

Annemarie Gethmann-Siefert (Hg.)

Phänomen versus System

Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und
Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik

HEGEL-STUDIEN

Herausgegeben von
Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler

Beiheft 34

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

PHÄNOMEN VERSUS SYSTEM

Zum Verhältnis von
philosophischer Systematik
und Kunsturteil in Hegels
Berliner Vorlesungen über Ästhetik

Herausgegeben
von
Annemarie Gethmann-Siefert

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Inhaltlich unveränderter Print-on-Demand-Nachdruck der Auflage von 1992,
erschienen im Verlag H. Bouvier und Co., Bonn.

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-1518-5

ISBN eBook: 978-3-7873-3078-2

ISSN 0073-1578

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 2016.

Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Gesamtherstellung: BoD, Norderstedt. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100 % chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany. www.meiner.de/hegel-studien

Inhalt

ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT

PHÄNOMEN VERSUS SYSTEM

Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst. 9

JEONG-IM KWON

DIE METAMORPHOSEN DER „SYMBOLISCHEN KUNSTFORM“

Zur Rehabilitierung der ästhetischen Argumente Hegels. 41

1. Zur Entwicklung des Symbolbegriffs 42
2. Hegels Konzeption des Orients und die Triadik der Kunstform in der Phänomenologie des Geistes 52
3. Die Konzeption der symbolischen Kunstform in den Berliner Vorlesungen zur Ästhetik 56
 - 3.1 Die symbolische Kunstform in der Vorlesung von 1820/21 59
 - 3.2 Die symbolische Kunstform in der Vorlesung von 1823: die „substantielle Subjektivität“ als Inhalt der Kunst 61
 - 3.3 Die symbolische Kunstform in der Vorlesung von 1826: der „Werkcharakter der Kunst“ 72
 - 3.4 Die symbolische Kunstform in der Vorlesung von 1828/29: die „Menschwerdung Gottes“ 81

BERNADETTE COLLENBERG

HEGELS KONZEPTION DES KOLORITS IN DEN BERLINER VORLESUNGEN ÜBER DIE PHILOSOPHIE DER KUNST 91

1. Zum zeitgenössischen Kontext von Hegels Vorlesungen über das Kolorit 91
2. Die Grundlagen zu Hegels Konzeption des Kolorits 96
 - 2.1 Zum Prinzip von Goethes Übersetzung und Kommentierung des Diderot-Essays 97
 - 2.2 Schellings Konzeption der Farbe in der „Philosophie der Kunst“ 105
 - 2.3 Grundzüge der Positionen Diderots, Goethes und Schellings hinsichtlich des künstlerischen Kolorits 109

3.	Hegels Konzeption der Malerei im Zusammenhang der Rezeption von Goethes Diderot-Kommentar und der „Farbenlehre“	112
3.1	Hegels Bestimmung des Ideals	112
3.2	Hegel und Goethe: Die Auseinandersetzung um die systematische Grundlage der Farbenlehre	116
3.3	Hegels Bestimmung der Farbe im Rahmen einer prinzipiellen Charakteristik der Malerei	118
3.3.1	Die Malerei als ‚moderne Kunst‘	118
3.3.2	Die Farbe als Abgrenzungskriterium zwischen Skulptur und Malerei	120
3.4	Hegels Bestimmung des Kolorits	125
3.4.1	Raumillusion und individuelles Kolorits – Aspekte der abstrakten Geistigkeit des Mediums	126
3.4.2	Symbolwert und Harmonie der Farben – Die sinnlich-sittliche Wirkung des bildkonstitutiven Mittels	129
3.4.3	Die Vollendung der Farbe: Das Inkarnat	132
3.4.4	Das ‚Lineare‘ und das ‚Malerische‘ – Die Geschichtlichkeit der Anwendung des Mediums	137
3.5	Hegels Vorlesungen zur Farbe im Vergleich mit der von Hotho bearbeiteten Druckfassung der „Ästhetik“	138
4.	Analysen zur Rolle der Farbe im Bild	144
4.1	Hegels Überlegungen zur ‚eigentümlichen Art von Farbe‘ der Italiener in der Vorlesung von 1826	145
4.2	Hegels Bestimmung der niederländischen Genremalerei	153
4.3	Hegel zum ‚Musikalischen der Malerei‘	157

ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT

	DAS „MODERNE“ GESAMTKUNSTWERK: DIE OPER	165
1.	Die Kunst ist „mausetot“ – es lebe die Kunst	168
1.1	Kunstbegeisterung und Philosophie der Kunst	172
1.2	Der Klassizismus der Hegelschen Ästhetik	183
2.	Hegels Musikästhetik und die Rolle der Oper	187
2.1	Die Konstruktion der Hegelschen Musikästhetik	188
2.2	Kooperation und Konkurrenz in der Bestimmung der Oper	197
3.	Die Oper als Gesamtkunstwerk – mit Hegel gegen die These vom Ende der Kunst	206
3.1	Die Bedeutungsvariation der Kunst in der modernen Welt	208

3.2	Die „wahre Sittlichkeit“ – das Schöne und das Erhabene .	217
4.	Die gesellschaftliche Relevanz der Kunst – oder die Aktualität der These vom Ende der Kunst	221
	Namensregister	231
	Sachregister	235

ANNEMARIE GETHMANN-SIEFERT

PHÄNOMEN VERSUS SYSTEM

*Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels
Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*

Eine zeitlang stand besonders Hegels Ästhetik im Mittelpunkt der Diskussion um die „Aktualität“ seiner Philosophie, weil man sich von den nach und nach wiederentdeckten Quellen zu Hegels Berliner Vorlesungen über „Ästhetik oder Philosophie der Kunst“ eine Erlösung von der leidigen These vom Ende der Kunst erhoffte, die die Auseinandersetzung um seine Ästhetik von Anfang an belastet hatte. Schließlich entscheidet sich an dieser These, ob es überhaupt sinnvoll sein kann, von einer Aktualität der systematischen Ästhetik im Sinne Hegels oder über ihn hinausgehend zu reden.

Dieter Henrich hat – vorbildlich für eine Reihe weiterer Untersuchungen insbesondere im amerikanischen Raum – den Beweis anzutreten versucht, daß Hegel in den am konkreten Phänomen orientierten Überlegungen seine eigene Systematik der Ästhetik verlasse, sie zumindest vergessen mache. Odo Marquard sieht gerade in der Ästhetik die Möglichkeit, Hegel, den spürsinnigen Realphilosophen, vor dem systematischen Dogmatismus seiner eigenen Ansätze zu retten.¹ Die Argumente laufen jeweils darauf hinaus, daß Hegel sich im Zuge seiner Beschäftigung mit der Kunst immer weiter vom Systemwillen der *Enzyklopädie* entfernt habe und dem Phänomen den ihm gebührenden Platz in der Philosophie zuerkannte, zuerkennen mußte. Zahlreiche Interpretationen beschäftigen sich mit Hegels philosophischer Bestimmung der Kunst und einzelner Kunstwerke unter der Perspektive, einen akzeptablen, aktuellen Hegel gegen die Verknöcherungen des Systems des absoluten Wissens für die gegenwärtige Diskussion um die Kunst zu retten. Nicht nur der englische Übersetzer der *Ästhetik*, Sir Thomas Malcolm Knox, kommt dabei zu der Überzeugung, daß Hegel letztlich nicht gemeint haben könne, was er sage. Und so sucht man nach Ansätzen eines diskuta-

¹ Odo Marquard: *Aesthetica und Anaesthetica*. Philosophische Überlegungen. Paderborn/München/Wien/Zürich 1989; Dieter Henrich: *Zur Aktualität von Hegels Ästhetik*. Überlegungen am Schluß des Kolloquiums über Hegels Kunstphilosophie. In: *Stuttgarter Hegel-Tage 1970*. Hrsg. von Hans-Georg Gadamer. Bonn 1974, 295 ff (Hegel-Studien. Beiheft 11.).

blen Konzepts z. B. an den „Nahtstellen“ der Systematik, an den Übergangsphänomenen, die Hegel im Fortschreiten von einer Kunstform zur nächsten – differenzierteren und „höheren“ – erörtert. Aber auch in einzelnen Bestimmungen der Künste und des Kunstvollzugs will man den undogmatischen Hegel aufspüren, wobei insbesondere Auflösungsformen wie z. B. die Phänomene des „objektiven Humors“ und damit die Komödie einen besonderen – man ist versucht zu sagen: einen dialektischen – Reiz ausüben.²

Die Voraussetzung dieser Deutungsversuche liegt in der Annahme, daß Hegels „Kunsturteile“ den eigentlich interessanten – d. h. immer: den systemsprengenden – Teil seiner Philosophie der Kunst ausmachen. Hier hat Hegel phänomenologisch-treffend argumentiert und im Zuge der Entwicklung seine eigene Bindung an ein System des absoluten Wissens aufgehoben oder zumindest vergessen machen wollen. T. M. Knox kommt deshalb explizit zu dem Schluß, es liege in dieser Auseinandersetzung mit den Künsten die revolutionäre Frische der Hegelschen Ästhetik,³ die, nimmt man sie in ihrer Begeisterung und Treffsicherheit ernst, das „System“ und mit ihm die These vom Ende der Kunst unverständlich erscheinen läßt.

Zwar hatte Georg Lasson bereits 1931 in seinem Versuch einer ersten kritischen Bearbeitung der Textgrundlagen zur gedruckten *Ästhetik* darauf hingewiesen,⁴ daß Hegels Kunsturteile dem gegenwärtigen Leser in vielem befremdlich erscheinen mögen. Dennoch soll nach Ansicht heutiger Interpreten Hegels philosophische Intention, soll die reflektierend-rationale Bestimmung der Kunst nicht nur die zeitgenössischen, sondern noch die gegenwärtigen Leser überzeugen. Lassons Skepsis gegenüber der Phänomenbeschreibung, genauer gegenüber den ästhetischen Urteilen der Hegelschen *Ästhetik*, hat kaum jemanden motiviert, die Suche nach dem systemsprengenden Phänomen aufzustecken bzw. nun nicht mehr nach den revolutionären Urteilen der Begeisterung zu fahnden, in denen sich die These vom Ende der Kunst im Vollzuge ad absurdum führen soll. Der Verdacht, Hegel selbst habe sich immer ein-

² Dieter Henrich: *Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart*. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel. In: *Poetik und Hermeneutik*. Bd 2. Hrsg. von Wolfgang Iser. München 1966; dazu: Rüdiger Bubner: *Hegel's Aesthetics: Yesterday and Today*. In: *Art and Logic in Hegel's Philosophy*. Ed. by Warren E. Steinkraus and Kenneth Schmitz. New Jersey 1980, bes. 30.

³ Thomas Malcolm Knox: *The Puzzle of Hegel's Aesthetics*. In: *Art and Logic in Hegel's Philosophy*, bes. 1 f.

⁴ Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Die Idee und das Ideal*. Nach den erhaltenen Quellen neu herausgegeben von Georg Lasson. In: G. W. F. Hegel: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von G. Lasson. Bd Xa. Leipzig 1931.

deutiger dem Phänomen zugewandt, wird durch die historisch-kritische Arbeit an den Quellen zu Hegels Ästhetikvorlesungen nämlich zunächst gegen Lassons kritischen Ansatz bestärkt und bekräftigt.

Bereits im Vorwort zur Druckfassung der *Ästhetik* von 1835 hatte der Herausgeber Heinrich Gustav Hotho darauf hingewiesen, daß Hegel sich zumindest in seiner letzten Vorlesung von der sachlichen Stringenz der eigenen früheren Argumente abwendet, um in didaktischer Absicht eine Fülle von Beispielen aus der Welt der Künste zu erörtern. Hotho hatte dies freilich noch einer pädagogischen Verzweiflung an der Vermittlungsmöglichkeit der Philosophie der Kunst zugeschrieben, einer unglückseligen Angleichung an das Niveau des studentischen Publikums. Dagegen scheint es sich aber bereits aus den Quellen zu Hegels Ästhetikvorlesungen selbst nahezulegen, daß Hegel nicht aus didaktischer, sondern aus strikt philosophischer Absicht seine Abhandlung zu immer größerer Gewichtung der Künste umstrukturiert hat.

Die Nachschriften zu Hegels Berliner Vorlesungen über „Ästhetik oder Philosophie der Kunst“ aus den Jahren 1820/21, 1823, 1826 und 1828/29 legen eindeutig Zeugnis ab von Hegels schier unerschöpflicher Neugier auf dem Feld der Künste und einer immer eingehenderen, in ihren Schwerpunkten von Jahr zu Jahr variierten philosophischen Bemühung, das geschichtliche Phänomen Kunst in seiner geistesgeschichtlichen Bedeutung darzustellen – und das heißt für Hegel zugleich: in seiner kulturellen Funktion zu bestimmen. Das zeigt sich nicht nur an der Erweiterung der Exempel und stetig anwachsender Materialfülle. Da inzwischen alle vier Vorlesungen durch Studentennachschriften oder Ausarbeitungen – oft mehrfach – dokumentiert sind, wird neben dieser Erweiterung auch die thematische Konsequenz ersichtlich. Während die Künste in den Berliner Vorlesungen zunächst eher als Annex zum „Allgemeinen Teil“ (der Bestimmung der Idee und des Ideals sowie der Kunstformen) im „Besonderen Teil“ als deren „Äußerlichkeit“ und Wirkform angeschlossen werden, differenziert Hegel diese Strukturierung in der letzten Vorlesung. Danach bekräftigt Hegel die Hinwendung zum Phänomen und seiner Geschichte durch eine Neustrukturierung der philosophischen Erörterung. Nun schließt sich an den „Allgemeinen Teil“ eine Strukturierung der „Formen des Schönen nach Form und Inhalt“⁵, d. h.

⁵ Hier zitiert nach der Nachschrift von Heimann aus dem Jahre 1828/29; vgl. *Annemarie Gethmann-Siefert: Ästhetik oder Philosophie der Kunst*. Nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel. Die Nachschriften und Zeugnisse zu Hegels Berliner Vorlesungen. In: *Hegel-Studien*. 26 (1991), 92 ff.

die Bestimmung der Kunstformen, und ein „Individueller Teil“ mit einer Geschichte der einzelnen Künste an.

So scheint Hegel bis zuletzt an seinen Vorlesungen gearbeitet, Ansatz und Durchführung modifiziert zu haben, um der Sache selbst, der Kunst und ihrer Geschichte, gerecht zu werden. Auf diesem Hintergrund erscheint die Annahme zwingend, die Dieter Henrich vorbrachte und der in der Nachfolge fast sämtliche neue Interpretationen verpflichtet bleiben,⁶ daß Hegel im Zuge seiner Vorlesungen über Philosophie der Kunst anlässlich der Auseinandersetzung mit einzelnen Kunstwerken den eigenen Systemwillen aufgegeben habe. Wie könnte auch ein Werk, das dermaßen im Umbruch und Fortschritt begriffen ist wie die Ästhetik, sich einem „Systemdenken“ unterordnen, das das Phänomen, die Künste und ihre Geschichte, vorab zu fixieren und abzufertigen nötigte? Bestimmt man Hegels *Ästhetik* als „work in progress“, wie es die Quellen zu seinen Ästhetikvorlesungen nahelegen, so heben sich die Aporien der dogmatisch-systematischen Begründung scheinbar von selbst auf.

Allerdings wird in solcher willkommener Befreiung von der unliebsamen Systematik und damit natürlich auch von den fatalen inhaltlichen Folgen – als da sind: die These vom Ende bzw. Vergangenheitscharakter der Kunst ihrer höchsten Möglichkeit nach und der „Klassizismus“ der ästhetischen Begründung – eine Schwierigkeit überspielt. Hegel hätte mit dieser Konzeption der Ästhetik die gleichzeitig erscheinende Revision der Konzeption der Kunst in der *Enzyklopädie* von 1827 Lügen gestraft. Es müßte angenommen werden, daß er selbst – in Wort und Schrift nicht derselbe – in fataler Dialektik das eine wie das andere, eine systematische Konzeption mit sachlicher Konsequenz, der These von der Überholtheit der Kunst durch Religion und den modernen Staat hie, und emphatisch begründete Systemaufgabe da vertreten könne.⁷ Will man diesen Schritt in die Unglaubwürdigkeit (weil Inkonsequenz) des Autors vermeiden, bleibt dem gegenwärtigen Leser der Hegelschen *Ästhetik* das altbekannte Dilemma einer Rettung des hellssichtigen Kritikers der Kunst gegen den Dogmatiker des absoluten Wissens bzw. der Entscheidung für die Einsichtigkeit der systematisch-philosophischen Inten-

⁶ Dieter Henrich: *Zur Aktualität von Hegels Ästhetik*; dazu z. B. Martin Donougho: *Remarks on „Humanus heißt der Heilige“*. In: *Hegel-Studien*. 17 (1982), 214 ff.

⁷ Von der Quellenlage her ist diese Annahme nicht sinnvoll, denn die Nachschriften der Vorlesung von 1828/29 verzeichnen getreu, daß Hegel die Gedanken der *Enzyklopädie* von 1827 einleitend in der verschärften Fassung vorgetragen hat, und zwar, wie sich aus den Nachschriften zeigt, in den wesentlichen Gesichtspunkten wörtlich, denn auch die Nachschreiber halten fest, daß die Kunst eine Vergangenheit wie eine Zukunft in der Religion und im modernen Staat habe.

tion trotz der Unannehmbarkeit der Kunstkritik und -verurteilung im einzelnen. Dieses Dilemma erfährt durch die gegenwärtige historisch-kritische Arbeit an der Philosophie der Kunst Hegels eine überraschende Auflösung, und zwar in anderer Weise, als bislang vermutet wurde.

In der Tat geben die Quellen zu Hegels *Ästhetik*, die inzwischen von allen vier Berliner Vorlesungen bekannten Nachschriften, zunächst zu der Hoffnung Anlaß, man könne das „System“ im Kontext der Philosophie der Kunst vernachlässigen. Liest man nämlich die Vorrede zur Druckfassung der *Ästhetik* aufmerksam, so findet sich dort seit 1835 der ausdrückliche Hinweis des Herausgebers, er – Hotho – selbst habe das systematische Grundgerüst der *Ästhetik* den Quellen (einem verschollenen Manuskript sowie mehreren Vorlesungsnachschriften der Jahre 1823, 1826 und 1828/29) unterlegen und sich so der mühsamen Aufgabe unterziehen müssen, Hegels systematische Absicht am Material seiner Kunstbehandlung aufscheinen zu lassen. Es folgt gleich hier schon eine Absicherung gegen mögliche Kritiker. Sollte man aus der Kenntnis einer oder mehrerer Hegelscher Vorlesungen die Druckversion der *Ästhetik* als irritierend, nicht mit der eigenen Erinnerung und den eigenen Notizen vereinbar empfinden, so erhält man die Versicherung des Herausgebers, es sei nichts weggenommen und nichts hinzugefügt worden.⁸ Im Klartext: Das systematische Grundgerüst der *Ästhetik* ist zumindest im Vergleich mit den Vorlesungen über die Philosophie der Kunst, die Hegel in Berlin gehalten hat und die Hotho der Nachwelt überliefern wollte, eine nachträgliche Zutat. Das scheint vor der Hand die Vermutung zu stützen, Hegel habe sein Interesse auf die Kunsturteile gelegt, mit dieser Gewichtung seinen eigenen Ansatz kritisieren und möglicherweise sogar zugunsten einer vorurteilsfreien Darstellung des Phänomens aufgeben wollen.

Überdies befreit der Rückgang zu den Quellen auch von einer ganzen Reihe schwerwiegender Ungereimtheiten, ja Widersprüchen in der Hegelschen *Ästhetik*. Zwar wurde dieser Vorteil schon aus Georg Lassons kritischer Edition ersichtlich, dennoch beruft man sich selbst in neuerer Zeit noch auf die Authentizität der Hothoschen Wiedergabe, mag vor al-

⁸ Vorrede des Herausgebers. In: G. W. F. Hegel's *Vorlesungen über die Aesthetik*. In: G. W. F. Hegel's *Werke*. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten. Bd 10. 3 Abt. Hrsg. von Heinrich Gustav Hotho. ¹1835-37, ²1842. Hier: 1. Abtheilung. XIII f; zum folgenden vgl. a. a. O. V f.

lem nicht auf die vollendete Gestalt der *Ästhetik* verzichten.⁹ Ein Nachteil der Quellen ist nämlich nicht zu übersehen: Sie sind bislang kaum bekannt. Zumindest um dies Defizit zu überspielen, scheint es vielen sinnvoll, die bekannte, oft gelobte und seit über 150 Jahren akzeptierte Fassung der Hegelschen *Ästhetik* in der gedruckten Version einer historisch-kritisch bearbeiteten Neufassung vorzuziehen. Noch der skeptische Blick auf Hothos editorisches Vorgehen mag dazu motivieren. Stammt nämlich das „System“ der *Ästhetik* nicht von Hegel, sondern ist es Produkt des Herausgeberfleißes, so scheint man doch wohl Hegel selbst, seine eigene Intention und das Hauptinteresse seiner Reflexionen in den Charakteristiken der einzelnen Künste finden zu können.

Aber auch hier ist die Sachlage weder eindeutig noch leicht durchschaubar. Die Authentizität der Kunsturteile kann jedenfalls nicht so ohne weiteres angenommen, gegen den Systemwillen als die eigentliche Hegelsche Version der ästhetischen Reflexion verteidigt werden. Als Beleg für die Authentizität findet sich nämlich in der *Vorrede* zur ersten Auflage der *Ästhetik* (1835) nur ein vehementes Dementi des Herausgebers gegen die befürchtete Kritik von seiten der Hegelschüler, er habe bei den Bestimmungen der Künste hinzugefügt, erweitert oder weggelassen. Diese Kritik der Hegelschüler bleibt allerdings in der Folgezeit aus, und das Dementi des Herausgebers wurde demgemäß bis heute entweder schlicht übergangen, übersehen oder für bare Münze genommen. Soll aber an der Aktualität der Kunsturteile die Akzeptabilität der Hegelschen *Ästhetik* hängen, so dürfte Hothos Kautele gegen eine erwartete Kritik zumindest stutzig machen. Wie, wenn Hotho in den Text der *Ästhetik* nicht allein das systematische Grundgerüst integriert hätte, sondern darüberhinaus auch die Beispiele dem System angepaßt?

Die Bearbeitung der Vorlesungsnachschriften zu Hegels *Ästhetik* läßt, je weiter sie fortschreitet, die Vermutung zur Gewißheit werden, daß dies in der Tat der Fall ist. Dann aber kranken alle bisherigen Rettungsversuche Hegels gegen Hegel daran, daß man sich, um die Phänomennähe Hegelscher Gedanken zu belegen, auf einen Text stützen muß, der im systematischen Aufbau wie auch in den vordringlich interessanten

⁹ So Rüdiger Bubner in seiner Einleitung zur Reclam-Ausgabe der Hegelschen *Ästhetik*: G. F. W. Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hrsg. von R. Bubner. Stuttgart 1971. Gegen die historisch-kritische Bearbeitung der Philosophie der Kunst wird noch jetzt vorgebracht: „Nun ist freilich, soweit man sehen kann, die Originalität Hothos im Vergleich mit dem Lehrer so gering, daß der Reflex im Schüler den Lehrer nicht entscheidend verzerrt“ (ders.: *Gibt es ästhetische Erfahrung bei Hegel?* In: *Hegel und die Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. von Hans-Friedrich Fulda und Rolf-Peter Horstmann. Stuttgart 1990, 70 Anm. 1).

Phänomenbeschreibungen weit von dem abrückt, was anderenorts von Hegel bekannt geworden und überliefert ist. Mit anderen Worten, die Phänomenbeschreibungen der *Ästhetik*, ihre Kunsturteile und -verurteilungen, lassen sich weder durch die Schriften belegen, die Hegel selbst noch zum Druck bearbeitet hat (wie z. B. die verschiedenen Fassungen der *Enzyklopädie*), noch finden sich in den Quellentexten und Zeugnissen zu seinen Berliner Ästhetikvorlesungen hinreichende Ähnlichkeiten der Argumentation, die die ästhetischen Urteile der Druckfassung stützten oder gar rechtfertigten. Deshalb wird die aus der Phänomenorientiertheit abgeleitete „Aktualität“ Hegels fraglich bleiben müssen, solange sich nicht erweisen läßt, daß die Aussagen, auf die man sich stützt, in der Tat von Hegel selbst stammen. Dieser Nachweis ist nicht ohne erheblich erweitertes Quellenstudium zu erbringen, und es scheinen die Gründe für solche Mehrarbeit nicht recht einleuchtend.

Für die Annahme, daß Hotho Hegel nicht nur in der Systematik, sondern vor allem auch in den konkreten Teilen der *Ästhetik* in der Weise aufgeholfen hat, wie er es explizit ableugnet, spricht vorderhand nämlich nur ein vergleichsweise schwaches Argument. Hotho selbst hat für seine Tätigkeit in Berlin in einem Empfehlungsschreiben an den Minister von Altenstein seine Konzeption einer „spekulativen Kunstgeschichte“ dargelegt, eines Zusammenspiels von systematisch gewonnenem Begriff der Kunst, historischer Erhebung des Bestandes und höchstrichterlicher Beurteilung und Kritik des Gegebenen nach Maßgabe des Begriffs. Im Rahmen dieser „spekulativen Kunstgeschichte“¹⁰ – wenn überhaupt irgendwo – erscheint die Kunst, erscheint ihre begriffliche Konzeption als das Ideal im Sinne des „sinnlichen Scheinens der Idee“.¹¹ Diese Symbiose von System und Phänomen, vor allem die letztgültige Aburteilung der Künste, ist aber auch für Hegels posthum erschienene *Ästhetik* kennzeichnend und hat Hegel nicht wenig Kritik eingetragen.

Es legt sich also nahe zu prüfen, ob uns nicht weder das System noch die Festlegung des Phänomens auf das im System Mögliche in der Version überliefert worden sind, die Hegel selbst in seinen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst in immer erneuerten Ansätzen in vier umfangreichen Vorlesungen entfaltet hat. Für berechtigte Zweifel an der

¹⁰ A. Gethmann-Siefert: *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. von Otto Pöggeler und A. Gethmann-Siefert. Bonn 1983, 229 ff (Hegel-Studien. Beiheft 22.).

¹¹ Zur Bestimmung des Ideals, deren Inauthenzität schon G. Lasson nachwies, vgl. *Ästhetik oder Philosophie der Kunst*. Nach dem Vortrage des Herrn Professor Hegel, Anm. 16.

Authentizität der spezifischen Koordination von System und Phänomen in der Druckfassung der *Ästhetik* spricht, daß Hotho zur Zeit seiner Bearbeitung der *Ästhetik* selbst die eigenen *Vorstudien für Leben und Kunst* schrieb. Diese erschienen zugleich mit der *Ästhetik* und weisen nicht nur eine zeitliche Nähe zu dieser auf.¹² Eine ganze Reihe Hegelsch anmutender Gedanken kommen dem Reisenden in Sachen Kunst, dem jungen H. G. Hotho, anlässlich passender Objekte in den Sinn und zu Papier. Eben solche „Anleihen“ zeichnen seine kunstkritischen Schriften und Berichte aus. Umgekehrt begegnen dann viele Gedanken aus den Vorlesungsnachschriften in der gedruckten *Ästhetik* gleich im neuen Gewand, d. h. in jener geschönten Gestaltung, die ihnen Hothos Verwendung in eigener Publikation zuteil werden ließ.

Weitere Quellen geben Einblick in ein Wirken Hothos nach Hegels Tod, das diese Affinität zum Meister nicht als schlichtes Plagiat, sondern als gegenseitige Bereicherung erscheinen läßt. Hotho hat nach Hegels Tod nicht nur die Edition seiner Philosophie der Kunst, sondern auch die Vorlesung über Ästhetik an der Berliner Universität übernommen. Ein kurzes, skizzenhaftes Manuskript von Friedrich Theodor Vischer, der 1832 Hegel in Berlin hatte hören wollen, zeigt, daß Hotho diese Vorlesung im Sinne seiner Konzeption einer „spekulativen Kunstgeschichte“ gestaltet hat. Dasselbe bestätigt sich in einer neu aufgetauchten Nachschrift Immanuel Hegels aus der Vorlesung, die Hotho im Jahr 1833 gehalten hat.¹³ Ein Verschmelzen Hothoscher und Hegelscher Gedanken erscheint auf diesem Hintergrund beinahe „naturegeben“ und zwangsläufig. Die Vermutung gegenseitiger Beeinflussung erhärtet sich, sobald man die „Kunsturteile“, die man bislang Hegel zugerechnet hat, mit den Urteilen vergleicht, die man ihm aus seinen Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst nachweislich zurechnen kann, wie uns eine Reihe inzwischen bekannter Nachschriften aus allen Vorlesungsjahrgängen in Berlin wissen läßt. Die Konzeption der Vorlesungen stimmt mit andernorts publizierten Äußerungen zur Kunst überein, was von der posthum erschienenen *Ästhetik* nicht behauptet werden kann. Durch einige bereits publizierte Fallstudien wird diese Vermutung erhärtet.¹⁴ Im

¹² H. G. Hotho: *Vorstudien für Leben und Kunst*. Stuttgart und Tübingen 1835. Parallelstellen sind exemplarisch aufgeführt in: H. G. Hotho: *Kunst als Bildungserlebnis* (s. o. Anm. 10).

¹³ Diese Nachschrift Immanuel Hegels befindet sich in Privatbesitz. Sie trägt den Titel „Aesthetik. – Vorlesungen gehalten von Hotho im Sommer 1833. Nachgeschrieben und durchgearbeitet von Immanuel Hegel“. Eine Edition dieser Vorlesung wird von Bernadette Collenberg vorbereitet.

¹⁴ A. Gethmann-Siefert/Barbara Stemmerich-Köhler: *Faust: Die „absolute philosophische Tragödie“ – und die „gesellschaftliche Artigkeit des West-Östlichen Divan*. Zu Editionsproblemen der Äs-

Folgenden werden weitere Beispiele einer alternativen Hegelschen *Ästhetik* erörtert werden – einer *Ästhetik*, die man aus der Kombination eigenhändiger Hegelscher Publikationen mit den Äußerungen seiner Vorlesungen erhält.

In den Vorlesungen legt Hegel den Schwerpunkt nicht in die Behandlung einzelner Kunstwerke. Er flicht Beispiele aus den Künsten nur beiläufig ein, etwa zur Illustration einer geschichtlichen Konstellation oder einer fremden Religion. Dadurch gewinnen die „Kunsturteile“ einen unvergleichlich anderen Stellenwert als in der *Ästhetik*. Dasselbe gilt für alle Schriften, die Hegel selbst zum Druck gebracht hat. Es geht Hegel generell darum, an bestimmten Phänomenen kultur- oder, wie er selbst sagt, geistesgeschichtliche Zusammenhänge ersichtlich zu machen. In den bekannten Nachschriften zu den Vorlesungen über die Philosophie der Kunst bestätigt sich diese Funktion der „Kunsturteile“. Hegel will seine systematische Konzeption nicht aufgeben, sondern bewähren; er will vor allem demonstrieren, wie sich die Künste im Kontext der Weltkultur in der Varianz verschiedener Epochen und Kulturen darstellen. Dieser Nachweis läuft jeweils auf die Frage hinaus, ob und in welchem Sinne man von „Werken der Kunst“ reden könne. Ein Werk aber – so definiert Hegel systematisch – ist ein Kulturphänomen, durch das eine geschichtliche Gemeinschaft ihr eigentümliches und eigenes Selbstbewußtsein findet: artikuliert, fundiert und tradiert.¹⁵ Die „Kunsturteile“ der Vorlesungen zur *Ästhetik* haben also den strikt systematischen Sinn, das Fazit einer solchen Prüfung zu thematisieren; der Prüfung nämlich, wie weit ein bestimmtes kulturelles Phänomen als prägend, vielleicht alleinbestimmend für eine Kultur und Epoche gelten kann, wieweit sich in bestimmten Phänomenen der Kunst der „Geist eines Volkes“ manifestiert.

Ob Hegel durch diese Fragestellung zu anderen Kunsturteilen gelangt, als wir sie in der *Ästhetik* finden können, steht noch dahin. Zu ver-

thetikvorlesungen. In: Hegel-Studien. 18 (1983), 23 ff.; A. Gethmann-Siefert: *Die Kritik an der Düsseldorfer Malerschule bei Hegel und den Hegelianern*. In: *Düsseldorf in der deutschen Geistesgeschichte (1750-1850)*. Hrsg. von Gerhard Kurz. Düsseldorf 1984, 264 ff., bes. Anm. 36; dies./Gregor Stemmerich: *Hegels Kugelgen Rezension und die Auseinandersetzung um den „eigentlichen historischen Stil“ in der Malerei*. In: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert und O. Pöggeler. Bonn 1984, 140 ff. (Hegel-Studien. Beiheft 27.).

¹⁵ A. Gethmann-Siefert: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. Untersuchungen zu Hegels *Ästhetik*. Bonn 1985. 214 f., 298 ff. (Hegel-Studien. Beiheft 25.); dies.: *Die „Poesie als Lehrerin der Menschheit“ und das „neue Epos“ der modernen Welt*. Kontextanalysen zur poetologischen Konzeption in Hölderlins „Andenken“. In: *Poetische Autonomie? Zur Wechselwirkung von Dichtung und Philosophie in der Epoche Goethes und Hölderlins*. Hrsg. von Helmut Bachmaier und Thomas Rentsch. Stuttgart 1987, bes. 78 ff.

muten ist, daß zumindest die rüde ästhetizistische Abkanzelung bestimmter Künste und Kunstwerke wie beispielsweise der Genremalerei, ebenso einiger Bilder der Düsseldorfer Maler, die auf der damaligen Berliner Kunstausstellung (1826 und 1828/29) präsentiert wurden, in diesem Kontext nicht vorgebracht wurde. Auch die klaren literarischen „Vorlieben“ Hegels für die deutsche Klassik geraten ins Wanken, und das dezidierte „System“ seiner Musikästhetik reduziert sich auf wenige grundlegende Reflexionen. In Rekonstruktion der Auseinandersetzung mit Kunstwerken wurde beispielsweise an der Beurteilung von Goethes *West-östlichem Divan*¹⁶ das Prinzip redaktioneller Eingriffe verdeutlicht. Mit minimalen Auslassungen und Zufügungen wird von Hotho in der gedruckten *Ästhetik* ein prinzipiell anderer Argumentationskontext geschaffen, der Hegels Stellungnahme zur Kunst auf der einen Seite systematischer werden läßt, auf der anderen Seite aber gerade die für Hegel spezifische kulturphilosophische Option ausblendet.

Es sei hier nur an die Vorgehensweise erinnert: Während Hegel z. B. in seinen Vorlesungen davon spricht, daß „Goethe als Dichter des *Divan* . . . poetisch das Höchste“ geleistet habe, findet der Leser der *Ästhetik* die Aussage, „Goethe als Dichter“ habe das Höchste geleistet, zusammen mit einigen Reflexionen über das Dichtertum, insbesondere Goethes und Schillers als unserer Nationaldichter, und in unmittelbarer Nähe zu einer Charakteristik des *Faust* als der „absoluten philosophischen Tragödie“. Diese Reflexion wiederum läßt sich in Hegels Vorlesungen zur *Ästhetik* nicht entdecken, sondern verweist zurück auf einige Überlegungen aus der Jenaer Zeit, die Hegel aber nicht in ästhetischem, sondern geschichtsphilosophischem Sinn entwickelt hat.¹⁷ Noch aus einem weiteren Grund wird diese Interpretation des *Divan* in der *Ästhetik* zumindest nicht in der Weise akzentuiert, wie Hegel selbst es in den Vorlesungen (schwerpunktmäßig 1826) getan hatte. Hegel stellt sich nämlich mit seiner Interpretation des *West-östlichen Divan*¹⁸ in die gegenromantische Tradition der Konzeption einer Bildung durch Kunst. In der Kunst geht es darum, den Menschen zum Menschen, zum Bürger seiner aufgeklärten Welt zu bilden durch die poetische Vermittlung des Fremden, durch die Integration des anderen in den eigenen Lebensentwurf. Eine solche

¹⁶ Dazu *Faust: Die „absolute philosophische Tragödie“ – und die „gesellschaftliche Artigkeit“ des West-Östlichen Divan*, bes. 47 ff.

¹⁷ So im *Naturrechts*-Aufsatz (G. F. W. Hegel: *Jenaer Kritische Schriften*. In: *Gesammelte Werke*. Bd 4. Hrsg. von Hartmut Buchner und O. Pöggeler. Hamburg 1968, bes. 484).

¹⁸ Eine genaue Analyse dieser Konzeption des *West-östlichen Divan* findet sich in der genannten Abhandlung *Faust: Die „absolute philosophische Tragödie“*, bes. 44 ff.

Möglichkeit entdeckt Hegel in Goethes *West-östlichem Divan* und in den von Goethe dem *Divan* zugeordnet erklärenden und historisch erhellen- den *Noten*. Die Zeitgenossen Hegels sehen in dieser Dichtung nur einen Abweg von der eigentlichen „nationalen“ Aufgabe Goethes, ein Auswei- chen vor der Aufgabe, die ihm als deutschem Dichter zugeschrieben wird, nämlich das deutsche Epos, den *Faust*, zu vollenden.¹⁹ Anders Hegel: Nicht *monumenta germaniae historiae*, sondern *monumenta nationum* seien zu sammeln, so betont er in seinen Vorlesungen. Ebenso setzt er sich mit dem Versuch auseinander, sich durch die die Kunst Fremdes zu eigen zu machen, den Bürger des modernen Staates kosmo- politisch zu bilden, und er unterstreicht dies Interesse als die legitime und unabdingbare Aufgabe, die der Kunst in der modernen Welt zu- fällt.

Wie dies Beispiel so zeigen zahlreiche weitere, daß die editorische Be- arbeitung der Hegelschen Kunsturteile sich auf weit mehr als bloße stili- stische Verfeinerungen erstreckt. Die Leihgaben eines raffinierteren und damit dezidierteren Kunstgeschmacks, die im Übergang von den Äuße- rungen Hegels in den Vorlesungen zur Druckfassung Eingang in die *Äs- thetik* gefunden haben, führen oft zu Verunklärungen des Standpunktes, den Hegel seinen Studenten darlegt. In der Diskrepanz zwischen Vorle- sungsnachschriften – den unmittelbareren Quellen zu Hegels Vorlesun- gen – und Druckfassung der *Ästhetik* spiegelt sich die Kluft zwischen aufklärerischer Vernunftverpflichtung und spätromantischer Orientie- rung an einer Kunst, die im Verein mit der Religion den bestehenden Staat (als gottgewollt) stützt. Es manifestiert sich – will man es mit Goe- the zugespitzt auf den Begriff bringen – der Gegensatz zwischen einem Kosmopolitismus der Kunst und dem „Geschmäcklerpfaffentum“²⁰ des

¹⁹ Vgl. dazu B. Stemmrich-Köhler: *Die Rezeption von Goethes West-Östlichem Divan im Umkreis Hegels*. In: *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, 381 ff.

²⁰ Dazu: A. Gethmann-Siefert: *Goethe und das „Geschmäcklerpfaffentum*. Der Widerstand gegen die neue Religiosität. In: *Die Bildersammlung der Brüder Boisserée*. Hrsg. von A. Gethmann-Siefert und O. Pöggeler. Bonn 1992 (in Vorb.). – Hegel beteiligt sich damit indirekt an der Kontroverse um die Relevanz der Bildersammlung der Brüder Boisserée. Es geht darum, ob die Kunst durch die Ausrichtung auf den großen, religiösen und damit zugleich wieder „idealen“ Inhalt geschichtliche Bedeutung gewinnt und behält, oder aufgrund eigenständiger, sozusagen kunstimmanner Vollendung ihrer Mittel kulturell bedeutsam ist. Während Hegels Zeitgenossen eher dazu neigen, die Kunst unter dem Aspekt ihrer „Idealität“ für die Sammlung der Museen auszusuchen, schließt Hegel sich der moderneren Version an. Er votiert zugunsten der uneingeschränkten Mannigfaltigkeit möglicher Kunstinhalte unbeschadet der formalen Vollendung, der Schönheit der Kunst. Zu den Konsequenzen dieser Kontroverse für Hegels Bestimmung der Malerei vgl. *Bernadette Collenberg: Hegels Konzeption des Kolorits* (s. o. xxx ff).

Ausklang der Romantik. In Hegels *Ästhetik* – so wie sie seit 1835 vorliegt – gewinnt das Votum derjenigen an Gewicht, für die der neue Heilige der Kunst nicht der „humanus“, sondern der Bürger des modernen (preußischen), auf die Religion gebauten Staates ist.²¹

Diese Hypothese bestätigt sich, wo immer man im Vergleich der Kunsturteile wie der systematischen Fundierung der Philosophie der Kunst entweder auf Beispiele aus der Druckfassung der *Ästhetik* zurückgreift oder dieselben Beispiele den Quellen, den Nachschriften zu Hegels Ästhetikvorlesungen entnimmt. An der Bestätigung der Hypothese, daß die Vorlesungen zur Ästhetik eine andere, verständlichere Konzeption der Kunst entwickeln als die gedruckte *Ästhetik*, ja daß allein die Konzeption der Vorlesungen innerlich konsequent und konsistent ist, entscheidet sich die Frage der möglichen Aktualität der Hegelschen Ästhetik. Deshalb soll in den folgenden Beispielen an weiteren, bislang nicht geprüften Kunsturteilen und ihrer systematischen Grundlage nicht nur die heimliche Gegnerschaft Hegels gegen seinen allenthalben gelobten Interpreten und Schüler Heinrich Gustav Hotho dokumentiert werden. Zugleich wird geprüft, wieweit sich aus den Quellen eine diskutabile Philosophie der Kunst entfalten läßt – mit systematischem Anspruch, aber ohne den Dogmatismus des absoluten Wissens; unter Einschluß der Beurteilungen des Phänomens Kunst, aber ohne höchst-richterliche Verdammung oder Auszeichnung.

Die gewählten Beispiele sind repräsentativ für Hegels Berliner Vorlesungen zur Ästhetik, weil sie neuralgische Punkte der Vorlesungen darstellen, die Hegel selbst als solche gekennzeichnet und jeweils in den einzelnen Vorlesungen der verschiedenen Jahre erneut bearbeitet und modifiziert hat: es sind dies die Charakteristik der symbolischen Kunstform, die Bestimmung der Grundelemente, d. h. der Mittel, nicht der Idealität und damit Schönheit gewährleistenden Inhalte der Malerei und die „CruX“ der Hegelschen Musikästhetik, die Bestimmung der Oper. Hier prüft Hegel an Beispielen, die eigentlich gegen seine These vom Ende der Kunst zu sprechen scheinen, wieweit sich seine eigene systematische Bestimmung am Phänomen selbst bewährt und rechtfertigen läßt.

²¹ Hotho zumindest betont dies ausdrücklich, und der „Hegel“-Schüler Friedrich Theodor Vischer folgt ihm, wendet sich aber zudem gegen die Annahme, daß die Kunst auch religiösen Interessen zu genügen habe. Bei Vischer tritt an die Stelle dieser Interessen eine Mythisierung der vaterländischen Dimension der Kunst. Vgl. dazu A. Gethmann-Siefert: *Friedrich Theodor Vischer – „der große Repetent deutscher Nation für alles Schöne und Gute, Rechte und Wahre“*. In: *„O Fürstin der Heimath! Glückliches Stutgard“*. Politik, Kultur und Gesellschaft im deutschen Südwesten um 1800. Hrsg. von Christoph Jamme und O. Pöggeler. Stuttgart 1988, 329 ff.

Er greift m. a. W. jene Erscheinungen aus der Welt der Künste auf, die für eine permanente Relevanz der Kunst sprechen.

Dazu gehört die Entwicklung jener „Urpoesie“, die der Romantik (zumindest in der frühen Ausrichtung) als Grundlage für die Chance galt, auch in der Gegenwart eine weltanschauliche Orientierung des Menschen durch die Kunst zu erreichen. Hegel selbst hatte sich dies Programm in seinen frühen religionskritischen Schriften zu eigen gemacht und mit dem sogenannten „ältesten Systemprogramm des Deutschen Idealismus“ von 1797 zu einem programmatischen Entwurf vollendet. Die „Mythologie der Vernunft“, die umfassende Orientierung geschichtlichen Selbstbewußtseins und Handelns, sollte – gespeist aus einer fruchtbaren Phantasie und hingeordnet auf das aufklärerische „Bedürfnis nach Vernunft“ – eine neue ästhetische Religiosität hervorbringen. Eine derartige Religiosität hat gegenüber der bestehenden Religion des Christentums den Vorteil, daß ihre Bilder und Mythen einer Phantasie entspringen, die nicht vernunftwidrig die Mündigkeit des Menschen unterminiert, zudem den weiteren Vorteil, daß sie den ganzen Menschen anspricht, weil sie über ihre Anschaulichkeit für alle nachvollziehbar wird. Wo immer Hegel sich mit dieser Aktualisierung der „Urpoesie“, der Konzeption der „Poesie als Lehrerin der Menschheit“ bzw. der „Geschichte“, in späteren Überlegungen und Schriften auseinandersetzt, bleibt das frühe Programm als Hintergrund präsent. Auch wenn er seit seiner Jenaer Zeit und in einer über den Disput mit Schelling vermittelten Auseinandersetzung das „Bedürfnis nach Vernunft“ in den pluralen Sinnangeboten und anschaulichen Weltdeutungen der Kunst nicht mehr befriedigt meint, sieht er sich offensichtlich genötigt, dies im einzelnen jeweils erneut zu begründen und darzulegen. Noch die letzte Stufe der Auseinandersetzung mit der postulierten Zukunftsrelevanz der „Urpoesie“, ihre historische Behandlung und die Beschränkung ihrer Relevanz auf eine vergangene Epoche und Kultur, spiegelt die Unruhe dieser unablässigen prüfenden Frage nach der möglichen Wiederholung einer Orientierung des Menschen durch die Kunst im Gestaltwandel des entsprechenden Kapitels der *Ästhetik*, nämlich der Behandlung der symbolischen Kunstform, wider, eine Unruhe, die sich übrigens in den zahlreichen Modifikationen der Religionsphilosophie-Vorlesung wiederholt.

Mit den beiden anderen Beispielen erhebt Hegel den komplementären Einwand gegen seine eigene Konzeption: Ob es nämlich nicht nach der griechischen Skulptur noch schöne, ja vollendete Kunst gebe, und wie diese Schönheit zur gesellschaftlichen Relevanz der Kunst ins Verhältnis zu setzen sei. Er kommt hier wie dort, bei der Malerei wie bei der Be-

stimmung der Oper, zu dem Schluß, daß Schönheit verwirklicht werde, eine Vollendung der Künste gegeben sei, daß aber dennoch die Relevanz der Kunst als „Werk“, als Erhellung der geschichtlichen Welt insgesamt, nicht ohne weiteres zugleich gewährleistet sein könne. Hegel entwickelt also anhand der drei hier vorgestellten Beispiele subtile Nuancen einer philosophischen Bestimmung der Kunst, die durchaus nicht in das Bild einer „klassizistischen“ und philosophisch-dogmatisch überfremdeten Behandlung der Kunst passen.

An der Auseinandersetzung um die symbolische Kunstform läßt sich Hegels systematische Unvoreingenommenheit gegenüber einer Kunst dokumentieren, die – folgt man der gängigen These vom Klassizismus der Ästhetik – ihm kaum einer Betrachtung wert sein dürfte.

Bislang fand Hegels Bestimmung der symbolischen Kunstform nur geringes Interesse. Oft wird sie schlicht übergangen. Auch gibt es für diesen Teil der *Ästhetik* bislang keine eigenständige Untersuchung. Die Bestimmung der symbolischen Kunstform wird – wenn überhaupt – im Kontext der Religionsphilosophie mitbehandelt.²² Die bisher greifbare, scheinbar „Hegelsche“ Konzeption der symbolischen Kunstform, d. h. der Teil der Druckfassung der *Ästhetik*, in dem Hotho Hegels vielfältige Überlegungen zur symbolischen Kunst zusammenschmilzt, gibt auch kaum Anlaß, gerade hier – um es mit Hegel zu sagen – die „Gährung der Idee“ zu vermuten, die Hegel in seiner *Ästhetik* zu immer erneuter „Arbeit des Begriffs“ nötigt. Dennoch zeigt sich in den Berliner Vorlesungen zur Ästhetik oder Philosophie der Kunst, daß Hegel gerade in diesem Teil seiner Überlegungen ständig neue Gesichtspunkte entwickelt, bis hin zur Erwägung, ob nicht auch in der Gegenwart eine „symbolische Kunst“, ob nicht eine Wiederholung der symbolischen Kunstform unter geänderten geistesgeschichtlichen Bedingungen denkbar, relevant und angetan wäre, die These vom Ende der Kunst zu entkräften.²³

Hegels Beachtung der symbolischen Kunstform ist dabei keineswegs ein Novum der Berliner Vorlesungen, sondern bereitet sich bereits sehr früh vor. Die Beschäftigung mit der symbolischen Kunstform in den

²² Im Kontext der Religionsphilosophie behandelt R. Leuze die symbolische Kunstform ebenso wie vor ihm E. Schulin. Vgl. dazu Reinhard Leuze: *Die außerchristlichen Religionen bei Hegel*. Göttingen 1975; Ernst Schulin: *Die weltgeschichtliche Erfassung des Orients bei Hegel und Ranke*. Göttingen 1958. – Die Konzeption der symbolischen Kunstform wird ausführlich dargestellt in der Dissertation von Jeong-Im Kwon: *Die Charakteristik der symbolischen Kunstform in Hegels Ästhetik*. Neue Quellen und die Reformulierung der systematischen Bestimmung der Kunst. (in Vorb.); dazu dies.: *Die Methamorphosen der symbolischen Kunstform*, s. u. 41 ff.

²³ S. u. Anm. 32.

Vorlesungen bildet den Abschluß einer gedanklichen Entwicklung, die ihren ersten Anlaß in Hegels früher Religionskritik fand. Wird im *Geist des Christentums* die orientalische Mythologie, die die christliche Vorstellungswelt weitgehend mitbestimmt, lediglich als Überfremdung kritisiert und abgelehnt, so entfaltet Hegel in den Ästhetikvorlesungen ihre eigenständige kulturelle Bedeutung in wachsender historischer Differenziertheit. Der Weg zu dieser unvoreingenommenen Sicht der orientalischen Kunst und Mythologie führt ohne Zweifel über Hegels Auseinandersetzung mit der eigenen frühen Annahme im sog. *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* (1797), die Kunst werde im Kontext einer „Mythologie der Vernunft“ die Abstraktheit bloßer Reflexion überwinden und eine konkrete Weltsicht auch in der Moderne ermöglichen. In den Schriften und Reflexionen der Jenaer Zeit entwickelt Hegel in Auseinandersetzung mit Schelling nicht allein eine Revision des Programms der Mythologie der Vernunft im Sinne der späteren Integration der Vorformen der Selbstanschauung des Geistes in die höchste, sich selbst luzide Form, die Philosophie. Er gewinnt diese systematische Revision des eigenen Ansatzes zugleich mit einer Differenzierung der Konzeption der Mythologie, die für seine spätere Bestimmung der symbolischen Kunstform den ersten, motivierenden Ansatz bietet.²⁴

Gegen Schellings frühe, durch die Romantik (besonders durch A. W. Schlegel) geprägte Philosophie der Kunst macht Hegel geltend, daß in der für diese typischen Verknüpfung von Schönheit als der Form und Mythologie, – d. h. Götter- bzw. Gottesvorstellung – als dem Inhalt der Kunst die Mythologie zu undifferenziert gefaßt sei. Es gibt bereits in der griechischen Mythologie eine Synthese von Naturmythologie, Natursymbolik der alten Götter, und geistiger Mythologie, die, wie Hegel in seiner Tragödientheorie erörtert, zum Konflikt in der sittlichen Orientierungen einer politischen Gemeinschaft führt.²⁵ Bereits hier, also schon im Griechentum, gerät die Kunst an die Grenze ihres Vermögens, dem Menschen eine „Weltanschauung“ zu vermitteln, die sein Handeln als

²⁴ O. Pöggeler weist in seiner Analyse der Jenaer Ästhetik-Konzeption Hegels darauf hin, daß dessen systematische Konzeption spätestens mit der *Phänomenologie des Geistes* abgeschlossen vorliegt. Vgl. O. Pöggeler: *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*. In: *Hegel in Jena*. Hrsg. von Dieter Henrich und Klaus Düsing. Bonn 1980, 249 ff (Hegel-Studien. Beiheft 20). Diese These richtet sich gegen Gadamers Annahme, daß erst die Heidelberger Ästhetik von 1816 – im Aufriß greifbar in der *Enzyklopädie* von 1817 – die endgültige Konzeption Hegels enthalte; vgl. *Hans-Georg Gadamer: Hegel und die Heidelberger Romantik*. In: ders.: *Hegels Dialektik. Fünf Hermeneutische Studien*. Tübingen 1971, 71 ff.

²⁵ Vgl. dazu O. Pöggeler: *Hegel und die griechische Tragödie*. In: ders.: *Hegels Idee einer Phänomenologie des Geistes*. Freiburg/München 1973, 79 ff.

Ganzes bestimmt und in der Harmonie von Intention und Resultat erwachsen läßt. Der Anlaß der Tragödie ist der Konflikt sittlicher Orientierungen, ihr Resultat keine Versöhnung mehr, die den Konflikt nivellierte oder negierte, sondern lediglich eine Versöhnung, die auf dem Hintergrund der Religion, des Schicksalsglaubens der Griechen, als eine Harmonisierung erfahrbar wird.

Hegel nahm dies in den Schriften der Jenaer und Nürnberger Zeit bis hin zu den Berliner Vorlesungen zum Anlaß, seine eigene Konzeption einer „Mythologie der Vernunft“ zu revidieren,²⁶ sie zumindest unter Hinzunahme kulturgeschichtlicher Gesichtspunkte zu differenzieren. Er sieht sich dadurch z. B. genötigt, seine eigene voraufgehende Annahme, die Funktion der Kunst sei in der griechischen Antike wie in der modernen Welt strukturell identisch, in Zweifel zu ziehen. Dies geschieht in der Kritik an Schelling, näherhin in der Unterscheidung zwischen Natursymbolik und geistiger bzw. Kultursymbolik, die Hegel in die Bestimmung der griechischen Mythologie integriert. Letztlich gibt Hegel aber diese Annahme einer kulturinvarianten Funktion der Mythologie schon in der *Phänomenologie*, dezidiert mit der ersten Fassung der *Enzyklopädie* auf. Schon in der *Phänomenologie* erscheint die Kunst nicht mehr als die für alle Zeiten (auch für die moderne Welt) zureichende Form geschichtlichen Bewußtseins. Sie bleibt „Anschauung“ des Absoluten, wird dadurch zum „Ideal“ – allerdings mit dem Manko unzureichender Explizitheit.

In der Auseinandersetzung mit Creuzers *Symbolik und Mythologie der alten Völker* findet Hegel die endgültige Formulierung für eine vorab gezogene Konsequenz und zugleich den Ansatz für die Strukturierung des Ideals. Den zur Darstellung des Absoluten verunendlichten Naturgestalten des Göttlichen steht die „geistigste Naturgestalt“ gegenüber, die Gestalt des Menschen. In diesem Symbol vermittelt sich die „bewußte Sittlichkeit“ überhaupt.²⁷ Naturgestalt und menschliche Gestalt als die gei-

²⁶ Vgl. dazu A. Gethmann-Siefert: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. bes. 301 ff.

²⁷ Diesen Gedanken findet Hegel auch bei Creuzer. Vgl. *Friedrich Creuzer: Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*. 7 Bd. Leipzig/Darmstadt 1819-1823; hier bes. Bd 1. 158; vgl. dazu die Abhandlung von J.-I. Kwon in diesem Band. – Im Zusammenhang eines Forschungsprojekts der Fritz-Thyssen-Stiftung wird der spezifische Einfluß Herders auf diese Entwicklung der Hegelschen Gedanken dargestellt. Mit Sicherheit ist Herders Behandlung der orientalischen Mythologie für Hegels Konzeption relevant gewesen, denn in seinen frühen Überlegungen der *Theologischen Jugendschriften* verweist Hegel auf Herder als den einzigen, der in der Lage sei, die orientalische Phantasie und Mythologie in einer dem modernen (aufgeklärten) Geist akzeptablen Weise darzulegen. Dies liest sich auf dem Hintergrund seiner derzeit geäußerten scharfen Kritik an der Vernunftwidrigkeit jüdischer wie christlicher Mythen als eine frühe Revision der eigenen Religionskritik. Wie so oft bleibt die-