

3. Kapitel

Das gar nicht immer schöne Schöne bei Hegel

*Nachdem er durch Metzingen
gegangen war*

Dich will ich loben, Häßliches!
Du hast so was Verlässliches!

Das Schöne schwindet, scheidet, flieht –
fast tut es weh, wenn man es sieht.

Wer Schönes anschaut, spürt die Zeit,
und Zeit meint stets: Bald ist's so weit.

Das Schöne gibt uns Grund zur Trauer,
das Häßliche erfreut durch Dauer.

*Robert Gernhardt*¹

¹ Gernhardt, Robert: *Reim und Zeit*. Gedichte. Stuttgart 1990, 68.

Die Kritik der jungen Second-Oxford-Hegelianer² an der Ästhetik der angelsächsischen Romantik ist Bote einer neuen Zeit. Die romantische Ästhetik sieht (mit wie guten Gründen auch immer) in Schelling einen verwandten Geist und dominiert mit dieser Autorität im Rücken die angelsächsische ästhetische Landschaft fast das gesamte 19. Jahrhundert hindurch. Um die Wende zum 20. Jahrhundert entsteht im sogenannten Second-Oxford-Hegelianismus um Bernard Bosanquet und Francis Bradley jedoch eine neue Ästhetik, die sich auf Hegel beruft. Diese neue Generation von Ästhetikern drängt die Ästhetik der angelsächsischen Romantik sukzessive bis zur absoluten Bedeutungslosigkeit in den Hintergrund. In Folge dessen gibt es im 20. Jahrhundert schließlich auch keine Ästhetik mehr, die sich auf Schelling berufen würde. Die Ästhetik Hegels hat sich gegen die Ästhetik des frühen Schelling, wie sie von der angelsächsischen Romantik rezipiert wurde, vollständig durchgesetzt.

Was haben die Second-Oxford-Hegelianer in der Ästhetik Hegels gesehen, daß sie in ihren Augen der Ästhetik Schellings so deutlich den Rang ablaufen konnte? Diese Frage stellt sich nicht zuletzt, weil man gemeinhin vermutet, daß die Ästhetiken Schellings und Hegels im *Ältesten Systemprogramm des Deutschen Idealismus* eine gemeinsame erste Niederschrift gefunden haben. Dieses Schriftstück ist vermutlich im Juni des Jahres 1796 im Tübinger Stift entstanden. Bis heute ist jedoch umstritten, wessen Gedanken das Dokument enthält.³ Es formuliert nämlich zentrale Auffassungen beider Ästhetiken, die Hegel und Schelling später unabhängig voneinander verfaßt haben. Sollte es dennoch etwas geben, womit sich erklären läßt, warum sich die Hegelsche Ästhetik in den Augen der Second-Oxford-Hegelianer so gravierend von der Ästhetik des frühen Schelling unterscheidet, daß sie der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus einen grundsätzlich neuen Impuls geben konnte?

Die Antwort ist in Hegels Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹ zu suchen. Den angelsächsischen Romantikern zufolge muß das ›schöne Kunstwerk‹ etwas zweifelsfrei ontologisch Schönes in einer zweifels-

² Vgl. Abschnitt 2.6.

³ Die Handschrift ist von Hegel. Dennoch waren sich die Sekundärautoren einig, daß die Gedanken vom frühen Schelling stammen, bis Otto Pöggeler diesen Konsens im Jahr 1965 erschütterte. Vgl. zu den Diskussionen um die Urheberschaft u. a. *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*. Hrsg. v. M. Frank. Frankfurt a.M. 1975, 192–211; sowie Pöggeler, Otto: Hegel, der Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus. In: Hegel-Studien. Beiheft 4. Hegel-Tage Urbino 1965, 17–32.

frei ästhetisch schönen physischen Gestalt verkörpern. Den jungen Second-Oxford-Hegelianern ist diese Fixierung auf die ästhetische Schönheit von Kunstwerken ein Dorn im Auge, weil sie glauben, daß die Kunst auch die negativen Aspekte der menschlichen Existenz zum Ausdruck bringen sollte, was mit ästhetisch schönen Mitteln jedoch nicht adäquat machbar sei. Daß sich die Kunstauffassung der englischen Romantik so bei Schelling nicht findet, ist für das Verständnis der weiteren Entwicklung der angelsächsischen Ästhetik irrelevant.⁴ Ausschlaggebend ist vielmehr, daß die jungen Second-Oxford-Hegelianer in Schellings früher Ästhetik keinen alternativen Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹ finden können, der auch Kunstwerke mit aggressivem, melancholischem oder traurigem Gehalt umgreifen würde. Genau diese Alternative finden sie jedoch in der Ästhetik Hegels, die tatsächlich einen Begriff des ›schönen Kunstwerks‹ präsentiert, mit dem sich eine viel größere Bandbreite von ästhetisch relevanten Phänomenen erfassen läßt, als es mit dem Kunstbegriff der angelsächsischen Romantik, aber auch mit dem Kunstbegriff Schellings möglich ist. Meine leitende These in diesem Abschnitt lautet somit: *Mit Blick auf Hegels Begriff vom ›schönen Kunstwerk‹ läßt sich erklären, warum die Hegelsche Ästhetik der Gefühlsästhetik des angelsächsischen Idealismus im Second-Oxford-Hegelianismus eine neue Ausrichtung geben konnte.*

Ich könnte es nun bei dieser Erklärung belassen – wenn sie nicht vom frühen Bosanquet im Rahmen seiner Schelling-Kritik in seiner *History of Aesthetic* von 1892 grundsätzlich bestritten worden wäre.⁵ Bosanquet behauptet hier nämlich, daß Hegels »Begriff des Schönen« durch Schellings Einfluß »so durch und durch positiv« geblieben sei, daß er sich zu keinen »speziellen Untersuchungen der Negationen des Schönen«⁶ eignen würde. Dieses Diktum muß mich interessieren, weil es meine These zum Paradigmenwechsel von Schelling zu Hegel im angelsächsischen Hegelianismus gleich in zweifacher Weise bestreitet. Es bestreitet erstens, daß es relevante Unterschiede zwischen der Kunstauffassung des reifen Hegel und

⁴ Vgl. zu den Mißverständnissen der englischen Romantik über Schelling Abschnitt 2.4. Vgl. zur Sicht des Second-Oxford-Hegelianismus auf Schellings Ästhetik Abschnitt 2.7.

⁵ Vgl. dazu im Detail Absatz 2.7.a.

⁶ »The fact is that Hegel's notion of beauty is so positive throughout, that he is not led to devote any special treatment to what, as its negation, falls outside his track of inquiry.« Bosanquet, *Bernard: A History of Aesthetic*. London 1892/1917, 355.

des frühen Schelling gibt. Zweitens bestreitet es, daß Hegels Ästhetik einen facettenreichen und subtilen Schönheitsbegriff mit großer Reichweite exponiert, der gegebenenfalls auch die adäquate Verkörperung von negativen Erfahrungen und Phänomenen umgreift. Angesichts dieser Sachlage bietet es sich nun an, Bosanquets Diktum von der vorgeblichen Positivität des Hegelschen Begriffs des ›Schönen‹ als Aufhänger zu nehmen, um meine Auffassung sowohl vom Verhältnis des späten Hegel zum frühen Schelling als auch von der Reichweite von Hegels Konzeption des ›Schönen‹ vorzustellen.

An Bosanquets Diktum anknüpfend, sind in diesem Kapitel somit zwei Fragen leitend. Die erste Frage betrifft die angebliche einseitige Abhängigkeit der Ästhetik Hegels vom frühen Schelling. Die zweite Frage ist mir ungleich wichtiger und lautet: *Wie positiv ist der Hegelsche Begriff des ›Schönen‹ bei näherer Hinsicht tatsächlich?* Diese Frage eignet sich als Leitfaden, um Hegels Begriff des ›Schönen‹ in seiner ganzen Bandbreite auszuloten. ›Positiv‹ kann dem allgemeinen Sprachgebrauch zufolge erstens ›zweifelsfrei‹ und ›unvermischt‹, zweitens ›alternativlos‹, drittens ›autonom‹, viertens ›uneingeschränkt zu bejahen‹ und fünftens ›vorbildlich‹ bedeuten. Meine Argumentation visiert den Nachweis an, daß Hegels Begriff des ›Schönen‹ definitiv in keiner der fünf genannten Bedeutungen »durch und durch positiv« ist. Das ist von weitreichender Bedeutung für das Verständnis der Entwicklung, welche die angelsächsische Ästhetik nach der Hochkonjunktur der Ästhetik der angelsächsischen Romantik nimmt. Die Ästhetik des Second-Oxford-Hegelianismus hat gegenüber der Ästhetik der angelsächsischen Romantik nämlich vor allem deshalb eine ganz eigene Prägung, weil sie Hegels flexible Konzeption vom ›schönen Kunstwerk‹ gegen die enge Fixierung der angelsächsischen Romantik auf ästhetische Schönheit fruchtbar machen kann. Hegels Begriff des ›schönen Kunstwerks‹ ist die wichtigste Ursache dafür, daß Hegels Ästhetik im angelsächsischen Idealismus schließlich die Vormachtstellung der angelsächsischen Romantik brechen kann.

1. Die metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunstwerke

Das Adjektiv ›positiv‹ kann so etwas wie ›rein‹, ›zweifelsfrei‹ und ›unvermischt‹ bedeuten. Wenn einer Ästhetik ein »durch und durch

positiver Begriff des Schönen« in diesem Sinne zugrunde liegt, müssen die Kunstwerke in jeder Hinsicht zweifelsfrei schön sein. Das bedeutet erstens, daß sie in einem ästhetischen Sinne schön sein müssen. Dem im 2. Kapitel eingeführten Sprachgebrauch zufolge heißt das, daß sie ansprechend aussehen oder anzuhören sein müssen, damit sie den Sinnen gefallen. Im Spezialfall der Dichtung müssen die Wörter Konnotationen haben, die angenehme Assoziationen erwecken. Zweitens müssen zweifelsfrei schöne Kunstwerke ihre Gegenstände auch in einem ontologischen Sinne als schöne präsentieren. Das heißt, daß sie ihre Gegenstände als sympathische und liebenswürdige zeigen müssen. Wordsworth, Coleridge und Emerson hatten explizit einen solchen Begriff vom »schönen Kunstwerk«, der die Kunst ausnahmslos auf ästhetische Schönheit festlegt. Coleridge beruft sich mit dieser Kunstauffassung auf Schellings Rede von 1807, der zufolge durch Anmut (das ist die ästhetische Schönheit der englischen Romantik in der Terminologie Schellings) gegenüber dem Charakteristischen jeweils eine höhere Stufe von Schönheit erreicht wird, und der zufolge die Kunst auf der höchsten Stufe von Schönheit den Betrachter »mit der Macht eines Wunders«⁷ entzückt, indem sie die (ontologisch schöne) Botschaft der Übermacht der Liebe über den Tod in anmutiger (ästhetisch schöner) künstlerischer Verkörperung präsentiert. Auf Hegels *Vorlesungen* hätte sich Coleridge aller mangelnden Sorgfalt seiner Rekonstruktion zum Trotz definitiv nicht berufen können. Anders als Schellings frühe Ästhetik verwehrt sich Hegels Ästhetik bei genauer Hinsicht nämlich sogar ausdrücklich dagegen, das »schöne Kunstwerk« *per se* auf das Verdeutlichen der ontologischen Schönheit seiner Gegenstände durch ästhetische Schönheit festzulegen.

(a) *Vom Indifferenzpunkt des Wissens zum teleologischen Monismus der Vernunft.* Es ist mittlerweile hinreichend erforscht⁸, daß sich

⁷ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur*. 1807. Einl. u. Hrsg. v. L. Sziborsky. Hamburg 1983, 29 (VII 315). Vgl. im Detail die Absätze 2.1.b., 2.3.b. und insb. 2.4.d.

⁸ Zur Distanzierung Hegels vom frühen Schelling vgl. Baum, Manfred: *Georg Wilhelm Friedrich Hegel* (1770–1831). In: *Zur Geschichte der Philosophie*. Bd. 2. Von Kant bis zur Gegenwart. Würzburg 1983, (72–95) 77; sowie ders.: *Die Entstehung der Hegelschen Dialektik*. A. a. O. 245 f.; sowie Helferich, Christoph: *Jena 1801–1807*. In: ders.: *G. W. F. Hegel*. Stuttgart 1979, 29–44. Lukács sieht den Grund der Distanzierung darin, daß Schelling eine »vollständige Verständnislosigkeit für alle jene Probleme der bürger-

lediglich der Hegel der Jugendschriften⁹ mit dem frühen Schelling identifizierte. Ausgehend von der Diagnose, daß (in den Worten Hegels) in ihrer Zeit eine »Menge philosophischer Systeme« unverbunden nebeneinander stünden, wollte Schelling mit den Mitteln einer spekulativen Metaphysik diese »Mannigfaltigkeit« als »ein Ganzes konstituieren«¹⁰. Wie es für jeden spekulativen Metaphysiker kennzeichnend ist, war er der Überzeugung, daß sich das umfassende Wissen über das Ganze der Wirklichkeit bzw. das absolute Wissen bzw. das Wahre¹¹ aus einigen wenigen Prinzipien herleiten läßt, so daß

lichen Gesellschaft und Ökonomie« zeigt. Lukács, Georg: *Der Bruch mit Schelling und die Phänomenologie des Geistes*. Jena 1803–1807. In: ders.: *Der junge Hegel*. Bd. 2. Zürich 1948, (655–692) 660. Nach Pippin wurde die eigenständig- spekulative Position Hegels zum ersten Mal sichtbar in der Schrift Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Differenz des Fichteschen und Schellingschen Systems der Philosophie*. 1801. In: *Jenaer Schriften 1801–1807*. In: Werke. Bd. 2. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970/21986, 9–140; sowie in der Schrift ders.: *Glauben und Wissen*. Oder die Reflexionsphilosophie der Subjektivität, in der Vollständigkeit ihrer Formen, als Kantische, Jacobische und Fichtesche Philosophie. In: *Kritisches Journal der Philosophie*. Juli 1802. Im Text zit. nach *Jenaer Schriften 1801–1807*. A. a. O. 287–433. Vgl. Pippin, Robert B.: *Schelling and the Jena Writings*. In: ders.: *Hegels Idealism*. The Satisfaction of Self-Consciousness. Cambridge (Mass.) 1989, 60–66. Hegels Abhängigkeit von Schelling war sicher nicht so einseitig, wie es gemeinhin angenommen wird. Vgl. dazu z. B. Pippin, Robert B.: *Reflection and Speculation*. A. a. O. 66–73, wo Hegels kritisch gegen Schelling gerichtete Verwendung der Begriffe »Reflexion« und »Spekulation« in der Differenzschrift von 1801 analysiert wird. Vgl. auch Henrich, Dieter: *Konstellationen*. Probleme und Debatten am Ursprung der idealistischen Philosophie (1789–1795). Stuttgart 1991. Weitere einschlägige Arbeiten von Henrich zu Hegels Ästhetik sind beispielsweise ders.: *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel. In: *Immanente Ästhetik – ästhetische Reflexion*. Lyrik als Paradigma der Moderne. In: *Poetik und Hermeneutik*. Bd. 2. Hrsg. v. W. Iser. München 1966, 11–32; sowie ders.: *Zur Aktualität von Hegels Ästhetik*. Überlegungen am Schluß des Kolloquiums über Hegels Kunstphilosophie. Stuttgart 1970. In: *Hegel-Studien* 11. Bonn 21983, 295–301.

⁹ Hegels Lebenswerk wird grob in »Jugendschriften« und »Systemschriften« (ab 1807) unterteilt. Beide präsentieren sich jedoch nicht als geschlossenes Ganzes. Vgl. dazu Pöggeler, Otto: *Werk und Wirkung*. In: Hegel. Hrsg. v. O. Pöggeler. Freiburg/München 1977, 7 f.

¹⁰ Hegel: *Differenz*. A. a. O. 15, 20.

¹¹ »Das Wahre«, »das Absolute« und »das Ganze« bleiben bei Hegel Synonyme. So heißt es noch in der Phänomenologie: »Das Wahre ist das Ganze«. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Phänomenologie des Geistes*. 1807. In: Werke. Bd. 3. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970, 24. Und es heißt, »daß das Absolute allein wahr oder das Wahre allein absolut« ist. A. a. O. 770.

Sehr viel später spricht Hegel auch vom »Göttlichen« bzw. von »Gott«. Es heißt in der *Enzyklopädie*, daß »Gott die Wahrheit und er allein die Wahrheit ist«. Hegel, Georg

sich die Gesamtheit des Wissens schließlich dem (alles und damit auch sich selbst wissenden) absoluten Wissen als Einheit darstellt. Diese zugrundeliegende Einheit des absoluten Wissens ist für den frühen Schelling nun niemals verloren gegangen, sondern lediglich aus dem Bewußtsein seiner Zeitgenossen entschwunden. Deshalb visiert seine Metaphysik einen »absoluten Indifferenzpunkt« an, »dessen Erkenntnis zugleich der Anfang und das Ziel der Wissenschaft ist«¹². Von diesem »Indifferenzpunkt« aus soll zu jedem Zeitpunkt der Geschichte »alles Wissen von vorne gleichsam neu entstehen«¹³ können. Auch Hegels *Differenzschrift* von 1801 visiert die Rekonstruktion der verloren gegangenen Einheit des absoluten Wissens an. Und wie Horstmann bekundet, kann sich Hegel das Auffinden des absoluten Vereinigungspunktes für alles disparate Wissen in seinen frühen Jenaer Jahren nur mit den »Mitteln der Schellingschen Identitätsphilosophie«¹⁴ vorstellen. Nach dem Weggang Schellings aus Jena im Jahr 1803 stellt Hegel die systematischen Prämissen des frühen Schelling jedoch immer mehr in Frage.¹⁵

In seinen späten Jenaer Jahren denkt Hegel die Einheit des Wissens nicht mehr als vorgängig gegebene Einheit, sondern vielmehr als das Telos der Geschichte, das sich im Prozeß der Geschichte sukzessive selbst *konstruiert*. Als Gelenkstelle¹⁶ zu Hegels spätem Sy-

Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*. In: *Werke*. Bd. (8–10) 8. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1970, 41.

¹² Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *Fernere Darstellung aus dem System der Philosophie*. 1802. Im Text zit. nach *ders.: Ausgewählte Schriften*. Bd. 2 1801–1803. Hrsg. v. M. Frank. Frankfurt a. M. 1985, 197.

¹³ Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: *System des transzendentalen Idealismus*. 1800. Im Text zit. nach Leipzig 1979, 6.

¹⁴ Horstmann, Rolf-Peter: *Jenaer Systemkonzeptionen*. In: *Hegel*. A. a. O. (43–58) 46. Vgl. auch *Hegel: Differenz*. A. a. O. 21, 9, 96; sowie *Schelling: System*. A. a. O. 10.

¹⁵ Zur Hegel-Kritik des späten Schelling in seinen Münchener *Vorlesungen zur Geschichte der neueren Philosophie* von 1827 vgl. Horstmann, Rolf-Peter: *Die Grenzen der Vernunft*. Frankfurt a. M. 1991, 245–268. Hegels Philosophie sei lediglich eine Philosophie des Denkens (Negative Philosophie), in der die Natur resp. die reale Wirklichkeit (Positive Philosophie) nicht vorkäme. Hegel hätte die Natur logifiziert (d. h. dem Denken untergeordnet) und nicht erklären können, wie aus der Realität der logischen Idee die Realität der äußeren Wirklichkeit entstünde; sie sei notwendige, aber nicht hinreichende Bedingung für die Wirklichkeit. Horstmann spricht insgesamt von der »Erfolglosigkeit der Schellingschen Hegel-Kritik«. A. a. O. 265.

¹⁶ Hegels *Phänomenologie* war ursprünglich als erster Teil des späten Systemgebäudes konzipiert. Seinen Ausführungen der dritten und letzten Fassung der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830) zufolge übernimmt diese Funktion jedoch später die *Wissenschaft der Logik* (1812–1816). Vgl. dazu Bubner, Rüdiger:

stemdenken¹⁷ gilt die *Phänomenologie des Geistes*¹⁸ von 1807. Für den Hegel der *Phänomenologie* ist die Einheit des absoluten Wissens eine »sich wiederherstellende Gleichheit« und nicht etwa eine »ursprüngliche Einheit als solche«¹⁹. Mit dieser Hinwendung zu einem *teleologischen Monismus der Vernunft* ändert sich auch der Stellenwert der Kunst im Systemgebäude.²⁰ Der späte Hegel kann zwar insoweit noch an seine frühen Jenaer Jahre und an die Ästhetik des frühen Schelling anknüpfen, daß er das schöne Kunstwerk immer

Problemgeschichte und systematischer Sinn der Phänomenologie Hegels. In ders.: *Dialektik und Wissenschaft.* Frankfurt a. M. 1973.

¹⁷ Siep definiert Hegels Systembegriff folgendermaßen: »System« ist somit für Hegel der vollständig begriffene Sinn der Selbstbewegung des Begriffs bzw. des sich denkenden Denkens. Es ist dessen Zu-sich-Kommen bzw. Werden, durch sich differenzierende Sinnmomente (Bestimmungen) und das zusammenziehende Vereinfachen in umfassendere und intensivere Bedeutungen.« Weiter heißt es: »Es ist das durch die sich begreifende Organisation seiner Momente zu sich kommende Absolute.« Siep, Ludwig: *Der Systembegriff bei Hegel und in der W. L. 1804.* In: ders.: *Hegels Fichtekritik und die Wissenschaftslehre von 1804.* Freiburg/München 1970, (98–101) 99. Vgl. auch Anghehrn, Emil: *Freiheit und System bei Hegel.* Berlin/New York 1977.

¹⁸ Zu einer Einführung in Hegels *Phänomenologie* vgl. Marx, Werner: *Hegels Phänomenologie des Geistes.* Die Bestimmung ihrer Idee in *Vorrede* und *Einleitung.* Frankfurt a. M. 1981. Einige Probleme werden diskutiert in Pippin, Robert B.: *You Can't Get There from Here.* Transition Problems in Hegel's Phenomenology of Spirit. In: *The Cambridge Companion to Hegel.* Hrsg. v. F. C. Beiser. Cambridge (Mass.) 1993, 52–85. Vgl. auch den Sammelband *Materialien zu Hegels »Phänomenologie des Geistes«.* Hrsg. v. H. F. Fulda, D. Henrich. Frankfurt a. M. 1973; sowie Stewart, John: *The Unity of Hegel's »Phenomenology of Spirit«.* A Systematic Interpretation. O. O. 1995.

¹⁹ *Hegel: Phänomenologie.* A. a. O. 23. Weiterhin heißt es: »Das Ganze aber ist nur das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen.« A. a. O. 24. Bei Baum heißt es dazu, daß nach Hegel fortan »das Absolute nicht mehr am Anfang der Philosophie (als System) zu stehen hat, sondern daß es, so wie es selbst wesentlich Resultat ist, nunmehr erst in einem absoluten Wissen erkannt werden kann, das seinerseits Resultat einer langen Geschichte des Bewußtseins ist.« Baum: *Hegel.* A. a. O. 77.

²⁰ Wie Otto Pöggeler zeigt, finden sich erste Spuren dieser Veränderung schon in Hegels letzten beiden Jenaer Jahren. Pöggeler unterscheidet zwei Jenaer Phasen der Entwicklung von Hegels Ästhetik, die romantische Phase (in der die Kunst sowohl schöne Religion als auch Vereinigungspunkt der Philosophie als auch Bildungsinstanz war) und die anti-romantische Phase der Jenaer Realphilosophie (1805/1806), in der erstmals die These vom Ende der Kunst formuliert und die Stellung der Kunst im späteren System vorläufig festgelegt wurde. Pöggeler, Otto: *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena.* In: *Hegel in Jena.* Hegel-Studien 20. Bonn 1980, (249–270) 251. Horstmann teilt die »systematischen Arbeiten Hegels« aus der Jenaer Zeit »verhältnismäßig grob« in drei Phasen von 1800–1803/04, von 1804 – 1805 und schließlich in die Schriften zur Realphilosophie von 1805 – 1806 sowie die Vorarbeiten zur Phänomenologie auf. Horstmann: *Jenaer Systemkonzeptionen.* A. a. O. 49f.

noch als Ort der Verkörperung des absoluten Wissens bzw. von Wahrheit sieht. Aber er kann im Kunstwerk nicht mehr das »einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie«²¹ sehen. Dem späten Hegel zufolge hat der Prozeß der Selbstkonstruktion des absoluten Wissens zu dem Zeitpunkt der Geschichte nämlich gerade erst begonnen, an dem sich das Absolute zum Zweck seiner Selbstvergewisserung im Medium des Sinnlichen als Kunstwerk verkörpert. Insofern äußern sich dem Hegel der *Vorlesungen* zufolge die »umfassenden Wahrheiten des Geistes« im schönen Kunstwerk noch nicht totaliter. Sie äußern sich lediglich als das jeweils historisch »bestimmte Wahre«²². Gemeint ist das nur vorläufige, partikulare, beschränkte und begrenzte Wahre einer vergänglichen Epoche der Geschichte.

Das wiederum hat Konsequenzen für den Begriff vom »Kunstwerk«. Das Absolute des späten Hegel *sucht* noch seine letztgültige und eigentliche Gestalt in verschiedenen Verkörperungen als schönes Kunstwerk. Also kann es in Hegels Monismus der Vernunft kein überzeitliches und für alle schönen Kunstwerke in gleicher Weise gültiges Vorbild geben. Hegels später Begriff vom »schönen Kunstwerk« muß vielmehr ein *dynamischer* Begriff sein, der historische Wandlungen erfassen kann.

(b) *Hegels Begriff vom »schönen Kunstwerk«*. Dem späten Hegel zufolge ist ein Werk nur dann ein »schönes Kunstwerk«, wenn es einen *substantiellen Inhalt im Medium des Sinnlichen adäquat verkörpert*. Unter einem »substantiellen Inhalt« versteht Hegel das »bestimmte Wahre«²³ des Geistes, von dem schon die Rede war. Konkret meint er »die allgemeinen Weltanschauungen und religiösen Interessen« ganzer Epochen und Völker.²⁴ Und ein Inhalt verkörpert sich ad-

²¹ Schelling: *System des transzendentalen Idealismus*. A. a. O. 272 f.

²² Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. In: *Werke*. Bd. (13–15) 13. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt 1970 a. M. 21. »Bestimmt« heißt bei Hegel, daß etwas wegen seiner Individualisierung gegenüber dem Ganzen eingeschränkt und nur partikular ist. Was etwas Bestimmtes ist, ist eben nicht alles bzw. nicht das Ganze.

²³ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 21.

²⁴ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 50. Dazu heißt es in der *Enzyklopädie*: »Der absolute Geist kann nicht in solcher Einzelheit des Gestaltens expliziert werden; der Geist der schönen Kunst ist darum ein beschränkter Volksgeist, dessen an sich seiende Allgemeinheit« in »eine unbestimmte Vielgötterei zerfällt.« Hegel: *Enzyklopädie*. A. a. O. 368.

äquat, wenn die physische Gestalt bzw. die Form des Kunstwerks sich aus dem substantiellen Inhalt folgerichtig ergibt: An der physischen Gestalt des Kunstwerks darf »nichts vorhanden« sein, »als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt«²⁵. Beides zusammengenommen besagt, daß der späte Hegel das ein »schönes Kunstwerk« nennt, was die allgemeinen Weltanschauungen und religiösen Interessen einer ganzen Epoche adäquat im Medium des Sinnlichen verkörpert. Nicht mehr, aber auch nicht weniger bezeichnet Hegels Begriff vom »schönen Kunstwerk«! Wenn Hegel an exponierter Stelle, nämlich ganz zu Anfang seiner *Vorlesungen zur Ästhetik*, das »weite Reich des Schönen« und näherhin die »schöne Kunst« zu seinem Gegenstand²⁶ bestimmt, dann sind ausschließlich solche Werke gemeint.

Die Pointe dieses Begriffs lautet: Mit diesem Begriff läßt sich das »schöne Kunstwerke« nicht mehr im Sinne der angelsächsischen Romantik per se auf ästhetische Schönheit festlegen! Zwar gibt Hegels Ästhetik die für jede idealistische Ästhetik kennzeichnende intrinsische Beziehung zwischen ästhetischer Schönheit und Kunstwerk nicht vollkommen auf. Schließlich muß auch das schöne Kunstwerk Hegels unter bestimmten Bedingungen (nämlich im Falle des Ideals) von überwältigender ästhetischer Schönheit sein. Allerdings fordert Hegels Begriff vom »schönen Kunstwerk« die ästhetische Schönheit selbst dieser Kunstwerke nur *indirekt* ein! Er besagt schließlich nicht, daß das »schöne Kunstwerk« im Falle des Ideals ästhetisch schön zu sein habe. Er fordert vielmehr, daß es ein bestimmtes Wahres adäquat verkörpert. Das erst hat die Konsequenz, daß das Kunstwerk im Falle des Ideals auch im ästhetischen Sinne schön ist, denn wenn Hegels »schöne Kunstwerke« auch in einem ästhetischen Sinne vollkommen schön sind, sind sie das, weil sie einen substantiellen Gehalt haben, der sich nur in einer ästhetisch vollkommen schönen physischen Gestalt adäquat verkörpern läßt. Umgekehrt aber müssen²⁷ Hegels »schöne Kunstwerke« sogar in einem ästheti-

²⁵ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 132. Weiter heißt es: »Denn die Kunst ergreift diese Form weder, weil sich dieselbe so vorfindet, noch, weil es keine andere gibt, sondern in dem konkreten Inhalte liegt selber das Moment auch äußerer und wirklicher, ja selbst sinnlicher Erscheinung«. A. a. O. 101 f. »Aus diesem Grund allein sind Inhalt und Kunstgestalt ineinandergebildet.« A. a. O. 102.

²⁶ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 13.

²⁷ Das erklärt, warum es laut Hegel in der Zeit der Auflösung der klassischen Kunstform Kunstwerke gab, denen Hegel ausdrücklich den Status als »schönes Kunstwerk«

schen Sinne häßlich sein, wenn sie »religiöse Interessen und Weltanschauungen« verkörpern, die sich in ästhetisch schönen physischen Gestalten nicht adäquat verkörpern lassen! Das ist die eigentliche Pointe von Hegels Begriff des »schönen Kunstwerks« gegenüber dem Schellingschen. Nur so erklärt sich, warum sich in Hegels Vorlesungen unzählige Beispiele für »schöne Kunstwerke« finden, die in ästhetischer Hinsicht unvollkommen schön oder sogar häßlich sind.²⁸

(c) *Die Entwicklung der Kunstformen.* Um begriffliche Konfusionen zu vermeiden, werde ich von nun an die metaphysisch ausgezeichneten adäquaten Verkörperungen substantieller Gehalte »in einem substantiellen Sinne schön« oder auch »substantiell schön« nennen. Im Gegensatz dazu rede ich von »ästhetischer Schönheit«, wenn etwas den Sinnen gefällt und angenehm anzuschauen oder anzuhören ist. Hegels Entwicklungsgeschichte²⁹ der Kunst zufolge gibt es ganze Epochen, in denen die substantiell schönen Kunstwerke zwangsläufig in einem ästhetischen Sinne unvollkommen schön oder gar häßlich sein müssen.

Das erste Entwicklungsstadium der substantiell schönen Kunst nennt Hegel das Stadium der *symbolischen Kunstform*. Hegels Begriff vom »Symbol« zufolge verweisen Symbole durch singuläre Merkmalsbezüge auf das Bezeichnete, haben aber darüber hinaus noch andere Merkmale, die nicht auf das Bezeichnete verweisen. Hegels Kunstwerke mit symbolischer Form verkörpern ihre Gehalte demzufolge wesentlich in mehrdeutiger Weise.³⁰ Den Beginn der

abspricht, weil ihre ästhetische Schönheit auf Kosten des substantiellen Gehalts übertrieben wurde. *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 107–127.

²⁸ Michael Inwoods Erklärung lautet: »But *schön* is a wider term than *beautiful*, occurring in such contexts as *a fine piece of work* and *making a good job of something*. *Schönheit* for Hegel accommodates significant dissonances and even ugliness.« *Inwood, Michael: A Hegel Dictionary*. In: *The Blackwell Philosopher Dictionaries*. Malden (Mass) 1992, 41. Ich halte diese Erklärung für irreführend, weil sie den Unterschied zwischen schöner und profaner Kunst verwischt, der für Hegels Ästhetik konstitutiv ist (s. u.). Schließlich kann ja auch profane Kunst gelingen.

²⁹ Wegen dieser Entwicklungsgeschichte bezeichnet Gombrich Hegel als den »Vater der Kunstgeschichte«. Zudem verteidigt er Hegels Dialektik der Kunstformen gegen die »Riesen« »ästhetischer Transzendentalismus, historischer Kollektivismus, historischer Determinismus, metaphysischer Optimismus und Relativismus« mit dem Argument, daß jede historisierende Darstellung zwangsläufig selektiv und deshalb vielleicht einseitig sei. Vgl. *Gombrich, Ernst H.: Hegel und die Kunstgeschichte*. Hegel-Preis-Rede 1977. Hrsg. v. D. Henrich, M. Rommel. Stuttgart 1977, 19.

³⁰ *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 393–407. Zur Entwicklung der Konzeption »sym-

symbolischen Kunstform verortet Hegel bei den frühen orientalischen Hochkulturen, weil hier zum ersten Mal Göttliches im Medium des Sinnlichen verkörpert angebetet worden sei. Hegel spricht von der Sonne in der Religion des Zoroaster, von dem Affengott Ramajana und von anderen Tiergöttern im indischen Buddhismus.³¹ Allerdings bezeichnet Hegel dieses allererste Stadium noch als das ›Stadium der unbewußten Symbolik‹ und ihre Gottesverkörperungen noch als ›Vorkunst‹, weil zu dieser Zeit Natürliches zum Ort des Göttlichen erklärt, aber noch kein Kunstwerk hergestellt worden sei. Von Menschen geschaffene Verkörperungen des Göttlichen wurden laut Hegel erstmalig im Kontext der ägyptischen Totenkulte angebetet. Hier gab es zum ersten Mal substantiell schöne Kunstwerke im Vollsinn des Begriffs. Darum nennt Hegel Ägypten das eigentliche »Land des Symbols« und die Ägypter »unter den bisherigen Völkern das eigentliche Volk der Kunst«³². Interessant ist nun, wie die physischen Gestalten dieser substantiell schönen Kunstwerke in ästhetischer Hinsicht Hegels Schilderung zufolge beschaffen waren. Laut Hegel waren die Kunstwerke der ersten Kunstvölker (er nennt neben den Ägyptern auch die Inder und die Chinesen) »geheimnisvoll und stumm, klanglos und unbewegt«, weil »der Geist« zu diesem Zeitpunkt seiner Selbstvergewisserung »sein eigenes inneres Leben« noch nicht »wahrhaft gefunden« und also »die klare helle Sprache des Geistes« noch nicht »zu reden«³³ verstanden hatte. Die ersten

bolische Kunstform« vor Hegels Berliner Vorlesungen zur Ästhetik vgl. Kwon, Jeong-In: *Die Metamorphosen der ›Symbolischen Kunstform‹*. Zur Rehabilitierung der ästhetischen Argumente Hegels. In: *Phänomen versus System*. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst. Hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Bonn 1992, 41–89. Weil die Einheit von Inhalt und Form auf der Stufe der symbolischen Kunstform nicht gegeben ist, ist das interpretierende Subjekt nach Rüdiger Bubner aufgefordert, diese Einheit durch Interpretation herzustellen. Daraus folgert Bubner, daß die Frage *Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel?* zu bejahen ist. Bubner, Rüdiger: *Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel?* In: *Hegel und die Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. v. H. F. Fulda, R. P. Horstmann. Stuttgart 1990, (69–80) 75, 77. Ein ähnlicher Gedanke wird bei Gadamer über das Naturschöne geäußert. Vgl. Gadamer, Hans Georg: *Die Aktualität des Schönen*. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Stuttgart 1977, 40f. Zumindest bei Bubner steht die Kantische Konzeption der ästhetischen Erfahrung Pate, die man mit dem Hegelschen Verstehen eines Kunstwerks meiner Ansicht nach allerdings nicht ohne weiteres identifizieren sollte.

³¹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 409, 435.

³² Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 456 f.

³³ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 457.

Kunstvölker hatten diffuse religiöse Vorstellungen, die sich in ästhetisch schönen physischen Gestalten nicht adäquat verkörpern ließen. Hegel warnt nun explizit vor dem Irrtum, den Grund in »subjektiver Ungeschicklichkeit« zu suchen, wenn »die Chinesen, Inder, Ägypter bei ihren Kunstgestalten, Götterbildern und Götzen formlos oder von schlechter, unwahrer Bestimmtheit der Form« blieben, so daß uns ihre Kunstwerke »sogar mangelhaft erscheinen« mögen. Für Hegel war eine »Mangelhaftigkeit der Form« nämlich zwangsläufig, weil »die mythologischen Vorstellungen« der ersten Kunstvölker bzw. »der Inhalt und Gedanke ihrer Kunstwerke« noch »in sich unbestimmt« oder von »schlechter Bestimmtheit«³⁴ war. Der »Mangelhaftigkeit des Inhalts« entsprechend mußten die ersten substantiell schönen Kunstwerke plumpe, verzerrte, ästhetisch häßliche physische Gestalten haben. Genau das fordert Hegels metaphysischer Begriff vom »schönen Kunstwerk«.

Auf der Stufe der *Symbolik der Erhabenheit* geht es um die Verkörperung von pantheistischen Gottesbildern und um den Gott des Judentums. Das sind Gottesvorstellungen, in denen sich das Göttliche so »vollständig aus der Sinnlichkeit und Natürlichkeit herausgerungen und von dem Dasein im Endlichen losgemacht« hat, daß es in endlichen physischen Ausdrucksgestalten eigentlich »schlechthin nicht darstellbar« ist. Deshalb ist es den Juden laut Hegel verboten gewesen, sich von ihrem Gott ein Bild zu machen. Der substantielle Inhalt der jüdischen Religion habe sich statt dessen poetisch geäußert. Aber auch die religiöse Poesie des Judentums (das Alte Testament) konnte Hegels Adäquatheitsbedingung zufolge ihre Gegenstände nicht mit angenehm konnotierten Wörtern in einem ästhetischen Sinn schön gestalten. Schließlich gehörten zur jüdischen Gottesvorstellung auch das Grauen und Ohnmachtsempfindungen gegenüber dem vielleicht liebenden, vielleicht aber auch rächenden Gott. Hegel zitiert den Psalm 96, der »auf durchdringende, ergreifende Weise« den menschlichen »Schmerz über die Nichtigkeit des Menschen« schildert; den Schmerz über seine »Endlichkeit und seinen unübersteiglichen Abstand« von Gott und darüber, daß »das Böse dem Menschlichen angehört«. Dieser Psalm macht laut Hegel deutlich, daß die jüdische Religion auch »in der Furcht« vor dem Herrn, »in dem Erzittern vor seinem Zorn«, in der »Klage, dem Lei-

³⁴ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 105 f. Bosanquet nimmt auf diese Stelle Bezug in *Bosanquet: History*. A. a. O. 355. Vgl. dazu Kapitel 5.

den, dem Jammer aus der Tiefe der Brust« und im »Schreien der Seele zu Gott«³⁵ bestand. Auch auf der Stufe der Symbolik der Erhabenheit sind die religiösen Interessen also noch nicht von einer Art, daß sie sich in zweifelsfrei ästhetisch schönen physischen Gestalten adäquat³⁶ verkörpern ließen.

Nur in der griechischen Antike zur Zeit der *klassischen Kunstform* gab es laut Hegel ein Gottesbild, das sich in zweifelsfrei ästhetisch schönen physischen Gestalten adäquat verkörpern ließ. Deshalb waren nur die Götterskulpturen der griechischen Antike auch in einem *idealen* Sinne schön. Sie waren so schön, daß laut Hegel »Schöneres« nicht sein und auch »nicht werden«³⁷ kann. Hegel unterscheidet zwischen nur adäquaten und idealen Verkörperungen. Dieser Unterscheidung zufolge verkörpert ein Kunstwerk seinen Inhalt adäquat, wenn an der physischen Gestalt des Kunstwerks »nichts vorhanden« ist, »als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt«³⁸. Wie Hegels Ausführungen zur symbolischen Kunstform zeigen, lassen sich manche Inhalte nur zu dem Preis von

³⁵ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 485.

³⁶ En passant möchte ich allerdings auf ein Problem hinweisen: In seinen Ausführungen zur Symbolik der Erhabenheit nennt Hegel nämlich Kunstwerke »in einem substantiellen Sinne schön«, die er seiner eigenen Definition vom »substantiell schönen Kunstwerk« zufolge eigentlich gar nicht so nennen dürfte. Wie soll sich schließlich ein Inhalt adäquat verkörpern, der laut Hegel »schlechthin nicht darstellbar« ist? Um dem Dilemma zu entkommen, nennt Hegel die entsprechenden Kunstwerke »erhaben« und definiert das Erhabene (offensichtlich in Anlehnung an Kant) als adäquate Darstellung eines Inhalts im Medium des Sinnlichen, der die Grenzen des Mediums durch Überdimensionalität sprengt. Aber natürlich ist das Problem damit nicht gelöst. Schließlich sprengt etwas »schlechthin nicht Darstellbares« die Darstellungskapazitäten nicht etwa, sondern es entzieht sich ihnen per definitionem völlig. Vgl. zur Symbolik der Erhabenheit insgesamt Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 478–484. Dasselbe Problem stellt sich nun im Stadium der bewußten Symbolik noch drastischer. Diese Kunst nimmt erstens »als Inhalt nicht mehr das Absolute selbst, sondern irgendeine bestimmte und beschränkte Bedeutung«. Zweitens ist »die Beziehung« von Inhalt und Form nach Hegel nur noch »ein mehr oder weniger zufälliges Zusammenbringen« nach Maßgabe »der Subjektivität des Poeten«. Hegel nennt diese substantiell schöne Kunst nun einschränkend eine »Verfallskunst«. A. a. O. Bd. 13, (485–545) 487. Was aber rechtfertigt es überhaupt noch, sie mit dem Begriff »schönes Kunstwerk« zu bezeichnen, wenn sie weder einen substantiellen Inhalt noch eine diesem Inhalt angemessene physische Gestalt haben? Hegels Theorie der *symbolischen Kunstform* scheint also ein Konsistenzproblem aufzuweisen.

³⁷ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 128.

³⁸ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 132.

Brüchen und Mehrdeutigkeiten verkörpern.³⁹ Einzig die religiösen Inhalte der klassischen Kunstform lassen sich nicht nur adäquat, sondern sogar idealiter verkörpern, weil sie keinen einzigen Aspekt aufweisen, der sich in physischem Material nicht bruchlos verkörpern läßt. Eine ideale Verkörperung ist eine nicht mehr zu steigernde Optimierung der adäquaten Verkörperung, die vorliegt, wenn an der physischen Gestalt schlichtweg überhaupt nichts mehr »vorhanden« ist, »als was wesentliche Beziehung auf den Inhalt hat und ihn ausdrückt«⁴⁰. Um den qualitativen Sprung zwischen der adäquaten und der (vollkommen adäquaten) idealen Verkörperung zu markieren, warnt Hegel ausdrücklich davor, die ideale Verkörperung mit »der bloßen *Richtigkeit*« der adäquaten Verkörperung zu verwechseln, »welche darin besteht, daß irgendeine Bedeutung auf gehörige Weise ausgedrückt und ihr Sinn deshalb in der Gestalt nicht unmittelbar wiederzufinden sei«. Hegel betont hier, daß »irgendein Inhalt« durchaus »ganz adäquat zur Darstellung kommen« könne, ohne jedoch »auf die Kunstschönheit des Ideals Anspruch machen zu dürfen«⁴¹! Die ideale Verkörperung ist demnach eine optimale, restlose und vollkommen deckungsgleiche Verkörperung des substantiellen Gehalts im Medium des Sinnlichen. Diese bruchlose Deckungsgleichheit ist nun auch in einem ästhetischen Sinne zweifelsfrei schön: Es gibt keine Ungereimtheiten und keine Ecken und Kanten, die den sinnlichen Genuß stören könnten.

Die Gottesvorstellung der griechischen Antike ließ sich nun nicht nur adäquat, sondern sogar idealiter verkörpern, weil die Verkörperung im Kunstwerk wesentlich an die Materie als das *principium individuationis* gebunden ist. Nach Hegel ist jedes Kunstwerk eine individuelle Ausdrucksgestalt und ein »individuelles in sich vollständig Konkretes und Einzelnes«⁴². Das Zeichen für individuelle Beseeltheit ist laut Hegel nun die menschliche Gestalt.⁴³ Das Gottesbild der griechischen Antike entwickelte sich nach Hegel in einem Prozeß der Degradierung der Tiere zu Opfertieren und der Ver-

³⁹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 394. Vgl. auch A. a. O. 107 ff.

⁴⁰ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 132.

⁴¹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 105. Vgl. auch A. a. O. 145.

⁴² Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 101.

⁴³ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 194. In der *Enzyklopädie* heißt es dazu: »Unter den Gestaltungen ist die menschliche die höchste und wahrhafte, weil nur in ihr der Geist seine Leiblichkeit und hiermit anschaubaren Ausdruck haben kann.« Hegel: *Enzyklopädie*. A. a. O. 368.

menschlichung des Göttlichen. Das Resultat waren die menschengleichen olympischen Götter.⁴⁴ Als menschengleiche individuelle Götter konnten sie ihre Verkörperungen in den individuellen menschengleichen Götterstatuen finden, die in Stein gehauen der Unsterblichkeit der olympischen Götter entsprechend der Zeit trotzen.⁴⁵ Das Kunstwerk mit klassischer Kunstform hatte »zu seinem Inhalte wie zu seiner Form das Menschliche«, und »beide Seiten« waren »zu dem vollendetsten Entsprechen ineinandergearbeitet«⁴⁶. Das physische Material entspricht reibungslos dem zu verkörpernden Inhalt. Deshalb gab es die Verzerrungen, Deformierungen, Brüche des Materials nicht mehr, die Hegel für die Stufe der symbolischen Kunstform konstatiert. Es gab nur noch Deckungsgleichheit, selbstverständliche Entsprechung, vollkommene Harmonie: »Schöneres« kann nicht sein und »auch nicht werden«⁴⁷.

Das Absolute konnte jedoch bei seiner idealen Verkörperung nicht stehen bleiben, weil der Anthropomorphismus der griechischen Antike eine immanente Grenze hatte. Die olympischen Götter sind den Menschen schließlich nur *ähnlich*.⁴⁸ Im Gegensatz zum Menschen lebten sie im Olymp in »heiterer Ruhe«, in »Seligkeit« und im »Sichselbstgenügen«. Sie waren weder in die Zweck- und Leidenszusammenhänge der Natur eingebettet noch vom Tod bedroht.⁴⁹ Die Kunst »gewinnt« laut Hegel jedoch erst dann »das höhere Recht«, die menschliche Gestalt »zum Ausdruck des Absoluten zu verwenden«, wenn das Göttliche selbst Mensch wird und sich »miten in die Endlichkeit und äußere Zufälligkeit des Daseins hinein«⁵⁰ stellt. Seine Vollendung und zugleich seine Überwindung erfuhr das anthropomorphe Gottesbild der Antike Hegel zufolge im christlichen Gottesbild. Seine Verkörperung fand es in den Kunstwerken der *romantischen Kunstform*.

Die christliche Religion besteht laut Hegel im Kern in dem

⁴⁴ Vor den olympischen Göttern stehen die Naturgötter der griechischen Vorklassik, die Giganten, die Titanen und die Erinnyen. Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 33–74, insb. 43 f.

⁴⁵ Zur Skulptur vgl. Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 92, 351–462.

⁴⁶ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 75.

⁴⁷ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 128.

⁴⁸ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 23. Die Auflösung der klassischen Kunstform vollzog sich nach Hegel durch Übertreibung der Menschenähnlichkeit der Götter auf Kosten ihrer allgemeinen sittlichen Substanz. A. a. O. Bd. 14, 107–127.

⁴⁹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 208 (228, 140 f.; Bd. 14, 76–81).

⁵⁰ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 130 f.

Glauben, daß Gott die Menschen so geliebt hat, daß er in Jesus Christus Mensch geworden und um der Versöhnung der Menschheit mit dem Göttlichen willen unter Schmerzen am Kreuz gestorben ist. Damit ist der substantielle Inhalt der romantischen Kunstform für Hegel wesentlich »zerrissen«. Zu verkörpern sind schließlich sowohl die Hoffnung auf Versöhnung mit dem Göttlichen als auch die negativen Seiten der empirischen menschlichen Existenz.⁵¹ Es geht um die Spannung zwischen der endlichen Existenz des Menschen und seiner Hoffnung auf Erlösung durch die Liebe Gottes, um den »inneren Kampf des Menschen in sich« und seiner Hoffnung auf »die Versöhnung mit Gott«⁵². Es geht darum, daß »der einzelne Mensch« leidet und stirbt, »umgekehrt aber durch den Schmerz des Todes aus dem Tod« hervorgeht und aufersteht »als der verherrlichte Gott, als der wirkliche Geist«⁵³. In der Kunst dieser Phase müssen sich also Schmerz und Erlösung, Verzweiflung und Hoffnung, Tod und Auferstehung zeigen.⁵⁴ Solche Inhalte lassen sich wiederum nicht ästhetisch schön verkörpern! »Christus gegeißelt, mit der Dornenkrone, das Kreuz zum Richtplatz tragend, in der Qual eines martervollen langsamen Todes hinsterbend« läßt sich in »den Formen griechischer Schönheit«⁵⁵ nicht mehr adäquat darstellen. Es geht in den Kunstwerken der romantischen Phase nach Hegel auch um »die Sünde und das Böse«, und um »die Zerrissenheit, Haltlosigkeit, überhaupt den ganzen Kreis der Entzweiungen, welche innerhalb ihrer das Unschöne, Häßliche, Widrige nach der sinnlichen und geistigen Seite hin hereinbringen«⁵⁶. Deshalb finden wir laut Hegel hier, »wenn nicht jedesmal Häßlichkeit, so doch Unschönheit«⁵⁷! Die romantische Kunst wendet dem »Gipfel der Schönheit den Rücken« zu, um »den markierten Zügen des Unschönen einen ungeschmälerten Spielraum«⁵⁸ zu gönnen. Also muß »die Heiterkeit des Ideals« auf diesem

⁵¹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 209. Bei Hofstädter heißt es: »In der romantischen Kunst wird die klassische Kunst zerrissen.« »Die vollkommene Schönheit« ist »eben dadurch wesentlich falsch. Darum muß sie transzendiert werden.« Hofstädter, Albert: *Tod und Verklärung*. In: *Hegel und die Romantik*. Stuttgarter Hegel-Tage. Hrsg. v. H. G. Gadamer. Bonn 1983, (271–285) 277 f.

⁵² Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 137.

⁵³ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 148 f.

⁵⁴ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 209.

⁵⁵ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 151 f.

⁵⁶ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 24 f.

⁵⁷ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 209.

⁵⁸ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 139. Bei Bloch heißt es zum Stellenwert des

Niveau »verloren« gehen. Und deshalb bleibt die Malerei der romantischen Kunstform »in der Darstellung der Leidensgeschichte« von Jesus Christus »zuweilen« sogar »beim Ausdruck des Hohns in den Zügen der peinigenden Kriegsknechte, bei dem scheußlichen Verzerren und Grinsen der Gesichter«⁵⁹ stehen.⁶⁰

Allerdings dürfen das Aggressive und der Schmerz niemals im Vordergrund stehen. Der religiöse Gehalt darf nie aus dem Blick geraten.⁶¹ Die Schmerzensdarstellungen in der christlichen Kunst die-

Häßlichen in der romantischen Kunst aphoristisch: »Unterschied der großen gotischen Malerei (etwa Grünewalds) zur klassischen Schönheit; eigener, sowohl häßlicher wie idealer Wert der ersteren«. Bloch, Ernst: *Philosophie der Kunst*. In: *Gesamtausgabe*. Bd. 8. *Subjekt Objekt*. Erläuterungen zu Hegel. Frankfurt a. M. 1977, (274–313) 303.

⁵⁹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 209.

⁶⁰ Interessant ist ein Vergleich der Stellungnahmen des späten Hegel und des frühen Schelling zur christlichen Kunst. (1) Wie schon gesagt wurde, besteht die christliche Religion laut Hegel im Kern in dem Glauben, daß Gott die Menschen so geliebt hat, daß er in Jesus Christus Mensch geworden und um der Versöhnung der Menschheit mit dem Göttlichen willen unter Schmerzen am Kreuz gestorben ist. Deshalb muß die christliche Kunst Schmerz und Erlösung, Verzweiflung und Hoffnung, Tod und Auferstehung zeigen. Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 209. (2) Beim frühen Schelling heißt es jedoch: »Denn das Innerste des Christenthums ist die Mystik, welche selbst nur ein inneres Licht, eine inner Anschauung ist. (...) Nur der Katholicismus lebte in einer mythologischen Welt. Daher die Heiterkeit der poetischen Werke, die in dem Katholicismus selbst entsprungen sind, die Leichtigkeit und Freiheit der Behandlung dieses – ihnen natürlichen – Stoffes, fast wie die Griechen ihre Mythologie behandelt haben.« Schelling, Friedrich Wilhelm Josef: *Philosophie der Kunst*. 1802/1803. Schelling, Friedrich Wilhelm Josef: *Philosophie der Kunst*. 1802/1803. In: *Friedrich Wilhelm Joseph v. Schellings sämtliche Werke* Bd. 5. Hrsg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart/Augsburg 1856–1861. Reprinted Darmstadt 1990, 87 (V 443).

⁶¹ Annemarie Gethmann-Siefert spricht, wie hundertachtundvierzig Jahre vor ihr schon Karl Rosenkranz, kritisch von einem »Religionsvorurteil« bei Hegel. Gethmann-Siefert, Annemarie: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. In: *Hegel-Studien* 25. Bonn 1984, 344. Bei Rosenkranz heißt es: »So bildete sich das Vorurtheil, als sei es der Hegelschen Ästhetik nicht um das Schöne, sondern um die von den Kunstbildern verhüllte Wissenschaft zu tun. Sie gestehe dem Schönen kein eigenthümliches Gebiet zu, sondern erblicke in ihr nur eine geschickte Maskierung logischer, ethischer und theologischer Kategorien.« Rosenkranz, Karl: *Kritik der Hegel'schen Ästhetik*. In: *Jahrbuch für wissenschaftliche Kritik*. 1836, 184.

Daß das Kunstwerk nach Hegel die Funktion hat, eine religiöse Hoffnung zu verkörpern, das wird in den Paragraphen 561 und 562 der *Enzyklopädie* nun ganz deutlich gesagt. Hegel: *Enzyklopädie*. A. a. O. 371, §561f. Wer von der religiösen Dimension von Hegels Kunstauffassung abstrahiert, zerstört also ihre Substanz. Zumal Hegel Religion und Kunst ja keineswegs verwechselt! Vgl. zu Hegels Kritik an Schleiermachers »Kunstreligion« Müller, Ernst: *Religion als »Kunst ohne Kunstwerk«*. Schleiermacher »Über die Religion«. In: *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwende*.

nen nicht der Gestaltung des Elends der menschlichen Existenz, sondern der Glorifizierung der umfassenden Allmacht göttlicher Liebe.⁶² Für Hegel ist »die schöne Kunst« schließlich erst dann »wahrhafte Kunst«, wenn sie »nur eine Art und Weise« ist, »das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen und auszusprechen«, wenn sie also in der ihr »eigentümlichen Art« das »Höchste sinnlich darstellt und es damit der Erscheinungsweise der Natur, den Sinnen und der Empfindung näherbringt«⁶³. Hegel warnt (rückblickend) vor *Übertreibungen* der Schmerzensdarstellungen. Selbst in den aussichtslosesten Szenen müsse eine Erlösungshoffnung »schön aufschimmern«. Dafür führt Hegel das (vermutlich an Lessing⁶⁴ anknüpfende) Argument ins Feld, daß Schmerz »zum Teil an der Grenze der Kunst« liege, »welche die Malerei zu überschreiten leicht geneigt sein kann, insofern sie sich die Grausamkeit und Gräßlichkeit des *körperlichen* Leidens, das Schinden und Braten, die Peinigung und Qual der Kreuzigung zum Inhalte nimmt«. Dies dürfe ihr »nicht erlaubt werden, und nicht etwa bloß, weil dergleichen Martern vors Auge zu bringen nicht sinnlich schön ist oder weil wir heutigentags schwache Nerven haben«. Nein, bezeichnenderweise nennt Hegel den »höheren Grunde, daß es um diese sinnliche Seite nicht zu tun ist«⁶⁵, sondern um die Erlösungshoffnung. Wenn christliche Kunst also das Leiden Christi zeigt, soll es zum Ausdruck »göttlicher Kraft und seliger Ruhe«⁶⁶ überhöht und verklärt werden. Dasselbe gilt für die Musik⁶⁷

Bd. 1. Um 1800. Hrsg. v. H. Braungart, G. Fuchs, M. Koch. Paderborn/München/Wien/Zürich 1997, 157 ff.

⁶² Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 234; Bd. 14, 161; Bd. 15, 58.

⁶³ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 21.

⁶⁴ Vgl. dazu Lessing, Gotthold Ephraim: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*. Mit beyläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. Berlin 1766/²1788. Im Text zit. nach *ders.*: *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Hrsg. v. K. Wölfel. Frankfurt a. M. 1988.

⁶⁵ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 209 f.; Bd. 14, 162; Bd. 15, 58. In Karikaturen wird nach Hegel die Übertreibung, aus der zwangsläufig mißlungene Machwerke entstehen, zum Prinzip gemacht. A. a. O. Bd. 13, 35. Zu Hegels Philosophie der Malerei, insb. zu seinen Ausführungen über die Farbe im Vergleich mit anderen Kunstphilosophen vgl. Collenberg, Bernadette: *Hegels Konzeption des Kolorits in den Berliner Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. In: *Phänomen versus System*. A. a. O. 91–164.

⁶⁶ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 232; Bd. 14, 151 ff., 162 f.

⁶⁷ Zu philosophischen und künstlerischen Einflüssen auf Hegels Theorie der Musik vgl. Dahlhaus, Carl: *Hegel und die Musik seiner Zeit*. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hrsg. v. O. Pöggeler, A. Gethmann-Siefert. Bonn 1983, 333–350.

nende intrinsische Beziehung zwischen dem Kunstwerk und der ästhetischen Schönheit bleibt insofern gewahrt, daß substantiell schöne Kunstwerke im Falle der idealen Verkörperung auch im ästhetischen Sinne zweifelsfrei schön sind. Anders als in der angelsächsischen Romantik *definiert* sich das metaphysisch ausgezeichnete schöne Kunstwerk Hegels jedoch nicht durch seine ästhetische Schönheit! Ausschlaggebend ist vielmehr die Adäquatheit seiner Gestalt gegenüber seinem substantiellen (religiösen) Gehalt. Und weil es in der Geschichte der Religionen oft auch substantielle Gehalte gab, die sich ästhetisch schön nicht adäquat verkörpern ließen, *müssen* viele der substantiell schönen Kunstwerke Hegels in Graden ästhetisch häßlich sein. Deutlicher: Sie *dürfen* gar nicht zweifelsfrei auch in einem ästhetischen Sinne schön sein. Das bedeutet nun mit Blick auf Bosanquet, daß Hegels Begriff des ›Schönen‹ zumindest dann keinesfalls ›durch und durch positiv‹ ist, wenn man unter ›Positivität‹ ›Zweifelsfreiheit‹ verstehen will.

2. Ästhetisch Schönes in der Natur und ästhetisch schöne profane Kunstwerke

›Durch und durch positiv‹ kann auch ›alternativlos‹ bedeuten. Wenn man sich für ein ›durch und durch positives‹ Angebot entscheidet, handelt es um das alternativlos beste Angebot. Wenn ein Aids-Test ›durch und durch positiv‹ ist, läßt er keine alternativen Deutungsmöglichkeiten zu. Hegels Begriff des ›Schönen‹ ist auch in diesem Sinne nicht durch und durch positiv. Er bezeichnet das substantiell Schöne, nämlich die adäquate Verkörperung eines substantiellen Gehalts (s. o.). Aber dieses ›Schöne‹ beherrscht keinesfalls das gesamte

kranz. In: *Beilage zu Nr. 250 der Allgemeinen Zeitung Augsburg*. Augsburg, 7. September 1853, 3993; sowie Glockner, H.: *Karl Rosenkranz und Kuno Fischer als Ästhetiker der Hegelschen Schule* 1931. In: *ders.: Beiträge zum Verständnis und zur Kritik Hegels*. Bonn 1965, 443–453; sowie Krause, Reinhard: *Das ästhetisch lizenzierte Häßliche in Friedrich Schlegels »Studium«- Aufsatz und in Karl Rosenkranz: »Die Ästhetik des Häßlichen«*. Magisterarbeit Bielefeld 1990; sowie Metzke, Erwin: *Karl Rosenkranz und Hegel. Ein Beitrag zur Geschichte der Philosophie des sogenannten Hegelianismus im 19. Jahrhundert*. Leipzig 1929; sowie Oestlere, Günther: *Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen*. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels Studium-Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz Ästhetik des Häßlichen als Suche nach dem Ursprung der Moderne. In: *Literaturwissenschaften und Sozialwissenschaften* 8. Hrsg. v. Dieter Bänisch. Stuttgart 1977, 217–297.

Feld der Hegelschen Ästhetik. Es gibt Alternativen zum substantiell Schönen, nämlich das ästhetisch Schöne in der Natur und das ästhetisch Schöne in der profanen Kunst.

(a) *Das ästhetisch Schöne in der Natur.* Die Passagen über das Naturschöne in Hegels Ästhetik problematisieren die Tatsache, daß wir nicht nur substantiell Schönes, sondern auch Natürliches in einem ästhetischen Sinne schön finden können. Das stellt im Rahmen von Hegels metaphysischer Ästhetik insofern ein Problem dar, weil Hegel in der *Einleitung* zu seinen *Vorlesungen über die Ästhetik* (die ihm im Gegensatz zu den übrigen Teilen⁷² persönlich zugeschrieben

⁷² Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* wurden (wie andere Systemteile auch) nicht von Hegel selbst veröffentlicht, sondern auf der Grundlage von Vorlesungsmitschriften von Heinrich Gustav Hotho rekonstruiert und im Jahr 1836 posthum veröffentlicht. Folgende Vorlesungsmitschriften liegen vor: Heidelberg 1817/1818; Berlin 1820/21; Berlin 1823; Berlin 1826; Berlin 1828–1829. Es wird bis heute diskutiert, ob Heinrich Gustav Hotho als der Herausgeber von Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* Hegels Ästhetik verfälscht hat oder nicht. (1) Nach Gethmann-Siefert hat Hotho einschlägige Veränderungen vorgenommen, die insb. den Blick darauf verstellen sollen, daß der »echte« Hegel der Kunst seiner Zeit sehr viel aufgeschlossener gegenüber gestanden habe als der auf die Renaissance-Kunst fixierte Hotho. Vgl. im Sinne einer Auswahl aus zahlreichen Schriften zu dieser Frage u. a. Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einleitung zu Die Philosophie der Kunst nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel im Sommer 182*. Hamburg 1998; sowie dies.: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. In: *Hegel-Studien* 25. Bonn 1984, 1; sowie dies.: *Die Ästhetik in Hegels System der Philosophie*. In: Hegel. Hrsg. v. O. Pöggeler. Freiburg/München 1977, (127–149) 129; sowie dies.: H. G. Hotho. Kunst als Bildungserlebnis und Kunstgeschichte in systematischer Absicht – oder die entpolitisierte Version der ästhetischen Erziehung des Menschen. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hrsg. v. O. Pöggeler, A. Gethmann-Siefert. Bonn 1983, 229–261; sowie dies.: *Kunst und Philosophie*. Zur Kritik der Hegelschen Ästhetik. In: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 28/1. 1983, 62–85; sowie dies.: *Ästhetik oder Philosophie der Kunst*. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen. In: *Hegel-Studien* 26. 1991. Vgl. früher als Gethmann-Siefert auch Koepsel, Werner: *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*. Bonn 1975, 1 f. (2) Verteidigt wird Hothos Edition u. a. von Rosenkranz, Karl: *Hegels Ästhetik 1836*. In ders.: *Kritische Erläuterungen des Hegel'schen Systems*. Königsberg 1840. Im Text zit. nach Hildesheim 1963, (177–216) 216. Bubner würdigt die »Stimmigkeit und Lesbarkeit des endgültigen Textes« sowie die »unverfälschte erhaltene Gedankenführung und die Substanz der Hegelschen Spekulation, die klar hervortritt«. Bubner, Rüdiger: *Einführung*. In: G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hrsg. v. R. Bubner. Stuttgart 1971, 3–30. An anderer Stelle äußert er, daß die Arbeit mit Hothos Edition bislang ergiebig gewesen sei; mangels Originalität seien seine Eingriffe marginal. Mit einem Hinweis auf W. Jaegers Aristoteles-Rekonstruktion als »abschreckendes« Beispiel warnt er an anderer Stelle vor Rekonstruktionsversuchen, die nur »dürftig« ausfallen könnten. Bubner: *Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel?* A. a. O. 70

wird⁷³) das Schöne der Kunst ausdrücklich »über jedes Naturprodukt« stellt, weil schließlich nur das Schöne der Kunst »aus dem Geist entsprungen sei. Hegel betont hier, daß das Naturprodukt »die-

Anm. 1. Hilmer sieht im »wachsenden Mißtrauen gegenüber der Hothoschen Edition« einen »Grund für das Verstummen angesichts der Hegelschen Ästhetik im deutschsprachigen Raum«. Das, was sie speziell interessiert – »eine logische Konstruktion der Kunstformenlehre« nämlich – sei allerdings in der Hothoschen Edition »deutlich, in den Nachschriften aber nicht in dieser Konsequenz zu erkennen.« Insofern schließt sie sich Hotho »als dem Interpreten der Hegelschen Ästhetik an.« Hilmer, Brigitte: *Scheinen des Begriffs*. Hegels Logik der Kunst. Hamburg 1997, 13, 15. Nach Brigitte Scheer ist der »Hauptvorwurf« der Kritik, daß »Hegel in der ›Ästhetik‹ nicht immer auf dem Niveau seiner sonst propagierten Dialektik bleibe, nur berechtigt, wenn er gegen »gelegentliche Passagen des Textes« gerichtet wird. Das »Gesamtniveau dieser Ästhetik« sieht sie jedoch nicht herabgesetzt. Scheer, Brigitte: *Einführung in die philosophische Ästhetik*. Darmstadt 1997, 113. (3) Es gibt folgende Alternativen zu Hothos Edition. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik*. 2 Bde. Hrsg. v. F. Bassenge. Berlin/Weimar 1976; sowie Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Die Idee und das Ideal*. Nach den erhaltenen Quellen neu hrsg. v. G. Lasson. Leipzig 1931; sowie Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Erster und zweiter Teil. Einl. u. hrsg. v. R. Bubner. Stuttgart 1971; sowie Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über Ästhetik*. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. Hrsg. v. H. Schneider. Frankfurt a.M./Bern/New York 1995; sowie *Die Philosophie der Kunst nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel im Sommer 1823*. Einl. u. hrsg. v. A. Gethmann-Siefert. Hamburg 1999; sowie Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Philosophie der Kunst*. Vorlesung von 1826. Hrsg. v. A. Gethmann-Siefert, J.-I. Kwon, K. Berr. Frankfurt a.M. 2004. (4) Diese Ausgaben werden wiederum darauf hin diskutiert, welche die »echten« ästhetischen Thesen Hegels enthält. Gustav Falke beispielsweise schrieb in der *Frankfurter Allgemeine(n) Zeitung* im Rahmen einer Rezension der Ausgabe von H. Schneider über die (damals nur angekündigte Ausgabe) von Gethmann-Siefert: »Die Edition der Nachschrift wurde mit großem Gelächter als sensationelle Neuentdeckung angekündigt. Das ist Unsinn.« Weiter heißt es: »Dennoch ging anlässlich der tatsächlichen Veröffentlichung ein breites Schmunzeln durch die Gemeinde der Hegel-Forscher. Annemarie Gethmann-Siefert, von der seit mindestens zwölf Jahren die baldige Drucklegung von Hothos Nachschrift der Vorlesung von 1823 angekündigt wird, ist gleichsam das Wasser abgegraben worden, aus dem sie Artikel über Artikel speiste: Die Behauptung, Hegels Ästhetik sei eigentlich von Hotho, ist offenbar falsch.« Falke, Gustav: *Bruder Goethe*. Hegels Ästhetik, wie sie eigentlich gewesen ist. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* 227. 29.9.1995, 46. Gethmann-Sieferts Ausgabe ist mittlerweile erschienen (s.o.). Hier verwundert allerdings, daß gegen Hotho der »echte« Hegel ausgerechnet aus Nachschriften Hothos rekonstruiert wird.

⁷³ Es gilt als gesichert, daß sich Hegel im »Originalton« zur Kunst in der *Einleitung* seiner *Vorlesungen zur Ästhetik* sowie in den Passagen über *Die Kunst* in der *Enzyklopädie* (A. a. O. 367–372) äußert. Der Nachweis der Originalität der *Einleitung* wird erbracht in Bosanquet, Bernard: *The Introduction to Hegel's Philosophy of Fine Art*. Hrsg. v. B. Bosanquet. London 1886.

sen Durchgang durch den Geist nicht gemacht«⁷⁴ habe, aus dem das Schöne der Kunst entstehen würde. Die Passagen über das Naturschöne in den *Vorlesungen zur Ästhetik*, wie sie von ihrem Herausgeber Heinrich Gustav Hotho im Jahr 1836 posthum veröffentlicht wurden, befassen sich mit der Frage, warum wir auch Natürliches »schön« finden können, obwohl es nicht dem »Geist entsprungen« ist.

Gadamer, Jung und andere vertreten die Auffassung, daß die einschlägigen Textteile⁷⁵ nicht von Hegel stammt.⁷⁶ Dieser Auffassung möchte ich zustimmen. Die Passagen über das Naturschöne entwickeln nämlich eine aufwendige Lösung für ein Problem, das sich gar nicht erst stellen würde, wenn im Sinne meiner Hegel-Interpretation zwischen ästhetischer und substantieller Schönheit unterschieden und Hegels Diktum ausschließlich auf substantielle Schönheit bezogen würde.

Der Autor entwickelt seine Lösung aufgrund der Prämisse, daß es keine Rückschlüsse auf objektive Qualitäten zulassen würde, wenn uns natürlich Gegebenes häßlich oder schön zu sein scheint. Vielmehr hätten wir dann selbst eine geistige Projektions- und Interpretationsleistung vollbracht und unsere Vorstellungen von Schönheit und Häßlichkeit in das natürlich Gegebene hineinprojiziert.⁷⁷ Den Ursprung dieser Vorstellungen erklärt der Autor folgendermaßen: Ob uns etwas Natürliches schön oder häßlich zu sein scheint, sei abhängig davon, in welchen Graden es die substantiellen Mängel aufweist, die dem Natürlichen wesentlich sind. So mangle es Natürlichem auf niedriger Stufe an Bewußtheit und an individueller Beseeltheit als der Fähigkeit, etwas zu empfinden und diesen Empfindungen adäquaten Ausdruck zu geben. Den menschlichen Organismen mangle es an Freiheit im Sinne einer Unabhängigkeit von

⁷⁴ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 48 ff., 23. Vgl. auch Hegel: *Enzyklopädie*. A. a. O. 367 f.

⁷⁵ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 157–202.

⁷⁶ Gadamer und Jung halten den Herausgeber Hotho für den Urheber. Vgl. dazu u. a. Jung, Werner: *Schöner Schein der Häßlichkeit oder Häßlichkeit des schönen Scheins*. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. In: *Monographien zur philosophischen Forschung*. Bd. 244. Frankfurt a. M. 1987, 23; sowie Gadamer, Hans Georg: *Zur Einführung*. In: *Kant oder Hegel*. Über Formen der Begründung in der Philosophie. Hrsg. v. D. Henrich. Stuttgart 1983, (547–548) 548. Dieser Frage kann hier jedoch nicht nachgegangen werden.

⁷⁷ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 167, 174, 410; zum Erhabenen a. a. O. 199–202, 177.

natürlichen Bedürfnissen und im Sinne von Unsterblichkeit.⁷⁸ Die physischen Gestalten in der Natur lassen sich dem Autor zufolge nun je nach relativer Lebendigkeit in einer Stufenfolge anordnen: Je höher etwas Natürliches in der Rangfolge des Lebendigen steht, umso weniger regelmäßig bzw. umso individueller sei es geformt. Demzufolge sei Anorganisches bloß symmetrisch, niedriges organisches Leben gesetzmäßig und erst das hochentwickelte organische Leben nach einem individuellen Ordnungsprinzip harmonisch geformt.⁷⁹ Dem Autor zufolge sind wir nun umso eher geneigt, etwas für schön zu halten, je mehr es Anzeichen von lebendiger Beseeltheit aufweist.⁸⁰ Er führt einige durchaus plastische Beispiele an. So seien Faultiere in unseren Augen häßlich, weil wir in ihrer Untätigkeit und Unbeweglichkeit einen Hinweis auf einen substantiellen Mangel an Lebendigkeit sehen.⁸¹ Überhaupt würden uns alle Tiere notwendig weniger schön zu sein scheinen als Menschen, weil wir in »Federn, Schuppen, Haaren, Stacheln, Schalen«⁸² den häßlichen, aber *adäquaten* Ausdruck für ihre mindere Lebendigkeit und Beseeltheit erblickten. Sogar menschliche Organismen würden häßlich, wenn sich durch Krankheiten oder »unbefriedigte Naturbedürfnisse« anzeigt, daß sie sterblich sind.⁸³

Die Passagen sind erstens empirisch problematisch, weil die Beispiele der These entsprechend ausgesucht sind. Wenn wir nicht gerade Spinnenforscher sind, werden wir eine Berglandschaft schöner finden als eine Spinne, obwohl eine Spinne in der Stufenfolge des Lebendigen höher rangiert. Zweitens vollbringen wir unsere vorgeblich subjektiven Projektionsleistungen den Ausführungen des Autors zufolge ja gerade nicht unabhängig von der Qualität dessen, was wir interpretieren. Zwar nennt der Autor diese Qualität nicht »Schönheit«, sondern »lebendige Beseeltheit«. Das ändert jedoch nichts an dem grundsätzlichen Widerspruch, daß es eben doch eine Qualität des Natürlichsten ist, welche unsere Projektionen lenkt.

Schlichtweg gar nicht mehr zu akzeptieren ist, daß der Autor in den physischen Gestalten des Natürlichsten ebenso die adäquate Verkörperung eines Gehalts sieht wie Hegel in den physischen Gestalten

⁷⁸ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 50, 162 f., 170, 196–202.

⁷⁹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 187 ff.

⁸⁰ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 228, 193.

⁸¹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 175 f.

⁸² Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 193. Vgl. auch a. a. O. 17 f. zu den »Zwitterwesen«.

⁸³ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 197.

der substantiell schönen Kunstwerke. In seinem offensichtlichen Bemühen, die Adäquatheitsbedingung Hegels aufzugreifen, behauptet der Autor vom natürlich Gegebenen nämlich etwas, was Hegel definitiv nicht behaupten kann, ohne aufzuheben, was speziell für das substantiell schöne Kunstwerk kennzeichnend sein soll. Der Autor unterstellt, daß die physischen Gestalten des Natürlichen adäquate Verkörperungen eines »geistigen Gehalts« seien. Seiner Sichtweise zufolge ist unser Urteil über die Schönheit oder Häßlichkeit von physischen Gestalten vom Grad der lebendigen Beseeltheit dessen abhängig, was sie verkörpern. Damit behauptet er, daß sich ausgehend von den physischen Gestalten der Natur ebenso Rückschlüsse auf das Verkörperte ziehen lassen wie von den adäquaten Verkörperungen substantieller Inhalte im metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunstwerk. Im Sinne Hegels läßt sich nun aber gerade das nicht unterstellen: Rückschlüsse von der äußeren physischen Gestalt auf den verkörperten Gehalt sind laut Hegel erst ab dem Niveau des Kunstschönen bzw. der Verkörperung des absoluten Wissens im Medium des Sinnlichen zulässig. Dazu heißt es in der *Enzyklopädie* im Originalton Hegel unmißverständlich, daß »das Natürliche nur in seiner Äußerlichkeit«, und eben »nicht als den Geist bedeutende, charakteristische, sinnvolle Naturform genommen«⁸⁴ werden soll. Der Autor der Passagen behauptet, daß die Formen der Natur Rückschlüsse auf das zulassen würde, dessen äußere physische Gestalt sie sind. Genau das aber macht laut Hegel den qualitativen Sprung zwischen dem Natürlichen und dem substantiellen Kunstschönen aus. Deshalb *kann* der Autor der Passagen über das Naturschöne nicht Hegel sein!

Wenn man zwischen ästhetischer und substantieller Schönheit bei Hegel unterscheidet, läßt sich das vom Autor aufgeworfene Problem viel einfacher lösen. Die Lösung lautet: Wir können Natürliches ohne weiteres in einem ästhetischen Sinne schön finden, weil die ästhetische Schönheit von Natürlichem nicht den geringsten Rückschluß darauf zuläßt, welchen Stellenwert in Hegels Monismus der Vernunft dasjenige hat, was da in einem ästhetischen Sinne als schön betrachtet wird. Die ästhetische Schönheit von Naturdingen ist pure ästhetische Schönheit, die einfach nur den Sinnen gefällt und ansonsten ohne jede Bedeutung und ohne jeden metaphysischen Gehalt ist. So schlicht diese These zu sein scheint – um sie zu begründen, muß

⁸⁴ Hegel: *Enzyklopädie*. A. a. O. 368.

ich ein wenig ausholen. Bekannt ist, daß Hegel in der *Wissenschaft der Logik*⁸⁵ zwei Formen von Negativität unterscheidet, und zwar *abstrakte* Negativität und *konkrete* Negativität. Nun kann hier nicht der Raum sein, diese Unterscheidung in ihrer ganzen Tragweite zu diskutieren und auszuloten.⁸⁶ Für meine Zwecke reicht es völlig, zu sagen, daß es sich beim *konkret* Negativen um Bestimmungen handelt, die zur ›Negation der Negation‹ führen; um *bestimmte* Defizite, die in *bestimmter* Weise überwunden werden und über sich hinausweisen auf eine bestimmte neue, jetzt affirmative Bestimmung. Bei *abstrakter* Negativität handelt es sich jedoch um eine Sichtweise auf Seiendes, die dieses als von allen positiven Bestimmungen entleert in den Blick nimmt. Abstrakt negativ ist vor allem und in erster Linie das ›abstrakte Nichts‹. Vom Standpunkt des im substantiellen Sinne Schönen wäre demnach alles, was *noch nicht* ›aus dem Geist geboren‹ ist, *absolut negativ* – und das wäre das natürlich Gegebene.⁸⁷ Wohlgemerkt: Es geht um das metaphysisch ausgezeichnete substantiell Schöne, und substantiell schön ist die adäquate Verkörperung eines substantiellen Gehalts im Medium des Sinnlichen (s. o.). Und das natürlich Gegebene ist als *absolute* Negation des im substantiellen Sinne Schönen jetzt nicht etwa per se häßlich, sondern vielmehr völlig *indifferent* gegenüber der Forderung, daß sich ein substantieller Gehalt im Medium des Sinnlichen *adäquat* verkörpern soll. Wir können demnach eine Berglandschaft durchaus ästhetisch schöner finden als eine Spinne, weil es nur von unseren Gewohnheiten abhängig ist, ob wir eine Berglandschaft ästhetisch schön finden; weil die physische Gestalt von noch-nicht-substantiell Schöнем eben *keine* (!) Rückschlüsse auf einen geistigen Gehalt (oder auf einen Grad lebendiger Beseeltheit) zuläßt. Dies ist erst ab dem Stadium des substantiell schönen Kunstwerks der Fall. Damit lautet meine These zum Naturschönen bei Hegel: Gerade weil die physischen Gestalten der Natur

⁸⁵ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Wissenschaft der Logik*. In: *Werke*. Bd. (5–6) 5. Hrsg. v. E. Moldenhauer, K. M. Michel. Frankfurt a. M. 1969/21986, 119–124.

⁸⁶ Das Standardwerk zu Hegels Logik ist heute sicherlich *Theunissen, Michael: Sein und Schein*. Die kritische Funktion der Hegelschen Logik. Frankfurt 1980. Vgl. auch *Schmidt, Josef: Hegels Wissenschaft der Logik*. Und ihre Kritik durch Adolf Trendelenburg. München 1977.

⁸⁷ Bosanquet schlägt vor, daß die profane Alltagswelt abstrakte Negation des Kunstschönen sei. *Bosanquet: History*. A. a. O. 356. Das Profane ist jedoch ein ›Nach‹ des substantiell Schönen, während das abstrakt Negative ein ›Vor-Zustand‹ ist. Deshalb sollte man diesen Vorschlag nicht übernehmen.

nicht dem »Geist entsprungen« und noch nicht substantiell schön sind, sind sie noch völlig indifferent gegenüber der Forderung, einen Gehalt adäquat zu verkörpern. Deshalb können wir sie ohne weiteres je nach Geschmack und Vorliebe in einem ästhetischen Sinne schön oder häßlich finden.

(b) *Der subjektive Geschmack.* Dem metaphysischen Ästhetiker Hegel zufolge werden ästhetische Urteile in gewissen Fällen nach Maßstäben des subjektiven Geschmacks gefällt? Genau so ist es! Und zwar in allen Fällen, in denen es ausschließlich um ästhetische Schönheit oder Häßlichkeit geht, und nicht um ästhetische Schönheit oder Häßlichkeit *im Dienste* einer adäquaten Verkörperung eines substantiellen Inhalts.

Mein Beleg ist eine Passage aus der *Einleitung*, der zufolge man mit der Frage nach dem »Unterschiede des Schönen und Häßlichen« in nur ästhetischer Hinsicht »bei Tieren, Menschen, Gegenden, Handlungen, Charakteren« auf einen »Unterschied« hinauswill, »welcher nicht der Kunst eigentümlich angehört«. Die Pointe ist: Jenseits der (substantiell schönen) Kunst mangelt es laut Hegel »an einem Kriterium« objektiver Art! Also betont er, daß sich die »Unterschiede der Schönheit und Häßlichkeit« sowohl »für die unendlichen Formen der Natur« wie auch für alles andere jenseits der substantiell schönen Kunst nur noch mit Hinweis auf den »*subjektiven Geschmack*« erklären lassen, der »sich keine Regel festsetzen und nicht über sich disputieren«⁸⁸ läßt. Unmißverständlich heißt es hier im Originalton Hegel, daß es ausschließlich von subjektiven Einstellungen, vom *subjektiven Geschmack*, von kulturellen Gewohnheiten und damit letztlich von Zufällen abhängig sei, was man jenseits der metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunstwerke schön oder häßlich findet, und zwar gleich, auf welchen Gegenstandsbereich man sich richtet.

Insofern ist Hans Georg Gadamer zunächst einmal darin zuzustimmen, daß wir nach Hegel »in Wahrheit« die Natur »mit durch die Kunst erzogenen Augen« sehen. Nach Gadamer hat Hegel »richtig begriffen, daß das Naturschöne ein Reflex des Kunstschönen« ist, so daß wir »das Schöne in der Natur geleitet durch das Auge und das

⁸⁸ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 67.

Schaffen des Künstlers gewahren lernen«⁸⁹. Allerdings ist es meiner Lesart von Hegels Ästhetik zufolge nicht ausschließlich die Kunst, die unsere »Augen erzieht« und unsere Gewohnheiten prägt. Vielmehr weist Hegel ja auch auf die Kulturabhängigkeit dessen hin, was wir jenseits des substantiell Schönen nach Maßstäben des subjektiven Geschmacks für ästhetisch schön halten. Diesbezüglich aufschlußreich ist wiederum eine Passage aus der *Einleitung*. Hegel behandelt hier die Frage, ob die Kunst natürlich Gegebenes nachahmen soll. Eine erste Antwort lautet, daß »man bei der Auswahl der darzustellenden Objekte« von dem ausgehen soll, »was *die Menschen* schön und häßlich und darum nachahmungswürdig für die Kunst finden«. Man soll »von ihrem Geschmack« ausgehen. Bezeichnenderweise hat das nach Hegel zur Folge, daß schließlich nahezu »alle Kreise der Naturgegenstände offen« stünden, weil kaum etwas »seinen Liebhaber vermissen« würde. Es folgen Beispiele. So sei es »unter den Menschen« beispielsweise »der Fall, daß, wenn auch nicht jeder Ehemann seine Frau, doch wenigstens jeder Bräutigam seine Braut – und zwar etwa sogar ausschließlich – schön findet«. Auch der »Geschmack der *Nationen*« sei von »der höchsten Verschiedenheit und Entgegensetzung«. So werde »eine europäische Schönheit einem Chinesen oder gar einem Hottentotten mißfallen«, weil laut Hegel »dem Chinesen ein ganz anderer Begriff innewohnt als dem Neger und diesem wieder ein anderer als dem Europäer usf.«. Und wenn uns die Inhalte nicht vertraut sind, die fremdländische Profankunstwerke vielleicht sogar adäquat verkörpern, dann kann es laut Hegel durchaus vorkommen, daß uns »die Kunstwerke jener außer-europäischen Völker« als »die scheußlichsten Götzenbilder vorkommen und ihre Musik als die abscheulichste in den Ohren klingen, während sie ihrerseits unsere Skulpturen, Malereien, Musiken für unbedeutend oder häßlich halten werden«⁹⁰.

(c) *Das ästhetische Schöne in der profanen Kunst*. Auch die profane Kunst kann man nach Hegel je nach Geschmack beliebig ästhetisch schön oder häßlich finden, weil sie *nicht mehr* substantiell schön ist, wie das Natürliche *noch nicht* substantiell schön ist. Das Zeitalter der profanen Kunst beginnt laut Hegel mit dem Ausgang des christlichen

⁸⁹ Gadamer: *Aktualität*. A. a. O. 41. Vgl. im selben Sinne auch *ders.*: *Wahrheit und Methode*. Tübingen 1960/⁴1975, 55.

⁹⁰ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 67 f.

Mittelalters (genauer: mit der Reformation⁹¹). Zu diesem Zeitpunkt hat die Suche des auf sich selbst reflektierenden Wissens nach einem adäquaten Ausdruck seiner selbst im beschränkten Medium des Sinnlichen ihr immanentes Ende erreicht, weil es religiöse Interessen und Weltanschauungen gab, die sich nicht mehr adäquat im Medium des Sinnlichen verkörpern ließen. Fortan gibt es zwar noch Kunstwerke, aber diese Kunstwerke sind nicht mehr substantiell schöne, sondern *profane* Kunstwerke. Die Zeit der substantiell schönen Kunstwerke gehört der Vergangenheit an. Wenn Hegel vom »Vergangenheitscharakter«⁹² der Kunst (und nicht etwa, wie mißverständlicherweise oft behauptet wird, vom »Ende der Kunst«) redet, meint er, daß die Zeit der metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunst vorbei ist.

Der entscheidende Unterschied zwischen profaner und substantiell schöner Kunst besteht darin, daß die profanen Kunstwerke Hegel zufolge von der Darstellungsverpflichtung gegenüber den religiösen Interessen ganzer Epochen befreit sind. Das hat zunächst einmal zur Folge, daß der profane Künstler inhaltlich und infolgedessen auch formal völlig *frei* ist. Die »Gebundenheit an einen besonderen Gehalt und eine nur für diesen Stoff passende Art der Darstellung« ist laut Hegel für den profanen Künstler »etwas Vergangenes«. Deshalb steht ihm »jetzt jede Form wie jeder Stoff zu Dienst und Gebot«⁹³. Geradezu visionär liest es sich, wenn Hegel nicht nur den Menschen (humanus) mit seinen alltäglichen, profanen und partikularen Interessen zum potentiellen Gegenstand der Profankunst erklärt, sondern darüber hinaus alles und jedes »bis auf Blumen, Bäume und gewöhnliche Hausgeräte herunter«⁹⁴.

⁹¹ Vgl. Ritter, Joachim: *Ästhetik*. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 1. Hrsg. v. J. Ritter. Basel 1971, (555–582) 577.

⁹² Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 22 ff., 24, 142; Bd. 14, 232 f. Hegel spricht nicht vom »Ende der Kunst«, sondern vom »Vergangenheitscharakter« der Kunst. Vgl. dazu auch Oelmlüller, Willi: *Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel*. In: *Philosophisches Jahrbuch* 73. 1965/66. 75–94; sowie Koepsel: *Die Rezeption der Hegelschen Ästhetik im 20. Jahrhundert*. A. a. O. 85–144; sowie Maurer, Reinhart Klemens: *Hegel und das Ende der Geschichte*. Interpretation zur »Phänomenologie des Geistes«. Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1965; sowie *The Hegel Myths and Legends*. Hrsg. v. J. Stewart. Evanston 1996.

⁹³ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 235 f.

⁹⁴ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 139 f. (vgl. auch a. a. O. 223, 236). Die Entwicklung, die sich schon auf der Stufe der romantischen Kunstform angekündigte, hat hier also ihren Höhepunkt und Abschluß. Schon in der romantischen Kunstform war der

Das heißt aber nicht, daß der profane Künstler keinen Regeln unterliegt und völlig Beliebiges zum ›Kunstwerk‹ deklarieren dürfte. Nein, Hegel entwickelt einen Begriff des ›profanen Kunstwerks‹, der in seinen beiden wesentlichen Elementen dem Begriff des ›substantiell schönen Kunstwerks als adäquater Verkörperung von religiösen Interessen der Menschen einer Zeit im Medium des Sinnlichen‹ folgt. Ohne sie in irgendeiner Weise normativ festzulegen, wünscht sich Hegel von den profanen Kunstwerken nämlich, daß sie Interessen verkörpern, die man in Anlehnung an Hegels Formulierung von den »religiösen Interessen der Menschen einer Zeit« als die »ethischen Interessen der Menschen einer Zeit« bezeichnen könnte. Es wird viel zu wenig berücksichtigt, daß zumindest der Hegel der Hothoschen Vorlesungsfassung sich eigentlich nur für solche profanen Kunstwerke interessiert, die die jetzt säkularen Rahmenbedingungen des Handelns der Menschen einer Zeit in ihren kulturell bestimmten Lebenszusammenhängen thematisieren. In diesem Sinne können wir lesen, daß es »sich beim profanen Kunstwerk immer darauf« beschränke, wie es dem Individuum unter den Lebensbedingungen der kulturellen Moderne »ergehe, ob es seinen Zweck glücklich erreiche, welche Hindernisse, Widerwärtigkeiten sich entgegenstellen, welche zufälligen oder notwendigen Verwicklungen den Ausgang hemmen oder herbeiführen«. Religiöse Interessen sollen profane Kunstwerke nicht mehr verkörpern. Statt dessen sollen sie die »Abhängigkeit« des modernen Individuums »von äußeren Einwirkungen, Gesetzen, Staatseinrichtungen, bürgerlichen Verhältnissen« thematisieren, welche »der einzelne Mensch« der Moderne »vorfindet«, denen er sich »beugen muß«, und aus denen heraus »das Individuum, wie es in dieser Welt des Alltäglichen und der Prosa erscheint«, Hegel zufolge ausschließlich »verständlich«⁹⁵ ist. Ja, es gibt sogar eine Art *Hierarchie* profaner Kunstwerke je nach Gewicht des kollektiv-ethischen Interesses, welches sie thematisieren. Die einschlägige Passage siedelt Schillers *Die Räuber* und *Kabale und*

substantielle Inhalt von einer Komplexität, daß er sinnlich nicht mehr adäquat darstellbar war (s.o.). Dadurch wurde eine Entwicklung eingeleitet, in deren Folge »das Äußere als ein gleichgültiges Element angesehen« wurde, »zu dem der Geist kein letztes Zutrauen und in welchem er keine Bleibe hat.« A.a.O. 139. Die möglichen Inhalte der romantischen Kunstform waren durch die Integration der menschlichen Existenz so komplex geworden, daß schließlich »die ganze Menschheit und deren gesamte Entwicklung ihr unermeßlicher Stoff« war. A.a.O. 138.

⁹⁵ Hegel: *Vorlesungen*. A.a.O. Bd. 13, 255, 197 ff.

Liebe unter dem *Don Fiesco zu Genua* und dem *Don Carlos* an, und die letztgenannten wiederum unter dem *Wallenstein*, weil es im erstgenannten Stück um privates Unglück und Unrecht ginge, im zweitgenannten um »Befreiung ihres Vaterlandes« oder um »die Freiheit der religiösen Überzeugung«, während sich *Wallenstein* »an der Spitze seiner Armee zum Regulator der politischen Verhältnisse«⁹⁶ insgesamt aufwerfe. Allerdings (das möchte ich deutlich betonen) handelt es sich hierbei nicht mehr um eine normative Festlegung. Vielmehr ist es wohl so, daß sich der Privatmann Hegel (oder Hotho?) in besonderem Maße für Kunstwerke interessiert, die ethische Interessen der Menschen einer Zeit verkörpern. Ansonsten würde Hegel nämlich eine seiner zentralen Thesen zum profanen Kunstwerk infrage stellen, der zufolge das profane Kunstwerk im Gegensatz zum substantiell schönen Kunstwerk inhaltlich von jeder Darstellungsverpflichtung befreit ist.

Einer anderen normativen Auflage, der das Natürliche als *noch nicht* substantiell Schönes *noch nicht* unterlegen hat, unterliegen die profanen Kunstwerke allerdings definitiv doch. Das profane muß nämlich genau wie das substantiell schöne Kunstwerk seinen jeweiligen Inhalt in entsprechenden physischen Strukturen *adäquat* verkörpern. Inhaltlich unterliegt das profane Kunstwerk keinerlei Beschränkungen mehr. Allerdings kann es als *konkrete Negation* des substantiell Schönen und als ein nicht mehr substantiell Schönes nicht auf das Level des Natürlichen zurückfallen. Deshalb ist es formal nur insofern frei, daß sich die jeweilige physische Gestalt des profanen Kunstwerks folgerichtig aus dem jeweiligen Gehalt ergeben muß. Die Vielfalt der möglichen Inhalte des Profanen bedingt so die mögliche Vielfalt seiner physischen Gestaltungen. Der profane Künstler muß also mindestens noch die eine Bedingung der »subjektiven Geschicklichkeit« erfüllen, seine partikularen und profanen Ausdrucksabsichten *adäquat* realisieren zu können.⁹⁷

Das bedeutet, daß profane Kunstwerke genau wie substantiell schöne Kunstwerke ästhetisch häßlich sein müssen, wenn ihr Gehalt es erfordert.⁹⁸ Nur dann können wir sie mit Hegel unabhängig von

⁹⁶ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 256.

⁹⁷ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 197, 235.

⁹⁸ Damit scheint sich folgende Möglichkeit der Rehabilitierung der Passagen über das Naturschöne anzubieten: Wenn es in profanen Kunstwerken um die Darstellung von natürlich Gegebenem qua natürlich Gegebenem geht, dann müssen diese Kunstwerke (weil alle Naturphänomene qua Naturphänomen substantielle Mängel aufweisen) in

ihrer ästhetischen Schönheit oder Häßlichkeit »in einem formellen Sinne schön«⁹⁹ nennen, was bei Hegel nichts anderes als »gelingen« bedeutet. Hegel scheint somit entgegen Bosanquets Einschätzung auch im Falle der profanen Kunstwerke an ästhetischer Schönheit nicht besonders gehangen zu haben. Das erklärt, warum der Hegel der Hothoschen Vorlesungsfassung offensichtlich seine helle Freude daran hatte, daß es bei Shakespeare »Narren, Rüpel und allerhand Gemeinheiten des alltäglichen Lebens, Kneipen, Fuhrleute Nachttöpfe und Flöhe« gibt, und daß auf einem niederländischen Gemälde ein »böses Weib« ihren »betrunkenen Mann in der Schenke auszankt«, und das auch noch »recht bissig«, so daß sich so richtig »zeigt«, daß »er ein liederlicher Kerl und sie ein geifriges altes Weib«¹⁰⁰ ist. Wichtiger aber ist, daß es für Hegel auch ästhetisch schöne profane Kunstwerke geben kann, obwohl profane Kunstwerke explizit keine substantiell schönen Kunstwerke mehr sind! Es findet sich eine Passage, der zufolge im profanen Kunstwerk »vom Schönen« »gleichsam das Scheinen als solches fixiert« wird, wenn schöne Augenblicke und Szenen wie der »Schimmer einer beleuchteten Traube«, ein »schwindender Blick des Mondes« oder das »Lachen eines Bauern« gegen das Vorübergehen der Zeit im profanen Kunstwerk eingefangen wer-

gewissen Hinsichten häßlich sein, um Hegels Gebot der Adäquatheit der äußeren Gestaltung gegenüber dem auszudrückenden Inhalt zu entsprechen. Wenn also Faultiere gemalt werden, dann muß man sehen können, daß es sich um verschlafene Tiere handelt. Wenn es um die Gestaltung von Menschen als *Naturwesen* (nicht als Geistwesen) geht, dann muß zum Ausdruck kommen, daß der Mensch als natürliches Wesen von Verfall und Tod bedroht ist. Das kann nur von zumindest in Graden häßlichen Ausdrucksgestalten geleistet werden. Allerdings würde dieser Rehabilitierungsversuch das Problem in sich bergen, daß es keine ästhetisch schön gestalteten Nachahmungen von Natürlichem mehr geben könnte, wenn das Diktum vom substantiellen Mangel des Natürlichem ernst genommen würde.

⁹⁹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 235. Treffend heißt es also bei Gethmann-Siefert bzw. Collenberg-Plotnikov zu den profanen Kunstwerken: »Ein Kunstwerk ist nicht nur schön, sondern mit gleichem Recht auch nicht-mehr-schön, charakteristisch bis hin zum Häßlichen.« Gethmann-Siefert, Annemarie/Collenberg-Plotnikov, Bernadette: Georg Wilhelm Friedrich Hegel. In *Ästhetik und Kunstphilosophie*. Von der Antike bis zur Gegenwart. Hrsg. v. J. Nida-Rümelin, M. Betzler. Stuttgart 1998, (363–377) 375. Daß dasselbe auch für die metaphysisch ausgezeichneten Kunstwerke gelten kann, wird hier allerdings übersehen. Nach Scheible hat Hegel durchaus gesehen, daß es sich um ein dem Zeitgeist entsprechendes, neues Phänomen handeln muß, wenn in der deutschen Romantik die absolute Orientierung am Ideal der Schönheit aufgegeben wird. Scheible, Hartmut: *Wahrheit und Subjekt*. Ästhetik im bürgerlichen Zeitalter. Bern 1984. Vgl. auch Jung, Werner: *Schöner Schein*. A. a. O. 116.

¹⁰⁰ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 221; Bd. 15, 130.

den.¹⁰¹ Die profanen Kunstwerke müssen Hegel zufolge also keineswegs im ästhetischen Sinne häßlich sein, weil sie nicht mehr in einem substantiellen Sinne schön sind. Er legt profane Kunst jenseits des substantiell Schönen nur noch darauf fest, ihre jeweiligen Inhalte adäquat zu verkörpern, so daß profane Kunstwerke bei entsprechendem Inhalt in einem ästhetischen Sinne sowohl schön als auch häßlich sein können.

Damit ist der Begriff des ›schönen Kunstwerks‹ in Hegels Ästhetik offensichtlich nicht alternativlos. Bei näherer Hinsicht lassen sich sogar vier verschiedene Begriffe des ›Schönen‹ und drei Begriffe des ›Häßlichen‹ ausmachen! Es gibt zunächst einmal das substantiell Schöne, das als einziges kein (häßliches) Pendant hat. Etwas ›substantiell Häßliches‹ ist bei Hegel nicht definiert und läßt sich auch nicht definieren. Das Natürliche ist lediglich etwas *noch nicht* substantiell Schönes, wie das profane Kunstwerken etwas *nicht mehr* substantiell Schönes ist. Zweitens war die Rede von der ästhetischen Schönheit oder Häßlichkeit der physischen Gestalten von profanen wie auch von substantiell schönen Kunstwerken. Hier handelt es sich um eine dienstbare ästhetische Schönheit oder Häßlichkeit, weil sich die physische Gestalt von Kunstwerken laut Hegel ja in jedem Falle nach dem jeweils zu verkörpernden Inhalt zu richten hat. Drittens war die Rede von der freien ästhetischen Schönheit oder Häßlichkeit von Natürlichem, das wir ausschließlich nach Maßstäben unseres persönlichen Geschmacks beurteilen.¹⁰² Schließlich war von der formalen Schönheit des profanen Kunstwerks die Rede, die vorliegt, sobald ein profanes Kunstwerk seinen wie immer gearteten Inhalt adäquat verkörpert. Sein Pendant hat die formale Schönheit in der formalen Häßlichkeit des *Mißlingens* eines profanen Kunstwerks. Hegels *Ästhetik* ist also ein wahrer Tummelplatz für ganz verschiedene Begriffe des ›Schönen‹. Von ›Positivität‹ im Sinne von ›Alternativlosigkeit‹ kann folglich keine Rede sein.

¹⁰¹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 227.

¹⁰² Inwieweit das freie ästhetische Schöne oder Häßliche mit dem dienstbaren ästhetischen Schönen oder Häßlichen in Beziehung steht, müßte sicherlich noch geklärt werden. Dafür ist hier jedoch kein Raum, zumal auch keine thematische Notwendigkeit besteht, sich weiter mit naturästhetischen Fragen zu befassen.

3. Das substantiell Schöne, der Darstellung des Wahren verpflichtet

Unter etwas ›durch und durch Positivem‹ kann man auch etwas verstehen, das uneingeschränkt wirklich ist, weil es in seiner Existenz oder in seiner Tätigkeit von nichts anderem abhängt. In der scholastischen Gotteslehre ist das die übliche Bedeutung von ›Positivität‹.

(a) *Hegels Auffassung vom Künstler.* Man könnte das substantiell schöne Kunstwerk als unabhängig betrachten, wenn es im Sinne des romantischen Geniekults nur von der Kreativität eines Genies abhinge, das sich als solches keinem äußeren Gesetz unterwerfen muß.¹⁰³ Kaum etwas aber bestreitet Hegel deutlicher. Eindringlich warnt er vor dem »zerstörerischen« romantischen Geniekult, der (das folgende sind Worte des frühen Schelling aus dem Jahr 1803) von einem »autonomen« Genie spricht, das sich jeder »fremden Gesetzgebung entzieht«, aber »nicht der eigenen«, weil es schließlich »nur Genie« ist, »insofern es höchste Gesetzmäßigkeit ist«¹⁰⁴. Gegen die romantische Verklärung der Kreativität des Künstlers polemisiert Hegel mit sichtlichem Vergnügen, daß zur künstlerischen Fertigkeit weder »Begeisterung« noch »Champagner« verhelfen würden, sondern »nur Fleiß, Reflexion und Übung«. Das Genie Hegels hat allenfalls ein angeborenes Talent, die religiösen Interessen der Menschen seiner Zeit im Medium des Sinnlichen adäquat zu verkörpern. Dieses Talent hat es jedoch mit Fleiß und Übung zu vervollkommen. »Wenn Talent und Genius des Künstlers« auch »ein natürliches Moment in sich« haben mögen, so bedarf »dasselbe dennoch wesentlich der Bildung durch den Gedanken«, der »Reflexion auf die Weise seiner Hervorbringung« und »der Übung und Fertigkeit im Produzieren«. Vor allem die Lebenserfahrung sollte dabei nach Hegel nicht unterbewertet werden. Laut Hegel müssen »Geist und Gemüt« erst

¹⁰³ Diese romantische Auffassung vom Genie wird z. B. vertreten in *Schlegel, Friedrich: Über das Studium der griechischen Poesie*. Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. v. E. Behler. München/Paderborn/Wien 21964. Vgl. dazu auch *Brigleb, Klaus: Ästhetische Sittlichkeit*. Versuch über Friedrich Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik. Tübingen 1962. Zu Schellings Kritik an Schlegels Auffassung vom Charakteristischen vgl. Absatz 2.1.c.

¹⁰⁴ *Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*. 1803. In: *Friedrich Wilhelm Joseph v. Schellings sämtliche Werke*. Bd. V. Hrsg. v. K. F. A. Schelling. Stuttgart, Augsburg 1856–1861, 349.

»durch Leben, Erfahrung und Nachdenken reich gebildet sein, ehe das Genie etwas Reifes, Gehaltvolles und in sich Vollendetes zustande bringen« kann. Zu Kronzeugen für diese Auffassung beruft Hegel keine Geringeren als Goethe und Schiller. Deren »erste Produkte« sind in seinen Augen nämlich »von einer Rohheit und Barbarei, vor der man erschrecken kann«¹⁰⁵.

Das alles aber betrifft die sekundäre Seite der Ausführung. Viel wichtiger ist dem Gehaltsästhetiker Hegel die Frage, »in welcher Weise« der jeweilige Gehalt »an den Künstler kommen müsse«. Die Antwort ist bezeichnend. Hegels Auffassung von Kunst zufolge denkt sich der geniale Künstler den Gehalt seiner Kunst nämlich nicht etwa aus; er schafft ihn nicht in einem originär-kreativen Sinne. Nein, Hegels metaphysischem Begriff vom »Künstler« zufolge ist der Künstler lediglich eine Art »Handlanger des Absoluten«. Als solcher findet er seine Stoffe vor, um sie »zu gestalten und sich überhaupt darauf zu äußern«. Von Selbstgesetzgebung, Eigenständigkeit oder kreativer Originalität im Sinne der romantischen Genie-Konzeption findet sich bei Hegel keine Spur. So kann Bosanquets Diktum von der »Positivität« des schönen Kunstwerks bei Hegel nicht gemeint sein.

(b) Die Darstellungsverpflichtung des Schönen gegenüber dem Wahren. Ist das substantiell Schöne Hegels vielleicht in seiner Existenz im höchsten Maße wirklich und unabhängig? Falls Hegels Ästhetik noch die Gedanken der Ästhetik des frühen Schelling wiedergäbe, läge eine solche Interpretation von Bosanquets Diktum nahe. Für den frühen Schelling ist schließlich das gesamte »Universum« im »Absoluten« als »das vollkommenste Kunstwerk gebildet«, so daß es sich »für die Einbildungskraft« in »absoluter Schönheit« darstellt.¹⁰⁶ Bei Schelling ist das Schöne tatsächlich in einem höchsten Maße wirklich und als Urbild des Seienden von nichts anderem abhängig.

Unabhängig ist das substantiell Schöne Hegels nun zweifelsohne von der Moral. Hegel bezeichnet es ausdrücklich als »kümmerliche Betrachtung«, wenn man sich in seinem Kunstgenuß von den moralischen Überlegungen stören läßt, »wie viele arme Athenienser von dem Mantel der Pallas« hätten »gesättigt, wie viele Sklaven los-

¹⁰⁵ Hegel: *Vorlesungen*. A.a.O. Bd. 13, 45 ff., 95 f., 371.

¹⁰⁶ Schelling: *Fernere Darstellung*. A.a.O. 197.

gekauft werden können«¹⁰⁷. Falls Bosanquet mit seinem Diktum also gemeint haben sollte, daß das Schöne Hegels von der Darstellung des Guten unabhängig und insofern eine durch und durch positive Weise der Existenz hat, wäre ihm recht zu geben. Aber ist das Schöne Hegels deshalb ›durch und durch positiv‹ in seiner Daseinsberechtigung? Kann es tatsächlich völlig unabhängig für sich bestehen? Nein, denn es hat einen sehr viel stärkeren Herrn als das Gute über sich: nämlich das Wahre. Diesem Herrn ist es auf Gedeih und Verderb ausgeliefert und in seiner ganzen Existenzberechtigung unterworfen.

In einem ersten Schritt sei daran erinnert, daß das Ganze des späten Hegel anders als das Schöpfungsganze des frühen Schelling »im Absoluten« keineswegs »das vollkommenste Kunstwerk«¹⁰⁸ und keineswegs das Urbild aller Schönheit ist. Anders als beim frühen Schelling ist das Ganze des späten Hegel nicht wesentlich vollkommen schön, sondern es ist mehr als das: Es ist *das Wahre* in dem umfassenden Sinn, daß es allem einigend zugrunde liegt, was disparat zu sein scheint, und daß es außerdem alles geschichtlich Werden und Vergehen aus sich erzeugt. Hegel vertritt damit – um eine Formulierung von Herbert Schnädelbach aufzugreifen – einen radikal gedachten »Wahrheits-Holismus«, der laut Schnädelbach »semantische Kopfschmerzen« bereitet, weil er nicht nur das räumlich Getrennte und das in der Zeit Werden und Vergehen, sondern auch das Widersprüchliche umgreift.¹⁰⁹ Zweitens sei darauf hingewiesen, daß sich ein derart umfassendes Wahres in den singulären physischen Ausdrucksgestalten der Kunst in seiner ganzen Totalität und Komplexität *auf keinen Fall* verkörpern kann, weil schließlich alles räumlich und zeitlich *begrenzt* ist, was an Materie gebunden ist. Das teleologisch sich entwickelnde Wahre des späten Hegel umfaßt auch das Widersprüchliche und das in der Zeit Getrennte. Wie soll ein solches Wahres im Sinne des frühen Schelling »nur in demjenigen oder vielmehr nur als dasjenige« existieren?¹¹⁰ Das substantiell Schöne Hegels ist also *begrenzt* in seiner Darstellungsleistung ge-

¹⁰⁷ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 334 f.

¹⁰⁸ Schelling: *Fernere Darstellung*. A. a. O. 197.

¹⁰⁹ Schnädelbach sieht außerdem erstens methodologische Schwierigkeiten, wenn die Methode des Erkennens Bestandteil des Wahren sein soll. Zweitens mahnt er Theodizee-Probleme in Hegels Wahrheitsholismus an. Schnädelbach, Herbert: *Hegels Lehre von der Wahrheit*. Antrittsvorlesung an der Humboldt-Universität zu Berlin. In: *Öffentliche Vorlesungen* 10. Hrsg. v. M. Dürkop. Berlin 26. Mai 1993, 5, 11, 13.

¹¹⁰ Hegel: *Phänomenologie*. A. a. O. 15.

genüber dem Wahren. Wodurch aber läßt sich das Wahre dann erfassen? So muß die dritte Frage lauten. Laut Hegel ist die »wahre Gestalt« des Ganzen bzw. des Wahren der *absolute Begriff*¹¹¹. Nun ist hier natürlich nicht der Raum, dieser zentralen Konzeption der Hegelschen Metaphysik auch nur annähernd gerecht werden zu können. Selbst auf die Gefahr größter Simplifizierung hin muß hier die Erläuterung ausreichen, daß der absolute Begriff Hegels (wie jeder Begriff) eine epistemische und ontologische Doppelnatur hat. Zu jedem Begriff gehören nach Hegel sowohl das Moment seiner abstrakten, inhaltlichen Bestimmung sowie das Erzeugen seiner eigenen Realität in der geschichtlichen Wirklichkeit.¹¹² Insofern ist der »absolute Begriff« Hegels sowohl der vernünftige Strukturplan des kosmischen Ganzen als auch das kosmische Ganze selbst, wie es sich zu einem idealen Endpunkt der Geschichte als vollständige Realisierung des Vernunftplans darstellen würde. Mit diesem Begriff vom »Begriff« geht Hegel gegen den frühen Schelling in Opposition mit der These, daß die letztgültige und eigentliche Gestalt seines umfassenden Wahren nur der absolute Begriff und kein durch die Bedingungen des Physischen räumlich und zeitlich begrenztes Kunstwerk sein könne. Wegen seiner umfassenden Konzeption des Wahren verabschiedet sich Hegel also viertens auch von der ästhetischen Anschauung des frühen Schelling. Er kann in der Anschauung keine Tätigkeit mehr sehen, die dem begreifenden Denken der Philosophie auch nur annähernd Vergleichbares leistet.¹¹³ In seiner *Phänomenologie* erklärt Hegel die Vorstellung, daß sich das Wahre quasi wie »im Schläfe« mittels dessen erfassen lassen soll, was der frühe Schelling »bald Anschauung, bald unmittelbares Wissen des Absoluten, Religion, das Sein« genannt hat, zu einem bloßen »Köder«. Nach Hegel offenbart sich das Wahre nur, wenn »das chaotische Bewußtsein« angesichts des Widersprüchlichen und Getrennten »zur gedachten Ordnung und zur Einfachheit des Begriffs« zurückgebracht wird. Das aber kann nach Hegel nur das Denken leisten!¹¹⁴ Denken besteht nach Hegel in der Bewegung des Setzens und Überwindens von Gegensätzen durch die »ungeheure Macht des Negativen«, die in den

¹¹¹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 60; *ders.: Phänomenologie*. A. a. O. 14f.

¹¹² Hegels Begriff ist »schon seiner eigenen Natur nach diese Identität« von abstrakter Bestimmung und Realität, »und er erzeugt deshalb aus sich selbst die Realität als die seinige. Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 145.

¹¹³ Vgl. dazu das Kapitel 2.

¹¹⁴ Hegel: *Phänomenologie*. A. a. O. 14–18.

Gegensätzen liegt. Die Anschauung kann der Auffassung Hegels zufolge hingegen lediglich schon längst »Bekanntes« erfassen und »unbesehen« als »etwas Gültiges zugrunde« legen. Deshalb kann Anschauung nach Hegel lediglich »Erbauung« gewähren, aber in Richtung Wahrheit niemals »von der Stelle« kommen.¹¹⁵ Nun tut Hegel der Anschauung des frühen Schelling zwar in gewisser Weise Unrecht, wenn er sie derart als statisch abtut. Schließlich fordert der Schelling von 1807 vom Künstler ja, sich bewußt von den erscheinenden Dingen loszureißen, um zu den Dingen vorzudringen, wie sie eigentlich sind. Also gibt es zumindest einen Zeitpunkt, an dem man ›hin zur‹ Schellingschen Anschauung ›von der Stelle‹ kommt. Das tut hier jedoch nichts zur Sache. Hier interessiert nur, daß Hegel ab 1807 (wie es bei Baum treffend heißt) »die früher« als »unfähig zur Erkenntnis des Absoluten gescholtene Reflexion nunmehr zu einem positiven Moment des Absoluten selbst«¹¹⁶ macht, weil sich für den Hegel der *Phänomenologie* das Wahre bzw. das Ganze per Anschauung nicht mehr erfassen läßt, da alles räumlich und zeitlich begrenzt ist, was sich im Medium des Sinnlichen zur Anschauung bringen kann. Damit stellt sich jetzt folgende Frage: Wenn das substantiell Schöne für Hegel die adäquate Verkörperung eines »bestimmten Wahren« ist, und wenn sich das Wahre nicht per Anschauung, sondern nur mittels des Denkens erfassen läßt – sollen wir dann das im substantiell Schönen physisch verkörperte »bestimmte Wahre« ebenfalls denkend erfassen? Genau das ist der Fall! Das bestätigt eine zentrale Stelle in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hier heißt es, daß das Kunstschöne »dem begreifenden Denken« grundsätzlich und »durchaus nach allen Seiten hin offen«¹¹⁷ steht. An anderer Stelle wird das präzisiert. Laut Hegel ist es nämlich »der Gehalt«, welcher »in der Kunst entscheidet«. Deshalb muß es sich »die Philosophie der Kunst« nach Hegel auch »zu ihrem Hauptgeschäfte werden lassen, was dies Gehaltvolle und seine schöne Erscheinungsweise ist, denkend zu begreifen«¹¹⁸.

¹¹⁵ Hegel: *Phänomenologie*. A.a.O. 34ff. Denken vollzieht sich nach Hegel als ein »flüssig«-Werden der Gedanken im Unterscheiden und Anzweifeln bis hin zu dem Punkt, wo »aus dieser Unterscheidung Gleichheit« wird, »und diese gewordene Gleichheit« nennt er dann auch »Wahrheit«. A.a.O. 40f. (vgl. auch 57f.).

¹¹⁶ Baum: Hegel. A.a.O. 77.

¹¹⁷ Hegel: *Vorlesungen*. A.a.O. Bd. 13, 127.

¹¹⁸ Hegel: *Vorlesungen*. A.a.O. Bd. 14, 242. Es heißt parallel dazu in der *Enzyklopädie*: »Aus diesem Auseintreten und zeitlichen und äußerlichen Aufeinanderfolgen

Aus der Darstellungsverpflichtung des Schönen gegenüber dem Wahren zieht Hegel somit die im Rahmen einer Philosophie der Kunst ungewöhnliche Konsequenz, daß das Wesentliche eines substantiell schönen Kunstwerks nicht etwa den Sinnen, sondern ausschließlich dem Denken zugänglich sei. Der Gehalt des substantiell schönen Kunstwerks wird nach Hegel von *geistiger Tätigkeit*¹¹⁹ erfaßt. Gadamer spricht in diesem Zusammenhang kritisch von einer »idealistischen Verführung« und warnt als Hermeneutiker vor dem Irrglauben, »daß man den Sinngehalt, der uns aus Kunst anspricht, im Begriff einholen« könne. Er sinnt uns statt dessen die Auffassung an, daß »das Werk als Werk und nicht als Übermittler einer Botschaft zu uns spricht«¹²⁰. Dieser Auffassung ist Hegel definitiv nicht. Nach Hegel ist der Gehalt des substantiell schönen Kunstwerks eine Botschaft, die nicht mittels einer speziellen ästhetischen Anschauung erfaßt wird, sondern durch das begreifende (bzw. begrifflich gefaßte) Denken der Philosophie. Von einer Unabhängigkeit des substantiell Schönen vom Wahren kann bei Hegel also keine Rede sein.

(c) *Die Selbstüberwindung der Kunst.* Mit dem Gesagten ist noch nicht einmal alles ausgeschöpft, was sich bei Hegel über die Unterordnung des Schönen unter das Wahre sagen läßt! Vom Standpunkt der Philosophie geht es Hegel nämlich darum, vermittelt durch ein substantiell schönes Kunstwerk gleich *viererlei* denkend zu begreifen. Vor allem soll denkend begriffen werden, was da verkörpert ist: das ›bestimmte Wahre‹ bzw. die ›religiösen Interessen und Weltanschauungen ganzer Epochen und Völker‹. Zweitens soll begriffen werden, daß das substantiell schöne Kunstwerk gegebenenfalls nur deshalb ästhetisch schön ist, damit es seinen substantiellen Gehalt

(von konkreten Gestalten, in denen sich das Geistige offenbart) nimmt sich die Entfaltung der Vermittlung in ihrem Resultat, dem Zusammenschließen des Geistes mit sich selbst, nicht nur zur Einfachheit des Glaubens und der Gefühlsandacht zusammen, sondern auch zum Denken, in dessen immanenter Einfachheit ebenso die Entfaltung ihre Ausbreitung hat, aber gewußt als ein untrennbarer Zusammenhang des allgemeinen, einfachen und ewigen Geistes in sich selbst. In dieser Form der Wahrheit ist die Wahrheit der Gegenstand der Philosophie.« *Hegel: Enzyklopädie*. A. a. O. 377.

¹¹⁹ *Hegel: Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 57.

¹²⁰ *Gadamer: Aktualität*. A. a. O. 43 f. Diese Kritik geht vielleicht auf Adorno zurück, der im Jahr 1970 behauptet hatte, daß Hegel mit seinem inhaltsästhetischen Begriff vom ›Kunstwerk‹ »der banaischen Überführung von Kunst in Herrschaftsideologie Vorschub geleistet« habe. *Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie*. Frankfurt 1970/⁵1981, 18.

adäquat zur Darstellung bringt, daß es aber um die Darstellungsfunktion und nicht um die ästhetische Schönheit des Kunstwerks geht (s.o.). Damit soll drittens auch begriffen werden, daß das, was sich im Kunstwerk zur Darstellung bringt, nur erfaßt werden kann, wenn man das Verhältnis von dem, was verkörpert wird, zu seiner sinnlich wahrnehmbaren Gestalt reflektiert; wenn man eben nicht (wie z.B. beim Angenehmen¹²¹) im Genuß dessen verharret, was gegebenenfalls eine ästhetisch schöne physische Gestalt hat.

Viertens und letztens soll vom Standpunkt der Philosophie aber auch denkend begriffen werden, daß sich im substantiell schönen Kunstwerk das Wahre nur in bestimmter und partikularer Weise ausdrückt; daß die Verkörperung des Absoluten im substantiell schönen Kunstwerk nur etwas Vorläufiges ist; daß das Absolute etwas ist, das sich im Medium des Sinnlichen in seiner auch Werdendes und Vergehendes sowie Widersprüchliches umfassenden Totalität nicht endgültig veranschaulichen läßt. Zur Unterordnung des Schönen unter das Wahre gehört nach Hegel nämlich auch, daß das substantiell schöne Kunstwerk seine eigene ›Positivität‹ in Frage stellt, indem es die Grenzen seiner Darstellungsleistung gegenüber dem Wahren explizit thematisiert. Die vielzitierte Formel, mit der Hegel diesen Sachverhalt ausdrückt, lautet: »Das *Schöne* bestimmt sich« als das »sinnliche *Scheinen* der Idee«¹²². Diese Formel ist sowohl zur Essenz von Hegels Ästhetik als auch für die größte Verfälschung durch Heinrich Gustav Hothos Editionsarbeit erklärt worden.¹²³ Ich halte sie für eine Essenz. Sie besagt nämlich, daß das substantiell schöne Kunstwerk selbst thematisiert, daß seine sinnliche Oberfläche nur

¹²¹ Wer es mit Angenehmem zu tun hat, wird das Angenehme in seiner sinnlichen Qualität sinnlich genießen. Hegel betont, daß das sinnlich Angenehme nicht das Medium der schönen Kunst sei. Der Verfall der klassischen Kunstform in der Antike sei dadurch bedingt gewesen, daß statt Schönheit Angenehmes geschaffen wurde. *Hegel: Vorlesungen*. A.a.O. Bd. 14, 106f. Außerdem seien Sinne, die nur auf Angenehmes reagieren und kein theoretisches Potential haben (Geruchssinn und Geschmackssinn), keine Sinne, die durch Kunstschönes affiziert werden. A.a.O. Bd. 13, 61.

¹²² *Hegel: Vorlesungen*. A.a.O. Bd. 13, 151f.

¹²³ Vgl. Lypp, Bernhard: *Idealismus und Philosophie der Kunst*. In: *Hegel und die Kritik der Urteilskraft*. A.a.O. 101. In der *Enzyklopädie* ist davon die Rede, daß das Ideal mit seiner konkreten, sinnlichen Gestalt Zeichen der Idee sei. *Hegel: Enzyklopädie*. A.a.O. 367. Taylor führt die Definition des Schönen als »sinnliches Scheinen des Wahren« insb. auf den über Schiller vermittelten Einfluß von Kants *Kritik der Urteilskraft* zurück. *Taylor, Charles: Kunst*. In: *ders.: Hegel*. Cambridge 1975. Im Text zit. nach *ders.: Hegels*. Übers. v. G. Fehn. Frankfurt a.M. 1978, (612 ff.) 614.

Medium für den eigentlichen geistigen Gehalt ist, und daß hinter der bzw. *durch die sinnliche Oberfläche hindurch* das erfaßt werden muß, worum es im Kunstwerk eigentlich geht. Es geht um seinen eigentlichen substantiellen Gehalt und damit um die Tatsache, daß es Verkörperung eines bestimmten Wahren im Medium des Sinnlichen ist.¹²⁴ Das hat einschneidende Konsequenzen. Denn indem das substantiell schöne Kunstwerk den Impuls gibt, *durch* seine sinnlich wahrnehmbare Oberfläche hindurch seinen eigentlichen geistigen Gehalt denkend zu begreifen, verweist es selbst darauf, daß das Absolute mehr ist, als sich im Medium des Sinnlichen verkörpern läßt¹²⁵, und sei die Verkörperung auch noch so ästhetisch schön. Treffend spricht Otto Pöggeler in diesem Zusammenhang von der Hegelschen »Metaphysik des Schönen« als einer »Eingrenzung der Leistung des Schönen«¹²⁶. Das substantiell Schöne Hegels thematisiert selbst, daß die Kunst, die »in der Natur und den endlichen Gebieten des Lebens ihr *Vor*« hat, ebenso »auch ein *Nach*« kennt, nämlich »einen Kreis, der wiederum ihre Auffassungs- und Darstellungsweise des Absoluten überschreitet«¹²⁷. In der vielzitierten Formel wird ausgesagt, daß das substantiell Schöne Hegels durch seinen ihm wesentlichen *Scheincharakter* selbst das sogenannte »Ende der Kunst« einleitet, indem es auf seine innewohnende Grenze verweist und damit über sich hinaus auf das Wahre, wie es sich *nicht-mehr-sinnlich* konkretisiert. Das wiederum heißt, daß das substantiell Schöne Hegels seine Existenzberechtigung sogar durch eigenes Zutun verliert, sobald es seiner Darstellungsverpflichtung gegenüber dem Wahren nicht mehr nachkommen kann – ein devoteres Schönes ist wohl kaum denkbar. Das substantiell Schöne Hegels ist dem Wahren kompromißlos und ohne jede Eigenständigkeit untergeordnet. Es ist also auch in dem Sinne nicht »durch und durch positiv«, daß es in seiner Existenz unabhängig wäre.

¹²⁴ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 151 f.

¹²⁵ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 60.

¹²⁶ Nach Otto Pöggeler hat »die Metaphysik des Schönen, die Hegel seiner Kunstphilosophie zugrundegelegt« hat, das »eigentümliche Schicksal, daß sie nicht nur von außen zerstört worden ist, sondern sich innerlich selbst aufgelöst hat.« Pöggeler: *Otto: Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*. In: *Hegel in Jena. Hegel-Studien* 20. Hrsg. v. O. Pöggeler. Bonn 1980, 249 f.

¹²⁷ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 141.

4. Das substantiell schöne Kunstwerk als erstes versöhnendes Mittelglied zwischen Geist und Natur

Wenn man etwas ›durch und durch positiv‹ nennt, meint man im alltäglichen Sprachgebrauch in der Regel, daß es uneingeschränkt zu bejahen und zu loben ist. In diesem Sinne bezeichnet der Hegelsche Begriff des ›substantiell Schönen‹ tatsächlich Positives. Damit soll nicht hervorgehoben werden, daß Hegel die Leistung der Schöpfer der substantiell schönen Kunstwerke bewundert. Nein, die substantiell schönen Kunstwerke selbst haben nach Hegel in der Geschichte überaus Positives geleistet.

(a) *Die Verwunderung am Anfang des Kunstschaffens.* Nach Hegel hat »die Kunstanschauung überhaupt« mit einer »*Verwunderung* angefangen«. Zu einem bestimmten Zeitpunkt der Geschichte (genauer: zur Zeit der frühen orientalischen Hochkulturen) hat sich der Mensch plötzlich »von dem unmittelbaren, ersten Zusammenhange mit der Natur und von der nächsten, bloß praktischen Beziehung der Begierde« losgerissen. Er ist »geistig« von der »Natur und seiner eigenen singulären Existenz«¹²⁸ zurückgetreten. Der Mensch ist sich plötzlich verwundert der Tatsache *bewußt* geworden, daß er nicht nur ein Naturwesen, sondern auch ein Geistwesen ist, das den natürlichen Dingen fremd gegenübersteht. Diese Verwunderung war nach Hegel eine existentielle Krisenerfahrung mit *schmerzlichem* Charakter.¹²⁹ Er spricht von einem »schmerzlichen«¹³⁰ Bruch zwischen Geist und Natur. Entscheidend ist nun die Tatsache, daß von Erfahrungen mit schmerzlichem (negativem) Charakter nach Hegel generell ein »ungeheurer negativer« Impuls ausgeht. In der *Phänomenologie* heißt es, daß aus allen schmerzlichen Gegensätzen (und nur aus schmerzlichen Gegensätzen) »ungeheure Energien«¹³¹ entstehen

¹²⁸ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 408 (393).

¹²⁹ Dasselbe gilt für die spätere Todeserfahrung der Ägypter, in der sich das Geistwesen Mensch nach Hegel zum ersten Mal bewußt als sterbliches Naturwesen erlebt. Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 450f. Vgl. zur Todeserfahrung bei Hegel auch *Brunkhorst-Hasenclever, Annegrit: Die Transformierung der theologischen Deutung des Todes bei G. W. F. Hegel*. Ein Beitrag zur Formbestimmung von Paradox und Synthese. Frankfurt a. M. 1976.

¹³⁰ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 21.

¹³¹ Hegel: *Phänomenologie*. A. a. O. 36. Es heißt weiter, daß der Geist »seine Wahrheit nur« gewinnt, »indem er in der absoluten Zerrissenheit sich selbst findet. Diese Macht ist er nicht als das Positive, welches vom Negativen wegschaut«, sondern »er ist diese

würden, die zur Überwindung der schmerzlichen Gegensätze streben. Aus der schmerzlichen »Verwunderung« über den Bruch zwischen Geist und Natur ist nach Hegel in den Menschen der Impuls entstanden, mit den Naturreligionen erste Deutungsmuster zu kreieren, nach denen sich der Mensch auch als bewußt gewordenes Wesen in der Natur wieder eingebettet und geborgen fühlen kann.¹³² Verkörpert wurden diese Deutungsmuster im Medium des Sinnlichen. So entstanden die ersten substantiell schönen Kunstwerke als die ersten Instanzen des Trostes für das neu geborene Geistwesen Mensch.

Substantiell schöne Kunstwerke können trösten, weil der Bruch zwischen Geist und Natur im substantiell schönen Kunstwerk als ein überwindbarer Bruch erscheint, wenn sich ein geistiges Deutungsmuster in einem substantiell schönen Kunstwerk im Medium des Sinnlichen adäquat verkörpern kann. Das substantiell schöne Kunstwerk stellt als adäquate Verkörperung eines geistigen Gehalts im Medium des Sinnlichen eine Einheit von Geistigem und Physischem dar, und nichts anderes als eine Wiedervereinigung von Geist und Physis wird nach Hegel im Prozeß der Geschichte ja angestrebt. Das ist gemeint, wenn Hegel schreibt, daß »diesen Bruch aber, zu welchem der Geist fortgeht«, er »ebenso zu heilen« weiß, indem er »aus sich selbst die Werke der schönen Kunst« erzeugt »als das erste versöhnende Mittelglied zwischen dem bloß Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen und dem reinen Gedanken, zwischen der Natur und endlichen Wirklichkeit und der unendlichen Freiheit des begreifenden Denkens«¹³³. Als die erste (wenn auch noch instabile) durch geistige Anstrengung geschaffene Einheit von Physischem und Geistigem ist das substantiell schöne Kunstwerk das »erste versöhnende Mittelglied«¹³⁴ im Prozeß der Überwindung des »schmerzlichen Bruchs« zwischen Geist und Natur in der Geschichte. Deshalb nennt Ernst Bloch die »Musen« der Kunst »die ersten Trösterinnen des bei

Macht nur, indem er dem Negativen ins Angesicht schaut, bei ihm verweilt«. Hegel: *Phänomenologie*. A. a. O. 36.

¹³² Nach derselben Gesetzmäßigkeit erwachsen aus der bewußten Todeserfahrung des »ersten Kunstvolks« der Ägypter laut Hegel Deutungsmuster, in denen der Tod tröstlicherweise »der Tod des nur Natürlichen und dadurch die Geburt eines Höheren ist«. Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 450f.

¹³³ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 21.

¹³⁴ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 21.

Hegel nun beginnenden Fürsichsein des Geistes«¹³⁵. Durch die adäquate Verkörperung eines aus geistiger Aktivität entstandenen Deutungsmusters im Medium des Sinnlichen scheint der schmerzliche Bruch zwischen dem »Sinnlichen und Vergänglichen« und dem »reinen Gedanken« ein überwindbarer Bruch zu sein. Darin besteht die »ungeheure Positivität« dessen, was Hegels substantiell schönes Kunstwerk als »erstes versöhnendes Mittelglied« in der Geschichte geleistet hat.

(b) *Die Begrenztheit des Schönen*. Allerdings ist der Hegelsche Begriff des »Schönen« auch in dieser Hinsicht nicht »durch und durch positiv«, wie Bosanquet behauptet. Hegel nennt nämlich auch diejenigen Kunstwerke in einem substantiellen Sinne »schön«, in denen der schmerzliche Bruch nicht etwa überwunden zu sein scheint, sondern lediglich als schmerzlicher Bruch thematisiert wird. Das sind die Kunstwerke mit symbolischer und romantischer Kunstform.

Im Kunstwerk mit symbolischer Kunstform wird der Bruch thematisiert, wie er gerade erst schmerzlich aufgebrochen und bewußt geworden ist. Das physische Material sperrt sich noch dagegen, den substantiellen Gehalt adäquat zu verkörpern. Die »mangelhaften« physischen Gestalten zeigen an, daß die Einheit der idealen Verkörperung noch nicht erreicht ist. »Die erste Kunstform« ist eher ein »bloßes Suchen der Verbildlichung als ein Vermögen wahrhafter Darstellung«¹³⁶. Wirklich tröstend sind nur die Kunstwerke mit klassischer Kunstform. Nur hier scheint der Bruch tatsächlich überwunden zu sein, weil physische Gestalt und geistiger Gehalt des Kunstwerks mit klassischer Kunstform ja »zu dem vollendetsten Entsprechen ineinandergearbeitet«¹³⁷ sind (s.o.). Aber dieser idyllische Zustand kann nicht lange währen. Das Gottesbild der Antike wird wegen seines nur äußerlichen Anthropomorphismus vom christlichen Gottesbild abgelöst. Und das christliche Gottesbild ist so beschaffen, daß es sich in physischem Material nicht mehr idealiter

¹³⁵ Bloch: *Philosophie der Kunst*. A.a.O. 274. Nach Henrich ist Hegels Begriff von Schönheit von Hölderlin beeinflusst, weil der frühe Hölderlin angenommen habe, daß Schönheit wie die Liebe die vorübergehende Vereinigung von Gegensätzen sei. (Für den späten Hölderlin sei Schönheit ein übergreifendes, höheres Drittes, eine absolute Verschmelzung gewesen.) Henrich, Dieter: *Hegel und Hölderlin*. In ders.: *Hegel im Kontext*. Frankfurt a. M. 1967/²1975, 9–40.

¹³⁶ Hegel: *Vorlesungen*. A.a.O. Bd. 13, 107.

¹³⁷ Hegel: *Vorlesungen*. A.a.O. Bd. 14, 75.

verkörpern kann. Der substantielle Gehalt der christlichen Religion ist so komplex, daß er die Verkörperungsmöglichkeiten jedes physischen Materials sprengt. Der christliche Gott »ist die Liebe« in Hegels Augen. Die Liebe (als Christusliebe, Mutterliebe und Freundschaftsliebe konkretisiert) ist nach Hegel das höchste, was die romantische Kunstform zum Ausdruck bringen kann. Allerdings ist Liebe eine Emotion. Als solche hat sie ihren Ort im Gemüt des Menschen. Das erklärt laut Hegel, warum sich »der ganze Inhalt« der Kunst mit romantischer Kunstform auf die »Innerlichkeit des Geistes, auf die Empfindung, die Vorstellung, das Gemüt« konzentriert. Allerdings ist »die Geschichte des Gemüts« unendlich komplex und »unendlich reich«. Deshalb entzieht sich das, was die romantische Kunstform darzustellen hat, letztlich der sinnlichen Darstellbarkeit. Der emotionale Inhalt der substantiell schönen Kunstwerke mit romantischer Kunstform ist so überkomplex, daß »das äußerlich Erscheinende die Innerlichkeit« eigentlich schon »nicht mehr auszudrücken« vermag. Deshalb dominiert in der Kunst mit romantischer Kunstform der Inhalt über die Form. Die christliche »Innigkeit und Tiefe« ist laut Hegel so »gleichgültig gegen die Verhältnisse der Äußerlichkeit«, daß die äußere Form gegenüber dem Inhalt »etwas Untergeordnetes« wird.¹³⁸ Das wiederum heißt, daß der schmerzliche Bruch wieder aufgegriffen ist, der auf dem Niveau der substantiell schönen Kunst der klassischen Kunstform schon überwunden geglaubt war! Die substantiell schönen Kunstwerke der symbolischen und romantischen Kunstform leisten also keineswegs etwas »durch und durch« Positives, indem sie den schmerzlichen Bruch als einen thematisieren, der entweder noch nicht überwunden oder schon wieder aufgebrochen ist.

Von einem »durch und durch positiven Begriff des Schönen« setzt sich Hegel geradezu ab, wenn er in der *Phänomenologie* schreibt, daß nur die »kraftlose Schönheit« sich voller Haß und Abneigung von der Zumutung der Todeserfahrung abwende. »Nicht das Leben, das sich vor dem Tod scheut und vor der Verwüstung rein bewahrt«, sei das »Leben des Geistes«, sondern im Gegenteil nur dasjenige, welches »den Tod erträgt«¹³⁹. Passagen wie diese zeigen

¹³⁸ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 129–156; Bd. 13, 111–114.

¹³⁹ Hegel: *Phänomenologie*. A. a. O. 36. Passagen wie diese widerlegen Andrew Bradley, der kritisch vom »teleologischen Optimismus« Hegels spricht. *Bradley, Andrew C.: English Poetry and German Philosophy in the Age of Wordsworth*. Manchester 1909. Reprinted 1969, 28; sowie ders.: *Hegel's Theory of Tragedy*. 1901. In: *Oxford Lectures on Poetry*. London 1909/1909, 69–92. Vgl. Absatz 2.6.c.

deutlich die Distanz des späten Hegel zum frühen Schelling, für den die höchste Schönheit ja erreicht wird, wenn Kunstwerke den Sieg der Liebe über den Tod erfahren lassen.¹⁴⁰ Die substantiell schönen Kunstwerke sind Hegel zufolge aus einer existentiellen Verunsicherung und aus der Erfahrung der Unwiderruflichkeit des Todes heraus entstanden. Deshalb muten die meisten der von ihm thematisierten substantiell schönen Kunstwerke Schmerzen, existentielle Verunsicherungen und anstrengende Selbstbewußtwerdungsprozesse zu. Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Hegel seine Ausführungen zum »Schönen und zur Gestaltung der Kunst« mit dem in einer idealistischen Ästhetik zunächst einmal überraschenden Diktum abschließt, daß wir es in der Kunst keinesfalls mit einem »bloß angenehmen oder nützlichen Spielwerk« zu tun hätten, an dem wir uns schlicht freuen könnten. Laut Hegel geht es in der Kunst ausschließlich um die »Präsenz und Versöhnung des Absoluten im Sinnlichen und Erscheinenden«. Damit geht es um eine »Entfaltung der Wahrheit«, die sich »nicht als Naturgeschichte erschöpft, sondern sich in der Weltgeschichte offenbart«. Das sei am Ende der allerbeste »Lohn für die harte Arbeit im Wirklichen und die saueren Mühen der Erkenntnis«¹⁴¹. Wenn man unter »Positivität« also etwas »uneingeschränkt Bejahenswertes« verstehen will, leistet die substantiell schöne Kunst Hegels in der Geschichte zwar Positives, aber eben nicht »durch und durch Positives«, wie Bosanquet behauptet. Schließlich sieht Hegel im substantiell schönen Kunstwerk eine Instanz, die unter bestimmten historischen Bedingungen auch Schmerzen, Verunsicherung, und »harte Arbeit im Wirklichen« zumutet.

5. Das Hegelsche Ideal als Ideal ohne Vorbildfunktion

Unter »Positivität« läßt sich schließlich auch »uneingeschränkte Vorbildhaftigkeit« verstehen. In diesem Sinne spricht man beispielsweise von »positiven Leitbildern« einer Gesellschaft oder einer Generation. Die Tatsache, daß Hegel die Werke mit klassischer Kunstform als *ideal* schöne Kunstwerke bezeichnet, könnte dafür sprechen, daß das Schöne Hegels in der Weise »durch und durch positiv« ist, daß es das

¹⁴⁰ Vgl. Abschnitt 2.3.f.

¹⁴¹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 15, 573.

Wie schon ausgeführt wurde, hat das substantiell Schöne Hegels seinem Begriff nach die adäquate Verkörperung eines religiösen Deutungsmusters zur Überwindung des existentiellen Bruchs zwischen dem »Äußerlichen, Sinnlichen und Vergänglichen« und dem »reinen Gedanken«¹⁴⁵ im Medium des Sinnlichen zu sein (vgl. Abschnitt 3.4.). Das, was im Begriff des »substantiell Schönen« angelegt ist, ist demnach vollständig realisiert, wenn sich in physischem Material ein Deutungsmuster verkörpert, in dem der existentielle Bruch zumindest vorläufig überwunden zu sein scheint. Damit bezeichnet Hegels Begriff vom »Ideal« also das, was ein substantiell schönes Kunstwerk im Hinblick auf seine »positive Funktion« der Überwindung des existentiellen Bruchs im Bestfall zu leisten vermag.¹⁴⁶ Nun kann ein Kunstwerk den existentiellen Bruch, der die Existenz des Menschen als Natur- und Geistwesen durchzieht, nur dann als überwunden erscheinen lassen, wenn durch das Kunstwerk in keiner Weise mehr ein Unterschied thematisiert wird zwischen seiner sinnlichen Präsenz als Verkörperungsmedium und dem, was sich verkörpert. Das bedeutet wiederum, daß ein Kunstwerk nur dann in idealer Weise schön ist, wenn es für das genommen wird, was es verkörpert.

Nur in der griechischen Antike war das Gottesbild von einer Beschaffenheit, daß es sich so adäquat im Medium des Sinnlichen verkörpern konnte, daß die künstlerische Verkörperung des Gottesbildes für das Gottesbild selbst genommen und angebetet wurde. Nur dieses eine Mal konnte geschichtlich wirklich werden, was im Begriff des »substantiell Schönen« nach Hegel angelegt ist. Nur die Kunstwerke der griechischen Antike verkörperten ein religiöses Deutungsmuster, innerhalb dessen der schmerzhafteste Bruch gekittet zu sein scheint. Die Griechen verehrten Götter, die heitere Gelassenheit ausstrahlen, weil sie als unsterbliche Wesen den Bruch zwischen Natur und Geist nicht schmerzlich empfinden müssen. Nach Hegel können wir »in dieser Rücksicht die heitere Ruhe und Seligkeit, dies Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung als den Grundzug des Ideals an die Spitze stellen«¹⁴⁷. Von diesem (schönen) Gottesbild war nach Hegels Darstellung das Lebensgefühl des

¹⁴⁵ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 21.

¹⁴⁶ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 111.

¹⁴⁷ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 13, 208.

antiken Polisbürgers insgesamt bestimmt.¹⁴⁸ Wie euphemistisch dieses Bild vom Leben in der Antike ist, interessiert hier ebensowenig wie der naheliegende Einwand, daß es in der Polis nicht nur Bürger, sondern auch Sklaven und Frauen gab, deren Lebensgefühl sicherlich von anderer Qualität war. Hier ist wichtig, daß das religiöse Deutungsmuster der Griechen ein *naïves* Deutungsmuster und der Anthropomorphismus ihrer Religion kein echter Anthropomorphismus war. Die Menschen blieben von Schmerzen geplagte und dem Tod geweihte Naturwesen – und deshalb mußte der schmerzliche Bruch mit dem Mensch gewordenen Christengott wieder aufbrechen.

Schon im christlichen Mittelalter konnten die substantiell schönen Kunstwerke der Antike keine Trostfunktion mehr erfüllen. Schon zu diesem Zeitpunkt konnten sie die im Hegelschen Begriff des ›Schönen‹ formulierte Funktion des Ideals nicht mehr erfüllen, die Menschen glauben zu machen, daß der existentielle Bruch zwischen Geist und Natur für immer überwunden ist. Die Situation verschärfte sich mit dem Eintritt der Reformation. Hier ging den Menschen der ›innerste Glaube‹ daran verloren, daß sich das Göttliche substantiell schön als Kunstwerk verkörpern kann. Das Gottesbild verlagerte sich statt dessen als Religion in die Innerlichkeit des Menschen. Damit war die substantiell schöne Kunst insgesamt der Vergangenheit anheimgegeben. In der Geschichte des menschlichen Denkens war der nicht mehr umkehrbare Zeitpunkt gekommen, an dem die Menschen nicht mehr glauben konnten, daß sich Deutungsmuster zur Überwindung des ›schmerzlichen Bruchs‹ substantiell schön als Kunstwerke verkörpern konnten.

(b) *Der Vergangenheitscharakter der Kunst.* Das bedeutet wiederum, daß weder die ideal schönen Kunstwerke der Antike noch die Kunstwerke des christlichen Mittelalters Vorbilder des Kunstschaffens sein können. Laut Hegel ist substantiell schönes Kunstschaffen nur solange möglich, wie »der Künstler mit der Bestimmtheit solcher Weltanschauung und Religion in unmittelbarer Identität und festem Glauben verwebt« ist, und wie es ihm »auch wahrhafter Ernst mit diesem Inhalt und dessen Darstellung« ist. Wer jedoch nach der Reformation hier und »jetzt einen griechischen Gott oder als heutige Protestanten eine Maria zum Gegenstande eines Skulpturenwerks oder Gemäldes machen« will, dem kann es nach Hegel »kein wahrer

¹⁴⁸ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 26, 77, 97.

Ernst mit solchem Stoffe« sein, weil den Menschen nach der Reformation schließlich »der innerste Glaube«¹⁴⁹ fehle, daß sich religiöse Deutungsmuster im Physischen adäquat verkörpern lassen. Niemand würde mehr Physisches für das Göttliche halten und anbeten. Deshalb ist es den Künstlern laut Hegel nach der Reformation nicht mehr möglich, überhaupt noch substantiell schöne Kunstwerke zu schaffen – geschweige denn ideal schöne Kunstwerke!

Hegels ideal schöne Kunst kann keine Vorbildfunktion für das Kunstschaffen späterer Zeiten haben. Diese Kunst ist wegen des Vergangenheitscharakters des Deutungsmusters, das sie verkörpert, historisch längst überholt und nicht reproduzierbar. Damit läßt sich en passant auch die Frage nach dem Klassizismus von Hegels Ästhetik entscheiden, ohne die klassizismusverdächtigen Passagen dem Herausgeber Hotho anlasten zu müssen.¹⁵⁰ Einerseits spricht Hegels Ästhetik zufolge nichts dagegen, daß nach der Reformation klassizistische Kunstwerke geschaffen werden. Ein profaner Künstler kann sich schließlich jedes Inhalts und entsprechend jeder Form annehmen. Er ist inhaltlich und infolge dessen auch formal ja völlig frei, insofern er die Techniken zur adäquaten Verkörperung seiner profanen Gehalte beherrscht (vgl. Abschnitt 3.2.). Er kann sich antike Skulpturen zum Vorbild nehmen und experimentieren, welche profanen Inhalte sich damit eventuell ausdrücken lassen. Das macht Hegels Ästhetik, wie sie uns in der Fassung Hothos¹⁵¹ vorliegt, jedoch nicht zu einer klassizistischen Ästhetik. Andererseits kann jedes klassizistische Kunstwerk nach Hegel nämlich immer bloß eine Kopie der idealen Schönheit der Kunstwerke der Antike sein, weil es dem profanen Künstler gar nicht mehr möglich ist, dem Hegelschen Begriff vom »Ideal« entsprechend in idealer Weise schöne Kunstwerke schaffen. Die Zeit der ideal schönen Kunstwerke ist mit dem Untergang des verkörperten Deutungsmusters unwiderruflich vorbei. Der Klassizist stellt somit

¹⁴⁹ Hegel: *Vorlesungen*. A. a. O. Bd. 14, 232 f.

¹⁵⁰ Vgl. zur Klassizismuskritik beispielsweise Kuhn, Helmut: *Die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik durch Hegel*. In ders.: *Schriften zur Ästhetik*. München 1966, 15–144.

¹⁵¹ Meiner Ansicht nach ist es also überflüssig, die vorgeblich »originale« Ästhetik Hegels (die übrigens ebenfalls nur aus Vorlesungsmitschriften rekonstruiert werden kann, die in der Regel Hotho verfaßt hat) mit der Strategie zu verteidigen, die klassizismusverdächtigen Passagen dem »Bildungsbürger« Hotho anzulasten, wie es Gethmann-Siefert immer wieder unternimmt. Vgl. stellvertretend für viele weitere Schriften mit dieser einen These Gethmann-Siefert: *H. G. Hotho*. A. a. O. (229–261) 238, 242 f.

lediglich Kopien her, die allenfalls in einem ästhetischen Sinne schön sind. Sie sind jedoch definitiv nicht in einem idealen Sinne schön, weil es zu einem späteren Zeitpunkt der Geschichte nicht möglich ist, sich die vergangene Weltanschauung der Antike wieder anzueignen und die verloren gegangene scheinbare Einheit von Natur und Geist wieder zu ›erkünsteln‹. Damit hat Hegel also auch dann keinen ›durch und durch positiven‹ Begriff des ›Schönen‹, wenn wir unter ›Positivität‹ ›Vorbildhaftigkeit‹ verstehen wollen.

(c) *Der gar nicht positive Begriff des ›Schönen‹ bei Hegel.* Alles in allem kann man Bosanquets Diktum über die sklavische Abhängigkeit der Hegelschen Konzeption des ›Schönen‹ vom frühen Schelling getrost zu den Akten legen. Hegels Auffassung vom ›schönen Kunstwerk‹ ist offensichtlich nicht in unselbständiger und hemmender Weise vom frühen Schelling abhängig geblieben, wie Bosanquet behauptet. Das heißt nun nicht, daß sich der späte Hegel vollständig vom Einfluß des frühen Schelling gelöst hätte – eine solche These wäre absurd angesichts der zeitlichen und räumlichen Nähe, in der beide Ästhetiken im Tübinger Stift ursprünglich entstanden sind. Natürlich weist die Ästhetik des späten Hegel noch in vielen Details deutliche Parallelen zur Ästhetik des frühen Schelling auf. So bleibt der späte Hegel insbesondere der zentralen Einsicht der idealistischen Ästhetik verpflichtet, daß im Kunstwerk eine Verkörperungsinstanz eines im höchsten Maße wirklichen und wahren metaphysischen Prinzips zu sehen ist. Wichtiger als die Parallelen sind aus der Sicht des Second-Oxford-Hegelianismus in seiner Opposition gegen die angelsächsische Romantik jedoch die Unterschiede zwischen der Ästhetik des späten Hegels und der Ästhetik des frühen Schelling.

Wichtig ist erstens, daß Hegel das im höchsten Maße wirkliche und wahre metaphysische Prinzip, welches sich im Kunstwerk verkörpert, im Gegensatz zum frühen Schelling als ein *dynamisches* Prinzip betrachtet, das sich im Zuge der Geschichte selbst erst konstituiert. Das ermöglicht es den Second-Oxford-Hegelianern, sich von dem in der angelsächsischen Romantik vorherrschenden Gedanken eines überzeitlichen Schönen als Maßstab allen Kunstschaffens zu verabschieden. Statt dessen definieren sie das Kunstwerk als deutliche Verkörperung von sich in der Geschichte ständig wechselnden menschlichen Interessen.¹⁵²

¹⁵² Bosanquet: *History*. A. a. O. (345–348) 346.

Ebenfalls von Bedeutung ist die Tatsache, daß sich Hegels Begriff des ›Schönen‹ entgegen der Einschätzung des frühen Bosanquet bei näherer Hinsicht keineswegs als ›durch und durch positiv‹ erweist. Unter ›positiv‹ kann man ›zweifelsfrei‹, ›alternativlos‹, ›autonom‹, ›uneingeschränkt bejahenswert‹ oder ›vorbildhaft‹ verstehen. Insofern man sich nicht auf das Gebiet der Physik begeben will, bleiben keine relevanten möglichen Bedeutungen von ›Positivität‹ mehr zu diskutieren. Wie gezeigt wurde, ist Hegels Begriff des ›Schönen‹ in keiner der Bedeutungen ›durch und durch positiv‹. Im Gegenteil hat Hegel einen sehr vielschichtigen Begriff des ›Schönen‹, der bei näherer Hinsicht gleich vier Bedeutungen unter sich versammelt (vgl. Abschnitt 3.2.). In Nachfolge dessen entwickeln die Second-Oxford-Hegelianer Kriterien, mit denen sich wegen ihrer Mangelhaftigkeit häßliche von ›in schwieriger Weise schönen Kunstwerken‹ (das sind wegen ihrer hohen Expressivität gelungene häßliche Kunstwerke) unterscheiden lassen.¹⁵³

Von ganz entscheidender Bedeutung ist schließlich die Tatsache, daß Hegels späte Ästhetik einen ganz anderen Begriff vom ›Kunstwerk‹ präsentiert als den, der sich unter Berufung auf den frühen Schelling in der angelsächsischen Romantik etabliert hat. Anders als die angelsächsische Romantik legt Hegels Begriff vom ›Kunstwerk‹ nämlich weder die metaphysisch ausgezeichneten substantiell schönen Kunstwerke noch die profanen Kunstwerke auf ästhetische Schönheit fest! Sein Begriff fordert definitiv nicht, daß Kunstwerke ihre Gegenstände mit ästhetisch schönen physischen Gestalten so liebenswürdig präsentieren, wie sie jenseits aller Kontingenzen den Prämissen der angelsächsischen Romantik zufolge eigentlich sind. Er fordert lediglich ein, daß ein Kunstwerk seinen Gehalt adäquat verkörpert. Das heißt nun nicht, daß Hegel die für eine idealistische Ästhetik kennzeichnende intrinsische Beziehung zwischen dem ästhetisch Schönen und dem Kunstwerk völlig aufgegeben hätte. Nein, im Idealfall der klassischen Kunstform fordert der Gehalt des substantiell schönen Kunstwerks schließlich eine ästhetische Gestalt von atemberaubender Schönheit ein. Das heißt aber immerhin, daß man mit Hegel prinzipiell auch Werke mit ästhetisch abstoßenden physischen Gestalten als ›Kunstwerke‹ bezeichnen kann, insofern diese Gestalten den jeweiligen Gehalten adäquat sind. Insbesondere mit diesem Begriff vom ›Kunstwerk‹ hat Hegel in der Ästhetik des

¹⁵³ Vgl. dazu Abschnitt 5.4.

angelsächsischen Idealismus Weichen gestellt. Aufgrund dieses Begriffs kann sich hier nämlich eine Gefühlsästhetik entwickeln, die auch diejenigen Kunstwerke erfaßt, welche die negativen Phänomene des empirischen Lebens wie Angst, Verzweiflung, Grauen und Sorge thematisieren und adäquat zur Darstellung bringen Hegels reife Ästhetik läßt die künstlerische Verkörperung von Leid, Schmerz, Angst und Verunsicherung unserer Wirklichkeitserfahrungen nicht nur zu, sondern fordert sie unter bestimmten Umständen sogar explizit ein. Vor allem deshalb markiert die Ästhetik Hegels eine ganz entscheidende Gelenkstelle in der Ästhetik des angelsächsischen Idealismus.

