

Maxi Berger (Hg.)
Erfahrung und Reflexion

Maxi Berger (Hg.)

Erfahrung und Reflexion

Das Subjekt in Kunst und Kunstphilosophie

zu**Kl**ampen! 

Grundlinien kritischen Denkens.
Publikationen aus dem Peter Bulthaup Archiv Band 1

Herausgegeben für das Gesellschaftswissenschaftliche Institut Hannover
von Michael Städtler und Maxi Berger

© 2018 zu Klampen Verlag · Röse 21 · 31832 Springe
www.zuklampen.de

Umschlaggestaltung: Groothuis. Gesellschaft der Ideen
und Passionen mbH · Hamburg
Satz: Germano Wallmann · Gronau · www.geisterwort.de
Druck: Bookfactory Buchproduktion GmbH · Stadthagen

ISBN 978-3-86674-566-7

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

Inhalt

Erfahrung und Reflexion.	
Das Subjekt in Kunst und Kunstphilosophie. Vorwort	7
Maxi Berger	
»Kadenz im Konjunktiv«.	
Das Selbstbewusstsein in der Kunstreflexion	15
Berthold Wendt	
Zwei antinomische Subjektivitäten in einer Person.	
Zum Gehalt der Gestaltungsformen in Anna Seghers’	
Erzählung <i>Der Ausflug der toten Mädchen</i>	39
Claudia Kalász	
Ein Denken, das Bilder erzeugt.	
Korrespondenzen zwischen dem katalanischen Konzept-	
künstler Francesc Abad und Walter Benjamin	59
Martin Büchsel	
Über die Möglichkeit und Unmöglichkeit des Denkens	
in und mit Bildern.	
Dürers Melancholiestich von 1514	87
Helmut Lachenmann	
Zum Verhältnis Kompositionstechnik –	
Gesellschaftlicher Standort (1971/72)	125
Peter Bulthaup	
Politische Gehalte der Ästhetischen Theorie Adornos	135
Autorendaten	145
Nachwort zur Reihe	148

Erfahrung und Reflexion

Das Subjekt in Kunst und Kunstphilosophie Vorwort

Die Philosophie der Kunst ist eine Wissenschaft. Wissenschaften sind traditionell dem Anspruch auf Objektivität verpflichtet. Das heißt, dass ihre Gehalte Geltung über jede individuelle Perspektive hinaus beanspruchen, ja sogar eine Geltung, die von räumlichen und zeitlichen Bedingungen überhaupt unabhängig ist. Dass die begründeten, wissenschaftlichen Urteile notwendig allgemein gelten, bedeutet aber umgekehrt nicht, dass ein empirisches Subjekt verzichtbar wäre, das Fragen stellt und nach Antworten sucht. Dazu braucht es einige Voraussetzungen in Raum und Zeit, allem voran Muße und einen gesellschaftlichen Ort, von dem aus ein Mensch von den unmittelbaren Zwängen des Lebens freigestellt ist, um forschen zu können: ökonomische, psychologische, soziale Bedingungen, Bildung und einen freien Willen, der sich der intellektuellen Auseinandersetzung stellt. »Die Konkordanz von vernünftigem Selbstbewußtsein und den Bedingungen der Existenz der Subjekte vernünftigen Selbstbewußtseins ist dabei unterstellt.«¹ Doch selbst, wenn diese Bedingungen gegeben sind, überleben die wissenschaftlichen Erkenntnisse ihre Agenten, gerade weil sie objektiv sind.

Das Festhalten am Wissenschaftsbegriff in der Kunsttheorie steht im Kontrast zu einem Zeitgeist, der im Zeichen der Abwicklung kritischer Theorie zugunsten einer sich entwickelnden Postmoderne und Pluralisierung des Denkens und Handelns steht. In den gegenwärtigen »Diskursen« über Gegenwartskunst und

1 Peter Bulthaupt: *Einige Überlegungen zu Adornos Theorie der Halbbildung*, in: *Pädagogische Korrespondenz*, Heft 36, 2007, 60–66, 62.

ästhetische Erfahrung gilt es als nicht mehr hinterfragbare Prämisse, dass der Objektivitätsgedanke obsolet sei, eine ihm verpflichtete Deutung von Kunstwerken deren Charakter daher nicht zu erfassen vermöge. Nach der theoretischen Dekonstruktion ästhetischer Kategorien durch die Postmoderne und der künstlerischen Dekonstruktion des Werkcharakters der Kunstwerke seit den Fluxusbewegungen der 60er und 70er Jahre gilt das Selbstverständnis der Gegenwartskunst nicht länger der Realisierung einer eigenständigen Kunsterfahrung, vielmehr sei die Differenz zwischen Kunst und Kultur einzuziehen.² Die Kategorien des Subjekts, des Werks und der Fiktionalität der Kunstwerke scheinen nicht mehr charakteristisch zu sein. Die Kunstproduktion wird für alle möglichen Zwecke dienstbar gemacht, kulturindustrielle, politische, erzieherische Zwecke, und diejenige Kunst, die zunächst einmal sich selbst bezweckt, wird als Ware auf dem Kunstmarkt gehandelt. Wer trotz dieser Tatsachen an der Vorstellung festhält,

2 Vgl. Juliane Rebentisch: *Theorien der Gegenwartskunst zur Einführung*, Hamburg 2014, 43. Die Debatte um den Begriff ästhetischer Erfahrung setzt mit der Kritik an Adorno durch Albrecht Wellmer und Rüdiger Bubner an und setzt sich bis in die gegenwärtigen Debatten fort: Vgl. Rüdiger Bubner: *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt am Main 1994; Albrecht Wellmer: *Über Negativität und Autonomie der Kunst. Die Aktualität von Adornos Ästhetik und blinde Flecken seiner Musikphilosophie*, in: Axel Honneth (Hg.): *Dialektik der Freiheit: Frankfurter Adorno-Konferenz 2003*, Frankfurt am Main 2005, 237–278. Entscheidende Impulse hat diese Debatte aus der postmodernen Theoriebildung erhalten, erweitert diese aber um Elemente des pragmatischen Erfahrungsbegriffs und greift auch auf die *Ästhetische Theorie* Adornos zurück, aber stets skeptisch gegen den Autonomiegedanken. Einen Überblick über diese Debatte gibt Christoph Menke: *Ästhetische Subjektivität. Zu einem Grundbegriff moderner Ästhetik*, in: Gerhart von Graevenitz (Hg.): *Konzepte der Moderne*, Stuttgart/Weimar 1999, 141–147. Zu den jüngeren Autoren, die sich auf den Erfahrungsbegriff Adornos als eines aufklärerischen Begriffs zurückbesinnen, gehören Ruth Sonderegger, Martin Mettin und Gunnar Hindrichs. Vgl. Ruth Sonderegger: *Wie Kunst (auch) mit der Wahrheit spielt*, in: Andrea Kern u. Ruth Sonderegger (Hg.): *Falsche Gegensätze: zeitgenössische Positionen zur philosophischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 2002; Martin Mettin: *Ins Blaue. Derek Jarman's Blue als Kunstwerk im Zeitalter der fortgeschrittenen Kulturindustrie*, in: *Zeitschrift für kritische Sozialtheorie und Philosophie*, Jahrgang 3, Heft 2, 2016, 279–299; Gunnar Hindrichs: *Scheitern als Rettung. Ästhetische Erfahrung nach Adorno*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Heft 74, 2000, 146–175.

dass Kunstwerke etwas mit der Objektivität des Subjektseins zu tun hätten, verfällt dem Verdacht der Antiaufklärung.

Der Wissenschaftsbegriff ist aber antiautoritär, weil darin an die Menschen als vernunftbegabte Wesen appelliert wird und damit an ihre Gleichheit und Freiheit. In der Einsicht in wissenschaftliche Erkenntnisse liegt die gewaltfreie Übereinstimmung vernünftiger Subjekte. Die Wissenschaft ist aber deshalb nicht gleichgültig gegen die Gegenstände, die sie zu bestimmen versucht. Im Gegenteil verlangt die adäquate Vermittlung des logisch konsistenten Denkens mit den Gegenständen spekulative Konzentration und Disziplin. Die Bestimmung eines Gegenstandes geht nicht in der Beobachtung und Beschreibung empirischer Daten auf, noch ist sie eine bloß subjektive Konstruktion. Die Bestimmung eines Gegenstandes liegt in der begründeten Vermittlung von Denken und Gegenstand – Subjektivität und Objektivität. Die Verteidigung der objektiven Gehalte des wissenschaftlichen Denkens gegen diejenigen heteronomen Tendenzen, die den postmodernen Zeitgeist hervorbringen, bedarf einer Kraftanstrengung, die unter den gegebenen Bedingungen ebenso ein Akt der Selbstverleugnung ist. Während der Begriff der Hegemonie (Antonio Gramsci) die Macht meint, gesellschaftliche Interessen als allgemeingültig zu definieren, handelt es sich bei dem Objektivitätsanspruch der Wissenschaften zunächst nicht um einen mehrheitsfähigen Konsens, sondern einen erkenntnistheoretischen Allgemeinheitsanspruch, nicht um komparative, sondern notwendige Allgemeinheit, die sich ihrerseits gegen die Hegemonie des politischen Mainstreams behaupten muss. Objektive Wissenschaft kann der Maßstab der Kritik von hegemonialen Machtstrukturen sein.

Die hier versammelten Beiträge vertreten einen Begriff ästhetischer Theorie, der auch für die Kunst Objektivität beansprucht: Es geht um die Bestimmung der Kunst als einer Gestalt des Subjektseins der Menschen. Die Gehalte und Konsequenzen, die in der Relation der Subjekte zu den Kunstwerken liegen, werden in einer Weise ausformuliert, die nach den Bedingungen der Rekonstruktion einer sich selbst gewissen und selbstbestimmenden Subjektivität fragt. Es gilt insbesondere, die kritischen Gehalte der Kunstwerke ins Gedächtnis zu rufen und damit die nicht realisierten

Potentiale der Subjekte zu Bewusstsein zu bringen – als Bedingung der Möglichkeit ihrer Realisierung aus Freiheit. – Das ist eine der wesentlichen Implikationen authentischer Kunstwerke – jenseits des Phänomens ihrer Entkunstung und gesellschaftlichen Funktionalisierbarkeit.

Das Subjekt ist das beseelte Individuum, das handelt, denkt und fühlt, sich und anderes erkennt. Kultur und Kunst im weitesten Sinne zeugen vom Subjektsein der Menschen, denn es gibt keine Handlung, keine Wissenschaft, kein Kulturgut, die ohne die Annahme erklärbar wären, dass Menschen zu einer reflektierten Erfahrung fähig sind.

Dabei ist die Beziehung der Kunst zu den Subjekten in besonderer Weise wahlverwandt. Die Menschen sind in ihrer Erkenntnis auf zwei Erkenntnisquellen angewiesen, die sinnliche Erfahrung und das Denken. Von der Vermittlung beider hängt das Gelingen der Erkenntnis ab. Während die Form des Erkennens durch die Subjekte vorgebildet ist, hängt die Art und Weise der Vermittlung von den Objekten ab – das Objekt kann vom Subjekt unterschieden sein oder auch nicht – im zweiten Falle wäre es sich selbst Gegenstand seiner Erkenntnis. Das Objekt verlangt auch nach einem Erkenntnismodus, der entweder theoretisch bleibt oder in die Praxis hereinreicht.

In den Kunstwerken spielen alle diese Aspekte eine Rolle. Sie sind sowohl Ausdruck der Selbstverständigung der Menschen mit sich wie auch mit dem Anderen. Sie sind Ausdruck von Vorstellungen und des Bewusstseins der Menschen von sich und ihren Lebensumständen und sie sind Gegenstände, die praktisch erfahren und erkannt werden wollen, so dass sie ohne theoretische Reflexion begriffslos blieben.

Nur über diese Komplexität der Kunstwerke vermittelt kann die Frage, in welcher Weise die Subjekte in der Kunst thematisiert werden, beantwortet werden. Um das Wesen dieses Verhältnisses zu thematisieren, reicht es nicht, sich auf das Künstlersubjekt zu beschränken, sein Genie, seine Begabung o.ä. Ebenso wenig genügt der Blick auf den Rezipienten und die Erklärung der Gehalte von Kunstwerken durch deren Wirkung. Denn obgleich beide als empirische Subjekte der Produktion und Rezeption an

der Kunsterfahrung beteiligt sind, ist damit nicht die Eigengesetzlichkeit der Werke und der darin liegende Gehalt aufgeklärt. Die Erfahrung des Subjekts in den Kunstwerken hat ihr Maß an der Objektivität des Werks wie an deren Reflexion. Oder anders gesagt: Es steht die Frage im Vordergrund, welche Gehalte die Kunst in ihrer Konstellation dem Schaffen der Künstler und der Rezeption noch hinzufügt.

Aber so sehr Subjekt und Kunst sich ergänzen, so wenig gehen sie ineinander auf. Der Eigengesetzlichkeit der Subjekte steht auf der anderen Seite die Eigenständigkeit der Kunstwerke gegenüber, die sich als Werke nicht restlos ihrer Funktion, ja nicht einmal ihrem eigenen Begriff fügen und damit auch nicht restlos erkennbar sind. Sie sind ebenso Artefakte wie Gegenstände der sinnlichen Erfahrung. Das Verglühen der Werke, ihrer Materialität vielmehr mag auch als ein Versuch gedeutet werden, sich der Funktionalisierung zu entziehen.

Die Kunstwerke genügen einem eigenen Prinzip, das sich in ihren Formproblemen kristallisiert. Diese Formprobleme werden zunächst aus dem individuellen Werk selbst generiert: Es ist Realisierung einer Form in einem Material und die Abstimmung von beidem aufeinander bestimmt die geschichtliche Tendenz von Kunst. Während Form und Materie in geschichtlich früheren Kunstwerken noch eine Äußerlichkeit gegeneinander haben, also z. B. die Heiligendarstellung unmittelbar der religiösen Anbetung dient *und* zugleich eine zweidimensionale, bildnerische Darstellung der Madonna mit Kind ist, findet bis in die klassische Moderne ein Kommunikationsprozess zwischen Form und Materie statt, bei dem die Kunstwerke zunehmend sich selbst bedeuten und daher auch ihre Vermittlung mehr und mehr die Vermittelbarkeit thematisiert – so z. B. Kandinsky, der in seinen abstrakten *Kompositionen* versucht, die Immaterialität der Formen im Material darzustellen. Diese Paradoxie der materiellen Darstellung von Immaterialität steht für die Paradoxie, die für die Konstellation von Form und Materie in den Kunstwerken insgesamt bestimmend ist. Das Verhältnis von Form und Material ist nicht bruchlos zu gestalten, sondern grundsätzlich problematisch. Die Eigengesetzlichkeit der Kunstwerke wird aus den immanenten

Formproblemen generiert und insofern Form und Materie mehr und mehr sich selbst bedeuten, tendieren sie auch zum Zitat, so dass der Verweisungszusammenhang der Werke untereinander tendenziell das Material generiert: die wechselseitige Kommentierung der Formprobleme in den Kunstwerken.

Trotzdem sind Kunstwerke in ihrer Eigengesetzlichkeit nicht autark. Sie haben eine Stellung in der Geschichte und der Gesellschaft, von beidem stoßen sie sich ab, so dass das, wovon sie sich abstoßen, indirekt bestimmend bleibt. Die Erfahrung der Formprobleme reicht in die geschichtlichen und gesellschaftlichen Erfahrungen der Subjekte hinein, ohne dass die Kunstwerke positiv zu lesen wären, etwa als Parteiprogramm oder Ersatzbefriedigung. Sie erscheinen indirekt in den ästhetischen Formproblemen, denen sie gewidmet sind.

Im mimetischen Nachvollziehen und der Reflexion der Mimesis der im Kunstwerk eingelassenen Konstellation liegt ästhetische Erfahrung. Wenn nach dem Gegenstand dieser ästhetischen Erfahrung in Kunst und Kunstphilosophie gefragt wird, dann insofern in den Kunstwerken ein Moment von Subjektivität erfahrbar wird, dem bislang nicht stattgegeben worden ist. Die Besonderheit der Kunstwerke liegt darin, dass sie die Empathie mit dem Dargestellten ermöglichen. Dabei ist die Darstellung selbst eine Konstellation von Materialien, Sujets und Formprinzipien, die aufeinander verweisen und ihre Relevanz nur aus der Relation auf die jeweils anderen Konstitutionsmomente erhalten. Darin bleiben sie Werke, auch nach ihrer Dekonstruktion.

Kunstwerke, die sich von der Gesellschaft abstoßen, sind polemisch gegen die Hegemonie des Konsenses. Gleichzeitig eröffnen sie die Möglichkeit der Erfahrung einer möglichen Eigenständigkeit im Bestehenden und gegen das Bestehende. Kunstwerke sind nicht mit politischer Theorie oder Praxis zu verwechseln, denn sie erklären die Gesellschaften nicht, noch greifen sie in das politische Geschehen ein. Aber in ihrer Polemik gegen das Bestehende haben sie politische Gehalte, die es zu bewahren gilt. Auch darin bezeugen sie die Möglichkeit einer Subjektivität, die noch nicht ist, aber sein soll.

Nachdem unter dem Titel *Kadenz im Konjunktiv. Das Selbstbewusstsein in der Kunstreflexion* die Stellung des Selbstbewusstseins zur Kunst aus der philosophischen Perspektive ausführlicher erschlossen worden ist, führt Berthold Wendt in diesem Band die Antinomie zwischen einem philosophisch rekonstruierten Begriff des Selbstbewusstseins und seiner gegenwärtigen Verfallsgestalt an einem literarischen Modell vor. Der Beitrag *Zwei antinomische Subjektivitäten in einer Person. Zum Gehalt der Gestaltungsformen in Anna Seghers' Erzählung »Der Ausflug der toten Mädchen«* erscheint die Inadäquatheit von Selbstbewusstsein und Geschichte im Verhältnis von gegenwärtigem und erinnertem Bewusstsein der Protagonistin.

Das Geschichtsmotiv ist auch für Francesc Abad zentral, der sich in seinen Werken intensiv mit Walter Benjamin auseinandersetzt. Claudia Kalász untersucht die Korrespondenzen beider Künstler in ihrem Aufsatz *Ein Denken, das Bilder erzeugt. Korrespondenzen zwischen dem katalanischen Konzeptkünstler Francesc Abad und Walter Benjamin*. Abad verschreibt sich dem Programm, die Kunst in der Kunst in Frage zu stellen und dadurch zu erhalten. Das Konzept wird dem Material gegenüber vorrangig, während der materielle Charakter der Kunstwerke als vergänglich betrachtet wird. Auf diese Weise versucht Abad, seine Werke dem kulturindustriellen Verwertungsprozess zu entziehen, und bezeugt darin ein ideologiekritisches Selbstbewusstsein.

Martin Büchsel betrachtet schließlich das Verhältnis von Erfahrung und Reflexion an einem historisch früheren Modell, dem Melancholiestich von Albrecht Dürer. In seinem Text *Über die Möglichkeit und Unmöglichkeit des Denkens in und mit Bildern. Dürers Melancholiestich von 1514* zeichnet er nach, wie Dürer mit diesem Verhältnis spielt und es zum eigentlichen Thema der Darstellung macht, indem Elemente einer eher statischen bildnerischen Darstellung und Symbolik verflüssigt und dadurch Konventionen ihrer Deutungen ad absurdum geführt werden. Auf diese Weise stellt das Bild eine Frage an den Betrachter, der zur Reflexion angehalten ist.

Helmut Lachenmann betrachtet den gesellschaftlichen Ort der Musik und ihr kritisches Potential in seinen Texten *Zum Verhältnis*

Kompositionstechnik – gesellschaftlicher Standort und Zur Frage einer gesellschaftskritischen (ändernden) Funktion der Musik. Vor allem den Umstand, dass Kunst sich aufgrund ihrer immanenten Formgesetzlichkeit nicht unmittelbar zu drängenden politischen Fragen verhält, wendet Lachenmann zu einer Reflexion über verborgene gesellschaftliche und politische Implikationen der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft sowie über das grundlegende Sinnesvermögen der Musikerfahrung: das Hören, dem als ästhetischem Vermögen der Menschen eine kritische Funktion gegenüber der geschichtlich gewordenen Gewohnheit zugemessen wird. Die theoretische Einordnung des Verhältnisses von Kunst und Politik unternimmt Peter Bulthaup. *Politische Gehalte der Ästhetischen Theorie Adornos* führt die Überlegungen zum Subjekt in Kunst und Kunstphilosophie auf deren politische Implikationen. Dabei gilt seine Ausführung nicht der Frage, ob ästhetische Theorie der politischen Gehalte bedarf, sondern ob und in welcher Weise politische Gehalte einer ästhetischen Theorie bedürfen. Die Kritik an der Auffassung, dass das politische Engagement der Kunstwerke diesen als politische Aussage oder als politisches Erziehungsprogramm eingeschrieben sei, führt auf den Begriff einer »durch Ideologiekritik in sich vermittelte[n] ästhetischen Erfahrung«, die viel tiefer im Subjekt ansetzt als das explizite Engagement: Sie will die Subjekte an ihre Menschenähnlichkeit erinnern, die in ihrer alltäglichen Erfahrung ausgelöscht wird.

Der vorliegende Band geht zurück auf die erste Tagung des *Peter Bulthaup Archivs*, die am 7. Februar 2016 in Hannover in Kooperation mit der Gottfried Wilhelm Leibniz Bibliothek stattfand. Der Beitrag von Peter Bulthaup stammt aus dem Nachlass. Die beiden Texte von Helmut Lachenmann sind Wiederabdrucke älterer Texte, da der mündliche Tagungsbeitrag Lachenmanns nicht dokumentiert wurde. Wir meinen, dass diese alten Texte gleichwohl Wichtiges in Erinnerung rufen, das in der gegenwärtigen Debatte vergessen zu sein scheint.

Maxi Berger

Maxi Berger, *Oldenburg*

»Kadenz im Konjunktiv«

Das Selbstbewusstsein in der Kunstreflexion

Wissenschaftliche Erkenntnis liegt in der Relation von Denken und Gegenstand. Deren Vermittlung ist der Objektivität verpflichtet, so dass die Erkenntnisse nicht die individuelle Perspektive der Wissenschaftler wiedergeben, sondern unabhängig von der empirischen Bedeutung diese bestimmbar machen. Während das Denken sich in jedem einzelnen Fall als Denken auf die Gegenstände bezieht, darin sich also zumindest der Form nach gleich bleibt, sind die Gegenstände jeweils andere. So hat die Erkenntnistheorie als philosophische Disziplin die Bestimmung des Denkens in seiner Wesenheit zu untersuchen. Die naturwissenschaftliche Forschung hat es dagegen mit der Erklärung von Phänomenen und Strukturen der Natur zu tun, was sich wiederum von der Erkenntnis politischer, geschichtlicher oder ästhetischer Probleme unterscheidet.

Im Folgenden soll es um den Gegenstandsbereich des Ästhetischen als Kunstreflexion gehen. Es mag verwundern, dass dieser Gegenstand in den Zusammenhang des Wissenschaftsbegriffs gestellt wird. Die Kunst ist keine Theorie, sondern in ihren Werken manifeste Gestaltung. Kunstwerke gelten als schön oder als hässlich, als Ausdruck der Kreativität des Künstlers oder als Anstoß der ästhetischen Erfahrungen der Rezipienten, insgesamt als Ausweis von Subjektivität, nicht von Objektivität. Wenn die Auseinandersetzung mit Kunstwerken wissenschaftlich sein wollte, müsste sie Fakten objektiv dokumentieren und methodisch zuverlässig interpretieren wie die Soziologie oder die Geschichtswissenschaft, oder sie müsste Gesetzmäßigkeiten beweisen wie die Naturwissenschaften. Kunstwerke drücken aber etwas aus. Sie sind Bilder, Bedeutungen, die in unterschiedlichen Materialien (Sprache, Farbe, Klang etc.) und unterschiedlichen

Medien dargestellt werden, ohne dass Material oder Medium sich selbst bedeuteten.

Kunstwerke sind nicht allein aus ihrem physikalischen Material oder ihrem Artefaktcharakter heraus verständlich. Sie geben Rätsel auf und bedürfen daher der Interpretation. Hier liegt die Aufgabe ästhetischer Theorie. Die Erschließung der Bedeutung von Kunstwerken bedarf eines begrifflichen Instrumentariums, der Reflexion auf die Gehalte der Kunstwerke, auf die Erfahrungen die mit ihnen gemacht werden. Selbst solche ästhetischen Ansätze, die den Gehalt der Kunstwerke nicht mit einem wissenschaftlichen Anspruch versehen, sondern in die subjektive Erfahrung der Rezipienten oder der Künstler legen, in deren Gefühl, haben noch ihre ästhetischen Theoretiker, die antreten, um das jeweils zu begründen oder wenigstens zu plausibilisieren.

Indem die ästhetische Theorie den Begriff von Kunst und ästhetischer Erfahrung untersucht, teilt sie den Objektivitätsanspruch der Wissenschaften, obgleich die Gegenstände dieses Begriffs qua ihrer materiellen Gestaltung je individuell sind. Wissenschaftlich ist die ästhetische Theorie, insofern es um die Bestimmung der Kunst als einer Gestalt des Selbstbewusstseins der Menschen geht. Dieses Verständnis beruft sich auf die kritische Interpretation ästhetischer Theorie als philosophischer Disziplin. Diese ästhetische Theorie wird im Wesentlichen in der klassischen deutschen Philosophie entwickelt, angefangen bei Baumgarten über Kant, Schelling bis Hegel und natürlich in der Rezeption durch Adorno.³ Wenn also Kunst als Gestalt des Selbstbewusstseins gefasst wird und die ästhetische Theorie als deren Reflexionsbegriff, dann stellt sich die Frage, was das Selbstbewusstsein ist und wie es sich zur Kunst stellt, bzw. umgekehrt, wie sich die Kunst zum Selbstbewusstsein stellt.

3 Vgl. Peter Bulthaup: *Ästhetische Theorien des deutschen Idealismus I*, Vorlesung, Hannover SoSe 1987, Peter Bulthaup Archiv, Signatur: Noviss. 455, VNS-014, <http://digitale-sammlungen.gwlb.de/resolver?id=00064870> (19.01.2016); Peter Bulthaup: *Ästhetische Theorien des deutschen Idealismus II*, Vorlesung, Hannover WiSe 1987/88, Signatur: Noviss. 455, VNS-015, <http://digitale-sammlungen.gwlb.de/resolver?id=00064868> (19.01.2016).

Der Begriff des Selbstbewusstseins

Selbstbewusstsein ist zunächst das Bewusstsein seiner selbst. »Ich denke, also bin ich« – so hatte es Descartes als erste und zugleich logische Selbstgewissheit des Denkens exponiert: Der radikale Zweifel an der Gewissheit aller alltäglichen, wissenschaftlichen und theologischen Vorstellungen kann eines nicht mit einschließen: dass dieser Zweifel stattfindet und in das Bewusstsein eines zweifelnden Subjekts fällt. Dieses Subjekt erkennt sich im radikalen Zweifel als Bewusstsein, in das der Zweifel fällt, und wird auf diese Weise Selbstbewusstsein. Dieses Subjekt ist im logischen Sinne erstes, denn es bezeichnet dasjenige Vermögen, das zweifeln kann, noch bevor es sich dessen bewusst wird. So ist der Satz »Ich denke« nicht der erste Satz des Textes der Meditationen, sondern der erste logische Schluss, dem der radikale Zweifel an der Realität und Gewissheit sinnlicher Vorstellungen vorangeht. Und doch ist das Vermögen zu schließen seinerseits dem ersten Satz des Textes logisch vorausgesetzt. »Der Zeit nach geht keine Erkenntnis in uns vor der Erfahrung vorher, und mit dieser fängt alle an.«⁴ Es ist das denkende, seiner selbst bewusste Subjekt, und indem das Subjekt denkt, ist es eines, mithin diejenige Einheit, in der alle Vorstellungen von den Gegenständen enthalten sind. Das »Ich denke, also bin ich« ist somit nicht nur auf sich bezogen, sondern muss darüber hinaus alle meine Vorstellungen begleiten können.

Mit dem Selbstbewusstsein ist so die Form der Einheit aller Gegenstände gegeben, aber eine Form ist immer Form von etwas Konkretem, sonst wäre sie ihrerseits leer. Dieses Etwas sind die Vorstellungen von den Dingen, wobei die Vorstellungen die Dinge im Bewusstsein zitieren. Sie kommen als sinnliche Eindrücke in das Subjekt, also als Gesehenes, Gehörtes, Gefühltes usw. und sind zeitlich und räumlich angeordnet; sie sind aber noch nicht begrifflich geordnet und in dieser Hinsicht mannigfaltig und chaotisch. Die Dinge zu erkennen, bedeutet also, die Vorstellungen diskursiv zu ordnen und ihr Wesen zu begreifen, oder, mit Aristoteles gesagt,

4 Immanuel Kant: *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg 1998, B1.

anzugeben, was sie sind bzw. wovon sie ausgesagt werden. Diese Einordnung und Kategorisierung der Vorstellungen liegt nicht in den Sinneseindrücken, sondern ist die Zutat des Denkens.

Das logisch erste und sehr allgemeine Kriterium dieser Ordnung ist dann die durch das Selbstbewusstsein gegebene Form der Einheit dieser Vorstellungen im Ich. Solange die Vorstellungen ungeordnet bleiben, liegen sie gleichgültig nebeneinander oder widersprechen sich sogar, was der Forderung nach Einheit des Selbstbewusstseins zuwider läuft. Ein gerader Stock, der ins Wasser gehalten wird, erscheint optisch auf der Wasseroberfläche als krumm. Der optische Eindruck steht also im Widerspruch zum haptischen, Widersprüche sind aber zu vermeiden: Ein Stock kann nicht zugleich gerade und krumm sein. Der Widerspruch lässt sich auflösen, wenn nach Hinsichten unterschieden werden kann. Mit der physikalischen Erklärung, dass es sich nach den Gesetzen der Optik um eine Spiegelung auf der Wasseroberfläche handelt, lässt sich dieses Phänomen vom haptischen Eindruck des geraden Stocks unterscheiden. Um die mannigfaltigen und sich widersprechenden Sinneseindrücke zu vermitteln, müssen sie also erkannt werden. Erst dadurch werden die Vorstellungen der Form der Einheit subsumiert. Die Einheit muss also als Einheit der Vorstellungen erst realisiert werden.

Dieser Begriff des Selbstbewusstseins wirft zwei grundlegende Probleme auf:

Erstens gibt das Selbstbewusstsein die Form der Erkenntnis vor: Alle Vorstellungen, alle Gegenstände der Erkenntnis müssen in die Einheit des Selbstbewusstseins integriert werden. Das heißt, sie müssen widerspruchsfrei bestimmt werden, es muss die Übereinstimmung von Form und Inhalt, Denken und Gegenstand hergestellt werden. Dass die Herstellung dieser Einheit der Gegenstände gelingt, ist aber nicht sicher, sondern erst im Resultat des Erkennens gezeigt. Die Form der Einheit des Selbstbewusstseins setzt die Handlung der Herstellung dieser Einheit voraus, deren Herstellung ist aber überhaupt nur möglich, wenn die Einheit des Selbstbewusstseins wenigstens der Form nach dieser Einheit der Vorstellungen schon vorausgesetzt ist. Die Reflexion des Selbstbewusstseins droht zirkulär zu werden.

Zweitens: Wenn das Denken sich an den Vorstellungen arbeitet, dann ist die Frage, was diesen Vorstellungen außerhalb des Bewusstseins entspricht. Alles, was wir von den Objekten, die durch die Vorstellungen repräsentiert werden, wissen, wissen wir bewusstseinsimmanent, durch unsere Vorstellungen. Wenn es aber unsere Vorstellungen sind, dann ist der Ausweis der Objektivität dieser Vorstellungen ein Problem. Woher können wir wissen, dass das, was wir wissen, nicht nur eine Projektion, eine Wahnvorstellung, sondern auf etwas außerhalb unserer Wahrnehmungen und unseres Denkens objektiv bezogen ist?

Die Wahrheit der Gewissheit

Der Begriff des Selbstbewusstseins wird von Hegel aus einem philosophischen Programm begründet, dessen Ziel die Herstellung der dialektischen Übereinstimmung von Denken und Gegenstand ist. Das bedeutet in Bezug auf das erste Problem, die wechselseitige Verwiesenheit der Form der Einheit des Selbstbewusstseins auf die ausgeführte Einheit der Gegenstände untereinander: Das Denken beabsichtigt die Ausführung der Einheit der Gegenstände untereinander als objektiv gegebenen mit den Vorstellungen von ihnen und der Form der Einheit des Selbstbewusstseins. Selbstbewusstsein wird als prozessuales Verhältnis des Denkens und Handelns zu Gegenständen verstanden. Wenn sich Hegel also die Realisierung der Einheit des Selbstbewusstseins vornimmt, geht es um nichts Geringeres als die Entwicklung eines Systems der philosophischen Wissenschaften. Damit wird die Philosophie als eine Wissenschaft bestimmt, die einen substantiellen und realen Gegenstand hat. Dieser Gegenstand sei mit Mitteln zu erfassen, die in Analogie zu naturwissenschaftlicher Erkenntnis notwendig allgemeine Aussagen über ihren Gegenstand ermöglichen. Die realisierte Einheit des Selbstbewusstseins hat dann die Gestalt eines wissenschaftlichen Systems, in dem daher auch die einzelnen Gegenstandsbereiche ihren bestimmten Platz innehaben. Danach steht die *Wissenschaft der Logik* in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* am Anfang und mündet

in die Naturphilosophie, während auf die Naturphilosophie der Begriff und die Geschichte des Selbstbewusstseins, das Recht, die Kunst, die Religion und schließlich die Philosophie folgen.

Um das zweite Problem zu lösen – die Objektivität der Vorstellungen – verweist Hegel darauf, dass nicht nur dann ein Widerspruch vorliegt, wenn dem Denken die Vorstellungen ungeordnet integriert werden, sondern auch dann, wenn seinen Vorstellungen objektiv keine Gegenstände korrespondierten. Um sich bestimmen zu können, benötigt Denken etwas, das real von ihm unterschieden ist, wobei ein Unterschied zwischen Subjekt und Objekt nur dann substantiell ist, wenn er nicht nur bewusstseinsimmanent gefasst wird. Die reale Differenz zwischen Subjekt und Objekt ist also Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis. Umgekehrt: Wenn die reale Differenz ein Konstituens des Denkens ist, das denkend erfasst wird, dann ist sie ihrerseits eine Denkbestimmung, so dass noch dasjenige, was den Vorstellungen außersubjektiv entspricht, eine Bestimmung des Denkens und praktischen Tuns wird. Die Objektivität der Vorstellungen ist für das Denken somit eine Bedingung. Als Bedingung des Denkens ist aber das außersubjektive Korrelat der Vorstellung in seiner Substantialität wiederum eine Bestimmung des Denkens, und dessen Erkenntnisse sind keine Projektionen, sondern Erkenntnisse dieses Gegenstandes.

Dem Standpunkt dieses systematischen Begriffs des Selbstbewusstseins ist die geschichtliche Entwicklung des Bewusstseins eines Selbst vorausgesetzt und damit die Entwicklung des Bewusstseins der Wissenschaftlichkeit des Selbstbewusstseins. Oder anders gesagt: Die Ausführung und Vermittlung des Vermögens mit seinen Objekten geschieht in der Erfahrung, in der Zeit. Zwar ist das Selbstbewusstsein an sich als Vermögen seiner geschichtlichen Realisierung vorausgesetzt (es ist logisch Erstes). Aber bevor es nicht erkannt ist, kann seine Bestimmung, können seine Inhalte nicht angegeben werden. Es ist der Möglichkeit nach Wissen, aber in seiner Unmittelbarkeit zugleich unbestimmt. So ist es unmittelbares Wissen oder – die Figur lässt sich auch umgekehrt lesen – Wissen des Unmittelbaren. Damit eröffnet Hegel die Überlegungen der Phänomenologie des Geistes. Das unmittelbare Wissen, welches ununterschieden die Vorstellungen seiner

Gegenstände enthält und nicht enthält, ist zugleich mit sich identisch und nichtidentisch. Damit ist es aber zugleich der absolute Widerspruch, denn es ist alles und sein Gegenteil. Wenn etwas Alles und sein Gegenteil ist, dann kann seine Bestimmung nicht angegeben werden; es ist als absoluter Widerspruch deshalb so gut wie nichts.

Um diesen Widerspruch zu lösen, soll etwas bestimmt werden. Es wird geklärt, wie sich die Elemente, die der absolute Widerspruch enthält, unterscheiden. Das heißt, sie werden geordnet und in dieser Ordnung widersprechen sie sich dann nicht mehr, weil angegeben werden kann, in welcher Hinsicht sie ein Moment des Selbstbewusstseins sind und in welcher nicht. Konkret bedeutet das, dass in der *Phänomenologie des Geistes* Vorstellungen, die geistesgeschichtlich bestimmend waren, geordnet und auf ihre Bedeutung für die Reflexion des Selbstbewusstseins hin befragt werden, so etwa die Funktionen der Herrschaft, der Religion, der Aufklärung, der Bildung, der Naturbeobachtung, der Sittlichkeit etc.

Damit ist das Werden des Selbstbewusstseins, seine Geschichte ebenso konstitutiv, wie sein erkenntnistheoretischer Begriff. Das Ziel der Entwicklung des Selbstbewusstseins der *Phänomenologie* ist sein vollständiger Begriff und damit ein Bewusstsein, das den geschichtlichen Entwicklungsprozess vollzogen und reflektiert hat, das heißt, es hat die Integration und Organisation seiner geistesgeschichtlichen Inhalte durchgeführt und sich durch seine Gegenstände hindurch erkannt und verstanden. Insofern setzt sich die Entwicklung des Selbstbewusstseins in der kollektiven Dimension des Geistes fort. Diesen Begriff eines voll entwickelten, mit den Gegenständen und der Gattung vernunftbegabter Sinnenwesen vermittelten Selbstbewusstseins nennt Hegel das absolute Wissen.

Ist der Standpunkt des entwickelten Selbstbewusstseins im absoluten Wissen einmal erreicht, hat das Konsequenzen. Das Selbstbewusstsein war bislang als Einheit von Bewusstsein, Form des Denkens und Erfahrungen bestimmt und damit ein individuelles Selbstbewusstsein – individuell in der Weise, dass es auf einen Körper verwiesen ist, der sinnliche Erfahrungen ermöglicht. Die Gehalte, die Form dieses Selbstbewusstseins waren dagegen allgemein. Allen denkenden Wesen muss als denkenden Wesen die

Form des Selbstbewusstseins zukommen. Wenn Hegel mit der *Phänomenologie des Geistes* das Programm verfolgt, die Vorstellungen und Erscheinungen des individuellen Bewusstseins als systematische Bildungsmomente eines allen Individuen gemeinsamen Selbstbewusstseins, also als Gattungsbewusstsein vernunftbegabter Sinnenwesen zu erweisen, dann hat das die Konsequenz, dass es das Individuelle in den Stand des wissenschaftlichen Begriffs erhebt. Das absolute Wissen, das aus der Entwicklung in der *Phänomenologie des Geistes* resultiert, ist seinem Bedeutungsumfang nach, wiederum mit Kant gesprochen, notwendig allgemein geltendes Wissen. Die Wahrheit des Selbstbewusstseins ist nach Hegel also, dass es seine subjektiven Vorstellungen transzendiert und seine Individualität als ein überindividuelles Moment seiner selbst begrifflich rekonstruiert.

Für das systematische Vorgehen Hegels spricht, dass auf die empirische Geschichte als unmittelbare Erfahrung derjenigen, die sie gemacht haben, ohnehin nicht direkt zugegriffen werden kann, denn deren Erinnerungen sind mit ihnen verschwunden. Sie bildet sich nur indirekt ab als kollektive Erinnerung in Dokumenten, Artefakten, rekonstruierenden Geschichtserzählungen etc. Als Rekonstruktionen sind sie aber bereits durch das Bewusstsein hindurchgegangen, das heißt, sie wurden subjektiv interpretiert, womöglich sogar verändert. Zudem erscheinen in der Erinnerung die Momente nicht unbedingt vereinzelt und in der zeitlichen Reihenfolge des Geschehenen, sondern tendenziell gleichzeitig und systematisch als unter- und nebeneinander innerhalb der Einheit des Bewusstseins angeordnet. Ihr Ordnungskriterium ist also die Einheit des Selbstbewusstseins und dessen diskursive Form, eine Konsequenz, die Hegel nicht nur in der *Phänomenologie* zieht und durchführt. In der Erinnerung sind aber die Toten von den Lebenden nicht individuell, sondern nur begrifflich unterschieden. Nur so kann der Kampf auf Leben und Tod eine Erfahrung für das Selbstbewusstsein werden, die im Begriff der Erfahrung und im Begriff des Kampfes aufgehoben wird – für denjenigen hingegen, der real um sein Leben kämpft und verliert, kann keine Erfahrung des Selbstbewusstseins mehr werden. Für ihn wird gar nichts mehr, er ist tot. Die Unterscheidung zwischen Leben und

Tod ist eine zwischen organischer und toter Materie, nicht aber eine des Selbstbewusstseins, das dem Organismus zwar aufsitzt, ohne aber mit ihm identisch zu sein. Mit der notwendigen Transzendierung der Erfahrung droht die Rechtfertigung des Leids, das mit dem Kampf auf Leben und Tod, ebenso mit der herrschaftlichen Unterwerfung verbunden ist. Walter Benjamin hat diese Art der Rechtfertigung als Instrumentalisierung, Missbrauch der getöteten Unterlegenen durch die Sieger der Geschichte bezeichnet. »[A]uch die Toten werden vor dem Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat zu siegen nicht aufgehört.«⁵

Eine ähnliche Unterscheidung greift für den Gegenstandsbereich des Historischen: Im absoluten Wissen ist die Geschichte des Selbstbewusstseins reflektiert worden; als reflektierte Erfahrungsgeschichte ist sie Wissen. Dem bleibt aber die Geschichte, die dort reflektiert wird, als Gegenstand, als Material zugleich unterstellt. Die Geistes- und Menschheitsgeschichte ereignet sich vor, während und nach der historischen Begriffsbildung, kurzum unabhängig davon, ob sie Gegenstand der selbstbewussten Reflexion wird oder nicht. Die reale Geschichte (im Gegensatz zu der reflektierten) verläuft nach anderen Regeln als die Erfahrung des Selbstbewusstseins der *Phänomenologie*. Ihr Verlauf richtet sich nicht nach dem Ziel, Wissen zu werden. Sie verläuft nicht teleologisch, sondern vor allem chronologisch, wobei ihr Verlauf von herrschaftlich organisierten Einzelinteressen und der darin konstitutiven Gewalt durchwirkt ist. Nur vereinzelt können sich vernünftige Einsichten ebenso vereinzelter Individuen realisieren. Das Selbstbewusstsein der *Phänomenologie* erhebt dagegen Phänomene, die auch Phänomene geschichtlicher Willkür sind, wie den Kampf auf Leben und Tod, zu einer für die Genese des absoluten Wissens notwendigen Erfahrung des Selbstbewusstseins. Schließlich ist auch die Anordnung der einzelnen Vorstellungen nicht chronologisch, sondern systematisch. Das Verhältnis von Herrschaft und Selbstbewusstsein ist widersprüchlich und es ist historisch notwendig. Inwieweit diese historische Bedingung

5 Walter Benjamin: *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders., *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt am Main 1961, 270.

aber in das Wissen darüber kategorial zu transformieren ist, bleibt fraglich. »Das Subjekt historischer Erkenntnis ist die kämpfende, unterdrückte Klasse selbst«⁶ und nicht das absolute Wissen.

Hegels Begriff des Selbstbewusstseins ist absolut in dem Sinne, dass es seine geschichtlich und individuell überlieferten Gehalte begrifflich transzendiert, also sie objektiviert und damit vollumfänglich realisiert. Dem absoluten Wissen werden die Individuen tendenziell zu Mitteln, zu Funktionen der Realisierung des absoluten Begriffs. Hegel entwirft das System dieser Objektivität als System der enzyklopädischen Wissenschaften. Das Subjekt dieses Systems, das absolute Selbstbewusstsein, ist dessen Idee oder Geist.

Zur Stellung der Kunst im Hegel'schen System

Anders erscheint die Stellung des Individuums zum Wissen in den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst. Es ist hier kein aufgehobenes Moment, sondern Träger und Agens der Idee, auch insofern es diese reflektiert und als geschichtliches Subjekt ausführt: »Die Gattung ist nur als freies Individuum, ist als Gattung als solche nur ein bloß Äußerliches oder bloß Innerliches. Das Wahre als Wahres ist im wissenden Individuum, das Gute wird durch den Menschen verwirklicht, und diese Individualität gehört zum Guten. Alles Wahre ist nur als Individuelles, als für sich-seiende Einheit.«⁷

Dies mag an der spezifischen Form des Selbstbewusstseins liegen, die mit der Kunst verhandelt wird. Zunächst einmal ist das die Kunstwerke organisierende Prinzip dasselbe, das die gesamte *Enzyklopädie* organisiert: die Idee oder der Begriff der in ihrer Differenz aufeinander bezogenen Gegenstände des menschlichen Denkens und Handelns. Von anderen Gegenstandsbereichen wird die Kunst durch die spezifische Weise der Beziehung auf das Material unterschieden: »Die natürlichen Dinge sind nur, sind nur einfach, nur einmal. Doch der Mensch als Bewußtsein verdoppelt sich, ist einmal, dann ist er für sich, treibt, was er ist, vor sich, schaut sich an, stellt

6 A. a. O., 275.

7 G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Hamburg 2007, 74 f.

sich vor, ist Bewußtsein von sich; und er bringt nur vor sich, was er ist. Es ist also das allgemeine Bedürfnis des Kunstwerks im Gedanken des Menschen zu suchen, indem das Kunstwerk eine Art und Weise ist, dem Menschen, was er ist, vor ihn zu bringen.«⁸

In den Kunstwerken wird nach Hegel das sinnliche Material so geformt, dass es zur Erscheinung der Idee des Menschen wird. Gelingt die Darstellung, dann ist das Kunstwerk schön, es scheint in ihm der Gedanke des Menschen durch.⁹ Das, was sich in den Kunstwerken zum Ausdruck bringt, ist nach Hegel im Gedanken des Menschen zu suchen. Die Kunstwerke sind Artefakte, das heißt, in ihnen wird etwas vergegenständlicht, das dem Material nicht an sich zukommt. Darin unterscheiden sich Artefakte zunächst nicht von Kunstwerken.¹⁰ Die Bestimmung als Kunstwerk kommt den Artefakten erst dann zu, wenn sie schön sind. Schön sind sie nach Hegel, wenn sie der Idee eine sinnliche Gestalt geben. Ihrem Bereich nach unterscheiden sich die Kunstwerke von den anderen Gestalten des enzyklopädischen Systems. Sie sind weder logisch, noch moralisch,

8 A. a. O., 13.

9 Hegel bestimmt den Schein als jedem Wesen zugehörig. Trotzdem sei der Schein in der Kunst ein besonderer: »Die Kunst im Gegenteil hat in ihrer Darstellung dieses: auf ein Höheres hinzuweisen.« (G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg 2003, 3). Annemarie Gethmann-Siefert weist darauf hin, dass die Formulierung, das Schöne sei sinnliches Scheinen der Idee, in den Originalquellen bei Hegel nicht verwendet wird. Vgl. »Einleitung: Hegels Ästhetik oder Philosophie der Kunst«, in: G. W. F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg 2003, XXXV f.

10 Einer Säuglingsbadewanne ist nicht anzusehen, dass sie ein Kunstwerk ist, selbst dann nicht, wenn sie von Joseph Beuys persönlich mit Kupferdraht bearbeitet und mit Heftpflastern, Mullbinden und Fett ausgestattet wird. Dann erscheint sie als eine schmutzige Badewanne. Das haben jedenfalls die Mitglieder des SPD-Ortsvereins Leverkusen-Alkenrath so gesehen, die die Wanne säuberten, um nach einer Feier Sektgläser darin abzuwaschen (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Joseph_Beuys%E2%80%99_Badewanne, abgerufen am 8. 8. 2017). Wenn der Kunstcharakter, der Gehalt nicht mehr substantiell an das physikalische Material gebunden ist, verläuft die Grenze zwischen Kunst und Artefakt fließend – im Falle der beuyschen Säuglingsbadewanne wird das Kunstwerk relational über den Museumsraum definiert; die Ausstellungspraxis wird zum Gegenstand der künstlerischen Reflexion. Es geht nicht um die stofflich-ästhetischen Eigenschaften von Badewannen, in die als Werk ein Gehalt objektiv eingearbeitet worden wäre.

noch politisch, noch bedienen sie ein praktisches Interesse. Sie haben nur diesen einen Zweck: das Wesen in den Kunstwerken zum Erscheinen zu bringen und damit sie selbst zu sein.

Auf der Seite des Materials unterscheiden sie sich ebenfalls von anderen Gegenständen, denn das Material bedeutet nicht sich selbst. Es geht nach Hegel nicht darum, wie es sich mechanisch oder chemisch verhält. Auch geht es nicht darum, ob es lebt oder irgendwelche Bedürfnisse befriedigt o. ä. Das Material stellt vielmehr eine Oberfläche dar, auf der sich die Idee abbilden kann. Es ist Schein der Idee, also mit den Termini der Wissenschaft der Logik gesagt: Ein Sein, das unmittelbar an ihm selbst ein Nichtsein ist. Das Problem ist aber, dass die Idee absolut ist, also nicht im endlichen Material darstellbar. Umgekehrt ist das Material einzeln und endlich, daher nicht fähig, die absolute Idee adäquat darzustellen. Um die Darstellung ist es aber in der Kunst zu tun.

Hegel weist darauf hin, dass im Unterschied zur Idee des Wahren und im Unterschied zur Substanz des Materials in den Kunstwerken etwas Eigenes entsteht: das Bild der Idee, das als Träger der Bedeutung des Kunstwerks zwischen Idee und Material eingespannt ist. Damit verdoppelt sich der Materialbegriff: Das physikalisch bestimmte Material, der Klang, der Marmor, die Ölfarbe werden zur Musik, zur Skulptur, zum Gemälde und damit von dem Bild unterschieden, das die Idee symbolisiert. Zum Beispiel ist das physikalische Material der römischen Kopie der Laokoon-Gruppe der Marmor, das Bild, welches die Idee symbolisiert, ist der in den Figuren der Gruppe personifizierte Mythos. Die menschliche Gestalt ist das Bild, in dem nach Hegel etwas Göttliches repräsentiert wird. Die menschliche Gestalt ist besser als der Marmor dazu geeignet, die Vorstellung einer absoluten Idee zu geben, obgleich sie nur ein in Marmor eingearbeitetes Bild dafür ist.

Der Idee am adäquatesten ist nach Hegel dasjenige Material, das seinen physikalischen Charakter zurückstellt, sich also in seinen mechanisch-chemischen Eigenschaften so weit negiert, dass es auch tatsächlich als Oberfläche erscheint – welches also unmittelbar an ihm selbst ein Nichtsein ist. Daran gemessen ist der Stein, aus dem die antiken Tempel gebaut sind, am wenigstens geeignet; am avanciertesten ist hingegen das Wort des romantischen

Romans, das ausschließlich als Zeichen seiner begrifflichen Bedeutung fungiert und in dem der Raum in der Zeit aufgehoben ist, wobei Hegel mit der Romantik die Kunst des Barock und der Renaissance meint. Dass das Material, oder die Formgesetze, die an dem Material sich bilden, selbst zum Organisationsprinzip der Kunstwerke werden könnten, wie es dann in der Moderne thematisch wird, ist für Hegel insofern unvorstellbar.

Die spezifische Weise der Übereinstimmung von Idee und Material im schönen Kunstwerk, das Bild, wird geschichtlich gesucht. Die Etappen der historischen Entwicklung der Kunst sitzen dabei den begrifflichen Entwicklungsstufen auf. Die symbolische Kunstform ist die erste Form, in der zwar danach gestrebt wird, eine Darstellung des Ideellen zu finden, die aber noch kein adäquates Verhältnis der Vermittlung beider Elemente kennt. Historisch entspricht der symbolischen Kunstform die orientalische Kunst, in der das rationale Moment der Idee durch Übertreibung des Endlichen dargestellt wird, zum Beispiel Vishnu als vielarmige Göttergestalt, wobei die Vielarmigkeit die Unendlichkeit des Göttlichen symbolisieren soll, ihr aber eigentlich inadäquat bleibt.

Das Ideal des Schönen ist für Hegel in der klassischen Kunst realisiert, wo die menschliche Gestalt zum Symbol der Idee wird. In der antiken Götterwelt wird das Ideal einer gelungenen Vermittlung des menschlichen Selbstbewusstseins mit der Welt reflektiert und dargestellt.

Mit der antiken Kunst entstehe aber auch das Bewusstsein davon, dass die Idee (welche Hegel zufolge am Ende die Idee eines Systems der philosophischen Wissenschaften ist) in der sinnlichen Materie gar nicht adäquat darstellbar ist, sondern dass ihr Medium abstrakter sein muss – zunächst als Vorstellung und Ritual in der Religion, schließlich aber in der Philosophie selbst, die begrifflich agiert. Die romantische Kunstform macht sich die Darstellung der Unangemessenheit von Idee und Gestalt zum Thema, wobei die Gestalt nur noch Beiher spielendes ist. In diesem Zusammenhang wird die Ironie zu einem tragenden Stilmittel, insofern sich die Idee durch die Ironie von der Gestalt distanziert.

In der romantischen Kunstform treten also Idee und Material auseinander: Auf der einen Seite steht das Bewusstsein des

absoluten Geistes (der übrigens in den Vorlesungen als religiöser Geist gefasst wird), auf der anderen das Material.¹¹ In der ironischen Kommentierung dieses Endlichen überwindet der Geist die Kunst als höchste Ausdrucksform. Das Bild geht über in die Offenbarung der Religion, die Gemeinde und den Ritus. Maßstab der Kunstbetrachtung ist für Hegel also die Darstellung der Versöhnung von Idee und Material.

Gemäß der *Enzyklopädie* geht die Kunstphilosophie aus dem objektiven Geist hervor und damit aus der sittlichen Gesellschaft. Diese stellt den menschlichen Individuen, die zugleich vernunftbegabte Gattungswesen sind, ihre Existenzbedingungen zur Verfügung. Diese Existenzbedingungen betreffen ihr ökonomisches Auskommen ebenso wie die institutionelle, politische und sittliche Organisation des Gemeinwesens. Die bürgerliche Gesellschaft ist die Ökonomie innerhalb der sittlichen Gesellschaft, die von Hegel als eine Sphäre konkurrierender Interessen ausgewiesen wird. Ökonomisch beziehen sich die Mitglieder der Gesellschaft also nicht kooperierend als vernunftbegabte, sondern konkurrierend als pragmatische Sinnenwesen aufeinander. Erst durch sozialstaatliche Maßnahmen wie die Korporationen und die übergreifende Instanz des Staates wird der gesellschaftliche Zusammenhang koordinierbar, ohne dass die Widersprüche gelöst würden. Hegel selbst dokumentiert das.¹² Die Individuen sind somit in der Gesellschaft mit dem allgemeinen Wesen, das auch ihr Wesen ist, nicht hinreichend vermittelt.

11 Vgl. Carolyn Iselt: *Die Bedeutung der Religion für die Kunst. Zur Entwicklung der Kunst in den drei Auflagen der Enzyklopädie*, in: Thomas Oehl u. Arthur Kok (Hg.): *Objektiver und absoluter Geist nach Hegel*, Leiden/Boston (erscheint vorauss. 2018).

12 Er dokumentiert die Widersprüche, ohne aber die ökonomischen Gesetzmäßigkeiten zu erkennen, die diese Widersprüche provozieren. So geht Hegel zum Beispiel davon aus, dass das Eigentum die Versorgung der Mitglieder der Gesellschaft mit Persönlichkeits- und Besitzrechten gewährleistet, ohne die Kehrseite dieser Rechtsinstitution zu sehen. Das Privateigentum schließt andere von der Nutzung aus und ist damit als Privateigentum an Produktionsmitteln konstitutiv für das Phänomen der Verarmung (bei Hegel unter dem Ausdruck des Pöbels gefasst) in den neu aufkommenden Industriestaaten. Vgl. Maxi Berger: *Arbeit, Selbstbewusstsein und Selbstbestimmung bei Hegel*, Berlin 2012, 184–257.

Die Beschäftigung mit der Kunst setzt die gesellschaftliche Organisation bereits voraus, die es ermöglicht, wenigstens einzelne Menschen von der Notwendigkeit freizustellen, sich um die unmittelbaren Erfordernisse des Lebens kümmern zu müssen. Kunstschaffen ist ökonomisch nicht produktiv. Kunst hat ihre systematische Berechtigung bei Hegel als Medium der Selbstverständigung des absoluten Geistes. Ihr obliegt die Darstellung der Versöhnung von Wesen und Individualität der Menschen. »Was nun den Ausgang selbst betrifft, so muß er versöhnend, affirmativ sein: Das Gleichgewicht des Sittlichen, das gleiche Gelten beider Mächte muß zur Anschauung kommen. Beide Seiten haben Unrecht und werden in Einheit gesetzt, dadurch daß sie in Harmonie kommen. Hierdurch ist das Gemüt wahrhaft sittlich befriedigt; gerührt durch die Individuen, versöhnt in der Sache. [...] Solche Versöhnung ist in der Antigone. Hier hat der Zuschauer diese Befriedigung; die Aussöhnung ist an sich in der Sache geschehen, und so ist das Gemälde am meisten plastisch. Ein Zug der Anerkennung ihres Anderen ist in der Antigone selbst. Denn sie sagt: Weil wir leiden, wollen wir, gefehlt zu haben, zugeben. Darin ist die Versöhnung mit ihrem Leiden ausgesprochen.«¹³

Das bedeutet aber auch, dass mit der Kunstreflexion der Sache nach ein eigener Gegenstandsbereich auf der Grundlage gesellschaftlicher Organisation begründet wird. Die Versöhnung der Individualität in der Gesellschaft hat nicht denselben Charakter wie die Versöhnung in der Kunst, denn der Gehalt der Kunstwerke hat selbst Scheincharakter.

Die Einheit des Selbstbewusstseins droht zu zerfallen: In der Gesellschaft erfahren die Individuen die Brüchigkeit ihrer Vermittlung mit dem Geist, während die Aussöhnung dieser Brüche zwischen Individuum und Sittlichkeit in der künstlerischen Darstellung vorgestellt wird. Hegel führt dabei den Scheincharakter der Versöhnung in den Kunstwerken parallel zu der Versöhnung im Sittlichen. Dass der Scheincharakter auch impliziert, dass die Versöhnung nicht politisch realisiert ist, wird für Hegel nicht zum Problem. Das Moment des Individuums, welches sich in den

13 G.W.F. Hegel: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Hamburg 2003, 306–307.

Kunstwerken aussöhnt, ist das Bild oder Ideal des Individuums; es sind nicht die Subjekte der Geschichte. Es macht sich so ein Bild seiner Versöhnung in den Kunstwerken, während es das politische und gesellschaftliche Leiden hinter sich lässt als ungelöste Antagonismen der Realität. Schein ist nicht nur ein Sein, das unmittelbar an ihm selbst ein Nichtsein ist, sondern es ist eine Fiktion, die sich der kategorialen Bestimmung durch den Begriff auch entzieht.

Auch der Materialbegriff wird dadurch innerhalb der Kunst doppeldeutig: Das physische Material wird vom Stoff unterschieden, wobei beide in der Einheit des Kunstwerkes aufgehoben werden, so dass die Idee ohne beide materiellen Momente nicht objektiviert wäre. Aber auch bezogen auf Gesellschaft und Religion liegt das jeweils Differenzierende zur Kunst in der Stellung des Materials zur Idee. In der Gesellschaft erscheint das Materielle in den Gebrauchswerten und im weitesten Sinne auch in den Institutionen, in der Kunst erhält sie die weitere Bedeutung des Stoffes, der dargestellt wird, während die Überwindung des Materiellen zum Argument des Übergangs von der Kunst in die Religion wird.

Die Fiktionalität, die den Stoff in der Kunst als Material charakterisiert, ist eine qualitative Erweiterung des Scheinbegriffs der Wissenschaft der Logik: Die Stoffkategorie als Qualität des Materials ist nicht materiell, aber vergegenständlicht im physischen Material. Zugleich ist sie bestimmt nur, weil sie an der Geistbestimmung teilhat. Der Stoff speist sich aus der materiellen wie diskursiven Erfahrung des Geistes, ohne in dem einen oder anderen aufzugehen. Fiktionalität ist so einerseits negativ bestimmbar, nämlich in Abgrenzung gegen die Sittlichkeit, indem die Versöhnung versinnbildlicht wird, wo sie nicht gesellschaftlich real ist, und sie entsteht produktiv in den Bildern, die dem darzustellenden Geist als Stoff adäquat sein sollen.

Gegen die Gesellschaft ist die Kunst aufgrund ihrer Fiktionalität in einer Hinsicht kritisch: Sie hat das Potenzial, der Gesellschaft ihr uneingelöstes Programm vor Augen zu halten. Gegen die Religion ist die Kunst materialistisch. Die Idee ist in allen ihren Reflexionsgestalten potentiell absolut, soll aber erst in der religiösen Vorstellungswelt diesem Absolutheitsanspruch gerecht werden. Tatsächlich sind auch schon in der Kunstphilosophie Hegels die