

Annemarie Gethmann-Siefert | Otto Pöggeler (Hg.)

Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik

Meiner

HEGEL-STUDIEN BEIHEFT 27

HEGEL-STUDIEN

In Verbindung mit der Hegel-Kommission der Rheinisch-Westfälischen
Akademie der Wissenschaften

herausgegeben von
Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler

Beiheft 27

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

WELT UND WIRKUNG
VON HEGELS ÄSTHETIK

Herausgegeben von
Annemarie Gethmann-Siefert
und
Otto Pöggeler

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Inhaltlich unveränderter Print-on-Demand-Nachdruck der Auflage von 1986,
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 978-3-7873-1515-4

ISBN eBook: 978-3-7873-3081-2

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

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|-----|
| Vorwort | I |
| Einleitung: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik | V |
| I. KUNSTIDEAL UND KULTURPOLITIK | |
| Otto Pöggeler (Bochum) System und Geschichte der Künste bei Hegel | 1 |
| Helmut Schneider (Bochum) Aus der Ästhetikvorlesung Hegels 1820/1821 | 27 |
| Lucia Sziborsky (Düsseldorf) Schelling und die Münchener Akademie der bildenden Künste. Zur Rolle der Kunst im Staat | 39 |
| Annemarie Gethmann-Siefert (Bochum) Die Rolle der Kunst im Staat. Kontroverses zwischen Hegel und den Hegelianern | 65 |
| II. DIE BILDENDEN KÜNSTE UND DIE HISTORIE | |
| Heinrich Dilly (Stuttgart) Hegel und Schinkel | 103 |
| Werner Busch (Bochum) Wilhelm von Kaulbach — peintre-philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum | 117 |
| Gregor Stemmrich/Annemarie Gethmann-Siefert (Bochum) Hegels Kugelgen-Rezension und die Auseinandersetzung um den „eigentlichen historischen Stil“ in der Malerei | 139 |
| Wolfgang Beyrodt (Bielefeld) Ansichten vom Niederrhein. Zum Verhältnis von Carl Schnaases Nie- derländischen Briefen zu Georg Forster | 169 |

III. MUSIK UND POESIE

| | |
|---|-----|
| Konrad Schüttauf (Bonn) Melos und Drama. Hegels Begriff der Oper | 183 |
| Jürgen Söring (Zürich) Hegel und die Romantheorie R. Wagners | 195 |

IV. POESIE UND WELTKULTUR

| | |
|--|-----|
| Hans-Georg Gadamer (Heidelberg) Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst | 213 |
| Dieter Bremer (München) Hegel und Aischylos | 225 |
| Clemens Menze (Köln) Das indische Altertum in der Sicht Wilhelm von Humboldts und Hegels | 245 |
| Barbara Stemmrach-Köhler/Annemarie Gethmann-Siefert (Bochum) Von Hammer, Goethe und Hegel über Firdausi. Literaturkritik. Geschichtsbild und kulturpolitische Implikation der Ästhetik | 295 |
| Karlheinz Stierle (Bochum) Malerei und Literatur der italienischen Renaissance in Hegels Ästhetik | 327 |
| Ursula Rautenberg (Bochum) Ein Hegelianer unter Germanisten. Karl Rosenkranz' mediaevistische Studien | 341 |

VORWORT

Der Band enthält Beiträge eines Kolloquiums, das im Dezember 1984 im Rahmen des Sonderforschungsbereichs der Deutschen Forschungsgemeinschaft *Wissen und Gesellschaft im 19. Jahrhundert* in Bochum stattfand. Es geht in den Untersuchungen erneut um die Frage nach der Aktualität der Hegelschen *Ästhetik*, um eine Frage, die seit geraumer Zeit philosophische Gemüter erregt hat. Um zu zeigen, daß diese Frage nicht allein philosophisch relevant ist, wird Hegels *Ästhetik* im Licht ihrer Rezeption, in der Brechung durch Kritik und alternative Konzeptionen, erörtert. Dieses generelle geistige Klima, das in den Anknüpfungs- und Bezugspunkten der *Ästhetik* virulent wird, legt ihre Wirkung in den Literatur- und Kunstwissenschaften fest und gehört damit als untrennbarer Bestandteil zur Philosophie der Kunst. In einer vorangehenden Dokumentation über das Verhältnis von *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels* wurde der allgemeine Rahmen solcher Überlegungen abgesteckt.¹

In den folgenden Untersuchungen geht es darum, die kulturpolitische Situation in singulären Auswirkungen, in der Stützungswirkung, die sie für gewisse Tendenzen des Berliner Kunstbetriebes gewann, im Spiegel der Hegelschen *Ästhetik* zu erhellen. Die Beiträge bemühen sich darum, durch den Rückgriff auf die Zeugnisse zu Hegels *Ästhetikvorlesungen* einen unmittelbareren Einblick in die Verflechtungen von lebendiger philosophischer Lehre und wissenschaftlicher wie lebensweltlicher Relevanz zu vermitteln.

Hegels Philosophie zeigt sich hier nicht von der Seite ihrer systematischen Stringenz, sondern von der komplementären Seite ihrer Geschichtlichkeit. Das gilt für die generelle Zuordnung von System und Geschichte der Künste, die O. PÖGGLER darlegt, für ein Beispiel der Rezeption, das H. SCHNEIDER anhand der Wirkung der ersten Berliner Vorlesung entwickelt, für die Rolle der Kunst im Staat, die L. SZIBORSKY und A. GETHMANN-SIEFERT aus der Gegenüberstellung der Position SCHELLINGS und Hegels erhellen.

In der speziellen Auseinandersetzung mit einzelnen Künsten, die nicht nur bei Hegel im Lichte einer philosophischen Deutung erscheinen, setzt sich dieselbe Linie fort. Philosophische Systematik bewährt sich am Phänomen Kunst, sie präfiguriert dieses Phänomen aber zugleich, weil sie an der Erstellung des allgemeinen Rezeptionsrahmens beteiligt ist. H. DILLY entwickelt

¹ *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hrsg. von O. Pöggeler und A. Gethmann-Siefert. Bonn 1983 (Hegel-Studien. Beiheft 22.).

dieses Zusammenspiel von Deutung und Präsentation der Kunst in der Gegenüberstellung von Hegel und SCHINKEL. SCHINKEL versucht, durch das Museum das „System einer neuen präsentativen Kunstgeschichte“ zu schaffen, „gebaute“ mit „geschriebener Geschichte“ zu verschmelzen. In der Kontroverse zwischen SCHINKEL und ALOYS HIRT zeigt sich, daß der gewählte klassizistische Rahmen nicht nur Schmuck und Präsentationsfunktion, sondern zugleich auch die Funktion der Geschmacksausrichtung übernehmen soll. SCHINKEL und WAAGEN sehen den Hauptzweck historischer Sammlungen darin, „im Publikum den Sinn für bildende Kunst, als einen der wichtigsten Zweige der menschlichen Kultur, wo er noch schlummert zu wecken, wo er schon erwacht ist, ihm würdige Nahrung und Gelegenheit zu immer feinerer Ausbildung zu verschaffen“. W. BUSCH thematisiert die Problematik der Geschmacksbildung im musealen Rahmen und unter Ausrichtung auf ein klassizistisches Schönheitsideal an KAULBACHS *Weltgeschichtszyklus* im neuen Museum. Der „akademische Klassizist KAULBACH“ unterwirft sich einerseits dem vorgezeichneten Schönheitsideal, schafft aber bildimmanent Raum für die Infragestellung der in Schönheit harmonisierten Weltgeschichte. Die Kunst selbst findet, wo sie ihren Inhalt der neuen Bewußtseinsform, der Geschichte, anschmiegt, zu neuen Formen einer reflexiven Darstellung. Die Einheit von Kunsterfahrung, historischer Forschung und lebendigem Vollzug, die der Hegelschüler H. G. HOTHO in eine „spekulative Kunstgeschichte“ zusammenschmelzen wollte, beleuchten G. STEMMRICH und W. BEYRODT an Hegels Überlegungen zum „eigentlich historischen Stil“ in der Malerei und am Verhältnis der Reisebriefe als Zeugnis der neuerwachten Kunstbegeisterung zur Kunstgeschichte im frühen 19. Jahrhundert. Kunst und Kunstgeschichte, Kunst und Geschichte überhaupt verschmelzen zu einer Einheit, die die spätere kulturpolitische Konsequenz, das Heil des eigenen Staates und die bessere Zukunft aus der Geschichte und ihrer Repräsentation in der Kunst zu erwarten, nahelegt.

Hegels *Ästhetik* findet ihren Kulminationspunkt in der Bestimmung der Poesie, denn Hegel entwickelt hier, wie H.-G. GADAMER darlegt, eine noch akzeptable Deutung seiner Grundthese vom Ende der Kunst im Hinweis auf die Verknüpfung von Kunst und Reflexion, Sinnlichkeit und Geistigkeit. Bezeichnenderweise finden sich zur „Poesie“ auch die weitgreifendsten Auseinandersetzungen mit der *Ästhetik*. Selbst die Musikphilosophie Hegels wird erst da und darum diskutabel, weil Hegel seine Theorie der Musik mit Gedanken zur Poesie verknüpft. K. SCHÜTTAUF zeigt diesen Zusammenhang an der Kontroverse um die Bedeutung der Oper auf; J. SÖRING stellt in seinen Überlegungen zur Romantheorie R. WAGNERS die grundsätzliche Frage, wie weit sich Hegels *Ästhetik* mit WAGNERS Überlegungen vereinbaren ließe, der die Einheit des modernen Epos, des Romans und der Musik musikalisch realisieren will.

Hegel entwickelt in seinen *Ästhetikvorlesungen* das ganze Spektrum der Poesie von der antiken Tragödie über die orientalische Poesie des Altertums und Mittelalters, die Symbiose von Orient und Okzident in der Poesie der Renaissance bis zur Auseinandersetzung mit dem germanischen Mittelalter. D. BREMER weist in seinem Vergleich *Hegel und Aischylos* nach, daß Hegel seine Theorie der Tragödie, die er schon in der Jenaer Zeit vollendet, am Leitfaden der *Orestie* entwickelt. In moderner Gestalt begegnet Hegel die alte Tragödie allenfalls im französischen Zerrbild, das die Substanz des Alten bis zur Unkenntlichkeit unter der modernen höfischen Staffage camouflierte. Mißverständnisse und Vorurteile trennen Hegel von HUMBOLDTS Sicht des indischen Altertums, wie C. MENZE im Hinweis auf HUMBOLDTS Intention der *Bhagavad-Gita* Übersetzung zeigt. Dennoch werden in der Frage nach der Ur-Poesie und Ur-Sprache, nach der „Poesie als Lehrerin der Menschheit“ auch die Probleme thematisiert werden, die Hegels philosophische Beschäftigung mit der Kunst prädestinieren. Er greift beispielsweise auf VON HAMMERS und GOETHES Beschäftigung mit dem orientalischen Mittelalter unter derselben prinzipiellen Frage nach der Rolle der Poesie als „Lehrerin der Menschheit“ zurück. In der explizit kulturtheoretisch motivierten Differenzierung von Ur-Poesie und *Divan*literatur, sowie in der Behauptung, daß eine „Übersetzung“ der orientalischen in die europäische Kultur nur der poetischen Neuschöpfung gelinge, findet Hegel sein eigenes Anliegen wieder. Die Poesie vergangener Zeiten kann nicht ohne weiteres Gegenwartsrelevanz beanspruchen. Sie kann diese vor allem nicht, wie B. STEMMRICH-KÖHLER und A. GETHMANN-SIEFERT zeigen, durch den HOMER-Verweis, durch ein klassizistisches ästhetisches Kriterium erschleichen.

Ähnlich wie die Poesie des orientalischen Mittelalters motivieren die Wiederbelebungsversuche des eigentümlich „nationalen“ Mittelalters Hegel zu Kritik und Ablehnung. Er geht in den Vorlesungen zwar auf die literarischen Werke des „schönen Rittertums“, die Verknüpfung von Orient und Okzident in der Renaissancedichtung, ein, die K.-H. STIERLE in seinem Beitrag analysiert. Hier (wie beim *Heldenbuch* oder den *Nibelungen*) setzt Hegel sich mit negativem Ergebnis mit der Frage auseinander, ob die mittelalterlichen Epen jenen Ursprungsepen in Situation wie Funktion vergleichbar seien, die die „Bibeln der Völker“ genannt zu werden verdienen. In der gedruckten *Ästhetik* finden die Werke TASSOS und ARIOSTS breitere Beachtung, weil HOTHOS Vorliebe für die Renaissance in der Malerei wie Dichtung über Hegel hinausgehend ästhetische Gesichtspunkte einbringt. Das „Mittelalter“, das der antiken Schönheit näherückt, schafft den Übergang vom Epos zur Lyrik und bereitet das moderne Epos, den Roman vor. Dem germanischen Mittelalter widmet sich neben F. TH. VISCHER K. ROSENKRANZ in seinen Mittelalterstudien. U. RAUTENBERG zeichnet in ihrem Beitrag *Ein Hegelianer unter Germanisten* die Kontroverse zwischen der historischen Sprachwissenschaft zu Beginn des

19. Jahrhunderts und jener „in den Rang patriotischen Tuns erhobenen Philologie“ nach, an der ROSENKRANZ in vermeintlicher Hegeltreue anachronistisch festhält.

In den Beiträgen des Bandes sind zwar nicht alle Hinweise entwickelt, nicht alle wichtigen Beispiele des Zusammenhangs von philosophischer Ästhetik und geschichtlicher Wirkung der Kunst im Umkreis Hegels erörtert. Es werden aber symptomatische Beispiele aufgegriffen, die über Hegel und seine Zeit Aufschluß geben, die seine *Ästhetik* als Diskussionsbeitrag und philosophisches Argument in einer umfassenderen Bemühung um die Kunst — sei es um die Sammlung, ihren Genuß, sei es um ihre wissenschaftlich-historische Erschließung — erscheinen lassen.

WELT UND WIRKUNG VON HELGELS ÄSTHETIK

Hegels *Ästhetik* beschäftigt auf unterschiedliche Weise Philosophen, Literatur- und Kunstwissenschaftler. In der Literatur- und Kunstwissenschaft gehört es bereits zu den Selbstverständlichkeiten, aus dem Ideen-Steinbruch der Hegelschen *Ästhetik* etwas Passendes für die eigenen Grundlegungsfragen auszuwählen und Hegel affirmativ oder kritisch auszubeten. Die Philosophen — wie nicht anders zu erwarten — streiten auch heute noch um Grundsätzliche. Rettet man die Geschichtlichkeit der Vernunft, wird Hegels Anspruch hinfällig, mithilfe des Systems der Philosophie alle wissenschaftliche Erkenntnis, alles Wißbare über die Kunst zu begründen. Auf diese Weise reduziert sich die *Ästhetik* auf mehr oder weniger treffende, auf belanglose oder erfrischend-erfreuliche Kunsturteile. Bezahlt wird diese Aktualität der Hegelschen *Ästhetik* aber mit dem Verlust der Begründungsdimension. Soll man diese Kosten hinnehmen, um die mit dem systematischen Anspruch verbundene These vom Ende der Kunst aufheben zu können? Oder soll man um den Preis dieser kaum je akzeptierten Grundlage das „Philosophische“ an der Philosophie der Kunst retten? Anstelle einer endgültigen Antwort auf diese Fragen findet man bislang Variationen des Versuchs, entweder Skylla oder Charybdis der Hegelinterpretation zu umschiffen — mit dem bekannten vor-odysseischen Ergebnis. Angesichts der zahlreichen Deutungen, Uminterpretationen und „Aktualisierungen“, die Hegels *Ästhetik* bereits erfahren hat, scheint überdies die Hoffnung vermessen, Neues hinzuzufügen, bislang ungelöste Probleme lösen zu können.

Dennoch hat sich die Forschungslage in letzter Zeit derart gewandelt, daß man hinreichend begründeten Anlaß für die Annahme findet, man könne selbst in diesem Werk Hegels noch unbekannte Aspekte entdecken, neue Perspektiven der Deutung und Wirkung erschließen. Alle bisherigen Interpretationen, die Kritik ebenso wie die Aktualisierungsversuche, stützen sich auf den Text der *Ästhetik*, den der Hegelschüler HEINRICH GUSTAV HOTHOS nach Hegels Tod (1835) publiziert hat. Seit man sich eingehender mit den Hegelschen Vorlesungen beschäftigt, vor allem, seit die Arbeit an den heute bekannten Zeugnissen zu den Berliner *Ästhetikvorlesungen* (aus den Jahren 1821, 1823, 1826, 1828/29)¹ voranschreitet, zeigt sich, daß die gedruckte Fassung

¹ Hegels *Ästhetik* wird nach Hothos Ausgabe zitiert, unter Hinweis auf die erste bzw. zweite Auflage (*Ästh.* ^{1/II}). Die Vorlesungen werden nach den Manuskripten unter Verwendung folgender Siglen zitiert: Hothos Nachschrift von 1823 (*Hotho* 1823. MS.); die Nachschriften v. Griesheims (*Griesheim* 1826. Ms.), Kehlens (*Kehler* 1826.

der *Ästhetik* die Auseinandersetzung unnötig kompliziert hat. Vielfach setzt man sich nicht mit Hegels, sondern mit HOTHOS redaktionell geschönten Ideen zur Kunst auseinander. Greift man auf die Zeugnisse zu Hegels Berliner *Ästhetikvorlesungen* zurück, dann läßt sich der Streit leicht entscheiden, ob Hegels philosophisches System oder ob seine „Kunsturteile“ der eigentlich aktuelle oder aktualisierbare Teil der *Ästhetik* seien. Es zeigt sich nämlich, daß der Trend zum philosophisch-untermauerten endgültigen Kunsturteil erst in den ästhetischen Überlegungen der Hegelianer einsetzt, daß er sozusagen ein Produkt der „Anwendung“ Hegelscher Grundlagen auf die Kunstwissenschaft ist. Solche Gedanken finden sich z.B. bei ROSENKRANZ, sie finden sich bei F. TH. VISCHER, sie finden sich vor allem aber in HOTHOS „spekulativer Kunstgeschichte“.

Hegel — so zeigt es sich an seinen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst — erschien die Trennung von Philosophie, Wissen über die Kunst und lebendiger Kunsterfahrung sinnlos und unfruchtbar. Er hat zwar an seiner Absicht, die *Ästhetik* als Teil seines Systems der Philosophie zu entfalten, nie Zweifel gelassen. Gerade aus diesem Grund verzichtet er auf die Rolle des „Kunstrichters“. Es geht in der philosophischen Frage nach der Kunst nicht um letztgültige Kunsturteile anstelle der bloßen Geschmacks-Vorurteile von Laien oder Kennern. Stattdessen geht es um eine Sicht der Kunst aus der philosophischen Erörterung ihrer Bedeutung für den Menschen, näherhin noch für den Menschen in einer jeweils bestimmten geistesgeschichtlichen Situation und Konstellation, die Hegel mit seiner Bestimmung der „Moderne“ umreißt.

Der geschlossene systematische Entwurf der Philosophie der Kunst, der die „Weltgeschichte“ der Kunst als Geistesgeschichte erschließt, hat den Hegel-Leser und -Forscher seit 150 Jahren fasziniert und verärgert zugleich. Sieht man die *Ästhetik* aber in ihrer Entwicklung, sieht man sie also aus der Sicht der Zeitgenossen, Hörer und Gesprächspartner Hegels, so erscheint sie als eine — zumindest der Tendenz nach — umfassend-begründete Analyse

Ms.), eines Anonymus aus dem Besitz der Stadtbibliothek Aachen (*Aachen* 1826. Ms.), Löwes (*Löwe* 1826. Ms.), eines Anonymus aus den vormaligen Beständen der Marbacher Bibliothek (*Marb. Bibl.* 1826. Ms.); Libelts (*Jag. Bibl.* 1828/29. Ms. Blatt) und Heimanns (*Heimann* 1828/29. Ms.); außerdem eine Ausarbeitung, in der Kromayer verschiedene Nachschriften von 1823 und 1826 zum eigenen Gebrauch zusammenschreibt (*Kromayer* 1823/26. Ms.). Die Nachschriften befinden sich (in der Reihenfolge der Nennung) im Besitz des Hegel-Archivs der Ruhr Universität Bochum, der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin; der Universitätsbibliothek Jena; der Stadtbibliothek Aachen; der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Löwe und Marb. Bibl.); der Jagiellonischen Bibliothek Krakau; in Privatbesitz L. Hommel; Schiller-Nationalmuseum. Deutsches Literaturarchiv, Marbach.

der „heutigen“, der zeitgenössischen geistesgeschichtlichen Einschätzung der Kunst. Konstitutiv für diese Überlegung ist Hegels Absicht, mit der prinzipiellen philosophischen Deutung der Funktion der Kunst in der Menschheitsgeschichte zugleich die geschichtliche Entwicklung selbst auf den Begriff zu bringen.

Bereits zur Zeit seines Heidelberger Aufenthalts gerät Hegel in den Strudel der „neuen Welle“, der begeisterten Wiederentdeckung der alten Kunst. Es gehört in Heidelberg schlicht zum guten Ton, die Sammlung alter deutscher und niederländischer Bilder zu besuchen, die die Brüder SULPIZ und MELCHIOR BOISSERÉE und BERTRAM 1810 von Köln übersiedelten.² Schon der bescheidene Musentempel im Palais Sickingen gewährte Raum, sich andächtig in christliche Kunst und Lebensart zu versenken. Die Geschichte der Künste sollte mit solchen Sammlungen und durch die neue extra-ecclesiale Präsentation, wie F. SCHLEGEL, der Mentor der Brüder BOISSERÉE, betonte, „lokale und nationale“ Grundzüge akzentuieren. Zunächst heißt das, daß die Kunstgeschichte die eigenen Quellen nun ohne den generalisierenden Rückgriff auf das antike Schönheitsverständnis erschließen kann, schon bald wurde aus dieser wissenschaftlich-bescheidenen Version der Repristinatio der eigenen Vergangenheit aber eine neue Art der Kunstbesessenheit. Die Kunst der Väter soll den deutschen Charakter bilden, neue Künstler aus vaterländisch-christlichem Geist hervorbringen.

Von dieser Idee in ihrer über Kunst- und kunsthistorisches Interesse erweiterten Version war kaum jemand schwerer zu überzeugen als GOETHE und mit ihm Hegel. Beide können die neuentdeckte alte Kunst in ihrer Schönheit und in ihrem eigentümlichen Reiz wohl akzeptieren, bleiben aber skeptisch hinsichtlich der an diese Entdeckung vergangener Größe geknüpften Zukunftshoffnungen. Hegel hat seine Ästhetikvorlesung 1818 unter dem Eindruck dieser Bedeutungssteigerung der Kunsterfahrung in Heidelberg zum ersten Mal gehalten. Er kündigt ein Jahr später für Berlin an, die Ästhetik von nun an von der Religionsphilosophie getrennt behandeln zu wollen. Dazu hat ihn sicher nicht allein die Stofffülle bewogen, sondern auch der Gedanke, daß die Kunst nicht auf einen Inhalt verpflichtet werden dürfe, der durch irgendeine — und sei es die christliche — Religion seine Letztgültigkeit und Ausschließlichkeit erhält. Nicht nur die Ästhetik als die philosophische Behandlung der Kunst und ihrer Geschichte wird selbständig, auch die je-geschichtlich-verschiedene Einheit von schöner Gestalt und bedeut-

² Vgl. dazu u. a. H.-G. Gadamer: *Hegel und die Heidelberger Romantik*. In: *Ruperto Carola*. 30 (1961), 97-105; O. Pöggeler: *Hegel und Heidelberg*. In: *Hegel-Studien*. 6 (1971), 65-133; A. Gethmann-Siefert: *Die Sammlung Boisserée*. Anspruch und Wirkung. In: *Heidelberg im säkularen Umbruch um 1800*. Hrsg. von F. Strack (in Vorb.). Zu Hegels Berliner Wirken vgl. *Hegel in Berlin*. Katalog der Ausstellung. Berlin 1981.

samem Inhalt wird in ihrer Eigenständigkeit berücksichtigt, je mehr Hegel seinen Überblick über das in und durch Kunst Mögliche erweitert. In Berlin schließlich hofft Hegel, eine endgültige Gestalt der philosophischen Behandlung der Kunst zum Druck bringen zu können. Es gelingt ihm auch, im Lauf der Jahre seine Ästhetik zu vollenden, allerdings nicht in der Form eines abgeschlossenen Kompendiums. An die Stelle eines systematischen Grundrisses der Welt der Künste setzt Hegel ein „work in progress“, ein im lebendigen Diskurs verschiedener Vorlesungen fortgehendes Argumentieren um die geschichtliche Bedeutung, um die Funktion der Kunst in Vergangenheit wie Gegenwart.

Mehr noch als in Heidelberg wird in Berlin die kulturelle Situation der Stadt die Gestalt der Ästhetik geprägt haben. Steht Heidelberg für Hegels Aufbruch zu einer eigenständigen Philosophie der Kunst, so steht Berlin für die intensive Interaktion von System und Geschichte, von philosophischer Reflexion und kultureller wie politischer Wirkung der Kunst.

Der Hegel-Biograph KARL ROSENKRANZ beschreibt Berlin als eine Stadt, die von einem einzigen öffentlichen Interesse, der Kunstbegeisterung, beherrscht wird. Hier mußten Hegels Vorlesungen über die Philosophie der Kunst auf jeden Fall Aufmerksamkeit und mit Sicherheit, wegen ihrer Grundthese vom Vergangenheitscharakter der Kunst, Widerspruch erregen. HEINRICH HEINE berichtet beispielsweise in einem Essay *Über Polen*, daß in Berlin eine Reihe von jungen polnischen Studenten „mit edler Wißbegier und musterhaftem Fleiße in alle Teile der Wissenschaften eindringen, besonders die Philosophie an der Quelle im Hörsaal Hegels schöpfen“. Daß auch die *Ästhetikvorlesungen* Ziel dieser Wißbegier waren, zeigt eine Spur, die nach Polen führt. In der Jagiellonischen Bibliothek (Krakau) befindet sich eine Nachschrift von KAROL LIBELT, der Hegels letzte Ästhetikvorlesung besuchte. LIBELT verfaßt später selbst ein System der Wissenschaft, in dem die Ästhetik einen unverzichtbaren Stellenwert einnimmt. Ein weiteres Beispiel solcher Nachwirkung Hegels liefert uns THEODOR MUNDT. MUNDT stand als einer der Begründer der Literaturwissenschaft bislang nicht im Brennpunkt des philosophischen Interesses. Auch er hat aber nach Erscheinen der Hegelschen *Ästhetik* seine *Ästhetik* publiziert, die im Aufbau große Ähnlichkeiten mit Hegels Vorlesung von 1826 zeigt. Diese *Ästhetik* zeugt davon, daß Hegels Vorlesungen nicht nur direkt, sondern auch indirekt, außerhalb der Mauern der Universität, wirkten. MUNDT wird sich selbst beispielsweise kaum als Hegelschüler betrachten, gemeinhin wird er dem Sturm und Drang zugeordnet. Immerhin stützt er aber die antihegelsche Grundthese seiner eigenen *Ästhetik*, die These von der unabschließbaren Zukunft der Kunst, durch einen Hegel entlehnten systematischen Aufbau. Mit Hegels Philosophie der Kunst muß MUNDT in einem jener Diskussionszirkel in Berührung gekommen sein, die sich neben Hegels Vorlesungen bildeten und in denen man es

sich zur Aufgabe gesetzt hatte, entweder Hegels Lehre gemeinsam besser zu verstehen oder sie treffsicherer kritisieren zu können. Ein Kuriosum unter den Nachschriften zu Hegels Berliner *Ästhetikvorlesungen*, eine Kompilation der Hegelschen Vorlesungen von 1823 und 1826, gefertigt aus entliehenen Nachschriften von K. KROMAYER, zeigt, daß in solchem, neben dem Universitätsbetrieb laufenden Wissensaustausch auch Material zu Hegels *Ästhetikvorlesungen* unter den Studenten ausgetauscht und weitergegeben wurde. Es muß gang und gäbe gewesen sein, Vorlesungsnachschriften nachzuarbeiten und sich, selbst wenn man nicht zu den Hörern der *Ästhetikvorlesung* gehörte, eine „Hegelsche Ästhetik“ für die eigene spätere Bibliothek herzustellen. Bei aller Kritik an Hegel, vor allem an seiner Grundthese vom Ende der Kunst, konnte man es immerhin für sinnvoll halten, sich Hegels Bestimmung der Kunst, seine Reflexionen zur Bedeutung der Kunst in der modernen Welt in einer zumindest für die eigene Existenz und Orientierung über die Studienzeit hinaus gültigen Form aufzubewahren.

Die Philosophie der Kunst als Leitfaden des ästhetischen Genusses, als Brevier des bürgerlichen Kunstenthusiasmus? — Wohl kaum! Denn Hegel ordnet sich mit seinen *Vorlesungen zur Philosophie der Kunst* nicht unter jenes „Uebermaß ästhetischen Getreibes“, unter jene „Allherrschaft der Kunst“ (Ros. 349), die seine Berliner Umwelt prägte. Er nimmt zwar während seines Berliner Wirkens regen Anteil an Kunst- und Kulturbetrieb, erscheint aber in seinen *Ästhetikvorlesungen* als der beharrliche Mahner, der aus geistesgeschichtlicher Begründung vor einer Überbewertung der kulturellen Rolle der Kunst warnt. Die Kunst ist ihrer höchsten Vollendung nach etwas Vergangenes; die Gegenwart ist nicht in der Lage, ein Kunstwerk auszubilden; die Kunst vergangener Zeiten und Völker kann nur bedingt als Quell und lebendiger Grund unserer eigenen modernen Kultur anerkannt werden. Ganz und gar unzeitgemäß erscheint jener Versuch, die vergangene Kunst der eigenen Nation als zukunftsweisende Kunst zu wiederholen oder durch die modernen Medien — Theater und Roman — zu aktualisieren. Denn (so wiederholt Hegel in der letzten *Vorlesung zur Ästhetik* die Grundzüge seiner ersten Neukonzeption der *Enzyklopädie* von 1827) die Religion des Christentums wie der moderne Staat sind über die Kunst hinaus. Ihre Erfordernisse übersteigen prinzipiell alle Thematisierungs- und Orientierungsmöglichkeiten der Kunst. Hegel hatte diese Einsicht seit seiner Jenaer Zeit (etwa in der Kritik der griechischen Tragödie) entwickelt,³ er bekräftigt den dort gewonnenen Standpunkt in seinen *Ästhetikvorlesungen* durch immer eingehendere Analysen verschiedener Kunstwerke.

³Die Entwicklung von Hegels Ästhetik in Jena hat zuerst O. Pöggeler dargestellt in seiner Interpretation von Hegels Theorie der Tragödie und in einer entwicklungsgeschichtlichen Studie: *Hegel und die griechische Tragödie*. In: *Heidelberger Hegel-Tage* 1962.

Gemeinhin kritisiert man diesen gesamten Komplex als „Klassizismus“ und meint, Hegels *Ästhetik* dann retten zu können, wenn man System und Kunstbeurteilung, wenn man die Begründung alles Historischen im absoluten Wissen und die gelungene Charakteristik der Kunst voneinander trennt. Bei näherem Zusehen zeigt sich aber, daß die *Vorlesungen zur Ästhetik* bei keinem Hörer den Eindruck erweckt haben, es gehe Hegel um eine eingehende *ästhetische* Bewertung der Künste oder einzelner Werke unter Hintanstellung des philosophischen Systems. Hegels These vom Ende der Kunst kann nicht ohne Verlust übersprungen werden — ein Eindruck, den allenfalls die Druckfassung der Vorlesung bestärkt haben mag, nicht aber die unmittelbaren Vorlesungszeugnisse der Hörer der *Ästhetik*.

Positiv genommen hat Hegels systematische Rigidität eine weitere, ebenfalls überraschende Folge. Hegel kann sich aufgrund seines geistesgeschichtlichen Interesses mit den verschiedenen Künsten und den verschiedenen kulturpolitischen Bestrebungen um die Kunst ideologiefrei auseinandersetzen. Gegen die Kultur- und Kunstbegeisterung seiner Zeitgenossen, nicht zuletzt seines Schülers HOTHO, stellt Hegel das staatsbürgerliche Interesse, näherhin das Interesse des Einzelnen, seine Selbstverwirklichung durch eine adäquate Institution garantiert zu sehen. Gegen die Annahme, daß der Bürger des modernen Staates seine Humanitätserfahrung in der Kunst vollende (diese Annahme hat HOTHO unter seinem eigenen Namen publiziert, sie findet sich aber ebenso in emphatischen Beschreibungen der Gefühlswirkung der Kunst in Hegels *Ästhetik*), setzt Hegel in den Vorlesungen eine nüchterne Analyse der gesellschaftlichen Wirkung und Wirkmöglichkeit der Kunst der Gegenwart. Seine Mahnung, von der Kunst nicht oder nur bedingt die Erfüllung des „Bedürfnisses nach Vernunft“ (sc. des Aufklärungsinteresses der modernen Welt) zu erwarten, leuchtete zumindest den Hörern seiner Vorlesung ein. Hegels Philosophie der Kunst erweckt und fördert Offenheit für die unvoreingenommene Betrachtung *aller* Erscheinungen der Kunst und der Künste, die weltgeschichtlich bedeutsam waren und es in der (historischen) Reflexion der Kunst vermittels philosophischer *Ästhetik* wieder werden können.

Anders als die Verfechter der Zukunft der Kunst, zu denen sämtlich die Hegelianer zu rechnen sind, tritt Hegel für einen modifizierten Kosmopolitismus der Kunst- und Kunsterfahrung ein. Er kann beispielsweise mit GOETHE gegen die vaterländisch frömmelnde Tendenz der Mittelalterbegei-

Hrsg. von H.-G. Gadamer. Bonn 1964, (Hegel-Studien. Beiheft 1.) 285-305; *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*. In: *Hegel in Jena. Die Entwicklung des Systems und die Zusammenarbeit mit Schelling*. Hrsg. von D. Henrich und K. Düsing. Bonn 1980 (Hegel-Studien. Beiheft 20.). 249-270.

sterung zu Felde ziehen und der Spätromantik die eigenen Anfänge kritisch entgegenhalten. Die anfängliche Offenheit für die Mythologie der Weltkulturen, der orientalischen ebenso wie der okzidentalen Welt, geht mit der Konversion zum Christentum unwiederbringlich verloren. Hegels Stellungnahme gegen die Konzentration auf die nordische Mythologie, auf die Quellen germanischen Geistes, und seine Forderung, „monumenta nationum“, die Zeugnisse der Weltkulturen zu sammeln und präsent zu halten, gewinnt ihren Sinn aus dieser Kontroverse. Unter solcher Rücksicht zeigt sich Hegels These vom Ende, vom Vergangenheitscharakter der Kunst in einem neuen Licht. Sie steht für seine geistesgeschichtliche Gewichtung verschiedener Kulturrerungenschaften, gegen eine unbedacht-unkritische Verabsolutierung des schöngeistigen Kunstinteresses.

Welt und Wirkung von Hegels *Ästhetik* lassen sich nicht unmittelbar rekonstruieren. Weil Hegels eigene handschriftliche Notizen zu den *Ästhetikvorlesungen* bis auf unzulängliche Reste verlorengegangen sind, muß man versuchen, durch den Rückgriff auf die Nachschriften und auf mittelbare Zeugnisse ein Bild der Intention und Wirkung der Philosophie der Kunst zu entwerfen. Aufgrund der speziellen Probleme, die Hegels *Ästhetik* unter historischen wie philosophischen Gesichtspunkten aufwirft, gewinnt neben der Rekonstruktion der Ästhetik zugleich eine Rekonstruktion der spezifischen Situation Bedeutung. Selbst die kontroversen Positionen, die Ästhetik des Gefühls und die spätromantisch verengte Re-zentralisierung der Kunst auf die Religion, werden für die Auseinandersetzung mit Hegel unmittelbar relevant, weil sie in den heute bekannten Text der *Ästhetik* eingeflossen sind. HOTHO, der die Vorlesungen nach Hegels Tod zum Druck bearbeitet und die bis heute in allen bekannten Ausgaben maßgebliche Textgrundlage lieferte, verflocht Hegels Gedanken unlösbar mit Elementen der geistigen Umwelt, sogar mit den Tendenzen, gegen die Hegel sich explizit richtete. So sind die Gedanken der *Ästhetikvorlesungen* in der heute bekannten *Ästhetik* oft kaum wiederzuerkennen. Umgekehrt lassen die Vorlesungsnachschriften und zeitgenössische Reaktionen auf die Vorlesungen Hegels Überlegungen in einem Licht erscheinen, das den gegenwärtigen Leser überrascht.

1. Kunstidee und Kulturpolitik

Unter dieser Rücksicht erscheint das Experiment vielversprechend, die Wirkung der Hegelschen Ästhetik anhand der Vorlesungszeugnisse zu analysieren und die Ästhetik zugleich aus dem geistigen, kulturellen und politischen Kontext zu erhellen, in dem sie ihre endgültige Form gewann. Solche Überlegungen fußen auf den entwicklungsgeschichtlichen Analysen der phi-

losophischen Interpretation der *Ästhetik*,⁴ gehen aber über die hegelimmanente Deutung prinzipiell hinaus. Es geht darum (zunächst vorbereitend anhand symptomatischer Beispiele und Probleme), über den Ort der philosophischen Betrachtung der Kunst im kulturellen Leben Aufschluß zu gewinnen, die Wirkung zu beleuchten, die Hegels Unterfangen, die „Zeit in Gedanken gefaßt“ darzulegen, im Bereich der Kunst, der Kunstrezeption und ihrer Einbettung in die allgemeine Bildung gehabt hat. Hegel versetzte sein Philosophenkathedr nicht in den Elfenbeinturm des subtilen Raisonnements und seines selbstgenügsam-selbstgefälligen Gespinstes und begrifflichen Filigrans.

Der Philosoph Hegel hatte sich von Anfang an kulturpolitisch engagieren wollen, sprach für und diskutierte mit Studenten, die, wie er selbst, vom kulturellen Leben Berlins und seiner Ausrichtung auf die Kunst geprägt, mit ihm die Frage nach der Bedeutung der Kunst für ihre eigene geschichtliche, vielleicht akzentuierter: für eine verantwortete Existenz als Bürger eines modernen, auf Vernunft gebauten Staates teilten. Seine Vorlesungen sind der systematischen Ästhetik gewidmet, sie sind Teil seines Systems des philosophischen Wissens. Dennoch erscheint das philosophische Raisonnement und Argument in der Form lebendiger, individueller wie kulturpolitischer Orientierungsangebote. Hegel setzt im einzelnen begründende Überlegungen gegen die Zeittendenz, das politische Interesse in das ästhetische aufzuheben bzw. das staatsbürgerliche Interesse im Kunstinteresse seinen Höhepunkt finden zu lassen. Diese Tendenz wird durch philosophische Quellen und Grundansichten gestützt, mit denen Hegel sich schon früher auseinandergesetzt hat.

SCHELLING, der Diskussionspartner Hegels in seiner Jenaer Zeit, scheint „katalysatorisch“ Hegels eigene Überlegungen zur Kunst herausgefordert zu haben. Zugleich mit ersten Festlegungen der Bedeutung der Kunst findet sich aber schon in Hegels Jenaer Reflexionen eine Kritik an der romantischen Konzeption. Hegel destruiert die Hoffnung der Romantiker, die SCHELLING teilte, man könne eine neue Dichtung der modernen Welt, ein neues Epos, im Mittelalter vorgezeichnet finden. Die Idee eines solchen Epos sollte mittels der historischen „Vor-Konstruktion“ soweit vorgefertigt werden, daß prototypische Werke der Vergangenheit — unter Einberechnung geschichtlich sich ändernder Inhalte — wiederholbar erscheinen. SCHELLING wandte sich mit den Frühromantikern vom geläufigen Paradigma, der antiken Kunst, zum schönen Mittelalter, zum Gesamtkunstwerk der Renaissance: DANTES *Göttlicher Kommödie*. Hegel stellte sich schon 1803 gegen SCHELLINGS Thesen *Ueber*

⁴ Dazu A. Gethmann-Siefert: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984 (Hegel-Studien. Beiheft 25.).

Dante in philosophischer Beziehung, die dieser im gemeinsam herausgegebenen *Kritischen Journal der Philosophie* veröffentlichte. Hier wird das Kunstwerk, das in exemplarischer Weise alle Künste und spezifischen Möglichkeiten poetisch artikuliert, das die Bildung des Zeitalters durch den Entwurf des genialen Individuums zur allen gemeinsamen Mythologie verschmilzt, als das gesuchte Urbild moderner Poesie ausgezeichnet. Hegel meinte dagegen eindeutig zeigen zu können, daß die Mythologie in der modernen Welt eine andere Rolle zu spielen hat als in der vor-aufgeklärten Welt der Antike oder des christlichen Mittelalters oder auch der spätmittelalterlichen Wiederbelebung der Antike, der Renaissance. Diese und frühere Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Geschichte, zur epochalen Differenz der Funktion der Kunst in der Welt des antiken wie modernen Staates, erweitert Hegel in seinen *Ästhetikvorlesungen*. Zunächst wiederholt er seine Jenaer Polemik gegen ein modernes Epos nun explizit in Auseinandersetzung mit SCHELLINGS „Urbild“. Das Programm des „neuen Epos der modernen Welt“ führt sich schon dadurch ad absurdum, daß sein strukturelles Urbild, die *Göttliche Komödie*, ein Werk der katholischen Welt ist. Eine solche Festlegung der „Mythologie“ führt zur Fixierung einer poetisch-vermittelten Weltanschauung auf Inhalte, die dem Vernunftbedürfnis der modernen Welt zuwiderlaufen. SCHELLINGS historische Konstruktion der zukünftigen Kunst im Rückgriff auf mythologische Inhalte, die weltanschaulich festgelegt und eingeschränkt sind, wiederholt sich für Hegel in den unzähligen Versuchen der Spätromantik, die deutsche Vergangenheit wiederzubeleben. Seine Kritik an diesen Versuchen liegt prinzipiell durch die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst fest. Umgekehrt gewinnt aber unter einer solchen Perspektive diese problematische These einen vertretbaren Sinn, nämlich den des Festhaltens an der Geschichtlichkeit der Kunst und ihrer Wirkung. Hegel erörtert in seinen *Ästhetikvorlesungen* eine ganze Reihe weiterer Beispiele, an denen er zu demonstrieren versucht, daß die Kunst zwar nicht das einzige Interesse des modernen Bürgers sein könne, daß sie aber außerhalb der undifferenzierten Kunstbegeisterung und der spätromantischen Fixierung auf das Christentum bleibende Bedeutung behält.

SCHELLINGS Jenaer Ästhetik⁵ war für Hegel ohne Zweifel das auslösende Moment und der Anlaß, seine eigenen, vorher noch in die Religionskritik integrierten Überlegungen zur Funktion der Kunst im Kontext einer „Mythologie der Vernunft“ erneut zu überdenken. Die Revision dieser Ansätze führt Hegel zur Ausbildung der Grundkonzeption seiner *Ästhetik*. Gegen

⁵ Eine Nachschrift dieser Vorlesung wurde unlängst publiziert: *Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson*. Hrsg. von Ernst Behler. In: *Philosophisches Jahrbuch*. 83 (1976), 133-183.

Ende der Jenaer Zeit Hegels (1807) liegt die Ästhetikkonzeption formal wie inhaltlich fest.⁶ Im gleichen Jahr, in dem er mit der *Phänomenologie* eine geschichtliche Sicht alles Erkennens gegen SCHELLINGS spekulative Konstruktion der Historie setzt, entsteht SCHELLINGS Münchener Akademierede. Nicht von ungefähr finden sich hier Parallelen und symptomatische Modifikationen in der Festlegung der Rolle der Kunst im Staat, sc. ihrer Bedeutung für das Vaterland, die noch die späte Berliner Situation prägen, in die Hegel sich mit seiner philosophischen Tätigkeit nach 1819 gestellt sieht.

In Berlin hat sich für Hegel die frühe Diskussion mit SCHELLING zu einer kulturpolitischen Kontroverse mit institutionellen Folgen für die Kunst und ihre gesellschaftliche Funktion ausgeweitet. In seiner Münchener Akademierede konzipierte SCHELLING einen doppelten Bildungszweck der Kunst, durch den er ihre Funktion im modernen Staat festlegt und die Kunst als unverzichtbares Moment der modernen Welt sichert. Er wiederholt und erweitert zu diesem Zweck einen Gedanken, der sich auch in Hegels Jenaer Reflexionen findet. Hegel gilt das Kunstwerk als „das allgemeine Gut sowie das Werk aller“, oder, wie er es unter direkter Bezugnahme auf SCHELLING in der *Differenz-Schrift* formuliert, als „Produkt des Individuums, des Genies, aber der Menschheit angehörend“ (GW 4. 75). Zwar betont auch Hegel in dieser Zeit noch, „der Geist des Volkes . . . muß sich zum Werke werden“ (GW 6. 315, vgl. 317). Anders als im Staat ist aber in der Kunst diese Möglichkeit nur bedingt realisierbar. SCHELLING setzt sich über die Gründe hinweg, die Hegel zu einer Entflechtung der strukturellen Identität von Kunstwerk und Staat nötigen. Für ihn bleibt auch in der Gegenwart die Möglichkeit erhalten, durch die Kunst einen Staat zu konsolidieren. Aus dieser Überzeugung heraus formuliert er in der Akademierede eine Vorstellung allgemeiner Bildung, die das Genie als Resultat dieser allgemeinen Kunstbildung erscheinen läßt. Die Kunstakademie setzt sich den Zweck, den Künsten durch die Beziehung auf Nation und Staat zum „öffentlichen Dasein“ zu verhelfen. Aufgrund dieser Einbettung schafft die akademische Bildung den (einen) großen Künstler aus dem allgemeinen Bewußtsein, und reformiert dieses Bewußtsein zugleich. Interessanterweise greift SCHELLING in der näheren Erörterung dieser Doppelrolle der Kunst im Staat in der Akademierede nicht auf eine vor-romantische Diskussion zurück, nämlich auf die Funktion der griechischen Polis als Kontrastbild zur Gegenwart. SCHILLER hatte in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen* das Ideal eines gelungenen Staates mit glücklichen Bürgern herangezogen, um das Ziel des modernen Schauspiels als „moral-

⁶ S. o. Anm. 3; Schellings Akademierede wurde neu ediert und mit einem Kommentar versehen von L. Sziborsky: *F. W. J. Schelling: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Mit einer Bibliographie zu Schellings Kunstphilosophie. Eingel. und hrsg. von Lucia Sziborsky. Hamburg 1983.

schers Anstalt“ konkret benennen und historisch exemplifizieren zu können. SCHELLING geht es im Verweis auf PERIKLES' „Lob Athens“ nicht mehr um jene radikale Kritik der bestehenden Verhältnisse, die der junge HÖLDERLIN und Hegel in ihrer ästhetischen und religionskritischen Weiterführung der SCHILLERSCHEN *Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen* im Auge hatten. Das Ideal des *Systemprogramms* erscheint zu diesem späteren Zeitpunkt schon als Ideal der Kunst, als eine Festlegung ihrer geschichtlichen Rolle für die moderne Zeit. Diese bruchlose Übertragung des Ideals, nicht der *Kunstgestaltung*, wohl aber der *Kunstfunktion*, verdient — wenn man diese Kritik überhaupt sinnvoll einsetzen will — eher als Hegels Entwurf des Griechenideals den Vorwurf des „Klassizismus“.

In SCHELLINGS emphatischem Aufruf, dem Vaterland ebenso wie in der griechischen Polis durch die Blüte der Künste zu neuem Aufschwung aller gesellschaftlichen Verhältnisse zu verhelfen, geht die Vorsicht und Skepsis verloren, die SCHILLER durch die historische Perspektive in die Debatte gebracht hatte. SCHILLERS Hinweis auf die unterschiedlichen Wege, die die Kunst unter den radikal verschiedenen historischen Bedingungen in Antike und Moderne zu wählen hat, um zum vergleichbaren Resultat zu kommen, wird in SCHELLINGS Übertragung dieser Reflexionen auf die aktuelle Situation nivelliert. Damit geht aber SCHILLERS Kritik an der undifferenzierten Griechenlandssehnsucht verloren. Sein Hinweis, daß man sich in der modernen Zeit die Griechen nicht zurückwünschen wollen könne, selbst wenn sie damals mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln die höchste Möglichkeit der Kunst und Humanität in die Realität umgesetzt haben, bleibt unbeachtet.

Ebenso wird die Aporie der Konzeption der ästhetischen Erziehung überspielt, die SCHILLER explizit thematisiert. Ästhetische Erziehung wird nötig, weil ein Staat die Moralität des Einzelnen je schon voraussetzen muß, die er vermittels der Institutionalisierung der Freiheit und Menschheit erst sichern soll. Ästhetische Erziehung bleibt als politische Bildung aber aporetisch. Sie muß sich auf das Individuum richten und die Situation der „Zerrissenheit“ im Entwurf eines Ideals vorläufig ausklammern. In seinen ersten Reflexionen, die er mit SCHELLINGS Hilfe in Jena zum System der Philosophie runden will, hatte Hegel versucht, der Konsequenz dieser Epoche zu entgehen und mit der Poesie als „Lehrerin der Menschheit“ in der Forderung einer Mythologie der Vernunft den Rückweg aus der Welt des schönen Scheins in die Veränderung der geschichtlichen Realität anzutreten. SCHELLING überspringt dies Problem der Diskrepanz von Philosophie und Kunst, Philosophie und Leben. Im Gegensatz zur Skepsis des gegenüber dem Kunstenthusiasmus seiner Zeitgenossen resistenten Hegel erhebt SCHELLING die Kunst nicht nur zum „Organon der Philosophie“, sondern mutet ihr wesentlichen Anteil zu an der Schöpfung einer neuen Welt in den Umbruchswirren der nachnapoleonischen Zeit.

Für ihn schaffen staatliche Institutionen wie beispielsweise die Kunstakademie als Lehr- und Bildungsstätte die äußeren Bedingungen für die neue künstlerische Produktivität, die die Vollendung der Kunst ebenso wie die öffentliche Begeisterung für die Kunst tragen soll. Eine öffentliche Institution des Staates fördert nicht nur die Kunst zur neuen Blüte, sondern erneuert die geistige und sittliche Kraft der Nation. Zwar will SCHELLING alles vermeiden, was dazu führt, die Wiederholung der Wirkung der griechischen Kunst in der antiken Polis als bloß klassizistischen Abklatsch mißzuverstehen. Er selbst aber übersieht die Differenz zwischen antiker und moderner Welt ebenso, wie er SCHILLERS und Hegels Überlegungen zur Kulturdifferenz nicht beachtet. Diese Überlegungen führen aber sowohl die Konzeption der ästhetischen Erziehung als auch Hegels frühen Ansatz, in der Poesie die Vermittlung einer Mythologie der Vernunft gewährleisten zu sehen, in Aporien. SCHELLING setzt an die Stelle dieser grundsätzlichen Schwierigkeit seine hochgemute spekulative und historische Konstruktion. Wie die Kunst die Philosophie mit einem adäquaten Gegenstand versorgt, so steht der Verweis auf das Griechenideal, die historische Bildung des Künstlers, dafür ein, daß die geniale Neuschöpfung der Künstler zur Repristination einer universalen Funktion der Kunst im „Vaterland“ führt. SCHELLING meint zwar noch, daß die geniale Neuschöpfung als Produkt der konservativ-historischen Orientierung akademischer Kunstbildung zu erwarten sei. Diese Hoffnung geht aber spätestens im Zuge der programmatischen Ausrichtung der Berliner Akademie der Künste verloren, obwohl diese sich ansonsten das Münchener Programm einer überregionalen und alle Bereiche von Kunst über Handwerk bis Genuß umfassenden Wirksamkeit zu eigen macht.

Hegel trifft somit in Berlin eine vergleichbare Situation an, wie SCHELLING sie in München zu schaffen suchte. Die Akademie der Künste will eine Kunst des Bürgers und für den Bürger in allen Bereichen sowohl der historischen Bewahrung (was zur Museumsgründung beiträgt) wie der tätigen Erneuerung in den gegebenen Bahnen realisieren.

In den zehn Jahren, die zwischen dem Entwurf des Münchener und Berliner Programms liegen, hat sich allerdings der geistige Hintergrund der Bestimmung der gesellschaftlichen Funktion der Kunst entscheidend geändert. An die Stelle der Frage nach einer Zukunftsorientierung aus vergangenem, geglücktem individuellen wie gesellschaftlichen Leben ist der Rückzug auf gesicherte weltanschauliche Grundlagen getreten. Die Offenheit der Forderung einer „Mythologie der Vernunft“, die Anerkennung der geschichtlichen Relevanz der Mythologie *aller* Kulturen, ist der ausschließlichen Bemühung um die eigenen Ursprünge in germanischer Mythologie und mittelalterlichen poetischen Quellen gewichen. Finanzielle Engpässe in der Kunstförderung haben das ihre getan, aus anfänglicher Not eine Tugend zu machen. Die schmale Staatsbörse erlaubte es z.B. nicht, eine mit dem Reichtum

anderer Hauptstädte Europas vergleichbare Antikensammlung zur Bildung des bürgerlichen Kunstgeschmacks und zur akademischen Anleitung angehender Künstler beizuschaffen. Auch Ausweichs- und Ersatzvorstellungen, wie etwa VON BUNSENS Vorschlag, wenigstens eine unter historischem Vollständigkeitsinteresse unschlagbare Sammlung von Abgüssen zusammenzutragen, ließen sich nicht realisieren. So verfiel man auf die Aufbereitung jener Quellen, die — wohlfeil zugänglich und politisch gefahrlos brauchbar — die Vergangenheit des eigenen Vaterlandes in seine religiös-königstreue Zukunft zu verlängern helfen sollten.

Hegel trifft also seine eigene frühere Forderung nach einer Mythologie der Vernunft in der Gestalt ihrer größten Perversion wieder: in der ideologischen Verengung auf bestimmte ausgewählte Mythologien. Er selbst sieht sich dadurch in seiner frühen Skepsis bestätigt. Die Mythologie, die die Ideen zwar ästhetisch und geschichtlich lebendig hält, bleibt in ihrer faktischen Wirkung unberechenbar, solange die Geltung ihrer weltanschaulichen Inhalte *nur* durch die Kunst, durch das Kriterium anschaulicher und nicht durch Bildungsgrenzen eingeschränkter Nachvollziehbarkeit gesichert wird. Hegel wiederholt die SCHELLINGKritik seiner Jenaer Überlegungen, seine Skepsis angesichts der „Versöhnungskapazität“ der Kunst im Konflikt sittlicher (gesellschaftlicher, nicht moralisch-individueller) Orientierungen, in den *Ästhetikvorlesungen* deshalb durch die These vom Vergangenheitscharakter, vom Ende der Kunst ihrer höchsten Wirksamkeit nach. Er sieht sich angesichts der faktischen Auswirkung der Kunstprogramme darin bestärkt, die Sicherung der Orientierung des Bürgers nicht durch die Kunst sondern mit Hilfe des philosophischen Systems herzustellen und zu gewährleisten, das dem Bedürfnis nach Vernunft eher zu entsprechen scheint.

Anders als SCHELLING will Hegel, um die Realitätsferne der „spekulativen Konstruktion“ zu vermeiden, die Kunst nicht mehr als „Lehrerin der Menschheit“ schlechthin ansehen. Die Philosophie der Kunst kann der Kunst in der modernen Welt keine Rolle zuschreiben, die den Bürger eines modernen Staates in einer Weise auf weltanschauliche Orientierungen verpflichtete, daß er sein „Bedürfnis nach Vernunft“ dem nach Sicherung und Handlungsgewißheit opfern müßte. Wollte man nicht allein die individuell-private, sondern die öffentliche Bildung auf Basis der Künste gewährleisten, wäre diese Konsequenz allerdings zwangsläufig. Hegel transformiert deshalb seine frühere Hoffnung, eine neue Mythologie möchte als Kunst-Religion die Zeiten wenden, in die — im Blick auf die historische und kulturelle Situation der Kunst wohlbegründete — Einsicht, daß die Kunst kein zureichendes Mittel zur Wende des Geschicks der Moderne sein könne. Das Diskriminieren der Hegelschen *Ästhetik*, seine These vom Ende der Kunst, läßt sich nur um den Preis aufheben, daß man die ideologiekritische Intention mitaufgibt und HERDERS Hinweis, daß die Kunst verschiedener Zeiten und

Lebensräume eigentümlich gebildet sei, zur Annahme einer kulturinvarianten Wirkung der Kunst nivelliert. Nur wenn man wie SCHELLING die historische Einsicht, das Eigengewicht jeweiliger Kunstentwicklungen, unterschätzt und das „Wesentliche“ der Kunst in der modernen Welt anhand ihrer Funktion in der Antike oder Renaissance etc. „vor-konstruiert“, bleibt die Konstellation des *ältesten Systemprogramms* erhalten. Wie sich in der Polis der Griechen durch die „schöne Religion“, die die Kunst stiftete, die Sittlichkeit aller, ein geordnetes Staatswesen institutionalisierte, so soll auch im Vaterland der Deutschen durch die Wirkung der Kunst jene ästhetische Erziehung vom Kleinsten bis zum Höchsten gelingen. Historische Rückgründung (der Blick auf das alte Kunst-Ideal) verliert die Kraft der gründlichen Infragestellung; die Darstellbarkeit gegenwärtiger Entfremdung im Licht vergangener Vollendung führt nicht mehr zur Zeitenwende.

Es mutet wie eine List des Weltgeistes an, daß sich diese zunächst in der philosophischen Diskussion entgegengesetzten Positionen, die emphatisch-systematische Konstruktion und historisch gebundene reflektierende Infragestellung, noch einmal unter geänderten Bedingungen begegnet sind. Die Jenaer Kontroverse zwischen SCHELLING und Hegel ist mit der Trennung der Gesprächspartner keineswegs abgeschlossen. Hegel sieht sich im Gegenteil durch die Transformation des philosophischen Dialogs in eine kulturpolitische Situation gezwungen, seine Kritik an SCHELLING im Entwurf einer ihrerseits durchkonstruierten geistesgeschichtlichen Konzeption der Kunst zu vollenden. An die Stelle des argumentierenden philosophischen Gesprächspartners tritt die Auswirkung der programmatischen Festlegung der Rolle der Kunst im modernen Staat, getragen durch die allgemeine Kunstbegeisterung und die institutionellen Maßnahmen, die Künste in der Gesellschaft zu verankern. In Berlin befehlen sich spätromantisch beeinflusste Kunstauffassung und -begeisterung, die die Historie durch ihre Konservierung im Museum in die „deutsche“ Zukunft verlängert, und Hegels Philosophenkatheeder. Hegel erinnert im Abstand von jeweils einigen Semestern an die Grenzen einer Erneuerung aus der Vergangenheit und die Unzulänglichkeit einer Humanisierung aus dem hehren Gefühl — sei es auch das Gefühl der Kunst und für die Kunst. M.a.W., Hegel trifft mit seinen Berliner *Vorlesungen zur Ästhetik* auf eine Situation, in der sich gleichsam seine frühe Verteidigung der eigenen und rudimentären Ästhetikkonzeption gegen SCHELLINGS frühromantische Metaphysik im generalisierten kulturpolitischen Rahmen einer kunstfiebrigen Metropole wiederholt.

2. Die Geschichte als die neue Mythologie

Wie wenig Hegels Streit mit den Romantikern ausgestanden ist, zeigt die unmittelbare Rezeption der *Ästhetik* bei seinen Schülern. Das bekannteste

Zeugnis der Wirkungsgeschichte der *Ästhetikvorlesungen*, die gedruckte *Ästhetik*, enthält präzise die Kapitulation vor dem Zeitgeist, die Hegel vermeiden wollte. HOTHOS Publikation der *Ästhetikvorlesungen* weist — seit 150 Jahren unkenntlich — die typischen Spuren des Amalgams zwischen spätromantischer Kunstauffassung und Hegelscher Philosophie des Geistes auf, Spuren der Vereinigung ursprünglich kontroverser Positionen. Wahrscheinlich ermöglicht erst die Aufarbeitung sämtlicher Quellen zu Hegels *Ästhetikvorlesungen* einen genauen Einblick in das Ausmaß der Veränderung, die Hegels Vorlesungen auf dem Weg zum gedruckten Werk erleiden. Die Nachprüfung im Einzelfall führt aber schon jetzt mit geradezu verblüffender Regelmäßigkeit zu Hinweisen auf eine Modifikation ursprünglich Hegelscher Ansichten in der Rezeption durch seine Schüler und Anhänger, die eindeutig das Gepräge der kulturpolitischen Situation jener Stadt tragen, gegen deren Kunstbegeisterung Hegel kritisch die Besinnung auf das geistesgeschichtlich Bewegende gesetzt wissen wollte. HOTHO repräsentiert in diesem Zusammenhang jene für die Restauration typische, zwar liberale, aber in der politischen Effektivität auf das Kunstinteresse restringierte Bürgerlichkeit. Die exemplarische zeitgenössische Rezeption der Philosophie der Kunst bestimmt seit 150 Jahren auch die Diskussion um Hegels *Ästhetik*. Dieser Tatbestand trägt allerdings nicht dazu bei, das von ROSENKRANZ beklagte Faktum zu ändern, daß in Berlin das ästhetische Interesse die gesamte Sphäre des öffentlichen Interesses zu besetzen droht. ROSENKRANZ nennt zugleich die Gründe für die Absenz des politischen Interesses. Durch die „melodramatische Gespanntheit polizeilicher Untersuchungen“ wurde kein „politischer Pathos“ hervorgerufen, „und die planvolle kirchliche Politik, welche in der Hauptstadt des Preußischen Staates eine Art von Surrogat für den Mangel an politischer Bildung abgab, war noch in Versuchen begriffen, die erst seit 1827 sich entschiedener gestalteten“. Hegel hätte ROSENKRANZ' Einschätzung, daß mit der Zeit „dies Uebermaß ästhetischen Getreibes auch in Berlin“ verschwinden werde, daß es durch eine „religiöse Cultur“ abgelöst werde, kaum unterschrieben. Kunst wie Religion erscheinen ihm nicht hinreichend gesichert, die geschichtliche Orientierung des Menschen in vernünftiger und einsichtiger Weise zu gewährleisten. Dazu bedarf es der Philosophie.

Dennoch (vielleicht aber auch gerade weil er eine Wachablösung der ästhetischen durch die religiöse Kultur nicht als Fortschritt zu erkennen vermag) integriert Hegel ästhetischen Genuß und Bildungswert der Kunst in das Interesse des modernen Staatsbürgers. Es ging ihm immer darum, die Konstellation von Kunst, Mythologie (Religion) und Staat jeweiliger Epochen her- und darzustellen, aus der eine geistesgeschichtliche Einschätzung der Funktion der Kunst in ihrer Situation gewonnen werden kann. Diese Sichtweise führt Hegel selbst zur skeptischen Einschätzung der unmittelbar staatspolitischen Relevanz der Kunst im Kontext der modernen Welt. Bereits

durch die Bearbeitung der *Vorlesungen zur Ästhetik* geht diese Einschätzung verloren, wird zumindest weniger klar ersichtlich als in Hegels sonstigen Überlegungen, etwa in der *Enzyklopädie*, und auch weniger als in den Vorlesungsnachschriften.

HOTHO selbst will Hegels ästhetische Konzeption in seiner spekulativen Kunstgeschichte zur Grundlage der Kunstgeschichte erheben. Er vertritt in der Argumentation für die Tragweite dieser spekulativen Kunstgeschichte die gegenüber der Position Hegels undifferenziertere und harmlosere Variante eines zur Politik hochstilisierten Kunstinteresses. Zugleich fröhnt er einem klassizistischen Kunstgeschmack, den er mit Hilfe Hegelscher philosophischer Argumente, mit Hegel nachempfunderer Kunstreise- und Kunsterfahrung und mit seiner eigenen Fähigkeit zum journalistischen Kommentar öffentlichkeitswirksam darstellt. Freilich werden im Zuge solcher Überlegungen auch Hegels Vorlesungsäußerungen verzeichnet im Sinne eines — wie HOTHO selbst sagt — „bürgerlichen“ Kunstgeschmacks mit ausgeprägtem Sinn für den großen, nämlich christlichen, Inhalt und klassizistischer Vorliebe für die aus der antiken Schönheit herrührende vollendete Form. Die Interessenverschiebung, die darin zum Ausdruck kommt, darf HOTHO allerdings nicht als individuelles Manko angerechnet werden; sie ist für die Hegelrezeption überhaupt bezeichnend. Paradoxe Weise liegt die Diskontinuität der Ansätze in einer vermeintlichen Identität des Anliegens, nämlich der gemeinsamen Konzeption der Inhaltsästhetik. Die Verknüpfung von Kunst und Mythologie, mithin die gesamte Konzeption der Gehaltsästhetik, erweist sich als ein äußerst fragiles Gebilde, dessen Balance zwischen Aufklärung und Ideologie nicht leicht — ersichtlich schon von Hegels unmittelbaren Rezipienten und Diskussionspartnern nicht mehr — gehalten werden kann.

Hegel versucht in der *Ästhetik*, seine frühe Konzeption der geschichtlichen Wirkung der Mythologie, die im Programm der „Mythologie der Vernunft“ als dem umfassenden Medium wie Instrument der Aufklärung ihren Abschluß fand, als Prinzip einer Geschichte der Künste zu entwickeln. In diesem Sinn grenzt er über die Festlegung des Ideals hinaus durch die Bestimmung der drei Kunstformen epochale Gegebenheitsweisen der Form-Inhalt-Synthese strukturell voneinander ab, ohne die verschiedenen Gestaltungen der Kunst in den Künsten in ästhetischen (Wert-)Urteilen gegeneinander auszuspielen. Offensichtlich vermochte er diese komplizierte geistesgeschichtliche Konstruktion nicht einsichtig zu machen, zumindest setzt sie sich nicht gegen den Willen zum System alles Wissens und zur christlich garantierten Totalität alles Wahren durch.

In einem Text, der von der Wirkung der ersten Berliner *Ästhetikvorlesung* von 1820/21 Zeugnis ablegt, zeichnet sich die Modifikation der Frage nach

der Mythologie der Vernunft in der frühen wie in der späten Version der Berliner *Ästhetikvorlesungen* ab.⁷

F. FÖRSTER greift Hegels Überlegungen auf, daß die klassische griechische Kunst und Mythologie Elemente der symbolischen Kunstform integriert habe, und charakterisiert diesen geschichtlichen Prozeß zunächst anschaulich als den Zug des Bacchus aus Indien nach Griechenland. Hegels Überlegung, daß in der geschichtlich geglückten Wahl der menschlichen Gestalt als Bild des Gottes die Möglichkeit liege, die „vorherrschende Gewalt der Naturmächte“ zu bändigen, sie zu Attributen des Geistigen herabzusetzen, wird zu einer dialektisierten Systematik der Geschichte weitergesponnen. Die griechische Kunst nimmt die Mittlerrolle zwischen der „nur sinnlichen“ Erleuchtung des Orients und der aufgeklärten „Erleuchtung durch die Vernunft“ wahr. So weit könnte man doch Hegelsches Gedankengut wiedererkennen. In der Schlußfolgerung nimmt FÖRSTER aber in der Tat jene Hegel immer vorgeworfene „Systematisierung“ der Geschichte vor, die das Kunstphänomen unter der Vorgabe der präfigurierten Entwicklung und ihres endgültigen Ziels verzerrt darstellt. Es wird nämlich jeweils bei einzelnen Kunstwerken der klassischen Kunst ein Vorschein auf die analoge christliche Darstellung exegesiert. Der Zug des Bacchus von Indien nach Griechenland endet mit der Elimination der noch „zu natürlichen“ Mythologie der Griechen durch die geistige Deutung, die ihre anschaulichen Elemente in christlichem Kontext erhalten. Der Faun mit dem Dionysosknaben, den auch Hegel erwähnt, exemplifiziert diese zweite, nun endgültige Integration der symbolischen vermittelt der griechischen in die christliche Weltanschauung. So heißt es, ein „gutmütiger Faun“ wiege „den zarten Bacchusknaben auf dem sichern Arme“ und schaue ihn „mit der behaglichen Freudigkeit eines Josephs an, was der griechische Gott nicht gedurft hätte“ (264). Hier spielt Hegels Gedanke mit, daß in der christlichen Kunst, daß in der romantischen Kunstform generell, das geschichtliche Individuum statt der menschlichen Gestalt zum Bild Gottes werde. Nur Griechenland, wie es in der Kunst, nicht im gelehrten

⁷Inzwischen wurde die Ausarbeitung eines Studenten von der ersten Berliner Vorlesung Hegels 1820/21 gefunden und wird demnächst im Suhrkamp Verlag erscheinen. Es ist diese Vorlesung, von der Hegel Creuzer berichtete, daß er sie baldmöglichst zum Druck vorzubereiten gedenke. Dies Vorhaben blieb bis zuletzt unausgeführt. Von Anfang an muß Hegels Vorlesung aber die Gemüter bewegt, zu Weiterführungen angeregt haben, wie der in diesem Band (27 ff) nachgedruckte Text zeigt. Bezeichnenderweise finden sich schon hier in Andeutungen jene Verschiebungen und Modifikationen der Hegelschen Gedanken — die sich auch aus dem Vergleich der sonstigen bekannten Nachschriften zu den *Ästhetikvorlesungen* mit einiger Schlußigkeit entwickeln lassen — die von den Hegelianern perpetuiert werden. — Die Seitenangaben im folgenden Text beziehen sich auf die Neue Berliner Monatsschrift für Philosophie, Geschichte, Literatur und Kunst. 1 (1821), 4. Heft.

Antiquitätenkrämertum gegenwärtig ist, bereitet den Übergang von der heidnischen Mythologie zum christlichen Gehalt vor. Jeder andere Bezug auf Vergangenes und Fremdes erscheint demgegenüber unzulänglich, als Verlust des Lichts der Vernunft an das „unterirdische Reich der Naturmächte, ... das Nebelland der Sagen und der dunklen Zeichendeuterei“.

Man meint Hegelsche Worte aus den *Ästhetikvorlesungen* anklingen zu hören, sie sind allerdings in einer Weise von der geistesgeschichtlichen Analyse getrennt, daß Hegels Behauptung, die schönste Kunst sei die der Griechen gewesen, und seine Zurückweisung der geistesgeschichtlich-kulturellen Äquivalenz des antiken und mittelalterlichen Epos (wie es schon die Jenaer SCHELLINGkritik vorbereitet) zu einer Charakteristik der schönen christlichen Kunst der modernen Welt und ihrer Quellen geraten. Was FÖRSTER ein wenig atemberaubend und verwirrend, aber wohl in der Meinung, Hegels Anliegen weiterzutragen, in seinem „Bacchanal“ der Mythologieteleologie zusammenspielen läßt, wird in HOTHOS späterer Editionsarbeit in Hegels *Ästhetikvorlesungen* bereits zum endgültigen Bild der Hegelschen Geschichtssicht umgemünzt. Unter Ausschaltung der mittelalterlichen Wirkungen spiegelt sich die moderne christliche Welt in antiker Schönheit und integrierter Geistigkeit. In unscheinbaren Vermischungen und Klitterungen jeweils situationsbezogen konkreter Überlegungen liegt der Keim für das Hegelianische Spektrum inhaltlicher Modifikation, liegen folgenreiche Verständnisnuancen, durch die Hegels *Ästhetik* in der Rezeption in ein anderes Licht als das seiner geistesgeschichtlichen Analyse der Kunst rückt. In übereifriger Vermischung der bei Hegel sorgfältig getrennten Argumentationsstränge wird Hegels Behauptung, die Wiege der modernen europäischen Welt liege im antiken Griechenland, nicht im finsternen Mittelalter, zu einer hegelianischen These über die Zukunft der Kunst im preußischen Staat umformuliert. Die folgenden Schritte der Hegelianer sind mit Sicherheit durch HOTHOS Bearbeitung der *Ästhetik* motiviert (so wie umgekehrt HOTHOS Editionsstil nur im Lichte dieser Weiterführungen verständlich ist). Dennoch liegen die Bedeutungsverschiebungen zwischen Vorlesung und Rezeption sozusagen in der „Berliner Luft“, wie das frühe Zeugnis der Wirkung Hegels in Berlin belegt.

Eine solche Kontamination Hegelscher Gedanken mit dem Hegelianismus erscheint im Blick auf die kulturpolitische Konsequenz einer Kunst und Kunsterfahrung, die sich unter Rückgriff auf die Geschichte konstituiert, harmlos; sie mag allenfalls in der gegenwärtigen Bearbeitung der *Ästhetikvorlesungen* zu philologischer Schockwirkung gereichen. Problematisch wird der Versuch, Kunsterfahrung als Geschichtserfahrung, Kunst als Fortsetzung der eigenen Vergangenheit zu konzipieren, in der Version eines ästhetisch-politisierenden Hegelianismus, den FRIEDRICH THEODOR VISCHER in seiner *Ästhetik* vertritt. VISCHER münzt kurzerhand die Kunstgeschichte zum Feld jenes

Konfliktaustrags um, den er den umstrittenen Schlußpassagen der Hegelschen *Philosophie der Weltgeschichte* entnimmt. Hegels aus philosophischen Vorurteilen gespeiste Erklärung der Notwendigkeit des Krieges aus der geistesgeschichtlichen Unumgänglichkeit des Konflikts, der durch das Aufeinandertreffen verschiedener Kulturen mit je eigentümlicher politischer Formation und dieser zugrundeliegenden Orientierungen entsteht, gilt nun auch als Prinzip der Kunstgeschichte. Die Kunst wird zum Kampffeld für den Konflikt der gegensätzlichen Kulturen, die aus der katholischen bzw. protestantischen Religion als ihrer jeweilig orientierenden Mythologie entstanden sind, nämlich der romanischen und germanischen Welt. Über den deutschen Geschmack, über eine Ausbildung jener Kunst, die mit SCHELLING im „Wesen der Nation selbst fundirt“ sein soll, bahnt sich der Weg zur geistigen und kulturellen Vormacht des germanischen Prinzips in Europa. Was Hegel in der *Philosophie der Weltgeschichte* zumindest in der Hinsicht vorsichtig äußert, daß es nur dem feststellenden, nicht-wertenden Blick des Geschichtsphilosophen zugeordnet erscheint, weitet sich, als Prinzip der Kunstgeschichte formuliert, zu einem befremdlichen politischen Aktionismus. Die „liberalen“ Hegelianer reden einer politischen Kunst das Wort, die später unter der Herrschaft des Nationalsozialismus und gegenwärtig (in zwar inhaltlich modifizierter Form) im Marxismus ihr Unwesen treibt. Für F. TH. VISCHER zieht, ähnlich wie für SCHELLING, die Reformation der Kunstgeschichte eine neue Kunst der Gegenwart nach sich. Diese neue Kunst ist Quelle und Zeugnis eines neuen nationalen Selbstbewußtseins und gewinnt — nun eindeutig in ideologischer Verfestigung der romantischen Debatte um die Möglichkeit des modernen Epos — politische Durchschlagkraft. Die „Mythologie der Vernunft“ gerinnt zum Mythos einer idealisierten und zur nationalen Zukunft stilisierten „eigenen“ Vergangenheit unter Aufrechterhaltung des Leistungssinns der ursprünglichen Konzeption: der Legitimation folgerichtigen individuellen und politischen Handelns. Hegels Einbettung der Kunst in die Geistesgeschichte wird bei VISCHER zwar über das Bildungsinteresse hinausgehoben, auf das HOTHO die Kunst beschränkt hatte. Er greift aber nicht auf Hegels umfassendere Position zurück. De facto erscheint in solcher Wiederbelebung schon Hegels *Ästhetik* als jenes Schreckbild eines Totalitarismus, zu dem seine Rechtsphilosophie zeitweise umgebildet worden ist.

VISCHERS Konzeption entspringt keineswegs der Verirrung eines durch Hegel mißgeleiteten Schülers. Die Verengung des Hegelschen Ansatzes, die für seine *Ästhetik* konstitutiv wird, kann aus kulturpolitischer Konsequenz verdeutlicht werden. VISCHER selbst bringt sie in seiner eingängigen These zum Ausdruck, daß die Kunst erst mit dem Sinken ihrer religiösen Interessen steigen könne. Heute sieht man in VISCHERS These den Abschluß einer Entwicklung zur „Liberalität“, zur Befreiung der Kunst von den Fesseln der Weltanschauung, die bei Hegel selbst begonnen haben soll und die in der