

Regine und Gerd Prange

29 Die Ästhetik

Abstract: Since its beginning, art has been connected to systems which, while explaining phenomena of reality, at the same time explain phenomena of art. Art shapes already-established contents as mythological and religious ones. These contents are represented in artistic creations. The emerging new social position of citizenship is expressed through new ways of explaining reality in science and philosophy. In Descartes' theory of cognition, the human subject and his capability to think logically and clearly gains the central position. In his *Aesthetica*, Baumgarten inserts beauty into the systems of science. Beauty becomes a path to knowledge, but one that is not as clear and logical as the philosophical path. Baumgarten defines it by assimilating it to the model of science found in rhetoric. Kant enlarges this capacity of beauty's cognition by introducing the ideas of the genius and the sublime, where sensuality is connected with morality. In his philosophical system, Hegel defines aesthetics as a means of achieving true and complete cognition, yet only in a specific historical period. Thus, this new science is again separated from the rhetorics model.

Schlagwörter: Aufklärung, Erkenntnis, Klassizismus, Logik, Romantik, Sinnlichkeit, Sittlichkeit, Trivialität, Wahrheit, Wahrscheinlichkeit

Keywords: Enlightenment, cognition, Classicism, logic, Romanticism, sensuality, morality, triviality, truth, probability

Gliederung: 1 Das Schöne in der Krise – 2 Das Schöne in der Wissenschaft – 3 Das Schöne und das Gute – 4 Das Schöne und das Wahre – 5 Das zerreißen Schöne – 6 Literatur

1 Das Schöne in der Krise

Das Schöne, wie seine Erscheinungsformen in den bildenden Künsten, droht im Laufe des 18. Jahrhunderts seiner bis dahin wesentlichen Bestimmung verlustig zu gehen. In der Epoche der Aufklärung ist eine Bedeutungsverschiebung zu beobachten, die die Künste aus dem Repräsentationszusammenhang der feudalen Gesellschaft löst. Fraglos war das Schöne bis dahin eingebunden in verbindliche kultische Formen und verdankte dieser Bindung seine Macht der Repräsentation eines außer seiner selbst Befindlichen. Mit dem und durch das Schöne sprach die antike Mythologie ebenso wie die christliche Heilsgeschichte. In letzterer verankert fand sich die feudale Repräsentation der Zeit in dem durchgängigen Bedeutungsrahmen des Weltlichen als Ausfluss des Göttlichen. Die neuzeitliche Kunst konnte auf diesem Hintergrund mittels perspektivischer Konstruktion immer weiter und tiefer in den Raum des Weltlichen ausgreifen und ihn zunehmend eigenschöpferisch gestalten. Wachsende

Eigenständigkeit und die sich in ihr entfaltende Kraft der eigenen Erfindungsgabe spiegeln sich im Selbstbewusstsein des neuzeitlichen Künstlers, das im Einklang steht mit dem sich entwickelnden Selbstbewusstsein des aufstrebenden Bürgertums. In der Wahrnehmung ihrer eigenen schöpferischen Originalität löst sich die Kunst aus einem handwerklichen Selbstverständnis und beginnt ihre Tätigkeit als ideelle zu begreifen. Der künstlerische Entwurf wird mit dem göttlichen Schöpfergeist in Beziehung gesetzt und erhält so den Status einer freien, weder von Literatur noch von Natur abhängigen Produktivität.¹ Von ihren einzelnen Erscheinungen abstrahierend und die künstlerische Arbeit begrifflich reflektierend, kann Kunst wesenhaft bezogen werden auf die „Idee der Schönheit“;² durch Bellori werden „die Idee und der Begriff des Schönen systematisch in die Kunsttheorie aufgenommen.“³

Das jedoch weiterhin gültige Gefüge feudaler Repräsentation enthebt vorerst die Kunsttheorie der Notwendigkeit, über die Idee des Schönen hinaus diese mit anderen Ideen in Beziehung zu setzen. In den sich entwickelnden Akademien kann so in selbst gesetztem Rahmen die Gesetzmäßigkeit des Schönen erforscht und gelehrt werden. So bindet etwa Perrault den künstlerischen Fortschritt an die Entwicklung der Regelkenntnisse.⁴ Wenn Winckelmann beklagt, dass die Kunsttheorie in ihrem akademischen Selbstverständnis, erstarrend im Versuch, das Schöne in seiner Gesetzmäßigkeit und Regelmäßigkeit formal zu fassen, ihre historische Dynamik eingebüßt habe, kann er doch zugleich methodisch ihrer bisherigen Geschichte verbunden bleiben. Sein klassizistisches Bestreben der Erneuerung, Kunstschönheit wesenhaft wieder ideell mittels geistiger Durchdringung zu fassen, den Weg aufzusuchen, „der zum Innern der Kunst führt“,⁵ gründet auf dem quantitativ ausgeweiteten und qualitativ vertieften Studium der Kunstwerke selbst als bestimmendem Moment der Erkenntnis. Die bereits einsetzende Krise der Repräsentation berührt gleichwohl seinen Gegenstand. Denn nicht an der zeitgenössischen, von dieser Krise schon erfassten Kunst kann er seine Methode entfalten, was ihm bald den Vorwurf eintragen wird, er würde Völker nach seinem „Gefallen [...] abschneiden“. ⁶ Dem ihr notwendigen Postulat der Einheit von Form und Inhalt genügt nunmehr nur die klassische Antike, Kunsttheorie ist nur als Kunstgeschichte möglich. Eben diese Rückbindung der Bestimmung des Schönen an ein durch die allgemeine Verbindlichkeit des Mythos gesichertes Repräsentationsgefüge lässt die Kunst in Widerspruch geraten zum sich verändernden Weltverständnis des gesellschaftlich vordrängenden Bürgertums, das in Konflikt mit der hergebrachten feudalen Ordnung und mit der sie kennzeichnenden Weltsicht gerät. Ein neues Verständnis der Welt knüpft an die sich in den Naturwissenschaften

1 Vgl. Prange 2004, 14–22.

2 Alberti, 56.

3 Baeumler 1972, 83.

4 Perrault.

5 Winckelmann 1764, 10.

6 Herder 1990, 667.

ten entwickelnde empirische Wissenschaft und die neuen Formungen ihrer theoretischen Durchdringung, etwa in der Mathematik, an – mündend in der cartesianischen Wende, die einen neuen Begriff der Erkenntnis und des erkennenden Subjekts zeitigt. Descartes setzt das denkende Subjekt als konstituierend für das Sein, das mit Vernunft und Logik durchdrungen werden kann, aber auch muss, denn es kann nicht mehr als gegeben gedacht werden. Dies wird jedoch nicht als Verlust, sondern als Fortschritt eines sich entwickelnden bürgerlichen Subjektes erfasst. Drastisch kontrastiert dieses philosophische Denken jedoch zu der Rückbesinnung auf ein Vergangenes, wie sie Winckelmann vollzieht. Das Schöne kann den neuen, an die wissenschaftliche Erkenntnis gestellten Forderungen nach Klarheit und Deutlichkeit nicht genügen, denn das Schöne hat für Descartes „keinen Grund, keine Vernunft“; es ist „das Unbestimmbare“.⁷ Wo es in den Blick gerät, dient es dazu, die Fähigkeiten der neuen wissenschaftlichen Methodik an ihm zu prüfen, ohne dass ihm selbst ein eigener Gewinn an Erkenntnis zukommt, wie bei Richardson in Anlehnung an Locke.⁸ Aber auch bei Descartes muss der Begriff vollständiger Wahrheit, auch wenn er im denkenden Subjekt gründet, als Vollkommenheit außer ihm gedacht und als schöpferisches Prinzip vergegenständlicht werden.

Da wir nun jene höchsten Vollkommenheiten, deren Idee wir haben, auf keine Weise in uns antreffen, so folgern wir daraus mit Recht, dass sie in einem von uns verschiedenen Wesen [...] vorhanden sind.⁹

Hieran kann im Kern die Philosophie von Leibniz anschließen, denn ohne die zentrale Position des in Begriffen denkenden und die Welt reflektierenden Subjekts aufzugeben, kann mit einem dieses Subjekt weit übersteigenden Begriff von Bewusstsein die außerhalb der Erkenntnistätigkeit verschlossene Welt gleichsam neu beseelt werden:

So ist jeder organische Körper eines Lebendigen eine Art göttlicher Maschine oder natürlicher Automat, der alle künstlerischen Automaten unendlich übersteigt.¹⁰

Wo auch die Natur als zwar differente, aber doch als Monade wesenhaft verwandte Qualität dem denkenden Bewusstsein und der wissenschaftlichen Erkenntnis gegenübersteht, kann nun erstmalig durch Baumgarten in der Etablierung der Ästhetik als wissenschaftlicher Disziplin das Schöne ohne Verlust seiner Eigenständigkeit und Besonderheit in einen es umfassenden und einschließenden Erkenntniszusammenhang gestellt werden.

⁷ Menke 2008, 11.

⁸ Siehe Prange 2004, 29.

⁹ Descartes 1644–1681, I, 18.

¹⁰ Leibniz 1714, § 64.

2 Das Schöne in der Wissenschaft

Die von Baumgarten begründete wissenschaftliche Disziplin der Ästhetik entfaltet sich in der Folgezeit aufs Lebendigste, doch nimmt ihr Begründer in ihrer Geschichte nur einen Ort begrenzter Bedeutung ein. Denn bei Baumgarten ist die neue Wissenschaft mit einem ihr innewohnenden, nicht aufgelösten Widerspruch erfüllt. Ihr eigentlicher Gegenstand, das Kunstschöne, kann selbst nur soweit in sie eingehen, als er der Gesetzmäßigkeit philosophischer Erkenntnis genügt; es gebricht ihm aber wie gezeigt jedoch gerade an jener Klarheit und Deutlichkeit, die erkenntnistheoretisch gefordert ist und die etwa die Logik aufweist. So kann letzten Endes Baumgarten nur eingeschränkt einen einer „Theorie der freien Künste“¹¹ gemäßen Weg zur Erkenntnis dem Gegenstand der Kunst selbst entnehmen. Dem Schönen wird Erkenntnis als sinnliche zugebilligt; aber nur insoweit es dieser Forderung einer besonderen Erkenntnisform genügt, kann es zum Gegenstand philosophischer Wissenschaft werden.

Die Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis und Darstellung ist die Ästhetik (als Logik des unteren Erkenntnisvermögens, als Philosophie der Grazien und Musen, als untere Erkenntnislehre, als Kunst des schönen Denkens, als des der Vernunft analogen Denkens).¹²

Das Modell dieses Erkenntnisweges muss daher im Kern Baumgarten der älteren Wissenschaft der Rhetorik entnehmen. Dass er ihr „zu nahe“ käme, kritisiert bereits Herder.¹³ In der Rhetorik findet Baumgarten vorgezeichnet, dass dem Begriff der Wissenschaft Genüge getan werden kann, auch ohne die Fähigkeit, eindeutige, klare und notwendige Wahrheiten zu erfassen und zu entwickeln. Der Rhetorik wird aber in der Geschichte ihrer Wissenschaft zugestanden, dass sie durch ihre Möglichkeit, solche Wahrheiten durch ihre plausible Darstellung zu vermitteln, zugleich auch an ihnen teilhabe. So wird dem Sinnlichen, das bei Wolff noch der „Verurteilung der Konfusion der sinnlichen Erkenntnis“¹⁴ anheimfällt, bei Baumgarten zugestanden, es biete zwar „keine absolute Gewähr für die Wahrheit, gebe aber Anlass zu extensiver Klarheit und zur Vorstellung der Sache selbst“.¹⁵ Damit kann die sinnliche Erkenntnis auch eine innere Notwendigkeit entwickeln, wo es ihr gelingt, den Maßstäben des Möglichen und des Wahrscheinlichen zu genügen. Dies vorbereitend sah Diderot die Kunst dem „Primat logisch operierender Verstandestätigkeit entzogen“¹⁶ und die Wahrscheinlichkeit als ihr Qualitätskriterium. Vermittels der Angleichung an den Wissenschaftsbegriff der Rhetorik kann Baumgarten so die von ihm neu gegründete Disziplin in

11 Baumgarten 1739, §1.

12 Baumgarten 1750–1758, § 533.

13 Barck/Kliche/Heiniger 2000, 33.

14 Schmitt 2009, 53.

15 Buchenau 2009, 83.

16 Wiegmann 1980, 95.

das vorgefundene und bis zu Aristoteles zurückreichende Gefüge der Wissenschaften eingliedern. Denn bereits Aristoteles hatte der Kunst, die „nur per analogiam sich auf Wesenswahrheit“ richtet, „eine spezifische Möglichkeit der Wahrheitsfindung eingeräumt“; sie kann „nach den Kriterien des Wahrscheinlichen [...] Allgemeines und Mögliches plausibel und überzeugend darstellen“.¹⁷ Doch hatte nahezu zeitgleich mit Baumgarten Winckelmann in seiner außerhalb dieses wissenschaftlichen Gefüges sich ereignenden Betrachtung des Kunstschönen diesem bereits wesentlich weiterreichende Qualitäten zugesprochen. In seiner historischen Form der klassischen Antike war ihm als Repräsentant des im Mythos sich gestaltenden Göttlichen als formen- dem Gefäß dieses Inhaltes Teilhabe am Vollkommenen und Vollständigen zugebilligt worden. Im Kontrast zu Baumgarten zeigt sich die tiefe Kluft in der Erschließung des Sinnlichen auf den differenten Wegen von Erkenntnis und Empfindung.

3 Das Schöne und das Gute

In der Philosophie Kants findet sich diese Kluft überwunden. In ihr beschreitet die Empfindung einen dem des Schönen vergleichbaren Weg. War sie erst nur Gegenstand empirischer Forschung und rationaler Wissenschaft, kommt ihr nun eigene Fähigkeit zur Erkenntnis zu. Bereits Lessing hatte, in der Kategorie des Mitleidens, und zwar in seiner Hinwendung auf das Kunstschöne, diesem neben sinnlichen, zugleich auch sittliche Qualitäten zugebilligt, das Schöne mit dem Guten eng verknüpft. Der kathartische Affekt der Erschütterung zielt auf eine „Befreiung des Gemüts“ und auf durch „freie Reflexion“¹⁸ gewonnene Einsicht. Diese Verbindung festigt Kant in seinem philosophischen System. Anders als Leibniz zentriert Kant seine Philosophie wieder auf das menschliche Bewusstsein, auf die Durchdringung des erkennenden Subjekts und in dem für ihn kennzeichnenden Begriff der Kritik auf dessen Fähigkeit der Reflexion seiner selbst. Die Ästhetik nimmt in Kants Philosophie weiten Raum ein und wird in dieser Ausprägung erstmals integraler Bestandteil eines umfassenden philosophischen Systems. Hierbei bewegt sich das Schöne bei Kant durchaus weiterhin in dem ihm von Baumgarten gesetzten Rahmen. Seine Bindung an die Rhetorik erscheint sogar noch enger, über eine wissenschaftstheoretische Verknüpfung hinausgehend. Das Schöne ist bei Kant, deutlich seine individuelle Wahrnehmung überschreitend, in seiner Qualität als sinnliche Erkenntnis an seine Vergesellschaftung gebunden, an seine Mitteilung und mithin an die Rede.

¹⁷ Wiegmann 1992, 1137.

¹⁸ Jauß 1977, 218.

Schöne Kunst (...) ist eine Vorstellungsart, die für sich selbst zweckmäßig ist und, obgleich ohne Zweck, dennoch die Kultur der Gemütskräfte zur geselligen Mitteilung befördert.¹⁹

Diese Bindung an den gesellschaftlichen Verkehr findet sich schon bei Shaftesbury vorbereitet: "Shaftesbury's unity of ethics and aesthetics, virtue and beauty, is most evident in the concepts of manners."²⁰ In Kants System bewegt das Kunstschöne sich so folgerichtig jenseits reiner und praktischer Vernunft, gewinnt aber Bedeutsamkeit als wichtiger Bestandteil der menschlichen Urteilskraft. Der Geschmack wird bei Kant zur bestimmenden Kategorie der Ästhetik. War er auch schon zuvor der Bildung und Ausbildung fähig erachtet worden, so gewinnt er nun erstmalig bei Kant erkenntnis-mächtige Qualität innerhalb eines philosophischen Systems. Gerade die Bindung des Ästhetischen an seine Mitteilung und an die Herstellung eines gesellschaftlichen Konsenses vertieft und festigt seine Bindung an das Sittliche und nähert es der Vernunft: „Das Schöne ist das, was ohne Begriffe als Objekt eines allgemeinen Wohlgefallens vorgestellt wird“.²¹ Bei Kant ist die Bindung des Schönen an das Sittliche und Gute bezogen auf das künstlerische Werk und nicht mehr, wie bei Plato, eine nur innere Verbindung in der ‚schönen Seele‘.²² Die Erweiterung des Subjektbegriffs, in den über das Denken und Handeln hinaus das Fühlen einbezogen wird, bewirkt eine gewichtige Erweiterung der Ästhetik. Diese Erweiterung kulminiert bei Kant im Begriff des Genies, das von ihm wesentlich als künstlerisches begriffen wird. Auch wenn das Genie Kant zufolge seiner Rückbindung an den genannten gesellschaftlichen Konsens bedarf, insofern es nur wirksam werden kann, indem es schulbildend wirkt, seine Werke als „Richtmaße oder Regel der Beurteilung dienen müssen“, ²³ so wird ihm doch die Fähigkeit zu gültiger, mithin notwendiger Erkenntnis zuerkannt. Die Kunst wird über das Mögliche und Wahrscheinliche hinaus unter der Bedingung der Genialität der schöpferischen Potenz genähert, die in der Erkenntnis des Wahren sich äußert. Somit zeigt sich Kants Geniebegriff der Philosophie deutlich näher und dem Natürlichen entrückter als etwa der Geniebegriff Herders.²⁴

Die Ausweitung des Subjektes der Ästhetik ins Genialische bedingt zugleich bei Kant eine ihm vergleichbare Erweiterung des ästhetischen Gegenstandes. Wenn das Genie über die Mitteilung vorhandener Wahrheit hinaus schöpferisch selbst regelbildend wirken kann, so muss ihm auch zugebilligt werden, ja es erscheint ihm gemäß und notwendig, den Horizont der Empfindungsfähigkeit in vollem Umfange auszu-schreiten. Hiermit entfällt seine Bindung an die Regelmäßigkeit harmonischer Proportionen, es überschreitet bereits bei Kant tendenziell unter der genannten Bedin-

19 Kant KU, 654 (B 179).

20 Eagleton 1990, 41.

21 Kant KU, 531 (B 17).

22 Platon 1957–59, 84.

23 Kant KU, 657 (B 182).

24 Herder 1773, 75

gung der Genialität die dem Rhetorischen gesetzte Grenze des Gefälligen. Das Schöne kann nunmehr auch das ihm zuvor geradezu als entgegengesetzt betrachtete Erhabene in sich fassen, bei Burke noch als „grundsätzlich verschieden von der Freude am Schönen“²⁵ definiert; es kann, ohne seine begriffliche Grenze zu überschreiten, vordringen zum Schrecken, zur Katastrophe. Die quantitative Erweiterung des ästhetischen Gegenstandes bewirkt aber zugleich einen qualitativen Sprung. Denn nur im Schein des ästhetischen Objektes ist angesichts des Schreckens die ihm gemäße Empfindung des Schauders möglich, anstelle der durch realen Schrecken erweckten Furcht. Damit gelingt bei Kant der ästhetischen Schöpfung mit dieser ihr eigentümlichen Empfindung eine Überschreitung der Grenzen, die im Realen gesetzt sind. Implizit ist hiermit eine Möglichkeit der Trennung des Kunstschönen von dem ihm zuvor noch auf unterschiedlichste Art verbundenen Naturschönen gegeben, weil das Erhabene „eine von der Natur ganz unabhängige Zweckmäßigkeit in uns selbst fühlbar“²⁶ macht.

4 Das Schöne und das Wahre

Bedeutsam wird in der Folgezeit, dass nunmehr Künstler selbst, vor allem Schriftsteller, sich an der weiteren theoretischen Entwicklung ästhetischer Begrifflichkeit beteiligen. Teilweise treffen wir sie an in doppelter Funktion, sowohl als Künstler als auch als Gelehrte, wie Moritz und Schiller; aber auch ohne akademische Funktion erfolgt durch sie eine umfangreiche wissenschaftliche Reflexion des künstlerischen Gegenstandes, des Kunstbegriffs und seiner philosophischen Einordnung. Im Besonderen in den Arbeiten Schillers zeigt sich hiermit ein neues, verändertes Selbstbewusstsein des bürgerlichen Künstlers an der Wende zum 19. Jahrhundert. Er lässt sich seinen Platz im System der Erkenntnismöglichkeiten nicht mehr von philosophischen Lehrgebäuden zuweisen, sondern bestimmt ihn erkenntnistheoretisch selbst. Hierbei knüpft Schiller in gewisser Weise an Winckelmann an. Dem Kunstwerk wird neuerlich in weitaus höherem Maße eine durch seine Form gegebene innere Notwendigkeit zugebilligt, ihm die Fähigkeit zugemessen, seinen Gehalt dergestalt vollendet zu erfassen, dass ihm innere Vollkommenheit gelingen kann. Hierdurch wird die Verbindung der Ästhetik an das wissenschaftliche Modell der Rhetorik, durch das die Ästhetik Eingang fand in das wissenschaftliche Erkenntnisgefüge, gelockert, wenn auch noch nicht vollständig gelöst. Aber der Erkenntnisgehalt des Schönen übersteigt in den neuen Formulierungen, die Schiller für es findet, denjenigen, welche die Rhetorik traditionell ihrem Gegenstande zutraute. Wenn schon bei Kant eine Verbindung des Schönen mit dem Guten, des Sinnlichen mit dem Sittlichen, vollzogen worden

²⁵ Poenicke 1989, 85.

²⁶ Kant KU, 577 (B 78).

war, so sieht jetzt Schiller ihm die Möglichkeit gegeben, auch das Wahre in sich zu fassen. Die scharfe Trennung zur philosophischen Wahrheit wird zwar bei Schiller nicht aufgehoben, aber es wird gleichsam ein Schwebezustand zwischen ihr und der künstlerischen Wahrheit geschaffen. Wenn auch die wahrhaftige Erfassung der Realität bei Schiller der philosophischen Erkenntnis noch vorbehalten wird, so kann doch die Kunst in der für sie wesenhaften Erscheinungsform, im Schein, Gleiches leisten, wenn die Bedingung der Erkenntnis ihres Scheincharakters erfüllt ist; sie erst verleiht ihrem Gegenstand „ein Vermögen, sich selbst zu bestimmen“. ²⁷ Schönheit ist der Ort, an dem das Sinnliche „zum reinen Ausdruck des Seelischen und Geistigen geworden ist“ und zugleich das Geistige „zur vollkommenen sinnlichen Erscheinung“ gelangt. ²⁸ Noch deutlicher trennt zugleich Schiller das Kunstschöne in seiner Bestimmung vom Naturschönen, wendet er sich gegen eine Ästhetik, welche „den Künstler als verlängerten Arm der Natur und sein Schaffen als unbewußt wie die Schöpfungen der Natur darstellt“. ²⁹

Friedrich Schlegel fasst diese Bestimmung des Scheins im Begriff der Allegorie, als „Tendenz aufs Absolute im Endlichen selbst“; in ihr „übersteigt sich das Einzelne in Richtung aufs Unendliche“. ³⁰ Zugleich ist das Erhabene im Begriff des Schönen nunmehr vollständig enthalten als „immanente Gegensätzlichkeit des Schönen“ und „als dessen Negativität“. ³¹ Im Kontrast zur herkömmlichen Kunstbetrachtung eines Winckelmann ist diese neue ästhetische Theorie nicht mehr an das gegebene Vorbild der Antike gebunden. Die Antike bleibt bedeutungsvoll, weil sie die Möglichkeit vollkommener Kunst weiterhin darbietet. Aber in gegenseitiger enger Wechselbeziehung zwischen neuer ästhetischer Theorie und neuer Betrachtungsweise der historischen Entwicklung des Schönen kann die Kunst von dem einmal gegebenen historischen Vorwurf gelöst werden. Friedrich Schlegel kann, sich durchaus am antiken Vorbild der griechischen Dichtung erneut orientierend, zugleich in ihr neben der wesenhaften Bestimmung künstlerischer Wahrheit auch das Besondere ihrer nationalen und historischen Bestimmtheit sehen und sie im beide umfassenden Begriff des Charakteristischen versöhnen. So wird Idealität der Einheit von Form und Inhalt auch unter anderen, wiederum als besonderen bestimmten Bedingungen möglich, in denen sich zugleich auch das als Allgemeines gefasste Wesen der Kunst erfüllt. Nach Schlegel hatte man zuvor „einen vorübergehenden Zustand derselben in einer frühern Stufe der Bildung mit ihrem Wesen selbst verwechselt“. ³² Mit der Dichtung Shakespeares kann nicht nur ein neues ideales Vorbild benannt werden, sondern eine vergleichbare Entwicklung nunmehr auch für die zeitgenössische deutsche Kunst voraus-

²⁷ Schiller 1793, 399.

²⁸ Lieberg 2011, 26.

²⁹ Ueding 1976, 129.

³⁰ Frank 1989, 291.

³¹ Mathy 1989, 146.

³² Schlegel 1797, 126.

gedacht werden. Als späterer Vertreter der deutschen Romantik wird Schlegel dies gemeinsam mit anderen zum Programm erheben. Der deutschen Klassik gelingt es in der parallelen Entwicklung ihrer ästhetischen Theorie und ihrer künstlerischen Praxis, als wenn auch flüchtiger historischer Moment, sich selbst für spätere Zeiten als ein solches Ideal zu realisieren. Zeitlich noch vor Schiller und inhaltlich über ihn hinausgehend hatte Moritz der Kunst einen wissenschaftlich bestimmbaren Wahrheitsbegriff, der sich in sich selbst vollendet, zugesprochen, die Ästhetik vollständig aus jeder Bindung an die Rhetorik mithin gelöst, sie der Erkenntnisfähigkeit der Philosophie gleichgestellt.

Das wahre Schöne besteht aber darin, daß eine Sache bloß sich selbst bedeute, sich selbst bezeichne, sich selbst umfasse, ein in sich vollendetes Ganzes sey.³³

Bei Moritz jedoch setzt sich noch diese theoretische Bestimmung harsch von der eigenen künstlerischen Praxis ab. Sein literarisches Hauptwerk bewegt sich im Rahmen der von ihm begründeten Erfahrungsseelenkunde und kennt Vollendung nur im Unglück, ohne dass dieses schon Anschluss an die Theorie findet.³⁴

Eine zentrale Position in einem umfassenden und geschlossenen philosophischen System nimmt die Ästhetik bei Hegel ein. Die Kunst gewinnt durch Hegel nun in der Philosophie die Mächtigkeit zur vollendeten Wahrheit, eine Erkenntnisqualität, welche derjenigen der Philosophie adäquat ist. Dies gilt nicht nur für seine späteren Vorlesungen zur Ästhetik und ihre umfangreichen Untersuchungen, sondern bereits für die anfängliche Entfaltung seines Begriffssystems und seiner Methodik in der *Phänomenologie des Geistes*. Allerdings gilt bereits hier dies nur im Rahmen einer geschichtlichen Bestimmung der von Hegel entfalteten Entwicklung des Geistigen in seiner Selbstbewegung. Der Wahrheitsgehalt der Kunst ist gebunden an eine historische Begrenzung, welcher die Kunst selbst in ihrer Entfaltung entgegentreibt, somit in Hegels Bestimmung über sich selbst hinausweisend. Er erfüllt sich im Übertritt in die Religion und schließlich in den wissenschaftlichen Begriff. Die Unterscheidung differenter Erkenntnisqualitäten ist jedoch bei Hegel eine gänzlich andere als bei Baumgarten zuvor. Der Weg zur Erkenntnis, den die künstlerische Form und ihr Inhalt darstellen, ist gleichwohl nicht Ausdruck einer notwendig niederen Erkenntnisform, wie sie ursprünglich der Ästhetik lediglich zugebilligt wurde. Ihre Begrenzung ist, anders als zuvor bei Baumgarten, keine in sich notwendige und wesenhafte; sie ist eine geschichtliche. Auf ihrer besonderen historischen Stufe und in dieser ihr angemessenen Form ist die Ästhetik einer ihrem Wesen nach vollständigen und wahrhaftigen Erkenntnis fähig. Somit bleibt sie auch für Hegel, der sich auf einer anderen geschichtlichen Stufe mit seinem philosophischen System selbst definiert, zugänglich und ihr Wahrheits-

³³ Moritz 1789, 113.

³⁴ Moritz 1785–1790.

gehalt bleibt ihm erhalten als „Er-Innerung“.³⁵ In Hegels Verständnis vollzieht sich die Selbstbewegung des Geistes im historischen Raum als Folge einer ihm notwendig und wesentlich innewohnenden Widersprüchlichkeit, die keine logische ist, nicht von einem übergeordneten Erkenntnissystem gleichsam von außen an ihren Gegenstand herangetragen wird, sondern dem Gegenstand selbst notwendig und ihn wesentlich bestimmend innewohnt, sich in seiner geschichtlichen Bewegung entfaltet und sich in seiner entfalteten Form selbst überwindet. Hegel zufolge geraten somit auch die verschiedenen historischen, von ihm als solche beschriebenen Erkenntnisformen untereinander nicht in Widerspruch. Vielmehr drängen sie in ihrer Selbstbewegung über sich hinaus und überwinden sich selbst gerade in ihrer Vollendung, weil diese von Hegel als vollständig entfalteter und in dieser Form aufgehobener Widerspruch gefasst wird. Um seine historische Bewegung fortzuführen, bedarf dieser wesenhafte innere Widerspruch in diesem geschichtlichen Moment einer neuen Form.

In der geschichtlich jüngeren Form wird die ältere negiert, aber bei Hegel wiederum nicht im logischen Sinne gleichsam vernichtet, vielmehr findet sie sich in ihr aufgehoben im doppelten Sinne der Wortbedeutung, also gleichzeitig ausgelöscht und bewahrt. In Hegels Philosophie wird dieses möglich, weil die neue Form der älteren bereits innewohnt, denn nur so kann die letztere in ihrer Eigenbewegung der neuen entgegen drängen. Erst im anderen kommt die Kunst zu sich selbst; zugleich ist „Kunst [...] sinnliche Darstellung des Geistes, versinnlichende Setzung des Geistes in sein Anderssein, in dem er sich begreift“.³⁶ Vollendung und Vollkommenheit der Kunst entsprechen bei Hegel jedoch zugleich auch nicht dem früheren Verständnis, wie wir es bei Winckelmann gefunden haben. Hegel löst die Kunst aus dem vorgegebenen Gefüge der Repräsentation. Zwar ist auch bei Hegel die Kunst das Gefäß, in dessen Form sich der mythische Inhalt abbildet. Die Kunst repräsentiert diesen Inhalt jedoch nicht nur im Sinne einer Abhängigkeit von diesem. In Hegels Verständnis bedingen sich antike Kunst und antiker Mythos wechselseitig. Der Mythos kommt seinerseits erst in der ihm gemäßen künstlerischen Form, durch sie gestaltet, in hegelianischem Sinne zu sich selbst, die Kunst bildet den Mythos nicht nur ab, sie bildet ihn auch. Diese historische Selbstbewegung umfasst bei Hegel auch die verschiedenen Kunstgattungen in ihrem Verhältnis zueinander. Bereits die Architektur nähert die „organischen Formen den strengeren und allgemeineren des Gedankens“.³⁷ Vollendung in der bildenden Kunst der Antike findet auch Hegel in der Skulptur.

Die Skulptur im allgemeinen fasst das Wunder auf, dass der Geist dem ganz Materiellen sich einbildet und diese Äußerlichkeit so formiert, dass er in ihr sich selber gegenwärtig wird und die gemäße Gestalt seines eigenen Inneren darin erkennt.³⁸

35 Hegel 1807, 548.

36 Wiegmann 1990, 40.

37 Hegel 1807, 510.

38 Hegel 1835–1838, II, 362.

In der als „romantische Kunst“ bereits der vom Christentum geprägten Epoche der Religion zugehörigen Malerei

(...) bricht sich das Prinzip der endlichen und in sich unendlichen Subjektivität, das Prinzip unseres eigenen Daseins und Lebens, zum erstenmal Bahn, und wir sehen in ihren Gebilden das, was in uns selber wirkt und tätig ist.³⁹

Auf der Höhe der Verwirklichung des Geistigen in der Kunst, die gleichzeitig Selbstverwirklichung der Kunst ist, in einer Form, die Hegel in der griechischen Komödie gegeben sieht, erfüllt sich das Selbstbewusstsein des Geistigen. Dem Verständnis Hegels nach muss es sich jedoch gerade in seiner Erfüllung zugleich auch erschöpfen, es wird notwendig leer und ist mithin in der Wahrnehmung seiner selbst „das unglückliche Selbstbewusstsein“. ⁴⁰ In seinem folgerichtigen Drängen über sich selbst hinaus gewinnt Kunst implizit bei Hegel utopische Qualität. Dieser Qualität der Kunst wohnt mithin ein Leiden an sich selbst notwendig inne. Dieser Gedanke wird vermittelt über den marxistischen Begriff der Entfremdung als wissenschaftlich gefasstes Leiden an der Realität, das wir literarisch schon bei Moritz fanden, erst in der soziologischen Ästhetik Adornos eine neue Form finden.

5 Das zerreißende Schöne

Die Jahrhundertwende zeitigt als Vorschein der einsetzenden romantischen Tendenzen Zweifel an der Kompetenz des wissenschaftlichen Begriffs. Ganz anders als Hegel zielt Schleiermacher auf eine neu zu vermittelnde Bestimmung der Religion, will er sie durch ein neues „genuines“ Verständnis „mit der Kunst verbunden neu beleben“. ⁴¹ Jean Paul knüpft an das Naturschöne wieder an; wenn es auch gelte, nicht die, sondern „der Natur“ nachzuahmen, so werde „der Mechanismus der Naturabläufe zum zweckvollen Ganzen“. ⁴² So gestalte die äußere Natur „in jeder innern eine andere“ ⁴³ und unter der Bedingung genialer Produktivität sei Kunst „Nachfolge und Stellvertretung der Religion“. ⁴⁴

Waren in Hegels Ästhetik Kunst und Philosophie in innerer Wesensverwandtschaft gleichsam versöhnt, so tritt in Schellings Kunstphilosophie zwischen sie eine tiefe Kluft. War die Ästhetik bei Baumgarten noch eine gegenüber der Philosophie niedere Erkenntnisform, so gestaltet sie sich nun bei Schelling als eine höhere.

³⁹ Hegel 1835–1838, III, 17.

⁴⁰ Hegel 1807, 547.

⁴¹ Lehnerer 1990, 193.

⁴² Müller 1990, 162.

⁴³ Müller 1990, 163.

⁴⁴ Müller 1990, 169.

Zugleich erscheint der Künstler konträr zu Schillers Auffassung bei Schelling ohne Bewusstsein seiner Tätigkeit: „ohne eigentlich zu wissen, was er da schafft, gelingt es ihm, das Unendliche und Absolute intuitiv zu gestalten“.⁴⁵

In einer weit in die Romantik hinausgreifenden Bewegung erfolgt gewissermaßen eine anticartesianische Wende. Gegenüber dem wissenschaftlichen Begriff, an dessen Ausformung sich auch das bürgerliche Selbstbewusstsein gebildet hatte, werden tiefgreifende Differenzen offenbar. Bei Schelling erscheint der Wahrheitsgehalt der Philosophie in ihrer vorgefundenen Form unzulänglich, weil sie ihr Erkenntnisziel, als Absolutes begriffen, in ihrer Erscheinungsform, als erklärende und begriffliche, notwendig verfehlt. Nach Schelling erscheint das wesenhaft Unbedingte, das es zu erkennen gelte, in ihr als Bedingtes. Eine dem absoluten Gehalt adäquate Erscheinung müsse aber gleichfalls jenes Absolute auch in seiner Form fassen, diese könne daher notwendig nicht eine vermittelte sein, wie sie Schelling in der Philosophie gegeben sieht, sondern müsse eine unvermittelte sein. Die Fähigkeit, das Absolute dergestalt zur unmittelbaren Form zu gestalten, es zur Anschauung zu bringen, billigt Schelling allein der Kunst zu. In Schellings Ästhetik ist Philosophie nur als Kunstphilosophie möglich.

So wie die ästhetische Produktion aus geht vom Gefühl eines scheinbar unauflöslichen Widerspruchs, ebenso endet sie nach dem Bekenntniß aller Künstler, und aller, die ihre Begeisterung teilen, im Gefühl einer unendlichen Harmonie [...]. Ebenso wie der verhängnisvolle Mensch nicht vollführt, was er will, oder beabsichtigt, sondern was er durch ein unbegreifliches Schicksal, unter dessen Einwirkung er steht, vollführen muß, so scheint der Künstler, so absichtsvoll er ist, doch in Ansehung dessen, was das eigentlich Objektive in seiner Hervorbringung ist, unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn von allen andern Menschen absondert, und ihn Dinge aussprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht, und deren Sinn unendlich ist.⁴⁶

Zugleich aber erscheint historisch philosophische Ästhetik mit diesem Ausmaß an Erkenntnisfähigkeit, das ihr Schelling zumisst, ihre geschichtliche Aufgabe erfüllt zu haben, denn das Schöne wird zunehmend Erkenntnisgegenstand der geisteswissenschaftlichen Fachdisziplinen. Ohne sich ausdrücklich stets auf sie zu beziehen, gewinnt in diesen neuen Disziplinen die Kunstphilosophie Schellings bedeutsame Geltung. Sie knüpfen nicht zuletzt daran an, dass bei Schelling das Gefüge der Repräsentation gleichsam erneuert erscheint, denn Kunst kann auch bei Schelling, das Absolute zur Anschauung bringend, es nicht zugleich auch sein; dieser Widerspruch wird neuerlich „in den Ideen der Götter gelöst“.⁴⁷ In dieser Form, die, näher betrachtet, eine bezeichnende ist, wird Kunst tendenziell zum Zeichen, das auszudeuten sich als neue Aufgabe stellt.

⁴⁵ Schneider 1990, 67.

⁴⁶ Schelling, 1856, I/3, 617

⁴⁷ Schelling, 1859, § 38

Mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts entfaltet sich die bürgerliche Gesellschaft, die sich selbst, anders als frühere Gesellschaftsformen, nicht mehr als wesenhafte Einheit fassen kann, sondern als Einheit sich gestaltet durch Ausgleich und Überformung einander widerstrebender partikularer Interessen. Auch das Kunstschöne zeigt sich zunehmend gespalten, in verschiedenen gleichzeitigen Formen sich präsentierend. Tiefgreifend äußert sich diese Spaltung in der Formung der künstlerischen Gegenstände zum Trivialen. Während die Ästhetik als Wissenschaft sich bemüht, die der Kunst innewohnende Erkenntnis zu fassen, erhebt das Triviale zum Programm einmal belehrend, dann wieder rührend, vor allem anderen aber, im besonderen vor jedem Erkenntnisinteresse, zu unterhalten. Die Wissenschaft steht dieser Entwicklung im Wesentlichen untätig und ohnmächtig gegenüber. Es wird ihr erst im 20. Jahrhundert gelingen, Kunst nicht nur als Idee, sondern auch als Ideologie zu denken. Dies wird die von der Ästhetik gesplattene Rhetorik wieder in ihre Rechte einsetzen, rhetorische Begrifflichkeit nutzbar machen in der Analyse der Ästhetik der Massenmedien, so dass sich „eine Einführung in die Film- und Fernsehanalyse [...] als Einübung in visuell-verbale Rhetorik“⁴⁸ verstehen kann.

6 Literatur

- Barck, Karlheinz/Dieter Kliche/Jörg Heiningen (2000): Ästhetik/ästhetisch. In: Ästhet. Grundbegriffe, Bd. 1, 308–400.
- Bauereisen, Astrid/Stephan Pabst/Achim Vesper (Hg.) (2009): Kunst und Wissen. Beziehungen zwischen Ästhetik und Erkenntnistheorie im 18. und 19. Jahrhundert. Würzburg.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1750–1758): Theoretische Ästhetik. Die grundlegenden Abschnitte aus der ‚Aesthetica‘. Lat.-dt., übers. und hg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983.
- Baumgarten, Alexander Gottlieb (1739): Metaphysica. In: Texte zur Grundlegung der Ästhetik. Lat.-dt., übers. und hg. von Hans Rudolf Schweizer. Hamburg 1983.
- Baeumler, Alfred (1934): Ästhetik. Unveränderter reprografischer Nachdruck. München/Wien 1972.
- Buchanau, Stefanie (2009): Die Einbindung von Poetik und Ästhetik in die Logik der Aufklärung. In: Bauereisen/Pabst/Vesper, 71–101.
- Descartes, René (1644–1681): Die Prinzipien der Philosophie. Übers. u. m. Anm. vers. v. Artur Buchanau. Hamburg 1992.
- Eagleton, Terry (1990): The Ideology of Aesthetic. Oxford/Cambridge, Ma.
- Frank, Manfred (1989): Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt am Main.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1807): Phänomenologie des Geistes (Neu ed. Ausgabe auf Grundlage d. Werke von 1832–1845, Bd. 3). Frankfurt/M. 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1835–1838): Vorlesungen über die Ästhetik I (Neu ed. Ausgabe auf Grundlage d. Werke von 1832–1845, Bd. 13). Frankfurt/M. 1986.
- Herder, Johann Gottfried von (1773): Shakespeare. In: Hans Dietrich Irmischer (Hg.): Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter, durchgesehene u. bibliographisch ergänzte Aufl., Stuttgart 1995, 63–91.

⁴⁸ Knilli/Reiss, 1971, 7

- Herder, Johann Gottfried (begonnen 1764, erster vollst. Abdruck 1990): *Paralipomena* (Älteres Wäldchen u. a.). In: Ders.: *Ausgewählte Werke in Einzelausgaben*. Bd. 2/1: *Schriften zur Literatur*. Hg. von Regine Otto. Im Auftrage der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Berlin/Weimar 1990, 639–683.
- Jaeschke, Walter/Helmut Holzhey (Hg.) (1990): *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805). Philosophisch-literarische Streitsachen*, Band 1. Hamburg.
- Jauß, Hans Robert (1977): *Versuche im Feld der ästhetischen Erfahrung*. München (Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik. Band 1).
- Knilli, Friedrich/Erwin Reiss (1971): *Einführung in die Film- und Fernsehanalyse. Ein ABC für Zuschauer*. Steinbach bei Giessen
- Lehnerer, Thomas (1990): *Kunst und Bildung. Zu Schleiermachers Reden über die Religion*. In: Jaeschke/Holzhey, 190–200.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm: *Monadologie* (1714) und andere verwandte Schriften. Hg., übers., m. Einl., Anm. und Registern vers. von Ulrich Johannes Schneider. Hamburg 2002.
- Lieberg, Godo (2011): *Ästhetische Theorien der Antike, des Mittelalters und der Neuzeit. Darstellungen und Interpretationen*. Bochum
- Mathy, Dietrich (1989): *Zur frühromantischen Selbstaufhebung des Erhabenen im Schönen*. In: Pries, 143–160.
- Menke, Christoph (2008): *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt am Main.
- Moritz, Karl Philipp (1789): *Über die Allegorie*. In: Ders.: *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Hg. v. Hans-Jürgen Schrimpf. Tübingen 1962, 112–115.
- Moritz, Karl Philipp (1785–1790): *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*. Frankfurt am Main 1979.
- Müller, Götz (1990): *Jean Pauls Ästhetik im Kontext der Frühromantik und des deutschen Idealismus*. In: Jaeschke/Holzhey, 159–173.
- Platon (1957–59): *Das Gastmahl (Symposion)*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. In der Übersetzung von Friedrich Schleiermacher. Hg. v. Ursula Wolf. Hamburg. Bd. 2, 37–101.
- Poenicke, Klaus (1989): *Eine Geschichte der Angst? Appropriationen des Erhabenen in der englischen Ästhetik des 18. Jahrhunderts*. In: Pries, 75–90.
- Prange, Regine (2004): *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*. Köln.
- Pries, Christine (Hg.) (1989): *Das Erhabene. Zwischen Grenzerfahrung und Größenwahn*. Weinheim.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Josef (1856): *Sämtliche Werke*. Stuttgart/Augsburg.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Josef (1859): *Philosophie der Kunst*. München.
- Schiller, Friedrich (1793): *Kallias oder über die Schönheit*. In: Ders.: *Sämtliche Werke*. 5 Bde. Hg. v. G. Fricke u. H. G. Göpfert. 5. Aufl. München 1962 Bd. 5, 394–433.
- Schlegel, Friedrich (1797): *Über das Studium der griechischen Poesie*. In: Wolf Dietrich Rasch (Hg.): *Schriften zur Literatur*. München 1972, 84–192.
- Schmitt, Arbogast (2009): *Schönheit: Gegenstand der Sinne oder des Denkens? Zur Theorie des Schönen im 18. Jahrhundert und bei Platon*. In: Bauereisen/Pabst/Vesper, 49–61.
- Schneider, Norbert (1996): *Geschichte der Ästhetik von der Aufklärung bis zur Postmoderne*. Stuttgart.
- Ueding, Gert (1976): *Einführung in die Rhetorik. Geschichte – Technik – Methode*. Stuttgart.
- Wiegmann, Hermann (1980): *Utopie als Kategorie der Ästhetik. Zur Begriffsgeschichte der Ästhetik und Poetik*. Stuttgart.
- Wiegmann, Hermann (1990): *Rhetorik und ästhetische Vernunft*. Bielefeld.
- Wiegmann, Hermann (1992): *Ästhetik*. In: HWRh 1, 1134–1154.
- Winckelmann, Johann Joachim (1764): *Geschichte der Kunst des Altertums*. Wien 1934.