2.2 bereits dargelegt wurde, muss nach Hegel die Abschlussbestimmung der logischen Entwicklung als umfassende *und zugleich* in sich differenzierte Einheit gedacht werden. Alle vorherigen Bestimmungen werden von ihr umfasst und integriert. Die Abschlussbestimmung der Logik muss daher auf der einen Seite *allgemein* sein. Auf der anderen Seite aber darf sie keine bloß abstrakte Einheit sein, sondern muss – mit Hegels

¹¹⁸ Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Studie von Spahn, der den Begriff des Lebens unter Bezugnahme auf den Begriff des Begriffs untersucht und zeigt, inwiefern das Leben durch die prozessuale Identität des Begriffs charakterisiert ist. Die folgenden Ausführungen, die darauf zielen, auch dem Kunstwerk eine prozessuale Identität nachzuweisen, sind wesentlich von Spahn beeinflusst. Vgl. Spahn 2007.

Worten – *in sich konkret*, also *in sich bestimmt* und differenziert sein.¹¹⁹ Aufgabe der Begriffslogik ist dementsprechend, Allgemeinheit und Bestimmtheit zu vereinigen. Da aber der Begriff nicht abgetrennt von seiner logischen Entwicklung betrachtet werden kann, gehört zum Begriff des Begriffs auch die Manifestation seiner logischen Entstehung. In der Analyse des Begriffs werden diese Momente im Folgenden zu zeigen sein.

Um zu verstehen, inwieweit die Begriffslogik den Abschluss der logischen Entwicklung bildet, bietet es sich an, zunächst den Aufbau der Logik insgesamt zu betrachten. In der Seinslogik geht es um einfache und unmittelbare Kategorien, die ein umfassendes und unabhängiges ‚Sein‘ ausdrücken sollen. Diese Begriffe können von ihrem Gegenbegriff abgegrenzt werden – wie etwa der Begriff des ‚Seins‘ vom Begriff des ‚Nichts‘. Hegel zufolge erweist sich nun in der Reflexion auf das, was diese Gegensatzpaare implizit voraussetzen, aber nicht explizit ausdrücken, deren *Identität*. Hegel spricht in diesem Sinne davon, dass ein Begriff in sein Gegenteil, in sein *Anderes übergeht*.¹²⁰ Die Bewegung des Übergehens – also die eigentliche Einheit der Gegensätze – kann aber in den Bestimmungen selbst nicht expliziert werden. Nur in der *Reflexion* des Betrachters auf die Gegensätze wird deutlich, dass eine Bestimmung bereits ihr Gegenteil in sich enthält.

Thema der Wesenslogik sind indes Bestimmungen, die, wie Hegel es ausdrückt, bereits ineinander *scheinen*,¹²¹ also *Relationsbestimmungen*, deren Beziehung aufeinander schon in den Bestimmungen selbst deutlich wird. So ist beispielsweise der Begriff der Ursache nur zu verstehen, indem er auf den Begriff der Wirkung bezogen wird, und umgekehrt ist eine Wirkung nur dann eine Wirkung, wenn sie eine Ursache hat. Auch an den wesenslogischen Bestimmungen erweist sich in der Reflexion auf die Relation der

¹¹⁹ Vgl. z. B. 6.345, 8.312. Hier ist wichtig festzuhalten, dass Hegel ‚konkret‘ in diesem Zusammenhang nicht als ‚empirisch konkrete Sinnlichkeit‘ versteht. Die hegelische Verwendung dieses Begriffs kann man am besten im Rückgriff auf seine sprachliche Wurzel: ‚das Zusammenwachsen‘ verstehen.

¹²⁰ Vgl. 5.70, 8.180.

¹²¹ Vgl. 8.231.

Bestimmungen ihre Einheit. Im Unterschied zur Seinslogik kommt zwar die Beziehung der einzelnen Bestimmungen aufeinander schon zum Ausdruck, aber nicht deren umfassendes, selbstständiges Bestehen, wie es sich in der Seinslogik zeigt.

Dementsprechend ist für Hegel in der Seinslogik der Begriff der Allgemeinheit relevant, in der Wesenslogik der Begriff der Verschiedenheit bzw. Bestimmtheit. In der Begriffslogik versucht Hegel nun die Kategorie des ‚Begriffs‘ als Synthese von Allgemeinheit und Bestimmtheit einzuführen:

„Der *Begriff* ist von dieser Seite zunächst überhaupt als das *Dritte* zum *Sein* und zum *Wesen*, zum *Unmittelbaren* und zur *Reflexion* anzusehen. *Sein* und *Wesen* sind insofern Momente seines *Werdens*; aber er ist ihre *Grundlage* und *Wahrheit* als die Identität, in welcher sie untergegangen und enthalten sind“ (6.245).

Wenn der Begriff Hegel zufolge die Synthese von Sein und Wesen ist, muss er einerseits Allgemeinheit sein, also in gewisser Weise zur umfassenden Bestimmung des Seins zurückkehren. Andererseits muss er aber auch die Relationalität und Bestimmtheit der wesenslogischen Kategorien in sich enthalten, das heißt, er muss *konkret* sein, sodass die Allgemeinheit nicht nur eine Abstraktion, sondern in sich differenziert ist. Hegel zufolge muss der Begriff damit sowohl Identität als auch Verschiedenheit in sich ausdrücken. Darüber hinaus muss er als höchste Bestimmung das Resultat der gesamten vorangegangenen Entwicklung der seins- und wesenslogischen Kategorien sein: Seine Entwicklung verläuft dahingehend, dass er die Mängel der vorangegangenen Bestimmungen aufhebt. Von ihm als Ergebnis der logischen Entwicklung aus betrachtet, sind alle vorangegangenen Bestimmungen als Momente seiner logischen Entwicklung anzusehen. Indem der Begriff Identität und Differenz gleichermaßen in sich aufhebt, ist es ihm nach Hegel möglich, sowohl mit sich selbst identisch als auch eine alle unterschiedlichen Bestimmungen umfassende Einheit zu sein: Er ist – wie Hegel schon in der Differenzschrift sagt – die „Identität der Identität und der Nichtidentität“ (2.97).

Die Kategorie des ‚Begriffs‘ wird im letzten Teil der Wesenslogik eingeführt: Der Begriff geht aus dem Substanzverhältnis als Einheit aus den Aspekten der Substanzialität und der Relationalität hervor.

Die Entwicklung des Begriffs aus der Substanz

Ich werde im Folgenden Hegels Herleitung des Begriffs aus der Kategorie der ‚Substanz‘ rekonstruieren. Der Fokus wird dabei darauf liegen, inwieweit nach Hegel die Bestimmung der Substanz über sich hinaus auf den Begriff verweist.

Die Kategorie der Substanz ergibt sich am Ende der wesenslogischen Entwicklung. Sie kann nach Hegel dadurch charakterisiert werden, dass sie bereits die Aspekte der Identität und der Verschiedenheit synthetisiert. Dies kann Hegel zufolge am Verhältnis der Substanz zu ihren Akzidenzien gezeigt werden: Die Substanz trägt ihre Akzidenzien nicht äußerlich an sich, sondern integriert sie in sich zu einem Ganzen. Umgekehrt können die Akzidenzien nicht selbstständig für sich existieren, sondern nur im Verhältnis von Substanz und Akzidens. In diesem Verhältnis bezieht die Substanz sich in ihren Akzidenzien also auf sich selbst und unterscheidet sich zugleich von ihnen.

Der Mangel dieses Verhältnisses, der dazu motiviert, über das Substanzverhältnis hinauszugehen, besteht nach Hegel darin, dass die *Differenz* zwischen Substanz und Akzidenzien nicht ausreichend manifestiert wird.¹²² Hegel kritisiert den Substanzbegriff dahingehend, dass in ihm *alles „unmittelbar verschwindend“* (6.222) sei, also nicht nur die Differenz, sondern auch die Identität.¹²³ Das bedeutet: Ohne Manifestation der Verschiedenheit fällt der Begriff quasi in sich zusammen.

Das Substanzverhältnis geht daher nach Hegel in das Kausalitätsverhältnis über, in dem die Differenz besser zur Geltung kommen soll. Im Kausalverhältnis wird die Substanz als die Ursache der Akzidenzien gedacht, wodurch das Akzidens als Wirkung bestimmt ist. Durch diese Bestimmung

¹²² Vgl. 6.221.

¹²³ Vgl. ebd.

wird die Akzidens selbst zur Substanz, da sie im Kausalverhältnis eine größere Selbstständigkeit erhält: Der Unterschied von Ursache und Wirkung ist größer als der von Akzidens und Substanz. Das Verhältnis der beiden Substanzen wird nun so gefasst, dass die Ursache als aktive, die Wirkung als leidende Substanz bestimmt wird.

Bei näherer Betrachtung wird allerdings deutlich, dass die Bestimmung als Kausalität auch nicht die adäquate Bestimmung dieses Verhältnisses ist. Denn der Begriff der Ursache ist ohne den Begriff der Wirkung nicht denkbar: Die Ursache ist nur Ursache, weil sie eine Wirkung hat. Umgekehrt ist der Begriff der Wirkung an den der Ursache gebunden: Die Wirkung wird ihrem Begriff nach dadurch bestimmt, eine Ursache zu haben. Da Ursache und Wirkung scheinbar nur wechselseitig zu fassen sind, bestimmt Hegel die Wechselwirkung als die Wahrheit dieses Verhältnisses. In der Wechselwirkung wirkt jede Substanz indirekt auf sich selbst, indem sie auf die andere wirkt. Genauer: Etwas ist Ursache für ein Anderes, dieses Andere wirkt auf die Ursache zurück und ist dadurch selbst Ursache, die erste Ursache wird zur Wirkung. Bei näherer Betrachtung ist also jede Substanz sowohl Ursache als auch Wirkung.

Mit der Wechselwirkung ist das Moment der Differenz hinreichend zum Ausdruck gebracht, nicht aber das Moment der Identität, da Ursache und Wirkung noch als zwei selbstständige Substanzen erscheinen. Hegel versucht daher zu zeigen, dass beide Substanzen außerhalb ihrer gegenseitigen Beziehung nicht für sich existieren, sondern als zwei Aspekte ein und derselben Sache verstanden werden müssen. Beide Substanzen sind nur noch formal unterschieden, denn die eine ist – genauer betrachtet – dasselbe wie die andere. Beide wirken gleichermaßen aufeinander ein:

„Indem die Identität beider Substanzen beider aufeinander wirkender Substanzen erkannt wird, fallen beide Substanzen in eine einzige zusammen – so wie am Anfang der Entwicklung eine einzige Substanz gestanden hatte, die sich nicht zu einer anderen Substanz, sondern nur zu ihren eigenen Akzidenzien verhalten hatte, die jedoch unmittelbar mit ihr identisch waren. Jetzt hingegen ist das Moment der Relationalität in eine einheitliche Struktur integriert [...]“ (Hösle 1988, 231).

Dieses Verhältnis wird von Hegel als Begriff bezeichnet. Im Begriff wird das ursprüngliche Verhältnis zweier selbständiger Substanzen zu einer vermittelten Selbstbeziehung:

„Der Fremdbezug, der der Substanz im Verhältnis zu den Akzidenzien und den Akzidenzien im Verhältnis zur Substanz eignete, ist zu einem Selbstbezug geworden“ (ebd., 231).

Der Begriff integriert beide Substanzen und stellt dadurch ein übergeordnetes Ganzes her. Damit ist er „Ursache seiner selbst und Wirkung seiner selbst“ (ebd.) und erfährt keine äußere Einwirkung mehr. Daher ist nach Hegel mit dem Begriff das Reich der Notwendigkeit verlassen und das der Freiheit eröffnet.¹²⁴

Die Struktur des Begriffs

Im Begriff ist Hegel zufolge die Asymmetrie von Identität und Verschiedenheit aufgehoben: Es hat sich gezeigt, dass die Substanzen der Wechselwirkung zwar im Bezug aufeinander identisch sind, aber nur dadurch, dass der Bezug auf die jeweils Andere eine wesentliche Bedingung für die eigene Identität ist: Beide Substanzen gleichen sich darin, dass sie sich nur im Bezug auf die Andere verwirklichen können. Dadurch werden Identität und Differenz einerseits bestätigt, andererseits aufgehoben, sodass Hegel sagen kann: Die Identität des Begriffs entsteht dadurch, dass die Differenz zugleich manifestiert – „gesetzt“ – und aufgehoben wird.¹²⁵ Hegel sieht im Begriff eine Struktur realisiert, die sich durch einen negativen Selbstbezug auszeichnet.¹²⁶ Die Einheit des Begriffs existiert nur dadurch, dass sie sich

¹²⁴ Vgl. 6.251.

¹²⁵ Vgl. ebd. f.

¹²⁶ Vgl. 8.302: „Der Verlauf der Substanz durch die Kausalität und Wechselwirkung ist daher nur das *Setzen*, dass die *Selbständigkeit* die *unendliche negative Beziehung auf sich* ist, - *negative* überhaupt, in der das Unterscheiden und Vermitteln zu einer Ursprünglichkeit gegeneinander *selbständiger Wirklichen* wird, - *unendliche Beziehung auf sich selbst*, indem die *Selbständigkeit* derselben eben nur als ihre Identität ist. [...] Die *Wahrheit* der *Notwendigkeit* ist somit die *Freiheit*, und die *Wahrheit* der *Substanz* ist der *Begriff*, - die *Selbständigkeit*, welche das sich von sich Abstoßen in unterschiedene *Selbständige*, als dies Abstoßen identisch mit sich, und diese *bei sich selbst* bleibende Wechselbewegung nur *mit sich* ist.“ Weiter heißt es: „Der Be-

beständig in eine innere Differenz entäußert und diese zugleich aufhebt. Hegel bezeichnet diese Struktur als „*negative Einheit*“ (8.311; Hervorhebung S. O.), die sich im Unterschied zu einer ‚positiven Einheit‘, also einem Zusammenschluss von verschiedenen Etwas, durch eine beständige Negationsbewegung konstituiert. Das heißt: Der Begriff ‚ist‘ Hegel zufolge *nur* durch das ‚Gesetztein‘ und ‚Aufheben‘ der Differenz.¹²⁷ Die Einheit des Begriffs ist damit eine sich beständig prozessual herstellende Einheit, seine Identität ist *Prozess*.

Im Selbstbezug des Begriffs zeigt sich das Verbundensein des Bestimmten mit dem Allgemeinen.¹²⁸ Denn der Begriff soll Hegel zufolge keine abstrakte Einheit sein, die ihren einzelnen Bestimmungen gegenüber äußerlich ist, sondern diese Bestimmungen müssen als Bestimmungen des Begriffs selbst verstanden werden. Die einzelnen Bestimmungen seien nicht mehr – so stellt Hösle heraus – wie in Seins- und Wesenslogik, *andere* gegenüber der zugrunde liegenden Allgemeinheit, sondern der Begriff verhalte sich in ihnen nur zu sich selbst.¹²⁹

Für den Begriff ist charakteristisch, dass er drei Momente aufweist: Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit. Das Allgemeine wird als Moment der Identität des Begriffs mit sich selbst bestimmt. Die Identität des Begriffs als Allgemeinheit wird so gefasst, dass sie Spezifizierung bzw. *Besonderung* bereits in sich enthält: Das Allgemeine soll sich *von sich aus* in die Besonderungen entäußern, die Unterschiede aus sich selbst heraus erzeugen und diese sollen im Grunde nichts anderes als Manifestationen seiner selbst sein. Der Aspekt der ‚Besonderheit‘ bezeichnet also die Unterschiede, die bezüglich des Allgemeinen gemacht werden können. Dabei fasst das Allgemeine die Unterschiede aber nicht äußerlich zusammen, sondern be-

griff ist das schlechthin Konkrete, weil die negative Einheit mit sich als An-und-für-sich-Bestimmtsein, welches die Einzelheit ist, selbst seine Beziehung auf sich, die Allgemeinheit ausmacht“ (8.313).

¹²⁷ Vgl. 6.248.

¹²⁸ Vgl. 6.252.

¹²⁹ Vgl. Hösle 1988, 231.

stimmt und systematisiert sie. Das Allgemeine wird also durch seinen Gegenbegriff, das Besondere, nicht negiert, sondern erhält sich in ihm, wie Hösle hervorhebt.¹³⁰ In diesem Sinn kann davon gesprochen werden, dass Allgemeinheit als ‚Identität mit sich‘ gedacht werden kann: Das Allgemeine bleibt in seinen Unterschieden, was es ist; die Beziehung von Allgemeinem und Besonderem ist also im Grunde eine Selbstbeziehung des Allgemeinen. Anders formuliert: Das Moment des Allgemeinen kann als die Identität verstanden werden, die der Begriff trotz aller Besonderungen aufweist.¹³¹ Das Allgemeine integriert das Besondere in sich und bringt seine Vielheit ‚auf den Begriff‘, es übergreift das Besondere. Das bedeutet aber auch, dass das Allgemeine nach Hegel nicht als Abstraktum gedeutet werden darf, sondern als schlechthin *Konkretes* gedacht werden muss. Durch das Besondere wird das Allgemeine zwar näher bestimmt, aber es ist umgekehrt nicht mit den einzelnen Momenten zu identifizieren – es ist das umfassende, sie übergreifende und durchgreifende Allgemeine.

Das dritte Moment des Begriffs, die Einzelheit, ist Hegel zufolge die Einheit von Allgemeinheit und Besonderheit. Die Einzelheit ist für Hegel das „Prinzip der Individualität und Persönlichkeit“ (6.297). Schon im einleitenden Abschnitt „Vom Begriff im Allgemeinen“ spricht Hegel davon, das Ich sei ein reales Paradigma für den Begriff.¹³² Denn das Ich sei einerseits eine in allen Bestimmungen sich durchhaltende Allgemeinheit, andererseits aber zugleich „absolutes Bestimmtsein“ (6.253). Damit ist das Ich zum einen eine sich in allen unterschiedlichen und zufälligen Bestimmungen erhaltende übergreifende Allgemeinheit: Weil es „von allem, selbst von seinem Leben abstrahieren“ (10.21) kann, bleibt es in allen seinen Zuständen und Erscheinungsformen identisch mit sich. Das Ich ist

„Allgemeinheit; Einheit, welche nur durch jenes *negative* Verhalten, welches als das Abstrahieren erscheint, Einheit mit sich ist und dadurch alles Bestimmtsein in sich aufgelöst enthält“ (6.253).

¹³⁰ Vgl. ebd., 232.

¹³¹ Vgl. 8.313 f.

¹³² Vgl. 6.253.

Genauso ist das Ich aber „die sich auf sich beziehende Negativität, Einzelheit, absolutes Bestimmtsein“ (ebd.). Das heißt, es bestimmt sich damit als Allgemeines, das von seinen Einzelmomenten strikt unterschieden ist und dadurch als ein Einzelnes.¹³³

Zum anderen ist das Ich aber *trotzdem* keine reine Abstraktion und getrennt von seinen Einzelmomenten, sondern ist in gleichem Maß wesentlich dadurch bestimmt, *dass* es diese seine Momente hat. In der Fähigkeit des Ich, sich von seinen Momenten zu unterscheiden und sich gleichzeitig in ihnen zu verwirklichen, realisiert sich für Hegel sowohl der Aspekt der Besonderung und Vereinzelung als auch der Aspekt der sich in allen Unterschieden erhaltenden Allgemeinheit.

Insgesamt ist für die drei Begriffsmomente charakteristisch, dass diese nicht voneinander getrennt gesehen werden dürfen, sondern ineinander verschrankt sind.¹³⁴ Ein Begriffsmoment enthält *immer* den Bezug zu den anderen beiden. In diesem Sinne spricht Hegel davon, dass jedes dieser Momente ebenso sehr „ganzer Begriff“ (6.272) sei.

Die Struktur des Begriffs ist Hegel zufolge jene Struktur, die der Welt im Ganzen zugrunde liegen soll. Deshalb sei die Aufgabe der Realphilosophie, also auch der Kunstphilosophie, ihre Signatur in der Realität aufzufinden, denn der Begriff macht

„ebensowohl eine Stufe der Natur als des Geistes aus[...]. Das Leben oder die organische Natur ist diese Stufe der Natur, auf welcher der

¹³³ Vgl. ebd.: „Das *Ich* aber ist *erstlich* diese reine sich auf sich beziehende Einheit, und dies nicht unmittelbar, sondern indem es von aller Bestimmtheit und Inhalt abstrahiert und in die Freiheit der schrankenlosen Gleichheit mit sich selbst zurückgeht. [...] Jene absolute *Allgemeinheit*, die ebenso unmittelbar absolute *Vereinzelung* ist, und ein *Anundfürsichsein*, welches schlechthin *Gesetztsein* und nur dies *Anundfürsichsein* durch die Einheit mit dem *Gesetztsein* ist, macht ebenso die Natur des *Ich* als des *Begriffes* aus; von dem einen und dem anderen ist nichts zu begreifen, wenn nicht die angegebenen beiden Momente zugleich in ihrer Abstraktion und zugleich in ihrer vollkommenen Einheit aufgefasst werden.“

¹³⁴ Vgl. 8.314: „Aber das Allgemeine ist das mit sich Identische *ausdrücklich in der Bedeutung*, dass in ihm zugleich das Besondere und Einzelne enthalten sei.“ Die Verschränkung der Begriffsmomente zeigt sich z.B. im Urteil oder im Schluss.

Begriff hervortritt; aber als blinder, sich selbst nicht fassender, d. h. nicht denkender Begriff; als solcher kommt er nur dem Geiste zu“ (6.257).

In diesem Sinn ist der Begriff für Hegel nicht nur der Abschluss der logischen Entwicklung, sondern zugleich Grundlage der Natur und des Geistes. Daher wird im Folgenden zu zeigen sein, inwieweit auch das Kunstwerk als Realisierung dieser begrifflichen Struktur zu verstehen ist.

Der Begriff des Begriffs ist eine der zentralen Bestimmungen der hegelischen Logik. Vor diesem Hintergrund sind alle folgenden Kategorien der Begriffslogik Ganzheiten, denen nichts ‚Anderes‘ gegenübersteht wie in der Seinslogik, noch Reflexionsbestimmungen, die nicht synthetisiert werden, wie in der Wesenslogik. In der Logik thematisiert Hegel nach der Herleitung des Begriffs als Nächstes das Verhältnis von Begriff und Objektivität sowie den Übergang zur *Idee*. Hegel geht davon aus, dass der Begriff nicht nur in unserer subjektiven Vorstellung vorhanden ist, sondern dass auch die Objektivität die Struktur des Begriffs hat. Die Struktur der Objektivität ergibt sich daher nicht als etwas Begriffsloses, sondern selbst als etwas Begriffliches. Die Gesamtheit, in der Begriff und Objektivität zusammengehören, nennt Hegel *Idee*:

„Die Idee hat nicht nur den allgemeineren Sinn des *wahrhaften Seins*, der Einheit von *Begriff* und *Realität*, sondern den bestimmteren [der Einheit] von subjektivem *Begriffe* und der *Objektivität*“ (6.466).

3.2 Das Ideal

Gegenstand des letzten Kapitels war der Begriff als das zentrale Konzept der hegelischen Logik, das gleichzeitig die grundsätzliche Bestimmung der Struktur des Kunstwerks ausmacht. Aufgabe des nächsten Kapitels wird sein, die spezifische Identitätsstruktur des Begriffs der ‚negativen Reflexivität‘ in der Analyse des Kunstwerks aufzuweisen. In Kapitel 2.3.5. wurde bereits herausgestellt, dass Hegel die Manifestation des Begriffs im Bereich der Kunst ‚Ideal‘ nennt. Da Hegel die Struktur des Ideals insbesondere mit dem Begriff der ‚Handlung‘ beschreibt, sollen die einzelnen Momente der

Handlung thematisiert werden, die begriffslogisch interpretiert werden können.¹³⁵

Die Analyse des Handlungsbegriffs kann aber nicht einsetzen, ohne sich zumindest kurz mit dem sogenannten ‚Klassizismusvorwurf‘ auseinanderzusetzen: Man unterstellt Hegel zu fordern, dass die nachantike Kunst sich an der klassischen Kunst zu orientieren und diese nachzuahmen habe. Dies dürfte aber auf Hegels Ansicht kaum zutreffen: Für Hegel ist die Entwicklung des Geistes unumkehrbar, insofern kann für die nachklassische Kunst die ideale Schönheit des Klassischen nicht mehr höchstes Ziel und Maßstab sein.¹³⁶ Grundlage des Klassizismusvorwurfs ist die These vom Ideal als organischer Ganzheit. Ich werde diese These im Folgenden problematisieren.

3.2.1 Das Modell des Organischen als Paradigma für das Kunstwerk?

Da Hegel in seiner Analyse des Ideals häufig auf eine Leib-Seele- und Organismus-Metaphorik zurückgreift¹³⁷, ist man in der Hegelforschung lange davon ausgegangen, dass die Einheit des Ideals letztlich auf dem Modell des Organismus beruhe. So argumentiert Roche beispielsweise, dass Hegel das Organische als konstitutiv für alle großen Kunstwerke ansehe. Ebenso wie Form und Inhalt zusammengehörten, ständen auch die verschiedenen Teile nach Hegel in einer organischen Beziehung untereinander. Alle Elemente eines Kunstwerks sollten sich so zueinander verhalten, dass sie einen

¹³⁵ Die Möglichkeit einer begriffslogischen Interpretation der Handlungsmomente hat Brigitte Hilmer herausgearbeitet. Vgl. Hilmer 1997, 101 f.

¹³⁶ Zum Problem des Klassizismusvorwurfs vgl. insbes. Gethmann-Siefert 1984, 226 f.

¹³⁷ Vgl. auch z.B. 15.247: „In Rücksicht auf das *poetische Kunstwerk* im allgemeinen brauchen wir nur die Forderung zu wiederholen, dass es, wie jedes andere Produkt der freien Phantasie, zu einer organischen Totalität müsse ausgestaltet und abgeschlossen werden“, 15.249: „Wir sind dadurch auf einen *zweiten* zur organischen Gliederung gehörigen Punkt geführt, auf die Besonderung nämlich des Kunstwerks in sich zu einzelnen Teilen, welche, um in eine organische Einheit treten zu können, als für sich selber ausgebildet erscheinen müssen.“

einzigsten Organismus bildeten.¹³⁸ Allerdings bleibt bei diesen Versuchen über die unklare Bestimmung des Kunstwerks als ‚organisches Ganzes‘ hinaus äußerst erklärungsbedürftig, warum der Organismus das Paradigma zur Bestimmung des Kunstwerks sein soll.

Ich werde im Folgenden zeigen, dass die These vom Ideal als ‚organischer Ganzheit‘ zurückgewiesen werden muss. Dazu werde ich mich mit Hegels Versuch, die Struktur von Organismus und Kunstwerk voneinander abzugrenzen, auseinandersetzen. Da Hegel sich in der Vorlesung von 1923 (Hotho-Mitschrift) am eingehendsten mit der Unterscheidung der Struktur von Organismus und Kunstwerk beschäftigt, werde ich mich vor allem auf sie beziehen.¹³⁹ Ich beginne mit einer Klärung des Organismusbegriffs:

Hegel spricht immer wieder davon, der Organismus sei „der Begriff, der [...] zu seiner Realität kommt“ (9.336). Hegel hebt hervor, dass der lebende Organismus als eine gegen seine Umgebung abgegrenzte Einheit existiert, in der die einzelnen ‚Teile‘ *Glieder* sind. Diese Glieder haben ihren Platz nur innerhalb dieser Einheit und können nicht selbstständig für sich existieren.¹⁴⁰ Der Organismus ist insofern in einem gewissen Sinne als konkretes Allgemeines zu verstehen. Deshalb kann die Organismusmetapher für Hegel als Bild für geistige und ideelle Zusammenhänge dienen und der Vergleich von Kunstwerk und Organismus scheint zunächst einleuchtend zu sein.

Für Hegel tritt das organische Leben in drei Gestalten auf: als geologischer, als vegetabilischer und als animalischer Organismus.¹⁴¹ Diese drei Gestalten unterscheiden sich durch ihre Subjektivitätsstruktur.

Schon die unbelebte Natur kann in ihren höheren Formen als eine selbsterhaltende Totalität von Bestimmungen und damit sozusagen als ‚geologi-

¹³⁸ Vgl. Roche 2005, 70 f. Der Vergleich von Kunstwerk und Organismus geht schon auf Aristoteles zurück. Vgl. Aristoteles, Poetik, 1450b, 24 f.

¹³⁹ Vgl. dazu und zu den folgenden Ausführungen Hilmer 1997, 80 ff.

¹⁴⁰ Vgl. 9.368, 9.372.

¹⁴¹ Vgl. 9.337.

scher' Organismus begriffen werden. So muss etwa das Sonnensystem als ein einheitlicher Zusammenhang interpretiert werden, dessen Elemente wesentlich aufeinander bezogen sind. Aber den unbelebten natürlichen Systemen fehlt noch das mit der Idee manifestierte Moment von *Fürsichsein*.¹⁴² Das bedeutet, allen diesen Formen fehlt Hegel zufolge das Moment von Subjektivität. Im Bereich des Lebens besitzt die Pflanze nach Hegel schon formelle Subjektivität, aber noch keine Innendimension – sie hat keine Empfindungen und kann sich selbst nicht wahrnehmen. Der tierische Organismus¹⁴³ hingegen ist nicht nur in seiner Gestalt als geschlossene Einheit zu erkennen, sondern ist zugleich *für sich seiende Subjektivität*: Er hat die Fähigkeit zur Selbstempfindung. Hegel spricht davon, dass hier „das Selbst für das Selbst“ (9.432) sei. Das heißt, das Tier fühlt im Verhältnis zu äußeren Dingen immer auch sich selbst. Es besitzt damit für Hegel eine *Seele*. Für Hegel ist das Seelische das wesentliche Merkmal des tierischen Lebens. Die Seele besitzt den Charakter der *Idealität*, *Innerlichkeit* und *Identität*: In alle Empfindungen und Außenwahrnehmungen ist eine Selbstwahrnehmung mit eingebettet.¹⁴⁴ Das Seelische ist weder sinnlich wahrnehmbar noch an einen bestimmten äußeren Ort gebunden und bleibt in der Verschiedenheit seiner Zustände identisch mit sich.

Hegel greift in der Ästhetik den Organismusvergleich zunächst auf, um daran die Struktur des Kunstwerks zu erläutern.¹⁴⁵ Er versucht aber im Verlauf seiner weiteren Argumentation, die Struktur des Organismus und des Kunstwerks voneinander abzugrenzen.

¹⁴² Vgl. 13.158.

¹⁴³ Vgl. z.B. 9.340, 9.371 ff.

¹⁴⁴ Vgl. 13.160: „Die ebenso subjektive als substantielle Einheit der Seele innerhalb des Leibes selbst zeigt sich z. B. als die Empfindung. Die Empfindung des lebendigen Organismus gehört nicht nur einem besonderen Teile selbstständig zu, sondern ist diese ideelle einfache Einheit des gesamten Organismus selbst. Sie zieht sich durch alle Glieder, ist überall an hundert und aber hundert Stellen, und es sind doch nicht in demselben Organismus viele tausend Empfindende, sondern nur Einer, ein Subjekt.“

¹⁴⁵ Vgl. 13.157 ff.

Anlass nach einer Entsprechung von Organismus und Kunstwerk zu suchen ist – wie Hilmer beschreibt – folgende Eigenschaft eines Kunstwerks:

„Seine Ganzheit scheint jeweils von einem Prinzip oder Zentrum zusammengehalten, das gewissermaßen immateriell oder wenigstens selbst kein identifizierbares, benennbares Moment des Ganzen, andererseits auch nicht als selbständige davon abzuheben ist“ (Hilmer 1997, 76).¹⁴⁶

Dieses Zentrum scheint genau mit dem identisch zu sein, was Hegel beim animalischen Organismus als Seele bezeichnet.

Um das Verhältnis von Seele und dem, was sie beseelt, genauer beschreiben zu können, bietet es sich an, die *Wissenschaft der Logik* heranzuziehen, wo Hegel in der ‚Idee des Lebens‘ das Verhältnis von Seele und Beseeltem paradigmatisch dargestellt hat.¹⁴⁷

In der ‚Idee des Lebens‘ ist die Idee als die Einheit von Begriff und Realität zunächst noch durch Unmittelbarkeit charakterisiert: „In ihrer Unmittelbarkeit ist diese Identität von Begriff und Realität noch unterbestimmt“ (Bilan 2001, 79). Die Explikation erfolgt über die drei Abschnitte ‚Leben‘, ‚Erkennen‘ und ‚absolute Idee‘. Das bedeutet, dass die Idee des Erkennens und die absolute Idee Strukturen entwickeln, die mit dem Begriff ‚Leben‘ nicht mehr adäquat beschrieben werden können. Die Unmittelbarkeit des Lebens macht sich in der Realphilosophie dadurch bemerkbar, dass sich die „Begriffseinheit“, die in den Gliedern des Organismus wohnt und „ihre Substanz, ihr Träger, ihre Seele, ihr Immanentes“ (Hegel (Hotho), 44) ist, nicht in der sinnlichen Erscheinung wahrnehmen lässt. In diesem Sinne

¹⁴⁶ Vgl. 6.475: „Dieses [das lebendige Individuum; Anmerkung S. O.] ist erstlich das Leben als *Seele*, als der Begriff seiner selbst, der in sich vollkommen bestimmt ist, das anfangende, sich selbst bewegende Prinzip. Der Begriff enthält in seiner Einfachheit die bestimmte Äußerlichkeit als einfaches Moment in sich eingeschlossen.“ Dieses Prinzip oder Zentrum ist – wie Hilmer zu Recht herausstellt – mehr als nur ein Aggregat, denn es erleidet im Unterschied zu diesem durch das Fehlen eines Teils oder eines Glieds nicht notwendig Abbruch: auch in einem Fragment kann das Prinzip des Ganzen erkennbar sein. Vgl. Hilmer 1997, 76 f.

¹⁴⁷ Insofern ist Bungay nicht zuzustimmen, der das Leib-Seele-Verhältnis in der Wesenslogik verortet. Vgl. Bungay 1997, 40.

formuliert Hegel: „Diese Einheit ist nicht sinnlich vorhanden, sondern sie ist Innerliches, ein Geheimes für die Anschauung“ (ebd., 48 f.).¹⁴⁸ Durch eine „sinnvolle Anschauung der Naturgebilde“ (13.173) können wir Hegel zu folge diesen Zusammenhang explizieren, aber dann liege das an unserer Mitwirkung und nicht am Gegenstand als solchem.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Hegels zunächst eher wirkungsästhetische Argumentation in Hinsicht auf das Naturschöne erklären: Wenn wir die Natur als ‚schön‘ ansehen, liege das nicht an der Natur selbst, sondern an unseren Erwartungen, die wir an die Natur herantragen. Hegel hält Kunstwerke nicht für *schöner* als Naturgegenstände, vielmehr ist für ihn verfehlt, Naturgegenstände überhaupt als ‚schön‘ zu bezeichnen.¹⁴⁹ Denn am Naturgegenstand kann die Einheit, die dem Schönen zugrunde liegt, letztlich nur geahnt werden.¹⁵⁰ Zu einer Manifestation der Einheit am Gegenstand selbst sei erst das Ich fähig, indem es seine Seele auch nach außen hin zeigt:

„Die Seele des Tieres als Seele offenbart sich nicht an ihm, ist nicht für Andere, weil sie nicht für sich ist. Erst das Bewusstsein ist das Ich, das für das Ich ist: der Begriff, der sich gegenübertritt, für sich ist, und so sich auch für Andere manifestiert. [...] Erst die bewusste Seele ist konkret, aber ist für sich und ist die Einheit ihres Seins und ihrer Manifestation“ (Hegel (Hotho), 63).

Hegel sieht im menschlichen Körper den Organismus, der der Struktur des Kunstwerks am ehesten entspricht und an dem der Unterschied von beiden erläutert werden kann. Dabei konzentriert sich Hegel auf das Moment der Individualität: Weil er davon ausgeht, dass an der Individualität die Differenz von Natur und Kunstwerk aufgewiesen werden kann, stellt er die

¹⁴⁸ Vgl. 13.194: „In dieser Reihe, welche seine Realität ausmacht, ist der konzentrierte Einheitspunkt nicht als zusammenfassendes Zentrum sichtbar und erfassbar.“

¹⁴⁹ Vgl. 13.15: „In diesem Sinne erscheint das Naturschöne nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, als eine unvollkommene, unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer *Substanz* nach im Geiste selber enthalten ist.“ Vgl. auch Hilmer 1997, 87.

¹⁵⁰ Um dies zu präzisieren: Sofern man die Natur anschauend betrachtet (nicht denkt!), haben wir nach Hegel nur die „Ahnung des Begriffs“ (Hegel (Hotho), 60).

Individualität des Kunstwerks der Individualität des Naturgegenstands gegenüber.¹⁵¹ Dass in der Kunstphilosophie die Kategorie der Individualität bzw. der Einzelheit wichtig wird, hat damit zu tun, dass die Idee nach Hegel sinnliche Existenz annehmen soll. Dazu muss sie an einem bestimmten ‚Gegenstand‘ wirklich werden. Hegel versucht nun zu zeigen, dass die Individualität des Kunstwerks sich grundsätzlich von der des Organismus unterscheidet: Der tierische Organismus ist nur ein „Individuum in sich“ (ebd., 75), ohne seine Individualität nach außen zu zeigen. Der menschliche Körper hingegen steht darin höher, dass „der Mensch das fühlende Eins zu sein überall vergegenwärtigt“ (ebd., 78). Trotzdem zeigt er Hegel zufolge nur ein „Bild der Endlichkeit“ (ebd.) und Unfreiheit.¹⁵²

Dagegen sei es Sache der Kunst, „die Erscheinung der Lebendigkeit und vornehmlich der geistigen Lebendigkeit auch äußerlich in ihrer Freiheit darzustellen“ (ebd., 79). Hegel greift zur Erläuterung die Leib/Seele-Metapher wieder auf: Wenn das Auge das Fenster zur Seele sei und ein Kunstwerk *alle* Punkte seiner Oberfläche zu Augen machen würde,

„zu einem tausendäugigen Argus, [dann werde] die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten gesehen“ (13.203).¹⁵³

Ein Kunstwerk sieht uns von jedem Punkt seiner Oberfläche an und erlaubt uns so – metaphorisch ausgedrückt – in seine „Seele“ zu sehen und seine Bedeutung zu entdecken. Die äußere Erscheinung ist nichts als die Manifes-

¹⁵¹ Vgl. ebd., 73.

¹⁵² Hegel sieht die Unfreiheit in der Abhängigkeit des Menschen durch „Gemüt und Natürlichkeit, durch Bedürfnis, durch Staat, durch Gesetz“. Das Individuum sei nicht aus sich tätig, sondern erscheine als Abhängigkeit, nicht frei für sich. Vgl. ebd., 77.

¹⁵³ Vgl. Hegel (Hotho), 79: „Fragen wir aber nach einem Organ, in welchem die Seele als solche erscheint, so wird uns sogleich das Auge einfallen, in dem der Geist als sichtbarer konzentriert ist. Wir sagten schon früher, dass an dem menschlichen Körper im Gegensatz des tierischen überall das pulsierende Herz sich zeige. Auf dieselbe Weise kann von der Kunst gesagt werden, dass sie das Erscheinende an allen Punkten der Oberfläche zum Auge zu erheben habe, welches der Sitz der Seele ist, den Geist erscheinen lässt.“

tation des Inneren, jedes Moment des Ganzen ist bedeutungsvoll.¹⁵⁴ Hegel fragt weiter, „welcher Art die Seele sei, die ihrer Natur nach sich befähigt zeige, durch die Kunst zu ihrer echten Manifestation zu kommen“ (13.204) und bestimmt die innere Seele, die sich hier zeigt, als *Geist*.¹⁵⁵ Denn dem „Geiste allein“ ist es Hegel zufolge möglich,

„seiner Äußerlichkeit, wenn er durch dieselbe auch in die Beschränktheit eintritt, dennoch zugleich den Stempel seiner eigenen Unendlichkeit und freien Rückkehr zu sich aufzudrücken“ (13.204).¹⁵⁶

Man kann daher sagen, dass das Kunstwerk ist im Unterschied zum Organismus als *unendlich* und „Rückkehr zu sich“ bestimmt bzw. als *Wissen von sich*. Da der Geist nach Hegel insgesamt als Selbsterkenntnis zu verstehen ist – in den Bereichen des subjektiven und objektiven Geistes ist seine Selbsterkenntnis noch unvollständig, im absoluten Geist vollendet sie sich als Wissen von der Idee – müssten also Kunstwerke ein Wissen von sich manifestieren.

Genau hier liegt der Unterschied der Struktur des Kunstwerks und der Struktur des Organismus: Das Organische insbesondere macht aus, dass es zwar eine Realisierung des Begriffs ist – aber es *weiß* nichts darüber. Deshalb ist festzuhalten, dass das Organische nur quasi begrifflicher Zusammenhang ist, ihm fehlt das Wissen von sich. Als Moment des absoluten Geistes ist Kunst nicht nur selbst Idee, sondern zugleich eine Form des *Wissens* der Idee. Das Kunstwerk zeigt die Wahrheit des Organischen: Dieses ist mangelhaft, denn ihm fehlt der begriffliche Selbstbezug. Deshalb reicht die Organismusstruktur nicht an das heran, was das Kunstwerk

¹⁵⁴ Vgl. 13.203.

¹⁵⁵ Damit wird allerdings auch, wie Hilmer zutreffend bemerkt, der Ausdruck „Seele“ für diese Art Einheit fraglich, verändert zumindest seine Bedeutung. Wenn die Seele nicht mehr als innerer Zusammenhang zu ahnen sei, sondern im sichtbaren Zusammenhang aufgehe, entfalle endgültig eine Redeweise, die den Schein erwecke, als handle es sich dabei um eine für sich subsistierende Entität. Vgl. Hilmer 1997, 89.

¹⁵⁶ Diese Bestimmung des Geistes ist in Hegels Begriff des Geistes, der oben entwickelt wurde, begründet. Vgl. Kap 2.2.1.

wesentlich nach Hegel ausmacht: Wissen von sich selbst zu haben. Das Kunstwerk realisiert damit Strukturen, die mit Rückgriff auf das Organische nicht angemessen beschrieben werden können.¹⁵⁷ Dazu gehört auch, dass das Kunstwerk den scheinbaren Gegensatz von Leib und Seele aufhebt. Inneres und Äußeres werden nicht mehr als Gegensatzpaar verstanden, sondern, da sie ihre Einheit in der Idee haben, als identisch bzw. gleichwertig. In diesem Sinne sagt Hegel über das Ideal:

„[D]as Äußere muss mit einem Inneren zusammenstimmen, das an ihm selbst ein Wahres ist. Das ist die Natur des Idealen überhaupt, das darin besteht, dass das äußerliche Dasein als dem Inneren gemäß und zu ihm zurückgeführt ist [...]“ (Hegel (Hotho), 81).¹⁵⁸

Der Organismusbegriff ist dementsprechend nicht zur Erklärung der Struktur des Kunstwerks geeignet.

¹⁵⁷ Insofern lässt sich Hegels Ausgrenzung des Naturschönen in seiner Ästhetik nicht, wie Roche argumentiert, ausschließlich mit seiner Abwertung der Sinnlichkeit begründen. Das Kunstwerk realisiert nach Hegel eine höhere Komplexität, die über die des Organischen hinausreicht. Vgl. Roche 2005, 78 f.

¹⁵⁸ Deshalb kann dieses Verhältnis auch nicht, wie bei Bungay, wesenslogisch verstanden werden. Er geht davon aus, dass die Begriffe, die Hegel andauernd verwendet, um Kunst zu erklären (Form und Inhalt, innen und außen) selbst wesenslogische Bestimmungen seien, sodass die Momente der Idee (Begriff und Realität) sich zu einander verhielten wie Wesen zu ‚Schein‘. Die Wesenslogik gebe das rein logische Verhältnis des Leib-Seele-Verhältnisses. Diese Parallele sei für Hegel nicht nur ein Bild, sondern konstituiere einen Anspruch, wie Bedeutung in der Kunst vermittelt werde. Sie begründe die Art des Ausdrucks nicht, aber expliziere sie, indem sie eine exakte Parallele anführe. In derselben Weise, wie Körper und Seele in der Anthropologie behandelt werden, werde der Körper als „Kunstwerk der Seele“ beschrieben. Also verhalte sich in der Kunst Inhalt (Begriff) zu Form (Realität) wie Wesen zu Schein. Der Inhalt als Seele des Werks determiniere die Form vollständig, indem er sie mit Bedeutung erfülle. Vgl. Bungay 1987, 40 f. Eine ähnliche Deutung von Hegel als ‚Gehaltsästhetiker‘ gibt auch Paetzold, der Hegel vorwirft, die „Formproblematik“ in seiner Kunsttheorie völlig vernachlässigt zu haben. Vgl. Paetzold 1983, 215 f. Nun lässt sich aber aus dem bisher Entwickelten erhellen, dass es sich bei Hegel eben *nicht* um diese Art von Inhaltsästhetik handelt.

Deshalb greift Hegel in seiner Analyse des Ideals auf den Begriff der ‚Handlung‘ zurück, um die Struktur des Kunstwerks zu explizieren.¹⁵⁹ Der Handlungsbegriff dient Hegel dazu, die Einheit des Kunstwerks als in sich prozesshaft darzustellen. Hegel unternimmt den Versuch, die beiden Aspekte von Werkidentität und Prozesshaftigkeit nicht als Gegensatz zu verstehen, sondern in der Theorie des Kunstwerks zusammenzuführen – in dem Sinne, dass die prozessualen Momente der *Handlung* in der Struktur des Kunstwerks nachweisbar sind.

Im folgenden Kapitel soll die wesentliche Bedeutung des Handlungsbegriffs für Hegels Kunsttheorie herausgestellt werden. Das Forschungsinteresse daran war bisher nicht besonders groß,¹⁶⁰ vielmehr wurde Hegel eher ein am harmonistischen Schönheitsbegriff orientierter Organismus unterstellt.¹⁶¹ In der neuern Hegelforschung hat vor allem Brigitte Hilmer die zentrale Bedeutung des Handlungsbegriffs herausgearbeitet. Die folgenden Ausführungen orientieren sich an ihren Untersuchungen.¹⁶²

¹⁵⁹ Vgl. 13.229 ff.

¹⁶⁰ Einschlägig sind hier vor allem Wiehl 1971, Peres 1983 und insbesondere Hilmer 1997.

¹⁶¹ Vgl. dazu Hilmer 1997, 98.

¹⁶² Vgl. ebd., 98-123.

3.2.2 Das Ideal als ‚Handlung‘

Es wird in den folgenden Ausführungen darum gehen, inwieweit die Einheit des Ideals auf der Grundlage von Hegels Theorie des Begriffs als eine sich prozessual herstellende Einheit gedeutet werden kann. Hegel nimmt diese Analyse unter dem Aspekt der *wirklichen Bestimmtheit* des Ideals vor. Unter ‚Bestimmtheit‘ versteht Hegel die Weise, wie die äußere Wirklichkeit den Gehalt und die Gestalt der Kunst beeinflusst und selbst wiederum von der Kunst ins Werk gesetzt wird. Hegel unterteilt die Bestimmtheit des Ideals in drei Bereiche: die „ideale Bestimmtheit als solche“, also das Göttliche; die „Handlung“, das heißt die historischen und gesellschaftlichen Voraussetzungen von Kunst, und schließlich die „äußerliche Bestimmtheit des Ideals“ (13.230), in der Hegel die abstrakte Äußerlichkeit des Materials und das Verhältnis des Kunstwerks zum Publikum diskutiert. Angesichts der Fülle des Materials, das Hegel in diesem Abschnitt thematisiert, werde ich mich auf meine Hauptintention, die Struktur des Ideals herauszuarbeiten, beschränken müssen und werde daher vor allem nachvollziehen, wie der Handlungsbegriff bei Hegel dazu dient, die Struktur des Kunstwerks zu verdeutlichen.

In den einleitenden Anmerkungen zum Ideal skizziert Hegel, dass dieses durch zwei zunächst widersprüchliche Eigenschaften bestimmt sei: Auf der einen Seite sei es „die tatlos ewige Ruhe in sich“, eine Einheit und Abgeschlossenheit, in der „das an sich selbst Wahrhaftige [...] hier nur in *seinem* Dasein als auf sich selber bezogen“ (13.232) bleibe. Andererseits sei das Ideal schon seinem Begriff nach durch Bestimmtheit und Besonderheit und damit durch Prozessualität charakterisiert. Mit „der ins Dasein herausgekehrten Besonderheit“ sei daher „zugleich das Prinzip der *Entwicklung*“ und in diesem das „Verhältnis nach außen“ verbunden. Diese Entwicklung als „in sich differente[...], prozessierende[...] Bestimmtheit des Ideals“ bezeichnet Hegel als „Handlung“ (13.233). In den Ausführungen zur Handlung thematisiert Hegel das Problem, wie sich „Abgeschlossenheit“ und „tätige Bewegung und Entfaltung“ (ebd.) zusammendenken lassen.¹⁶³ Die

¹⁶³ Vgl. 13.229 f.

Handlung als Ganzes ist wiederum in drei Momente unterteilt: den allgemeinen Weltzustand, die Situation und den Charakter.¹⁶⁴

Bevor im Folgenden Hegels Argumentation rekonstruiert werden kann, soll zunächst auf ein wesentliches Problem kurz eingegangen werden, das vor allem von Hilmer aufgegriffen wurde.¹⁶⁵

So drängt sich sofort die Frage auf, inwieweit der Begriff der Handlung überhaupt zur Charakterisierung der Struktur des Kunstwerks angebracht ist. ‚Handlung‘ scheint weniger eine Kategorie zu sein, mit der man die Struktur des Kunstwerks beschreiben kann, sondern vielmehr im Bereich der Tragödientheorie Anwendung zu finden und eher das im Kunstwerk Dargestellte zu beschreiben.¹⁶⁶ Aristoteles spricht in diesem Sinne von der Tragödie als ‚Darstellung einer Handlung‘.¹⁶⁷ Hegel scheint sein Handlungskonzept tatsächlich, wie Hilmer beschreibt, in Auseinandersetzung mit Aristoteles‘ Tragödientheorie entwickelt zu haben. Hilmer geht davon aus, dass Hegel sich aber von dem entferne, was als eine einleuchtende Beschreibung der Struktur klassischer Tragödien gelten könne. Das habe zwei Gründe: Erstens unterscheide Hegel nicht, wie Aristoteles, zwischen *mythos* und künstlerischem Vollzug, Dargestelltem und Darstellung, sondern scheine das eher zusammenfallen lassen zu wollen. Zweitens betone Hegel im Unterschied zu Aristoteles den Vorrang des *Handlungssubjekts*: Für Aristoteles stiffe nicht dieses die Einheit des Werks, sondern der *mythos*. Hegel scheine also vielmehr ein Konzept anzuvisieren, demzufolge ein Kunstwerk Handlung nicht nur durch Vor- oder Aufführung darstelle (im Sinne von Aristoteles), sondern diese Handlung gewissermaßen selbst *sei*. Handlung werde so zu einer Kategorie, die die Gestaltung selbst eher cha-

¹⁶⁴ Vgl. 13.235.

¹⁶⁵ Vgl. Hilmer 1997, 98 ff.

¹⁶⁶ Daher wurde die Handlungstheorie in der Hegelforschung häufig als falsch verortete Tragödientheorie missverstanden. Zum Beispiel bei Kwon 2001, 162; Gethmann-Siefert 1984, 287, 294 ff.; de Vos 2005, 46 f.

¹⁶⁷ Vgl. dazu Hilmer 1997, 98 ff.

rakterisiere als das im gegenständlich-mimetischen Sinn von ihr dargestellte.

In den folgenden Ausführungen werde ich mich an Hilmers Interpretation orientieren. Zunächst sollen die einzelnen Momente der Handlung näher in den Blick genommen werden (3.2.3), anschließend wird das Verhältnis von Kunstwerk und dem, was Hegel als ‚Äußerlichkeit‘ bezeichnet, untersucht (3.2.4). Dann können die bisherigen Überlegungen zusammengeführt und ein kurzes Zwischenfazit gezogen werden (3.2.5).

3.2.3 Die Momente der Handlung: Weltzustand, Situation, Charakter

Die Handlung als Ganzes gliedert sich Hegel zufolge in drei Handlungsmomente: den allgemeinen Weltzustand, in dem sie sich realisiert, ihren Anlass in der Entwicklung des Weltzustands zu einer kollisionsvollen Situation und schließlich den Charakter, der die eigentliche Handlungsbewegung ausführt.¹⁶⁸ Hegel hat nicht ausdrücklich erwähnt, dass die drei Handlungsmomente begriffslogisch interpretiert werden sollen, aber es gibt durchaus Anhaltspunkte dafür.¹⁶⁹ Versteht man die Handlungsmomente begriffslogisch, macht der allgemeine Weltzustand als Ausgangspunkt der Handlung das Moment des Allgemeinen aus. Er realisiert sich in den herrschenden allgemeinen Mächten, etwa in der Gestalt von Göttern. Aus diesem Zustand heraus entsteht eine kollisionsvolle Situation, in der die Span-

¹⁶⁸ Vgl. 13.235: „In dieser Beziehung fordern drei Hauptpunkte unsere nähere Aufmerksamkeit: *erstlich* der *allgemeine Weltzustand*, welcher die Voraussetzung für die individuelle Handlung und deren Charaktere ist; *zweitens* die Besonderheit des Zustandes, dessen Bestimmtheit in jene[r] substantielle[n] Einheit die Differenz und Spannung hervorbringt, die das Anregende für die Handlung wird, – die *Situation* und deren Konflikte; *drittens* die Auffassung der Situation von Seiten der Subjektivität und die Reaktion, durch welche der Kampf und die Auflösung der Differenz zum Vorschein kommt, – die eigentliche *Handlung*.“

¹⁶⁹ Hegel hat zwar nicht explizit erwähnt, dass die Grundlage der Handlungsstruktur der Begriff ist, zieht aber, um die einzelnen Handlungsmomente zu erläutern, immer wieder die Begriffsbestimmungen Allgemeinheit, Besonderheit, Einzelheit heran. Vgl. 13.235 ff. Vgl. dazu auch Hilmer 1997, 103.

nungen der allgemeinen Mächte untereinander deutlich werden. Die kollisionsvolle Situation ist als Moment der Besonderheit zu verstehen. In dieser Kollision wirken die allgemeinen Mächte als *Pathos* in den Individuen, die sich durch die eigentliche Handlungsbewegung zu Charakteren entwickeln. Der Charakter als letzte Stufe dieses Prozesses macht das Moment der Einzelheit aus. In der Einheit des Charakters mit sich muss daher das

„Allgemeine nun aber jener Mächte [...] in den besonderen Individuen zur *Totalität* und *Einzelheit* in sich zusammenschließen. Diese Totalität ist der Mensch in seiner konkreten Geistigkeit und deren Subjektivität, die menschliche totale Individualität als Charakter“ (13.306).

Der Charakter muss daher Allgemeinheit, Besonderheit und Einzelheit in sich vereinen. So seien beispielsweise die homerischen Helden „jeder ein Ganzes, eine Welt für sich“ (13.308), ein „in sich festes Eins“ (ebd.), zugleich aber ist im homerischen Helden „der ganze Olymp“ „in seiner Brust“ (13.307) versammelt.

Hegel hat die einzelnen Handlungsmomente in seinen Vorlesungen teilweise unterschiedlich gedeutet. Diese Varianten sind in einigen Punkten erhellend. Deshalb werde ich gegebenenfalls auf die Veränderungen, die Hegel an bestimmten Stellen vorgenommen hat, eingehen.¹⁷⁰

Insgesamt ist auffällig, dass Hegel die einzelnen Handlungsmomente in keiner Vorlesung unabhängig voneinander erläutern kann. Beispielsweise zieht er, um den ‚allgemeinen Weltzustand‘ zu erläutern, immer wieder den ‚Charakter‘ heran.

a) Der allgemeine Weltzustand

Das erste Moment der Handlung ist Hegel zufolge der „allgemeine Weltzustand“ (13.235). Unter „Weltzustand“ versteht Hegel eine „allgemeine Weise des [geistigen] Daseins“ (Hegel (Hotho), 84, Einführung S. O.), das heißt den Zustand der sittlichen Werte einer Kultur oder Gesellschaft. Die sittlichen Werte bezeichnet er als „das Substantielle“:

¹⁷⁰ Ich beziehe mich auf die Vorlesungsmitschriften von 1820/21 (Hegel (Ascheberg)), von 1823 (Hegel (Hotho)) und von 1826 (Hegel (von der Pforten)).

„Wenn wir in dieser Beziehung von *Zustand* sprechen, so ist hierunter die allgemeine Art und Weise verstanden, in welcher das Substantielle vorhanden ist, das als das eigentlich Wesentliche innerhalb der geistigen Wirklichkeit alle Erscheinungen derselben zusammenhält. Man kann in diesem Sinne z.B. von einem Zustande der Bildung, der Wissenschaften, des religiösen Sinnes oder auch der Finanzen, der Rechtspflege, des Familienlebens und anderer sonstiger Lebenseinrichtungen sprechen. Alle diese Seiten sind dann aber in der Tat nur Formen von ein und demselben Geiste und Gehalt, der sich in ihnen expliziert und verwirklicht“ (13.235).

Für Hegel ist der allgemeine Weltzustand sozusagen die geistige Basis für die Kunst.¹⁷¹ Damit das Ideal sich realisieren kann, muss der Weltzustand allerdings eine bestimmte Beschaffenheit haben. Mit anderen Worten: Die Realisierung des Ideals ist an bestimmte historische und gesellschaftliche Bedingungen gebunden.

Um zu zeigen, unter welchen Bedingungen das Ideal verwirklicht werden kann, unterscheidet Hegel zwei Formen des allgemeinen Weltzustands: die antike „Heroenzeit“¹⁷² und die „gegenwärtige[n], prosaische[n] Zustände“¹⁷³. Allein in der antiken Heroenzeit kann Hegel zufolge das Ideal realisiert werden, denn im

„Ideal aber soll gerade die besondere Individualität mit dem Substantiellen in trennungslosem Zusammenklange bleiben, und insoweit dem Ideal Freiheit und Selbständigkeit der Subjektivität zukommt, insoweit darf die umgebende Welt der Zustände und Verhältnisse keine für sich bereits unabhängig vom Subjektiven und Individuellen wesentliche Objektivität haben“ (13.237 f.).

Im heroischen Weltzustand befindet sich das Subjekt noch in unmittelbarer Einheit mit den substanzialen Mächten. Die Verwirklichung des Ideals ist daher daran gebunden, dass das „Substantielle noch in den Individuen eingeschlossen“ ist, „und dass dies und jenes Recht sei“ „durch die subjektive Willkür des Individuums“ geschehe (Hegel (Hotho), 85). Hegel charak-

¹⁷¹ Vgl. Hegel (Hotho), 83.

¹⁷² Vgl. 13.236 ff.

¹⁷³ Vgl. 13.253 ff.

terisiert den heroischen Weltzustand damit als „staatslosen Zustand“ (13.243), als eine vorgesetzliche Gesellschaft, in der die heroischen Individuen „selbst das Gesetz“ und die „Stifter von Staaten“ (13.244) sind.¹⁷⁴ Die Heroen handeln

„ohne einem für sich bestehenden Gesetz, Urteil und Gericht unterworfen zu sein [...], so dass Recht und Ordnung, Gesetz und Sitte von ihnen ausgehen und sich als ihr individuelles Werk, das an sie geknüpft bleibt, verwirklichen“ (ebd.).¹⁷⁵

Hegel begründet die Bindung des Ideals an den heroischen Weltzustand mit der Bindung des Ideals an die Sinnlichkeit. Wenn das Substanzielle im Sinnlichen zur Erscheinung kommt, kann es – weil es nicht reflexiv begründet ist – keine intersubjektive Geltung beanspruchen, sondern sich nur im subjektiven Bereich verwirklichen.¹⁷⁶ So sind es gerade die heroischen Subjekte, die auf der Grundlage ihrer „individuellen Selbständigkeit“ (13.236) zu Trägern der Sittlichkeit werden. Denn sie handeln nicht auf der Basis von allgemeinen Grundsätzen oder im Rahmen von staatlichen Institutionen, sondern folgen ihrem eigenen „Pathos“ (13.301 f.). Heroen sind Individuen,

„welche aus der Selbständigkeit ihres Charakters und ihrer Willkür heraus das Ganze einer Handlung auf sich nehmen und vollbringen und bei denen daher als individuelle Gesinnung erscheint, wenn sie das ausführen, was das Rechte und Sittliche ist. Diese unmittelbare Einheit aber von Substanziellem und Individualität der Neigung, der Triebe, des Wollens liegt in der griechischen Tugend [...]“ (13.243 f.).

Wichtig für die Realisierung des Ideals ist Hegel zufolge also, dass das Allgemeine nicht selbstständig, in der Form von „Recht und Ordnung“, sondern nur als „subjektives Gefühl“ (13.238) existiert. Die $\alpha\varrho\epsilon\tau\acute{\iota}$, die bei-

¹⁷⁴ Vgl. 12.56.

¹⁷⁵ Peres nimmt an, dass historisch-soziologisch hierfür die Zeit des Übergangs von der familiären Sippenorganisation zum archaischen Königtum, vom vorgesetzlichen Zustand, der sich durch Vasallentreue gegenüber dem König auszeichne, zur Staatenbildung angesetzt werden könne. Vgl. Peres 1983, 65.

¹⁷⁶ Vgl. Kwon 2003, 156 f.

spielsweise die homerischen Heroen verkörpern, liegt ausschließlich in ihrem subjektiven Gewissen. Insofern ist die objektive Welt dem Subjekt gegenüber nicht selbstständig, sondern zeigt sich als innere Bedingung des subjektiven Wollens. Damit eröffnet sich aber zugleich der Raum für eine gewisse Zufälligkeit in der subjektiven Willensbildung: Sie hängt nur an der persönlichen Geisteshaltung der handelnden Individuen.¹⁷⁷

Hegels These ist, dass sich im heroischen Subjekt Allgemeinheit und Individualität wechselseitig durchdringen,

„indem ebensosehr das Allgemeine durch das Einzelne erst konkrete Realität gewinnt, als das einzelne und besondere Subjekt in dem Allgemeinen erst die unerschütterliche Basis und den echten Gehalt seiner Wirklichkeit findet“ (13.237).

Die Heroen nämlich sind die „großen Menschen in der Geschichte, deren eigene partikuläre Zwecke des Substantielle enthalten, welches Wille des Weltgeistes ist“ (12.45). Dadurch vollbringt das heroische Individuum, indem es nur seinem eigenen Gewissen nachgeht, zugleich ein Allgemeines. Im heroischen Zeitalter kommt daher das Substanzielle nur im Individuum zur Realität.

Das ist im prosaischen Weltzustand nicht mehr so. Denn hier hat das substanziell Allgemeine im Staat in Recht und Gesetz eine objektive Gestalt angenommen. Im Staat beruht z. B. die Gerechtigkeit nicht mehr auf den einzelnen Handlungen selbstständiger Individuen, die nur sich selbst verpflichtet sind. Der Unterschied von heroischem und prosaischem Weltzustand zeigt sich Hegel zufolge insbesondere am Beispiel individueller Gerechtigkeit: Der antike Heros hatte noch das Recht, ein Unrecht durch Rache wiedergutzumachen. Im modernen Staat hingegen gibt es einen rechtlich kodifizierten und für alle geltenden Strafvollzug, der eine verletzte Sittlichkeit wiederherstellt. Die moderne Strafe wird von Vertretern der

¹⁷⁷ „Denn ist das Allgemeine und Durchgreifende des menschlichen Lebens in der Selbstständigkeit der Individuen unmittelbar nur als deren subjektives Gefühl, Gemüt, Charakteranlage vorhanden und soll es keine andere Form der Existenz gewinnen, so wird es eben dadurch schon dem Zufall des Willens und Vollbringens anheimgestellt“ (ebd.).

öffentlichen Gewalt vollzogen und hat damit die individuellen Momente der Rache verloren.¹⁷⁸

Weil im Staat das Allgemeine in Gesetzen, Institutionen usw. *objektiv* geworden ist, verliert das heroische Individuum nun nach Hegel seine sittliche Autonomie. Im heroischen Weltzustand hingegen ist das Allgemeine gewissermaßen *verborgen* vorhanden, weil noch nicht in der festen und objektiven Form eines Gesetzes verwirklicht. Gestalt gewinnen kann das Allgemeine hier *erst* in der Handlung des heroischen Individuums, erst hier wird das verborgene substanziale Allgemeine für die Gemeinschaft zugänglich. Das heroische Individuum partizipiert aber am Allgemeinen nicht durch den Gedanken, die Reflexion – eine vermittelte Einheit von Allgemeinem und Individuum –, sondern das Allgemeine ist im Individuum wirklich, „als das Eigene seines *Charakters und Gemüts*“ (13.238). Damit trägt das Individuum gleichsam die ganze gesellschaftliche Totalität in sich.

Hegels These ist, dass die Wirklichkeit des Ideals einen anderen Zustand beansprucht als den der prosaischen Welt, da diese die Bedingungen, die die Realisierung des Ideals fordert, nicht mehr erfüllt. Der nachantike Weltzustand lässt sich nach Hegel nur noch begrenzt künstlerisch erfahren und darstellen. Was in der Antike hauptsächlich die Kunst geleistet hatte, ist nach Hegel in der nachantiken Gesellschaft längst wesentlich adäquater vom begrifflichen Denken übernommen worden, denn die Rechts- und Gesellschaftsverhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft und auch der christliche Gott, der als reiner Geist verstanden wird, *entziehen* sich der sinnlichen Vergegenwärtigung. Im nachantiken Leben mache es – so Hegel – die „Reflexionsbildung“ (13.24) es dem Menschen „zum Bedürfnis“,

„allgemeine Gesichtspunkte festzuhalten und danach das Besondere zu regeln, so dass allgemeine Formen, Gesetze, Pflichten, Rechte, Maximen als Bestimmungsgründe gelten und das hauptsächlich Regierende sind. Für das Kunstinteresse aber wie für die Kunstproduktion fordern wir im allgemeinen mehr eine Lebendigkeit, in welcher das Allgemeine nicht als Gesetz und Maxime vorhanden sei, sondern als mit dem Gemüte und der Empfindung identisch wirke, wie auch in der Phantasie

¹⁷⁸ Vgl. 13.242 f. Vgl. auch Paetzold 1983, 217.

das Allgemeine und Vernünftige als mit einer konkreten sinnlichen Erscheinung in Einheit gebracht enthalten ist. Deshalb ist unsere Gegenwart ihrem allgemeinen Zustande nach der Kunst nicht günstig“ (13.25).

Indem Hegel das Ideal an einen bestimmten Weltzustand bindet, thematisiert er zugleich die Möglichkeit der Manifestation des Weltzustands im *Kunstwerk überhaupt*. Anders formuliert: Es geht ihm um die Bedingung, unter der Kunstwerke dem noch nicht selbstständig in Erscheinung getretenen allgemeinen Weltzustand eine Gestalt geben können – also um die Bedingungen, unter denen das Kunstwerk das substanzielle Allgemeine für eine Gesellschaft anschaulich darstellen kann. Hegels These lautete, dass das Allgemeine noch nicht *für sich* zur Existenz gekommen sein dürfe. Damit verbunden ist zwar, dass das Allgemeine, das im Kunstwerk manifestiert wird, in gewisser Weise contingent bleibt, weil es das Resultat einer „bloß“ ästhetischen Deutung der Welt und nicht reflexiv abgesichert ist. Trotzdem kommen erst im Kunstwerk die zentrale und wesentliche Weltanschauung einer Gesellschaft zum Vorschein. Das Kunstwerk ist – obwohl es das Produkt einer subjektiven Tätigkeit ist, eben nicht bloß der Ausdruck einer rein subjektiven Besonderheit, sondern veranschaulicht zugleich die substanzielle Allgemeinheit, die die geistige Basis für eine menschliche Gemeinschaft ist. Dadurch, dass der allgemeine Weltzustand nur im Kunstwerk eine Gestalt gewinnt, gibt erst die Kunst einer (vorstaatlichen) Gemeinschaft die Möglichkeit, ein geschichtliches Selbstbewusstsein auszubilden. Damit wird die Kunst im heroischen Weltzustand zur Begründerin der Sittlichkeit. In diesem Sinne spricht Hegel davon, dass in der griechischen Antike die Dichter den Menschen ihre Götter *gegeben* haben:

„So war bei den Griechen z.B. die Kunst die höchste Form, in welcher das Volk die Götter sich vorstellte und sich ein Bewusstsein von der Wahrheit gab. Darum sind die Dichter und Künstler den Griechen die Schöpfer ihrer Götter geworden, d.h. die Künstler haben der Nation die bestimmte Vorstellung vom Tun, Leben, Wirken des Göttlichen, also den bestimmten Inhalt der Religion gegeben“ (13.140 f.).

Durch die Darstellung der Götter stiftet die antike Kunst eine Gottesvorstellung und schafft damit zugleich religiöse und sittliche Werte, an denen sich die antike Gesellschaft orientieren konnte.

Das Verhältnis von Kunst und allgemeinem Weltzustand greift Hegel in seiner Vorlesung von 1826 auf und präzisiert es folgendermaßen:

„Wenn aber dies Allgemeine so unmittelbar dem Gemüte, Gefühle angehört, so ist dies Allgemeine als ein Zufälliges zugleich vorhanden, es ist keine Notwendigkeit, dass das Allgemeine existiert, sondern [es] besteht als ein Eigentümliches des Individuums, oder es ist damit zusammen ein besonderer Weltzustand. Das erste ist die unmittelbare, formelle Selbstständigkeit. Die Selbstständigkeit der Gestalt ist zufällig und wird ausgedehnt zu einem Allgemeinen, damit ist der Weltzustand überhaupt verbunden, eine äußere Weise, in der das Substantielle, das Geistige vorhanden ist“ (Hegel (von der Pforten), 83).

Anhand dieser Aussage lässt sich etwas über das generelle Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit ausmachen. Ausgangspunkt war, dass das Kunstwerk dem noch nicht manifestierten Weltzustand eine Gestalt verleiht. Wenn nun die Selbstständigkeit der Gestalt „zufällig“ ist und „ausgedehnt“ wird zu einem „Allgemeinen“, dann bedeutet das, dass sich die Vorstellung des realen geschichtlichen Zustands erst aus der Kunstanschauung entwickelt. Das Kunstwerk stellt damit vielfältige geschichtliche Bezüge her. Erst das Kunstwerk macht die geschichtlichen Prozesse sichtbar und erst durch das Kunstwerk gewinnt der Mensch den wesentlichen Bezug zu seiner Geschichte, indem das Werk – mit Heidegger gesprochen – eine ‚Welt‘ aufstellt. Das heißt, das Kunstwerk schafft in einem gewissen Sinne erst die Wirklichkeit, auf die es sich bezieht. Das Kunstwerk fasst das noch nicht *für sich* in Erscheinung getretene Allgemeine in seiner Gestalt zusammen und verleiht diesem eine wahrnehmbare Erscheinungsform.¹⁷⁹

Wie zuvor in der Logik, betrachtet Hegel auch hier als Nächstes die Binnendifferenzierung der Allgemeinheit. Der allgemeine Weltzustand macht Hegel zufolge erst die „Möglichkeit der individuellen Gestaltung, nicht aber diese Gestaltung selber aus“ (13.258). Da das Ideal aber als „bestimmte Gestalt“ auftreten soll, ist es für Hegel notwendig, dass es nicht nur „in seiner Allgemeinheit“ bleibt, sondern das „Allgemeine in besonderer Weise“ äußert und diesem erst „Dasein und Erscheinung“ (ebd.) gibt. Daher

¹⁷⁹ Hier kann man an Adornos Unterscheidung von Mimesis und Konstruktion denken. Vgl. Adorno 1993, 72, 92.

schließe sich der allgemeine Weltzustand zu „Kollisionen und Verwicklungen“ auf, die Individuen dazu veranlassen, sich zu äußern und sich als bestimmte Gestalt zu zeigen. Aus der Perspektive des Weltzustands hingegen erscheine dieses Sichzeigen der Individuen als „Werden seiner Allgemeinheit zu einer lebendigen Besonderung und Einzelheit“, aber so, dass sich zugleich die *allgemeinen Mächte* als das *Waltende erhalten*“ (13.259).

b) Die kollisionsvolle Situation und ihre Aufhebung im ‚Charakter‘

Das zweite Moment der Handlungsstruktur ist Hegel zufolge die Situation.¹⁸⁰ Interpretiert man die Handlungsstruktur vor dem Hintergrund der Begriffslogik, macht die Situation gemäß der Einteilung des Begriffs das Moment der *Besonderheit* aus. Unter ‚Besonderheit‘ versteht Hegel bekanntlich das Auseinandergehen des Allgemeinen in seine einzelnen Bestimmungen. Dementsprechend bestimmt Hegel die Situation als das „Moment der Bewegung, das Auseinandertreten des Ideals“ (Ascheberg, 70).

Hegels Ausführungen zum Übergang des allgemeinen Weltzustands in eine besondere Situation sind denkbar knapp und sollen daher im Folgenden mit Rückgriff auf die Begriffslogik näher erläutert werden. Ausgangspunkt der hegelischen Argumentation ist die Auffassung, das Ideal solle als „bestimmte Gestalt“ erscheinen. Der allgemeine Weltzustand soll im einzelnen Kunstwerk Gestalt gewinnen. Um die inhaltliche Fülle des Allgemeinen Weltzustands zu explizieren, müssen dessen innere Differenzen sichtbar gemacht werden. Denn auf der Stufe des allgemeinen Weltzustands sind die Unterschiede, die bezüglich des Allgemeinen gemacht werden können, noch nicht manifest. Damit die Unterschiede zwischen den allgemeinen Mächten hervortreten, ist es Hegel zufolge notwendig, dass sich das im allgemeinen Weltzustand verborgene Substanzielle „als ein Kreis der allgemeinen Mächte“ in seine „selbständigen Teile“ besondert

¹⁸⁰

Vgl. 13.261: „Denn die Situation überhaupt ist die Mittelstufe zwischen dem allgemeinen, in sich unbewegten Weltzustande und der in sich zur Aktion und Reaktion aufgeschlossenen konkreten Handlung, weshalb sie auch den Charakter sowohl des einen als des anderen Extrems sich darzustellen und uns von dem einen her zu dem anderen hinüberzuleiten hat.“

(13.259). Dadurch geraten diese Mächte „in den Gegensatz zueinander“ (Hegel (Hotho), 90). Die Individuen treten schließlich als „das betätigende Vollbringen dieser Mächte“ heraus und geben „die individuelle Gestalt“ für diese ab (13.259).

Das Auseinandertreten der Mächte und die Möglichkeit ihrer Selbstverwirklichung in den Individuen bedürfen außerdem einer *äußeren* Veranlassung, damit „das innere geistige Bedürfnis, die Zwecke, Gesinnungen, das bestimmte Wesen überhaupt individueller Gestaltungen zur Existenz“ (13.260) gebracht werden kann. Diese äußeren Umstände bilden

„die *Situation*, welche die speziellere Voraussetzung für das eigentliche Sichäußern und Betätigen alles dessen ausmacht, was in dem allgemeinen Weltzustande zunächst noch unentwickelt verborgen liegt“ (ebd.).

Es geht dementsprechend in der Kunst erst einmal darum, solche Situationen zu finden. Damit sind Situationen gemeint, die „die tiefen und wichtigen Interessen und den wahren Gehalt des Geistes erscheinen machen“ (13.261). Um dies zu leisten, müssen diese Situationen Hegel zufolge auf einer „*Entzweiung*“ (ebd.) beruhen, also dazu führen, dass die Einheit von Individuum und Weltzustand aufgehoben wird. Dieser Gegensatz entsteht dadurch, dass im Individuum zunächst nur eine allgemeine Macht realisiert wird, die in ihrer Einseitigkeit mit dem Allgemeinen kollidiert.

Die Situation wird dadurch zu einer „*Kollision*“, „die zu Reaktionen führt und in dieser Rücksicht wie den Ausgangspunkt, so auch den Übergang zur eigentlichen Handlung bildet“ (ebd.). Um Auslöser einer Handlung zu sein, muss eine Situation also nach Hegel *kollisionsvoll* sein. Hegel denkt beispielsweise an Situationen, die durch „eine zufällige Leidenschaft, z.B. die Liebe“ (Hegel (Hotho), 92) veranlasst werden und die „sittliche oder religiöse Verletzungen“ (ebd., 93) hervorrufen. Verletzungen des Sittlichen, also des Allgemeinen, verlangen Hegel zufolge *Reaktionen*, „denn das Notwendige muss sich wiederherstellen“ (ebd.). Aufgrund dieser Verletzung

erhält die Situation als Besonderung des allgemeinen Weltzustands den Charakter von Negativität.¹⁸¹

Daraus ergibt sich eine widersprüchliche Struktur: Der allgemeine Weltzustand spezifiziert sich zu einer bestimmten Situation. Die Situation als Besonderung des allgemeinen Weltzustands ist „eine Daseinsform des Allgemeinen“. Der Widerspruch besteht nun darin, dass sie „zugleich aber mit diesem Allgemeinen kollidiert“ (Hilmer 1997, 110). In der Situation kollidiert daher das Allgemeine in einem gewissen Sinne mit *sich selbst*.¹⁸² Daher liegt der Situation ein Selbstwiderspruch des Allgemeinen zugrunde.¹⁸³

Das Individuum nimmt den Selbstwiderspruch wahr, fühlt sich dadurch zum Handeln veranlasst und reagiert auf den Widerspruch. In der Reaktion, der eigentlichen Handlungsbewegung, stellt es die innere Einheit des Allgemeinen wieder her.

Die eigentliche Handlung enthält nach Hegel wiederum drei Momente: die allgemeinen Mächte, die den Handlungszweck ausmachen, die Realisierung dieser Mächte durch die handelnden Individuen, schließlich die Vereinigung beider Seiten im *Charakter*.

Hegel zufolge treten die allgemeinen Mächte nicht nur selbstständig auf, sondern wirken ebenso sehr als $\pi\alpha\thetao\zeta$ in den Individuen. Dadurch treiben sie die Individuen zu Entschlüssen und Handlungen an. Hegel versteht daher das Pathos nicht in erster Linie als Leidenschaft, sondern das Pathos „ist eine in sich selbst berechtigte Macht des Gemüts, ein wesentlicher Gehalt der Vernünftigkeit und des freien Willens“ (13.301). Das „Pathos in konkreter Tätigkeit“ (13.306) sei der menschliche Charakter. Er macht den

¹⁸¹ Hegel denkt zum Beispiel an Situationen, die sich aus wesentlichem Unrecht ergeben. Vgl. 13.266 ff.

¹⁸² Hilmer interpretiert diese Stelle als einen Widerspruch der *Situation* mit sich selbst (vgl. Hilmer 1997, 110). Mir leuchtet diese Lesart nicht ganz ein: In der Situation kollidieren verschiedene Momente des Allgemeinen miteinander. Der Situation liegt daher zwar ein Selbstwiderspruch zugrunde, aber dieser ist ein Widerspruch des zunächst einseitig verstandenen Allgemeinen mit sich.

¹⁸³ Vgl. 5.155.

Mittelpunkt der Kunst aus, sofern er „die bisher betrachteten Seiten als Momente seiner eigenen Totalität in sich vereinigt“ (ebd.). Dadurch sei er „sich auf sich beziehende subjektive Einzelheit“ (ebd.).

In der Begriffslogik entsteht die Einzelheit als übergreifende Einheit von Allgemeinheit und Besonderheit. In der Form der Einzelheit ist der Begriff „die bestimmte Allgemeinheit“ (6.296), das heißt ein einheitlicher Zusammenhang seiner einzelnen Bestimmungen. In der Form der Allgemeinheit fehlte noch die Möglichkeit der inneren Differenzierung, auf der Stufe der Besonderheit war der Aspekt des Zusammenhangs wiederum nicht mehr erkennbar. Daher wird die Einzelheit eingeführt, die als übergreifende Einheit sowohl Zusammenhang als auch Differenz umschließt. Die logische Einzelheit kann den Widerspruch von Allgemeinem und Besonderem Hegel zufolge nur auflösen, indem sie beides als Momente ihrer selbst erkennt:

„In der Einzelheit ist [...] die *Untrennbarkeit* der Begriffsbestimmungen gesetzt; denn als Negation der Negation enthält sie den Gegensatz derselben und ihn zugleich in seinem Grunde oder Einheit, das Zusammengangensein einer jeden mit der anderen“ (6.299).

Für den Bereich der *Ästhetik* bedeutet das: Versteht man den Charakter als eine Realisierung der begriffslogischen Struktur der Einzelheit, kann er in der Handlung das Allgemeine nur wiederherstellen, weil er immer schon *konkrete Allgemeinheit* ist:

„Denn das Individuum kann sich im Reagieren auf den Widerspruch jener Einheit nur begeben, weil es selbst im Grunde diese Einheit, der ausgehaltene Widerspruch, ist“ (Hilmer 1997, 111).

Genauer: Im Charakter tritt durch Wirken des Pathos eine innere „Totalität“ hervor, trotzdem bleibt er „ein in sich abgeschlossenes Subjekt“ (13.307). Hegel verdeutlicht diesen Zusammenhang mithilfe eines Bildes, das er in allen Vorlesungen wieder aufgreift: Der Mensch sei eine Totalität verschiedener Götter, der ganze Olymp sei in der Menschenbrust vereinigt.¹⁸⁴

¹⁸⁴

Vgl. Hegel (Ascheberg), 89; Hegel (von der Pforten), 98, 13.307.

3.2.4 Die abstrakte Äußerlichkeit des Materials und das Verhältnis von Kunstwerk und Publikum

Auf die Analyse des Charakters folgt, wie zuvor in der Logik, in den Ästhetikvorlesungen eine Diskussion der ‚Äußerlichkeit‘, in der die Äußerlichkeit des Materials und das Verhältnis des Kunstwerks zum Publikum abgehandelt werden. Hegel spricht hier vom Kunstwerk, das zwar in sich eine Einheit darstelle, aber in dieser „Einheit mit sich“ (13.317) zugleich auf eine vorgefundene Äußerlichkeit bezogen bleibe. Mit Äußerlichkeit wird aber nicht nur eine umgebende Umwelt bezeichnet, sondern die Äußerlichkeit geht als ‚äußeres Material‘ selbst in die Struktur des Kunstwerks mit ein: Die Äußerlichkeit gewinnt eine konstitutive Bedeutung, nicht zuletzt, indem das Kunstwerk als Werk von „äußerlichem, gemeinem Dasein“ (10.367) bestimmt wird.

Hegel unterscheidet beim Bezug des Kunstwerks zum Äußeren drei Aspekte: (a) die abstrakte Äußerlichkeit als solche, (b) das Zusammenstimmen des Ideals mit seiner äußerlichen Realität und (c) die Äußerlichkeit des idealen Kunstwerks im Verhältnis zum Publikum.¹⁸⁵

(a) Hegel behandelt zunächst die abstrakte Äußerlichkeit als solche. Er möchte zeigen, in welcher Weise das sinnliche Material als solches in die Kunstgestaltung eingeht. Die Art und Weise der Gestaltung orientiert sich erst einmal an Verhältnissen einer „äußerlichen Einheit“ (13.320), die an sich nicht eigentlich geistig sind: Regelmäßigkeit, Symmetrie, Reinheit des Materials. Diese hat das Kunstwerk gegebenenfalls mit Naturdingen wie Mineralien und Organismen, bestenfalls noch mit der Mathematik gemein.¹⁸⁶ Daher erweisen sich die „bloße Regelmäßigkeit, Symmetrie und Harmonie oder die einfache Bestimmtheit des sinnlichen Materials“ (13.327) für die Selbstdarstellung des Ideals in der Äußerlichkeit als unzureichend. Dies führt Hegel zufolge zur zweiten Seite der äußerlichen Bestimmtheit des Ideals hinüber.

¹⁸⁵ Vgl. 13.319 ff.

¹⁸⁶ Vgl. 13.320. Vgl. auch Hilmer 1997, 121.

(b) Hegel arbeitet auf dieser Stufe den Aspekt der *Identität* des Kunstwerks mit dem äußereren Dasein heraus. Das Ideal soll ihm zufolge in einem Verhältnis zur Äußerlichkeit stehen, in dem beide Seiten „nicht als gleichgültig und disparat auseinanderfallen, sondern ein Zusammenstimmen und Zueinandergehören zeigen“ (ebd.). Dazu muss die Äußerlichkeit „ihre bloße objektive Selbständigkeit und Sprödigkeit aufgeben, um sich als in Identität mit dem zu erweisen, dessen äußeres Dasein sie ausmacht“ (ebd.). Das Kunstwerk müsse daher, so Hegels Forderung, alle Beziehungen zur „äußereren Wirklichkeit in sich aufnehmen und die innere Subjektivität des Charakters mit dem Äußeren zusammenschließen“ (13.341).

(c) Zuletzt behandelt Hegel die Äußerlichkeit unter einem hermeneutischen Gesichtspunkt: Schließlich sei das

„Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzeltes Objekt nicht *für sich*, sondern *für uns*, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und es genießt. [...] Und so ist jedes Kunstwerk ein Zwiegespräch mit jedem, welcher davorsteht“ (ebd.).

Dieses Zwiegespräch zwischen Kunstwerk und Betrachter kann aber gestört sein, insofern das Kunstwerk seine Inhalte „innerhalb einer bestimmten äußerlichen Welt der Sitten, Gebräuche und sonstiger Partikularitäten zur Anschauung bringt“ (13.342). Das substanzielle Allgemeine, das im Kunstwerk Gestalt gewinnt, unterliegt gesellschaftlichen und geschichtlichen Veränderungen. Die Äußerlichkeit, die hier gemeint ist, liegt also in der Undurchsichtigkeit des Werks für das Verstehen, die durch die Gebundenheit des Kunstwerks an den jeweiligen historischen Weltzustand zu stande kommt:

„Aus welcher Zeit aber nun ein Kunstwerk sei, es trägt immer Partikularitäten an sich, die es von den Eigentümlichkeiten anderer Völker und Jahrhunderte abschneiden“ (ebd.).

Der Aspekt dieser historischen Distanz von Werk und Betrachter kann dazu führen, dass es für den Betrachter problematisch wird, das Werk zu verstehen. Deshalb fordert Hegel, dass diese Äußerlichkeit „auch mit uns in Übereinstimmung trete“ (ebd.).

Insgesamt sieht Hegel in der Äußerlichkeit etwas, das dem Geist hinderlich ist und überwunden werden muss. Erst in Hegels Begriff der romantischen Kunst zeichnet sich eine andere Konzeption von Äußerlichkeit ab, in der die Andersheit des Äußeren vollständig anerkannt ist, und zwar nicht als aufzuhebende, sondern als ‚freigelassene‘.¹⁸⁷ Die Äußerlichkeit des Kunstwerks ist nicht eine noch vom Geist aufzuhebende, sondern ergibt sich aus der Anerkennung einer nicht mehr aufhebbaren Andersheit des Äußerlichen.

3.2.5 Die Identität des Ideals als ‚negative Einheit‘

Nun können die bisherigen Ergebnisse dieses Kapitels zusammengefasst werden. Dazu soll herausgearbeitet werden, inwieweit in der Handlungsbewegung die Struktur des Kunstwerks als Realisierung des Begriffs expliziert wird.

Bevor dies in Angriff genommen wird, soll zunächst noch einmal auf das Problem eingegangen werden, inwieweit die Handlungsbewegung des Ideals als Beschreibung der Darstellung einer Dramenhandlung im aristotelischen Sinn zu verstehen ist. Es bietet sich dazu an, die Einheit des Ideals kontrastierend zu Hegels Aristotelesinterpretation der Einheit des Dramas zu beschreiben:¹⁸⁸

„In bezug hierauf sagt bereits Aristoteles (Poetik, c. 7), ein Ganzes sei, was Anfang, Mitte und Ende habe: Anfang das, was, selber notwendig, nicht durch anderes sei, woraus jedoch anderes sei und hervorgehe; Ende das Entgegengesetzte, was durch anderes, notwendig oder doch meistens, entstehe, selbst jedoch nichts zur Folge habe; Mitte aber, was sowohl durch anderes als auch woraus anderes hervorgehe“ (15.488 f.).

Demnach kommt die Einheit der Handlung im Drama, wie Hegel hier ausführt, dadurch zustande, dass sie Anfang, Mitte und Ende und dadurch

¹⁸⁷ Darauf werde ich später noch genauer zu sprechen kommen. Vgl. Kap. 4.2.3. Vgl. Hilmer 1997, 123.

¹⁸⁸ Vgl. dazu Hilmer 1997, 98 ff: In Hegels Ästhetik würden die Bestimmungen der aristotelischen Tragödientheorie zur näheren Bestimmung der Einheit des *Dramas* aufgenommen und in konventionellem Sinn interpretiert. Vgl. 15.488.

eine Begrenzung hat.¹⁸⁹ In den Ausführungen zur Struktur des Ideals hingegen ist zu sehen, dass weder die Folge von Anfang, Mitte und Ende noch eine dadurch gegebene Begrenzung die Einheit des Kunstwerks ausmachen: Der allgemeine Weltzustand ist in der Regel nicht als solcher im Kunstwerk Thema und kann daher nicht der Anfang sein. Die Situation, die die Handlung auslöst, ist sozusagen die Mitte – sie ist als Verletzung selbst Folge von Handlungen – könnte aber genauso gut der Anfang sein, da sie ja Antrieb der Handlung ist.¹⁹⁰

Es scheint daher in Hegels Theorie des Ideals tatsächlich um anderes zu gehen – um die Struktur des Werks als solchem und die Gestaltwerdung des Ideals. Diese soll im Folgenden näher in den Blick genommen werden.

Die leitende Frage der folgenden Ausführungen ist, inwiefern sich im Kunstwerk eine begriffliche Struktur wiedererkennen lässt. Die wichtigsten Aspekte der Beschaffenheit des Begriffs waren als die Momente der ‚Reflexion‘ (Bezug auf sich) und des ‚Selbsterhaltens im Anderssein‘ (Bezug zur Objektivität) bestimmt worden. Dies war als ‚negative Einheit des Begriffs mit sich‘ herausgearbeitet worden. Die Einheit des Begriffs wurde als wesentlich prozesshaft und dynamisch bestimmt, was im ‚Gesetzsein‘ und ‚Aufheben‘ der Begriffsmomente zum Ausdruck kommt. Wenn das Kunstwerk als Realisierung der begriffslogischen Struktur verstanden wird, muss es sich also wesentlich durch diese negative Reflexivität auszeichnen.

Zunächst kann man festhalten, dass Kunstwerke für Hegel offensichtlich als sowohl gegen ihre Umwelt abgegrenzte als auch *in sich* differenzierte Einheiten existieren. Man kann daher zwei Tendenzen aufweisen. Es bietet sich an, diese beiden Aspekte gesondert zu untersuchen. Deshalb wird zunächst der Aspekt der (a) Beziehung auf sich, dann (b) das Kunstwerk in Bezug zum Anderem betrachtet.

¹⁸⁹ Vgl. Aristoteles, *Poetik*, c. 7.

¹⁹⁰ Vgl. 13.283. Vgl. Hilmer 1997, 111 f.

(a) Die innere Einheit des Kunstwerks: Kunstwerk als subjektives Zentrum für sich

Die Momente der Handlungsbewegung verweisen auf die Begriffsstruktur des Kunstwerks: Als Realisierung der Begriffsmomente macht der allgemeine Weltzustand das Moment des Allgemeinen aus. Mit der Gestaltwendung des Weltzustands im Ideal geht Besonderung und Vereinzelung einher. Der Weltzustand besondert sich in herrschende geistige Mächte, deren Differenzen expliziert werden. Aus diesem Zustand heraus entsteht eine kollisionsvolle Situation, in der die geistigen Mächte mit dem Allgemeinen kollidieren. In dieser Kollision wirken die allgemeinen Mächte als *Pathos* in den Individuen, die sich durch die Handlung zu Charakteren entwickeln.

Mit Rückgriff auf die Begriffslogik kann diese Struktur näher folgendermaßen beschrieben werden: Wie das Moment der begrifflichen Allgemeinheit in der *Logik* differenziert sich der allgemeine Weltzustand in sich. Er setzt die allgemeinen Mächte als seine Momente, in denen er sich auf sich bezieht; er ist aber nicht mit diesen gleichzusetzen, denn er soll das Umfassende, für sich Bestehende sein. Aus der Perspektive der allgemeinen Mächte können diese in ihrer Vereinzelung mit dem Allgemeinen kollidieren, obwohl sie Teile seiner selbst sind. Doch aus der Perspektive des Weltzustands sind die allgemeinen Mächte keine für sich bestehenden, selbstständigen Teile. Denn der Weltzustand muss, um Gestalt annehmen zu können, als sich in sich bestimmend verstanden werden, damit seine inhaltliche Fülle exponiert werden kann.

Der Charakter als letzte Stufe dieses Prozesses macht das Moment der Einzelheit aus. Erst im Charakter kann sich der Konflikt zwischen Allgemeinem und Besonderem überhaupt manifestieren. Das liegt daran, dass erst im Individuum die Besonderheit auf die Allgemeinheit bezogen und der Widerspruch überhaupt erkannt werden kann. Zum anderen muss es aber auch Bestimmtheit haben, von anderem abgrenzbar, das heißt *Einzelheit* sein. Die Struktur des Ideals muss sich also, wie der Begriff, zugleich als Allgemeinheit und als Einzelheit zeigen, beide Aspekte können nicht ohne den jeweils anderen verstanden werden. Man kann daher sagen, dass Besonderheit, Differenzierung notwendig ist, um inhaltliche Fülle darstellen

zu können; Vereinzelung, um das Kunstwerk als solches von der Umwelt abgrenzen zu können.

Die so hervorgebrachte Einheit ist daher nicht auf fixe Urelemente wie Inhalt und Form reduzierbar, sondern die Bestimmungen sind nur durch ihren beständigen negativen Bezug zum Anderen, als ‚Gesetzsein‘ und ‚Aufheben‘ zu fassen. Dadurch wird das Kunstwerk gleichsam in sich bewegt: Durch die Struktur der ‚negativen Reflexivität‘ zeigt es sich als in sich reflektierte, bewegte Einheit. Da sich die einzelnen Handlungsmomente nicht unabhängig voneinander formulieren lassen, kann man sagen, dass auch hier, wie im Begriff, jedes Moment zugleich das Ganze ist. Dabei kommt es nicht darauf an, dass es diese unterschiedlichen Bestimmungen überhaupt gibt, sondern ihre Einheit entsteht erst durch ihre *negative Beziehung* zueinander. Die Ganzheit des Kunstwerks ist deshalb nur als *negative Einheit* zu verstehen. Diese Beziehung gleicht für Hegel strukturell dem Individuum, deshalb ist das Ergebnis der Handlung der Charakter.¹⁹¹ Einheit kommt allein dadurch zustande, dass sich das Allgemeine in den Handlungsmomenten auf sich selbst bezieht, weder als Einheit in einer Empfindungsmannigfaltigkeit noch als Substanz-Akzidens-Verhältnis noch durch eine erzählte Geschichte mit Anfang, Mitte und Ende.

In der Kunst gibt es, wie im Begriff, den Unterschied zwischen einzelnen Elementen und ihrer Gestaltung zu einer Einheit im Werk. Auch das Kunstwerk ist nicht mit seinen einzelnen Bestimmungen zu identifizieren, es ist das sie übergreifende und sie durchlaufende Allgemeine. Auf der anderen Seite ist es aber auch nicht nur getrennt von seinen Momenten zu betrachten, sondern es ist eben zugleich wesentlich dadurch bestimmt, dass es diese Bestimmungen hat und mit diesen ebenso identisch ist. In Hegels Theorie des Ideals zeigt sich insofern ein Begriff einer Werkstruktur, der berücksichtigt, dass Kunstwerke, wie fragil und unbeständig auch immer, gegen ihre Umwelt abgegrenzt sind. Aber diese Abgrenzung ist etwas anderes als die vollkommene und in sich geschlossene Form einer organi-

¹⁹¹

Vgl. 6.474.

schen Ganzheit, denn Kunstwerke weisen eine dem Begriff vergleichbare negative Einheit auf.

(b) Das Verhältnis zur Äußerlichkeit

Auf die ‚Außenrelationen‘ des Kunstwerks werde ich an dieser Stelle nur kurz eingehen, da ich später noch genauer darauf zu sprechen kommen werde.¹⁹² Das Kunstwerk ist für Hegel wesentlich dadurch gekennzeichnet, dass es etwas Für-sich-Bestehendes ist. Es verkörpert in sich eine Einheit, aber diese Einheit als ganze ist dann wieder auf eine vorgefundene Außenwelt bezogen. Da aber das Kunstwerk das wesentliche Zentrum sein soll, muss diese unmittelbare Äußerlichkeit aufgehoben werden. Das Verhältnis von Kunstwerk und Außenwelt thematisiert Hegel insbesondere in der Theorie der romantischen Kunstform.

¹⁹² Vgl. Kap. 4.2.3.

4. DIE THEORIE DER KUNSTFORMEN

Die wesentlichen Momente des Kunstbegriffs und der Werkstruktur, die sich aus dem Konzept der Kunst als „*Wissen* der absoluten Idee“ ergeben, wurden schon oben im Einzelnen dargestellt; nun ist näher zu betrachten, wie Hegel die Bereiche der Kunst einteilt und welches Prinzip der Einteilung zugrunde liegt.

Das Gesamtsystem der hegelischen Philosophie gliedert sich, wie ausgeführt wurde, in die drei Teile Logik, Natur und Geist, die selbst wiederum drei Teile haben. Der Dreiteilung liegen jeweils die drei Momente der Idee bzw. des Begriffs zugrunde, die so das Gliederungsprinzip des gesamten Systems ausmachen. Das erste Moment ist nach Hegel bekanntlich das Moment der *Allgemeinheit*, das Zweite das Moment dessen innerer Differenz. Hegel bezeichnet diese innere Differenz mit dem Begriff des *Besonderen*. Als Einheit beider ergibt sich das Moment der *Einzelheit*. Das hegelische System und seine einzelnen Teile sind dieser Begriffsstruktur entsprechend aufgebaut, was auch bedeutet, dass sich die einzelnen Systemteile nicht nur als Wahrheit und Ergebnis der vorhergehenden Systemschritte erweisen, sondern, dass der dritte und letzte Teil die Vollendung des gesamten Bereichs ist: So vollendet sich die Logik in der Begriffslogik, die Begriffslogik selbst in der absoluten Idee: Was die Logik insgesamt ist – was ihre *Wahrheit* ist und was in ihren Möglichkeiten liegt – zeigt sich für Hegel erst dort. Auch die *Ästhetik* als Ganzes ist Hegel zufolge in die Momente des Begriffs einzuteilen. Was den Begriff der Kunst insgesamt ausmacht, ergibt sich deshalb erst am Ende, im letzten und dritten Teil der Kunstphilosophie.

In der *Ästhetik* bilden Hegels Untersuchungen zum Begriff der Kunst und des Ideals, die in den vorherigen Kapiteln betrachtet wurden, den *allgemeinen* Teil. Der Begriff des Ideals dient Hegel zur allgemeinen Beschreibung struktureller Merkmale des Kunstwerks. Schon hier formuliert er die Forderung nach einer wechselseitigen Durchdringung von Allgemeinheit und Einzelheit. Unter diesem Gesichtspunkt betrachtet er das Ideal in seinem Verhältnis zur äußeren Wirklichkeit als allgemeinen Weltzustand, Situation und Handlung.

Den Ausführungen zum Ideal folgt als *besonderer* Teil die Theorie der Kunstformen.¹⁹³ Die Kunstformen entsprechen damit dem Moment des Besonderen im Begriff der Kunst, denn sie werden als innere Differenzierung des Ideals aufgefasst.¹⁹⁴

Als erste, allgemeine Bestimmung des Ideals hat sich die negative Einheit von Allgemeinem und Einzellem in der Subjektivität des Charakters ergeben. Hegel thematisiert in der Theorie der Kunstformen nun, wie sich dieses Verhältnis im Laufe der geschichtlichen Entwicklung unterschiedlich realisiert. Schon in der Theorie des Ideals untersuchte Hegel die historischen Bedingungen, unter denen Allgemeines und Einzelnes im Kunstwerk miteinander in Einklang gebracht werden können, und grenzte den heroischen Weltzustand vom prosaischen Weltzustand ab. Schon hier wird sichtbar, dass ein Zusammenstimmen von Einzellem und Allgemeinem in der Kunst von unterschiedlichen historischen Voraussetzungen abhängt und sich in der geschichtlichen Entwicklung jeweils unterschiedlich manifestiert. Die inhaltliche Entwicklung der Kunst ist deswegen auch an historische Bedingungen gebunden: an die Entwicklung des historischen Weltzustands und des ihm zugrundeliegenden substanzialen Allgemeinen. Die einzelnen Stufen dieser Entwicklung bezeichnet Hegel als die „besonderen Formen des Kunstschönen“ (13.387). In dieser Entwicklung kristallisieren sich drei Grundformen der Kunst heraus, die jeweils zusammenhängen mit drei historischen Formen des allgemeinen Weltzustands: der frühen orientalischen, der griechisch-antiken und der christlich-abendländischen. Hegel versteht die Entwicklung der Kunstformen zugleich als Fortschrittsgeschichte: Die Kunstformen sind gebunden an historische Gottesvorstellungen. Nach Hegel setzt nun der Fortschritt in der Kunstgeschichte Fortschritte im Verständnis des Götlichen voraus. Da die Unterschiede im inhaltlichen Verständnis auch Unterschiede in der Gestaltung dieses Inhalts, also im Verhältnis zur Äußerlichkeit, nach sich ziehen, ist für Hegel jedes

¹⁹³ Den Ort der Kunstformenlehre in der Systemarchitektur hat Hegel in den unterschiedlichen Vorlesungen verschoben: Bis einschließlich 1826 gehörten sie noch zum ersten, allgemeinen Teil der Kunstphilosophie.

¹⁹⁴ Vgl. Hegel (von der Pforten), 111.

Kunstwerk auch was seine *Gestalt* betrifft historischen Bedingungen unterworfen:

„Ihren Ursprung finden diese Formen in der unterschiedenen Art, die Idee als Inhalt zu fassen, wodurch eine Unterschiedenheit der Gestaltung, in welcher sie erscheint, bedingt ist“ (13.107).

Die Kunstformen sind deshalb nichts anderes als die „verschiedenen Verhältnisse von Inhalt und Gestalt“ (ebd.). Der Gegenstand der Lehre von den Kunstformen ist also ein *Verhältnis* – und die Analyse dieses Verhältnisses erfordert eine eigene methodische Ebene, die zwischen der allgemeinen Bestimmung des Ideals und der Welt der wirklichen Künste liegt. Die Systematik der Kunstformen untersucht – unabhängig von den realen Kunstwerken – das Verhältnis Idee und Gestalt und versucht, den Begriff der Kunst historisch-systematisch zu erfassen. Aufgabe der Kunstformenlehre ist, einen Begriff der Kunst zu entwickeln, der weder auf eine bestimmte Epoche oder eine bestimmte Art von Werken beschränkt ist, noch unabhängig von der geschichtlichen Kunstentwicklung gefasst wird.

Hegel unterscheidet, je nachdem, wie das Verhältnis von Idee und Gestalt bestimmt ist, drei Kunstformen: die symbolische, die klassische und die romantische. In der symbolischen Kunstform werde die Einheit von Idee und Darstellung nur erstrebt, in der klassischen erreicht und in der romantischen überschritten.¹⁹⁵

Auch hier geht Hegel davon aus, dass die Idee bzw. der Begriff das Gliederungsprinzip der drei Kunstformen ausmacht. Dieses Gliederungsprinzip werde auch in ihrer historischen Entwicklung verwirklicht: Symbolisch, klassisch, romantisch seien die historischen Grundzüge der frühen orientalischen, klassisch-griechischen und der christlich-abendländischen Kunst. Dass das Verhältnis von Idee und Gestalt in den drei Kunstformen unterschiedlich bestimmt sei, liege daran, dass in den entsprechenden Weltanschauungen jeweils eine unterschiedliche Vorstellung des Göttlichen vorliege: Der symbolischen Kunst liege eine altorientalische Naturreligion zugrunde, die das Göttliche nur als unbestimmte Abstraktion vorzustellen

¹⁹⁵

Vgl. 13.114.

vermöge. Der Gott der klassischen Kunstform werde dagegen menschlich gedacht und so als konkretes, einzelnes Subjekt bestimmt. Die romantische Kunstform beruhe auf dem christlichen Gottesbegriff. Hegel verwendet den Begriff ‚romantisch‘ in einem für uns ungewöhnlichen Sinn: Er schränkt ihn nicht auf die Epoche der Romantik ein, sondern bezeichnet als ‚romantisch‘ die *gesamte* nachantike abendländische Kunst, also die gesamte Kunst seit Christi Geburt.

Nach der Betrachtung der Kunstformen geht Hegel im dritten, speziellen Teil der *Ästhetik*, dem „System der Künste“ auf konkretere Gegenstände über. Hier geht es um die Realisierung der Kunstformen in einem bestimmten sinnlichen Material als *Kunstwerk*. Hegel beschreibt, wie sich das Kunstschöne zu einer „Welt verwirklichter Schönheit und deren Werken entfaltet“ (13.115), und entwickelt eine Theorie der verschiedenen *Kunstgattungen*. Das System der Künste orientiert sich an den drei Kunstformen: Die Kunstformen bilden die „allgemeinen Grundbestimmungen“ (ebd.) für die einzelnen Künste und geben diesen ihren bestimmten Charakter, zu jeder Kunstgattung gehört daher eine typische Kunstform.

In der Theorie der Kunstformen wird die Besonderheit des hegelischen Kunstbegriffs deutlich: Einen Begriff der Kunst zu entwickeln bedeutet für Hegel nicht, ein abstrakt-allgemein fixierbares Wesen der Kunst zu bestimmen, „so als ob die individuelle Wirklichkeit unter ein Wesen subsumierbar wäre, sondern das Gewordensein ihres Begriffs nachzuzeichnen“ (Scheer 1997, 127). Vielmehr zeigt die Rede von einer *Entwicklung* der Kunstformen, dass der Begriff der Kunst eben nicht statisch und überzeitlich oder unabhängig von der geschichtlichen Kunstentwicklung zu fassen ist.¹⁹⁶ Hieraus ergibt sich allerdings für die Kunstphilosophie die Problematik eines – möglicherweise radikalen – Begriffswandels. Dies kann zu Schwierigkeiten führen, weil nicht *von vornherein* sicher ist, dass es sich wirklich nur um *einen* Begriff handelt, der sich in der Geschichte entfaltet.

¹⁹⁶ Auseinandersetzungen mit der Geschichtlichkeit der Kunst sind zwar bereits bei Friedrich Schlegel, Schelling und Novalis zu finden, aber erst Hegel beschäftigt sich systematisch mit der Geschichte der Kunst.

Hegels These von einer Entwicklung des Kunstbegriffs in der Geschichte liegen daher bereits bestimmte Prämissen zugrunde. Nun weiß Hegel aber, dass diese Prämissen nicht einfach dogmatisch gesetzt werden können, sondern selbst legitimiert werden müssen. Dies ist die Aufgabe des zweiten und dritten Teils der *Vorlesungen zur Ästhetik*, die eine *Entwicklungsgeschichte* des Kunstbegriffs und der Künste skizzieren.¹⁹⁷

Hegels Argumentation wird im Folgenden rekonstruiert. Es bietet sich an, (a) die historische Ausdifferenzierung des Kunstbegriffs und (b) die systematisch-begriffliche Einteilung der drei Kunstformen zu unterscheiden.

(a) Was die geschichtliche Entwicklung der Kunst betrifft, so wurde Hegels Kunstformenlehre in der Hegelforschung häufig so ausgelegt, dass es ihm um die Unterscheidung historischer Kunstepochen gegangen sei.¹⁹⁸ Meistens wird dies als eine idealtypische Genealogie der modernen Kunst gesehen.¹⁹⁹ Bei genauerer Betrachtung fällt allerdings auf, dass diese Argumentation bezüglich der geschichtlichen Entwicklung der Kunst und der Einteilung der unterschiedlichen Kunstepochen nicht unproblematisch ist. Hegels Argumentation soll daher in einem knappen Überblick zunächst dargestellt und dann auf ihre Kohärenz überprüft werden (4.1).

(b) Hegel geht davon aus, dass der Grund für die Unterscheidung der Kunstformen nicht in der Epocheneinteilung, sondern in der *Idee*, in den unterschiedlichen Verhältnissen von Inhalt und Gestalt, liege.²⁰⁰ In der bekannten Beschreibung des Verhältnisses von Inhalt und Gestalt in Hegels Kunstformenlehre wird der Inhalt als allgemeiner, höherer oder ideeller Gehalt (das Absolute, die Idee oder Gott) verstanden, dem gegenüber die Gestalt als seine Gestaltung, Realisierung oder Zur-Erscheinung-Kommen in der Kunst steht. Allerdings sind Hegels Aussagen darüber, wie sich aus

¹⁹⁷ Vgl. Tegtmeyer 2004, 306.

¹⁹⁸ Zum Beispiel bei Hösle 1988, Gethmann-Siefert 2005, Kwon 2004, Demand 2003, Liessmann 1999.

¹⁹⁹ Etwa bei Liessmann 1999, Demand 2003, Hösle 1988.

²⁰⁰ Vgl. 13.104 ff., 13.114.

dem Begriff der Kunst drei Formen ergeben, nicht unbedingt eindeutig. Er verweist uns auf *drei* mögliche Verhältnisse von Idee und Gestalt: In der *symbolischen* Kunst soll die noch unerentwickelte, primitive Vorstellung vom Göttlichen der Gestalt unangemessen sein und umgekehrt; in der *klassischen* Kunst sollen beide übereinstimmen und damit in einem angemessenen Verhältnis stehen; schließlich werde die göttliche Idee in der *romantischen* Kunst zu bestimmungsreich, als dass sie sich noch in sinnlicher Gestalt darstellen ließe, was zunächst aussieht wie eine Rückkehr zur Unangemessenheit des Symbolischen. Insgesamt sind in Hegels Argumentation zwei Dinge auffallend: Zum einen, dass die Vollendung in die zweite Stufe fällt und nicht, wie bei Hegel sonst, in die dritte²⁰¹; zum anderen, dass sich, „obgleich die Entwicklung der Idee die *Verhältnisweisen* [Hervorhebung S. O.], die sie verkörpert, modifizieren müsste“ (Hilmer 1997, 129), im Grunde nur *zwei* mögliche Verhältnisse ergeben: das der Angemessenheit in der klassischen Kunst und das der Unangemessenheit in der symbolischen und der romantischen Kunst.²⁰² Daher scheint zunächst, als reiche dieses Schema im Grunde nur dazu aus, klassische von nicht-klassischer Kunst zu unterscheiden.²⁰³ Nun sieht Hegel zwar einen Unterschied in der *Form* der Unangemessenheit in der symbolischen und der romantischen Kunst: Die romantische Kunst habe zwar einen anderen, wahreren Inhalt als die symbolische, aber auch dieser sei seiner Gestalt unangemessen.²⁰⁴ Die romantische Kunst habe einen wahreren Inhalt, da die Idee sich hier auf einer höheren Stufe der Entwicklung befindet. Dies allerdings steht im Widerspruch zu anderen Aussagen der Ästhetik:

„[...] für den jedesmaligen Gehalt der Idee ist die bestimmte Gestalt, welche sich derselbe in den besonderen Kunstformen gibt, jedesmal angemessen, und die Mangelhaftigkeit oder Vollendung liegt nur in der

²⁰¹ Darauf hat Hösle hingewiesen. Vgl. Hösle 1988, 619.

²⁰² Vgl. die Kritik von Bungay 1987, 56 ff. und Hilmer 1997, 129.

²⁰³ Symbolische und romantische Kunst würden sich einfach als vor- und nachklassisch unterscheiden lassen.

²⁰⁴ Vgl. 13.113.

relativ unwahren oder wahren Bestimmtheit, als welche sich die Idee für sich ist“ (13.389).

Für Hegel hängen Form und Inhalt nicht nur so zusammen, dass es nicht möglich ist, dass in verschiedenen Formen derselbe Inhalt vorhanden ist, sondern umgekehrt wirkt sich die Form auch auf den Inhalt aus. Deshalb kann es nach Hegels eigenen Voraussetzungen nicht möglich sein, dass verschiedene Inhalte (hier: die Idee, wie sie in der symbolischen und in der romantischen Kunst jeweils unterschiedlich gefasst wird) dieselbe Form besitzen.

Ich möchte im Folgenden zeigen, dass in der Differenzierung der Kunstformen ein Verständnis des Verhältnisses von Inhalt und Gestalt entwickelt wird, das über die Innen-Außen-Metaphorik, die man häufig mit Hegels Ästhetik verbindet, hinausgeht. Es soll dargelegt werden, dass die Kunstformen sich als drei unterschiedliche Formen von Selbstreflexivität erweisen. Für die unterschiedliche Ausprägung der Reflexivitätsstrukturen wird sich die unterschiedliche Rolle der Negativität als entscheidend zeigen.²⁰⁵

Hegel zeigt, dass die Negativität in allen drei Kunstformen eine entscheidende Rolle spielt. Damit ist ein qualitativer Unterschied zu neueren Konzeptionen von Kunst markiert, die den Gegensatz von moderner/postmoderner und vormoderner Kunst auf einen Gegensatz von harmonischer Einheit und Negativität bzw. Differenz verkürzen.²⁰⁶

An der Theorie der romantischen Kunstform kann darüber hinaus Hegels Relevanz für die philosophische Durchdringung der Kunst der Moderne gezeigt werden.

4.1 Die Kunstformen als Kunstepochen

Der Begriff des ‚Ideals‘ dient Hegel nicht nur dazu, die allgemeine Struktur des Kunstwerks zu beschreiben, sondern ist auch ein Maßstab zur Bewer-

²⁰⁵ Insofern gehe ich im Unterschied zu Wandschneider davon aus, dass alle Kunstformen reflexiv sind, nicht nur die romantische. Vgl. Wandschneider 2005, 131.

²⁰⁶ Wie beispielsweise Adorno und Lyotard. Vgl. Kap. 5.2. und Kap. 5.6.

tung von Kunst verschiedener Epochen: Die Darstellung des Wahren als Ideal muss Hegel zufolge als höchstes Ziel der Kunst begriffen werden, das in der Kunstgeschichte mehr oder weniger verwirklicht wurde. Hegel unterscheidet in dieser Entwicklung drei Stadien, die Kunstformen, also die symbolische, die klassische und die romantische Kunst.

In der symbolischen Kunst, die nach Hegel für die frühe Kultur des Orients charakteristisch ist, haben die Menschen noch keine klare Vorstellung vom Göttlichen gewonnen. Die göttliche Idee werde in dieser Unbestimmtheit und Unklarheit zum Gehalt der Kunstgestalten gemacht. Das habe zur Folge, dass die Gestalt, in der die Idee zur Darstellung kommt, „äußerlich mangelhaft und zufällig“ (13.107) bleibe. Die Darstellungsform sei unvollkommen, eine reale Naturgestalt diene als Symbol für eine abstrakte Vorstellung:

„Die abstrakte Idee hat in dieser Form ihre Gestalt außerhalb ihrer in dem natürlichen sinnlichen Stoff, von welchem nun das Gestalten ausgeht und daran gebunden scheint“ (ebd.).

Die abstrakte Idee könne nur in natürlichen Gegenständen dargestellt werden, die keine eigentlichen Ausdrücke des Geistigen seien: Der Löwe zum Beispiel sei ein Symbol für Stärke. Diese natürlichen Gegenstände würden einerseits so gelassen, wie sie sind, andererseits werde die Idee von *außen* „als ihre Bedeutung in sie hineingelegt“ (ebd.). Insofern sei das Verhältnis von Inhalt und Form unangemessen. Denn Bedeutung und Gestalt stimmen nach Hegel zum Teil auch *nicht* überein: Der Löwe habe noch andere Eigenschaften als die, für die er ein Symbol sein solle – er sei nicht nur stark, sondern auch faul. Weil die Unangemessenheit von Kunstwerk und Idee bemerkt wird, werden Hegel zufolge die Naturgestalten in dem Versuch, die Idee angemessener auszudrücken, ins Maßlose gesteigert:

„Bei dieser Abstraktion der Beziehung kommt andererseits ebenso die *Fremdheit* der Idee und der Naturerscheinungen ins Bewusstsein, und wenn sich nun auch die Idee, welche keine andere Wirklichkeit zu ihrem Ausdruck hat, in allen diesen Gestalten ergeht, in ihrer Unruhe und Maßlosigkeit in ihnen sich sucht, aber sie dennoch sich nicht adäquat findet, so steigert sie nun die Naturgestalten und Erscheinungen der Wirklichkeit selber ins Unbestimmte und Maßlose; sie taumelt in

ihnen herum, sie braut und gärt in ihnen, tut ihnen Gewalt an, verzerrt und spreizt sie unnatürlich auf und versucht, durch Zerstreuung, Unermesslichkeit und Pracht der Gebilde die Erscheinung zur Idee zu erheben“ (13.108).

Die symbolische Kunst *suche* nur die adäquate Darstellung der Idee, ohne sie wirklich zu finden, denn „die Bedeutung [kann] dem Ausdruck nicht vollendet eingebildet werden, und bei allem Streben und Versuchen bleibt die Unangemessenheit von Idee und Gestalt dennoch unüberwunden bestehen“ (ebd. f.). Die künstlerische Darstellung in der symbolischen Kunst reicht daher Hegel zufolge nicht an die Idee heran: Die Idee wird dadurch im Grunde nicht getroffen und kommt in diesen Darstellungen letztlich nicht zum Ausdruck. Wesentlich sei die symbolische Kunst durch zwei Mängel bestimmt:

„Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in *abstrakter* Bestimmtheit oder Unbestimmtheit ins Bewusstsein tritt und andererseits dadurch die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muss“ (13.109).

Die Form bleibe dem Inhalt insgesamt äußerlich. Aufgrund dieser Mängel gehe die symbolische Kunstform in die klassische Kunstform über.

In der klassischen Kunst werde das Ideal durch eine gelungene „Einbildung der Idee in die der Idee selber eigentümlich ihrem Begriff nach zugehörige Gestalt“ (ebd.) adäquat verwirklicht. Dieses Niveau erreicht die Kunst nach Hegel erst in der griechischen Antike. Denn in der Antike hätten die Menschen eine Vorstellung vom Göttlichen als konkretem, einzelnen Subjekt gewonnen. Die einzige angemessene Gestalt dafür sei der menschliche Leib – verstanden als ein Sinnliches, das *von sich her* schon als *geistig* zu verstehen sei.²⁰⁷ Der menschliche Leib ist nach Hegel in allen sei-

²⁰⁷ Vgl. 13.110: „Der menschliche Körper in seinen Formen gilt nun aber in der klassischen Kunstform nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern nur als Dasein und Naturgestalt des Geistes und muss deshalb aller Bedürftigkeit des nur Sinnlichen und der zufälligen Endlichkeit des Erscheinens entnommen sein. In dieser Weise ist die Gestalt gereinigt, um den ihr gemäßen Inhalt in sich auszudrücken, so muss auf der anderen Seite, wenn die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt vollendet sein soll, ebenso sehr auch die Geistigkeit, welche den Inhalt

nen Teilen Ausdruck des Geistigen, daher kann die menschliche Gestalt nicht anders als geistig interpretiert werden. Insofern gibt es in der klassischen Kunst kein Moment der sinnlichen Kunstgestalt, das diese Bedeutung nicht mit hervorbringt und andererseits gibt es hier kein Moment der Bedeutung, das in der Gestalt nicht repräsentiert ist und nach anderen Darstellungsweisen verlangt: Klassische Kunst ist daher „das sich selbst Bedeutende und damit auch sich selber Deutende“ (14.13). In der sinnlichen Anschauung der Kunstgestalt ist zugleich die Bedeutung präsent. In der klassischen Kunst gehen Idee und Darstellung eine vollkommene Einheit ein, denn das sinnliche Äußere und die Bedeutung, die in dieser Äußerlichkeit verkörpert sein soll, sind einander kongruent. Deshalb kann die Idee sich in der Antike dem Menschen in der sinnlichen Gegenwart der griechischen Götterstatuen offenbaren.

In diesem Sinne erblickt Hegel in der klassischen Kunst den Gipfel der Kunst überhaupt: „Schöneres kann nicht sein und werden“ (14.128).²⁰⁸ Damit hat die klassische Kunst für Hegel „das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag“ (13.111) – die vollendete Einheit von innerer Bedeutung und sinnlicher Gestalt.

Spätestens mit der Ausbreitung des Christentums aber wird ersichtlich, dass ein Göttliches, das sich allein im menschlichen Leib offenbart, die Bedürfnisse des Geistes nicht mehr befriedigen kann. Mit der Beschränkung der klassischen Kunst auf den menschlichen Leib ist eine Grenze markiert, denn dadurch

„ist der Geist hier zugleich als partikulärer bestimmt, als menschlicher, nicht als schlechthin absoluter und ewiger, indem dieser nur als Geistigkeit selbst sich kundzugeben und auszudrücken fähig ist“ (13.110).

ausmacht, von der Art sein, dass sie vollständig in der menschlichen Naturgestalt sich auszudrücken imstande ist, ohne über diesen Ausdruck im Sinnlichen und Leiblichen hinauszuragen.“

²⁰⁸ Diese Aussage wird in der Hegelforschung unter dem Stichwort „Klassizismusvorwurf“ diskutiert. Vgl. Anmerkung 136.

Die Beschränktheit liegt darin, dass die klassische Kunst in der menschlichen Gestalt nur eine spezifische Form des Geistigen – nur die menschliche eben – darstellt.²⁰⁹

Die christliche Religion hat aber an die Stelle der antiken Götter, durch deren Darstellung der Künstler das Göttliche in sinnlicher Weise zur Anschauung bringen konnte, einen Gott gesetzt, der ein übersinnliches, unanschauliches Wesen ist. Dieser Gott, der über die menschliche Gestalt hinausragt, ist darin nicht mehr darstellbar. Im Unterschied zum antiken Götterglauben, in dem das Göttliche aus der Anschauung heraus erfahren werden konnte, hat der geistige Inhalt der christlichen Religion, von dem die romantische Kunst getragen ist, nichts Sinnliches mehr an sich. Das Göttliche kann hier vielmehr erst wahrhaft durch die selbstbewusste Innerlichkeit der Menschen vermittelt werden. Umgekehrt kann sich der Mensch seiner „konkreten Geistigkeit“ nun nur in seiner „inneren Welt“: der „subjektive[n] Innigkeit, des „Gemüt[s]“ und der „Empfindung“ (13.113) vergewissern. Für den nachantiken Menschen ist damit nicht mehr die Anschauung, sondern die *Reflexion* die eigentliche Form seiner Selbst- und Welterkenntnis. Hegel begründet dies mit den Inhalten des Christentums:

„Dieser Inhalt – um an bekannte Vorstellungen zu erinnern – fällt mit dem zusammen, was das Christentum von Gott als Geist aussagt, im Unterschiede des griechischen Götterglaubens, welcher den wesentlichen und angemessensten Inhalt für die klassische Kunst ausmacht. In dieser ist der Inhalt *an sich* die Einheit menschlicher und göttlicher Natur, eine Einheit, welche, eben weil sie nur *unmittelbar* und *an sich* ist, auch auf unmittelbare und sinnliche Weise zur adäquaten Manifestation kommt. Der griechische Gott ist für die unbefangene Anschauung und sinnliche Vorstellung und deshalb seine Gestalt die leibliche des Menschen, der Kreis seiner Macht und seines Wesens ein individuell besonderer und dem Subjekt gegenüber eine Substanz und Macht, mit der das subjektive Innere nur *an sich* in Einheit ist, nicht aber diese Einheit als innerliches subjektives Wissen selber hat. Die höhere Stufe nun ist das *Wissen* dieser *an sich* seienden Einheit, wie die klassische

²⁰⁹ Vgl. 13.111: „Die klassische Kunstform hat das Höchste erreicht, was die Versinnlichung der Kunst zu leisten vermag, und wenn an ihr etwas mangelhaft ist, so ist es nur die Kunst selber und die Beschränktheit der Kunstsphäre“.

Kunstform dieselbe zu ihrem im Leiblichen vollendet darstellbaren Gehalte hat. Das Erleben aber des Ansich ins selbstbewusste Wissen bringt einen ungeheuren Unterschied hervor. Es ist der unendliche Unterschied, der z.B. den Menschen überhaupt vom Tiere trennt. Der Mensch ist das Tier, doch selbst in seinen tierischen Funktionen bleibt er nicht als in einem Ansich stehen wie das Tier, sondern wird ihrer bewusst, erkennt und erhebt sie, wie z.B. den Prozess der Verdauung, zu selbstbewusster Wissenschaft. Dadurch löst der Mensch die Schranke seiner ansichsegenden Unmittelbarkeit auf, so dass er deshalb gerade, weil er weiß, dass er Tier ist, aufhört, Tier zu sein, und sich das Wissen seiner als Geist gibt“ (13.111 f.).

Erst im Christentum wird Hegel zufolge erkannt, dass Gott und Mensch wesentlich Geist sind. Daher werde hier eine andere Darstellung des Geistigen gefordert. Die Überwindung des Klassischen kann also erst mit dem Christentum vollzogen werden, denn erst im Christentum werde die an sich seiende Einheit von Inhalt und Form reflektiert. Erst hier gebe es ein *Wissen* um diese Einheit. Dieses Wissen mache z.B. auch den Unterschied von Mensch und Tier aus: Der Mensch sei das einzige Tier, das wisse, dass es Tier sei, aber gerade durch dieses Wissen sei er eben *kein* Tier mehr. In der romantischen Kunstform geht es gerade um das *Wissen* der Einheit im Geist des Menschen, dies kann eine Kunstform, die sich auf das Leibliche beschränkt, nicht zum Ausdruck bringen. Insofern gibt es für den nachantiken Menschen Höheres als sich in die Leiblichkeit der antiken Götterbilder zu versenken. Denn der griechischen Götterplastik fehlt

„die Wirklichkeit der für sich seienden Subjektivität in dem Wissen und Wollen ihrer selbst. Äußerlich zeigt sich dieser Mangel darin, dass den Skulpturgestalten der Ausdruck der einfachen Seele, das Licht des Auges abgeht. Die höchsten Werke der schönen Skulptur sind blicklos, ihr Inneres schaut nicht als sich wissende Innerlichkeit in dieser geistigen Konzentration, welche das Auge kundgibt, aus ihnen heraus“ (14.131 f.).

Dieser Mangel drängt nach Überwindung des Klassischen und motiviert den Übergang in eine neue Kunstform.

Damit hat aber die Kunst – Hegel zufolge auf das Medium der Anschauung festgelegt – ihre Rolle als paradigmatisches Wahrheitsmedium verloren, und zwar für immer, denn für Hegel ist der Prozess des Zu-sich-Kommens

des Geistes nicht umkehrbar. Das bedeutet aber: Die Idee findet nicht mehr in der sinnlichen Anschauung, sondern in der subjektiven Innerlichkeit, der Reflexion, ihren angemessenen Ausdruck. Was in der Antike maßgeblich die Kunst geleistet hatte, wird nun um vieles angemessener vom begrifflichen Denken übernommen, denn die Rechts- und Gesellschaftsverhältnisse der bürgerlichen Gesellschaft und der christliche Gott, der als reiner Geist verstanden wird, *entziehen* sich der sinnlichen Vergegenwärtigung.

An dieser Stelle unterstreicht Hegel nochmals seine These vom ‚Vergangenheitscharakter der Kunst‘: Die Form der Kunst habe aufgehört „das höchste Bedürfnis des Geistes zu sein“ (13.142). Mit dem Aufkommen des Christentums und der damit veränderten Weltanschauung könne sich der Stoff der romantischen Kunst nämlich nicht mehr, wie in der griechischen Antike, auf Götter und Helden beschränken, die nun ihre Wahrheit verloren haben. Die Kunst erfährt nach Hegel eine stoffliche Bereicherung, indem der Mensch nun *sich selbst* zum Gegenstand der Kunst macht: die ganzen „Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüts als solchen, das Allgemeinmenschliche in seinen Freuden und Leiden, seinen Bestrebungen, Taten und Schicksalen“, also schlechthin „alles, worin der Mensch überhaupt heimisch zu sein die Befähigung hat“ (14.238). Dazu zählt deswegen nicht nur das Schöne, sondern das menschliche Leben seiner ganzen Ambivalenz und Endlichkeit.²¹⁰

Diese *inhaltliche* Bereicherung hat Hegel zufolge auch weitreichende *gestalterische* Folgen: Denn die neuen Inhalte lassen sich nicht mehr im Schönheitsideal der klassischen Antike darstellen, sondern verlangen nach anderen Ausdrucksweisen. Damit stehen dem Künstler „jede Form wie jeder

²¹⁰ An dieser Stelle drängt sich sofort die Frage nach der Darstellung des Allgemeinmenschlichen in der antiken Tragödie auf. Hier aber wird eine *andere Art* von Unglück dargestellt. Der tragische Konflikt beruht im Wesentlichen auf der Annahme einer schicksalhaften Fügung. Beispielsweise ist Ödipus in diesem Sinne nicht schuldig, sondern sein Schicksal wird über ihn verhängt. In der Neuzeit dagegen geht es um die Darstellung einer bewusst auf sich genommenen Schuld. Vgl. dazu auch Hösle 1987, 615.

Stoff zu Dienst und zu Gebot“ (14.236) und die Kunst wird „ein freies Instrument“ (14.235).

Nun ist diese Befreiung aber für Hegel durchaus zwiespältig. Einerseits erfährt die Kunst dadurch eine außerordentliche Bereicherung, denn sie ist fortan – da sie ja aus kultischen und religiösen Zusammenhängen entlassen wurde – weder an einen bestimmten vorgegebenen Stoff noch an eine bestimmte Art der Gestaltung gebunden, andererseits aber stellt sich die romantische Kunstform in einem gewissen Sinn als eine Verfallserscheinung dar: Die Zeiten, in denen Schönes und Wahres eine Einheit bilden konnten, scheinen vergangen, denn „wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich zu verehren und sie anbeten zu können“ (13.24). Das lebendige Interesse an der Kunst sei – so Hegel – verloren gegangen, denn sie gewähre nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden hätten (ebd.).

Mit dem Christentum sei ein *neues* Verständnis des Geistes in die Welt gekommen, das jetzt zum Inhalt der romantischen Kunst wird: die Welt der Innerlichkeit, des Gemüts und der subjektiven Empfindungen. Dieser neue Inhalt ist, wie gesagt, nicht mehr in der Form der Anschauung zu erfassen, im Gegenteil: Alles Äußere ist für den Ausdruck des Geistes nicht mehr qualifiziert, denn der Geist sucht nicht mehr unmittelbar die äußere Vermittlung im Medium des Sinnlichen. Das hat aber zur Folge, dass die romantische Kunst zum „Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selber“ (13.113) wird. Das klingt paradox. Gemeint ist Folgendes: Wenn auch die Vollendung der Kunst in der klassischen Kunst schon darin erreicht wurde, dass das Geistige die ihm adäquate Form gefunden hat, so soll darüber hinaus die Übereinstimmung von Idee und sinnlicher Gestalt nicht mehr adäquat möglich sein. Es bleibt nichts als der Rückzug in die Innerlichkeit des Künstlers oder Rezipienten.²¹¹ Die subjektive Innerlichkeit aber kann sich unabhängig vom

²¹¹ Diese Paradoxie kommt auch dadurch zustande, dass Hegel (bzw. Hotho) sich in der Druckfassung der Ästhetik an zwei Maßstäben orientiert: Zum einen am Maßstab der ‚Schönheit‘, zum anderen am Maßstab des ‚Inhalts‘ als des als mehr

sinnlichen Ausdruck behaupten. Das heißt, aus der Herabsetzung sinnlicher Aspekte folgt, dass es im Grunde gleichgültig geworden ist, welche bestimmten Ausdrucksmittel man zur Darstellung des innerlichen Inhalts wählen soll. Damit verliert alles Äußere seinen Eigenwert.

In der romantischen Kunst wird also die Einheit von Bedeutung und Gestalt, welche die klassische Kunstform ausgezeichnet hat, wieder gesprengt und die Trennung von Idee und Gestalt tritt von Neuem hervor. Auf der einen Seite steht die geistige Innerlichkeit, auf die es nunmehr ankommt, auf der anderen Seite die äußere Erscheinung, die mit dieser Innerlichkeit keine Entsprechung mehr findet.

In der romantischen Kunst findet eine Verlagerung vom Äußeren ins Innere statt. Hegel spricht in diesem Sinne vom ‚Triumph der Innerlichkeit über das Äußere‘.²¹² Dieser Triumph wird Hegel zufolge in der romantischen Kunst bewusst inszeniert. Das Äußere scheint nicht mehr maßgebend für Geistiges sein zu können und sinkt daher – gemessen am Maß der Antike – zur Wertlosigkeit herab. Da aber Äußerlichkeit für die Kunstdarstellung erforderlich ist, kann nicht auf sie verzichtet werden, sie wird nun jedoch als *unwesentlich* zur Darstellung gebracht und der Zufälligkeit überantwortet. Das Äußere muss daher auch nicht mehr schön sein, im Gegenteil: Es wird den „Abenteuern der Phantasie preisgegeben“, welche die „Gestalten der Außenwelt durcheinander würfeln und fratzenhaft verziehen kann“ (13.113 f.). Die äußere Gestalt wird nicht mehr idealisiert, sie hat die klassischen Maße hinter sich gelassen und kann extrem verfremdet, verzerrt und

oder weniger adäquat verstandenen Göttlichen. Schöne ist ist zunächst nur die griechisch-antike, denn nur in ihr ist das harmonische Verhältnis von Idee und Gestalt realisiert. Der Fortschrittsgedanke bezieht sich also nicht nur auf einen Fortschritt in der Erfassung der Idee und der ihr entsprechenden Gestaltung, sondern gleichzeitig auf einen Fortschritt innerhalb der einzelnen Kunstformen von der symbolischen zur schönen Gestalt. Während sich die schöne *Gestalt* in der antiken Kunst verwirklicht, entsteht der wahre Inhalt mit der Ausbreitung der christlichen Religion. So kann auch die christliche Kunst als ‚schön‘ in dem Sinne einer Vereinigung von schöner Form und wahrem Gehalt bewertet werden. Vgl. dazu Kwon 2001, 96.

²¹² Vgl. 13.113.

deformiert werden. Die Kunstdarstellungen erhalten das Stigma des Veränderlichen, Zufälligen und nicht mehr die Gestalt der ideal proportionierten antiken Götterstatuen. Die Verinnerlichung der Kunst ist nach Hegel ein notwendiger Fortschritt in der Entwicklung des Geistes, aber um den Preis der idealen Schönheit. In der romantischen Kunst sind Idee und Gestaltung auseinandergetreten, da die verinnerlichte Subjektivität sich nicht mehr im Medium der Anschauung adäquat darstellen lässt.

Für Hegel ist diese Entzinnlichung der Kunst eine Folge des geschichtlichen Fortschritts des Geistes: Angesichts des veränderten Weltzustands, der nicht mehr im Medium der Anschauung adäquat erfasst und dargestellt werden kann, muss die Kunst, die wesentlich auf die sinnliche Anschauung angewiesen ist, unweigerlich an ihre Grenzen stoßen. Der Mensch braucht fortan andere Mittel, um sich über sich und seine Wirklichkeit klar zu werden. Das Mittel dafür ist Hegel zufolge nicht mehr die Kunst, sondern die Wissenschaft. Die Kunst reagiert auf diese Entwicklung, indem sie gewissermaßen geistiger wird. Daher wird in der romantischen Kunst die Einheit von Gehalt und Darstellung zum Problem.

Soweit Hegels Argumentation. Ihr gegenüber drängt sich – wie Hilmer formuliert – sofort der Einwand auf, dass seine Darstellung der unterschiedlichen Kunstepochen erst einmal auffallende Widersprüche aufweist, wenn er versucht, die Entwicklungsstufen der Kunstformen historischen Kunstbereichen eindeutig zuzuordnen. Diese Widersprüche zeigen sich nicht zuletzt an Hegels Beispielen: Wenn die symbolische Kunst die orientalische, die klassische die griechische und die romantische die gesamte christliche Kunst umfasst, so muss Kritik wecken, dass beispielsweise die griechische Mythologie, christliche Allegorien oder Goethes West-östlicher Divan der symbolischen Kunstform zugeordnet werden, die arabische Poesie dagegen im Bereich des christlich – romantischen Rittertums erscheint.²¹³

Auch muss Hegels Vorstellung eines hierarchischen Fortschritts im Bereich der Kulturgeschichte, der in der christlich-abendländischen Kultur gipfelt,

²¹³ Vgl. Hilmer 1997, 127.

Anstoß erregen – insbesondere, wenn es um die Bewertung der Kunst ganzer Epochen oder ganzer Kulturen geht. Wenn Hegel etwa indische Götterbilder ästhetisch nicht ansprechen, so liegt dies nicht etwa daran, dass indische Künstler nicht in der Lage wären, schönere Götterbilder zu schaffen, sondern vielmehr an ihrer noch unbestimmten Vorstellung vom Göttlichen. Natürlich sind Hegels Ausführungen zweifellos eurozentrisch und viele theoretische, praktische und vor allem ethische Probleme sind damit verbunden. Ein Hinweis auf eine gewisse Zeitgebundenheit von Hegels Angriffen auf die Kunst anderer Kulturen allein reicht zu seiner Verteidigung gegen diesen Vorwurf nicht aus, denn seine Zeitgenossen wie beispielsweise Novalis, Schlegel, Wilhelm von Humboldt und auch Schopenhauer sind in der Lage, sich mit Sprache, Religion und Kunst anderer Kulturen – insbesondere Indiens – ohne europäische Überheblichkeit auszutauschen.²¹⁴

Tegtmeyer betont zwar, dass die Schärfe in Hegels Verdikten in erster Linie aus seiner Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Positionen stamme. Was er bekämpfe, sei *nicht das Fremde*, sondern das aus seiner Sicht *überzogene Lob des Fremden* von zeitgenössischen Positionen wie etwa bei Schlegel oder Novalis. Hegels Polemik richte sich daher nicht so sehr gegen Indien, sondern vor allem gegen Schlegel.²¹⁵ Trotzdem ist Hegels Bestehen auf historisch erworbener europäischer Überlegenheit heute weder aktuell noch überzeugend.

Hegels Unterscheidung von Kunstformen ermöglicht zudem nur eine sehr grobe Beschreibung und Einteilung historischer Epochen der Kunstgeschichte. Allerdings betont Hegel immer wieder, dass die Kunstformen selbst zunächst einmal *begrifflich* und nicht *historisch-empirisch* bestimmt seien.²¹⁶ Daher zeigt sich bei genauerem Hinsehen, dass die Kunstformenlehre nicht vorrangig als Epocheneinteilung verstanden werden sollte. Zwar beschreibt Hegel die altorientalische und -ägyptische Kultur als Epo-

²¹⁴ Vgl. dazu Tegtmeyer 2004, 308.

²¹⁵ Vgl. ebd., 308.

²¹⁶ Darauf hat vor allem Hilmer aufmerksam gemacht. Vgl. Hilmer 1997, 428 ff.

che symbolischer, die griechische und römische Antike als Zeitalter klassischer und abendländisches Mittelalter und Neuzeit als Periode romantischer Kunst. Aber symbolische und klassische Kunst kann es im Sinne Hegels auch in der Neuzeit geben, etwa als Phase der Rückwendung zu symbolischem Denken und Kunstschaffen oder zur Antike wie in der Renaissance. Die Kunstformen sind daher zwar historisch geformt, aber eignen sich nur eingeschränkt zur Unterteilung verschiedener kunstgeschichtlicher Epochen. Versteht man aber die Kunstformenlehre so, dass sie aufweist, dass Inhalt, Form und Funktion von Kunst sich *nicht unabhängig* entwickeln, sondern immer im Zusammenhang der allgemeinen Entwicklung des Geistes, kann man ihr grundsätzlich zustimmen. Kunst ist für Hegel also von vornherein eingebunden in eine allgemeine Geistesgeschichte, das heißt in die Entwicklung der menschlichen Selbst- und Welt-erkenntnis, auf die wiederum die Kunst ihrerseits einwirken kann. Für den Begriff des Kunstwerks bedeutet dies: Das wesentliche Charakteristikum des Kunstbegriffs ist seine Entwicklung. Es ist daher nicht sinnvoll, den Begriff des Kunstwerkes unabhängig von seiner historischen Entwicklung zu bestimmen oder zu fordern, dass eine solche Definition transhistorisch gelten soll. Es handelt sich aber auch nicht um eine willkürliche Bestimmung, vielmehr ist die Entwicklung des Kunstbegriffs ein *einheitliches*, aber sich *historisch entfaltendes Verständnis seiner Aufgabe und seines Sinns*.²¹⁷

Im Folgenden wird die systematisch-begriffliche Unterscheidung der Kunstformen genauer herausgearbeitet. Dabei steht vor allem die Entwicklung des Verhältnisses von Inhalt und Form im Fokus, um auf dieser Basis unterschiedliche Realisierungen der Werkstruktur näher in den Blick nehmen zu können.

²¹⁷ Vgl. Tegtmeyer, 309 f.

4.2 Die begriffliche Struktur der Kunstformen

4.2.1 Die Struktur der symbolischen Kunstform: Die Suche nach Bedeutung

Die symbolische Kunstform bildet, wie gesagt, nach Hegel die erste der drei Entwicklungsstufen des Ideals. Hegel beginnt bei der Darstellung der symbolischen Kunstform zunächst mit einer Präzisierung des Symbolbegriffs und greift dazu auf seine Unterscheidung von *Symbol* und *Zeichen* aus der Philosophie des theoretischen Geistes zurück: Im Unterschied zum Symbol könne das Zeichen völlig willkürlich gewählt werden; es herrsche eine völlige „Gleichgültigkeit von Bedeutung und Bezeichnung“ (13.395). Für die symbolische *Kunst* dürfe aber diese Gleichgültigkeit von Bedeutung und Bezeichnung nicht angenommen werden, „indem die Kunst überhaupt gerade in der Beziehung, Verwandtschaft und dem konkreten Ineinander von Bedeutung und Gestalt“ bestehet (ebd.).

Im Unterschied zum Zeichen, dem die Bedeutung mehr oder weniger nach Belieben beigelegt werden kann, bestimmt Hegel das Symbol als „ein Zeichen, welches in seiner Äußerlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befasst, die es erscheinen macht“ (ebd.). Als Beispiel für eine solche Übereinstimmung von Vorstellungsinhalt und äußerer Erscheinung nennt Hegel den Löwen als Symbol der Großmut, den Fuchs als Symbol der Listigkeit, den Kreis als Symbol der Ewigkeit und das Dreieck als Symbol der Dreieinigkeit:

„Der Löwe nun aber, der Fuchs besitzen für sich die Eigenschaften selbst, deren Bedeutung sie ausdrücken sollen. Ebenso zeigt der Kreis nicht das Unbeendigte oder willkürlich Begrenzte einer geraden oder anderen nicht in sich zurückkehrenden Linie, welches gleichfalls irgendeinem beschränkten Zeitabschnitte zukommt; und das Dreieck hat als ein Ganzes dieselbe Anzahl von Seiten und Winkeln, als sich an der Idee Gottes ergeben, wenn die Bestimmungen, welche die Religion in Gott auffasst, dem Zählen unterworfen werden“ (ebd.).

Das Symbol bringt also „nicht sich selbst als dies konkrete einzelne Ding, sondern in sich nur eben jene allgemeine Qualität der Bedeutung vor das Bewusstsein“ (13.195).

Doch ausschlaggebend ist für Hegel, dass Bedeutung und sinnliche Erscheinung auch teilweise *nicht* übereinstimmen. Denn die symbolische Gestalt enthält „noch andere, von jener gemeinschaftlichen Qualität, welche sie das eine Mal bedeutete, durchaus unabhängige Bestimmungen“ (13.395). So haben diese Gestalten auch noch andere wesentliche Merkmale als die, für die sie ein Symbol sein sollen, deshalb muss der Löwe *nicht ausschließlich* für Stärke stehen (da er, nicht nur stark, sondern auch faul sei, könne er genauso gut für Schwäche stehen). Auf der anderen Seite können auch andere Tiere ein Symbol für Stärke sein, da auch sie die Eigenschaft haben, stark zu sein. Das heißt, die Bedeutung, um die es geht, kann das Sinnliche nicht in allen Teilen gleichermaßen darstellen.

Gemäß dieser spezifischen Bestimmung des Symbolischen ordnet Hegel die als „symbolisch“ charakterisierte Epoche der altorientalischen Kunst zu. Die symbolische Kunstform entwickelt sich über drei Stufen: die unbewusste Symbolik, die Symbolik der Erhabenheit und die bewusste Symbolik.²¹⁸ In der unbewussten Symbolik sind Bedeutung und Gestalt in noch unmittelbarer Einheit, was Hegel zufolge den Bedingungen des Symbolischen noch nicht genügt. Hegel spricht in diesem Sinne von Anfang der Kunst oder Vorkunst. Die zweite Entwicklungsstufe ist die Symbolik der Erhabenheit, Endpunkt der Entwicklung der symbolischen Kunst ist das Auftreten der bewussten Symbolik, wo Bedeutung und Gestalt sich so weit wie möglich voneinander lösen.²¹⁹

²¹⁸ Vgl. 13.413 ff.

²¹⁹ Ich orientiere mich hier an der Einteilung aus der Edition. Hegel hat den Aufbau seiner Ausführungen zur symbolischen Kunst im Laufe der Vorlesungen geringfügig geändert: Anfang und Ende der Entwicklung werden in den vier Vorlesungsjahren kaum verändert, das Kapitel über die Erhabenheit wird aber häufiger verschoben. Erst die Fassung von 1826 kommt dem Aufbau der Edition ziemlich nahe. Vgl. Hilmer 1997, 137.

In der unbewussten Symbolik geht es zunächst darum zu klären, wie die Idee überhaupt eine anschauliche Gestalt gewinnen kann. Die Idee wird zunächst nur in der Natur gesucht, deshalb sind Bedeutung und Gestalt noch nicht unterschieden. Sie ist mit dem natürlich Gegebenen so sehr verschmolzen, „dass wir dieses Innere nicht einmal Bedeutung nennen können“ (Hegel (von der Pforten), 116). Die Bedeutung wird unmittelbar mit dem natürlich Gegebenen *identifiziert*. Das heißt, dass ihre Bestimmtheit verschwindet, die relationale Zweihheit von Naturgegenstand und Bedeutung ist im Grunde aufgehoben, es gibt nicht mehr Naturgegenstand *und* Bedeutung, sondern der Naturgegenstand ist die Bedeutung selbst. Er und die Bedeutung sind *eins*. In diesem Sinne kann man eigentlich noch nicht von Bedeutung – und ebenso wenig von Symbolik – sprechen, weil die Gestalt ja auf nichts verweist.

Hegels Beispiel für diese Identität von Bedeutung und Gestalt ist die persische Lichtreligion:

„Die Religion Zoroasters nämlich sieht das *Licht* in seiner natürlichen Existenz, die Sonne, Gestirne, das Feuer in seinem Leuchten und Flammen als das Absolute an, ohne dies Göttliche für sich von dem Licht als einem bloßen Ausdruck und Abbilde oder Sinnbilde zu trennen. Das Göttliche, die Bedeutung, ist von seinem Dasein, den Lichtern, nicht geschieden. Denn wenn das Licht auch ebensosehr in dem Sinne des Guten, Gerechten und dadurch Segensreichen, Erhaltenden, Lebenverbreitenden genommen wird, so gilt es doch nicht etwa als bloßes Bild des Guten, sondern das Gute ist selber Licht“ (13.420 f.).

In der unbewussten Symbolik *beginnt* die Idee als die absolute Bedeutung der Kunst erst, sich in der Sinnlichkeit auszudrücken. Die Bedeutung wird als etwas Inneres und Verborgenes verstanden und erscheint nicht ‚für sich‘, sondern ist in der unmittelbaren natürlichen Gestalt quasi verschwunden und wird darin unbewusst angeschaut. In dieser unbewusst symbolischen Weise gelten die das Göttliche repräsentierenden Gestalten als die *Götter selbst*: Das Licht ist nicht „bloßes Bild des Guten, sondern das Gute ist selber Licht“. Wenn das Göttliche lediglich in der Natur gesucht wird, handelt es sich noch nicht um Kunst, sondern nur um die *Voraussetzung* von Kunst. Denn die

„sinnliche Darstellung wird nicht, wie die Kunst es fordert, aus dem Geiste gebildet, geformt und erfunden, sondern unmittelbar in dem äußerlichen Dasein als der adäquate Ausdruck gefunden und ausgesprochen“ (13.428).

Die symbolische *Kunst* entsteht erst

„mit dem *Abtrennen* einer allgemeinen Bedeutung von der unmittelbaren *Naturgegenwart*, in deren Dasein das Absolute dennoch, *nun* aber von der *Phantasie* als wirklich präsent angeschaut ist“ (13.418).

Die zentrale Rolle für die Entstehung von Kunst weist Hegel also der *Negation* zu – der Auflösung der Einheit von Bedeutung und Naturgestalt, die erst dazu führe, die Bedeutung isoliert von der natürlichen Gestalt zu gewinnen.²²⁰ Diese Trennung dränge zu dem Versuch, „den Bruch durch Ineinanderbildung des Getrennten auf phantasievolle Weise wieder zu heilen“. Erst mit diesem Versuch entstehe „das eigentliche Bedürfnis der Kunst“. Die Leistung der Kunst besteht daher Hegel zufolge darin, „die allgemeinen Vorstellungen in erneuter, aus dem Geiste produzierter Weise für die Anschauung und Wahrnehmung phantasiereich herauszugestalten“ (13.430).

Hier wird ein wesentliches Moment des Kunstbegriffs sichtbar, nämlich dass Kunst von Menschen erschaffen wird. Zentraler Aspekt für die Wiederzusammenführung von Bedeutung und sinnlichem Gegenstand ist deshalb zunächst die ‚Gestaltung‘: Die natürliche Welt muss „phantasiereich“ verändert und umgestaltet werden, damit die „allgemeinen Vorstellungen“ (ebd.) überhaupt angeschaut werden können. Darin sieht Hegel bekanntlich die Leistung der altindischen Kunst, die auf der zweiten Stufe der unbewussten Symbolik steht. Die Inder gestalten die natürliche Welt phantasiereich um. Doch die altindischen Kunstwerke bringen es nicht zu einem Zusammenstimmen von Bedeutung und sinnlicher Gestalt, da die Negativität, die den Zusammenhang von Allgemeinem und Einzelнем auflöst, beides nicht mehr miteinander vermitteln kann:

²²⁰ Vgl. Hegel (Hotho), 124: „Vermittels des Negativen kann die Bedeutung erst frei werden [...].“

„In diesen Anschauungen [der indischen Kunst, Anmerkung S. O.] aber ist das Negative teils nur ein Verwandeln und Verändern, teils nur die Abstraktion, welche das Bestimmte fallen lässt, um zu der unbestimmten und dadurch leeren und gehaltlosesten Allgemeinheit hinzudringen“ (13.448 f.).

Daher kann das Allgemeine im Einzelnen nicht wirklich zur Erscheinung kommen: Einzelnes und Allgemeines gehen „maßlos“ ineinander über. In diesem „Taumel“ werden Einzelheit und Allgemeinheit „in ganz inadäquater Weise“ verknüpft. Da das „Gefühl dieser Unangemessenheit zum Bewusstsein“ komme, wisse „die Phantasie sich nur dadurch zu retten, indem sie die besonderen Gestalten über ihre festumgrenzte Besonderheit hinausstreibt, sie ausweitet, ins Maßlose steigert und auseinanderreißt“ (13.431 f.).

Den dritten und letzten Teil der unbewussten Symbolik bildet die ägyptische Kunst, die auf der Stufe des „eigentlichen Symbols“ steht und erstmals symbolische Kunstwerke erschafft. Der entscheidende Fortschritt auf dieser Stufe hängt mit einer Änderung der Rolle der Negativität zusammen: Die indische Kunst hatte zwar schon die „Anschauung des Negativen“, aber erst die ägyptische erkennt das Negative als ein „Moment des Göttlichen“ selbst. Der „wahre Gott“ erscheine als „das Negativwerden seiner selber“ und habe dadurch das „Negative zu seiner ihm immanenten Bestimmung“ (13.449). Hier wird das Allgemeine zum ersten Mal als konkret und als in sich selbst bewegt verstanden.²²¹

Zentral für die ägyptische Kunst ist die Bedeutung des Todes.²²² An Hegels Theorie des Ideals als *Handlung* wurde bereits gezeigt, dass die Selbstbezüglichkeit der Negation zu ihrer Aufhebung führt.²²³ Hegel geht nun davon aus, dass der Tod – bildlich gesehen – eine solche Selbstaufhebung ist: Der Tod erhält die Bedeutung, dass er die Möglichkeit „zur Geburt eines Höheren“ vorbereitet: „des Geistes“ (13.450 f.).

²²¹ Vgl. Hilmer 1997, 145.

²²² 13.450.

²²³ Vgl. Kap. 3.2.3.

Der Tod ist deshalb interessant, weil er als Bild für die Struktur der symbolischen Kunst gelesen werden kann: Er ist Negation des natürlichen Lebens, in der sich das Bewusstsein des Geistigen manifestiert.²²⁴ Der Tod symbolisiert dadurch den Gestaltungsprozess in der symbolischen Kunst: Durch Negation, also Umgestaltung des natürlich Gegebenen entsteht Bedeutung, indem darauf verwiesen wird, dass nicht das Natürliche selbst, sondern ein Anderes gemeint ist. Aber „die Innerlichkeit, auf die das Äußere, die Gestalt hinweist, ist noch geheim, sie wird nur geahnt, sie ist unentwickelt“ (Schmidt 2005, 101). Insofern weist fast jede Kunstgestalt in Ägypten auf Anderes hin, sie gilt nicht „für sich“ (13.461). Die von Hegel immer wieder betonte Rätselhaftigkeit der Kunstwerke der Ägypter besteht darin, dass sie Symbole darstellen, von denen man nicht genau weiß, was sie eigentlich symbolisieren. Trotzdem bleibt ihr symbolischer Charakter unübersehbar, weil sie deutlich von der natürlichen Wirklichkeit abweichen. Das bedeutet aber: Die Kunst ist kein unabhängiges Gestalten, sondern im Grunde das Medium einer *Suche*. Diese Suche offenbart sich am Kunstgegenstand, dem man ansieht, dass die Gestalt „ein vom Künstler Gemachtes“ (10.369) ist. Diese Gestalt lässt also erkennen, dass das Natürliche nicht auf sich, sondern auf ein Anderes hinweist. Durch Negation des Natürlichen kommt in den Kunstwerken zwar Bedeutung zustande, aber dadurch, dass die ägyptische Kunst nicht über den wahren Inhalt verfügt, bleibt sie von ihrem Ursprung, dem Natürlichen, abhängig und damit an gegebene Voraussetzungen und kunstfremde Bedeutungen gebunden.²²⁵

Durch die Verfremdung und Verzerrung der Naturgestalten machen die Kunstwerke auf ein solches Anderes aufmerksam. Ihr rätselhafter Charakter erweist sich darin, dass sie „nicht sich selbst bedeuten“, sondern auf „eine andere Bedeutung hinweisen, hierzu gehört eine gewisse Verzerrung der unmittelbar bloß gegebenen Gestalt“ (Hegel (von der Pforten), 126).

²²⁴ Hilmer spricht in diesem Sinne vom Tod als „einer Metapher des semiotischen Prozesses“ (Hilmer 1997, 145).

²²⁵ Vgl. Hegel (Hotho), 129; 13.460. Vgl. auch Hilmer 1997, 151 f.

In der Symbolik der Erhabenheit, die die zweite Stufe der symbolischen Kunstform ausmacht, tritt die Bedeutung „für sich, abgetrennt von der gesamten erscheinenden Welt, ins Bewusstsein“ (13.466) und ist das Erhabene, Selbstständige gegenüber ihrer Gestalt, die nun in ein „negatives Verhältnis“ (13.468) gesetzt wird. Die Bedeutung ist

„die Substanz, über die einzelne Erscheinung, an der sie zur Darstellung gelangen soll, erhoben wird, obschon sie nur in Beziehung auf das Erscheinende überhaupt kann ausgesprochen werden, da sie als Substanz und Wesenheit in sich selbst gestaltlos und der konkreten Anschauung unzugänglich ist“ (ebd.).

Die Bedeutung kann also von ihrer Gestalt unterschieden werden, sogar über sie ‚erhoben werden‘, aber doch nicht für sich aussprechbar vorliegen. Hegel bestimmt in Anlehnung an Kant das Erhabene dementsprechend als den „Versuch, das Unendliche auszudrücken, ohne in dem Bereich der Erscheinungen einen Gegenstand zu finden, welcher sich für diese Darstellung passend erwiese“ (13.467).

Der Gehalt der erhabenen Kunst entsteht nicht mehr aus der Negation des Natürlichen und bleibt von diesem abhängig, sondern Ursprung der Bedeutung ist der erhabene Gottesbegriff. Soll dieser sinnlich dargestellt werden, so ist das nur dadurch möglich, dass das Göttliche „als die schöpferische Macht aller Dinge gefasst wird und somit ein positives Verhältnis zu denselben hat.“ Zugleich soll aber deutlich werden, dass es sich über die Erscheinungen erhebt, wodurch sich

„die positive Beziehung zu dem *negativen* Verhältnis umsetzt, von dem Erscheinenden als einem Partikulären und deshalb der Substanz auch nicht Angemessenen und in ihr Verschwinden gereinigt zu werden“ (13.468).

In der erhabenen Kunst gelingt es daher, das Göttliche konsequent aus der Natur herauszuheben. Der Mensch vermag das Göttliche sinnlich nicht zu gestalten, andererseits ist er aber immer wieder darauf angewiesen, die sinnlichen Erscheinungen auf den sie negierenden Gottesbegriff zu bezie-

hen, der die „absolute Substanz als dem darzustellenden Inhalt“ (ebd.) ausmacht.²²⁶

Die „eigentliche Erhabenheit“ (13.479) sieht Hegel vor allem im Alten Testament verwirklicht. Das Konzept der Erhabenheit lässt sich Hegel zufolge „künstlerisch nur durch die Dichtung“ (13.471) darstellen, die Beziehung von Göttlichem und sinnlicher Erscheinung muss poetisch ausgesprochen werden, da es für sie keine bildlichen Darstellungsweisen gibt. In der Poesie des Alten Testaments bilden Gott und Welt zwei grundverschiedene Bereiche – der Welt ist es unmöglich, die Bedeutung Gottes zu veranschaulichen. In der Erhabenheit wird daher ein Allgemeines vorgestellt, das die Kunst aber nicht darstellen kann, weil ihr die Möglichkeiten dazu fehlen: Das Allgemeine wird als „von den konkreten Welterscheinungen einerseits abgetrennt und für sich fixiert, die Äußerlichkeit des Daseienden aber andererseits als das Endliche bestimmt und zurückgesetzt“ (13.482) angesehen. Dadurch erhält das Endliche aber eine neue Stellung, nämlich „eine Darstellung des Göttlichen nur dadurch zu sein, dass ihre Endlichkeit an ihr selbst hervortritt“ (ebd.). Dadurch aber löst sich die Kunst von ihrem religiösen Ursprung, weil dieser als prinzipiell undarstellbarer Gegenstand erst die Endlichkeit zum Gegenstand und Medium der Kunst macht. Aber die Kunst bleibt von diesem Ursprung zugleich abhängig, da sie die Undarstellbarkeit des Göttlichen stets mit darstellen muss.²²⁷

Übergang zur klassischen Kunst ist die bewusste Symbolik. Unter „bewusster Symbolik“ versteht Hegel die Weise der Symbolik, die vom Künstler intendiert und bewusst zur Darstellung gebracht wird. Die bewusste Symbolik ist das Ergebnis der Entwicklung der symbolischen Kunst und stellt damit die Aufgabe, die die klassische Kunst zu erfüllen hat:

²²⁶ Vgl. ebd.: „Die Substanz [wird] über die einzelne Erscheinung, an der sie zur Darstellung gelangen soll, erhoben [...], obschon sie nur in Beziehung auf das Erscheinende überhaupt kann ausgesprochen werden, da sie als Substanz und Wesenheit in sich selbst gestaltlos und der konkreten Anschauung unzugänglich ist.“

²²⁷ Vgl. Hilmer 1997, 152 f.

„Die echte Darstellung wird deshalb nur da zu suchen sein, wo die Sache durch ihre äußere Erscheinung und in derselben die Erklärung ihres geistigen Inhalts gibt, indem das Geistige sich vollständig in seiner Realität entfaltet und das Körperliche und Äußere somit nichts als die gemäße Explikation des Geistigen und Inneren selber ist“ (13.546).

Hegel hat die bewusste Symbolik offensichtlich als Überleitung zur klassischen Kunstform konzipiert: Er betont, dass bereits hier Anfänge eines „sich vollständig in seiner Realität“ entfaltenden Geistigen (ebd.) vorhanden sind, das dann in der klassischen Kunst zum Gehalt der Kunst wird. Für diese Stufe ist die Trennung der Bedeutung von der Gestalt grundlegend, die symbolische Verbindung ist nur im Subjekt vorhanden. Das Subjekt ist hier souverän, es kann Bedeutung und Ausdruck verknüpfen und gleichzeitig unterscheiden, indem es die Verknüpfung als nur äußerlich erkennt.²²⁸

Hegel konzipiert die bewusste Symbolik als Synthese von eigentlicher Symbolik und Erhabenheit,

„indem sie sowohl die *Trennung* von Bedeutung und äußerer Realität in sich fasst, welche der Erhabenheit zugrunde lag, als auch das *Hinweisen* einer konkreten Erscheinung auf eine verwandte allgemeine Bedeutung, wie wir es beim eigentlichen Symbol hervortreten sahen“ (13.488).

Grundformen der bewussten Symbolik sind Fabel, Parabel, Rätsel und Allegorie, Metapher und Bild. In diesen Formen werden Bedeutung und Gestaltung einerseits explizit voneinander geschieden, indem die Bedeutung „für sich“ vorausgesetzt wird. Andererseits aber wird der Bedeutung eine „sinnliche oder bildliche Gestalt“ (13.489) gegenübergesetzt, auf die sie sich bezieht. Bedeutung und Gestalt sind daher auch aufeinander bezogen, denn beide sind nur in ihrer Beziehung aufeinander, was sie sind. Allerdings ist es nur „die unsichtbare vergleichende Subjektivität“ (14.18), die Bedeutung und Gestalt aufeinander bezieht, ihre Beziehung wird noch nicht im Kunstwerk manifest. Wie eine solche Manifestation auszusehen hätte, wird Hegel zufolge erst in der klassischen Kunstform sichtbar.

²²⁸

Vgl. 13.487.

4.2.2 Die Struktur der klassischen Kunstform: Sich selbst bedeuten

Die klassische Kunstform nimmt, wie oben dargelegt, in Hegels Ästhetik eine zentrale Stellung ein, da sie die Bestimmungen des Ideals adäquat ausdrücken soll. Man sollte erwarten, dass Hegel sich hier an den Bestimmungen orientiert, die er schon im Kapitel über die ‚Bestimmtheit des Ideals‘ entwickelt hat,²²⁹ aber das trifft nicht zu. Im Fokus seiner Ausführungen steht nahezu ausschließlich die hellenistische Skulptur, in der die vollkommene Einheit von Bedeutung und Gestalt realisiert sein soll.

Wesentliches Charakteristikum der klassischen Kunst ist Hegel zufolge, wie oben herausgestellt wurde, *sich selbst* zu bedeuten.²³⁰ Das heißt: Ein klassisches Kunstwerk bedeutet nicht irgendetwas außerhalb seiner, sondern ausschließlich *sich selbst*.

Da es sich beim Kunstwerk, wie ausgeführt, um eine Realisierung des Begriffs handelt, kann im Folgenden der Begriff des ‚Sich-selbst-Bedeutens‘ mit Rückgriff auf die Begriffslogik genauer gefasst werden: Der Begriff bedeutet sich selbst. Im Bereich der Kunst müsste dem Sich-Selbst-Bedeuten des Begriffs eine Gestaltung entsprechen, die das Sinnliche nicht manipuliert oder verzerrt, die es vielmehr von sich aus mitbringt und die zugleich eine wesentliche Bestimmung des Allgemeinen ist. Bei Hegel erfüllt der menschliche Körper diese Bedingung: In der menschlichen Gestalt kann das Allgemeine dargestellt werden, weil die griechischen Götter menschlich verstanden werden, zugleich wird in der menschlichen Gestalt Geistiges erkennbar. Hegels Ausführungen zur klassischen Kunstform sind allerdings merkwürdig doppeldeutig.

Zunächst bestimmt Hegel die Bedeutung in der klassischen Kunst nämlich nicht in diesem Sinne:

„Insofern aber die Bedeutung selbständig ist, muss sie in der Kunst ihre Gestalt aus sich selber nehmen und das Prinzip ihrer Äußerlichkeit an sich selber haben. Sie muss deshalb zum Natürlichen zwar zurückkeh-

²²⁹ Vgl. Kap. 3.2.

²³⁰ Vgl. 14.13.

ren, doch als Herrschaft über das Äußere, welches, insofern es eine Seite der Totalität des Inneren selber ist, als bloß natürliche Objektivität nicht mehr existiert, sondern ohne eigene Selbständigkeit nur den Ausdruck des Geistes zeigt“ (14.19).

Die Bedeutung als das ‚Herrschende‘ hebt sich vom Natürlichen ab und zwingt es zugleich zur Einheit mit sich, indem sie es unter ihre Herrschaft stellt, sodass es „nur den Ausdruck des Geistes zeigt“. Sich selbst bedeuten kann nur das Geistige, das der natürlichen Gestalt verwehrt, ihre eigene Bedeutung – ihre „eigene Selbständigkeit“ – in das Kunstwerk einzubringen.

Wenig später heißt es jedoch – diese Stelle wird wegen ihrer Wichtigkeit ausführlich zitiert:

„Fragen wir nun aber nach der bestimmten Gestalt, welche in diese Einheit mit dem Geist eingehen kann, ohne eine bloße Andeutung ihres Inhalts zu werden, so ergibt sich aus der Bestimmung, dass im Klassischen Inhalt und Form adäquat sein sollen, auch für die Seite der *Gestalt* die Forderung der Totalität und Selbständigkeit in sich. Denn zur freien Selbständigkeit des Ganzen, in welcher die Grundbestimmung des Klassischen liegt, gehört, dass jede der Seiten, sowohl der geistige Gehalt als dessen äußere Erscheinung, in sich die Totalität sei, welche den Begriff des Ganzen ausmacht. Nur in dieser Weise nämlich ist jede Seite *an sich* mit der anderen identisch und deshalb ihr Unterschied zum bloßen Formunterschied eines und desselben herabgesetzt, wodurch nun auch das Ganze als frei erscheint, indem seine Seiten sich als adäquat erweisen, da es in jeder derselben sich darstellt und in beiden eines ist. [...] Soll dies unfreie Verhältnis [des Symbolischen; Einfügung S.O.] sich lösen, so muss die Gestalt an sich selber schon ihre Bedeutung, und näher zwar die Bedeutung des Geistes haben“ (14.20 f.).

Hegel betont hier, dass das Sich-selbst-Bedeuten des Geistigen eben *nicht* durch Herrschaft über die Naturgestalt zum Ausdruck kommt, sondern dadurch, dass die Naturgestalt *an sich selbst* schon Geistiges bedeutet: Der Leib ist „als den Geist bedeutende, charakteristische, sinnvolle Naturform“ (10.368) in der Lage, seine eigene Bedeutung in das Kunstwerk einzubringen.

gen. Dementsprechend sind Leib und Geist schon von vornherein einander nicht fremd.²³¹

So wie sich in der Begriffslogik der Begriff in der Objektivität selbst verdoppelt und daher in der Objektivität nichts Fremdes mehr sieht, sondern nur die eigene Realisierung, ist auch hier der Begriff nicht nur der Inhalt, zum dem die sinnliche Form als Äußerliches hinzutritt. Vielmehr hat der Begriff selbst unterschiedliche Formen: sich selbst und seine Realität. Damit ist der Unterschied zwischen Begriff und Realität hier nur noch ein ‚formeller‘. In der klassischen Kunstform wird damit das Modell vom Begriff, der zugleich sich selbst und seine Realität umfasst, zum Modell der Beziehung von Gestalt und Gehalt: Gestalt und Gehalt sind sowohl voneinander unterschieden als auch identisch. In diesem Sinne zeigt sich auch hier die Struktur der negativen Reflexivität, die auch den logischen Begriff auszeichnet.²³²

Die klassische Kunst hat sich Hegel zufolge – im Unterschied zur symbolischen Kunst – endlich von kunstexternen und ihr äußerlichen Voraussetzungen emanzipiert. Hilmer spricht in diesem Sinne davon, im Klassischen werde der „Begriff autonomer Kunst“ sichtbar (Hilmer 1997, 170). Im Gegensatz zum Klassischen fehlte dem Symbolischen nämlich

„die Freiheit und Selbständigkeit des Inhalts, die nur dadurch hervortritt, dass das Innere als in sich selbst total [...] zum Bewusstsein kommt“ (14.14).

Um dies zu erläutern, soll der Gestaltungsprozess der klassischen Kunstform genauer in den Blick genommen werden. Da sich die klassische Kunstform Hegel zufolge erst mit dem Aufkommen der griechischen Göttheiten etabliert, werde ich zur Verdeutlichung jene Bestimmung der klassischen Götter heranziehen – hierin folge ich Hilmers Analyse der klassi-

²³¹ Die Änderung der Stellung des Sinnlichen hängt unter anderem auch mit der Änderung der religiösen Vorstellungen zusammen, die der klassischen Kunst zugrunde liegen. Vgl. dazu Hilmer 1997, 163: „Dass das Absolute sich zu Inkarnation herabgelassen hat, ermöglicht schon im Vorhinein Versöhnung auch in den künstlerischen Formen der Verkörperung.“

²³² Vgl. Kap. 3.1.1.

schen Kunst²³³ –, die Hegel in Auseinandersetzung mit Creuzer entwickelte.²³⁴

Hegel geht davon aus, dass sich die klassische Kunst als Reaktion auf die Entstehung der griechischen Götter aus den Mythen des vorderasiatischen und persischen Raums entwickelt.²³⁵ Seine Darstellung der griechischen Mythologie beruht auf dem Interesse, die Entstehung der griechischen Götter durch das Offenlegen des Verhältnisses zu ihren Voraussetzungen zu klären: dem Natürlichen, Tierischen und Symbolischen. Durch diese Entwicklung soll sich dann die *Freiheit* der klassischen Kunst ergeben:

„Da nun das Wesen der Freiheit darin besteht, was sie ist, durch sich selber zu sein, so wird das, was zunächst als bloße Voraussetzungen und Bedingungen des Entstehens des klassischen Gebetes erschien, in den eigenen Kreis desselben hineinfallen müssen“ (14.33).

Im „Kampf der alten und der neuen Götter“ (14.46) vertreten die Titanen und Giganten die Naturgewalten, über die die griechischen Götter in ihrer selbständigen geistigen Individualität siegen. Es geht Hegel aber nicht nur darum, bewusst zu machen, dass die griechische Mythologie historische Vorgänger hatte, sondern für ihn liegt das *Prinzip* der klassischen Kunst im Reagieren auf ihre Voraussetzungen. Hegel macht deutlich, „dass dieses Prinzip die klassische Kunst derart bestimmt, dass sie sich als dieses Reagieren *konstituiert*“ (Hilmer 1997, 168, Hervorhebung S. O.):

„Das Zurückweisen dieser bloßen Naturmächte, der Gegensatz und Widerstreit, durch welchen sie besiegt werden, ist eben der wichtige Punkt, dem wir die eigentlich klassische Kunst erst zu verdanken haben [...]“ (14.53).

Dieser Prozess wird von Hegel näher so beschrieben:

²³³ Hilmer 1997, 167.

²³⁴ Vgl. 14.33.

²³⁵ Das steht auf den ersten Blick im Widerspruch dazu, dass Hegel immer wieder zustimmend Herodot zitiert, demzufolge die Dichter die Götter geschaffen haben. Dieser Widerspruch lässt sich dadurch schlichten, dass man die mythologische Tradition als Inhalt, die Götter selbst aber als Produkt der Dichter ansieht. Vgl. 14.34. Vgl. auch Hilmer 1997, 167.

„Die Haupttat der griechischen Götter ist, sich zu erzeugen und sich aus dem Vorhergegangenen, das in die Entstehungsgeschichte und den Fortgang ihres eigenen Geschlechtes fällt, zu konstituieren“ (14.34).²³⁶

Die Tat der griechischen Götter besteht nicht nur darin, sich selbst zu konstituieren, sondern sie machen zugleich das Symbolische als ihre Voraussetzung zu einem Moment ihrer selbst – das „Vorhergegangene“ fällt in den Fortgang ihres *eigenen* Geschlechts, was zunächst als „bloße Voraussetzung“ schien, fällt bei näherem Hinsehen in „den eigenen Kreis“ hinein, wie Hegel sagt. Die klassischen Götter erschaffen die symbolischen Naturmächte als ihre Voraussetzungen aus sich selbst: Die klassische Kunst entsteht, indem sie das Symbolische als ihre Voraussetzung entwickelt und sich selbst daraus hervorbringt. Sie zeigt, dass ihre Voraussetzungen nichts anderes sind als Momente ihrer selbst. Damit besteht die Freiheit der klassischen Kunst darin, dass sie ihre Bedeutung aus sich selbst erzeugt. Sie bedeutet *sich selbst*. Klassische Kunstwerke sind also in der Weise selbstbedeutend, dass ein vorausgesetzter Gehalt zugleich als von ihnen erschaffen erscheinen kann.²³⁷

Allerdings sind Hegels Ausführungen zur Struktur der klassischen Kunst unterschiedlich. An anderen Textstellen wird deutlich, dass die Struktur, die er in der klassischen Kunst für umsetzbar gehalten hat, die „vollkom-

²³⁶ Ein „Vorhandenes, von dem die neu sich entwickelnde Kunst ausgeht“ (14.33). Vgl. auch Hegel (von der Pforten): „Zunächst ist daran zu erinnern, dass die Ideal Voraussetzung seiner Entstehung hat, Bedingungen aus denen es hervorgegangen ist, diese liegen in dem Vorhergehenden überhaupt. Aber das Eigenthümliche ist dass diese Voraussetzungen auch innerhalb des griechischen Bewusstseins selbst gelegen haben und zur Umbildung des Unmittelbaren in geistige Schönheit wirksam gewesen sind, so dass dieser Fortgang die Hauptgeschichte in der griechischen Mythologie ist. Fragen wir was haben diese Götter getan? So ist ihre Hauptthat sich zu erzeugen, aus dem Vorhergegangenen sich zu konstituieren, so ist ihre That wesentlich Inhalt ihrer selbst.“

²³⁷ Vgl. Hilmer 1997, 170. Hilmer beschreibt die klassische Kunst in den „Termen absoluter Reflexion“: „Denn die Reflexionstheorie der Logik könnte helfen zu verstehen, wie diese ‚Umbildung des Unmittelbaren‘ als Handlungsvollzug damit zusammenhängt, dass ein Kunstwerk, wenn es als klassisch gelten soll, ‚unmittelbar seine Bedeutung an sich‘ hat.“

mene“ der Skulptur ist, in der Gehalt und Gestalt eine Einheit eingehen. Diese entspricht aber nicht dem Niveau der sich im Handeln zeigenden prozessualen Struktur des Ideals, wie Hegel sie schon im Anfangsteil ausgearbeitet hat.²³⁸

4.2.3 Die Struktur der romantischen Kunstform: ‚Freilassen‘ des Äußeren

Die romantische Kunstform bildet, wie oben dargestellt, die dritte und letzte Station der Entwicklung der Kunstformen. Hegel unterteilt die romantische Kunstform in drei Stufen: die religiöse Themenstellung des Christentums, die Verweltlichung der christlichen Prinzipien und das, was Hegel meistens als ‚Formalismus des Charakters‘ bezeichnet. In keiner der verschiedenen Vorlesungsmitschriften findet sich am Ende der Entwicklung des Romantischen so etwas wie eine Vordeutung im Hinblick auf die zukünftige Kunst, obwohl Hegel – ohne dass er dies selbst wahrgenommen hätte – wesentliche Momente moderner Kunst faktisch vorausgesehen hat. Hegel selbst aber sieht in der romantischen Kunst eine Verfallserscheinung.

In der romantischen Kunst rückt die Innerlichkeit des Subjekts ins Zentrum der Kunst. Das Innere weiß sich nunmehr „für sich selbst“ (Hegel (von der Pforten), 157) und ist nicht mehr auf die Sinnlichkeit angewiesen. Dadurch kommt es zu einer Unterordnung des Äußerlichen. So entstehen „zwei Reiche, die innere geistige Welt für sich, auf der anderen Seite die natürliche äußerliche Welt“ (Hegel (ebd.)), die je für sich selbstständig werden. Da die Grundprinzipien der romantischen Kunst dementsprechend die selbststän-

²³⁸

Vgl. 13.364 f.: „Die Skulptur hat nach dieser Seite hin das Göttliche als solches darzustellen in seiner unendlichen Ruhe und Erhabenheit zeitlos, bewegungslos, ohne schlechthin subjektive Persönlichkeit und Zwiespalt der Handlung oder Situation. Und geht sie nun auch zur näheren Bestimmtheit des Menschlichen in Gestalt und Charakter fort, so muss sie auch hierin nur das Unveränderliche und Bleibende, die Substanz dieser Bestimmtheit auffassen und nur diese, nicht aber das Zufällige und Vorübereilende sich zum Inhalt wählen; denn zu dieser wechselnden, flüchtigen Besonderheit, welche durch die als Einzelheit sich fassende Subjektivität hereinkommt, geht die objektive Geistigkeit noch nicht fort.“

dige Subjektivität und das Selbstständigwerden der Äußerlichkeit sind, kommt es nun darauf an, das Verhältnis beider genauer zu fassen:

„Die andere Weise aber der Unangemessenheit der Idee und der Gestaltung ist, dass die unendliche Form, die Subjektivität, nicht wie in jenem Extreme nur oberflächliche Persönlichkeit, sondern das Innerste ist und der Gott nicht als seine Gestalt bloß suchend oder in äußerer sich befriedigend, sondern sich nur in sich findend, hiermit im Geistigen allein seine adäquate Gestalt sich gebend, gewusst wird. So gibt die – *romantische* – Kunst es auf, ihn als solchen in der äußeren Gestalt und durch die Schönheit zu zeigen; sie stellt ihn als zur Erscheinung sich nur herablassend und das Göttliche als Innigkeit in der Äußerlichkeit, dieser selbst sich entnehmend dar, welche daher hier in Zufälligkeit gegen ihre Bedeutung erscheinen darf“ (10.370).

Hegel bestimmt den Inhalt der romantischen Kunst, das Göttliche, als *Innigkeit*, die die romantische Kunst als der Äußerlichkeit *sich entnehmend* darstelle. Hegels Bestimmung des Verhältnisses von „Innigkeit“ und „Äußerlichkeit“ erscheint aber problematisch. Wenn das Äußerliche tatsächlich, wie Hegel sagt, gegen das Göttliche als seine Bedeutung „zufällig“ ist, ist nicht klar, was dann überhaupt noch darunter zu verstehen ist, dass das Äußerliche eine Innigkeit „darstellen“ soll. Wenn umgekehrt die Innigkeit „der Äußerlichkeit sich entnehmend“ sein soll, ist sie im Grunde durch die Äußerlichkeit gar nicht mehr darstellbar.²³⁹ Da Kunst für Hegel konstitutiv an Äußerlichkeit gebunden ist, wird die Innigkeit zu etwas, was sich den Mitteln der Kunst entzieht. Damit stellt sich die Frage, wie Hegel das, was sich der künstlerischen Darstellbarkeit entzieht, näher bestimmt.

Zur Klärung dieser Frage beginne ich mit Hegels Charakterisierung des Inhalts der romantischen Kunst: In der romantischen Kunst des Christentums wird die Innerlichkeit des Subjekts zentral, weil der Geist weiß, dass er als Bild Gottes geschaffen wurde. Das nicht künstlerisch Darstellbare ist – Hegel betont dies immer wieder – das Geistige, das sich selbst weiß, der

²³⁹ Vgl. 14.140: „Das äußerlich Erscheinende vermag die Innerlichkeit nicht mehr auszudrücken, und wenn es dazu doch noch berufen wird, so erhält es nur die Aufgabe, darzutun, dass das Äußere das nicht befriedigende Dasein sei.“

Geist, der sich in seinem eigenen Medium, dem Denken erfasst.²⁴⁰ Den Aspekt der Nichtdarstellbarkeit des Geistes in der romantischen Kunst thematisiert Hegel wesentlich unter dem Aspekt seiner „Innerlichkeit“ und deren Verhältnis zur Äußerlichkeit. In der romantischen Kunst kann sich die subjektive Innerlichkeit Hegel zufolge unabhängig vom sinnlichen Ausdruck behaupten. Daher zieht sie sich aus der Äußerlichkeit zurück. Dieses Zurückziehen wird allerdings von der Innerlichkeit selbst als Schmerz, Zerrissenheit und Verletzung empfunden.²⁴¹ Zerrissenheit und Schmerz erhalten daher eine zentrale Bedeutung in Hegels Auffassung von Innerlichkeit und die „Negativität der Zerscheidung in sich, des leiblichen und geistigen Schmerzes, der Aufopferung, Entzagung“ (14.143) werden zu wesentlichen Momenten der romantischen Kunst.²⁴² In Zerrissenheit und Schmerz ist eine Negativität angesprochen, die über diejenige des Klassischen und Symbolischen hinausgeht, weil sie die Beziehung von Bedeutung und Gestalt nicht – wie im Symbolischen und Klassischen – erst konstituiert, sondern *auflöst*. Hegel spricht deswegen auch oft von „zerreißen“ oder davon, dass sich der Geist vom Natürlichen „losreiße“.²⁴³

Zwar thematisiert Hegel schon im Begriff des Geistes die Möglichkeit Schmerz zu ertragen²⁴⁴: Der enzyklopädischen Bestimmung des Geistes zufolge ist sein Wesen die formelle Freiheit, die darin besteht, dass dieser „von allem Äußerlichen [...], seinem Dasein selbst abstrahieren“ und „den unendlichen Schmerz ertragen“ und „in dieser Negativität affirmativ sich

²⁴⁰ Vgl. Hegel (von der Pforten), 157.

²⁴¹ Vgl. ebd.

²⁴² Die zentrale Bedeutung von Zerrissenheit und Schmerz für die romantische Kunst hat Hilmer (1997) herausgearbeitet. Ich beziehe mich im Folgenden vornehmlich auf ihre Ausführungen. Vgl. Hilmer 1997, 192 ff. Hegel thematisiert Zerrissenheit und Schmerz vor allem in der Vorlesung von 1826, ich stütze mich deshalb hauptsächlich auf sie.

²⁴³ Vgl. z.B. Hegel (von der Pforten), 157, Hegel (Hotho), 181, auch Hegel (von der Pforten), 158: „Das Äußerliche soll [...] verletzt werden [...]. Dies ist das Prinzip der romantischen Kunst überhaupt.“

²⁴⁴ Vgl. Kap. 2.2.1.

erhalten und identisch für sich sein“ (10.25 f.) kann. Äußerlichkeit wird hier bestimmt als all das, wovon der Geist sich lösen kann, ohne seine Identität mit sich zu verlieren – dies schließt für Hegel sogar die Abstraktion vom eigenen Dasein ein. Aber in der romantischen Kunst geht Hegel in der Bestimmung der Abstraktion vom eigenen Dasein noch einen Schritt weiter: Er versteht die Abstraktion als bewusste „Aufopferung“ (Hegel (von der Pforten), 159) zugunsten einer neuen Dimension von Innerlichkeit, die den Geist dazu bringt, sich als Allgemeines neu zu begreifen.

Beispiele für diese Aufopferung sind zunächst die Leidensgeschichte Christi und der Märtyrer:

„Hier [in der Geschichte Christi; Anmerkung S. O.] ist besonders herausgehoben das Leiden, Sterben, der Tod Christi. Das Menschliche, die äußerliche Existenz ist damit gesetzt in diesem Verhältnis als ein Gleichgültiges, Zufälliges, Partikulares, aber auch als ein Negatives, welches wesentlich verletzt wird [...]. Die Scheidung von diesem Natürlichen, von dieser äußerlichen Existenz bringt den Schmerz, und dieses Leiden ist notwendig damit verbunden, dass das Geistige zum Himmel erhoben wird, dass das Geistige zu sich selbst kommt“ (ebd., 160).

Der Schmerz kommt demnach dadurch zustande, dass der Geist sich von seiner äußerlichen und natürlichen Existenz trennt. In der Schmerzempfindung besteht aber noch in gewisser Weise eine letzte Restverbindung des Geistes mit dem Äußerlichen – wären Inneres und Äußeres nicht aufeinander bezogen, würde die Trennung ja nicht schmerzen und wäre gar nicht erst als Trennung fassbar. Zu dieser Restverbindung ist aber keine Rückkehr mehr möglich, in der der Schmerz beendet wäre, da sie ja nur in dieser Schmerzempfindung besteht. Die Ebene, auf der das Geistige „zu sich selbst kommt“, schließt das abgetrennte Äußerliche nicht mehr mit ein.²⁴⁵ Aus dem schmerzhaften Verhältnis wird daher nach Hegel ein *gleichgültiges*

²⁴⁵ Vgl. dazu auch Hilmer: „In der Schmerzempfindung besteht gewissermaßen die residuale Form, mit dem, wovon man sich getrennt hat, noch verbunden zu sein. Auch diese Desintegration geht darum noch mit einer Einheit einher, auf deren Hintergrund sie noch als Desintegration fassbar ist“ (Hilmer 1997, 196).

– „die äußerliche Existenz ist damit gesetzt in diesem Verhältnis als ein Gleichgültiges, Zufälliges“ (ebd., 159).

Wenn Hegel davon spricht, dass in der romantischen Kunst die Äußerlichkeit als gegen ihre Bedeutung *zufällig* erscheine, dann liegt dieser Zufälligkeit die Gleichgültigkeit von Innerlichkeit und Äußerlichkeit zugrunde.

Da die Negativität des Schmerzes in der romantischen Kunst die Verbindung von Innerlichkeit und Äußerlichkeit auflöst, liegt hier die Frage nahe, inwieweit die Kunst damit an die Grenzen ihrer Darstellungsmöglichkeiten gebracht wird. Hegel scheint das Ausmaß der Zerrissenheit und des Gegensatzes zum Maßstab der romantischen Kunst erklären zu wollen.²⁴⁶ Er ist davon überzeugt, dass die im Schmerz aufkommende Innerlichkeit mit den Mitteln der Kunst letztlich nicht darstellbar ist. Der Grund dafür liegt wohl darin, dass Hegel davon ausgeht, der Geist stelle sich allein im Denken als er selbst und damit in angemessener Weise dar: Er „entflieht der Kunst und ist nur Gegenstand des Gedankens“ (Hegel (Hotho), 158). Trotzdem begreift Hegel die romantische Kunst zunächst von der Möglichkeit her, diese Negativität darzustellen. Seine Bewertung dieser Möglichkeiten ist unterschiedlich, aber insgesamt dominiert doch, die Darstellung des Schmerzes sei „gefährliche[r] Stoff“ für die Kunst, da die „äußerliche Zerrissenheit“ und „Misshandlung des Körperlichen“ „für sich widrig“ seien (Hegel (von der Pforten), 160).²⁴⁷

Aber es gibt – über Hegel hinausgehend – andere Erklärungsmöglichkeiten für die Nichtdarstellbarkeit einer Innerlichkeit, die nicht mit der Überlegenheit des Denkens verbunden sind. Nicht nur in der Kunst, sondern auch

²⁴⁶ Vgl. Hilmer 1997, 197 f.

²⁴⁷ Vgl. Hilmer 1997, 197: „Indem im Romantischen Kunst auf eine Sphäre bezogen wird, in der Negativität als wirklicher Schmerz existiert, stellt sich die Frage, inwieweit diese Negativität für Kunst grundlegend sein kann, aus mehreren Perspektiven. [...] Lässt sich hier [in der äußerlichen Zerrissenheit; Einfügung S. O.] die Grenze der Darstellbarkeit noch auf eine fragwürdige ästhetische Norm zurückführen, so lassen sich Motive vorstellen, die nicht primär mit der Überlegenheit des sich ins Allgemeine erhebenden Geistes verknüpft sind, aber gleichwohl eine intrinsische Nichtdarstellbarkeit des Innerlichen mit sich bringen.“

im Denken zeigt sich für Hegel im Schmerzempfinden eine Grenze der Mitteilbarkeit, „denn sie [die Schmerzempfindung, Einfügung von S.O.] gilt als unvertretbar und schlechthin privat“ (Hilmer 1997, 198). Auch das Denken gerät für Hegel sozusagen an Grenzen, wenn es versucht, die Schmerzempfindung sprachlich zu explizieren. Denn durch „die artikulierte Sprache, durch welche die innerlichen Empfindungen zu Worte kommen“, werden diese zwar dem Subjekt gegenständlich, aber ihm zugleich „äußerlich und fremd“ (10.116). Das Äußerlichwerden des Schmerzes ist für Hegel immer zugleich seine „Entäußerung“, eine „Wegschaffung der innerlichen Empfindungen“ (ebd.).

Das Problem der Darstellbarkeit des Schmerzes betrifft auch die Möglichkeiten der Kunst. Natürlich kann auch die Kunst als eine solche „Wegschaffung“ aufgefasst werden.²⁴⁸ Das bedeutet: Die Möglichkeiten der Kunst reichen an das, was sie darstellen will, nicht heran, weil sie es selbst beseitigt. Zwar gehört zu den Wahrheitsbedingungen der Kunst nicht, dass das von ihr Dargestellte wirklich existiert. Aber sie hat wie jede andere Äußerung von Schmerz das Problem, dass sie ihn als innerliche Empfindung auslöscht. Denn sie verharmlost den Schmerz – wie Hilmer beschreibt – „nicht erst durch die Art der Darstellung, sondern schon durch ihr Vorhandensein“ (Hilmer 1997, 199). Insofern die im Schmerz aufkommende Innerlichkeit sich keinen angemessenen Ausdruck verschaffen kann, wird die künstlerische Darstellung *stumm*.²⁴⁹

Die drei Stufen der romantischen Kunstform lassen sich als Schritte verstehen, in denen die Kunst sich der Begrenzung ihrer Darstellungsmöglichkeiten bewusst wird und diese Begrenzung in ihren Darstellungen reflektiert.

Dies macht sich zunächst darin bemerkbar, dass das religiöse Prinzip des Christentums, das anfangs den Stoff der romantischen Kunst bildet, sich schon nicht mehr als Ideal im Sinne äußerer Schönheit darstellen lässt. In

²⁴⁸ Vgl. 10.116: „Besonders aber das Dichten hat die Kraft, von bedrängten Gefühlen zu befreien.“

²⁴⁹ Vgl. 14.205.

den an die Leidensgeschichte Christi anknüpfenden Themenkreisen macht sich Hegel zufolge gegenüber der Klassik

„die Umkehr geltend, dass der Geist sich negativ gegen seine Unmittelbarkeit und Endlichkeit wendet, sie überwindet und durch diese Befreiung sich für sich selbst seine Unendlichkeit und absolute Selbständigkeit in seinem eigenen Bereiche gewinnt“ (14.141).

In der religiösen Kunst des Christentums wird die eigene Innerlichkeit des Subjekts zentral, aber erst durch die Vermittlung mit Gott. Daher kann der Geist im Sinnlichen keine Versöhnung mit sich zustande bringen, sondern erst in der Aufopferung seiner nur natürlichen Existenz:

„Das Menschliche, die äußerliche Existenz ist damit gesetzt in diesem Verhältnis als ein Gleichgültiges, Zufälliges, Partikuläres, aber auch ein Negatives, welches wesentlich verletzt wird“ (Hegel (von der Pforten), 159).

Durch das Christentum enthält das Verhältnis von Geist und Sinnlichkeit eine ganz andere Bedeutung: Nun befindet der Geist sich in einem negativen Verhältnis zur sinnlichen Welt, denn er erfährt seine endliche und natürliche Existenz als ein Hindernis bei der Versöhnung mit Gott. Der Schmerz, der dadurch entsteht, wird in Kauf genommen, um einen größeren zu vermeiden: die ewige Verdammnis.

Im Bereich der religiösen romantischen Kunst führt Hegel die Liebe als geistiges Gegenstück zum klassischen Ideal ein: Im Unterschied zum Inhalt der religiösen romantischen Kunst ist der „griechische Gott“ Hegel zufolge „in sich ganz vollendet in der Seligkeit seiner Abgeschlossenheit“ (14.146). In der romantischen Kunst hingegen trete die Subjektivität „aus sich heraus in Verhältnis zu Anderem, das aber das ihrige ist, in welchem sie sich selbst wieder findet und bei sich selbst in Einheit bleibt“ (ebd.). Das klassische Ideal basiert auf der Verbindung des Geistes mit seinem Anderen. Aber der Begriff des ‚Anderen‘ variiert in der Kunstauffassung Hegels. In der Klassik ist das Andere des Geistes der natürliche Leib, in der romantischen Kunstform jedoch ist das „Andere [...] ein anderes Subjekt“ (14.156). Die roman-

tische Kunst realisiert damit einen Wechsel von der abgeschlossenen Individualität des klassischen Werks zur Intersubjektivität.²⁵⁰

Der Abgeschlossenheit des klassischen Ideals steht in der romantischen Kunst die „Liebe“ gegenüber, die sich zunächst „im Sterben Gottes für die Menschheit manifestiert“ (14.146). Daher wird im „religiösen Kreise“ (ebd.) der romantischen Kunst die Liebe zu der Form, in der die schmerzhafte Abstraktion des Geistes von der Äußerlichkeit fassbar wird.

Auf der zweiten Stufe der romantischen Kunstform wird die Liebe zunächst zum Ausdruck der „affirmative[n] unmittelbare[n] Versöhnung des Geistes“ mit sich (ebd.). Auf dieser Stufe tritt der Geist „in die Weltlichkeit hinein“ (14.141). Auch hier bleibt das Subjekt auf sich selbst gewendet und sieht seinen Wert hauptsächlich in den Tugenden, die z.B. im Mittelpunkt der Kultur des Rittertums stehen: „die subjektive Ehre, die Liebe und die Treue“ (14.171). Hegel versucht insbesondere zu zeigen, wie die Thematisierung des „positiven Verhältnis[ses] der Menschen zueinander“ (13.170) mit dem Eintreten in die Weltlichkeit zusammenfällt. Den Formen der Ehre, der Liebe und der Treue ist gemeinsam, dass in ihnen der Mensch dem Bedürfnis gehorcht, „sich anerkannt, die Unendlichkeit der Person aufgenommen zu sehen in einer anderen Person“ (14.182). Daher kann Hegel zufolge die Liebe als gemeinsamer Grundzug dieser Formen bestimmt werden.²⁵¹ Auch in der weltlichen Liebe wird eine neue Dimension von Innerlichkeit eröffnet, denn die Grundbestimmung der Liebe ist Hegel zufolge

„nichts anderes, als dass das Bewusstsein sich in einem anderen Gegenstande vergisst, und eben in diesem Verzehren seiner in dem anderen sich selbst besitzt. [...] Dies ist [...] der Begriff des Geistes, der in einer äußerlichen Einheit sich manifestiert, insofern diese andere, die natürliche Existenz, Realität nicht Natürlichkeit ist, der Mensch nicht dieses Körperliche ist, sondern insofern dieses Natürlichliche ein Bewusstsein ist, so dass es in einem anderen Bewusstsein seine Realität hat“ (Hegel (von der Pforten), 160 f.).

²⁵⁰ Vgl. Hilmer 1997, 202.

²⁵¹ Vgl. 14.171 f.

Während im klassischen Ideal der Geist sich in Einheit mit der sinnlichen Äußerlichkeit manifestierte, geht es in der romantischen Kunst um die Einheit des Geistigen mit einem anderen wirklichen *Bewusstsein*. Trotz der affirmativen Hinwendung zum Weltlichen bleibt die Liebe als Grundbestimmung der zweiten Stufe der romantischen Kunstform durch einen Rückzug aus der Äußerlichkeit geprägt. Denn die neue Dimension von Innerlichkeit, die in der romantischen Liebe eröffnet wird, ist nicht mehr angewiesen auf eine Vermittlung in einem äußerlichen Medium, sondern bei sich selbst ist der Geist nur in einem anderen *Geistigen*. Das Problem der Darstellbarkeit des Innerlichen ist damit auf der zweiten Stufe der romantischen Kunst nicht aufgehoben. Dementsprechend ist auch hier die Liebe mit *Schmerz* verbunden: Voraussetzung dafür, dass der Geist in einer anderen Person bei sich selbst sein kann, ist nämlich, wie Hegel schreibt, dass das Bewusstsein im Anderen „sich vergisst“ – nur indem es sich selbst vollständig aufgibt, kann es sich in der anderen Person wieder finden. Hegel spricht zwar davon, dass „diese Abstraktion nicht als Qual oder Schmerz empfunden wird“ (Hegel (von der Pforten), 162), betont aber andererseits die Züge des „Negativen“, die mit dieser Selbstaufgabe zusammenhängen, und zitiert „Grausamkeiten und Grässlichkeiten“ (14.166), die mit romantischer Liebe verknüpft sind.²⁵²

Zugleich ist die Dimension von Innerlichkeit, die in der romantischen Liebe aufkommt, nicht mehr mit dem Allgemeinen vermittelt:

„Zugleich hat aber die romantische Liebe auch ihre *Schranke*. Was nämlich ihrem Inhalt abgeht, ist die an und für sich seiende *Allgemeinheit*. Sie ist nur die *persönliche* Empfindung eines Subjekts, die sich nicht mit den ewigen Interessen und dem objektiven Gehalt des menschlichen Daseins [...], sondern nur mit dem eigenen Selbst erfüllt zeigt, das die Empfindung wiedergespiegelt von einem anderen Selbst, zurückempfangen will“ (14.188).

Hier beginnen sich das vom Kunstwerk Dargestellte und der allgemeine Gehalt der Kunst voneinander zu lösen: Das Dargestellte wird immer vereinelter und entspricht nicht mehr der allgemeinen Wahrheit, die in ihm

²⁵² Vgl. auch Hegel (von der Pforten), 164.

zum Ausdruck kommen soll. Während in der religiösen Kunst der Romantik, indem sie beispielsweise die Leidensgeschichte Christi darstellt, Dargestelltes und Gehalt noch zusammenfallen, kommt auf der zweiten Stufe der romantischen Kunst nicht mehr das Allgemeine, sondern nur noch die „Selbständigkeit des Subjekts und seine Innigkeit“ (14.195) zur Darstellung. Das bedeutet aber: Die Kunst scheint kaum mehr zu leisten, im Individuum das Allgemeine des Weltzustands im Ganzen zur Anschauung zu bringen. Die dargestellte Innigkeit, die nichts außer sich selbst mitteilt, ist nicht mehr positiv mit dem Allgemeinen vermittelt.

In diesem Schritt zieht die romantische Kunst Konsequenzen aus dieser Beschränkung. Auf der dritten und letzten Stufe der romantischen Kunstform versucht die Innerlichkeit überhaupt nicht mehr, sich zu artikulieren, nur die Unmöglichkeit der Darstellung wird noch vorgeführt. Hier fallen daher „die in sich unendliche Subjektivität“ (14.197) und der äußerliche Stoff vollständig auseinander; die romantische Kunst ist bestimmt durch „die innere Auflösung des Kunststoffes selber, der in seine Elemente auseinandergeht, ein Freiwerden seiner Teile“ (ebd.).

Inhalt dieser Kunst ist zunächst der formelle Charakter, „ein bestimmtes, in sich mit seiner Welt, seinen partikulären Eigenschaften abgeschlossenes Individuum“ (14.198). Der Charakter tritt als vereinzelte, völlig verselbständigte Individualität auf. Hegel unterscheidet hier zwei Formen: Entweder legt diese Subjektivität, „die sich nicht an ein Höheres anknüpft“, ohne „eigentliche Innerlichkeit“ und „allgemeines Interesse“ (Hegel (von der Pforten), 166), ihre ganze Macht in die Realisierung ihrer subjektiven, einseitigen Zwecke hinein, oder sie ist zwar ein „wahrhafter Adel der Seele in sich selbst“ (ebd., 167), aber *nur innerlich* eine Totalität, die sich nicht explizieren kann.²⁵³ Hegel führt in den zwei Formen der „Partikularität des formellen Charakters“ (ebd., 165) Verfassungen von Innerlichkeit vor, die sich

²⁵³ Vgl. 14.199: Der Charakter erscheint als „*subjektive Totalität*, die aber unausgebildet in ihrer *Innerlichkeit* und unaufgeschlossenen Tiefe des Gemüts verharrt und sich nicht zu explizieren imstande ist.“

überhaupt nicht mehr kundgeben, weil es nichts Allgemeines oder Höheres auszudrücken bzw. nur ein nicht Darstellbares gibt.

Dem formellen Charakter steht als nächster Gegenstand der romantischen Kunst „die äußere Gestalt der Situationen, Begebenheiten, Handlungen gegenüber“, deren Grundtypus die „*Abenteuerlichkeit*“ (14.198) ausmacht. Das Abenteuerliche ist dadurch gekennzeichnet, dass die „Verwicklungen, Umstände, Folge der Begebenisse, die Art der Ausführung usf.“ (ebd.) nur auf eine zufällige Weise, sogar „versöhnungsgenosse zusammengeknüpft“ (14.214) sind. Der Inhalt der romantischen Kunst ist auf dieser Stufe dadurch gekennzeichnet, dass er beginnt, in einander gleichgültige Elemente zu zerfallen. Die negative Beziehung verschiedener Momente, die das Ideal in der Handlung ausmachte, beginnt sich aufzulösen, denn „in den meisten dieser Stoffe ist keine Lage, kein Konflikt vorhanden, wodurch das *Handeln* notwendig würde“ (14.215).

Hegels Ausführungen bezüglich der romantischen Kunst enden mit deren Auflösung: Zunächst „kommt nun vor allem sogleich die vollendete Zufälligkeit und Äußerlichkeit des Stoffs in Betracht, welchen die Kunsttätigkeit ergreift und gestaltet“ (14.220). Da die äußere Wirklichkeit nicht mehr als Medium des Göttlichen dienen muss, werden nun auch absolut banale und zufällige Inhalte so aufgewertet, dass sie Thema der Kunst sein können. Die künstlerischen Produkte werden dadurch allerdings so partikulär und prosaisch, dass Hegel die Frage stellt, ob man diese überhaupt noch als Kunst bezeichnen könne.²⁵⁴

Die prosaische Objektivität steht der Subjektivität gegenüber und kann in der künstlerischen Gestalt nicht mehr vermittelt werden:

„Dadurch wendet sich nun aber das Interesse für die dargestellten Objekte dazu um, dass es die blanke Subjektivität des Künstlers selber ist, die sich zu zeigen gedenkt und der es deshalb nicht auf die Gestaltung eines für sich fertigen und auf sich selbst beruhenden Werkes ankommt, sondern auf eine Produktion, in welcher das hervorbringende *Subjekt* nur sich selber zu sehen gibt. Insofern diese Subjektivität nicht

²⁵⁴ Vgl. Hegel (von der Pforten), 171.

mehr die äußenen Darstellungsmittel, sondern den *Inhalt* selbst angeht, wird die Kunst dadurch zur Kunst der Laune und des Humors“ (14.229).

Auf dieser Stufe hört die Kunst für Hegel auf, Kunst zu sein, da sie letztlich aufhört, die Darstellung von (allgemeinen) Bedeutungen zu sein: Der subjektive Humor setzt nunmehr nur noch ein „Gehaltloses“ frei, eine Reihe von „Empfindungen, die zufällig zusammenhängen“ (Hegel (von der Pforten), 173).

Die Frage nach dem Verhältnis von Inhalt und Gestalt im dritten Stadium des Romantischen und nach einer in diesem Bereich möglichen Werkgestalt soll nun genauer in den Blick genommen werden. Die romantische Kunst ist, wie ausgeführt, insgesamt dadurch charakterisiert, dass der Geist sich nicht mehr auf das Äußere

„als auf seine von ihm durchdrungene Realität [bezieht; Einfügung S. O.], sondern als auf ein von ihm abgetrenntes bloß Äußerliches, das sich geistentlassen für sich forttreibt, verwickelt und als eine endlos fortfließende, sich ändernde verwirrende Zufälligkeit herumwirft“ (14.211).

Die Außenseite, in der der Geist sich nicht mehr selbst sieht, ist für ihn nun völlig gleichgültig geworden, und auch ihrerseits tritt sie als „äußerlich und zufällig bestimmt“ auf (14.212). Da die Bedeutung, die in der Kunst dargestellt werden soll, nicht mehr äußerlich ausgedrückt werden kann und nur in der Innerlichkeit ihr angemessenes Medium findet, wird die Äußerlichkeit nun endgültig aus der Aufgabe entlassen, Darstellung des Innerlichen zu sein und beginnt, sich zu verselbständigen. Aus der Abwertung des Sinnlichen in der christlichen Kunst der Romantik folgt daher dessen Verselbstständigung auf der letzten Stufe der romantischen Kunst. Diese Verselbstständigung des Äußerlichen wird für Hegel als eine *Freisetzung* erkennbar. Die romantische Kunst gibt die Äußerlichkeit frei, indem sie sie vom Zweck der Darstellung des Innerlichen befreit. Was übrig bleibt, sind die „Spuren jenes schmerzhaften Rückzugs aus der Artikulation“ (Hilmer 1997, 210).

Die Verselbstständigung des Äußerlichen führt Hegel zufolge zur Auflösung der Einheit der Kunstgestalt.²⁵⁵ Schon im Abenteuerlichen wird die Gestalt fragmentarisch, in ihrem Umfang contingent, sie ist – mit Hegels Worten – nur noch äußerlich eine Einheit, denn ihre einzelnen Elemente hängen nur noch zufällig zusammen. Diese contingenten Elemente können nur zur Geltung kommen, weil sie willkürlich ins Werk gesetzt und nur noch um ihrer selbst willen gezeigt werden.

Auf der letzten Stufe der romantischen Kunst kommt es schließlich zur Auflösung der Kunstgestalt selbst. Im subjektiven Humor existiert schon keine Kunstgestalt im eigentlichen Sinne mehr:

„Es ist da nicht eine Gestalt, die der Künstler hervorbringt, sondern das Subjekt gibt nur sich selbst zu sehen, der Gegenstand, das Objektive, Äußerliche ist das Unbedeutendste“ (Hegel (von der Pforten), 172).

Das Kunstwerk zieht sich so weit aus der Sinnlichkeit zurück, dass es den Anschein hat, als käme es auf das Werk selbst nicht mehr an. Andererseits bedarf es aber einer gewissen Einheit und Identität von Inhalt und sinnlicher Gestaltung, da es sonst als Werk schlicht und einfach verschwunden wäre. Wenn die Rede vom Kunstwerk noch sinnvoll sein soll, bedarf es also einer gewissen Gebundenheit an die Form der sinnlichen Anschauung.

4.2.4 Die Theorie der romantischen Kunst und die Kunst der Moderne

Nachdem Hegels Theorie der romantischen Kunstform rekonstruiert wurde, möchte ich abschließend skizzieren, inwieweit eine Anknüpfung an Hegels Ästhetik in Bezug auf die Kunst der Moderne möglich ist. Die Kunst der Moderne entwickelte sich etwa um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert.²⁵⁶ In der bildenden Kunst betrifft der Begriff der ‚ästhetischen Moderne‘ nach Adorno die Abkehr vom jahrhundertealten Kanon formaler

²⁵⁵ Vgl. 14.197.

²⁵⁶ Es geht jetzt nicht darum, zu klären, ob es hier eine scharfe historische Zäsur gibt und wenn ja, wo diese genau anzusetzen wäre, sondern allein um die ästhetische Seite des modernen Kunstparadigmas.

Prinzipien wie Perspektive, Proportionsregeln, Goldenem Schnitt und anderen Bildsymmetrien. Gemeinhin wird die sogenannte ‚Abstrakte Malerei‘ als Übergang zur Kunst der Moderne betrachtet. Die Abkehr von der vormodernen Kunst zeigt sich beispielsweise darin, dass der Bildgegenstand, wie Lyotard sagt, in einem gewissen Sinne aufgelöst wird.²⁵⁷ Seine Ganzheit zerfällt in einzelne Fragmente, die dann in einer verfremdeten Weise wieder neu zusammengesetzt werden.

Die *literarische* Moderne ist dadurch gekennzeichnet, dass die in sich geschlossene Ordnung eines erzählerischen Ablaufs oder einer dramatischen Handlung zugunsten eines offenen Beziehungsgeflechts aufgegeben wird.²⁵⁸ In der Lyrik rückt häufig statt inhaltlicher Kriterien die Sprachlichkeit des Werks in den Fokus. Deshalb kann auch ein beliebiges Thema zum Gegenstand der Literatur werden.

Hegel scheint also in gewisser Weise schon vorweggenommen zu haben, was wir heute als Charakteristika der modernen Kunst ansehen: Alles Mögliche kann Gegenstand der Kunst werden, es gibt keine Beschränkungen mehr in Inhalt und Form. Der Zusammenhang der einzelnen Elemente des Werks wird immer gleichgültiger, dadurch kommt es zur Auflösung der Einheit von Stoff und Gestalt und zur Fragmentierung der Kunstgestalt.

Für Hegel ist damit allerdings eine Trivialisierung der Kunst verbunden. Er hat sich auf die Frage, inwieweit mit neuen Formen auch neue, nicht triviale Inhalte ausgedrückt werden können, nicht besonders weit eingelassen. Anstatt zu reflektieren, inwieweit gerade die Merkmale der romantischen Kunstform neue Darstellungsbereiche erschließen können und in welchem Maß es erst ihr gelingt, die Darstellungsmöglichkeiten der Kunst auszuschöpfen, ist für Hegel damit eine Verfallstendenz verbunden: In der ro-

²⁵⁷ Vgl. Lyotard 1982, 50.

²⁵⁸ Beispielsweise in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* (1929), Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930-1952), Hermann Brochs *Die Schlafwandler* (1931-1932), Marcel Prousts *A la recherche du temps perdu* (1913-1927), T. S. Eliots *The Waste Land* (1922), Ezra Pounds *Cantos* (1917-1970), Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* (1925) und James Joyces *Ulysses* (1922).

mantischen Kunst beginne sich die Kunst als Ganzes aufzulösen, um in höhere Formen des Geistes überzugehen.

In Hegels Ausführungen zeichnet sich aber – ohne dass er das selbst gesehen hätte – die Möglichkeit einer positiven Deutung der romantischen Kunstform ab, wenn man davon ausgeht, dass die neuen Darstellungsberiche auch die Darstellung von neuen, nicht trivialen Inhalten ermöglichen: Der entscheidende neue, nicht triviale Inhalt der Kunst der Moderne kann beispielsweise, wie Wandschneider ausführt, darin gesehen werden, dass die Autonomie, durch die die Kunst immer schon ausgezeichnet war, nun endlich auch Gegenstand der künstlerischen Darstellung sein kann.²⁵⁹

Allerdings ist den oben genannten Kunstformen gemeinsam, dass sie noch an ein *Kunstwerk* im traditionellen Sinne gebunden sind. Deshalb drängt sich hier die Frage auf, inwieweit die Theorie der romantischen Kunst auch als Modell für solche Kunstformen dienen kann, die scheinbar nicht mehr an ein ‚Werk‘ im traditionellen Sinne gebunden sind.

Ich möchte diese Frage am Beispiel einer konkreten Kunstbetrachtung beantworten: an John Cages *4'33''*. Die Partitur von John Cages erstem *silent piece*, das unter dem Titel *4'33''* bekannt geworden ist, besteht aus einem weißen Blatt Papier, auf dem dreimal das Wort *tacet* geschrieben steht. Cage hat sein Stück in drei Sätze gegliedert. In der Uraufführung verdeutlichte der Pianist David Tudor diese drei Sätze, indem er den Klavierdeckel öffnete und schloss – zum ersten Mal nach 33 Sekunden, dann nach zwei Minuten und 40 Sekunden und beim letzten Mal nach einer Minute und 20 Sekunden. Bei dieser Aufführung war kein einziger von Cage intendierter Klang zu hören. Laut Partitur ist weder die Länge der Sätze oder die Dauer des Stückes festgelegt, noch die Zahl der Musiker oder die Art der Instrumente. Cage hatte mit *4'33''* etwas geschaffen, was in der abendländischen Musik bis dahin nicht existierte: eine komponierte Stille.²⁶⁰

²⁵⁹ Vgl. Wandschneider 2005, 131.

²⁶⁰ Eine ähnliche Entwicklung gibt es auch in der bildenden Kunst und in der literarischen Avantgarde des Dada: Robert Rauschenbergs *White Paintings* sind sieben einfarbig weiße Tafeln, auf denen sich nur das Licht und der Schatten ihrer Um-

Normalerweise ist eine Partitur so etwas wie eine Anleitung, ein definiertes musikalisches Geschehen hervorzubringen. Aber hier ist die Wiedererkennbarkeit des Werkes bei der Aufführung kaum mehr gegeben, denn es sind die unterschiedlichsten Geräusche, gerade die von den Zuschauern selbst hervorgebrachten Geräusche, die zum Lautereignis führen, während die Musiker keinen einzigen Ton spielen.

Entgegen der Hegelkritik der modernen Ästhetik zeichnet sich meines Erachtens gerade bei Hegel eine Antwort auf die Frage ab, wie dieses Geschehen zu fassen sei. Denn gerade ein Konzert, bei dem man keine Musik hört, scheint mir genau die Realisierung dessen zu bezeichnen, was Hegel mit dem Begriff der ‚Auflösung der Gestalt‘ und dem Zurückziehen der Kunst aus der Sinnlichkeit zu beschreiben versuchte.

Aber auch in 4'33'' ist der Rückzug aus der Sinnlichkeit nicht total: Zu hören sind unterschiedlichste Umweltgeräusche. Diese beliebigen, einander gleichgültigen und in ihrer Entstehung völlig zufälligen Geräusche bilden zwar nur noch eine äußerliche und in ihrem Umfang kontingente Einheit, trotzdem muss 4'33'' als Kunst in einem gewissen Sinne gegen seine Umwelt abgegrenzt bleiben, um überhaupt als ‚Kunst‘ wahrgenommen zu werden. Auch muss mit der Fragmentierung des Kunststoffes und der Gestalt keine Trivialisierung des mitzuteilenden Kunstgehaltes einhergehen: 4'33'' zeigt, dass überall Musik ist. Hegels Philosophie der Kunst bietet daher interessante und auch heute noch aktuelle Einsichten in die Struktur des Kunstwerks.

Nun können die wesentlichen Ergebnisse der bisherigen Analyse kurz zusammengefasst und ein erstes Zwischenfazit der Untersuchung gezogen werden. Der erste Teil der vorliegenden Arbeit beabsichtigte zu zeigen, inwieweit die Ästhetik Hegels die Erfordernisse an eine Theorie der modernen Kunst erfüllt.

Die besondere Stärke der hegelischen Kunstphilosophie liegt meines Erachtens im systematischen Begründungszusammenhang. Der Kunstbegriff wird nicht einfach vorausgesetzt, sondern stützt sich auf allgemeine systematische Überlegungen. Der Versuch, das, was Kunst ausmacht, philosophisch zu fassen, findet daher in Hegels Idealismus eine tragfähige Basis. Dies macht, denke ich, gute Gründe für diese Konzeption sichtbar. Für die Ästhetik heißt das allerdings, dass sie – wie darlegt – nur als Teilsystem eines philosophischen Gesamtentwurfs denkbar ist. In diesem Sinn ist hier nach einer Begründungsbasis der Kunstphilosophie gefragt worden. Hegel sieht diese in der Absolutheit des Logischen.

Es konnte gezeigt werden, dass Hegels Ausführungen zum logischen Begriff das Fundament für die Struktur des Kunstwerks bilden. Hegel versteht den Begriff als eine dynamische Struktur, die wesentlich durch eine „negative Reflexivität“ gekennzeichnet ist. Die Struktur des Kunstwerks ist als Realisierung dieser begrifflichen Struktur zu verstehen. So konnte ein Werkbegriff etabliert werden, der wesentliche Merkmale moderner Künste, wie Prozessualität und Selbstreflexivität einschließt. Daher ist Hegels Ästhetik den Herausforderungen der philosophischen Durchdringung der modernen Kunst gewachsen.

In der Theorie der drei Kunstformen wurde deutlich, dass bei Hegel kein abstrakter Kunstbegriff vorliegt. Hegel gelingt es, einen Kunstbegriff zu begründen, der weder auf eine bestimmte Art von Werken beschränkt ist, noch abstrahierend von der geschichtlichen Kunstentwicklung gefasst wird. Dementsprechend konnte einsichtig gemacht werden, dass Hegel erkannt hat, dass der Kunstbegriff zu bestimmungsreich ist, als dass er auf eine abstrakte und einseitige Definition zurückgeführt werden könnte.

In der Analyse der Kunstformen konnte weiterhin aufgewiesen werden, wie Kunstwerke unterschiedliche Beziehungen von Inhalt und Gestalt realisieren, indem sie gegebenes sinnliches Material aufnehmen und verarbeiten. In der Untersuchung der romantischen Kunstform wurde nochmals Hegels Fruchtbarkeit für die Interpretation moderner Kunst begründet und an einer konkreten Kunstbetrachtung ausgewiesen. Insbesondere konnte an dieser Kunstbetrachtung nachgewiesen werden, dass Hegels Kunstbegriff

sich auch auf Kunstformen anwenden lässt, denen kein scheinbar kein ‚Werk‘ mehr im traditionellen Sinne zugrunde liegt.

Hegels Ansätze wurden in der neueren Ästhetikdebatte sehr kritisch rezipiert. In den ästhetischen Theorien seit dem 20. Jahrhundert artikuliert sich ein notorischer Zweifel, ob Hegels Kunstbegriff überhaupt Sinn abzugewinnen sei. Gemäß des Ziels der vorliegenden Arbeit, die hegelsche Ästhetik in ihrer sachlichen Berechtigung aber auch in ihrer Bedeutung für die neuere Ästhetikdebatte darzulegen, ist es deshalb erforderlich, die wichtigsten Strukturen und Positionen der neueren Diskussion an exemplarischem Ansätzen aufzuzeigen. Daher wird sich der zweite Teil dieser Arbeit ausführlicher mit diesen Theorien beschäftigen.

Die Ansätze werden vor dem Hintergrund der hegelschen Ästhetik kritisiert. Diese Arbeit beansprucht zu zeigen: Aufgrund der Vernachlässigung einer umfassenden Bestimmung des Kunstbegriffs kann es ihnen nicht gelingen, ein angemessenes Kunstdenken zu etablieren. Damit kann deutlich gemacht werden, dass sie selbst nicht einhalten, was sie zu leisten vorgeben.

Im Verlauf der Analyse werden sowohl ein verkürztes Hegelverständnis als auch die von neueren Ästhetiktheorien erhobenen Vorwürfe gegen Hegel vor dem Hintergrund der bisher entwickelten Ergebnisse entkräftet. Zu diesem Zweck werden die gegen Hegel vorgetragenen Argumente zusammengetragen und kritisch geprüft.

5. ÜBERLEGUNGEN ZUR ENTWICKLUNG DER NEUEREN ÄSTHETIK

Die Frage nach Hegels systematischem Kunstbegriff scheint für die gegenwärtige Ästhetikdebatte wenig attraktiv zu sein. Dies liegt nur zu einem Teil daran, dass einem Bemühen um die Aktualität Hegels die berüchtigte These vom ‚Vergangenheitscharakter der Kunst‘ im Weg stand, mit der er seine Kritiker immer wieder herausgefordert hat.

Die Hegel-Kritik der neueren Ästhetik bezieht sich nicht ausschließlich auf die These vom Ende der Kunst, sondern zieht Hegels idealistische Prämisse grundsätzlich in Zweifel. Im letzten Jahrhundert hat man sich in der Philosophie großenteils von idealistischen Systementwürfen verabschiedet. Infolgedessen ist auch Hegels Kunstphilosophie zunehmend in die Kritik geraten, denn auch hier scheinen Hegels metaphysische Voraussetzungen nicht mehr nachvollziehbar zu sein. Insbesondere sein Versuch, das Wesen der Kunst zu bestimmen sowie den Kunstbegriff auf dem Begriff der Wahrheit zu fundieren, hat die Kritik neuerer ästhetischer Ansätze hervorgerufen.

Außerdem wirft man Hegel vor, zu versuchen, Kunst mithilfe eines klassischen Werkideals der sinnhaft geschlossenen Gestalt und der organischen Vermittlung der Teile zum Ganzen zu bestimmen. Dies werde aber vielen neueren Erscheinungsformen von Kunst nicht gerecht. Die modernen Künste hätten so grundlegend andere Formen anzunehmen begonnen, dass sie nicht mehr mithilfe dieser Kategorien erfasst werden können. Hegels Kunstphilosophie führe daher nicht zu einem angemessenen Verständnis von moderner Kunst und erweise sich für Probleme gegenwärtiger Ästhetik als ungeeignet.

Für die vorliegende Arbeit ist es von großem Interesse, dass sich die neuere Ästhetik in eine Richtung entwickelt hat, die Hegel namentlich zu ihren Feinden erklärt hat.²⁶¹ Jeder Versuch eines Rückgriffs auf Hegels Kunstphilo-

²⁶¹ So ist beispielsweise für Rüdiger Bubner Hegels Ästhetik der Inbegriff einer „heteronomen“ Ästhetik, der es nicht um eine angemessene Beschreibung von Kunst, sondern nur darum gehe, sich ihres eigenen, überlegenen Standpunktes zu vergewissern. Vgl. Bubner 1989, 16-20 u. 30-34.

sophie muss sich daher mit den gegen Hegel vorgebrachten Argumenten auseinandersetzen. Deshalb werden im Folgenden die wichtigsten Entwicklungen und Tendenzen der neueren Ästhetik seit dem 20. Jahrhundert kurz idealtypisch skizziert. Die dargelegten Überlegungen richten sich auf die grundsätzlichen Prinzipien und Voraussetzungen dieser Ansätze. Natürlich können in der Regel spezifische Entwicklungen und Varianten nicht berücksichtigt werden, sondern es werden in einem knappen Überblick allgemeine Merkmale der wichtigsten Strömungen und Positionen in der neueren Ästhetik herausgestellt. Die gegen Hegel vorgebrachten Argumente der unterschiedlichen Ansätze werden zusammengetragen, um zu prüfen, inwieweit diese Argumente wirklich überzeugend Hegels kunstphilosophisches Konzept widerlegt haben und inwieweit sie selber einhalten, was sie zu leisten vorgeben.

Die unterschiedlichen Ansätze der jüngeren Ästhetik werden systematisch dargestellt und kritisiert (5.1-5.6). Bei der Darstellung der Strömungen und Positionen bietet es sich an, zwei Richtungen zu unterscheiden: Zu nennen sind hier erstens die philosophiegeschichtlich älteren Werkästhetiken, in denen das Werk als „Instanz einer überlegenen Wahrheit“ (Küpper/Menke 2003, 11) verstanden wird. Gemeint sind die Wahrheitsästhetiken Heideggers und Adornos. Sie verstehen sich zwar einerseits als Kritik an Hegels Kunstphilosophie, halten jedoch andererseits an Hegels zentralem Grundgedanken, dass Wahrheit in der Kunst sei, weiter fest (5.1 und 5.2). Von diesen beiden Positionen können verschiedene jüngere Strömungen abgegrenzt werden, die sich aus der Kritik an den Werkästhetiken entwickelt haben und die sich von einer Theorie des Kunstwerks als Ort der Wahrheitsenthüllung radikal verabschieden. Hier sind es vor allem Theorien ästhetischer Erfahrung, Performanztheorien, sprachanalytische Ansätze und postmoderne bzw. poststrukturalistische Positionen, die die Diskussion geprägt haben (5.3-5.6).

5.1 Heidegger: Der Ursprung des Kunstwerks

Heidegger und Adorno stimmen darin überein, dass sie sich von der idealistischen Ästhetik abgrenzen und ein neues Nachdenken über Kunst erreichen.

chen wollen. Ausgangspunkt der Kritik ist bei beiden der Vorrang der wissenschaftlich-philosophischen Erkenntnis in Hegels System, der mit einer Unterordnung der Kunstanschauung einhergeht.²⁶² Um einen neuen, andersartigen Anfang des Nachdenkens über Kunst zu versuchen, schlägt Heidegger in seiner kunsttheoretischen Hauptschrift *Der Ursprung des Kunstwerks* eine Änderung der Methode vor und versucht sich radikal von den Denkstrukturen der abendländischen Ästhetikgeschichte zu lösen. Letztlich strebt er damit sogar eine Überwindung der Ästhetik als philosophischer Disziplin an. Adornos Kritik an Hegel setzt hingegen an dessen ‚Identitätsdenken‘ an, denn dieses sei einem falschen Harmonieideal verpflichtet und könne daher nicht nur die für die Kunst der Moderne charakteristische Zerrissenheit nicht adäquat beschreiben, sondern verkenne auch, dass die Kunst die einzige Möglichkeit gesellschaftlicher Rettung besitze. Im Folgenden sollen die Grundzüge von Heideggers und Adornos Kunstphilosophie dargestellt werden, bevor untersucht wird, ob beiden gelingt, ihre Intention eines Neuanfangs der Kunstphilosophie einzulösen.

Heidegger hat mit seinem Kunstwerk-Aufsatz einen neuen Zugang zur Kunst schaffen wollen. Seine Kritik der herkömmlichen Ästhetik ist eingebettet in eine grundsätzliche Kritik des metaphysischen Denkens. Diese setzt an der zentralen Stellung des Subjekts in der abendländischen Philosophietradition an. Heidegger zufolge ist die Grundfrage der Philosophie die Frage nach dem Sinn des Seins. Da die abendländische Philosophie aber immer versucht habe, das Sein vom Subjekt bzw. vom Seienden her zu begreifen, sei die Frage nach dem Sein hier noch gar nicht gestellt worden. Heidegger hingegen fragt nach dem Sein *als solchem* und versucht damit die Zentrierung des Denkens um das Subjekt aufzuheben. Die Dominanz des Subjekts führt nach Heidegger dazu, über alle anderen Seinsbereiche zu verfügen und sie damit abzuwerten. Der verzerrte

²⁶² Heidegger äußert sich zwar zu Hegels These vom Vergangenheitscharakter der Kunst nur dahingehend, dass die „Entscheidung“ über „Hegels Spruch“ „noch nicht gefallen“ sei (Heidegger 1999, 84). Dennoch ist seine Kunstphilosophie insgesamt nur vor dem Hintergrund seiner Kritik der idealistischen Ästhetik zu verstehen, die den Bereich der Kunst abwerte.

Seinsbegriff der abendländischen Metaphysik ist nach Heidegger für die Unterordnung der Kunst unter die Philosophie verantwortlich: Die dominante Stellung, die das abendländische Denken dem Subjekt dem Objekt gegenüber verleihe, führe auch zu einer Abwertung des Kunstwerks.²⁶³ Nach seiner Vorstellung evoziert die Überbetonung des Subjekts zwangsläufig ein Objekt, das aus Sicht des Subjekts beherrscht werden muss. Ein solches Objekt ist auch das Kunstwerk, dessen ‚Eigen-Sein‘ und Würde nur durch die Aufhebung der Subjekt-Objekt-Opposition gerettet werden kann. Auch die Begrifflichkeit der Ästhetik sei von metaphysischen Vorurteilen geprägt und verstelle dadurch den Blick auf das Wesen des Kunstwerks.

Wie Heidegger im ersten Teil des Kunstwerk-Aufsatzes einsichtig zu machen versucht, hängt die ‚Seinsvergessenheit‘ im Bereich der Kunstphilosophie mit dem Ungenügen der metaphysischen Dingontologie zusammen. In der abendländischen Philosophietradition ist es

„eine bekannte Tatsache, dass schon von altersher, sobald die Frage gestellt war, was das Seiende überhaupt sei, die Dinge in ihrer Dingheit sich als das maßgebende Seiende immer wieder vordrängten“ (Heidegger 1999, 13).

Daher verwundert es nicht, dass auch die herkömmliche philosophische Ästhetik Kunstwerke primär als eine bestimmte Art von Dingen verstanden hat. Aber die drei dominanten Dingbegriffe der philosophischen Tradition: (a) das Ding besteht aus Substanz und Akzidens, (b) das Ding sei die „Einheit in der Empfindungsmannigfaltigkeit“ (ebd., 17), (c) das „Ding ist geformter Stoff“ (ebd., 19) fordern Heideggers Kritik heraus, da hier ein Dingbegriff entwickelt werde, der das Ding „überfällt“ (ebd., 17) und es zu einem dem Subjekt verfügbaren Objekt entwerke.

Diese ontologischen Vormeinungen bestimmen nach Heidegger die Terminologie der abendländischen Ästhetik. Verdeutlichen lässt sich Heideggers Sichtweise insbesondere am Beispiel des dritten traditionellen Dingbegriffs, der das Ding als geformten Stoff bestimmt. Die Unterscheidung von ‚Stoff‘ und ‚Form‘ macht zwar nach Heidegger „das Begriffsschema schlechthin für

²⁶³ Vgl. Heidegger 1999, 24.

alle Kunsttheorie und Ästhetik“ (ebd., 19) aus, aber weder diese begriffliche Unterscheidung selbst noch dass sie ursprünglich in den Bereich der Kunst und des Kunstwerkes gehöre, sei in der herkömmlichen Ästhetik hinreichend begründet worden. Form und Stoff seien „Allerweltsbegriffe“ (ebd.), die auf alles Mögliche anwendbar seien. Da in der abendländischen Philosophietradition darüber hinaus der Begriff der Form häufig dem Rationalen, der des Stoffes häufig dem Irrationalen zugeordnet werde, werde das Begriffspaar Stoff/Form mit der Subjekt-Objekt-Beziehung verbunden. Diese Kopplung führt nach Heidegger zu einer „Begriffsmechanik“, der zwar „nichts widerstehen kann“ (ebd., 20), die aber den Blick auf das Wesen des Dings verstellt, indem sie ihm diese Kategorien einfach überstreift. Heidegger versucht daher, „die Ausweitung und Entleerung dieser Begriffe rückgängig zu machen“ (ebd.). Da nach Heidegger dieser Begriffsschematismus, der sich auch in anderen Begriffen wie ‚Funktion‘, ‚Symbol‘ und ‚Allegorie‘ äußert, dem Kunstwerk äußerlich bleibt und nichts von dessen Wesen in den Blick bringt, übersetzt er diese Begriffe in seine eigene Sprache.²⁶⁴ Heidegger versucht, sich dadurch von den mit diesen Begriffen verbundenen Vorurteilen zu lösen. Er wählt eine phänomenologische Vorgehensweise, die „zu den Sachen selbst“ führen und daher auch die Eigenart des Kunstwerks nicht verschütten soll.

In einem ersten Schritt soll dazu das Dingsein der Kunstwerke genauer untersucht werden. Heidegger bestreitet nicht, dass Kunstwerke etwas Dinghaftes an sich haben:

„Die Werke sind so natürlich vorhanden wie Dinge sonst auch. Das Bild hängt an der Wand wie ein Jagdgewehr oder ein Hut. Ein Gemälde, z.B. jenes von van Gogh, das ein Paar Bauernschuhe darstellt, wandert von einer Ausstellung in die andere. Die Werke werden verschickt wie die Kohlen aus dem Ruhrgebiet und die Baumstämme aus dem Schwarzwald. Hölderlins Hymnen waren während des Feldzugs im Tornister mitverpackt wie das Putzzeug. Beethovens Quartette lagen in den Lagerräumen des Verlagshauses wie die Kartoffeln im Keller“ (ebd., 9).

²⁶⁴

Vgl. ebd., 14-20.

Doch er will zeigen, dass dieses ‚Dinghafte‘ zwar allen Kunstwerken gemeinsam ist, sie aber – und das ist für ihn entscheidend – in *bloßem* Dingsein nicht aufgehen. Über sein Dingsein hinaus zeige das Kunstwerk noch etwas anderes: Im Kunstwerk – so Heideggers zentrale These – ereigne sich Wahrheit, die die „Unverborgenheit des Seienden“ (ebd., 50) sei.

Um diese Unverborgenheit näher zu fassen, unterscheidet Heidegger zunächst ‚Ding‘ von ‚Zeug‘. Unter ‚Zeug‘ wird das von Menschen hergestellte Gebrauchsding verstanden. Sein bestimmendes Merkmal ist seine „Zuhandenheit“, d. h. seine Dienlichkeit und Verlässlichkeit. Die Zuhandenheit fällt am Zeug selbst nicht weiter auf, während es gebraucht wird, endet aber abrupt im Falle eines Defekts.

Um zu verstehen, was das Zeug als Zeug ausmacht, ändert Heidegger seinen Blickwinkel: Er richtet *vom Kunstwerk* aus seinen Fokus neu auf das Zeug. Seine These ist, dass erst das Kunstwerk vermag, seinem Betrachter das „Zeugsein des Zeugs“ zu eröffnen. Als Beispiel wählt Heidegger ein Bild van Goghs, das ein Paar Bauernschuhe zeigt:

„Van Goghs Gemälde ist die Eröffnung dessen, was das Zeug, das Paar Bauernschuhe, in Wahrheit ist. Dieses Seiende tritt in die Unverborgenheit des Seins heraus. Die Unverborgenheit des Seins nannten die Griechen $\alpha\lambda\gamma\theta\epsilon\iota\alpha$. Wir sagen Wahrheit und denken wenig genug bei diesem Wort. Im Werk ist, wenn hier eine Eröffnung des Seienden geschieht in das, was und wie es ist, ein Geschehen der Wahrheit am Werk“ (ebd., 30).

Erst das Kunstwerk kann nach Heidegger den Zeugcharakter der Bauernschuhe zum Vorschein bringen – es vermag das Wesentliche des Zeugseins herauszustellen und eröffnet, was „das Schuhzeug in Wahrheit ist“. Die Wahrheit des Zeugs erfährt die Bäuerin zwar noch unmittelbar, indem sie die Schuhe einfach trägt – die Betrachter aber haben „die Unmittelbarkeit der Erfahrung einer bäuerlichen Welt längst verloren, sehen die Zusammenhänge nicht mehr“ (Körfer 2008, 86). Das Kunstwerk jedoch kann seinem Betrachter die Besonderheit der bäuerlichen Welt vor Augen stellen – es lässt ihm eine „Welt“ aufgehen. Daher wird in der Kunst ein „Wahrheitsgeschehen“ sichtbar: Etwas, was gemeinhin verborgen war, wird nun in die „Unverborgenheit“ gerückt. Weil jedes Kunstwerk auf seine Weise

ein Beispiel dafür sei, glaubt Heidegger daraus die allgemeine These ableiten zu können, das Wesen der Kunst sei „das Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit des Seienden“.

Heidegger interpretiert Wahrheit als *Geschehnis*, nicht als etwas Ewiges und Dauerhaftes, sondern als ein „Streit“ zwischen zwei unterschiedlichen Kräften, die Heidegger als „Lichtung“ und „Verbergen“ bezeichnet:

„Zum Wesen der Wahrheit als der Unverborgenheit gehört dieses Verweigern in der Weise des zwiefachen Verbergens. [...] Mit dem verbargenden Verweigern soll im Wesen der Wahrheit jenes Gegenwendige benannt sein, das im Wesen der Wahrheit zwischen Lichtung und Verbergung besteht. Es ist das Gegeneinander des ursprünglichen Streites. Das Wesen der Wahrheit ist in sich selbst der Urstreit, in dem jene offene Mitte erstritten wird, in die das Seiende hereinstellt und aus der es sich in sich selbst zurückstellt“ (Heidegger 1999, 53).

Andere Begriffe für Lichtung und Verbergen sind nach Heidegger „Welt“ und „Erde“. Da die Erde immer das Sich-Verschließende ist, steht sie der Welt, dem Sich-Öffnenden entgegen. Beide Dimensionen des Kunstwerks stehen so in einem Verhältnis des Streits zueinander. Dieser Streit ist aber nicht auf einen Sieg einer Seite oder gar auf ihre Vernichtung angelegt, sondern die eine Seite ist auf die andere angewiesen und mehr noch, jede trägt die andere empor:

„Die Erde könnte als sie selbst nie zum Vorschein kommen, wenn die Welt nicht entbergende Kraft besäße, und umgekehrt könnte durch die Welt nichts ausdrücklich und dann auch überraschend zur Präsenz gebracht werden, wenn dies nicht vor dem Hintergrund der gewöhnlichen Unauffälligkeit, d.h. Verborgenheit des Seienden (und vor allem des ‚Zeugs‘) geschähe“ (Ullrich 1998, 380).

Mit dem Wechselbezug, der sich im Ineinanderspiel von Erde und Welt zeigt, glaubt Heidegger das dualistische Denken der abendländischen Metaphysik überwunden zu haben. Damit verbunden ist zugleich die Umdeutung des Stoff-Form-Schemas in ein dynamisches Geschehen. Die Erde als das gleichsam Stoffliche wird nicht als eine bloß zu formende Materie verstanden, sondern bildet zusammen mit Welt, dem gestaltenden Element,

ein dynamisches Streitgeschehen, bei dem beide ihr Wesen bewahren.²⁶⁵ Allein dort, wo Wahrheit im Zusammenspiel von Erde und Welt als Streit ins Werk gesetzt und für den Betrachter erfahrbar wird, haben wir es nach Heidegger mit einem Kunstwerk zu tun.

Heidegger hat in seinem Kunstwerkaufsatz wie in seiner gesamten Philosophie versucht, sich kritisch von den Begriffen der traditionellen Ästhetik zu lösen, indem er sie in eine andere Sprache übersetzt. Dadurch glaubt er einen neuen Zugang zur Kunst schaffen zu können, der das Kunstwerk nicht im Dienste der Philosophie instrumentalisiert. Auch seine phänomenologische Verfahrensweise ist ein Ausdruck dieses Versuchs: Heidegger versucht das Werksein der Werke vom Objekt selbst her zu denken – er will es „kennenlernen“ und „erfahren“ (Heidegger 1999, 11). Damit will er das Werk und nicht den Betrachter zum Ausgangspunkt der Kunstreflexion machen. Er beansprucht, das Wesen des Kunstwerks phänomenologisch aus der Begegnung mit dem Werk gewinnen zu können. Das Wesen des Kunstwerks, sein *Werk-Sein*, bestehe darin, dass in ihm ein Wahrheitsgeschehen am Werk sei. Nur dann, wenn dieses Wahrheitsgeschehen als Streit von Erde und Welt ins Werk gesetzt wird, kann es sich Heidegger zufolge um ein Kunstwerk handeln.

Wie aber das Werk als existierendes Ding beschaffen sein muss, damit das Wahrheitsgeschehen überhaupt in Erscheinung treten kann, und wie es sich dadurch von anderen Dingen abgrenzt, kann man nach Heidegger gar nicht sagen, da das, was Kunstwerke ausmacht, grundsätzlich nicht von ihrer Dinghaftigkeit her zu erfassen ist. Umgekehrt ist fraglich, ob Heideggers Behauptung, dass sich die Begriffe des Zeugs und des Dings nur vom Kunstwerk her erläutern lassen, über den Status einer Versicherung hinauskommt, da unklar bleibt, ob es zur Begriffsbestimmung von Dingsein und Zeugsein wirklich des Kunstwerks bedarf. Für eine Theorie wie die Heideggers, die beansprucht, die Frage nach dem Wesen des Kunstwerks beantworten zu können, ist das höchst problematisch, insofern es ihr nicht gelingt, einen qualitativen Unterschied zwischen Kunstwerken und sonstigen

²⁶⁵ Vgl. Körfer 2008, 105 und 111.

gen Dingen²⁶⁶ namhaft zu machen. Die Bestimmung von Kunst als ‚Ins-Werk-Setzen-der-Wahrheit‘ verweist lediglich auf ein Vorverständnis von Kunst, das im Kunstwerkaufsatz selbst jedoch nicht mehr eingeholt wird.

Auch wie sich das Wahrheitsgeschehen im Kunstwerk von anderen Formen, in denen Wahrheit geschieht, unterscheiden lässt, bleibt bei Heidegger offen.²⁶⁷ Da der Streit von Erde und Welt nicht nur die Wahrheit des Werkes ist, sondern die alles Seienden, kann im Umkehrschluss letztlich alles ein Kunstwerk sein. Dann aber wird der Begriff des Werks leer, weil es nichts mehr gibt, was er ausschließt.

Was Heideggers Kritik an der Terminologie der traditionellen Ästhetik betrifft, so wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass die seinem Essay zugrunde liegende Begriffsstruktur – trotz gegenteiliger Versicherungen – genau dieser Tradition verpflichtet ist. Heidegger will zwar die überkommenen idealistischen Konventionen erschüttern, transportiert aber genau diese in seine eigene neu geschaffene Begrifflichkeit. Man kann beispielsweise an den nach Heidegger zu überwindenden Begriffen ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ deutlich machen, dass es Heidegger nicht gelingt, beide Begriffe von den Konnotationen der hegelischen Ästhetik freizuhalten.²⁶⁸ Heidegger führt aus, wie sich Form und Inhalt aus dem Zusammenspiel des Aufstellens von Welt und des Herstellens von Erde ergeben. Mit dem Aufstellen einer Welt ist dabei jedoch nichts anderes gemeint, als dass das

„Darstellungspotential nicht im bloßen Darstellen von etwas aufgeht, sondern dass das je Dargestellte zugleich in einen Sinnhorizont, anders ausgedrückt: in den Orientierungsraum einer Welt einrückt, z.B. jener bäuerischen Welt, die Heidegger in Van Goghs Gemälde von Schuhen aufgehen sieht“ (Majetschak 2007, 118).

²⁶⁶ Seien es nun einfach vorhandene Dinge oder Gebrauchsdinge.

²⁶⁷ Vgl. ebd., 62.

²⁶⁸ Analog kann beispielsweise für den Begriff ‚Dienlichkeit‘ und den Begriff ‚Zeug‘ gezeigt werden, dass es Heidegger nicht gelingt, sich von den Konventionen der traditionellen Ästhetik zu lösen: So wird der Begriff ‚Funktion‘ übersetzt in den Begriff ‚Dienlichkeit‘. Der Begriff ‚Material‘ kehrt in dem des Zeugs wieder. Vgl. Schneider 1997, 156.

Dass das Kunstwerk die Erde herstellt, heißt, dass es durch seine Stofflichkeit die eröffnete Welt für den Betrachter sichtbar macht.

Aber auch Hegel denkt die Kategorien von Form und Inhalt nicht als statisches Verhältnis, sondern als einen *Prozess*, als eine Beziehung, in der Inhalt und Form nicht als gegensätzlich, sondern als sich gegenseitig bestimmd angesehen werden.²⁶⁹ Dies gilt auch für den Bereich der Ästhetik. Hier kann man dieses Geschehen an der Struktur des Kunstwerks, wie Wandschneider im Rückgriff auf Hegels Ästhetik ausführt, folgendermaßen erläutern: Für das Verhältnis von Stoff und Form im Kunstwerk sei entscheidend, dass das Sinnliche gewissermaßen Geistiges durchscheinen lasse, sich aber zugleich als ein scheinbar Geistfremdes darstelle. Das im Sinnlichen durchscheinende Ideelle stoße eine Dialektik an, die durch ihre perennierende Unschlichtbarkeit tendenziell das Ganze des Seins ins Spiel bringe.²⁷⁰ Genau dies scheint mir aber der Sinn des heideggerschen Diktums zu sein, auch wenn Heidegger die hegelsche Denkfigur der Dialektik grundsätzlich zurückweist.²⁷¹

Nun geht Heidegger allerdings von einer grundsätzlich anderen Wahrheitsvorstellung aus als Hegel: Während Hegel Wahrheit als die Absolutheit der logischen Idee versteht, legt Heidegger seinem (Kunst)denken den griechischen Wahrheitsbegriff der *ἀλήθεια* zugrunde:

„Die *ἀλήθεια* als Un-verborgenheit ist im Bereich der *Λήθη* verwurzelt, dem sie zwar immer wieder entrissen werden muss, der aber ihr Nährboden bleibt. Mit dieser Bewegtheit zwischen Ent- und Verbergung gerät das, was gemeinhin als Wahrheit *fest*-gestellt wird, in eine Prozessualität, die von dauerndem Wechsel zwischen Offenheit und Entzug, zwischen Sichzeigen und Sichverweigern, kurz: zwischen *Anwesen* und *Abwesen* geprägt wird“ (Körfer 2008, 10).

Die Gebundenheit der Unverborgenheit an die *Λήθη* lässt „die Selbstverständlichkeit und Geheuerlichkeit des Sichtbaren“ umkippen „ins Unge-

²⁶⁹ Vgl. z. B. 8.389.

²⁷⁰ Vgl. Wandschneider 2005, 128 f.

²⁷¹ Vgl. Körfer 2008, 122.

heure, Unheimische, Abgründige.“ Diese Abgründigkeit ist nicht einfach „ein Szenario von Chaos und Katastrophe“, es handelt sich vielmehr „um ‚Ab-grund‘ als Entzug des Grundes, um ein Fehlen von Gründbarkeit und Begründung, schließlich um ein Entgleiten von Letztbegründungen“ (ebd., 10). Für Heidegger ist das Denken in Begründungen nicht mehr relevant: Heideggers Wahrheitsbegriff ist damit „ab-gründig und jede Sicherung verweigernd“ (ebd., 124).

Eine prinzipielle Verabschiedung vom Begründungsdenken erscheint mir aber sehr problematisch: Denn sind alle Begründungen grundsätzlich hinfällig, kann auch der eigene Standpunkt nicht mehr erklärt und die Gültigkeit der eigenen Aussagen nicht mehr gesichert werden.²⁷²

Gadamer möchte den Vorwurf entkräften, Heidegger habe sich im Grunde nicht von hegelianischen Traditionen gelöst. Er will zeigen, dass Heideggers Methode sich deutlich von der Hegels unterscheidet: Heidegger beschreibe das Sein des Kunstwerks im Unterschied zu Hegel nicht auf die „Subjektivität des Subjekts“ (Gadamer 1999, 107) hin. Dazu ist Folgendes zu sagen: Heideggers Ausführungen geben sich einerseits zwar den Anschein, als verdankten sie sich nicht der eigenen Wahrnehmung, sondern als seien sie vom Objekt selbst, dem Sprechen des Kunstwerks, her gedacht.²⁷³ Allerdings bleibt unklar, wie dieses Sprechen vom Sprechen Heideggers unterschieden werden kann. Insofern bleibt auch dies nicht mehr als eine Versicherung – selbst wenn Heidegger immer wieder betont:

„Es wäre schlimmste Selbsttäuschung, wollten wir meinen, unser Beschreiben habe als ein subjektives Tun alles so ausgemalt und dann hineingelegt“ (Heidegger 1999, 30).

Darüber hinaus geht es auch Heidegger letztlich darum, Kunst als eine der Weisen zu beschreiben, in der dem *Subjekt* die Wahrheit des Seienden eröffnet wird. Also ist auch der Kunstwerkaufsatz letztlich – mit Gadamers Worten – auf das Subjekt hin geschrieben. Heidegger kann sich also entge-

²⁷² Vgl. dazu die Kritik an der Postmoderne in Kap. 5.6.

²⁷³ Vgl. Heidegger 1999, 29.

gen seinem Anspruch nicht von idealistischen Argumentationen lösen und daher kann der intendierte Neuanfang der Ästhetik nicht gelingen.

5.2 Adorno: Ästhetische Theorie

Wie auch Heidegger beabsichtigt Adorno, das Kunstdenken neu zu begründen. Während es Heidegger um den Nachweis geht, dass die Herangehensweise der idealistischen Ästhetik den Blick auf das Wesen des Kunstwerks verstelle, setzt Adornos Kritik an der harmonistischen Konnotation des Werkbegriffs an. Dieser sei dem traditionellen Ideal der Schönheit, d. h. einem Ideal der Vollendung und harmonischen Vermittlung der Teile zu einem Ganzen verpflichtet. Die Kunst der Moderne könne aber nicht mehr adäquat mit diesen Begriffen beschrieben werden.

In Anbetracht der Vielfalt von Aspekten, die in Adornos *Ästhetischer Theorie* thematisiert werden, ist bei der folgenden Darstellung die Beschränkung auf einige wesentliche Aspekte notwendig, die für die vorliegende Arbeit von Interesse sind, weil sie Adornos Kritik an Hegel deutlich werden lassen. Adorno legt in der *Ästhetischen Theorie* eine philosophische Theorie der künstlerischen Moderne vor, zu der er eine große Affinität hat.

Adornos *Ästhetische Theorie* steht in enger Verbindung zu seiner philosophischen Gesamtkonzeption. Sein philosophischer Ansatz entsteht aus einer Kritik am hegelischen Gedanken der Versöhnung von Gegensätzen. Dieses Denken werde der Zerrissenheit der modernen Gesellschaft nicht mehr gerecht. Die Grundfigur von Adornos Denken kann als Widerstand gegen die bestehende, schlechte Wirklichkeit bezeichnet werden. Der philosophische Begriff dieses Widerstands ist der Begriff des *Nicht-Identischen*. Das ‚Nicht-Identische‘ ist das, was sich der Gewalt des begrifflichen Denkens entzieht. Genauer: In den *Minima Moralia* formuliert Adorno den berühmten Satz: „Das Ganze ist das Unwahre“ (Adorno 1969, 57). Mit diesem Satz wendet sich Adorno gegen Hegels Auffassung, allein das ‚Ganze‘ sei wahr und vernünftig. Hegel zufolge sind alle Widersprüche, die dem Geist im Laufe seiner Entwicklung entgegentreten, am Ende dieser Entwicklung in einer widerspruchsfreien Allgemeinheit aufgehoben, in der ausnahmslos alles mit sich selbst und dem Ganzen identisch ist. Für Adorno hingegen ist

das ‚Ganze‘ nicht mehr als ein undurchschauter ideologischer Verblendungszusammenhang, der das Besondere unterdrückt, indem es dem Besonderen verweigert, sich aus dem Zusammenhang des Ganzen zu lösen. Adorno versucht daher, dem Nichtidentischen, als dem was noch nicht begrifflich identifiziert und fixiert ist, zu seinem Recht zu verhelfen.

Im Bereich der Ästhetik hält Adorno zwar einerseits an Hegels Idee der Wahrheitsgebundenheit der Kunst fest, andererseits aber bricht er sowohl mit dem idealistischen Wahrheitsbegriff als auch mit der idealistischen Vorstellung von Kunstformen, denen Harmonie und Versöhnung als höchste Werte zu gelten scheinen. Dieser Bruch manifestiert sich darin, dass sich seine ästhetische Theorie dem Fragmentarischen und Dissonanten verpflichtet und jedes Ideal von Harmonie und Versöhnung ablehnt. In diesem Sinne wird das Nicht-Identische auch zur Grundlage seiner Ästhetik.

Im Kunstwerk selbst tritt Adorno zufolge ein Grundwiderspruch zwischen zwei unvereinbaren Momenten zutage: der Identität und der Nicht-Identität. Das Moment der Nicht-Identität bezeichnet hier das noch ungeformte sinnliche Material, das Moment der Identität den Prozess der Aneignung dieses Nicht-Identischen, der in der künstlerischen Gestaltung erfolgt. Aber das Nicht-Identische bringt dieser Aneignung Widerstand entgegen, was dazu führt, dass der Widerspruch zwischen beiden Momenten nie wirklich aufgehoben werden kann. Sie werden vielmehr in einen endlosen Prozess gebracht. Deshalb werde das Kunstwerk, wie Adorno sagt, zu einem „in sich Bewegten“ (Adorno 1993, 262). In anderen Worten: Adorno zufolge ist für Kunstwerke konstitutiv, dass sie versuchen eigentlich unvereinbare Momente zu synthetisieren. Diese Momente reiben sich – bildlich ausgedrückt – aneinander und versuchen zur Einheit zu kommen, aber diese Einheit wird nie erreicht. Wenn überhaupt zwischen ihnen eine Synthese stattfindet, dann ist diese auch nur ein Moment dieses Prozesses. Der Begriff der Einheit, der bei Hegel noch die „Zauberformel fürs Ganze“ (ebd., 263) ausmachte, wird also stark eingeschränkt. Durch „den Widerstand der Andersheit gegen sie“ (ebd.) werden Kunstwerke intrinsisch dynamisch.

Den Prozess der Aneignung des Nicht-Identischen versteht Adorno als „Vergeistigung“: Aufgabe der Kunst ist es, sinnliches Material in etwas „Geistiges“ zu verwandeln. Die Vergeistigungsleistung ist umso größer, je „mehr Kunst ein Nicht-Identisches, unmittelbar dem Geist Entgegengesetztes in sich hineinnimmt“ (ebd., 292).

In modernen Kunstwerken scheinen sich allerdings Geist und sinnliches Material voneinander zu entfernen.²⁷⁴ Damit versagen sich die betont unharmonischen modernen Kunstwerke zwar dem schönen Schein, den Hegel noch in der Harmonie von Geist und Materie gesehen hatte, aber durch das Unharmonische und Dissonante können sie Prüfstein der „Macht von Vergeistigung“ und zur „Chiffre des Widerstands“ gegen die bestehenden Verhältnisse werden (ebd., 143 f.). Inwieweit die moderne Kunst dem „Unvereinbaren sich stellt oder entzieht“ (ebd., 283) entscheide daher über ihren „Wahrheitsgehalt“ (ebd., 285).

Die ästhetische Wirkung der modernen Kunst muss sich nach Adorno daher auch von der traditionellen schönen Künste unterscheiden. Adorno sieht hier eine Analogie zu Kants Begriff des Erhabenen. Das Gefühl des Schönen sei bestimmt durch eine Harmonie von Einbildungskraft und Verstand. Sobald diese Erkenntniskräfte sich in Harmonie befinden, wird eine besondere Art von Lust hervorgerufen, die aus dem Gefühl der Beförderung des Lebens entspringt. Das Erhabene ist gegenüber dem Schönen eine Empfindung, die zunächst aus dem Gefühl einer Hemmung der Lebenskräfte und einer darauf folgenden umso stärkeren Ergießung entstammt. Ein über großes oder übermächtiges Naturereignis provoziert nach Kant im Subjekt eine bestimmte Selbsterfahrung, sie weckt in ihm das Gefühl, ein übersinnliches Vermögen – die Vernunft – zu haben. Da sich die Vernunft nach Kant auch dem größten und gefährlichsten Naturereignis noch überlegen weiß, entsteht daraus ein Gefühl der ‚Erhebung‘ über die Natur.²⁷⁵

²⁷⁴ Vgl. ebd.

²⁷⁵ Vgl. Kant, KU, B 85-B 110.

Verdankt sich das Gefühl des Erhabenen nach Kant in gewisser Weise einem Widerspruch zwischen Geist und Materie, so kann Adorno etwas Ähnliches in der Kunst der Moderne erkennen, insofern sie durch Dissonanz und Zerrissenheit gekennzeichnet sei: Die unharmonischen modernen Kunstwerke „besetzen die Stelle, welche einst der Begriff des Erhabenen meinte. In ihnen entfernen Geist und Material sich voneinander“ (Adorno 1993, 292). Harmonische Schönheit im Sinne der von Hegel postulierten harmonischen Einheit von Geist und Materie kann es – so jedenfalls Adorno – hier nicht mehr geben: „Die Male der Zerrüttung sind das Echtheits-siegel der Moderne“ (ebd., 41). Nach „dem Sturz formaler Schönheit“ bleibt daher von den traditionellen ästhetischen Ideen allein das Moment des Erhabenen übrig (ebd., 293). Denn die „Aszendenz des Erhabenen“ in der modernen Kunst „ist eins mit der Nötigung der Kunst, die tragenden Wi-dersprüche nicht zu überspielen, sondern sie in sich auszukämpfen; Ver-söhnung ist ihnen nicht das Resultat des Konflikts; einzig noch, dass er Sprache findet“ (ebd., 294).

Auch wenn Versöhnung in der modernen Kunst nicht mehr möglich scheint, so kann das Kunstwerk andererseits das „Divergente und Wider-spruchsvolle“ auch nicht „ungeschlichtet belassen“ (ebd., 283). Indem Kunstwerke das Nicht-Identische zur „Erscheinung zwingen“, es vergeistigen, verkörpern sie die „Möglichkeit von Schlichtung“ (ebd.). Das bedeutet: Auch in der modernen Kunst kommt es noch zum „Durchbruch des Geistes durch die Gestalt“ (ebd., 125). Diesen Durchbruch bezeichnet Adorno als „apparition“ oder „Himmelserscheinung“ (ebd., 137). Sofern es sich um ein Kunstwerk handelt und Aufgabe der Kunst ist, sinnliches Material in etwas Geistiges zu verwandeln, muss in jedem genuinen Kunstwerk etwas Ideel-les, Geistiges erscheinen – sonst ist es keins.

Am Begriff der „apparition“ kann aber nachgewiesen werden, dass die Hegelerne, die Adorno vorgibt, nicht da ist. Denn die Vergeistigung des sinnlichen Materials muss Adorno zufolge auch *gelingen*²⁷⁶, sonst kann nicht mehr von Kunst gesprochen werden. Genau dies ist jedoch – wie Wand-

²⁷⁶ Zum Begriff des Kunstwerks gehört Adorno zufolge der Begriff des Gelingens.

schneider gezeigt hat – alles andere als „anti-idealistic“ (Wandschneider 2005, 136). Der Geist, so Adornos Aussage, vernehme im Sinnlichen ein Echo seiner selbst. Was ihn berühre, sei die Geistaffinität, die er irritierenderweise im Sinnlichen, also Geistfernen antreffe und nun zu begreifen suche. Das sei in der modernen Kunst nicht anders: Am Sinnlichen und selbst noch am Hässlichen müsse sich dennoch ein Vorschein von Ideellem zeigen. Dies Geistige sei es, was den Glanz ausmache, der – gut idealistisch – als apparition über dem gelungenen Kunstwerk liege. In der apparition reiße der Himmel eben auch für Adorno ein Stück weit auf und im Endlichen erscheine Ideelles. So werde das Kunstwerk – durchaus im hegelischen Sinne – Vorschein der Idee.²⁷⁷ Hier zeigt sich, dass auch Adorno sich nicht von idealistischen Kategorien gelöst hat.

Zusammenfassend ist zu sagen, dass Heideggers und Adornos primäres Interesse auf einer Explikation des Kunstwerkbegriffs liegt. Sie versuchen die Besonderheit des Kunstwerks zu fassen, indem sie Kunst auf den Wahrheitsbegriff beziehen. Dies hat aus unterschiedlichen Gründen die Kritik einer Vielzahl unterschiedlicher neuerer Ansätze hervorgerufen. Die wichtigsten Argumente dieser Strömungen werden im Folgenden dargestellt. Obwohl diese Ansätze durchaus heterogen sind, ist ihnen gemeinsam, dass sie nicht nur den Boden der hegelischen Wahrheitsästhetik verlassen, sondern sich prinzipiell von einem werkästhetischen Paradigma abwenden.

5.3 Theorien ästhetischer Erfahrung

In den späten 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts kam es zu einem Paradigmenwechsel in der ästhetischen Theorie: Das werkästhetische Paradigma geriet in die Kritik und man versuchte – nicht zuletzt als Reaktion auf Entwicklungen in der Kunst selbst –, die Ästhetik auf dem Begriff der ‚ästhetischen Erfahrung‘ aufzubauen. Ich bezeichne diese Theorieansätze als ‚Theorien ästhetischer Erfahrung‘. Der Begriff ‚Theorien ästhetischer Erfahrung‘ ist ein Sammelbegriff für ziemlich unterschiedliche Theorievarianten, de-

²⁷⁷ Vgl. ebd., 136.

nen sehr unterschiedliche Quellen wie Phänomenologie, Hermeneutik, Strukturalismus, Sprachanalyse und Semiotik zugrunde liegen. Alle Ansätze haben jedoch den gemeinsamen Ausgangspunkt, dass der Begriff der ‚ästhetischen Erfahrung‘ die Ästhetik fundieren müsse und nicht der Werkbegriff. ‚Ästhetische Erfahrung‘ sollte daher nicht mehr nur als ein einzelner Teilbereich der Ästhetik verstanden werden, sondern als deren Grundbegriff.²⁷⁸

Sowohl die Struktur der ästhetischen Erfahrung als auch die Bestimmung des ästhetischen Objekts werden in der philosophischen Diskussion überwiegend aus einer rezeptionsästhetischen Perspektive verstanden: Man versucht das Ästhetische eines Gegenstandes oder Ereignisses nicht von seiner objektiven Beschaffenheit, sondern von den Aktivitäten her zu bestimmen, die Subjekte in Hinsicht auf diesen Gegenstand ausführen. Man kann daher davon sprechen, dass in den 60er- und 70er-Jahren ein Perspektivwechsel in der ästhetischen Theorie stattgefunden hat: Weniger der Kunstgegenstand, sondern eher die Prozesse der subjektiven Aneignung dieses Gegenstands wurden interessant. Dies führte dazu, dass nicht mehr das Kunstwerk, sondern der Rezipient im Mittelpunkt des Interesses stand.

Der erfahrungsästhetische Ansatz entwickelte sich aus einer Kritik an solchen Positionen, die versuchen Kunst aus dem Begriff der Wahrheit zu bestimmen. Zu diesen werden zwar auch die ästhetischen Konzeptionen Heideggers, Adornos und Gadamers gezählt, aber Gegenstand der Kritik war insbesondere Hegels Kunstphilosophie, denn sie gilt als der eigentliche Bezugspunkt aller wahrheitsästhetischen Konzeptionen.

Der Paradigmenwechsel in der ästhetischen Theorie beginnt daher mit einer Hegelkritik und ist zunächst auf eine neue Theorie der Kunst gerichtet, entwickelt sich dann aber zu einer grundsätzlicheren Kritik der ästhetischen Theorie der westlichen Moderne überhaupt: In der Diskussion um den Begriff der ästhetischen Erfahrung wurde bald deutlich, dass sich ästhetische Erfahrungen nicht nur mit Kunstwerken, sondern anscheinend mit jedem beliebigen Gegenstand oder Ereignis machen lassen. Die Kritik

²⁷⁸ Vgl. Küpper/Menke 2003, 9.

an der Wahrheitsästhetik wurde daher zu einer prinzipiellen Kritik an der philosophischen Einschränkung der Ästhetik auf Kunstphilosophie.

Bei der Darstellung der erfahrungsästhetischen Positionen werde ich mich auf einige Ansätze beschränken müssen, die für den Zusammenhang dieser Arbeit relevant sind: Ich werde mit Rüdiger Bubners Hegelkritik beginnen und dann zu neueren Ansätzen in der Diskussion fortgehen.

Bubners Kritik der hegelischen Kunstphilosophie lautet, dass es Hegel nicht um der Kunst willen darum gehe, das Wesen von Kunst zu bestimmen. Problematisch sei vor allem der Versuch, Kunst und Philosophie mithilfe des Wahrheitsbegriffs „in engste Verwandtschaft“ (Bubner 1989, 16) zu bringen. Hegels Ästhetik diene damit ebenso einer „philosophischen Selbstverständigung“, wie sie das Wesen von Kunst bestimme (ebd., 30). Dadurch stehe die Kunst von vornherein unter der Erwartung, eine Antwort auf eine genuin philosophische Frage zu liefern. Kunst werde so von Anfang an einer „Fremdbestimmung durch einen Vorbegriff von Philosophie, von deren Aufgabenstellung und Terminologie“ unterworfen (ebd., 31). Das führe dazu, dass Hegel das Phänomen der Kunst aus dem Blick verliere – ihm sei es nicht darum gegangen, das der Kunst *Eigene* aufzudecken. Die Beziehung auf den Wahrheitsbegriff wird als Entstellung und Fremdbestimmung von Kunst gedeutet. Dabei versucht Bubner die Sinnlichkeit der Kunst gegen die Rationalität des Begriffs auszuspielen: Kunstwerke würden aufgrund ihrer Individualität und Sinnlichkeit begrifflicher Abstraktheit und Allgemeinheit entgegenstehen. Deshalb könne Hegels Kunstphilosophie dem Phänomen ‚Kunst‘ nicht gerecht werden.

Nicht zuletzt bleibe das *subjektive* Moment ästhetischer Kunstwahrnehmung in Hegels Ästhetik unterbestimmt. Er habe versucht, Kunst unabhängig vom Betrachter zu beschreiben. Dies habe dazu geführt, dass die Prozesse der Aneignung des Kunstgegenstands unterbelichtet geblieben seien.²⁷⁹

²⁷⁹ Vgl. Bubner 1989, 111 f., vgl. auch Küpper/Menke 2003, 8.

Bubner geht davon aus, dass zu einem besseren Verständnis der Kunstgegenstände nur eine Ästhetik führen kann, die auf dem Begriff der ‚ästhetischen Erfahrung‘ basiert. Dazu müsse aber – so Bubner – der Boden der hegelischen Werkästhetik und aller ästhetischen Konzeptionen, die sich daran orientierten, verlassen werden. Kunst werde nicht als Darstellung von Wahrheit, sondern nur als Medium ästhetischer Erfahrung angemessen beschrieben.

Bubner versucht im Rückgriff auf Kants *Kritik der Urteilskraft* den Begriff der ästhetischen Erfahrung näher zu bestimmen.²⁸⁰ Der Rückgang auf Kant und nicht auf Hegel ist für Bubner die einzige Chance, zu einer wirklich angemessenen Theorie der Kunstgegenstände zu kommen.

Kant bestimmt das ästhetische Urteil ausdrücklich als *nicht-begrifflich* und als *eigene Form*, die Wirklichkeit zu erschließen. Hierin entdeckt Bubner einen Ansatz, der ermöglicht, sich ohne Rückgriff auf eine vorgegebene Begrifflichkeit, die das Einzigartige und Singuläre an Kunstwerken nur verdecken würde, der konkreten Individualität eines Kunstwerks zu stellen. Die ästhetische Erfahrung besteht Bubner zufolge dementsprechend

„in der Eröffnung des außergewöhnlichen und unerwarteten Bereichs völliger Funktionslosigkeit [...]. Die ästhetische Erfahrung hat es mit einem Zustand zu tun, wo die Dinge ganz aus sich sprechen und daher auch von nichts anderem reden.“ (ebd., 151 f.).

Schon bei Kant war allerdings klar, dass die ästhetischen Urteile nicht nur Kunstwerke betreffen, sondern vor allem Naturgegenstände. Gegenstand der Ästhetik ist daher alles, was und sofern es ästhetisch erfahren wird – ob es nun unter den Kunstbegriff gefasst wird oder nicht. Daher muss Bubner versuchen, die Kunsterfahrung von der ästhetischen Erfahrung anderer Gegenstände und Ereignisse abzugrenzen: Zur Unterscheidung von ästhetischer Kunsterfahrung und ästhetischer Erfahrung anderer Gegenstände

²⁸⁰ Auch einige zeitgenössische ästhetische Theorien knüpfen an Kants Kritik der Urteilskraft an, z. B. Esser 1997, Kern 2000, Sonderegger 2000, Rebentisch 2006. Zur Kritik der Urteilskraft und zum Begriff des ‚ästhetischen Urteils‘ vgl. Kap. 2.2.5.

oder Ereignisse führt er an, dass die ästhetische Kunsterfahrung eine spezifisch *hermeneutische* Dimension habe²⁸¹:

„In der Kunst scheint etwas zu sein, das verstanden werden will und kann, hingegen keinem Zugriff letztlich standhält. [...] Die ästhetische Erfahrung fühlt sich zunächst durch ein sinnliches Objekt angesprochen, indem sie darin mehr zu erkennen meint, als was in die Erkenntnis irgendeines sinnlichen Erfahrungsgegenstandes eingeht [...]. Dass in einem Objekt etwas sei, das mehr als schlichte Gegenständlichkeit ist, kann die Erfahrung nur so erklären, dass dies fragliche Objekt selber [...] gleichsam zu sprechen anfange. Auf diese Weise wird der ästhetisch empfundene Überschuss in das Objekt hineinverlegt. Macht sich die ästhetische Erfahrung [...] daran, den empfundenen Überschuss als das Etwas zu bestimmen, als das sie ihn zu sehen und zu vernehmen meinte, so muss dieser Versuch misslingen“ (ebd., 41 ff.).

Für Bubner ergibt sich das Verstehen, in das die Kunsterfahrung eintreten will, daraus, dass der Betrachter einen „Übertritt in die ästhetische Verhaltensweise vollzieht“. Dieser Übertritt werde dadurch ausgelöst, dass dem wahrgenommenen Gegenstand *unterstellt* wird, mehr zu sein als etwas bloß sinnlich Gegebenes, nämlich eine „Sinnfülle“ (ebd., 128) bzw. eine „Totalität“ (ebd., 63). Durch das Zusammenspiel der „sinnlichen Gegebenheiten“ und der „suggerierte[n] Totalität“ entstehe ein „Spiel der Reflexion“, das sich unablässig und ohne definitiven Abschluss fortsetze (ebd., 63). Die Unterscheidung von Kunsterfahrung und der ästhetischen Erfahrung anderer Gegenstände wird rezeptionsästhetisch bestimmt: Sie ist nach Bubner auf einen Wechsel der Wahrnehmungsperspektive des Rezipienten zurückführbar. So gesehen kann jeder beliebige Gegenstand oder jedes beliebige Ereignis als Kunstwerk erscheinen, sofern es nur in einer ästhetischen Einstellung wahrgenommen wird:

„Was die ästhetische Erfahrung erfährt, konstituiert sich nämlich in der Erfahrung und durch die Erfahrung, so dass unabhängig von ihr nicht objektiviert werden kann, etwa in einem Werke, was Inhalt jener Erfahrung ist. Dieser Umstand legt die Vermutung nahe, dass die sogenannte ästhetische „Erfahrung“ nicht als rein passives Hinnehmen von äußer-

²⁸¹ Vgl. auch die Unterscheidung von Kunsterfahrung und Naturerfahrung von Seel 1991, 272: „Kunst will verstanden sein, Natur ist nicht zu verstehen.“

lich auf sie Wirkendem verstanden werden darf, dass vielmehr die Erfahrung, wenn in ihr der ästhetische Gehalt erst konstituiert wird, auch als Leistung beschrieben werden muss“ (ebd., 65).²⁸²

Da in der Debatte um den Begriff der ästhetischen Erfahrung deutlich geworden ist, dass der Begriff der ästhetischen Erfahrung nicht auf Kunstwerke beschränkt ist, sondern grundsätzlich auf alle Gegenstände und Ereignisse angewendet werden kann, wurde die anfangs auf Kunstphilosophie begrenzte Debatte um den Begriff der ‚ästhetischen Erfahrung‘ bald im Hinblick auf eine grundsätzliche Neuorientierung der Ästhetik erweitert.²⁸³ Wenn ästhetische Erfahrungen sich grundsätzlich mit jedem Gegenstand und jedem Ereignis machen lassen, kann eine Ästhetik, die vom Begriff der Erfahrung ausgeht, „nicht auf eine Theorie der Kunst beschränkt, ja, nicht einmal mehr um eine Theorie der Kunst zentriert bleiben“ (Küpper/Menke 2003, 9). Die Kritik an der Wahrheitsästhetik wurde damit zu einer grundsätzlicheren Kritik an der philosophischen Einengung der Ästhetik auf Kunstphilosophie: Kunst sollte kein oder zumindest kein zentraler Gegenstand der ästhetischen Theorie mehr sein. Ästhetik sollte dementsprechend nicht mehr vorrangig als Kunstphilosophie verstanden werden und der Begriff der Kunst nicht mehr in ihrem Zentrum stehen. Damit wird aus dem Kunstwerk nur *ein* Gegenstand ästhetischer Wahrnehmung unter anderen, der sich genauso wenig wie irgendein anderes Phänomen ästhetisch privilegieren lässt.²⁸⁴

Vertreter einer Theorie, die vom Begriff der ‚ästhetischen Erfahrung‘ ausgeht, waren deshalb zunächst nicht mehr an einer Explikation des Kunstbegriffs, sondern nur an einer Explikation der Struktur ästhetischer Erfahrung interessiert.²⁸⁵ John Dewey beispielsweise erscheint es nicht zweckmäßig, die ästhetische Erfahrung ausschließlich an Kunstwerken zu untersu-

²⁸² Vgl. auch Siegmund 2006, 2.

²⁸³ Vgl. Küpper, Menke 2003, 9.

²⁸⁴ Vgl. Bubner 1989, 121 ff. Dies hat dann auch dazu geführt, dass die Natur als Gegenstand ästhetischer Erfahrung wiederentdeckt wurde, z. B. Seel 1991.

²⁸⁵ Auch bei Bensch 1994.

chen. Daher spricht er sich dafür aus, den ästhetischen Erfahrungsbegriff zu erweitern.²⁸⁶ Ästhetische Erfahrungen lassen sich – so sein Gedanke – in allen „Ereignissen und Szenen“ machen, „die das aufmerksame Auge und Ohr des Menschen auf sich lenken, sein Interesse wecken und, während er schaut und hört, sein Gefallen hervorrufen“ (Dewey 1980, 11). Eine ästhetische Erfahrung kann beispielsweise auch das Wohlbehagen sein, das sich einstellt, wenn man ein Feuer anzündet „und dabei die hochschießenden Flammen und die zerfallene Glut betrachtet.“ Dabei ist der Betrachter durch das „Farbenspiel, das vor seinen Augen abläuft“, fasziniert – seine Phantasie nimmt „lebhaften Anteil“ (ebd.). Kennzeichen der ästhetischen Erfahrung sind daher das völlige und distanzlose Hineingezogensein in eine Tätigkeit und die Anziehungskraft, die in der Wahrnehmung dieser Tätigkeit selbst wurzelt. An welchem Objekt oder welcher Situation eine ästhetische Erfahrung gemacht wird, ist irrelevant, denn ästhetische Erfahrung kann es Dewey und ähnlichen Ansätzen zufolge von allem Möglichen geben, „sie wird beschreibbar als eine spezifische Form des Umgangs mit Objekten, Situationen, Personen überhaupt“ (Küpper/Menke 2003, 11).

Da das Dominieren der erfahrungsästhetischen Perspektive dazu führte, dass die philosophischen Debatten sich zunehmend von der Kunst entfernten, greifen die aktuellen Diskussionen wieder häufiger die Fragen nach einer Neubestimmung des Werkbegriffs auf. Dabei wird versucht, den Werkbegriff aus einer Perspektive zu bestimmen, die der ästhetischen Erfahrung den methodischen Vorrang zuschreibt. Juliane Rebentisch beispielsweise versucht zu zeigen, dass das methodische Primat der ästhetischen Erfahrung den Begriff des Kunstwerks nicht vernachlässigt. Ihr Anliegen ist, die ästhetische Erfahrung als einen Prozess zu bestimmen, „der sich wesentlich zwischen Subjekt und Objekt abspielt“ (Rebentisch 2003, 10). Die ästhetische Erfahrung

„sitzt nicht, wie der Erfahrungsbegriff zunächst vielleicht suggerieren mag, allein im Subjekt, sondern vollzieht sich in einem Prozess zwischen Subjekt und Objekt, der beide verwandelt: Das Objekt, indem es durch diesen Prozess allererst ins Werk gesetzt: als Kunstwerk frei

²⁸⁶

Dewey 1980.

wird; das Subjekt, indem es in diesem Prozess eine selbstreflexive Gestalt annimmt, der ihre eigene Bedeutungsproduktion im Modus des ästhetischen Scheins eigentümlich gegenübertritt, eine Gestalt mithin, die weder in terms einer das Kunstwerk intentional bestimmenden Aktivität noch aber in terms einer die Vorgaben des Kunstwerks bloß erleidenden Passivität richtig beschrieben wäre. Vielmehr vollzieht sich die ästhetische Erfahrung in der genannten Doppelpoligkeit von Aktivität und Passivität, durch die das Subjekt zum Objekt in einem Verhältnis der Distanz gehalten wird, welche jede bloß konsumierende oder unmittelbar verstehende Verfügung über das Objekt verwehrt“ (Rebentisch 2006, 7).

Der Begriff des Kunstwerks oder der des ‚ästhetischen Gegenstands‘ wird also rezeptionsästhetisch bestimmt, indem er „durch die Prozesse der ästhetischen Erfahrung“ seiner Rezipienten definiert wird. Rebentisch spricht in diesem Sinne von der „für die Seinsweise des Kunstwerks generell konstitutive[n] Rolle des Betrachters“ (Rebentisch 2003, 14) und konstatiert, „dass sich die Idee des Ansichseins der Werke, egal, ob positivistisch oder symbolästhetisch formuliert, einem objektivistischen Missverständnis verdankt“ (ebd., 46 f.). Daher vermag ihr zufolge nur eine Theorie, die vom methodischen Vorrang der ästhetischen Erfahrung ausgeht, den Begriff des Kunstwerks angemessen zu erfassen.

Gegen die Theorien ästhetischer Erfahrung können aber folgende Einwände gemacht werden. Zunächst zu Bubners Hegelkritik: Bubner versucht die Sinnlichkeit der Kunsterfahrung gegen die Rationalität des Wahrheitsbegriffs auszuspielen. Seine Argumentation basiert auf folgenden zwei erkenntnistheoretischen Prämissen: (a) Der ersten Prämisse zufolge ist das Begriffliche etwas Abstrakt-Fremdes gegenüber der Mannigfaltigkeit der sinnlichen Welt. (b) Die zweite Prämisse geht davon aus, dass Kunsterfahrung eine rein subjektive Rezeptionsleistung ist. Dieser Prämisse liegt die kantische These zugrunde, dass dem *Subjekt* die entscheidende Stellung im Erkenntnisprozess zukommt. Nach Kant ist die Erkenntnis wesentlich vom Subjekt mitbestimmt, denn die Wirklichkeit, die es wahrnimmt, wird von ihm selbst hervorgerufen. An den Gegenständen sei daher nur das erkennbar, was das Subjekt selbst in sie lege – darüber hinaus gebe es keine Erkenntnis mehr. Erkennbar sei nicht der Gegenstand, wie er *an sich* beschaf-

fen sei, sondern nur, wie er aufgrund eines bestimmten Erkenntnisvermögens erscheine.²⁸⁷

Ich werde nun beide Prämissen auf ihre Stichhaltigkeit hin überprüfen: (a) Die erste Prämissen behauptet, Begriff und Sinnlichkeit stehen in einem Gegensatz. Diese Prämissen selbst wird von Bubner aber nicht mehr argumentativ gerechtfertigt, sondern einfach vorausgesetzt. Diese Voraussetzung kann aber mit Rekurs auf Hegel durchaus kritisch hinterfragt werden. Für Hegel besteht eine konstitutive Beziehung zwischen Begrifflich-Logischem und Sinnlich-Natürlichem. Hegels Naturbegriff liegt die Überzeugung zugrunde, die Grundlage der Natur, des Sinnlichen sei die Idee selbst. Die Bestimmung der Natur geht zurück auf die Entäußerung des Logischen in die Natur, auf die schon hingewiesen wurde. Eine ausführliche Begründung für diesen Naturbegriff kann hier nicht weiter verfolgt werden, aber es kann zumindest an einem Beispiel ausgewiesen werden, dass die Natur nicht völlig alogisch funktioniert: Sie zeigt gesetzmäßiges Verhalten.²⁸⁸ Hegel wollte gerade den Dualismus zwischen Begriff und Sinnlichkeit *überwinden*: Ihm zufolge ist der Welt (und der Kunst) *der* Begriff nicht fremd, sondern liegt ihr zugrunde.²⁸⁹ Denn es ist der Begriff, der Hegel zufolge das Wesen der Dinge ausmacht:

„Der Begriff allein ist es, wodurch die Dinge in der Welt ihren Bestand haben, d.h. in der Sprache der religiösen Vorstellung: die Dinge sind das, was sie sind, nur durch den ihnen inwohnenden göttlichen und damit schöpferischen Gedanken“ (8.369).

Stimmt man dem zu, so ist der Vorwurf, der Begriff sei etwas Fremdes gegenüber der sinnlichen Welt und der Kunst, nicht mehr gültig. Auch im Bereich der Kunst kann dann nicht mehr davon gesprochen werden, dass der Begriff ihr ein fremdes Schema überstreift – im Gegenteil: Er legt ihren innersten Kern frei, er beschreibt das, was Kunst ihrem Wesen nach ist.

²⁸⁷ Vgl. Kant, KrV, B XVII-XIX.

²⁸⁸ Zu Hegels Naturbegriff vgl. Wandschneider, 1990, 28 ff.

²⁸⁹ Vgl. Kap. 2.1 und Kap. 3.1.1.

Der Gegensatz von Begriff und sinnlicher Welt schließt einen weiteren Gegensatz ein: den Gegensatz von ‚begrifflich-abstrakt‘ und ‚sinnlich-konkret‘, von ‚allgemein‘ und ‚individuell‘. Für Hegel besteht jedoch auch hier kein unüberwindbarer Dualismus: Denn der Begriff ist, wie bereits dargelegt, für Hegel keine Allgemeinheit, die auf dem Wege der Abstraktion gewonnen wird. Wir verstehen zwar normalerweise unter Allgemeinheit etwas, was verschiedenen Dingen gemeinsam ist und was es uns erlaubt, mehrere Gegenstände zu einer Klasse oder Art zusammenzufassen. In der Allgemeinheit des Begriffs sieht Hegel aber nicht das bloß verschiedenen Dingen Gemeinsame – wenn in diesem Sinne von Allgemeinheit die Rede ist, nennt Hegel diesen Gebrauch ‚abstrakte Allgemeinheit‘, die von allen konkreten Inhalten abstrahiert und nur eine leere Form ist, die noch inhaltlicher Füllung bedarf. Er fasst das Allgemeine vielmehr als „das sich selbst Besondernde (Spezifizierende)“ (8.312) und spricht von ‚konkreter Allgemeinheit‘. Hegel denkt die Allgemeinheit des Begriffs nach dem Prinzip einer in sich differenzierten Ganzheit, die aus gesonderten Momenten besteht.

Wenn Hegel die Allgemeinheit des Begriffs so fasst, dass sie Konkretisierung bzw. *Besonderung impliziert*, dann kann nicht mehr davon gesprochen werden, dass Kunstwerke sich dem Bereich des Begriffs dadurch entziehen, dass sie als Konkretes bestimmt werden.

Wenn Bubner darüber hinaus versucht, den Wahrheitsbegriff total aus dem Bereich der Kunst zu verabschieden, ignoriert er, dass Kunst immer schon ein Medium für die Kommunikation wahrhaftiger Erlebnisse und Weltsichten gewesen ist. Man könnte dann z. B. nicht mehr erklären, weshalb manche Kunst eine religiöse Funktion hat.²⁹⁰

Das bedeutet aber insgesamt: Nur unter der Voraussetzung, dass der philosophische Begriff etwas Abstraktes und Fremdes gegenüber der sinnlichen Welt ist, ist eine Abwertung des Begrifflichen in der Kunstphilosophie zu begründen. Diese Voraussetzung selbst kann aber – wie sich gezeigt hat –

²⁹⁰ Das Problem der Wahrheitsbezogenheit der Kunst wurde bereits in Kap. 2.2.5. diskutiert. An dieser Stelle sollen diese kurzen Hinweise genügen.

durchaus kritisch hinterfragt werden. Außerdem ist mit der Abwertung des Begrifflichen nicht schon automatisch gezeigt, inwiefern die ästhetische Erfahrung ein besser geeignetes Medium zur Erfassung von Kunst ist.²⁹¹

(b) Ich wende mich nun Bubners zweiter Prämisse zu, die auf der kantischen These der Notwendigkeit eines vom Subjekt geformten Weltzugangs beruht. Ich werde zunächst kurz einige grundsätzliche erkenntnistheoretische Einwände Hegels gegen diese Auffassung anführen und dann ihre Unbrauchbarkeit im Bereich der Kunsttheorie zu begründen versuchen.

Hegel lehnt bekanntlich die kantische Unterscheidung von Erscheinung und Ding an sich nachdrücklich ab.²⁹² Er argumentiert gegen die kantische Annahme einer unerkennbaren Welt der Dinge an sich, die jenseits unseres Erkenntniszugriffs liege:

„Die Dinge heißen an-sich, insofern von allem Sein-für-Anderes abstrahiert wird, das heißt überhaupt, insofern sie ohne alle Bestimmung, als

²⁹¹ Hegel waren diese Einwände bekannt. In der Einleitung der *Ästhetik* setzt er sich kritisch mit diesen Ansichten auseinander: „Eher schon ließe sich umgekehrt noch einmal darüber ein Wort vorausschicken, dass viele der Meinung sind, das Schöne ließe sich überhaupt, eben darum, weil es das Schöne sei, nicht in Begriffe fassen und bleibe daher für das Denken ein unbegreiflicher Gegenstand. Auf solche Behauptung ist an dieser Stelle kurz zu erwidern, dass, wenn auch heutigen-tags alles Wahre für unbegreiflich und nur die Endlichkeit der Erscheinung und die zeitliche Zufälligkeit für begreiflich ausgegeben wird, gerade das Wahre allein schlechthin *begreiflich* ist, weil es den absoluten *Begriff* und näher die Idee zu sei-ner Grundlage hat. Die Schönheit aber ist nur eine bestimmte Weise der Äuße-rung und Darstellung des Wahren und steht deshalb dem begreifenden Denken, wenn es wirklich mit der Macht des Begriffes ausgerüstet ist, durchaus nach allen Seiten hin offen. Freilich ist es in neuerer Zeit *keinem* Begriffe schlechter gegangen als dem Begriffe selber, dem *Begriffe* an und für sich, denn unter Begriff pflegt man gewöhnlich eine abstrakte Bestimmtheit und Einseitigkeit des Vorstellens oder des verständigen Denkens zu verstehen, mit welcher natürlich weder die To-talität des Wahren noch die in sich konkrete Schönheit denkend kann zum Be-wusstsein gebracht werden. Denn die Schönheit, wie bereits gesagt und später noch auszuführen ist, ist nicht solche Abstraktion des Verstandes, sondern der in sich selbst konkrete absolute Begriff und, bestimmter gefasst, die absolute Idee in ihrer sich selbst gemäßen Erscheinung“ (13.127 f.).

²⁹² Vgl. z. B. 8.112 ff.

Nichtse gedacht werden. In diesem Sinne kann man freilich nicht wissen, was das Ding an sich ist. Denn die Frage Was? verlangt, dass Bestimmungen angegeben werden; indem aber die Dinge, von denen sie anzugeben verlangt würde, zugleich Dinge-an-sich sein sollen, das heißt eben ohne Bestimmung, so ist in die Frage gedankenloserweise die Unmöglichkeit der Beantwortung gelegt, oder man macht nur eine widersinnige Antwort“ (5.129 f.).

In Hegels Verständnis liegt der kantischen Argumentation ein performativer Selbstwiderspruch zugrunde, indem – wie die paradoxe Formulierung schon zeigt – ein unserem Denken völlig unzugängliches An-sich der Dinge nicht gedacht werden kann. Der Widerspruch liegt darin, dass die Bestimmung ‚an-sich‘ auf genau jene Gegenstände angewendet wird, von denen behauptet wird, sie seien grundsätzlich „ohne alle Bestimmung“, nichts als bestimmungslose „Nichtse“. Denn dadurch erhalten sie gerade erst eine *Bestimmung*, nämlich die Bestimmung *bestimmungslos* zu sein, was für Hegel eine „widersinnige Antwort“ ist.

Auch im Bereich der Kunsttheorie erscheint mir eine Debatte über die ästhetische Erfahrung von Kunst, die davon ausgeht, der künstlerische Gegenstand ‚an sich‘ sei grundsätzlich unbestimbar, nicht sinnvoll. Die Debatte entfernt sich häufig so sehr von ihrem Gegenstand, dass sie nicht mehr beanspruchen kann, noch eine Debatte über Kunst zu sein. Wenn das Charakteristische der Kunsterfahrung, wie bei Bubner und Rebentisch, als rein subjektive Interpretationsleistung bestimmt wird, ist es dieser Voraussetzung zufolge nicht möglich, Genaueres über die materielle Gestaltung des Kunstwerks zu sagen. Nach rezeptionsästhetischem Paradigma ist die Weise, wie das Kunstwerk gemacht ist, seine sinnlich-materielle Gestaltung, irrelevant, denn eine affirmative Beschreibung der Kunstgestalt lässt sich nicht allein aus dem Moment der ästhetischen Erfahrung gewinnen. Dass gerade die Art und Weise, *wie* das Kunstwerk gestaltet ist, bestimmte Erfahrungen erst zulässt, wird nicht reflektiert. In der begrifflichen Unbestimbarkeit des Kunstwerks und der Verschlossenheit der sinnlichen Welt liegt die Voraussetzung rezeptionsästhetischer Theorien, aber unter dieser Prämisse lassen sich Kunstwerke nicht affirmativ beschreiben, ohne eben diese Voraussetzungen zu ignorieren. Eine erfahrungsästhetische

Theorie, die davon ausgeht, dass das Definitionsmerkmal des Kunstwerks ausschließlich in der Erfahrung der Rezipienten zu suchen sei, würde sich so in einen Widerspruch verwickeln.

Ähnliche theoretische Schwierigkeiten treten bei der Forderung nach einer undifferenzierten Erweiterung des Gegenstandsfelds der Ästhetik auf. Da ästhetische Erfahrungen anscheinend mit allen möglichen Gegenständen und Situationen gemacht werden können, haben Erfahrungsästhetiker dafür argumentiert, dass der Erfahrungsbegriff erweitert und die Zentrierung der Ästhetik auf Kunstgegenstände aufgehoben werden soll. Wenn die Ästhetik aber die möglichen Gegenstände der ästhetischen Erfahrung nicht auf eine Stufe stellen will, muss sie die Kunsterfahrung von der ästhetischen Erfahrung anderer Gegenstände unterscheiden. Mit dem Hinweis darauf, dass es ästhetische Erfahrung auch jenseits der Kunst gibt, ist nämlich noch nichts darüber gesagt, ob es nicht eine spezifische Gestalt der Kunsterfahrung innerhalb der ästhetischen Erfahrung gibt und worin diese besteht. Hängt die Unterscheidung von Kunsterfahrung und der ästhetischen Erfahrung anderer Gegenstände, wie Bubner argumentiert, allein an einem Einstellungswechsel des Betrachters, so können alle möglichen Gegenstände und Ereignisse allein anhand der daran gemachten ästhetischen Erfahrung unter den Kunstwerk begriff fallen. Dies lässt sich aber durchaus problematisieren, denn erfahrungsästhetische Positionen müssen sich die Kritik gefallen lassen, ob nicht Gestaltung des Kunstwerks, sein Gemachtsein, erst den Prozess der ästhetischen Kunsterfahrung auslöst.

Wenn wir nicht allem, was wir irgendwie ästhetisch erfahren können, den Status eines Kunstwerks zuschreiben wollen und können, ist eine Ästhetik des Kunstwerks im Sinne Hegels nicht hinfällig geworden.

Der Paradigmenwechsel vom Werkparadigma zum Paradigma der ästhetischen Erfahrung erfolgte aber nicht nur aus philosophieinternen Gründen, sondern auch als Reaktion auf die Entwicklungen der Kunst selbst. Aus der Perspektive der frühen erfahrungsästhetischen Positionen ist die Kunstphilosophie auch deshalb zu einer radikalen Erfahrungsästhetik genötigt, weil die Verfassung der Kunstgegenstände sich grundlegend geändert habe: Die Künste hätten so grundlegend andere Formen angenommen, dass sie nicht

mehr mit Hilfe der Kategorien, die Hegel in seiner Ästhetik entwickelt, erfasst werden könnten. Hauptproblem sei die Kategorie des *Kunstwerks*, die angesichts der Entwicklung der Avantgarde keine wirklich tragfähige Grundlage für eine Ästhetik mehr bilden könnte, da hier gerade die Zersetzung der traditionellen Werkeinheit zelebriert wurde. Bubner führt aus, dass die „Krise des Werkbegriffs ein wesentliches Signum der modernen Epoche“ (Bubner 1989, 32) und die Kunstphilosophie deshalb zu einem erfahrungsästhetischen Ansatz genötigt sei.²⁹³

Ein Rückgriff auf die idealistische Kunstphilosophie Hegels muss sich daher auch mit dieser Kritik am Begriff des *Kunstwerks* auseinandersetzen. Ausgangspunkt ist die Annahme einer Veränderung des Gegenstandsfeldes der Ästhetik. Dieser Aspekt soll nun untersucht werden. Die performanztheoretischen Ansätze, die die Gegenwartsdiskussion prägen und die im Folgenden analysiert werden sollen, verstehen sich als eine Weiterentwicklung der erfahrungsästhetischen Ansätze: Sie greifen den Begriff der ‚ästhetischen Erfahrung‘ als einen ihrer fundamentalen Begriffe auf, gehen aber in ihrer Kritik an einer werkzentrierten Ästhetik noch über die erfahrungsästhetischen Ansätze hinaus.

5.4 Performanztheorien

Durch die Entwicklung der modernen Kunst im 20. Jahrhundert scheint für die Kunsttheorie eine qualitativ neue Situation entstanden zu sein. In den frühen 60er- Jahren des letzten Jahrhunderts kam es in der westlichen Kultur zur Herausbildung einer neuen Kunstform: der Aktions- oder Performancekunst. Hierbei handelt es sich nicht um von Künstlern und Rezipienten unabhängig existierende Kunst-Objekte, sondern um flüchtige, einmalige, unwiederholbare Aufführungen, Aktionen, Bewegungen und Prozesse, an denen Künstler und Zuschauer gleichermaßen beteiligt sind. Das heißt, es werden keine *Kunstwerke* mehr geschaffen, sondern vielmehr *Ereignisse* hervorgebracht, die durch die Aktion verschiedener Personen zustande kommen. Durch diese Entwicklung stand die Kunsttheorie vor einer neuen

²⁹³ Ähnlich bei Eco 1977.

Herausforderung, denn bis dahin stabile Parameter der Kunstanschauung wurden erschüttert und man schien neue theoretische Konzepte zu benötigen, die auf diese neue Struktur von Kunst reagieren sollten. Hegels Ästhetik hingegen als hauptsächlich am Begriff des Kunstwerks orientierte Ästhetik scheint durch die Entwicklung der modernen Kunst aus dem Gleichgewicht gebracht worden zu sein und für die neuen Ansprüche, die an sie herangetragen werden, nicht gerüstet.

Die wichtigsten Merkmale der neuen Kunstformen werden im Folgenden kurz dargestellt, um danach die theoretischen Konsequenzen zu benennen, die davon ausgehend gezogen wurden und die zu einer noch radikaleren Ablehnung der hegelschen Kunstphilosophie geführt haben.

Die wichtigste Besonderheit der Aktions- und Performancekunst besteht darin, dass das Kunstobjekt durch künstlerische Handlungen ersetzt wird. Aktions- und Performancekünste realisieren sich in Aufführungen, bei denen die Handlungen von Künstler und Publikum im Vordergrund stehen. In einem gewissen Sinn müssen zwar alle Kunstwerke aufgeführt werden, denn auch Bilder, Skulpturen, musikalische oder literarische Werke brauchen eine Darbietung, um für den Betrachter überhaupt zugänglich zu sein. Im Unterschied dazu liegt einer Performance aber kein Werk mehr zugrunde, das in einer Aufführung realisiert werden soll, sondern die Aufführung steht für sich. Eine Performance ist ein vorübergehendes, vergängliches und einzigartiges Ereignis, das auf kein zugrundeliegendes Werk mehr bezogen ist. Die Künstler stellen mit den Handlungen, die sie vollziehen, keine Artefakte her, sie schaffen keine Werke, die eine selbstständige und abgeschlossene Gestalt haben und fixier- und tradierbar sind.²⁹⁴ Es geht in der Performance nur um den *Vollzug* einer Handlung, daher ist diese Kunstform intrinsisch prozesshaft.²⁹⁵ Das neue Medium der Kunst ist also nicht länger „der feste Rahmen, der feste Ort, die Dauer oder die anhaltende Präsentation“ (Mersch 2005, 35), sondern ein *Prozess*, der sich vollzieht.

²⁹⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2004, 10.

²⁹⁵ Vgl. Mersch 2005, 37.

Da dieser Prozess weder vom Künstler noch von den Rezipienten ablösbar ist, kann im Grunde von einer grundlegenden Trennung von Werk, Künstler und Betrachter nicht mehr die Rede sein:

„Als Dreh- und Angelpunkt dieser [Kunst-]Prozesse fungiert nicht mehr das von seinen Produzenten wie von seinen Rezipienten losgelöste und unabhängig existierende Kunstwerk, das als Objekt aus der kreativen Tätigkeit des Künstlers hervorgegangen und der Wahrnehmung und Deutung des Rezipientensubjekts anheimgegeben ist. Statt dessen haben wir es mit einem Ereignis zu tun, das durch die Aktion verschiedener Subjekte – der Künstler und der Zuhörer/Zuschauer – gestiftet, in Gang gehalten und beendet wird“ (Fischer-Lichte 2004, 29).

Darüber hinaus versuchen diese Kunstformen auch die Trennung von Kunst und Wirklichkeit geradezu demonstrativ zum Einsturz zu bringen. Die Künstler arbeiten daran – zum Beispiel indem sie sich selbst in eine tödliche Gefahr begeben –, die Zuschauer in Aufführungen Situationen auszusetzen, in denen diese es nicht mehr fertigbringen, sich ausschließlich als Zuschauer zu betrachten und zu verhalten, sondern sich zum Eingreifen und Handeln aufgerufen fühlen.²⁹⁶

Performanztheoretisch orientierte Kunsttheorien sehen in der Herausbildung der Aktions- und Performancekunst eine qualitativ neue Situation für die Ästhetik.²⁹⁷ Sie gehen davon aus, dass man bei diesen Kunstphänomenen zwar von Kunst, aber nicht mehr im traditionellen Sinne von Kunst

²⁹⁶ Vgl. ebd., 299.

²⁹⁷ Die ‚Performativität‘ ist in den letzten Jahren zu einem der meistdiskutierten Gegenstände der Geistes- und Kulturwissenschaften aufgestiegen. Diese Entwicklung verdankt sich vor allem einer radikalen Erweiterung des Begriffs vom sprachphilosophisch-linguistischen Problem der Gelingensbedingungen sprachlicher Äußerungen bei John Austin zu einem allgemeinen Begriff der ‚Performance‘, der sich nicht nur auf Sprachhandlungen beschränkt, sondern auch auf körperliche Handlungen anwenden lässt (vgl. Hetzel 2004). Charakteristisch für die Ausweitung des Performativitätsbegriffs ist, dass davon ausgegangen wird, dass sich (Sprach-)Handlungen immer auch als *Inszenierungen* betrachten lassen (vgl. Butler 1990). ‚Performativität‘ wurde in diesem Zusammenhang auch zu einer Frage der zeitgenössischen Ästhetik – der Frage nach Kunst als *Ereignis* (vgl. Fischer-Lichte 2004). Einschlägig sind hier vor allem: Fischer-Lichte 2004, Wirth 2002, Mersch 2002 und 2005.

werk sprechen könne. Deshalb sei die herkömmliche Vorstellung der Werkgebundenheit von Kunst höchst problematisch geworden. Das klassische Konzept der Abgeschlossenheit und Selbständigkeit des Kunstwerks setze voraus, dass es sich um ein Artefakt handle, das selbständig und für sich existiere, ebenso müsse eine grundlegende Trennung von Künstler, Werk und Rezipient sowie eine grundlegende Trennung von Kunst und Wirklichkeit gegeben sein. Die neuen Kunstformen würden diese Voraussetzungen aber negieren und so der Anwendung des Begriffs ‚Kunstwerk‘ das Fundament entziehen.²⁹⁸ Da es sich bei den Aktionen der Performance-Künstler eben *nicht* „um ‚Kunst-Werke‘, die für sich selbst stehen, um in der Einsamkeit einer Galerie oder eines Ausstellungsraumes dargeboten zu werden“ (Mersch 2005, 34), handle, würden sie einen *neuen* theoretischen Zugang verlangen. Eine Ästhetik wie die Hegels, die den Begriff des Kunstwerks zum Ausgangspunkt ihrer Überlegungen mache, sei diesen Phänomenen nicht mehr angemessen.

Aber auch eine Theorie, die den Begriff der ‚ästhetischen Erfahrung‘ zu grunde lege, stoße angesichts der neuen Kunstformen an ihre Grenzen. Denn Theorien ästhetischer Erfahrung würden – so Erika Fischer-Lichte – die zentrale Stellung des Werkes in der ästhetischen Reflexion eigentlich *nicht* antasten. Denn wenn auch dem Rezipienten die Rolle eines Mitschöpfers eingeräumt werde, bleibe letztlich der Bezugspunkt für jegliche ästhetische Reflexion das *Werk*, an dem der Rezipient seine Reflexionen vollziehe.²⁹⁹ Diese Auffassung erscheint ihr aber problematisch. Im Gefolge der Aktions- und Performancekunst sei in der Kunsttheorie nicht nur die Werkkategorie brüchig geworden, sondern überhaupt die heuristische Unterscheidung von Produktions-, Werk- und Rezeptionsästhetik, die Theorien ästhetischer Erfahrung noch voraussetzen würden. Das typische Verhältnis zwischen Performance-Künstler und Publikum entspreche nämlich der vorausgesetzten Unterscheidung zwischen Künstler-Subjekt, Zu-

²⁹⁸ Vgl. Fischer-Lichte 2004, 281 f.

²⁹⁹ Vgl. Fischer-Lichte 2004, 281 f.

schauer-Subjekt und Kunst-Objekt nicht mehr und könne daher nicht mehr die Grundlage einer einschlägigen Ästhetik bilden.

Die ästhetische Wirkung der Aktions- und Performancekünste müsse – so Fischer-Lichte – deshalb eine andere sein, als die der herkömmlichen Künste. Die Aktionskünste würden sich nämlich hartnäckig dem Anspruch einer hermeneutischen Ästhetik widersetzen, die darauf ziele, das Kunstwerk zu verstehen. Denn hier gehe es weniger um das *Verstehen* der Handlungen, welche die Künstler vollzögen, als um die Erfahrungen, die sie dabei machten und die sie bei den Zuschauern hervorriefen. Die Zuschauer würden das Geschehene nicht nur deuten, sondern zuallererst in den Auswirkungen erfahren. Eine Performance löse bei ihnen eine Schwellenerfahrung aus: Sie bewirke häufig Reaktionen wie Staunen, Erschrecken, Entsetzen, Abscheu, Übelkeit oder Schwindel und bringe die Zuschauer dazu, zu *handeln*. Die Affekte, die einzelne Zuschauer zuletzt zum Eingreifen bewegen würden, überstiegen bei Weitem die Möglichkeiten und Anstrengungen zur Reflexion, zur Bedeutungskonstitution und zur Interpretation des Geschehens. Das heiße nicht, dass es für die Zuschauer nichts zu interpretieren gebe, aber diese Interpretationen blieben dem Ereignis incommensurabel, denn während der Performance gehe es nicht darum, die Performance zu verstehen, sondern sie zu *erfahren*. Der entscheidende Grundzug der neuen Künste sei daher ihr zunächst nichtsymbolischer bzw. semantisch ‚nichtintentionaler‘ Charakter. Performative Kunst erfülle sich nicht primär in Symbolisierungen, deren Sinn sich im Rahmen einer ausschließlich semantischen Interpretation erschließe. Deshalb sei mit den Performance-Künsten eine hermeneutische Ästhetik nicht kompatibel.³⁰⁰

Um den neuen Kunstphänomenen theoretisch beizukommen, brauche man daher eine *neue Ästhetik*, deren Grundbegriff nicht das Werk oder die Erfahrung, sondern die ‚Performanz‘ sei. Diese „Ästhetik des Performativen“ richte sich auf „solche Kunstprozesse, denen die Begriffe ‚Werk‘, ‚Produktion‘ und ‚Rezeption‘ noch nie adäquat waren“ (ebd., 315). Unter Performanz

³⁰⁰

Vgl. ebd., 19.

wird im weitesten Sinne ‚Darbietung‘ oder ‚Aufführung‘ verstanden.³⁰¹ Der Begriff des *Kunstwerks*, fordert Fischer-Lichte, soll in einer Ästhetik des Performativen durch den des ‚Ereignisses‘ ersetzt werden. Nicht als bedeutungstragende Objekte, wie es die Ästhetik bis jetzt immer behauptet habe, solle man Kunstereignisse erschließen, sondern als ‚Aufführungen‘. Diese Aufführungen bringen nach Fischer-Lichte keine Bedeutung hervor, sondern „Materialität“ (ebd., 243). Es gebe keine Trennung zwischen Kunst, Künstler und Betrachter, sondern die Aufführung werde vielmehr von einer „selbstbezüglichen und permanent sich verändernden „feedback-Schleife“ (ebd., 59) zwischen der Performanz der Akteure und den Reaktionen der Zuschauer gesteuert.

Die Performanztheoretiker begründen die Forderung nach einer neuen Ästhetik mit drei Merkmalen der modernen Kunst: (a) Im Bereich der Künste habe ein so grundsätzlicher Wandel stattgefunden, dass die herkömmlichen ästhetischen Kategorien nicht mehr anwendbar seien; (b) für diesen Wandel sei zum einen die Zersetzung der traditionellen Werkeinheit; (c) zum anderen die hermeneutische Unzugänglichkeit der neuen Kunstformen charakteristisch. Ich werde diese drei Argumente nun diskutieren.

(a) Die Annahme eines grundsätzlichen Wandels im Bereich der Künste, wie er von performanztheoretischen Ansätzen behauptet wird, ist problematisch. Die Performancekunst hat sich in Auseinandersetzung und kritischer Abgrenzung zu den traditionellen Vorstellungen von Kunst und Kunstwerk entwickelt. Sie versucht Auffassungen zu überwinden, nach denen nur dauerhafte Objekte Kunst sind. Das heißt, sie stellt die bisherige Kunsttradition infrage. Aber das gelingt nur dann, wenn sie zu ihr in irgendeiner Beziehung steht. Wenn Performance wirklich überhaupt nichts mehr mit dem zu tun hat, was bisher unter Kunst verstanden wurde, dann ist der Bruch so radikal, dass es keinen Sinn macht, sie überhaupt noch als ‚Kunst‘ zu bezeichnen. Ohne eine Verbindung zu traditionellen Kunstfor-

³⁰¹

Vgl. ebd., 41.

men – und sei sie auch noch so gering – ist die Performancekunst nicht zu verstehen.³⁰²

(b) Bevor dargelegt werden kann, welche Eigenschaften der neuen Kunstformen dazu motivieren, von einem Verlust der Werkidentität zu sprechen, soll zunächst kurz skizziert werden, was gemeinhin unter dem Ideal der Werkeinheit verstanden wurde. Das Ideal der Werkeinheit war im 18. Jahrhundert in der Debatte um den Begriff der ‚schönen Form‘ entstanden. Winckelmann und Herder leiten die schöne Form aus der vollkommenen, organischen und in sich geschlossenen Schönheit der griechischen Götterplastik ab. Für Winckelmann ist die Schönheit der antiken Statuen das Ergebnis eines Gestaltungsprozesses, der alles Zufällige und Geschmacklose aussondert und das Natürliche in eine geschlossene Form bringt, die bereinigt und idealisiert ist. Auch bei Kant richtet sich die Schönheitserfahrung ausdrücklich auf den organischen Charakter des Kunstschenen, auf „Kunst, sofern sie zugleich Natur zu sein scheint“ (Kant, KU, B 179). Hegel greift diese Idee auf und transformiert sie – mit dem Ergebnis, dass die Form des Kunstschenen in der antiken Skulptur als die in der Anschauung zur Erscheinung tretende Einheit von Geist und Materie gedacht wird.

Als Symptome einer diese Werkeinheit zersetzenden Bewegung in den modernen Aktionskünsten können folgende Aspekte genannt werden: Es werden keine bleibenden Artefakte geschaffen, die eine sinnliche Mannigfaltigkeit in eine geschlossene Form bringen, sondern vielmehr flüchtige und unwiederholbare Prozesse vollzogen. Diese Unabgeschlossenheit manifestiert sich auch in der Aufhebung der traditionellen Trennung von Produzent, Werk und Betrachter sowie von Kunst und Lebenswelt.

Was das neue Verhältnis von Werk, Betrachter und Künstler in diesen Künsten betrifft, so macht Gadamer gegen Positionen, die auf dieser Basis gegen die Einheit des Werks argumentieren, zu Recht den Einwand geltend, dass *jede* Kunstform ein „ständiges Mit-tätig-sein“ (Gadamer 1977, 35)

³⁰² Vgl. dazu Bertram 2005, 282.

verlange. Daher kann in *keiner* Kunstform von einer prinzipiellen Trennung von Werk und Betrachter die Rede sein³⁰³:

„Jedes Werk lässt gleichsam für jeden, der es aufnimmt, einen Spielraum, den er ausfüllen muss. [...] Es ist immer eine Reflexionsleistung, eine geistige Leistung, ob ich mich mit tradierten Gestalten herkömmlichen Kunstschaffens beschäftige oder vom modernen Kunstschaffen gefordert werde. Die Aufforderung des Reflexionsspiels liegt als Forderung im Werk als solchem.“

Aus diesem Grund scheint es mir ein falscher Gegensatz zu meinen, es gebe eine Kunst der Vergangenheit, die man genießen kann, und es gebe eine Kunst der Gegenwart, bei der man durch raffinierte Mittel der künstlerischen Gestaltung zum Mitmachen gezwungen sein soll“ (ebd., 36 f.).

Daher sei es „ein Irrtum“ „zu meinen, dass die Werkeinheit Abgeschlossenheit gegenüber dem, der sich dem Werk zuwendet und von ihm erreicht wird“ (ebd., 32 f.), bedeute. Das, was die Identität des Werks ausmacht, liegt nach Gadamer weit tiefer und wird deswegen auch nicht durch die Flüchtigkeit und Einmaligkeit eines Ereignisses beeinträchtigt. Gadamer verdeutlicht diese These am Beispiel einer Improvisation auf der Orgel:

„Nehmen wir den Fall einer Improvisation auf der Orgel. Nie wieder wird man diese einmalige Improvisation hören. Der Organist selbst weiß nachher kaum noch, wie er spielte, und niemand hat es aufgezeichnet. Trotzdem sagen alle: ‚Das war eine geniale Interpretation oder Improvisation‘, oder in einem anderen Falle: ‚Das war heute etwas leer.‘ Was meinen wir damit? Offenbar beziehen wir uns auf diese Interpretation zurück. Es ‚steht‘ etwas für uns da, es ist wie ein Werk, es ist keine bloße Fingerübung des Organisten. Andernfalls würde man nicht über die Qualität oder den Qualitätsmangel urteilen“ (ebd., 33).

Gadamer zufolge wird die Werkidentität dadurch gestiftet, dass das Kunstwerk einen Verstehensprozess auslöst. Wenn ein Betrachter sagt, dass eine Improvisation gelungen oder leer war, dann ist da etwas gewesen, was er beurteilt oder ‚verstanden‘ hat. Als derjenige, der beurteilt oder versteht,

³⁰³ Gadamers Argumentation bezieht sich zwar ausschließlich auf das Verhältnis von Werk und Betrachter, aber für das Verhältnis von Künstler und Werk kann analog argumentiert werden.

muss er nach Gadamer *identifizieren*: Er muss etwas als das identifizieren, was es war oder was es ist. Diese Identität macht Gadamer zufolge den „Werksinn“ (ebd., 33) aus.

Das Verstehen des Werksinns ist Gadamer zufolge nicht eine Leistung, die allein der Rezipient vollbringt, sondern ist eine „vom Werk ergehende Forderung, die auf ihre Einlösung wartet“ (ebd., 34). Gadamer beschreibt dieses Verstehen als einen synthetischen Akt, der nicht beim Einzelnen stehen bleiben kann. Ein Einzelmoment setzt eine Dialektik in Gang, die dazu nötigt, zu anderen Momenten überzugehen – aber alle diese Momente werden als Momente *eines Ganzen* verstanden. So ist es eine „hermeneutische Identität“ (ebd., 36), die die Werkeinheit stiftet. Sie kommt dadurch zustande, dass etwa ein Bild „sozusagen Wort für Wort als Bild gelesen wird und am Ende dieses zwingenden Aufbaus zu dem Bild zusammengeht, in dem die mit ihm anklingende Bedeutung gegenwärtig ist“ (ebd.). Auch wenn die Entwicklung der Kunst in der Moderne, wie schon im Adorno-Kapitel ausgeführt wurde, mit einer Aufwertung der Dissonanz einhergeht, kann man schwer vermeiden, in der Kunst über einen Verlust an Einheit zu sprechen, ohne dabei etwas zu unterstellen, an dem dieser Verlust sichtbar wird. Das heißt, dass auch durch jene Momente, die sich aus dem Bezug der Werkeinheit lösen, ein Licht auf das – wie auch immer zu fassende – „Ganze“ fällt. Ohne jenes wären die Werke als solche nicht verstehbar.

Auch die Trennung von Kunst und Lebenswelt kann nicht völlig aufgehoben werden, denn wenn wir etwas als *Kunst* ansehen, können wir nicht anders als zu unterstellen, es sei irgendwie selbstständig und von anderem abgrenzbar.

Der Werkbegriff ist demzufolge weder an klassische Harmonieideale, statische Dinghaftigkeit noch an eine materielle Abgeschlossenheit oder eine Trennung vom Rezipienten gebunden. Daher müssen auch Werkidentität und Prozesshaftigkeit kein Widerspruch sein, wie von performanztheoretischen Ansätzen immer wieder behauptet wird. Der Werkbegriff kann nämlich – wie Hegel zeigt – so aufgefasst werden, dass er auch die prozesshaften Dimensionen von Kunst einschließt. Das Prozess-

hafte kann aufgefasst werden als eine Dimension *innerhalb* der Kunst, als etwas, das dem Kunstwerk immanent ist.

(c) Zuletzt soll die antihermeneutische Stoßrichtung performanztheoretischer Ansätze diskutiert werden. Sie argumentieren dagegen, dass Begriffe von Bedeutung und Interpretation eine zentrale Rolle in einer Theorie der Performancekünste spielen sollen, da diese Künste eine vollkommen andere Wirkung hätten; es gehe nicht darum, sie zu verstehen, sondern sie zu *erfahren*.

Man kann diesen Gegensatz als eine zeitgenössische Variante des Streits zwischen ästhetischen Formalisten und Inhaltsästhetikern verstehen. Den ästhetischen Formalisten gehe es meistens – so Tegtmeyer – um die Anerkennung oder gar den Vorrang nicht-bedeutungsvoller Aspekte der Erfahrung von Kunstwerken, um den Ausweis des Vorrangs der Werkform gegenüber dem Werkinhalt, der Werkbedeutung – und zwar bis zur Paradoxie der Leugnung von Werkinhaltlichkeit.³⁰⁴ Diese Leugnung ist aber, wie Tegtmeyer zu Recht konstatiert, paradox, sofern der Begriff der Form den komplementären Begriff des Inhalts fordert. Die Überziehung der formalistischen These lässt daher den ästhetischen Formalismus unverständlich werden. Wenn man davon ausgeht, dass das Bedeutsame am Kunstwerk begrifflich wie genetisch nachstehend sei, ist letztlich der Unterschied zwischen Kunstwerken und – zum Teil ästhetisch ansprechenden – Nichtkunstwerken nicht zu erläutern.

Das kann am Beispiel von Erika Fischer-Lichtes Theorie der institutionellen Zuschreibung verdeutlicht werden. Sie behauptet: Wenn wir ein Performance-Ereignis als Kunst identifizieren und von solchen Ereignissen unterscheiden wollen, bei denen uns dies – wie etwa bei Parteitagen oder Fußballspielen – nicht in den Sinn käme, so folge die Zuschreibung, ob etwas ein Kunstereignis ist oder nicht, ganz einfach dem institutionellen Rahmen. Jene Performance-Ereignisse, die in einem Museum stattfinden oder von einem Stadttheater organisiert seien, würden wir mühelos als ‚Kunst‘ iden-

³⁰⁴

Vgl. Tegtmeyer 2004, 221, und auch die Darstellung bei Kutschera 1998, 166 ff.

tifizieren.³⁰⁵ An dieser Stelle gerät eine Ästhetik des Performativen allerdings in Schwierigkeiten: Unklar bleibt, woran der Kunstgehalt eines Gegenstands bzw. eines Ereignisses festgemacht wird.

Auch nimmt sie, wenn sie einzelne Performancekünste interpretiert, die hermeneutischen Kategorien, die sie bestreitet, immer wieder selbst in Anspruch.³⁰⁶

Einsichtig wird also weder, warum performative Künste nicht im Rahmen einer traditionellen Ästhetik begriffen werden können und warum ihnen nur mit einer neuen Ästhetik beizukommen ist, noch, warum der Begriff des Kunstwerks aufgegeben werden muss.

Während sich performanztheoretische Ansätze der Krise des Werkbegriffs zuwenden, widmen sich die sprachphilosophischen Positionen, die im Zentrum des folgenden Kapitels stehen, einer kritischen Analyse der Bestimmbarkeit des Kunstbegriffs.

5.5 Die sprachanalytische Kunstphilosophie

Als nächste Position, die sich in der neueren Ästhetikdiskussion von der idealistischen Philosophie abgrenzt, wird die sprachanalytische Kunstphilosophie dargestellt. Da die Kunstphilosophie lange nicht von besonderem Interesse für die analytische Philosophie war, ist eine sprachanalytische Ästhetik erst um die Mitte des 20. Jahrhunderts aufgekommen. Sie entstand als eine sprachphilosophisch begründete Kritik an traditionellen Formen ästhetischer Theorie. Der analytischen Kunstphilosophie geht es allerdings

³⁰⁵ Vgl. Fischer-Lichte 2004, 352.

³⁰⁶ Vgl. z. B. die ‚Interpretation‘ von Beuys‘ Coyote-Aktion, in der dieser sich drei Tage lang mit einem wilden Coyoten in der Block Gallery in New York einsperren ließ. Fischer-Lichte behauptet, Tiere hätten in modernen Aktionskünsten im Unterschied zu Passionsspielen keine symbolische Funktion. Einige Seiten später erklärt sie aber: „Wenn ein Tier auf der Bühne erscheint, beschwört es, darin Orkanen und Überschwemmungen vergleichbar, einen kritischen Moment herauf, in dem alles in Frage steht, menschliche Ordnung der Natur preisgegeben zu werden droht“ (ebd., 185 f.).

nicht um ein detailliertes historisches Verständnis traditioneller Theorien.³⁰⁷ Sie ist vielmehr daran interessiert, eine allen traditionellen Theorien gemeinsame Fehleinschätzung aufzudecken: Alle diese Theorien beruhen ihrer Meinung nach auf einer falschen Prämisse, nämlich dass es eine spezifische Differenz gebe, mit der man Kunstwerke von anderen Dingen abgrenzen könne. Dementsprechend müssten alle Dinge, die unter den Begriff ‚Kunst‘ fallen, eine gemeinsame Eigenschaft haben, die ihnen als Kunstwerken wesentlich zukomme und die sie erst zu Kunstwerken mache. Dies führe in traditionellen Theorien zwingend zu dem Versuch, das Wesen der Kunst zu bestimmen.

Obwohl sich die sprachanalytischen Skeptiker mit Hegels Ästhetik nicht detailliert auseinandersetzen, stellt die Kritik an der Bestimmbarkeit des Kunstbegriffes einen prinzipiellen Einwand gegen einen Rückgriff auf Hegels Kunstphilosophie dar. Denn sie artikuliert einen berechtigten Zweifel an einer bestimmten *Denkweise*. Nur weil wir verschiedene Dinge Kunst nennen, bedeutet das nicht ohne Weiteres, dass es auch eine gemeinsame Eigenschaft dieser Dinge *gibt*. Daher könnte sich der Anspruch traditioneller Kunsttheorien wie der hegelischen Ästhetik, den Kunstbegriff zu fixieren und eine allgemeingültige Antwort auf die Frage nach dem Wesen der Kunst geben zu wollen, als problematisch erweisen.

Eine Theorie, die im Rückgriff auf Hegels Ästhetik versucht zu bestimmen, was Kunst eigentlich ist, muss die sprachanalytische Kritik entkräften und als unberechtigt erweisen. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass Fragen wie die nach dem Wesen der Kunst nicht als unsinnig zurückgewiesen und nicht durch detaillierte Analysen der alltäglichen und professionellen kunstkritischen ‚Sprachspiele‘ ersetzt werden können. Im Folgenden werde ich deshalb zunächst die wichtigsten Argumente der analytischen Ästhetik kurz darlegen. Herausgestellt wird, inwiefern der *Kunstbegriff* für Sprachanalytiker leer, unaufhebbar vieldeutig oder unwichtig ist.³⁰⁸

³⁰⁷ Vgl. Lüdeking 1988, 11 ff.

³⁰⁸ Einen Überblick über die unterschiedlichen Positionen der sprachanalytischen Ästhetik geben z. B. Lüdeking 1988 und Schmücker 1998.

Zentrale These analytischer Ästhetiker ist, dass die traditionellen Kunsttheorien auf einem falschen Kunstbegriff beruhten, der sie zu voreiligen Verallgemeinerungen und Schlüssen veranlasst habe. Angeregt von der Sprachtheorie Wittgensteins, schlagen die Theoretiker der analytischen Ästhetik deshalb einen Wechsel der Perspektive vor: Nicht länger die Sache Kunst, sondern der Begriff ‚Kunst‘ soll nun das Thema der Ästhetik werden. Sie wenden sich von der Analyse der materialen Gegenstände ab und beginnen die Verwendungsweise des Kunstbegriffs zu überprüfen. Dadurch soll der Nachweis erbracht werden, dass sich die Frage, was das Wesen der Kunst ausmacht, nicht beantworten lässt, weil der Kunstbegriff im Sprachgebrauch gar keine bestimmte Bedeutung hat. Für die analytische Ästhetik sind deswegen allgemeine Aussagen über alle Kunstwerke sehr problematisch. Dabei richtet sich die sprachanalytische Kritik nicht nur gegen *einige* unberechtigte Verallgemeinerungen der traditionellen Ästhetik, sondern gegen *jeden Versuch* einer Verallgemeinerung. Ästhetik soll darum nicht mehr als Philosophie der Kunst, sondern als Philosophie der Kunstkritik verstanden werden.

Bei der Darstellung der analytischen Kunstphilosophie bietet es sich an, zwei Strömungen zu unterscheiden. Die sprachanalytische Philosophie untersucht, wie dargelegt, den Gebrauch des Kunstbegriffs und fragt, ob sich ein allgemeiner Begriff von ‚Kunst‘ überhaupt sinnvoll verwenden lässt. Da der Begriff ‚Kunst‘ sowohl deskriptiv als auch normativ verwendet wird, kann man in der analytischen Ästhetik zwischen deskriptivistischen und normativistischen sprachskeptischen Strömungen unterscheiden.³⁰⁹

Ich beginne mit der Darstellung der deskriptivistischen Skepsis, da sich diese Strömung zuerst herausgebildet hat. Die deskriptivistische Kunstskepsis setzt sich ausschließlich mit der beschreibenden Verwendung des Kunstbegriffs auseinander. Deskriptivistische Skeptiker waren vor allem

³⁰⁹ Die Unterscheidung von deskriptivistischer und normativistischer Skepsis übernehme ich von Lüdeking und Schmücker. Vgl. Lüdeking 1998, 196 ff. sowie Schmücker 1998, 92 ff.

die von Wittgenstein geprägten Theoretiker, wie Gallie, Kennick und Weitz.³¹⁰ Kennick stellte im Titel seines programmatischen Aufsatzes die Frage, ob nicht die traditionelle Ästhetik „auf einem Fehler beruht“ (Kennick 1958, 135). Seine Antwort lautete, sie beruhe nicht nur auf einem, sondern gleich auf zwei Fehlern. Den ersten Fehler sieht er in der Annahme, dass allen Dingen, die sich unter den Begriff Kunstwerk fassen lassen, bestimmte Merkmale gemeinsam seien, durch die sie sich von allen anderen Dingen unterscheiden würden. Der zweite Fehler liege in der Unterstellung, dass in diesen gemeinsamen Eigenschaften die Basis für die Bewertung von Kunstwerken zu sehen sei, die sonst nicht möglich sei.

Eine Position, die beide Fehler begeht, war nach Ansicht der analytischen Theoretiker der *Essentialismus*, wie er beispielsweise von Harrold Osborne vertreten wurde.³¹¹ Dessen Ziel bestand darin, allen Kunstwerken bestimmte Wahrnehmungsqualitäten nachzuweisen, die sie als solche auszeichnen. Osborne sah diese Qualität darin, dass Kunstwerke Gegenstände sind, die uns einheitliche und organische, aber trotzdem komplexe Wahrnehmungsfelder bieten. Zu Recht wiesen die ästhetischen Skeptiker darauf hin, dass es angesichts der Unterschiedlichkeit der Gegenstände, die wir als Kunstwerke charakterisieren, nicht möglich sei, eine allen und nur diesen Gegenständen gemeinsame wahrnehmbare Eigenschaft zu finden.³¹² Da es Kunst in allen möglichen Formen gibt, erscheint es unmöglich, diese Vielfalt auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen: Eine Wahrnehmungsqualität, die auf so unterschiedliche Kunstwerke wie eine Skulptur, ein Gebäude, eine Melodie, ein Gedicht, ein Gemälde und auf Performancekunst zutrifft, ist zwangsläufig so vage und unbestimmt, dass zweifelhaft ist, inwiefern sie überhaupt noch zur Unterscheidung von Kunstwerken und anderen Ge-

³¹⁰ Einen Überblick über deren Positionen bietet auch Lüdeking 1988.

³¹¹ Vgl. Osborne 1981, auch Beardsley 1958.

³¹² Dieses Argument wird in der analytischen Philosophie unter dem Stichwort „essentialistischer Fehlschluss“ (z. B. Gallie 1948, 305: „essentialist fallacy“) diskutiert.

genständen herangezogen werden kann.³¹³ Die Skeptiker argumentieren daher, dass die Verschiedenheit der Künste dazu führe, dass sich kaum „nichttriviale Eigenschaften“ (Kutschera 1998, 167) finden ließen, welche alle Kunstwerke gemeinsam hätten.³¹⁴ Tatsächlich ist zum Beispiel nicht überzeugend, wieso nur Kunstwerke das Kriterium der organischen Einheitlichkeit erfüllen sollen, denn auch einer Landschaft oder einer Person könnte man eine einheitlich-organische Strukturierung bescheinigen. Zudem gibt es gerade heute viele anerkannte Kunstwerke, bei denen es fraglich ist, ob sie überhaupt so etwas wie eine organisch-einheitliche Struktur aufweisen.

Die Skeptiker gehen davon aus, die Frage nach dem Wesen der Kunst setze fälschlicherweise voraus, dass es ein solches Wesen, eine gemeinsame Natur aller Kunstwerke gebe. Aber die Vielfalt der Kunstformen lässt sich nach Ansicht der Skeptiker nicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Nur unser Gebrauch des Begriffs ‚Kunst‘ impliziere irrtümlich, dass allen Gegenständen, auf die wir ihn anwenden, etwas gemeinsam sei.

Morris Weitz, der einflussreichste Kritiker, beruft sich auf Wittgensteins *Philosophische Untersuchungen*, um eine angemessene Theorie zu begründen. Wittgenstein wendet sich gegen die Annahme, jedes Prädikat habe in allen Anwendungen denselben Sinn und bezeichne eine Eigenschaft. Empirische Prädikate seien durch *Offenheit* charakterisiert, sie hätten keine scharfen Grenzen ihres Verwendungs- oder Definitionsbereichs. Es sei daher besser, von einer ‚Familienähnlichkeit‘ ihrer Instanzen zu sprechen, eines komplizierten Netzes von Ähnlichkeiten, die einander übergriffen und kreuzten.³¹⁵ Analoges gelte – so Weitz – für den Begriff ‚Kunst‘. Es gebe

³¹³ In diesem Sinne kritisiert z.B. auch Lüdeking Osbornes These der organisch-einheitlichen Struktur aller Kunstwerke: „Wenn Osbornes These auf Zustimmung rechnen kann, dann einfach deshalb, weil man jedem beliebigen ‚Wahrnehmungsfeld‘ eine gewisse organische Einheitlichkeit bescheinigen könnte“ (Lüdeking 1998, 30).

³¹⁴ Vgl. Gallie 1948.

³¹⁵ Wittgenstein verdeutlicht dies am Begriff des ‚Spiels‘: „Ich meine Brettspiele, Kartenspiele, Ballspiele, Kampfspiele usw. Was ist allen diesen gemeinsam? – Sag

zwar mehr oder weniger große ‚Familienähnlichkeiten‘ zwischen Kunstwerken, aufgrund derer wir bestimmte Objekte so nennen, aber keine „Menge von notwendigen und hinreichenden Eigenschaften“ (Weitz 2002, 45).

Weitaus wichtiger sei aber, dass Kunst sich in einem unaufhörlichen Wandel befindet: Sie wiederhole sich nicht und stehe nicht still. Dieser „sehr expansive, abenteuernde Charakter“ mache es unmöglich, „irgendeine Menge von definitorischen Eigenschaften zu fixieren“ (ebd., 47), die ein Kunstwerk als Kunstwerk auszeichnen würden. Anwendungsbedingungen eines Kunstbegriffs könnten daher niemals erschöpfend aufgezählt werden, denn neue Bedingungen seien immer aufgetaucht und würden zweifellos wieder auftauchen.³¹⁶ Deshalb sei der Kunstbegriff *offen* und nicht geschlossen. Es sei nicht möglich, notwendige und hinreichende Anwendungsbedingungen anzugeben, die uns das Wesen von Kunst erkennen ließen, sondern der Kunstbegriff sei ein „offener Begriff“, dessen Anwendungsbedingungen „korrigierbar und verbesserbar“ (ebd., 45) seien. Angesichts dieser Offenheit könne jeder Kunstbegriff nur „präskriptiv“ sein: eine *Empfehlung*, den Begriff ‚Kunst‘ nur auf gewisse Phänomene anzuwenden.

Die normativistische Strömung hat sich aus einer Kritik der deskriptivistischen Skepsis heraus entwickelt. Aus der Sicht der normativistischen Skepsis wählt die deskriptivistische Skepsis einen falschen Ausgangspunkt, denn nicht die deskriptive Klassifizierbarkeit von Kunstwerken, sondern die *normative* Verwendung des Begriffs ‚Kunst‘ stehe an erster Stelle. Der prominenteste Vertreter dieser Richtung ist Lüdeking, der sich ausdrücklich von der deskriptivistischen Skepsis distanziert. Wie er zu Recht kritisiert, nehme Weitz, wie auch viele andere analytische Autoren, den Wertaspekt des Kunstbegriffes überhaupt nicht

nicht: „Es muss ihnen etwas gemeinsam sein, sonst hießen sie nicht ‚Spiele‘ – sondern *schau*, ob ihnen allen etwas gemeinsam ist. – Denn, wenn du sie anschaust, wirst Du zwar nicht etwas sehen, was *allen* gemeinsam wäre, aber du wirst Ähnlichkeiten, Verwandtschaften, sehen, und zwar eine ganze Reihe“ (§ 66).

³¹⁶

Vgl. ebd.

zur Kenntnis. Als Kunstwerk bezeichnet zu werden, sei aber in gewisser Weise ein „Ehrentitel“ (Lüdeking 1998, 203). Die Unterscheidung zwischen Kunst und anderen Gegenständen könne aber nicht als eine „Leistung des so verwendeten Begriffs verstanden werden“, sondern setze voraus, dass „eine solche Unterscheidung (aufgrund von evaluativen Kriterien) bereits getroffen wurde“ (ebd.).

Für Lüdeking ist der Kunstbegriff daher von sich aus ein *Wertbegriff*, der aber nicht auf verallgemeinerbare Kriterien zurückführbar ist. Daher ergibt sich „die Klasse der Kunstwerke“ sozusagen „als unkontrollierbares Resultat“ „hinter dem Rücken“ der einzelnen Sprecher (ebd.). Diese verwenden den Kunstbegriff nach ihren subjektiven Bewertungskriterien, die jeweils unterschiedlich sein können:

„Die Klasse der Kunstwerke muss [...] verstanden werden als ein unbeabsichtigtes und unvorhersehbares Ergebnis all der mannigfaltigen und konkurrierenden evaluativen Verwendungen des Kunstbegriffs durch unzählige individuelle Sprecher, die diesen Begriff aufgrund der verschiedenen normativen Kriterien verwenden“ (ebd.).

Lüdeking nimmt an, dass die Gesamtheit der subjektiven Verwendungen des Kunstbegriffs zu einem bestimmten Zeitpunkt die Klasse der Kunstwerke konstituiert. Weil aber die Sprecher den Kunstbegriff unkoordiniert verwenden, sei die Klasse der Kunstwerke ständig unvorhersehbaren Schwankungen unterworfen, die jeden Versuch einer Generalisierung vereiteln würden.³¹⁷

Zusammenfassend lassen sich die sprachanalytischen Positionen folgendermaßen charakterisieren: Sowohl für die deskriptivistischen als auch für die normativistischen Skeptiker existiert ‚die‘ Kunst als solche nicht. Der Begriff ‚Kunst‘ werde auf alle Kunstwerke angewendet, ohne diesen eine bestimmte Gemeinsamkeit nachweisen zu können. Die Frage, was Kunst eigentlich ist, lasse sich deshalb nicht beantworten, weil der Kunstbegriff im Sprachgebrauch gar keine feststehende Bedeutung besitze. Damit ist auch die Frage nach dem Wesen der Kunst für die Skeptiker unangebracht:

³¹⁷ Vgl. ebd.

,Kunst' sei ein Begriff, der auf verschiedene Gegenstände und Ereignisse angewendet werde, ohne dass sich daraus auf eine Zusammengehörigkeit dieser Phänomene schließen lasse. Damit kommt die kunstästhetische Skepsis zu dem Ergebnis, dass es sinnlos ist, von *der* Kunst als solcher zu sprechen, vielmehr gebe es nur einzelne Künste.

Reinold Schmücker hat die unterschiedlichen Varianten der sprachanalytischen Skepsis bereits ausführlich kritisiert.³¹⁸ Ich werde mich im Folgenden auf diese Ausführungen beziehen. Schmücker weist den unterschiedlichen Varianten der sprachanalytischen Skepsis einen Selbstwiderspruch nach. Sowohl die deskriptivistische als auch die normativistische Skepsis würden zwar bestreiten, dass allgemeine Aussagen über das Wesen der Kunst möglich seien, träfen aber selbst implizit *immer schon* allgemeine Aussagen über Kunst. Beispielsweise impliziere Weitz' These vom ‚very expansive, adventurous character of art‘ die generelle Aussage, dass beständige Innovation zum Wesen der Kunst gehöre. Auch sein Versuch, die kunstästhetische Skepsis zu begründen, führe in einen fundamentalen Widerspruch. Beinahe im selben Atemzug, in dem er die Nichtexistenz notwendiger und hinreichender Bedingungen für die Verwendung des Kunstbegriffs behauptet, führe er selbst eine zugleich notwendige und hinreichende Bedingung für den Gebrauch des Kunstbegriffs ein: Weitz nehme an, dass der Kunstbegriff könne auf neue Phänomene angewendet werden, wenn diese solchen Phänomenen, die er bislang schon bezeichnet habe, in Hinsichten ähneln, die ein bestimmter Personenkreis (Experten) für hinreichend erachtet habe.³¹⁹

Für die normativistische Skepsis gelte dasselbe: Lüdekings Theorie zufolge stelle eine Äußerung, in der der Kunstbegriff evaluativ Verwendung finde, ein Votum für die Nobilitierung eines Artefakts dar. Gehe man von dieser Bestimmung aus, könne von semantischer Leere des Kunstbegriffs keine Rede sein. Denn über Kunstwerke als solche lasse sich immerhin sagen, dass sie einen Ehrenstatus einnehmen, der sich in entweder allgemeinem

³¹⁸ Vgl. Schmücker 1998, 80-151.

³¹⁹ Vgl. ebd., 94, 101.

oder begrenztem Respekt manifestiere. Das sei zugegebenermaßen nicht viel, aber doch eine allgemeine Aussage über Kunst.³²⁰ Indem die Skeptiker den Kunstbegriff überhaupt semantisch bestimmten, dementierten sie unweigerlich jene Skepsis, um deren Begründung es ihnen eigentlich gehe.³²¹

Weiterhin sei

„ohne die Unterstellung einer solchen Semantik nicht zu begreifen, warum wir die historische wie kulturelle Relativität des intersubjektiven Kunstverständnisses überhaupt gewahren können. Denn deren Wahrnehmung setzt voraus, dass wir ein intersubjektives Kunstverständnis, das vom zeitgenössischen Kunstverständnis unserer eigenen Kultur differiert, als ein anderes Verständnis ein und derselben Sache zu identifizieren vermögen. Wir müssen also eine Bedeutung des Kunstbegriffs annehmen, die insofern schlechthin intersubjektiv ist, als sie alle konsensuellen Festlegungen transzendiert, aus denen sich für einen bestimmten Zeitpunkt und eine bestimmte Kultur eine bestimmte Zusammensetzung der Klasse der Kunstwerke ergibt. Andernfalls bliebe unverständlich, warum wir die Differenz, in der das Kunstverständnis unserer eigenen Kultur zu abweichenden Kunstverständnissen steht, auf historischen Wandel oder die Unterschiedlichkeit kultureller Traditionen zurückführen“ (ebd., 110).

Selbst wenn die Grenzen des Kunstbegriffs unscharf zu sein scheinen, muss es trotzdem noch Grenzen geben. Sonst wäre letztlich schlechthin *alles* Kunst. Dann würde der Begriff allerdings semantisch leer, weil es nichts mehr gäbe, was er ausschließt. Wenn etwas als Kunstwerk angesehen werden soll, dann muss es von etwas abgegrenzt werden können, was nicht Kunst ist und das setzt einen allgemeinen Begriff von Kunst voraus.

Insgesamt: Die Sprachanalytiker beziehen sich zwar nicht namentlich auf Hegel, aber sie artikulieren einen berechtigten Zweifel an einer bestimmten

³²⁰ Vgl. ebd., 66 f.

³²¹ Schmücker weist in diesem Zusammenhang zu Recht darauf hin, dass es undenkbar ist, den Kunstbegriff *jeden* semantischen Gehalts zu entleeren. Denn es sei weder denkbar, dass ein semantisch leerer Begriff auf Dauer intersubjektiv Verwendung finde, noch vorstellbar, dass irgendein Begriff intersubjektiv Verwendung finde, ohne seine semantische Leere einzubüßen (vgl. ebd., 109).

Denkweise. Weitz' Kritik an der ästhetischen Tradition zielte auf solche Positionen, die versuchen, den Begriff der Kunst durch gemeinsame Wahrnehmungsqualitäten zu gewinnen – solche Positionen sind, wie gezeigt wurde, in der Tat nicht einsichtig. Hegel legt aber nicht die Annahme zu grunde, dass alle Dinge und Ereignisse, die wir als Kunst bezeichnen, gemeinsame Wahrnehmungsqualitäten besitzen müssen, sondern er betont immer wieder, dass Inhalt und Form der Kunst sich im Laufe der Geschicke gewandelt haben. Die Gemeinsamkeit aller unterschiedlichen Kunstformen besteht darin, dass Kunst eine spezifische Erkenntnisfunktion besitzt, die dann auch gesellschaftliche Relevanz hat. Diese Auffassung hat ihre Stärke darin, dass sie Kunstwerke als Teil einer Kulturgemeinschaft ansieht und anerkennt, dass diese ohne ihren gesellschaftlichen Kontext nicht zu verstehen sind.

Gegen beide Formen ästhetischer Skepsis haben Kunsttheoretiker in den letzten Jahren eine Vielzahl von Definitionsversuchen des Kunstbegriffs angeführt, die im folgenden Exkurs kurz skizziert werden.

Exkurs: Definitionsversuche des Kunstbegriffs in der analytischen Ästhetik

Da die Kritik an der Bestimmbarkeit des Kunstbegriffes einen prinzipiellen Einwand gegen einen Rückgriff auf Hegels Kunstphilosophie darstellt, ist für den Zusammenhang dieser Arbeit vor allem die Auseinandersetzung mit skeptizistischen Positionen zentral. Trotzdem soll die Entwicklung der neueren analytischen Ästhetik nicht ungenannt bleiben und im folgenden Exkurs kurz dargestellt werden. Ziel der folgenden Darstellung ist es zum einen, einen kurzen Überblick über neuere Kunstdefinitionen in der analytischen Philosophie zu geben, und zum anderen, an diesen Positionen strukturelle Probleme aufzuweisen, die einen Rückgriff auf Hegels Kunstphilosophie motivieren können. Ich werde die unterschiedlichen Definitionsversuche einzeln darlegen.

1) *Intentionalistische* Theorien der Kunst definieren den Begriff des Kunstwerks vom Produktionsprozess her. Eine zentrale Rolle spielen dabei die Intentionen des Künstlers. Zu den am meisten diskutierten

intentionalistischen Theorien zählt der Ansatz Richard Wollheims. Wollheim zufolge sind Gegenstände dann Kunstwerke, wenn sie absichtlich als Kunstwerke hergestellt wurden.³²² Ein Objekt als Kunstwerk zu verstehen, heißt für Wollheim, es intentional hergestellt zu verstehen und zu interpretieren: Ein Gegenstand ist nur dann ein Kunstwerk, wenn sein Hersteller *intendiert* hat, dass der Gegenstand ein Kunstwerk ist. Bei den künstlerischen Intentionen handelt es sich um – zum Teil unbewusste – *Ausdrucksabsichten*, nämlich die Expression von Bedeutungen, aber auch von Gefühlszuständen des Künstlers.³²³ Wollheim hält allerdings die Beschreibung des künstlerischen Schaffensprozesses allein nicht für hinreichend, um Kunstwerke von sonstigen Artefakten zu unterscheiden. Er betont, dass die Entstehung von Kunstwerken einen institutionellen Rahmen voraussetze.

Um Kunstwerke von anderen Gegenständen unterscheiden zu können, ist eine Interpretation des Werks notwendig. Unter der ‚Interpretation‘ versteht Wollheim eine Rekonstruktion der Intention des Künstlers sowie des sozialen und historischen Kontextes, in dem das Werk entstanden ist.³²⁴ Ob es sich bei einem bestimmten Gegenstand tatsächlich um ein Kunstwerk handelt, kann erst das Wissen um die Werkentstehung erweisen. Das hat folgende Gründe: Zunächst einmal hält Wollheim das Wissen um die Entstehungsgeschichte eines Kunstwerkes für eine *hinreichende* Bedingung, dass das Werk als Kunstwerk verstanden werden kann. Ein Gegenstand ist ein Kunstwerk, wenn ein Interpret Kenntnis von der Intention des Künstlers hat und weiß, welche ästhetischen, sozialen und historischen Aspekte zur Zeit der Werkentstehung wichtig waren. Die Differenz zwischen

³²² Vgl. Wollheim 1980, 113. Zur Darstellung und Kritik Wollheims vgl. grundsätzlich Tegtmeyer 2004, 91-95.

³²³ Damit ist auch die Möglichkeit gegeben, dass ein Werk misslingen kann. Das ist der Fall, wenn dem Künstler nicht gelingt, mit dem Werk das auszudrücken, was er intendiert hat. Denn wenn eine adäquate Intention des Künstlers schon ein hinreichendes Kriterium für Kunst wäre, könnte die Möglichkeit von ‚Fehlschlägen‘ nicht begründet werden. Vgl. dazu Tegtmeyer 2004, 93.

³²⁴ Wollheim 1980, 185 ff.

Kunstwerken und anderen Gegenständen besteht daher darin, dass Kunstwerke als solche intendiert sind. Auf der Ebene der Werkentstehung behält der Intentionalismus in einem gewissen Sinne recht. Kunstwerke gibt es nur dort, wo die intendierte Herstellung von Kunstwerken in einem institutionellen Rahmen möglich ist. Da dies aber nicht ausschließt, dass manchmal auch Gegenstände ohne oder sogar gegen die Intention ihres Herstellers *im Nachhinein* zu Kunstwerken erklärt werden können, ist der ästhetische Intentionalismus, was das Einzelwerk betrifft, sehr problematisch.

Ob der Begriff der künstlerischen Intention wirklich zur Definition von Kunstwerken beitragen kann, ist aber nicht nur deshalb strittig. Bei Wollheim ist die künstlerische Intention an potentielle bewusste oder unbewusste Ausdrucksintentionen gebunden. Die Frage ist aber, warum genau diese Ausdrucksintentionen für die Bestimmung des Werkbegriffs grundlegend sind. Was die *bewussten* Intentionen betrifft, so sind diese Wollheim zufolge künstlerisch, wenn der Künstler mit einem Werk die Kunstgeschichte oder eine bestimmte Werktradition fortsetzen möchte. Aber um zu verstehen, was die Intention, ein Kunstwerk zu schaffen, ausmacht, muss man bereits wissen, was es heißt, ein Kunstwerk zu schaffen. Und um zu verstehen, was es heißt, ein Kunstwerk zu schaffen, muss man wissen, was ein Kunstwerk ist.

Was die unbewussten Ausdrucksbedürfnisse betrifft, so besteht die Schwierigkeit darin, dass, selbst wenn man die Existenz dieser unbewussten Bedürfnisse akzeptiert, unklar bleibt, warum gerade Kunstwerke zum Ausdruck dieser Gefühlszustände besonders geeignet sein sollten. Genauer: Es wäre zu zeigen, warum gerade Kunstwerke dazu qualifiziert sind, diese Zustände auszudrücken. Das allerdings setzt bereits einen Begriff des Kunstwerks voraus. Damit kann Wollheim kein hinreichendes Kriterium zur Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst angeben, weil er dieses eigentlich schon zugrunde legen muss.

2) Der *Historizismus* stützt sich bei der Definition von Kunst auf einen Bezug zur Kunstgeschichte und besonders auf bereits anerkannte Kunstwerke. Zu den Historizisten zählen unter anderem Jerrold Levinson und Noël Carroll. Levinsons Grundidee besteht darin, die Geschichtlichkeit des

Kunstwerkbegriffs mit in die Definition des Begriffs aufzunehmen. Ein Gegenstand ist ihm zufolge dann ein Kunstwerk, wenn sein Produzent beabsichtigt hatte, dass die Betrachter mit dem Gegenstand so umgehen wie mit anderen, vorher entstandenen Kunstwerken.³²⁵ Kunstwerke sind demzufolge wesentlich dadurch bestimmt, dass sie intendierten Bezug nehmen auf vorangegangene Kunstwerke.

Obwohl die Einsicht in die Geschichtlichkeit des Kunstbegriffs sicher relevant ist, ist sie dennoch für den Historizismus problematisch. Denn um die Absicht zu haben, dass der produzierte Gegenstand wie andere Kunstwerke betrachtet werden soll, muss man schon wissen, welche Gegenstände Kunstwerke sind. Levinson zufolge sind diese Gegenstände Kunstwerke, wenn auch ihre Hersteller intendiert haben, dass sie behandelt werden wie andere Kunstwerke in der Vergangenheit. Das heißt: Um nachzuweisen, dass man sich tatsächlich auf Kunstwerke bezieht und nicht nur auf Gegenstände, die von denen man bloß annimmt, dass es sich um Kunstwerke handelt, muss die ganze Entstehungsgeschichte der Kunstwerke soweit zurückverfolgt werden, bis man bei der ursprünglichen und ersten Kunst angelangt ist. Diese ersten und ursprünglichen Kunstwerke sind dadurch bestimmt, dass sich alle nach ihnen entstandenen Werke an ihnen orientieren, sie selbst sich aber nicht auf frühere Werke beziehen. Damit müssen die Ausgangswerke schon als Kunstwerk bestimmbar sein. Das ist aber nach Levinsons eigenen Voraussetzungen nicht möglich.

Noël Carroll zufolge bestimmen wir einen Gegenstand als Kunstwerk, wenn wir eine konsistente ‚Erzählung‘ entwickeln können, die ihn in einen Zusammenhang mit den bereits anerkannten Kunstwerken stellen. Stephen Davies hat gegen diese Position den Einwand geltend gemacht, dass sich viele menschliche Aktivitäten in eine historisch konsistente Erzählung einreihen lassen. Ohne weitere Bestimmung bleibt aber unklar, welche Aktivität als künstlerisch und damit als Kunst gelten darf und welche nicht.³²⁶

³²⁵ Levinson 1990, 8.

³²⁶ Vgl. Davies 1991, 169.

3) Der *Institutionstheorie* zufolge wird ein Kunstwerk deshalb zum Kunstwerk, weil es innerhalb eines institutionellen Kontexts als Kunstwerk anerkannt wird. Die Institutionstheorie der Kunst geht zurück auf die Schriften George Dickies. Dickie geht davon aus, dass ein Gegenstand dann ein Kunstwerk ist, wenn er ein Kandidat für Wertschätzung ist und von bestimmten gesellschaftlichen Institutionen als Kunstwerk behandelt wird.³²⁷ Die Institutionstheorie kann in der Tat einiges erklären – zum Beispiel, wie Kunst im gesellschaftlichen Prozess hergestellt wird. Trotzdem bleibt die Frage, woran diese ‚Institutionen‘ den Kunstgehalt eines Gegenstands bzw. eines Ereignisses festmachen, denn die Frage, aus welchem Grund einem Gegenstand oder Ereignis Kunststatus verliehen wird, wird ebenso wenig geklärt wie die Frage nach den Unterschieden zwischen verschiedenen Kunstformen und -gattungen. Zudem ist auch die Bestimmung von dem, was eine ‚Kunstinstitution‘ ausmacht, ziemlich umstritten:

„Zählt ein Jazzclub als eine Kunstinstitution oder nicht? Gehören normale Multiplexkinos oder große Konzerte von Gruppen wie U2 oder Interpreten wie Michael Jackson dazu oder nicht?“ (Bertram, 2005, 33).

3) *Formalistische Theorien* versuchen, den Unterschied zwischen Kunstwerken und Nichtkunstwerken durch formale Merkmale zu bestimmen.³²⁸ Vertreter des kunstästhetischen Formalismus leugnen zwar nicht, dass Kunstwerke auch inhaltlich etwas darstellen können, aber ihrer Auffassung zufolge ist dies kein wesentliches Merkmal von Kunst. Etwas ist Kunst, weil es, wie Clive Bell formuliert, eine „signifikante Form“ hat. Eine signifikante Form ist nach Bell – weil er sich in erster Linie für bildende Kunst interessierte – eine Beziehung von Kombinationen von Farben und Linien, die bei den Rezipienten eine „ästhetische Emotion“ auslösen, d. h. eine besondere Art von Gefühlserlebnis.³²⁹

³²⁷ Vgl. Dickie 1974.

³²⁸ Vgl. hierzu die Darstellung und Kritik des kunstästhetischen Formalismus bei Reicher 2005, 151 ff.

³²⁹ Vgl. Bell 1914.

Allerdings erweisen sich Bells Annahmen als problematisch. Zunächst kann kontrovers diskutiert werden, inwieweit die ästhetische Emotion eine von anderen Gefühlen unterscheidbare Emotion ist, die nur durch Kunstwerke, und zwar durch alle Kunstwerke, hervorgerufen wird. Zum einen kann die Existenz einer ästhetischen Emotion bezweifelt werden, zum anderen scheint es angesichts der enormen Vielfalt in der Kunst nicht wahrscheinlich, dass sich in allen Gegenständen, die eine ästhetische Emotion in uns auslösen, ein und dasselbe formale Merkmal ausfindig machen lässt. Selbst wenn man die Existenz einer ‚ästhetischen Emotion‘ zugesteht, ist fraglich, dass ästhetische Emotionen ausschließlich durch formale Qualitäten hervorgerufen werden. Vielmehr röhren doch die Gefühle, die bestimmte Kunstwerke auslösen, oft gerade aus einer Beziehung von Form und Inhalt.³³⁰

4) *Symboltheoretische Ansätze* richten ihre Aufmerksamkeit auf die möglichen *Symbolfunktionen* des Kunstwerks. Eine symboltheoretische Definition von Kunst bestimmt diese entweder über eine spezifische Symbolfunktion oder eine spezifische Funktionsweise. Zu den Symboltheoretikern zählen unter anderem Reinold Schmücker, Bernd Kleinmann, Franz von Kutschera, Franz Koppe und Arthur Danto. Kunstwerke werden als Symbole verstanden, die eine spezifische symbolische Funktion aufweisen, die sie von anderen Symbolen unterscheidet.³³¹

³³⁰ Vgl. Reicher 2005, 153.

³³¹ Einige Autoren sehen auch in Nelson Goodmans *Languages of Art* einen Neuanfang in der Kunstphilosophie. Da ich in diesem Kapitel nur Autoren untersuche, die voraussetzen, dass die Unterscheidung zwischen Kunst und Nichtkunst *sinnvoll* ist, habe ich Goodman nicht berücksichtigt. Denn Goodman versteht sein Werk nicht als ‚ästhetische Theorie‘: Er will keine systematische Kunstphilosophie entwickeln und sieht in seiner Symboltheorie auch keine Grundlage dafür. Vielmehr teilt er die Skepsis Weitz' und Kennicks bezüglich des Kunstwerk begriffs. Er betont nachdrücklich, dass es ihm in *Languages of Art* nicht darum gehe, den Begriff des Kunstwerks zu definieren (vgl. Tegtmeyer 2004, 110). Von daher erfordert Goodmans Ansatz *keine* andere Argumentation *in Bezug auf Hegel* als Weitz und Kennick.

Symboltheorien können tatsächlich einiges erklären, wie zum Beispiel, warum Menschen in allen Weltkulturen sich schon immer der Kunst gewidmet haben. Da sich schwerlich bestreiten lässt, dass Kunstwerken verschiedene symbolische Funktionen zukommen können, liegt der Versuch nahe, Kunst über ihre Symbolfunktion zu bestimmen. Allerdings haben symboltheoretische Deutungen Schwierigkeiten, eine Funktion oder mehrere Funktionen anzugeben, die Kunstwerken *allgemein*, also allen Kunstwerken zukommt und zugleich in der Lage wäre, Kunst von anderen Dingen abzugrenzen.³³² Insofern haben Symboltheorien das Problem, dass sie entweder Kunst nicht hinreichend von Nicht-Kunst unterscheiden können oder aber anerkannte Kunstwerke ausklammern müssen, die der oder den jeweils zugrunde gelegten Funktion/en nicht entsprechen. So charakterisiert beispielsweise Koppe Kunstwerke als eine „besondere Weise der Bedürfnisartikulation“ (Koppe 1983, 212), bleibt aber den Nachweis schuldig, dass dadurch nicht auch andere Dinge charakterisiert sein könnten.³³³ Von Kutschera dagegen bestimmt Kunstwerke als gelungenen Ausdruck eines bedeutenden Gehalts und muss akzeptieren, dass viele anerkannte Werke von seiner Definition nicht erfasst werden, da sie diese Bedingung nicht erfüllen.³³⁴

Arthur Dantos Argumentation setzt bei der Kritik an ästhetischen Theorien an, die – wie Osborne – bestimmte Wahrnehmungsqualitäten zur Unter-

³³² Esser konstatiert beispielsweise, dass höchstens ein gradueller, aber kein wesentlicher Unterschied zwischen Kunst und Nicht-Kunst namhaft gemacht werden könne. Auch wenn die beschriebenen „Symptome tatsächlich auf Darstellungen der Kunst zutreffen, wird dabei nur im Verweis auf die Empirie, d.i. auf bereits als Kunst geltende Gegenstände gerechtfertigt. Die Symptome gehen also aus einer Beschreibung bereits bestehender Ausdrucksverhältnisse hervor, die als künstlerische Darstellungen schon anerkannt sind. Sie legen nicht fest, was ein Symbol der Kunst ausmacht, sondern beschreiben nur Formen, in denen Kunstwerke ihren Gehalt faktisch zum Ausdruck bringen. [...] Was dagegen ein Zeichen der Kunst von anderen Zeichen unterscheidet, was es überhaupt zu einem Zeichen der Kunst macht, kann unter dieser Frageperspektive gar nicht erfasst werden“ (Esser 1997, 46f).

³³³ Vgl. auch Koppe 2001.

³³⁴ Vgl. von Kutschera 1989.

scheidung von Kunstwerken und anderen Gegenständen heranziehen.³³⁵ Ihnen gelingt es Danto zufolge nicht, Kunstwerke von anderen Gegenständen abzugrenzen. Dies zeige sich insbesondere an ‚Readymades‘. ‚Readymades‘ sind rein äußerlich nicht von normalen Gegenständen, die keine Kunstwerke sind, zu unterscheiden. Den Unterschied zwischen Kunstwerken und gewöhnlichen Gegenständen mit dem Hinweis auf Wahrnehmungsqualitäten zu erklären, kann deshalb nicht gelingen. Daher ist es für eine Kunsttheorie problematisch, wenn ihre Definition eines Kunstwerks allein auf bestimmten Wahrnehmungskriterien basiert.

Dantos zentrale These besagt, dass einem Gegenstand Kunstwerkstatus zuzusprechen impliziert, ihn als *interpretierbar* zu beurteilen. Der Unterschied von Kunstwerken und gewöhnlichen Alltagsgegenständen besteht also für Danto darin, dass Kunst immer die Dimension des *Über*-etwas hat, die den gewöhnlichen Dingen fehlt. Damit werden einem Kunstwerk Eigenschaften zugeschrieben, die ein Alltagsgegenstand nicht hat. Betrachtet man beispielsweise Duchamps *Fountain* als Kunstwerk³³⁶, sieht man in ihm eine *Bedeutung*, die ein normales Urinal nicht hat. Wie Danto immer wieder betont, kann Kunst erst dann verstanden werden, wenn klar ist, dass es sich um Kunst handelt. Erst durch diese Bedeutungsdimension, durch die Möglichkeit der Interpretierbarkeit, wird *Fountain* zum Kunstwerk. Das bedeutet: Ist ein Gegenstand nicht interpretierbar, kann es sich nach Danto nicht um Kunst handeln. In diesem Sinne folgt für Danto der Begriff der Interpretierbarkeit *analytisch* aus dem des Kunstwerks: Kunstwerke müssen interpretierbar sein, andernfalls sind es keine.³³⁷

Allerdings sind nicht alle interpretierbaren Gegenstände Kunstwerke. Es existieren auch andere Gegenstände, die möglicherweise interpretierbare

³³⁵ Zur Darstellung Dantos vgl. grundsätzlich Esser 1997, 23-32 sowie Tegtmeyer 2004, 146-165.

³³⁶ Duchamp ist für Danto ein besonders aufschlussreiches Beispiel, da seine Ready-mades sich ja rein äußerlich nicht von gewöhnlichen Alltagsgegenständen unterscheiden.

³³⁷ Vgl. Danto 1991, 176.

Zeichen, aber keine Kunstwerke sind. Danto muss also erklären, inwieweit sich die Interpretation von Kunstwerken von der Interpretation anderer Zeichen unterscheidet.

Im Unterschied zu sonstigen Zeichen sind Kunstwerke Danto zufolge *Metaphern*. Das ist folgendermaßen zu verstehen: Danto geht davon aus, dass ein „Werk zu interpretieren heißt, eine Theorie anzubieten, worüber das Werk ist und was sein *Sujet* ist“ (Danto 1991, 184). Die Interpretation richtet sich also zunächst auf die Erkenntnis des *Sujets*, des Themas oder Gegenstands der künstlerischen Darstellung. Von anderen Zeichen unterscheidet sich das Kunstwerk nach Danto dadurch, dass es nicht nur ein bestimmtes Thema darstellt, sondern zugleich eine Aussage darüber trifft, *wie* dieses Thema repräsentiert wird. Diese Bedeutungsdimension ist für das Kunstwerk charakteristisch.

Sie ist nun aber nicht unmittelbar wahrnehmbar, sondern erschließt sich erst in der Interpretation – und zwar am besten mit rhetorischen Mitteln. Kunst ist

„rhetorisch in dem Maße, wie sie zu wirken beabsichtigt, unsere Auffassung in intendierter Weise steuert und zu eigener Handlung veranlasst“ (Betzler 1998, 192).

Nach Danto bewirkt ein Kunstwerk, dass etwas in einer bestimmten Einstellung wahrgenommen wird. Wenn ein Bild beispielsweise Napoleon als römischen Imperator zeigt, dann soll der Betrachter des Bildes dadurch dazu bewegt werden, dem dargestellten Gegenstand gegenüber eine gewisse Haltung anzunehmen: Er soll Napoleon mit der Autorität und Würde der römischen Kaiser in Verbindung bringen. Diesen Zusammenhang zwischen Inhalt und ästhetischer Darstellung nennt Danto *metaphorische Verklärung*, die aber erst durch eine Interpretation zugänglich wird.

Ein Kunstwerk zeigt somit nicht nur sein *Sujet*, sondern zugleich auch die Art und Weise, wie es dieses *Sujet* darstellt. Insofern können wir unterscheiden zwischen dem Gehalt eines Kunstwerkes und der Art, *wie* dieser Gehalt ausgedrückt wird. Wenn wir ein Kunstwerk angemessen interpretieren wollen, berücksichtigen wir dabei nicht nur den Gehalt, sondern

auch die individuelle Art, wie dieser Gehalt dargestellt wird. Die Art der Darstellung macht nach Danto den *Stil* des Werkes aus. Stil ist näher bestimmt als „die Beziehung der Darstellung und demjenigen, der die Darstellung macht“ (Danto 1980, 300). Wenn ein Künstler eine für ihn charakteristische Art entwickelt, Gehalte auszudrücken, spricht man vom *Stil* des Künstlers. Der Stil eines Künstlers ist die Art, wie er die Welt sieht. Somit zeigen Kunstwerke uns die spezifische Weltsicht eines Künstlers. Für Danto spielt bei der Interpretation des Kunstwerks deshalb die Autorintention eine entscheidende Rolle. Etwas als Kunstwerk zu betrachten, bedeutet für ihn, die Intention des Künstlers zu verstehen. Hiermit aber ändert Danto seine Perspektive: Thematisch ist nicht mehr die Art und Weise, wie ein *Werk* etwas darstellt, sondern wie der *Künstler* sein Sujet selbst wahrnimmt.³³⁸

Darüber hinaus erweist sich Dantos Bestimmung von ‚Stil‘ als ziemlich problematisch. Für Danto ist Stil etwas Nicht-Wahrnehmbares: Unter Stil

„ist keine sichtbare Prägung des Kunstwerkes zu verstehen, denn das stilvolle Werk kann äußerlich von seinem stillosen Äquivalent nicht unterschieden werden. Das Kunstwerk wird vielmehr erst durch seine interpretative Genese konnotativ aufgeladen und dadurch zu einer Stilmutter verklärt. Allein die direkte faktische Beziehung zwischen der Darstellung und dem Künstler, der sie hervorbringt oder auswählt, erzeugt den Stil“ (Esser 1997, 27).

Entscheidend für den Stil eines Werkes sind die Umstände seiner Entstehung, das Bewusstsein und die Absicht des *Künstlers* – nicht die sinnliche und individuelle Eigenart der künstlerischen Darstellung selbst. Diese tritt bei Danto in den Hintergrund, denn um einem beliebigen Gegenstand Kunststatus zu verleihen, ist nur das Wissen um die Intention des Künstlers erforderlich; umgekehrt kann ein anderer beliebiger Gegenstand den gleichen intendierten Gehalt ausdrücken. Insofern qualifiziert ausschließlich, darauf hat Esser hingewiesen, die intellektuell vollzogene Assoziation mit der intendierten Interpretation diese Gegenstände zu Metaphern. Beruhe diese Verbindung, so Esser weiter, jedoch auf einem willkürlichen Bestim-

³³⁸ Vgl. Tegtmeyer 2004, 158.

mungsakt, dann sei das Zeichen selbst beliebig. Metaphern vermöchten es also keineswegs, ein besonderes Ausdrucksverhältnis verständlich zu machen, sondern müssten ebenso als konventionelle Zeichen verstanden werden, die in keinem engeren Verhältnis zu ihrem Gehalt als etwa Buchstaben, Worte oder Zahlen stehen. Auf diese Weise könne deshalb kein Unterschied zwischen künstlerischen und anderen Formen der Darstellung namhaft gemacht werden.³³⁹

Gegen Dantos Theorie kann daher, wie Esser geltend macht, zu Recht der Einwand erhoben werden, dass sie einseitig intellektualistisch ist. Er betrachte Kunstwerke allein hinsichtlich ihrer Funktion, einen gedanklichen Gehalt zu vermitteln, übersehe aber, dass der im Kunstwerk artikulierte Gehalt immer in einer *ästhetischen Form* ist, und isoliere den begrifflichen Gehalt. Gegen Dantos und andere einseitig intellektualistische Theorien wird dann für gewöhnlich der Begriff des ‚Sinnlichen‘ bzw. der sinnlichen Form am Kunstwerk als das Andere des Geistigen und Bedeutungsvollen ausgespielt.³⁴⁰

Insgesamt: Die Untersuchung der unterschiedlichen sprachanalytischen Ansätze in der Ästhetik hat gezeigt, dass es ihnen nicht gelingt, ihre eigenen Geltungsansprüche einzulösen und den Begriff ‚Kunstwerk‘ so zu fassen, dass die Definition sich ausschließlich auf Kunstwerke bezieht. Trotzdem werden hier auch wesentliche Anforderungen an eine Kunsttheorie deutlich: So betonen intentionalistische Theorien die Zielsetzungen, die der Werkentstehung zugrundeliegen. Der Historizismus macht deutlich, dass Kunst nur in ihrer historischen Entwicklung angemessen verstanden werden kann: Jedes Kunstwerk reiht sich – mehr oder weniger explizit – in die Geschichte der Kunstwerke ein. Institutionalistische Theorien haben ihre Stärke darin, dass sie Kunstwerke als Teil einer Kulturgemeinschaft ansehen und anerkennen, dass diese ohne ihren gesellschaftlichen Kontext nicht zu verstehen sind. Formalistische Theorien rücken die formalen Qualitäten von Kunstwerken in den Vordergrund, ohne die ein Kunstbegriff

³³⁹ Vgl. dazu ebd., 45.

³⁴⁰ Vgl. ebd., 46 ff.

nicht gewonnen werden kann.³⁴¹ Symboltheorien schließlich zeigen, inwieweit Kunstwerke bestimmte soziale, kognitive, politische oder persönliche Funktionen innehaben können.

Problematisch sind die Theorien deshalb, weil sie einen einseitigen Aspekt von Kunst als *fundamental ausweisen* und die übrigen darauf zurückführen. Es wurde gezeigt, dass sie nicht verständlich machen können, wie und weshalb ein bestimmtes Moment des Kunstbegriffs für sich genommen grundlegend sein kann.

Das Scheitern dieser einseitigen Theorien der Kunst lässt den Schluss zu, dass der Begriff der Kunst nur aus einem *systematischen Zusammenhang* heraus entwickelt werden kann. Das ist dann der Fall, wenn eine Kunsttheorie „das volle Phänomen der Kunst in der Interdependenz aller seiner Wirklichkeitsaspekte“ (Henrich, 1982, 16) in den Blick nimmt. Deshalb kann der Begriff der Kunst nur als eingebettet in ein System von anderen Begriffen verstanden werden, die sich wechselseitig aufeinander beziehen. Eine Theorie der Kunst sollte daher in der Lage sein, über unterschiedliche Phänomene Auskunft zu geben.³⁴²

Eine systematische Kunsttheorie in der Nachfolge Hegels kann diese Erfordernisse erfüllen, insofern sie jene theoretischen Horizonte, in denen ein Phänomen wie Kunst thematisch sein könnte, in *einem Zusammenhang* zur Darstellung bringt. Hegels Anspruch besteht darin, objektive Kriterien dafür abzugeben, welche Qualitäten einem Kunstwerk zukommen. Er ist nicht ausschließlich interessiert an einer Erläuterung des künstlerischen Schaffensprozesses oder einer Theorie ästhetischer Urteile, sondern versucht produktions- und rezeptionsästhetische Aspekte in einen umfassenden Rahmen zu stellen. Er versucht ein philosophisches Fundament für die

³⁴¹ So etwa affirmativ bei Bubner 1989 und Esser 1997.

³⁴² Vgl. dazu Henrich 1982, 14: „Gegenwärtige Kunsttheorien sind oft dadurch gekennzeichnet, dass sie auf den einen oder anderen dieser Problembereiche orientiert sind, dass sie aber nicht mehr davon ausgehen, dass die Weise, in der sie diese Aspekte aufnehmen, nur transitorische Vorformen eines integrierenden Theorieversuches sind, in den sie alsbald überführt werden müssen, um aufschlusskräftig zu sein.“

Entwicklung der Künste in der Geschichte bereitzustellen und die gesellschaftliche Rolle und Funktion von Kunst zu bestimmen.

Nachdem die wichtigsten Positionen der neueren analytischen Kunstphilosophie nun skizziert wurden, widme ich mich abschließend den postmodernen und poststrukturalistischen Theorien, die sich seit dem letzten Jahrhundert von Hegels Kunstphilosophie abgegrenzt haben.

5.6 Postmoderne und poststrukturalistische Theorien

Die ‚Postmoderne‘ ist eine philosophische Strömung, die sich hauptsächlich seit den 60er-Jahren des 20. Jahrhunderts herausgebildet hat.³⁴³ Die Philosophie der Postmoderne ist bekanntlich ein ziemlich heterogenes Phänomen, sodass der hier vorgenommene Versuch, ihre gemeinsamen Fragestellungen und Tendenzen aufzuzeigen, problematisch erscheinen muss. Dass man die Postmoderne häufig nicht als eine einzige philosophische Strömung wahrnimmt, liegt zum einen daran, dass sich ihre Vertreter auf ganz unterschiedliche philosophische Traditionen beziehen: auf Nietzsche, Kant, Wittgenstein, Heidegger, Saussure und Freud. Zum anderen weichen die unterschiedlichen Vertreter in ihrer Auffassung von Postmoderne voneinander ab, einige Denker haben sich sogar von dem Begriff ‚postmodern‘ überhaupt distanziert. Allerdings ist bei genauerer Betrachtung sehr wohl zu sehen, dass die unterschiedlichen Ansätze etwas miteinander zu tun haben. Trotz ihrer Verschiedenheit teilen alle hier als postmodern charakterisierten Positionen gemeinsame Grundprämissen. Zunächst verstehen sie sich als Kritik am Wissenschaftsideal der philosophischen Moderne. Aus der Sicht der Postmoderne beruht die moderne Wissenschaft auf dem Ausschluss des Heterogenen und „haltlosen Konstrukt[en]“ von „Wesensidentitäten“ (Goebel/Müller 2007, 15). Alle Kernbegriffe, die das Denken der Moderne geprägt haben, wie Einheit, Vernunft, Wahrheit, Begriff, Subjekt,

³⁴³ Wenn man den Begriff ‚postmodern‘, wie beispielsweise Habermas (1985), in einem ganz weiten Sinn versteht, erscheinen schon Nietzsche und Heidegger als ‚postmodern‘. Ich verwende ‚postmodern‘ in einem engeren Sinn und versteh die Postmoderne als eine Denkform, die erst in der Mitte des 20. Jahrhunderts entstanden ist.

Universalität und Sinn, geraten unter den postmodernen Generalverdacht, totalitär zu sein. Deshalb versucht das postmoderne Denken, der Moderne die Konzepte von Begriffslosigkeit, Pluralität und Heterogenität entgegenzusetzen. Damit ist auch schon gesagt, dass die Postmoderne sich insgesamt vom Begründungsdenken verabschiedet. Weil es keine einheitliche Form von Vernunft gibt, ist die Möglichkeit objektiver Begründungen nicht mehr gegeben. Auch in der Sprache gibt es keine feststehende Bedeutung mehr, alles ist sprachliche Interpretation. Dies führt zu einem epistemologischen Relativismus und Skeptizismus und einer normativen Bejahung des Pluralismus.³⁴⁴

Als besondere theoretische Strömung der Postmoderne wird häufig der französische Poststrukturalismus wahrgenommen. Der Poststrukturalismus ist zwar nicht ohne Weiteres mit der Postmoderne gleichzusetzen, teilt aber deren Grundanliegen und deren grundsätzliche Kritik an der Philosophie der Moderne. Auch die theoretischen Ansätze der Vertreter des Poststrukturalismus sind teilweise recht heterogen, aber es ist dennoch möglich, in den durchaus unterschiedlichen Ansätzen gemeinsame Anliegen und Prämissen zu finden.

Ich werde mich angesichts der Vielfalt des postmodernen und poststrukturalistischen Denkens im Folgenden auf einige exemplarische Positionen konzentrieren. Ausgehend vom Begriff des Postmodernen werde ich zunächst die zentralen Strukturen der postmodernen Ästhetik erläutern. Man kann zwar nicht von der Annahme ausgehen, dass es *eine* postmoderne Ästhetik gibt, aber in den verschiedenen Theorieentwürfen können durchaus gemeinsame Fragestellungen und Argumentationsstrukturen ausgemacht werden, die sich aus dem grundsätzlichen postmodernen Anliegen erklären. Ich werde mich auf die Ansätze Lyotards und Welschs konzentrieren. Im Anschluss werde ich die Grundgedanken der französischen Poststrukturalisten Barthes, Derridas und de Mans darstellen.

³⁴⁴

Vgl. ebd., 13 ff.

5.6.1 Die Ästhetik der Postmoderne

Der Begriff ‚Postmoderne‘ wurde 1979 durch Lyotards Schrift *Das postmoderne Wissen* in die philosophische Diskussion aufgenommen.³⁴⁵ Lyotard fragt in dieser Schrift nach den Kennzeichen des Wissens im 20. Jahrhundert. Er entwickelt den Begriff des ‚postmodernen Wissens‘ auf der Grundlage einer Reflexion auf das moderne Wissen. Modernes Wissen hatte für ihn die Form der Einheit, und diese Einheit kam durch die Berufung auf „große Metaerzählungen“ zustande. In der Moderne haben sich drei solcher „Metaerzählungen“ ausgebildet: die Aufklärung, die Philosophie des Idealismus und die Idee eines sinnvollen Verlaufs der Geschichte. Lyotard diagnostiziert, dass die Situation im 20. Jahrhundert dadurch gekennzeichnet sei, dass diese Metaerzählungen ihre Glaubwürdigkeit eingebüßt hätten. Weder der Rekurs auf die Absolutheit eines archimedischen Punktes des Erkennens noch auf die Einheitsperspektive eines philosophischen Systems sei noch möglich, „weil es mehrere Sprachspiele gibt, deren Regeln sich – wie bereits bei Wittgenstein – aus den verschiedenen Spielen selbst ableiten lassen“ (Pena Aguado 1994, 92). Die Verabschiedung von den verbindlichen großen Erzählungen setzt Lyotard zufolge eine Pluralität von unterschiedlichen Diskursen frei, die nicht mehr auf eine zentrale Perspektive reduziert werden können. Damit wird dieser Pluralismus unvereinbar mit der Idee einer allgemeingültigen Wahrheit. Es gibt für die Postmoderne nicht mehr *die* eine Wahrheit – im Gegenteil: Der Wahrheitsbegriff löst sich auf in ein punktuelles, vieldeutiges und widersprüchliches Wissen. Damit es nicht zu einer Unterdrückung der Pluralität kommt, darf kein Wahrheitsanspruch vor einem anderen privilegiert werden.

Auch die philosophische Begriffssprache der Moderne funktioniert für Lyotard nach den Gesetzen einer verallgemeinernden, von allen Besonderheiten absehenden Identifikation. Allein schon die begriffliche Bezeichnung zerstört die besondere und differenzierte Seinsweise der konkreten Dinge,

³⁴⁵ Zwar wurde der Begriff ‚Postmoderne‘ bereits in Pannwitz’ Essay *Die Krisis der europäischen Kultur* (1917) verwendet, doch erst durch Lyotards Schrift wurde er in der philosophischen Diskussion relevant. Vgl. Welsch 1988, 12 u. 31.

denn der Begriff sei nicht in der Lage die besondere Eigentümlichkeit eines individuellen Gegenstands auszudrücken. Der Begriff sei schließlich viel abstrakter als der konkrete Gegenstand selbst. Deshalb versucht Lyotard unter dem Begriff der „aisthesis“ eine Gegenstandserfassung zu etablieren, die sich durch ein Denken des Besonderen und Einzigartigen auszeichnet, indem sie – mit Kant gesprochen – vor der begrifflichen Synthesis geschieht. Nur auf diese Weise werde – so Lyotard – das Besondere und Heterogene nicht unter eine allgemeine Betrachtungsweise gezwungen, welche dessen spezifische Eigenarten gewaltsam einebne und dadurch zerstöre.

Auch im Bereich der Ästhetik zerstört die philosophische Begriffssprache nach Lyotard das eigentlich Ästhetische. Insofern richtet sich Lyotards Kritik gegen eine Ästhetik, die die Bedeutung einzelner Kunstwerke wie die der Kunst als solcher allein vom begrifflichen Denken her begründet. Lyotard zufolge ist das vor allem in Hegels Kunstphilosophie der Fall. Dadurch, dass Hegel das Kunstscheine als Erscheinung des Wahren interpretiert habe, habe er die Kunst nur durch Einordnung in eine begrifflich-systematische Totalität begründen können. Dadurch vernichte er aber gerade das, was er eigentlich erkennen wolle, weil er den Eigen-Sinn von Kunst verstelle. Lyotard bezieht eine Gegenposition zu Hegels Ästhetik, indem er Kunst als eine *eigene autonome* Sphäre versteht, die sich jedem anderen Diskurs prinzipiell entziehe und deswegen auch weder direkt noch symbolisch Wahres oder Gutes veranschauliche. Ein Verstehen von Kunst, d. h. ein Übertragen in Begriffssprache sei grundsätzlich nicht möglich, weil Kunst sich ja gerade dadurch auszeichne, dass sie begrifflich nicht zu fassen sei. Lyotards Ästhetik entspricht dem postmodernen Konzept von Pluralität, denn sie macht die Begriffslosigkeit, die Pluralität und das Heterogene zur Grundlage ihrer Argumentation. Die Vernunft will Lyotard aus der Kunst und ihrer Rezeption verbannt wissen.

Die Rezeption von Kunst ist daher nicht als begriffliche Abstraktion möglich, sondern nur als „aisthesis“:

„Es handelt sich nicht um die Frage nach dem Sinn und der Wirklichkeit dessen, was geschieht, oder was das bedeutet. Bevor man fragt:

was ist das?, was bedeutet das?, vor dem quid, ist ›zunächst‹ sozusagen erfordert, dass es geschieht, quod. Dass es geschieht, geht sozusagen immer der Frage nach dem, was geschieht ›voraus‹. Denn dass es geschieht: das ist die Frage als Ereignis; ›danach‹ erst bezieht sie sich auf das Ereignis, das soeben geschehen ist. Das Ereignis vollzieht sich als Fragezeichen, noch bevor es als Frage erscheint. Es geschieht, Il arrive ist ›zunächst‹ ein Geschieht es? Ist es, ist das möglich? Dann erst bestimmt sich das Fragezeichen durch die Frage: geschieht dies oder das, ist dies oder das, ist es möglich, dass dies oder das geschieht?“ (Lyotard 1984, 152)

Die aisthesis liefert dem Subjekt keine gegebenen Objekte, sondern nur ein momentanes Ereignis.

Das aisthetische Denken erhält in der Ästhetik des Erhabenen seine Zuspritzung. Lyotard knüpft – wie schon Adorno zuvor – an Kants Begriff des Erhabenen an und versteht das Erhabene als ästhetischen Ausdruck eines „Widerstreits“ (Lyotard 1994, 257). Schon bei Kant wird das Erhabene bekanntlich als widersprüchliche Empfindung bestimmt, weil es einerseits Wohlgefallen erregt, andererseits durch unvergleichliche Größe oder Macht ein Gefühl von Furcht und Ohnmacht auslöst. Diese Überlegungen greift Lyotard auf, aktualisiert aber den Begriff des Erhabenen im Sinne der Postmoderne. Lyotard interpretiert das Erhabene zunächst im Sinne Kants als Gefühl, das entsteht, wenn die Einbildungskraft nicht vermag, einen unendlichen oder ungeheuren Naturgegenstand darzustellen, und das Subjekt, sich der Ohnmächtigkeit seiner Vorstellungskraft bewusst, sich in sich zurückkehrt. Die Erfahrung des Unermesslichen oder Übermächtigen führt das Subjekt nach Kant dazu, ein ‚übersinnliches Vermögen‘ in sich zu entdecken, das der Natur überlegen ist. Die Entdeckung dieses Vermögens führt nach Kant bekanntermaßen zu einem Gefühl des Erhabenseins über die Natur. Während Kant in diesem Prozess also einen Beweis für die Überlegenheit der Vernunft gegenüber der Natur sieht, konzentrieren sich Lyotards Überlegungen auf die Bedeutung, die das Moment des Scheiterns der Vorstellungskraft für unser Denken hat. Damit setzt er den Akzent seiner Kantinterpretation auf das Moment, das die Unmöglichkeit der Darstellung in der Vorstellung verdeutlicht. Nach Lyotard berührt die Unendlichkeit oder Ungeheuerlichkeit der Natur das Subjekt so sehr, dass daraus

ein starkes Begehrnen entstehe. Die Vernunft fasse dieses Begehrnen als übernatürliche Aufforderung auf, wodurch eine spezifische Lust erregt werde. Dadurch gerät sie Lyotard zufolge in einen ekstatischen Zustand und in dieser Ekstase zwingt sie die Einbildungskraft, dieses Gefühl in die Sinnlichkeit zu übersetzen. Dies bezeuge, dass die Vernunft irrational geworden sei, denn sie verlange etwas Unmögliches: die sinnliche Darstellung eines Gefühls, für das die Anschauung keine Formen bereitstellen kann.³⁴⁶ Die Einbildungskraft ist nicht in der Lage, das Unendliche darzustellen. Denn die Voraussetzungen der Sinnlichkeit als solche, unsere apriorischen Anschauungsformen Raum und Zeit, können die Forderung nach Totalität nicht erfüllen: „Die Vorstellung des *Infinitum* übersteigt alle Begrenzungen von Raum und Zeit“ (Pena Aguado 1994, 54). Hierin erkennt Lyotard die Ohnmacht der Einbildungskraft, die „gegenüber der irrational gewordenen Vernunft keine Chance [hat], ihr Unrecht zum Ausdruck zu bringen“ (ebd., 97). In diesem „Widerstreit“ zwischen Vernunft und Einbildungskraft wird die Einbildungskraft Lyotard zufolge zum „Opfer der Ekstase der Vernunft“ (ebd., 97). Um das Erlebnis des Erhabenen sinnlich fassen zu können, bedarf es daher einer neuen Sensibilität – der Aisthesis –, die fähig ist, von Raum und Zeit Unabhängiges wahrzunehmen. Für Lyotard ist die Kunst, vor allem die der Avantgarde, der Versuch, diese neue „Empfänglichkeit“ zu kundzugeben. Gerade in der Kunst entstehe – so Lyotard – das Bedürfnis nach einer neuen Aufmerksamkeit für die Welt.

Kunst richtet sich damit für Lyotard auf das ‚Undarstellbare‘. ‚Undarstellbarkeit‘ versteht Lyotard als Gleichnis für das, was nicht vom Subjekt vereinnahmt werden kann, weil es seine Fähigkeiten übersteigt. Für Lyotard ist weder der Begriff der Form, noch der Begriff der Bedeutung dazu geeignet, Kunst zu beschreiben. Kunst ziele vielmehr auf ein intuitives Bewusstwerden von etwas Unbestimmten. Ihre zentrale Aufgabe sei das Erschüttern und Auflösen von Begriffen. Damit arbeite sie an einer fortschreitenden Negation eines feststehenden Sinns und werde dadurch

³⁴⁶

Vgl. Pena Aguado 1994, 96.

zum „Zeugnis [...] von der Inkommensurabilität von Denken und wirklicher Welt“ (Lyotard 1982, 34).

Auch Wolfgang Welsch geht es darum, die „Andersheit der Kunst gegenüber der Philosophie, [...] die Eigenständigkeit, Uneinholbarkeit und Unbegreiflichkeit der Kunst“ (Welsch 1990, 230) herauszustellen. Dazu greift er Lyotards Konzept der ‚Aisthesis‘ auf, denn dieses bietet für ihn die Möglichkeit einer Neubestimmung von Kunst. In der Kunst kann die sinnliche Wahrnehmung vor der „Herrschaft des Begriffs“ gerettet werden. Dementsprechend bestimmt er die Kunst als Explikation des „Eigensinn[s] des Sinnlichen“ (Welsch 1987, 23). Welsch grenzt sich damit von einem Sinnverständnis ab, das auf einen nicht sinnlichen, reinen Sinn fixiert ist. Er geht davon aus, dass sinnliche Momente für die Konstitution von Sinn unabdingbar sind. Aufgabe der Kunst ist in diesem Zusammenhang nicht wie bei Lyotard die Auflösung von Begriffen, sondern neue Sichtweisen zu initiieren:

„Die Kunstwerke würden im Kontext einer solchen Aisthetik eher als Werkzeuge der Bildung und Schulung des Wahrnehmungsvermögens aufgefasst und genutzt werden. Anhand ihrer wäre aisthetische Kompetenz zu entwickeln. Diese wird heute gerade lebensweltlich, nämlich angesichts der einschneidenden Unterschiede von Lebensformen, eminent wichtig. Zielpunkt einer solchen Aisthetik wäre also nicht eigentlich die Kunst, sondern wären Lebenspraxis und Lebensformen“ (Welsch 1990, 230).

Die Kunst hat damit Vorbild- und Schulungsfunktion für das aisthetische Denken, das als eigentlicher Modus der Welterfahrung bestimmt wird. Dass das aisthetische und nicht das logozentrische Denken Modus der Wahrheitserkenntnis sei, liege – so Welsch – an der veränderten Verfassung der Wirklichkeit selbst: Die heutige Wirklichkeit sei wesentlich über Wahrnehmungsprozesse, vor allem über Prozesse medialer Wahrnehmung konstruiert.³⁴⁷

Kunsterfahrung kann aber auch in einem anderen Sinn als Modell aisthetischen Denkens fungieren. Laut Welsch ist der Grundzug der Plura-

³⁴⁷ Vgl. Welsch 2003, 57 f.

lität essenziell für die Wirklichkeit. Die Kunst sei nun eine exemplarische Sphäre solcher Pluralität schon bezüglich ihrer Geschichte: vergangene Kunstwerke seien zwar abgelöst worden, aber nicht überholt, sie faszinierten uns noch immer:

„Diese [Werke; Anmerkung von S. O.] löschen und vernichten einander nicht. In der Kunst gilt vielmehr eine Koexistenz des Heterogenen, eine Sphäre des radikal Verschiedenen. Das Diktat der Chronologie ist hier weniger unerbittlich als anderswo. Während Chronos seine Kinder frisst, bleiben die Töchter der Kunst am Leben“ (Welsch 2003, 69).

So genommen, stellt Erfahrung von Kunst bereits eine Einübung in Pluralität dar. Nach Welsch ist die Unüberschreitbarkeit von Pluralität wichtig und leitend geworden und deshalb ist für ihn deutlich, dass jedes Sprachspiel, jeder Weltentwurf und jedes Wissenskonzept spezifisch und partikular ist. So begreife man, dass Wirklichkeitseinsicht, die an der Kunst längst ein exemplarisches Demonstrationsfeld gehabt habe, heute von ihr paradigmatisch zu entwickeln sie. Kunst vermöge unsere Grundverfassung – eben die der Pluralität – so nachdrücklich zur Erfahrung bringen, wie sonst kein Medium.

Die Etablierung eines generellen Begriffs von Kunst, wie sie in Hegels Ästhetik versucht worden ist, interessiert Welsch nicht mehr, denn diese sei einem angemessenen Verständnis der Kunstgegenstände nicht zuträglich. Sie führe nämlich dazu, dass über Kunst nur sehr allgemein gesprochen werden könne.³⁴⁸

5.6.2 Die poststrukturalistische Literaturtheorie

Auch in der poststrukturalistischen Literaturtheorie Barthes', Derridas und de Mans kommt die postmoderne Tendenz zur Pluralisierung zum Vorschein. Dies zeigt sich insbesondere darin, dass poststrukturalistische Literaturtheoretiker sich von der Frage nach einer begrifflich formulierbaren und allgemein erkennbaren Bedeutung eines literarischen Textes abwen-

³⁴⁸

Vgl. ebd., 220.

den. Sie halten die Frage nach Bedeutungen für zwecklos, weil sie lediglich auf unhaltbaren rationalistischen und hegelianischen Vorurteilen fuße.

In *S/Z* beginnt Roland Barthes damit, den traditionellen Textbegriff radikal infrage zu stellen.³⁴⁹ Er ist davon überzeugt, dass man literarische Texte nur dann erfassen kann, wenn man die Beziehungen ihrer sprachlichen Zeichen zueinander aufdeckt. Dabei ist es für Barthes nicht von Interesse, wie sich die Zeichen zu dem verhalten, was sie bezeichnen, also wie sich das Verhältnis von Zeichen und Bedeutung im Text darstellt. Im Gegenteil: Für ihn ist das rein phonetisch und damit sinnfrei verstandene Zeichen das wesentliche Merkmal eines Textes. Diese radikale Aufwertung des sprachlichen Zeichens bringt eine weitreichende Vereinzelung der sprachlichen Zeichen und damit zugleich eine Auflösung der Sinneinheit des Textes mit sich. Dadurch ist eine eindeutige und begrifflich formulierbare Aussage des Textes nicht mehr bestimmbar. Dies führt insgesamt zu einer Abwertung der Bedeutungsebene. Mit der Abwendung von der Bedeutungsebene verabschiedet sich Barthes auch ausdrücklich von der Frage nach dem Wahrheitsgehalt eines Textes, den man traditionell in seiner Bedeutung gesehen hatte: „Die Instanz des Textes ist nicht die Bedeutung, sondern der Signifikant in der semiotischen und psychoanalytischen Verwendung dieses Terminus“ (Barthes 1985, 11).

Damit wird die Pluralität zum konstituierenden Merkmal eines Textes. Dieser lässt sich nicht auf eine eindeutige Aussage oder Zeichenstruktur festlegen, sondern nur beschreiben als Zusammenwirken seiner vieldeutigen Zeichen, die sich nicht zu einer begrifflich definierbaren und fixierbaren Struktur vereinigen. Daher weist ein literarischer Text für Barthes keine feste und geschlossene Struktur mehr auf, sondern ist vielmehr ein offener Strukturierungsprozess.

Für die Literaturinterpretation wird deshalb wichtig, die gegenseitige Beziehung zwischen der Vereinzelung der Zeichen und der Pluralität des

³⁴⁹ Ich verzichte hier darauf, die strukturalistischen Phasen von Barthes' Entwicklung darzustellen, weil sie für den Zusammenhang dieses Kapitels nicht von Interesse sind.

Textes zu erkennen: „Einen Text interpretieren heißt nicht, ihm einen Sinn geben, heißt vielmehr abschätzen, aus welchem Pluralem er gebildet ist“ (Barthes 1987, 9). Deshalb ist der Versuch der strukturalen Erzählanalyse, eine letzte Struktur des Textes zu identifizieren, für Barthes vergeblich, denn damit werde man der Pluralität des literarischen Textes nicht gerecht:

„Das Werk besitzt gleichzeitig mehrere Bedeutungen und zwar aufgrund seiner Struktur, nicht infolge eines Unvermögens derer, die es lesen“ (Barthes 1967, 59).

Barthes gibt den Strukturbegriff damit nicht völlig auf, will aber die Struktur als partikular und vielfältig verstanden wissen.

Jaques Derrida hat Barthes' Betrachtungsweise radikaliert. Sein Ansatz besteht darin, nicht nur den Begriff der Struktur zu zersetzen, sondern im Anschluss an Nietzsche und Heidegger die philosophische Begrifflichkeit als solche zu hinterfragen. Für ihn fördert der Begriff die Erkenntnis nicht, sondern behindert sie, weil es ihn genau genommen überhaupt nicht gibt. In der philosophischen Tradition seit Platon werde ihm zwar eine „Sinnpräsenz“ unterstellt, in der Vorstellung, dass im Zeichen eine Bedeutung repräsentiert und damit unmittelbar gegenwärtig sei. Aber die Vorstellung von der Sinngegenwärtigkeit erweise sich bei näherer Betrachtung als Illusion. Derrida setzt der philosophischen Tradition die Strategie der *Dekonstruktion* entgegen, die die zentralen Begriffszusammenhänge der traditionellen Philosophie kritisch infrage stellt. Dabei richtet sich seine Kritik sowohl gegen das Postulat einer Sinnkohärenz als auch gegen die letzte Gültigkeit beanspruchenden philosophischen Systeme. Sein Bemühen zielt darauf, begriffliche Grenzen aufzubrechen und ein Spiel von Differenzen zu eröffnen, die unendlich aufeinander verweisen und sich ersetzen. Daher erübrigt sich für ihn auch der Wahrheitsanspruch traditioneller Wissenschaft. In seiner Schrift *Randgänge der Philosophie* wird deutlich, dass Derrida letztlich darauf abzielt, die Trennung von Philosophie und Kunst zu überwinden.

In der Literaturtheorie versucht Derrida das hermeneutische Postulat der Sinnkohärenz eines Textes zu widerlegen. Bei der Darstellung seiner Theorie bietet es sich an, von seinen beiden Grundbegriffen „*itérabilité*“ und

différance' auszugehen. Derridas Kritik richtet sich gegen einen der zentralen Begriffe des Strukturalismus den der *Wiederholung*' oder *Iterativität*'.³⁵⁰ Die Strukturalisten gehen davon aus, dass die Wiederholung eines Textelements, wie eines Wortes oder eines Begriffs, wesentlich zur Sinnkonstitution und zur Sinnkohärenz eines Textes beitrage, indem sie seine unterschiedlichen Momente offenbare.³⁵¹ Derrida hingegen behauptet, die Wiederholung eines Textelements stärke die Textkohärenz nicht, sondern zerstöre sie. Die semantische Wiederholung sei keine *Iterativität*, sondern lediglich eine *Iterabilität* – eine endlose Sinnverschiebung, die dadurch entstehe, dass der Sinn sich mit jeder Wiederholung verschiebe und von der vorausgegangenen Bedeutung abweiche. So zerstöre die Iterabilität die Sinneinheit oder Identität eines Textes. Damit trägt die Wiederholung eines Wortes im Text Derrida zufolge gerade nicht zu seiner eindeutigen Definition bei, sondern hat eine Sinnverschiebung zur Folge, die nicht eingrenzbar ist, weil sie nur Sinndifferenzen erkennen lässt, aber keine Sinngegenwart oder -kohärenz. Derrida versucht zu zeigen, dass Wortwiederholungen ständig neue und auch widersprüchliche Bedeutungen erhalten, die auf keine gemeinsame Grundlage mehr zu bringen sind.³⁵² Weil die Bedeutungen immer weiter von der ersten Bedeutung abweichen, wird der Text immer weiter partikularisiert und pluralisiert. Dieser Pluralismus ist mit dem hegelischen Gedanken eines für sich existierenden Begriffssystems nicht zu vereinbaren. Es gibt keine feststehenden Begriffe und keine Identität der begrifflichen Bedeutung mehr, sondern nur den unendlichen Verweis der Zeichen aufeinander.

In dem von ihm geprägten Begriff der *différance* sieht Derrida insofern ein Moment der Iterabilität, als sie das Moment der Sinnverschiebung bezeichnet. Er geht davon aus,

„dass die bezeichnete Vorstellung, der Begriff, nie an sich gegenwärtig ist, in hinreichender Präsenz, die nur auf sich selbst verwiese. Jeder Be-

³⁵⁰ Vgl. Zima 1997, 277 ff.

³⁵¹ Vgl. Greimas 1976, 28 f.

³⁵² Vgl. Zima 1997, 171 ff.

griff ist seinem Gesetze nach in eine Kette oder in ein System eingeschrieben, worin er durch das systematische Spiel von Differenzen auf den anderen, auf die anderen Begriffe verweist. Ein solches Spiel, die *différance*, ist nicht einfach ein Begriff, sondern die Möglichkeit der Begrifflichkeit, des Begriffsprozesses und -systems überhaupt“ (Derrida 1993, 114 f.).

Für Derrida gibt es nur die unabsließbare Bewegung der Zeichen, deren Differenz durch kein mit sich selbst identisches Zeichen als Ursprung begründet werden kann. Für den Text bedeutet das, dass seine Vieldeutigkeit im Mittelpunkt steht, die zu vielfältigen, einander widersprechenden Interpretationen einlädt.

Weist ein Text für Derrida eine widersprüchliche Struktur auf, so geht es Paul de Man um den Nachweis, dass Texte nicht nur widersprüchlich, sondern *aporetisch* sind. De Man greift Nietzsches Kritik der europäischen Metaphysik auf und macht wie Nietzsche die Wahrheit vom Irrtum abhängig:

„Wenn Wahrheit die Erkenntnis des systematischen Charakters einer bestimmten Art von Irrtum ist, dann wäre sie von der vorgängigen Existenz dieses Irrtums unlösbar abhängig“ (de Man 1988, 48).

Wenn die Bemühung, Wahrheit – wenn es sie überhaupt geben sollte – vom Irrtum zu trennen, vergeblich ist, löst de Man damit den Wahrheitscharakter der Wahrheit auf.

De Man führt immer wieder an, dass es dementsprechend auch keine ästhetische Wahrheit im Sinne Hegels geben kann, da jeder Text mehrere gleichermaßen gültige, aber unvereinbare Bedeutungen aufweise, sodass eine kohärente Textbedeutung negiert und die Frage nach der Wahrheit ad absurdum geführt werde. De Man stellt demgemäß neben der Aporie eine weitere sinnzersetzende Figur ins Zentrum seiner Ästhetik: die Allegorie. Er greift zunächst die traditionelle Unterscheidung von Allegorie und Symbol auf, löst sich aber dann von der üblichen Definition der Allegorie als bildhafter Darstellung eines Begriffs. Das Symbol kann de Man zufolge Ideelles und Materielles in einer harmonischen Ganzheit vereinheitlichen. De Man hat vor allem die Skulptur in Hegels klassischer Kunstform vor Augen, in der diese Synthese von Idee und Sinnlichkeit unmittelbar ge-

genwärtig sein soll. In diesem Sinne definiert de Man Hegels Ästhetik als eine ‚Ästhetik des Symbols‘ – ohne Hegels eigenen Symbolbegriff zu berücksichtigen, der gerade keine vollkommene Einheit im klassischen Sinne bezeichnet.³⁵³ De Man will darauf hinweisen, dass Hegels Ästhetik – unabhängig von seinem Symbolbegriff – eine Theorie der Vereinheitlichung im Sinne des klassischen Ideals ist.

De Man sieht, wie die anderen Poststrukturalisten, dieses Ideal sehr kritisch und stellt ihm die Allegorie als auflösende Figur gegenüber. Während dem Symbol im dargelegten Sinn Einheitscharakter zugesprochen werden kann, hat die Allegorie zersetzen Charakter, denn sie lässt die *Spaltung* von Ideellem und Materiellem hervortreten:

„Während das Symbol die Möglichkeit einer Identität oder Identifikation postuliert, bezeichnet die Allegorie in erster Linie eine Distanz in bezug auf ihren eigenen Ursprung, und indem sie dem Wunsch und der Sehnsucht nach dem Identischwerden entsagt, richtet sie sich in der Leere dieser zeitlichen Differenz ein. Damit bewahrt sie das Ich vor einer illusionären Identifikation mit dem Nicht-Ich, das nun erst, wenn auch unter Schmerzen, ungeschmälert als Nicht-Ich erkannt wird“ (de Man 1993, 104).

De Man behauptet einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen Subjekt und Objekt. Wenn man nicht mehr von Hegels Grundgedanken ausgehen kann, dass etwas Ideelles der Wirklichkeit zugrunde liegt, dass Natur und Geist gemeinsamen Ursprungs sind, kann die Wirklichkeit vom Subjekt nicht erkannt werden. Im Gegenteil: Es gibt eine nicht zu überwindende Differenz zwischen Idee und Realität und zwischen Geist und Natur. Aber nicht nur das: Die unterschiedlichen subjektiven Wirklichkeitsentwürfe entsprechen nicht nur nicht mehr der Realität, sondern sind auch miteinander nicht mehr vereinbar, da weder Wirklichkeit noch Subjekt einheitlich strukturiert sind.

Auch literarische Texte sind deshalb nur als widersprüchliche, aporetische Strukturen zu verstehen. De Man versucht, wie die anderen postmodernen und poststrukturalistischen Denker auch, die hegelianische These, der

³⁵³ Vgl. de Man 1982, 765. Vgl. dazu auch Zima 1997, 218.

zufolge Texte sinnvolle und kohärente Strukturen aufweisen, umzukehren. Literarische Texte sind für ihn Aporien, an denen nur ihr eigener Sinnverfall deutlich wird.³⁵⁴ Sie provozieren unvermeidlich einander wechselseitig bestreitende Lektüren, zwischen denen der Leser hin- und hergerissen wird. Texte sind deshalb als ‚Allegorien ihrer Unlesbarkeit‘ zu verstehen. Das allegorische Lesen ist das Fehlschlagen des Lesens, das auf eine Sinnkonstitution aus ist. Dadurch wird zugleich die Frage nach dem Wahrheitsgehalt hinfällig. Für de Man ist das nicht problematisch, weil er Literaturtheorie nicht als begriffliche Abhandlung über Literatur versteht, sondern als Literatur über Literatur. Damit wird bei ihm – wie auch bei Derrida – auch die Differenz zwischen Literatur und Theorie getilgt.

Gegen die postmoderne Hegelkritik – und die postmoderne Ästhetik überhaupt – können aber folgende Einwände erhoben werden: Ein erster grundlegender Einwand gegen die postmoderne Kritik am logozentrischen Denken und am philosophischen Begriff zielt darauf, ihr einen Selbstwiderspruch nachzuweisen. Will die These, dass die Welt und insbesondere die Kunst dem begrifflichen Denken grundsätzlich inkommensurabel ist, mehr sein als eine unausgewiesene Behauptung, dann muss diese These selbst argumentativ begründet werden. Damit wäre sie dann aber selbst eine Form logischer Argumentation.³⁵⁵ Wenn jede Kritik am begrifflichen Denken hinsichtlich der Kunst ihrerseits ihren Standpunkt erklären muss, führt eine prinzipielle Ablehnung logisch-begrifflicher Argumentation in einen Widerspruch.

Lyotards und Welschs Positionen, die der nicht-begrifflichen Aisthesis einen methodischen Primat einräumen, setzen voraus, dass der *Begriff* des Heterogenen, als des dem Begrifflichen prinzipiell Entzogenen, das durch die Aisthesis erfasst werden soll, treffend wiedergibt, was über das Heterogene ausgesagt werden soll – nämlich dass es begrifflich unfassbar ist. Das führt dann aber zu der Einsicht, dass die begrifflich diskursive Bestimmung

³⁵⁴ Insofern ähnelt de Mans Allegoriebegriff mit Lyotards Begriff des Erhabenen, der ebenfalls Sinnzerfall und Aporie meint.

³⁵⁵ Zur Form dieses Arguments vgl. Apel 1976, 273.

der Welt letztlich doch der ästhetischen Erfahrung vorgelagert ist. Kunst illustriert damit nur das, was der begrifflichen Einsicht auch zugänglich ist. Eine Bevorzugung des Nicht-Begrifflichen kann daher – auch im Bereich der Kunstphilosophie – nicht von einem begründeten Standpunkt aus geschehen.

Ein zweiter Einwand zielt auf die Ausdehnung des Erfahrungs begriffs: Die Aisthesis ist keine spezifische Kunstwahrnehmung, sondern der Begriff der ‚Aisthesis‘ wird so weit ausgedehnt, dass Wahrnehmung schlechthin ihr untergeordnet ist. Ästhetische Verhältnisse sind nicht für Kunst spezifisch, die Kunst hat nach Welsch allenfalls eine exemplarische Funktion, da man an ihr ästhetische Verhältnisse besonders intensiv studieren kann.³⁵⁶ Es handelt sich daher nur um eine quantitative Steigerung, mit der aber die Besonderheit der Kunstwahrnehmung nicht zu begründen ist. Lyotard und Welsch versuchen zwar, das Spezifische von Kunst zu retten, da sie aber Kunsterfahrung nicht hinreichend von anderen Formen der Wahrnehmung abgrenzen, kann dies nicht gelingen.

Auch gegen die poststrukturalistischen Theorien können einige grundlegende Einwände geltend gemacht werden: Zunächst soll die poststrukturalistische Kritik der Sinnkohärenz oder Sinnkonstanz diskutiert werden, die zu einem radikalen Bedeutungsrelativismus führt, der mit der hegelischen Idee eines objektiven Begriffssystems unvereinbar ist. Gegen diese These wenden Goebel/Müller ein, dass die poststrukturalistische Philosophie und Literaturtheorie nicht erklären könne, was es heiße und wie es möglich sei, Zeichen zu verstehen. Auch ihr sei es deshalb nicht gelungen, das Bedeutungsproblem in den Griff zu bekommen. Das Bedeutungsproblem müsse aber eine Lösung besitzen, sonst ließe es sich nicht sinnvoll formulieren, sonst könnte auch Derrida seinen Bedeutungsskeptizismus nicht verständlich machen. Die Existenz eines objektiven Begriffssystems könne daher als transzendentale Bedingung eines materialen Zeichensystems angesehen werden.³⁵⁷

³⁵⁶ Analog kann zu Lyotard argumentiert werden.

³⁵⁷ Vgl. Goebel/Müller 2007, 21.

Ähnliche grundlegende Einwände können gegen die Auflösung der Idee der Wahrheit erhoben werden: Die Erkenntnis, dass es um die Wahrheit so und nicht anders bestellt ist, erhebt selbst einen uneingestandenen allgemeinen Wahrheitsanspruch. Die Poststrukturalisten geraten daher in unaufliebbare Selbstwidersprüche zwischen ihren Aussagen und dem implizit dahinterstehenden Anspruch.³⁵⁸

Darüber hinaus scheint die poststrukturalistische Fassung des Werkbegriffs in wesentlichen Hinsichten ein traditionelles Textmodell zu bestätigen und die alte Vorstellung von einer ontologischen Autonomie des Kunstwerks zu erneuern. So spricht beispielsweise Paul de Man davon, dass ein Kennzeichen von Literarizität gerade der aporetische Selbstbezug der Sprache sei, der oben beschrieben wurde. Dieser „self-reflecting mirror-effect“ sei diejenige Eigenschaft, die „the work of literature in its essence“ (de Man 1983, 17) charakterisiere. Auf einer Metaebene ist die aporetische Bedeutung eines Textes gar nicht mehr aporetisch, sondern hat eine einfache Funktion – nämlich ‚Selbstreflexion‘. Die Selbstreflexion des literarischen Textes gilt als ein Prozess, durch den literarische Werke ihrer Beschaffenheit gewahr werden und damit zugleich ihre Autonomie behaupten. Damit jedoch bestätigt de Man die alte Vorstellung vom autonomen Kunstwerk.

5.7 Die Aktualität des hegelischen Ansatzes

Die wichtigsten Tendenzen der Entwicklung der neueren Ästhetik wurden skizziert und die Gründe für ihre Abgrenzung von Hegel genannt. Bei der Darstellung dieser Entwicklung wurden zwei Richtungen unterschieden: Heideggers und Adornos ästhetische Konzepte sehen sich noch den traditionellen Ideen von Wahrheitsanspruch und Werkgebundenheit der Kunst verpflichtet, während erfahrungsästhetische, performanztheoretische, sprachanalytische und postmoderne Positionen sich von der Idee der Wahrheit der Kunst, der Werkgebundenheit der Kunst und der Möglichkeit einer Bestimmbarkeit des Kunstbegriffs verabschieden.

³⁵⁸ Zur Form dieses Arguments vgl. Wandschneider 1995, 18.

Es hat sich gezeigt, dass die von den unterschiedlichen Theorien vorgebrachten Kritikpunkte nicht wirklich überzeugend Hegels kunstphilosophisches Konzept widerlegt haben.

Im Einzelnen: Die Forderung rezeptionstheoretischer Ansätze, den Begriff der ästhetischen Erfahrung zum Grundbegriff der Ästhetik zu machen, hat sich als nicht haltbar erwiesen. Eine Einschränkung der Ästhetik auf eine Rezeptionstheorie ist nicht möglich, da aus einer reinen Rezipientenperspektive weder ein angemessener Begriff von Kunsterfahrung noch ein Begriff des Kunstwerks gewonnen werden kann. Darüber hinaus konnte verdeutlicht werden, dass die Frage nach der Wahrheit der Kunst nicht, wie von erfahrungsästhetischen und postmodernen Positionen gefordert, einfach abgewiesen werden kann, sondern nach wie vor begründet ist. Daraus ergibt sich, dass eine philosophische Unterordnung der Vernunft im Bereich der Kunstphilosophie unter andere Vermögen nicht wahr sein kann, weil sie selbst rational begründet werden muss. Es konnte gezeigt werden, dass die Kunstphilosophie auf einen Werkbegriff nicht verzichten kann. Weiterhin wurde dargelegt, dass die Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst zweifellos sinnvoll ist.

So konnte herausgestellt werden, dass weder die Frage nach dem Wesen der Kunst noch die nach der Wahrheit der Kunst als unsinnig zurückgewiesen werden kann und Kunstphilosophie unaufhebbar an den Werkbegriff gebunden ist. Damit rückt Hegels Konzept in den Blick, das die Vielfalt und den Wandel der Kunst in den Begriff von Kunst einschließt.

Die allgemeinen Forderungen, die sich an eine zeitgemäße Kunstphilosophie aus den bisherigen Überlegungen ergeben und auf Hegels Ästhetik verweisen, werden nun in aller Kürze genannt:

Als erste und wichtigste Konsequenz angesichts der Dominanz des rezessionsorientierten Paradigmas der gegenwärtigen Ästhetik ergibt sich die Forderung nach einer Neubesinnung auf ein *werkästhetisches* Paradigma. Die Beschränkung der Ästhetik auf Rezeptionstheorie ist, wie gezeigt wurde, nicht zu verteidigen. Ebenso ist die Forderung abzulehnen, den Werkbegriff durch präsenztheoretische Kategorien wie ‚Performativität‘ oder

,Ereignis' zu ersetzen, da die zugrunde liegenden Prämissen, die von einem grundsätzlichen Wandel in den Künsten ausgeht, nicht haltbar ist.

Da der Skeptizismus, den neue Theorieansätze gegenüber der Wahrheitsästhetik hegen, zurückgewiesen werden konnte, ergibt sich zweitens die Forderung, die Wahrheitsästhetik wieder in ihr Recht zu setzen.

Insbesondere aus dem Scheitern der analytischen Kunstdefinitionen ergibt sich drittens die Forderung, den Kunstbegriff *ganzheitlich und systematisch* zu explizieren. Das heißt, eine Kunsttheorie sollte das gesamte Phänomen der Kunst einschließlich aller seiner Wirklichkeitsaspekte in den Blick nehmen, um über unterschiedliche Phänomene Auskunft geben zu können.

Eine systematische Kunsttheorie in der Nachfolge Hegels kann diesen Bedingungen genügen, insofern sie beansprucht, alle Aspekte, in denen Kunst thematisch wird, in einen *geschlossenen systematischen* Zusammenhang zu bringen. Hegel versucht ein philosophisches Fundament für die Entwicklung der Künste in der Geschichte bereitzustellen und die gesellschaftliche Rolle und Funktion von Kunst zu bestimmen. Er entwickelt also einen Kunstbegriff, der nicht durch einen Verweis auf gemeinsame Wahrnehmungsqualitäten von Kunstwerken zustande kommt, sondern durch ihre spezifische Erkenntnisfunktion. Dadurch kann ein Kunstbegriff etabliert werden, der die Vielfalt und den Wandel der Kunst einschließt. Darüber hinaus kann Hegels Werkbegriff für gegenwärtige Diskussionen fruchtbar gemacht werden, da er auf einem Werkidentitätsmodell basiert, das Negativität, Dissonanzen und Prozesshaftigkeit einbezieht. Die Argumente zugunsten einer systematischen Kunstphilosophie, wie sie von Hegel angestrebt wurde, sind also auch heute noch aktuell, sodass die Rückbesinnung auf Hegel durchaus eine ernst zu nehmende Option für die gegenwärtige Ästhetik ist.

Es ist nicht falsch, sich der historischen Leistung Hegels zuzuwenden, auch wenn dies nicht heißen soll, kritiklos zu Hegels kunstphilosophischen Ansichten zurückzukehren. Dazu musste sich die vorliegende Untersuchung insbesondere mit der These vom Vergangenheitscharakter der Kunst auseinandersetzen. Gerade Hegels Kunstphilosophie bietet sowohl interessante

als auch heute noch aktuelle Einsichten in das Wesen der Kunst, von denen zugleich zu sehen ist, wie sie in der der Kunstphilosophie vorgelagerten Theorie der Logik fundiert sind.

6. FAZIT

Die vorliegende Arbeit hat Hegels Kunstwerkbegriff unter dem Aspekt seiner Fundierung in der *Wissenschaft der Logik* kritisch analysiert und auf seine Aktualität hin befragt. Es ging aber nicht nur darum, Hegels Kunstbegriff kritisch zu rekonstruieren. Ein weiteres Anliegen dieser Arbeit besteht darin, zu verdeutlichen, dass Hegels Ästhetik sich als ernst zu nehmende Alternative jenseits der neueren Ästhetiktheorien anbietet.

Zunächst wurden Hegels Wahrheitsbegriff und Geistbegriff diskutiert, um aufzuzeigen, *wie* Hegel seine kunstphilosophischen Aussagen in einer vorgelagerten Wissenschaft des Logischen und einer Philosophie des Geistes fundiert (Kapitel 2). Diese Überlegungen helfen, Hegels Begriff der Kunst als Wissen der Wahrheit zu erörtern und Hegels Option für diese Position grundsätzlich zu rekonstruieren und zu plausibilisieren. Allerdings musste dazu noch ein wesentlicher Kritikpunkt an Hegels Argumentation diskutiert werden: die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst. Es wurde dargelegt, dass die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst zurückgewiesen werden kann, ohne sich grundsätzlich von Hegels Position zu verabschieden.

Die vorliegende Analyse hat ans Licht gebracht, dass die Stärke von Hegels Kunstphilosophie im Wesentlichen darin besteht, dass sie über einen begründeten Kunstbegriff verfügt. Der Kunstbegriff geht nicht als eine Voraussetzung ein, sondern wird systematisch abgeleitet und legitimiert.

Das dritte Kapitel der Arbeit diskutierte die Struktur des Kunstwerks mit Rückbezug auf die logische Kategorie des *Begriffs*. Die Philosophie des absoluten Geistes, in der die Kunst von Hegel verortet wird, ist als dritter und damit höchster Teil der Geistphilosophie so konzipiert, dass sie der Begriffslogik als höchstem Teil der Logik korrespondiert. Dies gibt besonderen Aufschluss über die Möglichkeiten einer Deutung der Kunst aus der Perspektive einer vorgesetzten Theorie der Logik. Hegel versteht das Kunstwerk als Realisierung des logischen Begriffs. Hegels Theorie des Begriffs wurde zunächst rekonstruiert, um die Besonderheit einer begrifflichen Identität näher fassen zu können. Die Kategorie des Begriffs ist, wie

dargestellt wurde, zugleich der Schlüssel für Hegels Kunstphilosophie insgesamt wie auch zur Deutung des Kunstwerks. In seiner Theorie der Bestimmtheit des Ideals zeigt sich Hegels Bemühen, die Struktur des Kunstwerks von der Struktur des Begriffs her zu interpretieren. Auf dieser Grundlage konnte herausgearbeitet werden, dass sich die Struktur des Kunstwerks durch einen ‚negativen Selbstbezug‘ auszeichnet. So wurde ein Werkbegriff etabliert, der in der Lage ist, moderne Kunstformen zu integrieren. Damit ist Hegels Theorie zweifellos anschlussfähig an aktuelle Debatten über die philosophische Herausforderung moderner Kunst.

Im vierten Kapitel wurden dann die Konsequenzen von Hegels Fassung des Begriffs für den Begriff der Kunst und die Entwicklung der Kunstformen dargestellt. Zunächst wurde kurz skizziert, inwiefern die Gliederung der Kunstphilosophie insgesamt den Momenten des Begriffs folgt. Sodann wurde die Entwicklung der Kunstformen untersucht. Dabei wurden die historische Ausdifferenzierung des Kunstbegriffs und die systematisch-begriffliche Einteilung der drei Kunstformen unterschieden. Hegels Kunstbegriff erwies sich grundsätzlich als durchaus überzeugend, da er nicht statisch und überzeitlich gefasst wird, sondern nur vor dem Hintergrund der geschichtlichen Kunstentwicklung.

Einige Kritikpunkte waren an Hegels Argumentation anzubringen: Sie weist nicht nur einige offenkundige Inkonsistenzen auf, sondern auch Hegels Vorstellung eines hierarchischen Fortschritts im Bereich der Kulturgeschichte, auf deren oberster Stufe die christlich-abendländische Kultur steht, muss aus heutiger Sicht Kritik erregen. Des Weiteren wurde gezeigt, dass die Kunstformen nur eine sehr grobe Einteilung historischer Epochen der Kunstgeschichte ermöglichen. Daher sind die Kunstformen zwar historisch ausgebildet, funktionieren aber nicht wirklich als Epochenbezeichnungen in der Kunstgeschichte.

Mit der Analyse der systematisch-begrifflichen Einteilung der Kunstformen konnte dargelegt werden, dass die Kunstformen unterschiedliche Formen von Selbstreflexivität realisieren. Darüber hinaus wurde herausgearbeitet, dass Hegel in der Theorie der romantischen Kunst in gewisser Weise schon vorweggenommen hat, was wir heute als Charakteristika der modernen

Kunst ansehen. Die das Denken Hegels kennzeichnende Modernität machte es dieser Arbeit auch möglich, Hegels Theorie anzuwenden auf die Kunst des 20. Jahrhunderts. So konnte am Beispiel einer konkreten Kunstbetrachtung gezeigt werden, dass die Theorie der romantischen Kunst auch als Modell für solche Kunstformen dienen kann, denen scheinbar kein ‚Werk‘ in traditionellem Sinne mehr zugrunde liegt.

Das letzte Kapitel hat sich mit der Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert auseinandergesetzt. Die neuere Ästhetik, so die These, hat sich von Hegels Paradigmen abgewendet – weder Hegels Kunstbegriff, der Kunst als ein ‚Wissen der Wahrheit‘ versteht, noch Hegels Werkbegriff scheinen heute noch aktuell zu sein. Die neueren Strömungen in der Ästhetik wurden idealtypisch dargestellt, ihre Kritikpunkte an Hegel wurden zusammengetragen und diskutiert. Dabei wurden zwei grundsätzliche Richtungen unterschieden: Heideggers und Adornos Positionen, die noch an Wahrheitsfunktion und Werkbegriff als Grundlage der Ästhetik festhalten, wurden von neueren erfahrungsästhetischen, performanztheoretischen, sprachanalytischen und postmodernen Ansätzen abgegrenzt, die sich von diesen Paradigmen grundsätzlich verabschieden.

Zunächst wurde gezeigt, dass sowohl Heidegger als auch Adorno sich nicht von hegelschen Prämissen und Kategorien lösen konnten. Dann wurde begründet, dass an erfahrungsästhetischen, performanztheoretischen, sprachanalytischen und postmodernen Paradigmen orientierte Positionen ihre Ziele nicht einzulösen vermögen. Die moderne Ästhetik konnte ihrerseits von Hegel her kritisiert werden: Der Verzicht auf eine Wahrheitsorientierung und ein werkästhetisches Paradigma erwies sich als entscheidender Mangel neuerer Ästhetiktheorien, der nicht zuletzt mit einem eingeschränkten Verständnis dieser Begriffe zusammenhängt.

Das Kapitel zur Kritik der neueren Ästhetik hat daher die Widersprüchlichkeit dieser Positionen aufgewiesen und für eine Rückkehr zu einer Werks- und Wahrheitsästhetik argumentiert. Auch Definitionsversuche des Kunstbegriffs in der sprachanalytischen Ästhetik wurden als einseitig verworfen und es wurde dargelegt, dass nur ein ganzheitlicher, systematischer

Ansatz vermag, verschiedene Ansprüche an die Definition des Kunstwerks konsistent zu integrieren.

Diese Arbeit hat an der hegelischen Kunstphilosophie die Möglichkeiten eines solchen Ansatzes für die Ästhetik diskutiert. Denn Hegels Philosophie des Kunstwerks ist das Paradigma einer systematischen Ästhetik, die den Anspruch erhebt, die Bestimmung des Kunstwerk begriffs umfassend zu begründen. Ein Rückgriff auf Hegel hat die wichtigsten Argumente für einen solchen Ansatz deutlich werden lassen, insbesondere, da sich Hegels Fassung des Kunstwerk begriffs als philosophisch überzeugend und offen für die Integration moderner Kunstformen erwiesen hat.

Die Arbeit strebte durch die Analyse von Hegels Kunstwerk begriff an, den Anstoß zu geben, sich auch heute wieder werkästhetischen Fragestellungen zu widmen – um so ein wichtiges Desiderat der Ästhetik zu beheben. So konnte gezeigt werden, dass ein Rückgriff auf Hegel auch für die aktuelle Ästhetikdebatte ein fruchtbare Ausgangspunkt ist.

LITERATUR

Georg Wilhelm Friedrich Hegel

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Hegel: Werke in 20 Bänden. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845. Hg. von Moldenhauer, E./Michel, K.M. Frankfurt a. M. 1993
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Hg. von Gethmann-Siefert, Annemarie. Hamburg 2003 [Hegel (Hotho)]
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Herrmann, Victor von Kehler. Hg. von Gethmann-Siefert, Annemarie/Collenberg-Plotnikov, Bernadette. München 2004
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hg. von Gethmann-Siefert, Annemarie/Kwon, Jeong-Im/Berr, Karsten. Frankfurt a. M. 2005 [Hegel (von der Pforten)]
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesung über die Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. Hg. von Schneider, Helmut. Frankfurt am Main 1995 [Hegel (Ascheberg)]

Sonstige Literatur

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie. Frankfurt a. M. 1973
- Adorno, Theodor W.: Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a. M. 1969
- Adorno, Theodor W.: Nachgelassene Schriften. Abt. IV, Vorlesungen, Band 13: Zur Lehre von der Geschichte und der Freiheit. Frankfurt a. M. 2001
- Adorno, Theodor W.: Noten zur Literatur. Frankfurt a. M. 1974
- Apel, Karl-Otto: Transformation der Philosophie. Frankfurt a. M. 1976
- Aristoteles: Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst. Übersetzt, herausgegeben und mit einer Vorbemerkung versehen von Olof Gigon. München 1983

- Arndt, Andreas/Bal, Karol/Ottmann, Henning: *Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst*, Bd. I. *Hegel-Jahrbuch* 1999. Berlin 2000
- Arndt, Andreas/Bal, Karol/Ottmann, Henning: *Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst*, Bd. II. *Hegel-Jahrbuch* 2000. Berlin 2000
- Baberowski, Jörg: *Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault*. München 2005
- Barthes, Roland: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt a. M. 1985
- Barthes, Roland: *Kritik und Wahrheit*. Frankfurt a. M. 1967
- Barthes, Roland: *S/Z*. Frankfurt a. M. 1987
- Beardsley, Monroe C.: *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. New York 1958
- Bensch, Georg: *Vom Kunstwerk zum ästhetischen Objekt. Zur Geschichte der phänomenologischen Ästhetik*. München 1994
- Bertram, Georg W.: *Kunst. Eine philosophische Einführung*. Stuttgart 2005
- Betzler, Monika: *Danto*. In: Nida-Rümelin, Julian/Betzler, Monika (Hg.): *Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen*. Stuttgart 1998, S. 189-197
- Bilan, Sahidi Maman: *Die „Idee“ in Hegels „Wissenschaft der Logik“*. Rekonstruktion und Interpretation der Begriffslogik. Diss. Aachen 2001
- Bluhm, Roland/Schmücker, Reinold (Hg.): *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Paderborn 2002
- Bodammer, Theodor: *Hegels Deutung der Sprache. Interpretationen zu Hegels Äußerungen über die Sprache*. Hamburg 1969
- Böhme, Gernot: *Aisthetik. Vorlesungen über Ästhetik als allgemeine Wahrnehmungslehre*. München 2001
- Böhme, Gernot: *Atmosphäre. Essay zur neuen Ästhetik*. Frankfurt a. M. 1995

- Bradl, Beate: Die Autonomie des Schönen. In: Gethmann-Siefert, Annemarie u. a. (Hg.): Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste. München 2005, S. 77-96
- Bradl, Beate: Die Rationalität des Schönen bei Kant und Hegel. München 1998
- Bubner, Rüdiger: Ästhetische Erfahrung. Frankfurt a. M. 1989
- Bungay, Stephen: Beauty and Truth. A Study of Hegel's Aesthetics. New York 1987
- Carroll, Noël: Theorizing the Moving Image. Cambridge 1996
- Cobben, Paul/Cruysbergs, Paul/Jonkers, Peter u.a. (Hg.): Hegel-Lexikon. Darmstadt 2006
- Culler, Jonathan: Literaturtheorie. Eine kurze Einführung. Stuttgart 2002
- Danto, Arthur C.: Die philosophische Entmündigung der Kunst. München 1993
- Danto, Arthur C.: Die Verklärung des Gewöhnlichen. Eine Philosophie der Kunst. Frankfurt a. M. 1991
- Danto, Arthur C.: Kunst nach dem Ende der Kunst. München 1996
- Davies, Stephen: Definitions of Art. New York 1991
- de Man, Paul: Allegorien des Lesens. Frankfurt a. M. 1988
- de Man, Paul: Ideologie des Ästhetischen. Hg. von Christoph Menke. Frankfurt a. M. 1993
- de Vos, Lu: Die Bestimmung des Ideals. Vorbemerkungen zur Logik der Ästhetik. In: Gethmann-Siefert, Annemarie u. a. (Hg.): Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste. München 2005, S. 41-52
- Demand, Christian: Die Beschämung der Philister. Wie die Kunst sich der Kritik entledigte. Hannover 2003
- Derrida, Jaques: Die Schrift und die Differenz. Frankfurt a. M. 1976
- Derrida, Jaques: Randgänge der Philosophie. Wien 1988

- Dewey, John: *Kunst als Erfahrung*. Frankfurt a. M. 1980)
- Dickie, George: *Art and the Aesthetic*. Ithaca 1974
- Drüe, Hermann: IV Die Philosophie des Geistes (§§ 377-577). In: ders. (Hg.): *Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“*. Ein Kommentar zum Systemgrundriss. Frankfurt a. M. 2000, S. 206-289
- Düsing, Klaus: Das Problem der Subjektivität in Hegels Logik. *Hegel-Studien*, Beiheft 15. Bonn 1976
- Eco, Umberto: *Das offene Kunstwerk*. Frankfurt a. M. 1977
- Eichel, Christine: *Vom Ermatten der Avantgarde zur Vernetzung der Künste. Perspektiven einer interdisziplinären Ästhetik im Spätwerk Theodor W. Adornos*. Frankfurt a. M. 1993
- Esser, Andrea Marlen: *Kunst als Symbol. Die Struktur ästhetischer Reflexion in Kants Theorie des Schönen*. München 1997
- Gadamer, Hans-Georg: *Die Aktualität des Schönen*. Stuttgart 1977
- Gadamer, Hans-Georg: *Zur Einführung*. In: Heidegger, Martin: *Der Ursprung des Kunstwerkes*. Stuttgart 1999, S. 93-114
- Gallie, W. B.: *The Function of Philosophical Aesthetics*. In: *Mind* 57 (1948), S. 302-321
- Gasché, Rodolphe: *The Theory of Natural Beauty and its Evil Star: Kant, Hegel, Adorno*. In: *Research in Phenomenology* 32 (2002), S. 103-122
- Gethmann-Siefert, Annemarie/de Vos, Lu/Collenberg-Plotnikov, Bernadette (Hg.): *Die Geschichtlichkeit der Kunst und die Bestimmung der Künste*. München 2002
- Gethmann-Siefert, Annemarie/Pöggeler, Otto (Hg.): *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. *Hegel-Studien*, Beiheft 27. Bonn 1986
- Gethmann-Siefert, Annemarie: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. *Hegel-Studien*, Beiheft 24. Bonn 1984
- Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einführung in die Ästhetik*. München 1995

- Gethmann-Siefert, Annemarie: Einführung in Hegels Ästhetik. München 2005
- Gethmann-Siefert, Annemarie: Hegel über das Hässliche in der Kunst. In: Arndt, Andreas/Bal, Karol/Ottmann, Henning: Die Kunst der Politik – die Politik der Kunst, Bd. II. Hegel-Jahrbuch 2000. Berlin 2000, S. 21-41
- Gethmann-Siefert, Annemarie: Hegels These vom Ende der Kunst und der „Klassizismus“ der Ästhetik. In: Hegel-Studien 19. Bonn 1984, S. 205-258
- Goebel, Bernd/Müller, Fernando Suárez (Hg.): Kritik der postmodernen Vernunft. Über Derrida, Foucault und andere zeitgenössische Denker. Darmstadt 2007
- Goodman, Nelson: Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie. Frankfurt a. M. 1997
- Goodman, Nelson: Weisen der Welterzeugung. Frankfurt a. M. 1984
- Greimas, A. J.: Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques. Paris 1976
- Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen. Frankfurt a. M. 1985
- Halbig, Christoph/Quante, Michael/Siep, Ludwig: Hegels Erbe. Frankfurt a. M. 2004
- Hamburger, Käte: Die Logik der Dichtung. Stuttgart 19944
- Hamburger, Käte: Wahrheit und Ästhetische Wahrheit. Stuttgart 1979
- Hauskeller, Michael (Hg.): Was das Schöne sei. Klassische Texte von Platon bis Adorno. München 19993
- Hauskeller, Michael: Was ist Kunst? Positionen der Ästhetik von Platon bis Adorno. München 20047
- Heidegger, Martin: Der Ursprung des Kunstwerkes. Stuttgart 1999 (Nachdr.)
- Helferich, Christoph: Kunst und Subjektivität in Hegels Ästhetik. Kronberg 1976

- Henrich, Dieter/Iser, Wolfgang: Theorien der Kunst. Frankfurt a. M. 1982
- Henrich, Dieter/Solbach, Renate: Zukunft im Enden. Dieter Henrich im Gespräch mit Renate Solbach. Online-Ausgabe des Jahrbuchs für europäische Prozesse 7. Jg., 2008.
URL: http://www.iablis.de/iablis_t/2008/henrich08.html, zuletzt abgerufen am 17.08.2010
- Hespe, Franz/Tuschling, Burkhard (Hg.): Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes. Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989. Stuttgart-Bad Cannstatt 1991
- Hespe, Franz: System und Funktion der Philosophie des subjektiven Geistes. In: Hespe, Franz/Tuschling, Burkhard (Hg.): Psychologie und Anthropologie oder Philosophie des Geistes. Beiträge zu einer Hegel-Tagung in Marburg 1989. Stuttgart-Bad Cannstatt 1991, S. 490-521
- Hilmer, Brigitte: Kunst als verkörperte Bedeutung. In: Gethmann-Siefert, Annemarie u. a. (Hg.): Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste. München 2005, S. 53-66
- Hilmer, Brigitte: Scheinen des Begriffs. Hegels Logik der Kunst. Hamburg 1997
- Hilmer, Brigitte: Wie ist moderne Kunst möglich? Die Auseinandersetzung Heideggers und Adornos mit Hegels These vom Ende der Kunst. In: Schröter, Hartmut (Hg.): Technik und Kunst. Heidegger: Adorno. Münster 1988, S. 86-96
- Horstmann, Rolf-Peter (Hg.): Seminar: Dialektik in der Philosophie Hegels. Frankfurt a. M. 1978
- Hösle, Vittorio: Hegels System. Der Idealismus der Subjektivität und das Problem der Intersubjektivität. Ungekürzte Studienausgabe. Hamburg 1988
- Huhn, Thomas: Adorno's Aesthetics of Illusion. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 44 (1985), S. 181-190
- Jaeger, Petra/Lüthe, Rudolf: Distanz und Nähe. Reflexionen und Analysen zur Kunst der Gegenwart. Würzburg 1983

- Jaeschke, Walter: Kunst und Religion. Überlegungen zu ihrer geistphilosophischen Grundlegung. In: Gethmann-Siefert, Annemarie u. a. (Hg.): Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste. München 2005, S. 97-108
- Jähnig, Dieter: Hegel und die These vom ‚Verlust der Mitte‘. In: Spengler-Studien. Festgabe für Manfred Schröter zum 85. Geburtstag. München 1965, S. 147-176
- Jamme, Christoph (Hg.): Kunst und Geschichte im Zeitalter Hegels. Hamburg 1996
- Jauß, Hans Robert (Hg.): Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen. München 1968
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft. Hg. von Wilhelm Weischedel, Theorie-Werkausgabe Bd. III und IV. Frankfurt a. M. 1968
- Kant, Immanuel: Kritik der Urteilskraft. Hg. von Wilhelm Weischedel. Theorie-Werkausgabe Bd. IX und X. Frankfurt a. M. 1968
- Kern, Andrea: Schöne Lust. Eine Theorie der ästhetischen Erfahrung nach Kant. Frankfurt a. M. 2000
- Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang: Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst. Bielefeld 2005
- Kleinmann, Bernd/Schmücker, Reinold (Hg.): Wozu Kunst? Die Frage nach ihrer Funktion. Darmstadt 2001
- Koppe, Franz: Grundbegriffe der Ästhetik. O. O. u. o. J.
- Körfer, Elisabeth: Abwesen entbirgt Anwesen. Heideggers Deutung der bildenden Kunst der Moderne. Bonn 2008
- Kulenkampff, Jens: Metaphysik und Ästhetik: Kant zum Beispiel. In: Kern, Andrea/Sonderegger, Ruth: Falsche Gegensätze. Zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik. Frankfurt a. M. 2002
- Küpper, Joachim/Menke, Christoph: Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Frankfurt a. M. 2003
- Kutschera, Franz: Ästhetik. Berlin, New York 1989

- Kwon, Dae-Joong: *Das Ende der Kunst. Analyse und Kritik der Voraussetzungen von Hegels These*. Würzburg 2004
- Kwon, Jeong-Im: *Hegels Bestimmung der Kunst. Die Bedeutung der symbolischen Kunstform in Hegels Ästhetik*. München 2001
- Levinson, Jerrold: *Music, Art, and Metaphysics. Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca, London 1990
- Lichte-Fischer, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main 2004
- Liessmann, Konrad Paul: *Ohne Mitleid. Zum Begriff der Distanz als ästhetische Kategorie mit ständiger Rücksicht auf Theodor W. Adorno*. Wien 1991
- Liessmann, Konrad Paul: *Philosophie der modernen Kunst*. Wien 1999
- Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hg.): *Materialien zur ästhetischen Theorie Th. W. Adornos. Konstruktion der Moderne*. Frankfurt a. M. 1980
- Lüdeking, Karlheinz: *Analytische Philosophie der Kunst*. Frankfurt a. M. 1988
- Lyotard, Jean-Francois: *Das postmoderne Wissen*. Graz, Wien 1986
- Lyotard, Jean-Francois: *Das Erhabene und die Avantgarde*«, in: *Merkur* 424 (1984), S. 151-164
- Lyotard, Jean-Francois: *Die Analytik des Erhabenen*. München 1994
- Majetschak, Stefan: *Ästhetik zur Einführung*. Hamburg 2007
- Marquard, Odo: *Zur Bedeutung der Theorie des Unbewussten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst*. In: Jauß, Hans Robert (Hg.): *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen*. München 1968, S. 343-374
- McTaggart, John/McTaggart, Ellis: *A commentary on Hegel's Logic*. New York 1964
- Melaney, William D.: *Art as a Form of Negative Dialectics: 'Theory' in Adorno's Aesthetic Theory*. In: *The Journal of Speculative Philosophy* IX/1 (1997), S. 40-52

- Menke, Christoph: Die Reflexion im Ästhetischen. In: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunswissenschaft 46/2 (2001), S. 161-174
- Mersch, Dieter: *Aura und Ereignis*. Frankfurt a. M. 2002
- Mersch, Dieter: Die Kunst des Performativen und die Performativität der Künste. In: Klein, Gabriele/Sting, Wolfgang: *Performance. Positionen zur zeitgenössischen szenischen Kunst*. Bielefeld 2005, S. 33-51
- Mure, Geoffrey Reginald Gilchrist: *A study of Hegel's Logic*. Oxford 1950
- Mure, Geoffrey Reginald Gilchrist: *The Philosophy of Hegel*. New York, Toronto 1965
- Nietzsche, Friedrich: Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn. In: Werke Band 5. München 1980
- Osborne, Harold: What Is a Work of Art? In: Bender, John W./Blocker, Gene H. (Hg.): *Contemporary Philosophy of Art. Readings in Analytic Aesthetics*. Englewood Cliffs (N. J.) 1991, S. 225-231
- Otto, Marcus: Ästhetische Wertschätzung. Bausteine zu einer Theorie des Ästhetischen. Berlin 1993
- Paál, Gábor: Was ist schön? Ästhetik und Erkenntnis. Würzburg 2003
- Paetzold, Heinz: Ästhetik der neueren Moderne. Sinnlichkeit und Reflexion in der konzeptionellen Kunst der Gegenwart. Stuttgart 1990
- Paetzold, Heinz: Ästhetik des deutschen Idealismus. Wiesbaden 1983
- Pauen, Michael: Die Wissenschaft vom Schönen. Kunstpsychologie und Ästhetik der Moderne. In: Zeitschrift für philosophische Forschung 49/1 (1995), S. 54-75
- Peña Aguado, María Isabel: Ästhetik des Erhabenen. Burke, Kant, Adorno, Lyotard. Wien 1994
- Peperzak, Adriaan: Hegels praktische Philosophie. Stuttgart-Bad Cannstatt 1991
- Peperzak, Adriaan: Selbsterkenntnis des Absoluten. Grundlinien der Hegelschen Philosophie des Geistes. 1987

- Peres, Constanze: *Die Struktur der Kunst in Hegels Ästhetik*. Bonn 1983
- Petrus, Klaus: *Was sind Kunstwerke? Grundzüge einer Konstitutions-theorie der Kunst*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsth-wissenschaft* 47/2 (2002), S. 217-236
- Pöggeler, Otto: *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*. In: *Hegel-Studien*, Beiheft 20. Hg. von Dieter Henrich, Klaus Düsing. Bonn 1980, S. 249-270
- Pries, Christine (Hg.): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim 1989
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt a. M. 2003
- Rebentisch, Juliane: *Autonomie? Autonomie!. Ästhetische Erfahrung heute*. In: *Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit*. Berlin 2006.
URL: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erfahrung/aufsaetze/rebentisch.pdf, zuletzt abgerufen am 10. 02. 2009
- Reicher, Maria E.: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt 2005
- Roche, Mark William: *Die Moral der Kunst. Über Literatur und Ethik*. München 2002
- Rosenkranz, Karl: *Ästhetik des Hässlichen*. Hg. und mit einem Nachwort von Dieter Kliche. Leipzig 19962
- Rosenkranz, Karl: *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems*. Reprographischer Nachdruck des Ausgabe Königsberg 1840. Hildesheim 1964
- Rötzer, Florian/Rogenhofer, Sara: *Kunst machen? Gespräche und Essays*. München 1990
- Rühle, Volker: *Transformationen der idealistischen Ästhetik im Blick auf Kant und Schelling – Kunsterfahrung im Spannungsfeld von Reflexion und Produktion*. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunsth-wissenschaft* 47/2 (2002), S. 191-216

- Sauerland, Karol: Einführung in die Ästhetik Adornos. Berlin, New York 1979
- Scheer, Brigitte: Einführung in die philosophische Ästhetik. Darmstadt 1997
- Schelling, Friedrich: Sämtliche Werke (I–XIV). Hg. von Karl Friedrich August Schelling. Stuttgart, Augsburg 1856–1861
- Schiller, Friedrich: Sämtliche Werke. Hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert. München 19806
- Schirmacher, Wolfgang: Nach dem Weltgericht. Hegel als Philosoph des künstlichen Lebens.
URL: <http://www.egs.edu/faculty/schirmacher/schirmacher-nach-dem-weltgericht.html>, zuletzt abgerufen am 10. 02. 2009
- Schlegel, Friedrich: Charakteristiken und Kritiken (1796-1801). Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe II. Herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner. München, Paderborn, Wien 1967
- Schmidt, Klaus J.: Rückzug der Kunst aus dem Äußeren in die Innerlichkeit. In: Wandschneider, Dieter (Hg.): Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst. Ästhetische Reflexion in der Perspektive des Deutschen Idealismus. Würzburg 2005, S. 95-112
- Schmücker, Reinold: Was ist Kunst? Eine Grundlegung. München 1998
- Schnädelbach, Herbert: Geschichtsphilosophie nach Hegel. Die Probleme des Historismus. Freiburg, München 1974
- Schnädelbach, Herbert: IV.3 Zweite Abteilung: Der objektive Geist (§§ 483-552). In: Drüe, Hermann u. a. (Hg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“. Ein Kommentar zum Systemgrundriss. Frankfurt a. M. 2000, S. 289-316
- Schnädelbach, Herbert: Vernunft und Geschichte. Vorträge und Abhandlungen. Frankfurt a. M. 1987
- Schneider, Norbert: Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne. Stuttgart 1997

- Schröter, Hartmut (Hg.): Technik und Kunst. Heidegger: Adorno. Münster 1988
- Schweppenhäuser, Gerhard: Theodor W. Adorno zur Einführung. Hamburg 1996
- Seel, Martin: Ästhetik des Erscheinens. Frankfurt a. M. 2000
- Seel, Martin: Eine Ästhetik der Natur. Frankfurt a. M. 1991
- Siegmund, Judith: Das Kunstwerk zwischen Produktion und Rezeption. Zur Reichweite des Begriffs ästhetische Erfahrung und zu seiner reduktionistischen Fassung in rezeptionsästhetischen Theorien. In: Sonderforschungsbereich 626 (Hg.): Ästhetische Erfahrung: Gegenstände, Konzepte, Geschichtlichkeit. Berlin 2006.
URL: http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/aesth_erkfahrung/aufsaetze/siegmund.pdf, zuletzt abgerufen am 10. 02. 2009
- Sonderegger, Ruth: Für eine Ästhetik des Spiels. Frankfurt a. M. 2000
- Spahn, Christian: Lebendiger Begriff – Begriffenes Leben. Zur Grundlegung der Philosophie des Organischen bei G.W.F. Hegel. Würzburg 2007
- Stederoth, Dirk: Hegels Philosophie des subjektiven Geistes. Ein komparativer Kommentar. Berlin 2001
- Strawson, Peter F.: Aesthetic Appraisal and Works of Art. In: The Oxford Review 3 (1966), S. 5-13
- Tegtmeier, Henning: Formbezug und Weltbezug. Die Deutungsoffenheit der Kunst. Diss. Leipzig 2004
- Theunissen, Michael: Begriff und Realität. Hegels Aufhebung des metaphysischen Wahrheitsbegriffs. In: Horstmann, Rolf-Peter (Hg.): Seminar: Dialektik in der Philosophie Hegels. Frankfurt a. M. 1978, S. 324-359
- Theunissen, Michael: Hegels Lehre vom absoluten Geist als theologisch-politischer Traktat. Berlin 1970
- Tugendhat, Ernst: Vorlesungen zur Einführung in die sprachanalytische Philosophie. Frankfurt a. M. 19905

- Ullrich, Wolfgang: Heidegger. In: Nida-Rümelin, Julian/Betzler, Monika (Hg.): Ästhetik und Kunstphilosophie. Von der Antike bis zur Gegenwart in Einzeldarstellungen. Stuttgart 1998, S. 377-385
- Wagner, Frank Dietrich: Hegels Philosophie der Dichtung. Bonn 1974
- Wandschneider, Dieter/Hösle, Vittorio: Die Entäußerung der Idee zur Natur und ihre zeitliche Enthüllung als Geist bei Hegel. In: Hegel-Studien 18 (1983), S. 173-199
- Wandschneider, Dieter: Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst. Ästhetische Reflexion in der Perspektive des Deutschen Idealismus. Würzburg 2005
- Wandschneider, Dieter: Das Problem der Entäußerung der Idee zur Natur bei Hegel. In: Hegel-Jahrbuch 1990, 25-33
- Wandschneider, Dieter: Die Absolutheit des Logischen und das Sein der Natur. Systematische Überlegungen zum absolut-idealistischen Ansatz Hegels. In: Zeitschrift für Philosophische Forschung 39 (1985), 3-26
- Wandschneider, Dieter: Die dialektische Notwendigkeit des Negativen und ihre ethische Relevanz. In: Hegel-Jahrbuch 1987, S. 185-194
- Wandschneider, Dieter: Grundzüge einer Theorie der Dialektik. Rekonstruktion und Revision dialektischer Kategorienentwicklung in Hegels ‚Wissenschaft der Logik‘. Stuttgart 1995
- Wandschneider, Dieter: Ist das System der Fundamentallogik ohne das System der Fundamentallogik rekonstruierbar? In: Nagl, L., Langthaler, R. (ed.): System der Philosophie. Festgabe für Hans-Dieter Klein. Frankfurt/M. u.a. 2000, S. 225-240
- Wandschneider, Dieter: Letztbegründung und Dialektik. In: Diskurs und Leidenschaft. Festschrift für Karl-Otto Apel zum 75. Geburtstag. Hg. von R. Fornet-Betancourt. Aachen 1996, S. 317-336
- Wandschneider, Dieter: Moderne Kunst – die nicht mehr schöne Kunst? In: Mi Hak, The Korean Journal of Aesthetics, vol. 22, Seoul 1997, S. 207-225 (zitiert nach den vom Autor nachgetragenen Korrekturen)

- Weitz, Morris: Die Rolle der Theorie in der Ästhetik. In: Bluhm, Roland/Schmücker, Reinold (Hg.): *Kunst und Kunstbegriff. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik*. Paderborn 2002, S. 39-52
- Weitz, Morris: *The Philosophy of Arts*. Cambridge, Mass. 1950
- Welsch, Wolfgang: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart 1990
- Welsch, Wolfgang: *Unsere postmoderne Moderne*. Darmstadt 1987
- Wiehl, Reiner: Über den Handlungsbegriff als Kategorie der Hegelschen Ästhetik. In: *Hegel-Studien* 6 (1971), S. 135-170
- Wieland, Wolfgang: Bemerkungen zum Anfang von Hegels Logik. In: Horstmann, Rolf-Peter (Hg.): *Seminar: Dialektik in der Philosophie Hegels*. Frankfurt a. M. 1978, S. 194-212
- Wiggershaus, Rolf: Die Schönheit bringt das Grauen unnachgiebig an den Tag. In: *Zeitschrift für kritische Theorie* 5/9 (1999), S. 7-29
- Wiggershaus, Rolf: *Theodor W. Adorno*. München 19982
- Wimsatt, William K./Beardsley, Monroe C.: *The Verbal Icon. Studies in the Meaning of Poetry*. New York 1958
- Wirth, Uwe (Hg.): *Performanz*. Frankfurt a. M. 2002
- Wittgenstein, Ludwig: *Philosophische Untersuchungen. Werkausgabe* Band 1. Frankfurt a. M. 1984
- Wollheim, Richard: *Objekte der Kunst*. Frankfurt a. M. 1982
- Zander, Hartwig: *Hegels Kunsthfilosophie. Eine Analyse ihrer Grundlagen und ihrer Aktualität*. Wuppertal, Ratingen, Kastellaun 1970
- Zenck, Martin: *Kunst als begriffslose Erkenntnis. Zum Kunstbegriff der ästhetischen Theorie Adornos*. München 1977
- Zima, Peter V.: *Moderne/Postmoderne*. Tübingen, Basel 1997

Dieses Buch zielt darauf, die philosophische Relevanz von Hegels Kunstbegriff für eine zeitgenössische Theorie des Kunstwerks aufzuzeigen. Es rekonstruiert den systematischen Begründungszusammenhang von Hegels Ästhetik und legt dar, wie Hegel seinen Kunstbegriff auf der Basis einer allgemeinen Philosophie des Geistes und einer Theorie der Logik entwickelt.

Zentrales Anliegen ist einerseits zu zeigen, inwieweit es Hegel gelingt, einen Kunstbegriff zu etablieren, der weder auf bestimmte Kunstformen oder -werke beschränkt ist noch unabhängig von der geschichtlichen Kunstentwicklung gefasst wird. Zum anderen wird untersucht, in welcher Hinsicht Hegels Bestimmung des Werkbegriffs anschlussfähig an die moderne Ästhetikdebatte ist.

Weder Hegels Kunstbegriff noch sein werkästhetischer Ansatz scheinen aber heute noch aktuell zu sein. Daher widmet sich die Studie in einem zweiten Teil der kritischen Rezeption der hegelischen Kunstphilosophie seit dem 20. Jahrhundert. Sie prüft, ob die Argumente, die in der neueren Ästhetik gegen Hegel vorgebracht werden, seinen Ansatz tatsächlich widerlegen. Im Verlauf der Analyse werden sowohl ein verkürztes Hegelverständnis zurückgewiesen als auch die von neueren Ästhetiktheorien erhobenen Vorwürfe gegen Hegel entkräftet.

Logos Verlag Berlin

ISBN 978-3-8325-3376-2