

Hegels Kunstphilosophie

Von CHRISTA DULCKEIT - v. ARNIM

A

Die heutigen Bestrebungen zur Wiedererweckung, oder besser gesagt, zur erneuten Durchdringung und Verarbeitung des deutschen Idealismus, zeigen immer aufs Neue, daß die mächtig emporblühende Einzelwissenschaft im 19. Jahrhundert und bis auf unsere Tage die Systeme dieser letzten großen Epoche europäischer Philosophie überhaupt nicht überwunden, sondern nur beiseitegeschoben hat. Die oft wiederholte These von der Auflösung der Philosophie durch Hegel, die sich um so verhängnisvoller ausgewirkt habe, weil die Philosophie durch ihn zur höchsten Blüte entwickelt, in einen um so tieferen Abgrund stürzen mußte, will den großen Meister der alten Zeit zum Mitverursacher einer notwendigen geistesgeschichtlichen Entwicklung machen. Man kann aber nicht Hegel dafür verantwortlich machen, daß der von verständlichem Stolz über die Hochleistungen der Einzelwissenschaft erfüllte Zeitgeist ohne die Philosophie auskommen wollte, ja sie ein für alle Mal für überwunden hielt, nicht ohne ihre notwendige Rolle in der Vergangenheit großmütig anzuerkennen. So mußten nicht nur Hegel und Schelling, denn auch er wurde nicht mehr verstanden, sondern die Philosophie überhaupt, ihrer Antithese weichen. Und dort wo man scheinbar an die Tradition anknüpfte, im dialektischen Materialismus, wurde Hegel im Kern verfälscht und in rein formalistischer Weise ausgebeutet. Aber der Triumph über die Niederlage der Philosophie, der uns in allen Wissenschaftsgeschichten aus der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts begegnet, hat seit langem einer neuen Besinnung Platz gemacht. Trotzdem scheint es mir keineswegs sicher, daß diese Besinnung eine allgemeine ist. Nicht nur im naiven Bewußtsein lebt die Denkweise des Positivismus in unverminderter Stärke fort, auch die Vertreter der Einzelwissenschaften erkennen nur vereinzelt die Notwendigkeit der Einordnung ihrer Disziplinen in ein philosophisches Weltbild an. Wir sind heute noch nicht so weit, daß wir nur offene Türen einrennen mit einer Forderung nach der Einheit der Wissenschaft auf der Grundlage einer Einheit des Unbelebten, Belebten und der Menschenwelt und in der Überhöhung dieser drei Seinsbereiche durch eine neue Metaphysik. Darum ist es so wichtig, ein durch Verzerrungen ungetrübtetes Bild der Fundamente zu erhalten, auf denen wir stehen. Unsere Bemühungen um den wesentlichen, bleibenden Kern des deutschen Idealismus, zugleich Bemühungen um das Resultat von 2500 Jahren abendländischen Denkens, sind die Voraussetzung für die Neugestaltung einer umfassenden Philosophie.

Die Kunstphilosophie spielt in diesem Zusammenhang eine nicht unbedeutende Rolle. Denn das große Thema aller Philosophie, die Ineinsbindung von Gott, Mensch und Welt muß auch von der Seite ihrer realen Darstellung einge-

ordnet und gedeutet werden, denn die darstellende Vernunft gehört unerlässlich zum Wesen des Menschen. Seit jeher hat es neben der Welt der Ideen eine Welt der Bilder gegeben, ja wir wissen heute, daß sie weit älter ist als das Reich der Ideen. In typisierter Weise ist sie, neben Religion und Philosophie, die eine Form der Erfassung der Gesamtwirklichkeit auf der jeweiligen Stufe ihrer Entwicklung. Aus diesem Grunde schließt Hegel folgerichtig die drei Bereiche in der Sphäre des absoluten Geistes zusammen. Für ihn ist es keine Frage, daß sie zusammengehören, daß jeder in seiner Weise, denselben Ausgangspunkt und dasselbe Ziel hat. Aus der Welt der Objektivität, die in der Sittlichkeit des Staates ihren höchsten und konkretesten Ausdruck gefunden hat, kehrt der Begriff im absoluten Geist in die Innerlichkeit zurück, eine Innerlichkeit, die wahrhaft unendlich und frei ist, weil sie die äußerste Welt zu ihrer eigenen gemacht hat und nicht mehr durch sie beschränkt wird, weil sie darüber hinaus alles Wirkliche in seinem Urgrund zu fassen sucht und dabei zu der Einsicht kommt, daß dieser Urgrund des Endlichen ein Ebenbild des unendlichen Geistes ist.

Hegels Kunstphilosophie muß aus der Antithetik gegen eine Säkularisierung der Kunst in der formalistischen Ästhetik der Aufklärung im 18. Jahrhundert verstanden werden. Der deutsche Idealismus wendet sich ab von der gegenstandslosen Theorie des Schaffens und Genießens eines ästhetischen Subjekts mit seinen Empfindungen und Reaktionen. Aber ebensowenig genügt ihm die sich allein am Gegenstände orientierende vergleichende Kunstwissenschaft, die sich darauf beschränkt, die konstitutiven Formen und Gesetzmäßigkeiten der einzelnen Gestalten untereinander festzustellen und einzuordnen. Für ihn ist die vom menschlichen Geist geschaffene Einheit des sichtbaren und unsichtbaren Bildes von Gott, dem Menschen und der Welt der Grundvorwurf, an dem er alle seine kunstphilosophischen Bemühungen ausrichtet. Die Frage, ob man hierbei mehr empirisch oder normativ, subjektiv oder objektiv, formal oder inhaltlich vorgehen soll, wird damit von untergeordneter Bedeutung. Der Einheit alles Wirklichen muß die Einheit der Methode entsprechen. Eine umfassende Kunstphilosophie muß die verschiedenen Standpunkte in sich vereinen. Hierzu gehört ein vertieftes historisches Bewußtsein, das die geistesgeschichtlichen Zusammenhänge zu sehen vermag, und eine neue Selbstbewußtseinstheorie überhaupt, wie sie in der Fortführung und Ergänzung der transzendentalen Methode Kants durch Hegel in der Phänomenologie des Geistes gewonnen wird. Die Entwicklung der Selbstbewußtseinsgestalten in ihrer jeweiligen Entsprechung zu den Gestalten der Wirklichkeit ist der geniale Entwurf, in dem Wissensentwicklung und objektive Geisteswelt aufeinanderbezogen werden. Eine Kritik der historischen und poetischen Vernunft wird dadurch überhaupt erst möglich. Diese Entsprechung von Subjektivität und Objektivität, von Begriff und Wirklichkeit ist das große metaphysische Thema Hegels und des deutschen Idealismus überhaupt. Die Versöhnung von Idealismus und Realismus in einer großen neuen Synthese wird damit zum eigentlichen Ziel seiner philosophischen Bemühungen. Die Methode einer differenzierten spekulativen Dialektik er-

möglichst es ihm, diese seine Grundthese in allen Bereichen der Natur- und Geistesgeschichte durchzuführen und damit ein einheitliches System aller Seinschichten zu erarbeiten. Daß in diesem Zusammenhang auch die *f o r m a l e S e i t e* der Kunstbetrachtung nicht außer acht bleiben kann, liegt auf der Hand. Sie wird gekennzeichnet durch die Entwicklungsstufen des Symbolismus, der am Anfang einer Kunst steht, über den Klassizismus zum Formalismus. Es wird immer danach gefragt, wie weit das sichtbare Bild und sein Material mit der darzustellenden Idee übereinstimmt, inwieweit sich Inhalt und Form entsprechen.

In der Phänomenologie des Geistes geht Hegel den erkenntnistheoretischen Weg der Entwicklung der Bewußtseinsstufen bis zum absoluten Wissen. In seinem System zeigt er auf der andern Seite die stufenweise Entfaltung der Natur und des Geistes, die den inneren Gesetzen des Logos folgen muß, die Hegel in seiner Logik entwickelt hat und die den Bereichen der Wirklichkeit zugrunde liegen. Beide Entwicklungsreihen, die der Bewußtseinsgestalten und der Wirklichkeitsgestalten werden zusammengeschlossen in der Philosophie der Geschichte, die nun ihrerseits nicht das eigentlich Logische als solches, sondern die Vernunft in ihrer zeitlichen Ausbreitung zur Grundlage hat.

Aber das System wäre nicht vollständig, wenn die Unterscheidung zwischen dem endlichen und dem unendlichen Geist nicht dem Ganzen zugrunde gelegt wäre. Nur in dieser Unterscheidung ist ja eine Theorie des Geistes überhaupt möglich. Die Analogie zwischen dem Endlichen und dem Absoluten ist Gleichheit und Ungleichheit, Wandelbarkeit und Unwandelbarkeit, Immanenz und Transzendenz zugleich. Nur das dialektische Zusammenfallen der Gegensätze, ihre Unterschiedenheit in der Einheit, erklärt die Tatsache, daß Hegel im Bereiche des Endlichen vom absoluten Geist sprechen kann. Denn Kunst, Religion und Philosophie sind ja endlicher „absoluter“ Geist, aber sie sind gerichtet auf das Erfassen des Absoluten selbst. „Ich erhebe mich denkend zum Absoluten über alles Endliche und bin unendliches Bewußtsein und zugleich bin ich endliches Selbstbewußtsein, und zwar nach meiner ganzen empirischen Bestimmung.“ (Zitate nach Glockner. 15, 82). Im absoluten Darstellen, Vorstellen und Erkennen vom absoluten Geist ist die höchstmögliche Vollendung des Endlichen erreicht. „Darin aber, daß Gott wesentlich konkret ist, liegt die Quelle, die Wurzel des Menschen als Bewußtsein“ (19, 103).

Hegels Kunstphilosophie ist ein ausgezeichnetes Beispiel für das Ineinandergreifen aller drei Bereiche der Philosophie, der Phänomenologie, der Logik und der Geschichte. Im ersten allgemeinen Teil gibt Hegel die *l o g i s c h s y s t e m a t i s c h e* Grundlegung der Idee des Schönen oder des Ideals überhaupt, sowie sein Verhältnis zur Natur auf der einen und zur Kunst auf der andern Seite. Im zweiten besonderen Teil entwickeln sich die wesentlichen Unterschiede des Ideals zu einem Stufengang *g e s c h i c h t l i c h e r* und *p h ä n o m e n o l o g i s c h e r* Gestalten. Der dritte Teil behandelt in einem System der Kunstgattungen und Arten das Kunstwerk als solches. In allen drei Teilen ist die Entsprechung der transzendentalen idealistischen Methode und der Welt der realen Wirklichkeitsgestalten, deren innerer Sinn logisch ist, durchgeführt.

Symbolische, klassische und romantische Kunstformen sind die dialektische Einheit der jeweiligen Bewußtseinsstufe des endlichen Geistes mit der unendlichen Idee in einer zeitlichen sichtbaren und unsichtbaren Bilderwelt.

B

„Der Inhalt der Kunst ist die Idee, die Form ihrer Darstellung die sinnlich bildliche Erscheinung“ (12, 107). In der Kunst bildet der absolute Geist seine Subjektivität in ein äußerliches Dasein ein und erhebt auf diese Weise die natürliche Unmittelbarkeit zum Träger und Zeichen der unendlichen Idee. Die notwendig unangemessene Form bleibt aber selbst ein Endliches, sie ist nicht die eigentliche Wirklichkeit der absoluten Idee, sondern nur ihre Darstellung in der Welt der sinnlichen Erscheinung. Die Idee selbst, die in der Endlichkeit eines besonderen Daseins wesensmäßig nicht zur vollen Wirklichkeit ihrer Subjektivität gelangen kann, nennt Hegel das Ideal. Die im Wesen des Ideals liegende Unmittelbarkeit ist das Moment, das die Entwicklung der Idee an diesem Punkt ihrer Entfaltung vorwärtstreibt. Denn nach dem allgemeinen dialektischen Entwicklungsgesetz beginnt jede neue Gestalt des Geistes — und davon macht auch der absolute Geist keine Ausnahme — mit einer einfachen Gegebenheit, deren Unmittelbarkeit scheinbar den entwickelten Reichtum der vorhergehenden Stufe vermissen läßt, in Wirklichkeit aber das höhere Prinzip darstellt. Die Unmittelbarkeit in der Gestaltwerdung in der Äußerlichkeit ist das wieder durchbrechende Moment der Natur, das auch im absoluten Geist, der ja endlicher absoluter Geist ist, nicht fehlen kann. Im Kunstwerk aber vollendet sich die Natur zu dem was sie ihrem Begriff nach schon ist, zum Dasein der Idee. Die beiden Seiten des Ideals, Idee und Dasein sind dialektisch aufeinander bezogen. Die Höhe und Vortrefflichkeit eines Kunstwerks oder einer ganzen Epoche hängen ab „von dem Grade der Innigkeit und Einigkeit, zu welcher Idee und Gestalt ineinandergearbeitet erscheinen“ (12, 110). Die verschiedenen Kunstepochen unterscheiden sich also voneinander nicht nur durch die inhaltliche Entfaltung der Idee selbst, sondern ebenso durch die größere oder geringere Vollkommenheit ihrer Übereinstimmung mit den Forderungen des Ideals. Ja diese Übereinstimmung selbst gibt neben dem logischen Gang der Idee das Einteilungsprinzip für die besonderen Stufen der Kunstwirklichkeit ab. So wie der Geist, ehe er zu seinem wahren Begriff gelangt, einen in seinem Wesen begründeten Verlauf von Stufen zu durchschreiten hat, so entspricht ihm auf der andern Seite „ein unmittelbar damit zusammenhängender Verlauf von Gestaltungen der Kunst, in deren Form der Geist als künstlerischer sich das Bewußtsein von sich selber gibt“ (12, 110). Dieses **Bewußtsein von sich selber**, das der Geist auf jeder Stufe der künstlerischen Idee notwendig zum Ausdruck bringen muß, macht die künstlerische Entwicklung zugleich zu einer Reihe von Bewußtseinsgestalten. Gleichzeitig ist damit der Schlüssel für die formale Höhe eines Kunstwerks oder einer Kunstepoche gegeben, die sich in der geistigen Erfassung eines bestimmten Inhalts und damit in der for-

malen Übereinstimmung oder Entsprechung von Idee und Dasein ausdrückt. Die Verknüpfung der geistes- und ideengeschichtlichen Methode, die gleichzeitig eine immanent logisch-dialektische ist, mit der formalen erkenntnistheoretischen ist der eigentlich geniale Entwurf der Hegelschen Kunstphilosophie. Im zweiten und dritten Teil werden beide durchgeführt, wobei der zweite Teil der Realisierung „der inneren Produktion im Kreise der allgemeinen Weltanschauungen“ (13, 243) gilt und also die unsichtbare Bilderwelt mitumfaßt.

I B

In welcher Weise Hegel den Gang der sich inhaltlich entfaltenden Idee und ihre Spiegelung im menschlichen Bewußtsein durch die Geschichte begreift, soll im folgenden dargestellt werden: Es ist der Gang der Idee Gottes durch die Zeiten, die sich als höchstes Moment der Idee die gesamte Lebenswirklichkeit und auch die Entwicklung der Kunst unterwirft. Mag diese im einzelnen auch keinen religiösen Charakter tragen, als Gesamterscheinung ist jede Kunstepoche ein getreues Abbild der Religion oder Irreligion ihrer Zeit. Ihre höchste Vollendung kann die Kunst daher auch nur als Ausdruck des religiösen Bewußtseins finden. Indem sie das Absolute in der Welt der Erscheinung zur Darstellung bringt, gestaltet sie die Einheit Gottes, des Menschen und der Welt aus dem Wesensgrunde des endlichen Geistes. Wo die Wirklichkeit des Lebens der religiösen Idee entfremdet ist, kann daher auch die Kunst nicht mehr zu einer echten, über das handwerklich-virtuosenhafte hinausgehenden Vollendung gelangen. Aber die geschichtliche Wirklichkeit der in Wahrheit *s t e t s* religiösen Idee wird auf jeder ihrer Stufen in besonderer Weise vom Geiste erfaßt und ins Dasein eingebildet. In der symbolischen (orientalischen) Kunst wird die im Ideal vollendete Einheit der inneren Bedeutung und äußeren Gestalt nur *e r s t r e b t*, in der Klassik dagegen ist sie in der Darstellung der freien Individualität für die sinnliche Anschauung *e r r e i c h t*, während sie durch die Innerlichkeit des Geistes in der romantischen (christlichen) Kunst bereits ihrem Wesen nach *ü b e r s c h r i t t e n* wird. (12, 406). Im Erstreben, Erreichen und Überschreiten des Ideals sind die jeweiligen geistigen Möglichkeiten der geschichtlichen Bewußtseinsstufen zum methodisch systematischen Gesichtspunkt für die stufenweise Verschiedenheit der Kunstepochen geworden. Wir betrachten daher nur die Totalität von verschiedenen Seiten, je nachdem, ob wir mehr den Fortgang der Idee selbst ins Auge fassen oder ihre vom menschlichen Geist geschaffene Gestalt. Inhalt und Form, objektive und subjektive Seite müssen einander entsprechen. Mangel oder Vollendung eines Kunstwerks sind Mangel und Vollendung von Idee und Gestalt zugleich.

Sehr deutlich kommt dies auf der niedersten Stufe der Kunstentwicklung, die Hegel die symbolische nennt, zum Ausdruck. Der Mensch ist ein symbolschaffendes Wesen von Uranfang an, schon Jahrtausende bevor es ihm gelingt, seine Welt in Gedanken zu fassen, schafft er seine Bilder von Gott, dem Menschen

und dem Kosmos. Die heute wieder aufgenommene symboldeutende Methode, die zum Schlüssel für die Erkenntnis alter Kulturen geworden ist, ist im Idealismus in großartiger Weise vorweggenommen, wobei man sich allerdings vor allem auf die religiöse Symbolik beschränkt, während die ungeheure Bedeutung der *Rechtssymbolik* noch nicht erkannt wurde. Trotzdem ist Hegels Auseinandersetzung mit der orientalischen Kunst bemerkenswert. Obwohl seine Kenntnisse der Tatsachen noch unvollständig sind — er gibt allerdings eine Fülle konkreter Beispiele — ist die Art wie er die Grundzüge und Elemente der einzelnen Künste sowohl vom Geistigen her, wie von der rein darstellerischen Seite erfäßt, erstaunlich und hat sicher bis auf unsere Tage ihre Bedeutung nicht verloren.

In der symbolischen Kunst kann die Idee ihren echten Ausdruck noch nicht finden, weil sie selbst noch abstrakt und unbestimmt ist und darum „nur zu einem Anklang und selbst noch abstrakten Zusammenstimmen von Bedeutung und Gestalt kommt, welche in dieser weder vollbrachten, noch zu vollbringenden Ineinanderbildung ebenso sehr noch ihre wechselseitige Äußerlichkeit, Fremdheit und Unangemessenheit hervorkehren“ (12, 405). Hegel grenzt seinen Begriff des Symbolischen sehr genau ab. Es handelt sich für ihn nicht darum festzustellen, inwieweit ein Kunstwerk symbolisch gedeutet werden kann — die Ausbreitung des symbolischen Elements auf alle Gebiete und Zeiten künstlerischen Schaffens liegt ja auf der Hand — sondern darum, inwieweit „das Symbol in seiner selbständigen Eigentümlichkeit, in welcher es den durchgreifenden Typus für die Kunstanschauung und Darstellung abgibt“ (Sperrung von mir. 12, 407) als gestaltendes Prinzip einer ganzen Epoche zu begreifen ist.

In der Ahnung des Absoluten und in dem Streben sich dieses anschaulich zu machen findet die Kunst ihren Ursprung. „Doch wird sie in dieser Beziehung erst da hervortreten, wo der Mensch nicht nur in den wirklich vorhandenen Gegenständen unmittelbar das Absolute erblickt, und sich mit dieser Weise der Realität des Göttlichen begnügt, sondern wo das Bewußtsein das Erfassen des ihm Absoluten in der Form des Ansichselbst Äußerlichen, sowie das *Objektive* dieser gemäßeren oder unangemesseneren Verknüpfung aus sich selber hervorbringt. Denn zur Kunst gehört ein durch den Geist ergriffener substantieller Gehalt, der zwar äußerlich erscheint, aber in einer Äußerlichkeit, welche nicht nur unmittelbar vorhanden, sondern durch den Geist erst als einen jenen Inhalt in sich fassende und ausdrückende Existenz produziert ist“ (12, 424). Die erwähnte unmittelbare Einheit von geistiger Bedeutung und natürlicher Gestalt ist darum erst die Vorstufe zur eigentlich symbolischen Kunst. Denn in ihr gibt es noch keinen Unterschied zwischen Seele und Leib, Begriff und Wirklichkeit. Die Gegenwart des Absoluten ist in der Erscheinung selbst gefaßt. Als Beispiel hierfür nennt Hegel die *altparthische Religion*. Hier ist das Licht als Licht das Gute, die Finsternis das Böse selbst. Die Personifikation in Ormuzd und Ariman ist noch oberflächlich, wie Hegel es ausdrückt (12, 436), denn beide seien nichts als das Allgemeine aller besonderen Existenzen.

Auf der zweiten Stufe, die den Übergang zum eigentlich Symbolischen bildet, beginnt sich die Einheit zu differenzieren. „In dem doppelten Streben das Natürliche zu vergeistigen und das Geistige zu versinnbildlichen zeigt sich auf dieser Stufe ihrer Differenz die ganze Phantastik und Verwirrung, alle Gärung und wild umher taumelnde Vermischung, welche zwar die Unangemessenheit ihres Bildens und Gestaltens ahnt, doch derselben noch durch nichts Anderes, als durch Verzerren der Gestalten zur Unermeßlichkeit einer bloß quantitativen Erhabenheit abzuhelpen vermag“ (12, 428). Die Momente der Idee sind zwar schon vorhanden, aber sie sind noch unvollkommen, abstrakt und leer. Für die *I n d e r* ist die höchste Gottheit *d a s* Eine, die absolute Unbestimmtheit. Die Einheit des Menschen mit Brahma kann nur im Ausleeren und Aufheben des Bewußtseins und damit in der Verneinung des Geistes erreicht werden. Hegel sagt, man solle sich hüten, mit der Dreigestaltigkeit der indischen Götter, Brahma, Vischnu und Schiva die Vorstellungen der christlichen Dreieinigkeit in Verbindung zu bringen. Denn in der Trimurtis „ist der dritte Gott nicht etwa die konkrete Totalität, sondern selbst nur eine Seite zu den zwei andern und deshalb gleichfalls eine Abstraktion, kein Rückgehen in sich, sondern nur Übergehen in Anderes, ein Verwandeln, Erzeugen und Zerstören“ (12, 458). Unter diesen Voraussetzungen ist der Versuch des Künstlers, die abstrakte Idee im Kunstwerk darzustellen von vornherein zum Scheitern verurteilt. Er vermag seinen Werken noch nicht die Freiheit und Lebendigkeit der schönen Gestalt zu verleihen, weil die Idee selbst noch in Erstarrung und Unfreiheit verharret. Die indischen Theogonien sind ebenso großartige wie phantastische Beispiele für die Vermischung des Übersinnlichen mit der wildesten Sinnlichkeit. Die Maßlosigkeit der darstellenden Kunst, die durch Übertreibung der Größe, Vielköpfigkeit und Vielmarmigkeit die Bedeutung des Inhalts ausdrücken will, ist im eigentlichen Sinn noch nicht symbolisch zu nennen, weil sie zwar Idee und Existenz voneinander scheidet, aber dennoch die durch „die Phantasie produzierte unmittelbare Einheit beider ist“ (12, 453). Das Ringen des Geistes um die Formlosigkeit und Unbestimmtheit der östlichen Gottesvorstellungen ist noch nicht zum Abschluß gekommen.

Das eigentliche Gebiet der symbolischen Kunstform ist *Ä g y p t e n*. Die Sphinx ist gewissermaßen das Symbol der Symbole. „Der menschliche Kopf, der aus dem tierischen Leib herausblickt, stellt den Geist vor, wie er anfängt sich aus der Natürlichkeit zu erheben, sich dieser zu entreißen, und schon freier um sich zu blicken, ohne sich jedoch ganz von den Fesseln zu befreien“ (12, 265). Auf der andern Seite ist die menschliche Gestalt durch den Tierkopf verunstaltet. Wir befinden uns noch in der Mitte zwischen Substantialität und Subjektivität. „Es ist die Aufgabe der Substantialität sich zu reinigen, es ist die Stufe des Rätsels“ (15, 444). Aber die schlechte Identität der Momente ist überschritten. Die Bedeutung ist nicht mehr einmal vollkommen in die Realität versenkt, um sich dann wieder in die leere Abstraktion zurückzuziehen, sondern „das wahrhaft Innere beginnt sich aus dem Natürlichen herauszurängen“ (12, 467), so daß es für sich selbst in seiner Allgemeinheit ins Bewußtsein kommt. Die Dialektik des Lebens im Entstehen, Werden, Vergehen und Wie-

derauferstehen wird zum eigentlichen Thema der ägyptischen Kunst. Der Tod des Natürlichen wird zum notwendigen Moment im Leben des Absoluten, aber es bleibt nicht beim Tode, in der Auferstehung stellt sich das Leben auf höherer Ebene wieder her. Die Versöhnung der Gegensätze beginnt sich anzubahnen „die Identität der Bedeutung und ihres realen Daseins ist keine unmittelbare, sondern eine aus der Differenz hergestellte und deshalb nicht vorgefundene sondern aus dem Geist produktive Einigung“ (12, 468).

Unsterblichkeitsglaube, Totenreich, Seelenwanderung und Totengericht sind Zeugen eines neuen Menschen- und damit eines neuen Gottesbildes. Der eigentliche Trieb zum künstlerischen Schaffen wächst aus der Notwendigkeit, dem unsichtbaren Bild eine im Geiste erfundene Gestalt zu geben.

Die Abwandlung des ursprünglichen Gottesbildes in der Zeit, in n e r h a l b der ägyptischen Epoche, konnte von Hegel noch nicht durchgeführt werden. Die Vereinigung des Nord- und Südreiches und die hieraus entstehende Göttergenealogie wird ebensowenig erwähnt, wie die Ablösung des Vegetationsgottes Osiris durch den Rechts- und Reichskönigsgott Re in der 4. Dynastie oder die Religion des unsichtbaren Weltgottes des Echnaton. Wenn auch die Gestalten des Geistes bei Hegel nicht unvermittelt nebeneinanderstehen, sondern immer gezeigt wird, wie sie im ständigen Übergang zueinander begriffen sind und wie die neue Geisteswelt aus dem Wandel der Bewußtseinsgestalten herauswächst, so wird doch die Einheit dieser verschiedenen Welten aus der schöpferischen Vernunft heraus immer stärker betont als ihre Differenzierung in sich. Das ist für uns heute, die wir durch Archäologie, Ethnologie und Sprachwissenschaft immer tiefer in die Zusammenhänge eindringen und weitaus größere Kenntnisse der einzelnen Fakten besitzen, sicher ein Mangel, ändert aber nichts an der richtigen methodischen Begründung der Geistesgeschichte bei Hegel und im Idealismus überhaupt.

Auf der nächsten Stufe der Entwicklung, die zugleich den Übergang zur klassischen Kunst bildet, hat sich das eigentlich symbolische Verhältnis bereits aufgelöst, indem „die bisher durch ihre besondere sinnliche Gestalt mehr oder weniger verdunkelte Bedeutung sich frei herausgerungen“ hat (12, 429). Das Absolute wird jetzt als die in der gesamten Welt erscheinende und durch sie hindurchscheinende Substanz erfaßt. Die Kunst der Substantialität, die Hegel die Kunst der Erhabenheit nennt, tritt an die Stelle der Andeutungen und Rätsel. Positiv gewendet ist diese Substantialität P a n t h e i s m u s. Das Absolute als die innere belebende Seele allen Seins, wird als die den Dingen „einwohnende Wesenheit ergriffen und dargestellt“ (12, 430). Im indischen Pantheismus und in der mohammedanischen Mystik ist diese erhabene Kunstform gestaltet.

Negativ gewendet finden wir sie im A l t e n T e s t a m e n t wieder. Zum ersten Mal ist Gott jetzt im wahren Sinne Schöpfergott. Das bloß natürliche Hervorgehen der Welt und des Menschen aus Gott, Emanation und Inkarnation in immer neuen Erscheinungen werden abgelöst durch den „Gedanken des Schaffens aus geistiger Macht und Tätigkeit“ (12, 497). Wir wissen heute, daß es auch vorher schon Ansätze zu einem Schöpfergott gegeben hat, so z. B. wohl

bei Echnaton. Aber es blieb bei dem Ansatz, der bald wieder von den alten Naturgottheiten verdrängt und überlagert wurde. Erst der Gott Israels ist die wahre Antithese gegen die Götterwelt Ägyptens. Die Herrschaft des Gottkönigs als Sohn des Gottes wird abgelöst durch die Herrschaft Gottes selbst. Der erste Mensch ist kein Halbgott mehr, sondern ein geschichtlicher Mensch, Natur und Menschengestalt sind zum ersten Mal entgöttert. Der erhabene Eine ist Herr über sein Volk. In der hebräischen Poesie feiert die schöpferische Vernunft den bildlosen Herrn des Himmels und der Erde indem sie „seine gesamte Schöpfung nur als Accidenz seiner Macht, als Boten seiner Herrlichkeit, als Preis und Schmuck seiner Größe verwendet“ (12, 431). In diesem Preise wird die Welt als negativ gesetzt, weil sie in sich selbst keinen Wert hat. Die unübersteigbare Kluft zwischen Welt und Gott, die Unwürdigkeit aller Kreatur vor dem einen Höchsten, erfüllt das religiöse Bewußtsein. Aus diesem Bewußtsein aber wächst der Geist einer innigen persönlichen Frömmigkeit, wie er uns bei den Propheten und in den Psalmen entgegentritt. „So haben wir hier die Kraft der Erhebung des Gemüts zu bewundern, die alles fallen läßt, um die alleinige Macht Gottes zu verkünden“ (12, 499). Hegel hat schon gesehen, daß auch hier gleichzeitig mit dem neuen Gottesbild ein neues Menschen- und Weltbild entsteht. Denn trotz seiner Ohnmacht gegenüber Gott „gewinnt innerhalb dieser Nichtigkeit der Mensch dennoch eine freiere selbständigere Stellung“ (12, 501). Die persönliche Frömmigkeit ermöglicht das persönliche Erlebnis der Berufung und Sendung, aus dem Bewußtsein der Unwürdigkeit erwächst die Sehnsucht nach Begnadigung und Verheißung, aus der Gottesfurcht das Bestreben das Rechte zu tun und in der Befolgung der Gesetze findet der Einzelne eine „affirmative Beziehung auf Gott“ (12, 501). Damit stehen wir am Ende dessen, was Hegel die symbolische Kunstform nennt, die als Gesamterscheinung unter dem sie prägenden Prinzip des Symbolismus stehend, dort endet, wo die freie Subjektivität des Menschen sich herausgearbeitet, das Bewußtsein sich von der Formlosigkeit und Unbestimmtheit der östlichen Gottesvorstellungen befreit hat und nun zum ersten Mal imstande ist, die vollendete Einheit von Bedeutung und Gestalt zur Anschauung zu bringen.

II B

Das klassische Kunstwerk gilt nicht nur als ein Zeichen, als Symbol für etwas Höheres und Allgemeines, sondern es ist dieses Allgemeine, das seine Bedeutung in sich trägt, selbst (13, 3). In der Identität von Bedeutung und Körperlichkeit wird das Natürliche zugleich als ideell gesetzt. Die natürliche Verkörperung dieser totalen Einheit des geistigen Gehalts und seiner äußeren Erscheinung ist die menschliche Gestalt. In ihr allein vermag das Äußerliche den Geist in sinnlicher Weise zu offenbaren. So wird im Griechentum die menschliche Schönheit zum Ideal der Kunst und die Skulptur zu ihrem Mittelpunkt. Aber auch dieses Ergebnis setzt einen langen Weg voraus, es ist Höhepunkt und Vollendung eines Entwicklungsprozesses, der den Kampf des Geistes gegen die

noch im „Trüben“ verharrenden Naturmächte widerspiegelt. Erst nach Überwindung der symbolischen und mythischen Elemente durch den Geist entsteht in der vollkommenen Plastik das eigentliche Ideal der klassischen Kunst.

In diesem Gestaltungsprozeß, der der Hochblüte der klassischen Kunst vorausgeht, sucht der Geist nach den neuen Ausdrucksformen für einen vertieften Gehalt, indem er die „schon vorhandenen Erscheinungen nur gleichsam von ihrem ungehörigen Beiwesen befreit“ (13, 19). Auf diese Weise wird die, wie Hegel sehr deutlich sieht, aus östlichen Bereichen stammende Überlieferung von den negativen Momenten gereinigt, indem sich der klassische Geist aus diesen zunächst außerhalb seines eigenen Wesens liegenden Voraussetzungen und Bedingungen selbst erzeugt (13, 22). Den eigentlichen Mittelpunkt dieses Vorganges sieht Hegel schon im Problem des antiken Pantheon. In dem Kampf des alten mit dem neuen Göttergeschlecht, dem Sturz der Titanen und dem Sieg der neuen Götterdynastie des Zeus spiegelt sich die Überlagerung der Kulturschichten, in der Umwandlung der alten Naturmächte Uranus und Gää, Kronos und Rhea zu den geistig individualisierten Göttergestalten eines Zeus und einer Hera der Stufengang der Entwicklung in der unsichtbaren Bilderwelt Griechenlands (13, 41 ff, 44 ff).

Zunächst ändert sich das Verhältnis zur Tiergestalt, die nicht mehr als solche heilig gehalten wird. Im Gegenteil wird die Verwandlung ins Tierische jetzt zum Teil als Strafe für ein Vergehen betrachtet „als Existenz eines Ungöttlichen, Unglückseligen . . . in welcher das Menschliche sich nicht mehr zu halten vermag“ (13, 31), zum mindesten aber liegt dieser Verwandlung keine Erhöhung sondern immer in irgend einer Form eine Erniedrigung oder Abwertung zugrunde. Weiterhin wird aber nicht nur das Tierische als solches, sondern darüber hinaus auch die allgemeine Naturmacht, der Prozeß des Entstehens und Vergehens, des Zeugens und der Wiedergeburt nicht mehr in alter Weise als göttliches Leben verehrt.

Seit Homer und Hesiod, die aus alter, nicht mehr verstandener Tradition schöpfend, nach 400jährigem Schweigen den Vergeistigungsprozeß begannen und in freier Umwandlung der alten Inhalte zu den Schöpfern der griechischen Mythologie geworden sind, wird das Göttliche wesentlich als Einheit des Natürlichen und Geistigen in einer geistigen Individualität erkannt. Die bloße Personifikation der orientalischen Kunst reicht jetzt nicht mehr aus. In der vollendeten Entsprechung von Idee und Gestalt wird die Subjektivität selbst zum gestaltenden Prinzip. Die Vollendung dieses Prinzips hat allerdings erst die griechische Philosophie geleistet, sie steht damit am Anfang einer neuen Zeit. Die Göttergestalten der klassischen Kunst „hören noch nicht auf Naturmächte zu sein, weil Gott hier noch nicht als absolut freie Geistigkeit zur Darstellung kommen soll . . . Gott ist noch nicht der Herr der Natur“ (13, 39). Die Götter bleiben noch in die Naturmacht gebannt, zugleich sind sie die entscheidenden Lebensmächte des menschlichen Daseins selbst und werden im Zuge der weiteren Vergeistigung schließlich zu Rechtsmächten, wie Themis und Dike. Aber die Individualität bleibt noch immer eine *t y p i s c h e*, ist noch nicht Person. Vor Sokrates gibt es keine Portraits.

Aber das was im Reiche des Gedankens immer noch als Mangel erscheint, wird im Reiche der Kunst der Anlaß zu höchster Vollendung. Denn nur der Geist, der zugleich immer noch Natur ist, vermag seine vollkommene Entsprechung im Dasein eines Kunstwerks zu finden. Die Einheit von Idee und Gestalt im Ideal kann in der klassischen Kunst gerade darum erreicht werden, weil in ihr das menschliche Bewußtsein noch nicht bis zur wahren Innerlichkeit der Person vorgedrungen ist, sondern noch in einer durch das Prinzip des *W e s e n s* bestimmten Individualität verharret, wie ja auch die Wesens- und Seelenlehre schließlich die gesamte griechische Philosophie bis zu Aristoteles beherrscht. Das Wesen als die lebendig machende *F o r m* ist ein Grundbegriff griechischen Geistes, im Stoff erscheinend und durch ihn hindurch scheinend, in vollkommen entsprechender Einheit mit dem Stoff, wird dieses Prinzip zum höchsten Ausdruck für das Absolute selbst auf dieser Stufe menschlicher Geistesentwicklung.

Aber die Welt der Götter trägt den Keim des Untergangs bereits in sich. Das Bewußtsein kann sich bei dem vollendet schönen Götterbild nicht beruhigen. Es trägt zwar bereits individuelle Züge, aber nur die einer noch zufälligen und endlichen Subjektivität, die zwar im Objektiven dargestellt und angeschaut wird, aber noch nicht im Wissen des Menschen selbst verankert ist. Die wahrhaft unendliche Subjektivität ist die sich wissende Einheit, die erst die offenbarte Religion dem Menschen vermitteln kann weil erst sie im *A u ß e n* gegeben ist, als wirkliches Geschehen, als Geschichte des fleischgewordenen Gottes selbst (13, 105). „Dem Anthropomorphismus der griechischen Götter fehlt das wirkliche menschliche Dasein, das leibliche, wie das geistige. Diese Wirklichkeit im Fleisch und Geist bringt erst das Christentum als Dasein, Leben und Wirken Gottes selber herein . . . wie der Mensch ursprünglich Gottes Ebenbild war, ist Gott ein Ebenbild des Menschen, und wer den Sohn sieht, siehet den Vater; im wirklichem Dasein ist der Gott zu erkennen“ (13, 105).

III B

Der Einklang von Idee und Gestalt, den die symbolische Kunst erstrebte und die Klassik erreicht hat, wird auf der neuen Entwicklungsstufe des Geistes, die wir nun betrachten wollen, der *r o m a n t i s c h - c h r i s t l i c h e n K u n s t* wieder aufgelöst. Im „Überschreiten“ des Ideals liegt auf der einen Seite der Hinweis, daß dieser Vorgang für die Kunst ebensowohl zum endgültigen Schicksal werden, wie andererseits auch eine inhaltliche und formale Weiter- und Höherentwicklung darstellen muß.

In der symbolischen Kunst, mit der die Entwicklung der Kunstgeschichte anhebt, macht sich erst „der Trieb der Phantasie im Aufstreben aus der Natur zur Geistigkeit“ (13, 120) geltend. In der Klassik dagegen ist der Geist als solcher bereits zur Grundlage und zum Inhalt des erfassenden Bewußtseins geworden, allerdings erst in der Form seiner Unmittelbarkeit, aber gerade darum fähig, sich mit der Natur als dem nur endlichen und unmittelbaren Dasein zur Gestalt der vollkommenen Schönheit ganz und gegensatzlos zusammenzu-

schließen. Die Schönheit hat damit ihre wahre Gestaltung bereits gefunden, „Schöneres kann nicht sein und werden“ (13, 121). Aber die Kunst ist berufen noch Höheres zu leisten als die gleichsam nur schöne Gestalt zu schaffen.

Um zur wahren Unendlichkeit zu gelangen, muß sich das Bewußtsein aus der bloß „formellen und endlichen Persönlichkeit zum Absoluten erheben, d. h. das Geistige muß sich als von dem schlechthin Substantiellen erfülltes und darin sich selbst wissendes und wollendes Subjekt zur Darstellung bringen. Umgekehrt darf deshalb das Substantielle, Wahre, nicht als ein bloßes Jenseits der Menschlichkeit aufgefaßt, und der Anthropomorphismus der griechischen Anschauung abgestreift sein, sondern das Menschliche als wirkliche Subjektivität muß zum Prinzip gemacht... und dadurch erst vollendet werden“ (Sperrung von mir. 13, 122). In Übereinstimmung mit der neuen Idee der Gottesherrschaft, der neuen Unsterblichkeitsidee der Auferstehung des Fleisches und der Entdeckung des unendlichen Wertes der Person, die für das Heil ihrer Seele verantwortlich ist, wird nun erst auch Gott als die absolute Person anerkannt, die in Christus zur wahren Erscheinung Gottes auf Erden wird. Damit gewinnt die Kunst gleichzeitig das höchste Recht diese menschliche Erscheinung zum Ausdruck des Absoluten zu machen und von der schönen Idealität der griechischen Götter fortzuschreiten zur Wirklichkeit der an und für sich seienden Subjektivität im Dasein des Persönlichen. Gott selbst ist jetzt in das endliche Dasein hinabgestiegen, um die Welt mit sich zu versöhnen. Darum ist für den romantischen Geist nicht nur das Verhältnis zu Gott selbst, sondern auch zu der mit Gott nunmehr versöhnten Welt bestimmend geworden. Der sich wissende Geist weiß sich eins mit seinem Andern. Die Darstellung der Einheit des unendlichen und endlichen, des unwandelbaren und wandelbaren Bewußtseins in der Innerlichkeit des Gemüts wird zur eigentlichen romantischen Schönheit. Einssein und Leben im Andern ist die Idee der Liebe. Als religiöse und als endliche Liebe wird sie zu einem Hauptmotiv der christlichen Kunst. Da sich der Geist jetzt der ganzen Welt in versöhnender Liebe geöffnet hat, kann auch das „Häßliche“ als ein Teil der Wirklichkeit einbezogen werden. Die Schönheit selbst hat damit einen grundsätzlichen Bedeutungswandel erfahren. Sie wird nicht mehr als bloße Idealisierung der Gestalt aufgefaßt, sondern zu einer Schönheit der Innerlichkeit vertieft, die das innere Leben der Seele zum Ausdruck bringen soll.

Nachdem das Endliche als ein wesentliches Moment des Unendlichen erkannt ist, gelangt darüberhinaus der ganze Kreis der Erscheinungen des Daseins in der Kunst zur Darstellung. In den Mannigfaltigkeiten der Natur und des menschlichen Lebens findet sie eine überreiche Erweiterung ihres Kreises. Die Natur ist zwar, auch als Naturmacht, entgöttert, aber sie wird in der Kunst nun auch wiederum mehr als bloße Versinnbildlichung der göttlichen Mächte. Als Moment des Geistes ist sie in sich selbst ein Teil des Unendlichen geworden, und in der geistigen Vertiefung durch die Kunst, in der Ergänzung und eigentlichen Sinnerfüllung im Bewußtsein des Menschen, wird die verborgen in ihr ruhende Wahrheit ans Licht gehoben und zur Anschauung gebracht.

Aber die klassische Einheit des Ideals ist damit grundsätzlich überschritten.

Die Einheit von Natur und Geist ist in der Romantik bereits im Geiste gesetzt. Es besteht darum auch keine Notwendigkeit mehr, diese Einheit und Wahrheit in der Versenkung in die äußere Leiblichkeit zu suchen und zu finden. Der Geist hat sich in seiner ihm eigenen geistigen Sphäre bereits zur Wirklichkeit fortgestaltet. Die äußere Schönheit ist aus diesem Grunde auch nicht mehr fähig das Wesen dieser neuen Geisteswelt in seiner ganzen Wahrheit darzustellen; denn „der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit“ (13, 123). Diese wesentliche Innerlichkeit des christlichen Geistes aber führt dazu, daß sie ihren höchsten Ausdruck und ihre vollendete Wirklichkeit in der Kunst als äußerem Dasein der Idee nicht mehr zu finden vermag. Die christliche Idee ist über die Kunst bereits hinausgewachsen. Es scheint als sei der Geist auf dieser Stufe seiner Entwicklung nur noch der religiösen Vorstellung und dem philosophischen Denken zugänglich und greifbar. Auf der andern Seite bleibt die Kunst immer noch die einzige Weise in der auch diese Innerlichkeit für die Anschauung dargestellt werden kann. Wenn die Kunst ihr auch wesensmäßig nicht mehr im vollen Maße gerecht werden kann, bleibt sie doch ein notwendiges Moment auch dieses Geistes selbst, denn um wahrhaft konkret zu sein, muß auch er in die Beschränkung eines unmittelbaren Daseins treten. „Das wahrhafte Absolute schließt sich auf und gewinnt dadurch eine Seite, nach welcher es auch für die Kunst erfaßbar und darstellbar wird“ (13, 123).

Das Auseinandertreten von Idee und Gestalt beruht somit in der Romantik auf wesentlich andern Grundlagen als in der symbolischen Kunst. Während im Orient die Abstraktheit der Idee und die Mangelhaftigkeit ihrer Gestaltung einander entsprachen und so die künstlerische Gestaltung für die Maßlosigkeit des ideellen Inhalts keine angemessene Form zu finden vermochte, hat sich die Idee in ihrer abendländisch-christlichen Entwicklung selbst zu ihrer konkreten Wahrheit fortgestaltet, die gleichzeitig zur höchsten Vollkommenheit ihrer Form führen muß, denn die christliche Idee trägt ihre eigene innere Form bereits an sich. Wenn die Versöhnung von Inhalt und Form jetzt also bereits ein „Akt des Innern ist“ (13, 139), muß sie nun aber auch in der Äußerlichkeit hervortreten, und gerade jetzt erst ihre eigentliche Bedeutung gewinnen. Im dialektischen Verhältnis von Inhalt und Form, wie es als Verhältnis von Idee und Dasein im romantischen Kunstwerk erscheint, verliert das Dasein zwar seine Selbständigkeit, aber nicht um ins Wesenlose aufgelöst zu werden, sondern um im Hervortreten der Innerlichkeit zu seiner an sich seienden Wahrheit zu gelangen.

Die Ausführungen Hegels über die christliche Welt als Antithese zu Judentum und Klassizismus in seiner Kunstphilosophie zeigen besonders deutlich, daß für ihn die Realität des erschienenen Gottessohnes unabdingbare Voraussetzung für die neue Gestaltung des Gottes-, Menschen- und Weltbildes ist. Der immer wieder erhobene Vorwurf des Pantheismus fällt damit in diesem Zusammenhang in sich zusammen. Nur weil Christus „ganz Gott und ganz wirklicher Mensch ist, hineingetreten in alle Bedingungen des Daseins“, weil „damit Gott als Geist sei, sein Erscheinen als Mensch dazugehört, als einzelnes Subjekt, nicht als ideales Menschsein“ (13, 14) gewinnt auch der

Mensch mit dieser nicht in seinem Bewußtsein entstandenen, sondern ihm von außen gegebenen Tatsache, eine neue Würde und wird wahrhaft zur Person. Die dialektische Einheit von Immanenz und Transzendenz, die zugleich den wahren Kern des Pantheismus als aufgehobenes Moment mitumfaßt, die Analogia spiritus creati et increati, die den grundlegenden Unterschied zwischen dem endlichen und dem absoluten Geist ebenso enthält, wie ihre Einheit, ist die Grundlage des neuen Selbstverständnisses des Menschen und seiner Welt, das auch der Kunst neue und unerhörte Möglichkeiten eröffnet.

C

Im dritten Teil seiner Kunstphilosophie entwickelt Hegel das System der besonderen Künste.

Es scheint mir in diesem Zusammenhang wichtig darauf hinzuweisen, daß die für alle Idealisten in irgendeiner Form gültige Dreiweltaltertheorie des Joachim von Floris auch auf Hegel nicht ohne Einfluß geblieben ist. Grundsätzlich ist das Schema immer das Gleiche. Es ordnet die geschichtliche Abfolge der zeitlichen Erscheinungen, in unserm Fall die Bilderwelt, unter die Gottesidee und die Bilder der Überzeitlichkeit. Ob es sich hierbei um das einander ablösende natürliche, mosaische und christliche Gesetz, um das Reich des Vaters, des Sohnes und des Geistes oder um petrinisches, paulinisches und johanneisches Christentum handelt, ist nicht von so großer Bedeutung. Wichtiger ist, ob das Schema dazu benutzt wird, die Geschichte in Epochen einzuteilen und zu charakterisieren, ob wie in Schellings Weltaltern nur das Reich des Sohnes der Zeit angehört, die beiden andern aber vor und nach der Zeit liegen oder schließlich wie bei Friedrich Schlegel ein echter Chiliasmus, ein 1000jähriges Reich des Geistes auf Erden verkündet wird. Das Moment des „Zukünftigen“ liegt in jedem Fall in dieser Lehre, auch dann wenn es sich wie bei Hegel nur um eine zukünftige Vollendung im Sinne einer historischen, aber überkonfessionellen Kirche handelt. Das eigentlich entscheidende aber ist die Ineinsbindung von Heilsgeschichte und menschlicher Geschichte, stehe diese nun unter dem Mythos oder unter der Offenbarung. Diese unsere Geistesgeschichte eigentlich erst begründende Methode schafft eine neue Kultureinheit und vermag sie aus der jeweiligen Konstellation der Lebensmächte und ihrer besonderen geschichtlichen Wirklichkeit im Zusammenhang mit der Gottesidee einsichtig zu machen.

Hegels Einteilung im dritten Teil seiner Kunstphilosophie gehört in diesen Zusammenhang. Sie geschieht in der Weise, daß jede der entwicklungsgeschichtlichen Stufen durch eine sie im besonderen Maße charakterisierende Kunstart geprägt wird. In der symbolischen Kunst ist das die Architektur, in der Klassik die Skulptur und in der romantischen oder christlichen Kunst Malerei, Musik und Poesie. Daß jede dieser Künste daneben und darüber hinaus noch eine eigene geschichtliche Entwicklung aufweist, die sich durch alle Epochen künstlerischen Schaffens hindurchzieht, ist selbstverständlich und wird von Hegel

weder übersehen noch beiseitegelassen. Worauf es ihm ankommt ist lediglich zu zeigen, daß jede Kunstart einen besonderen Geist verkörpert, der sich nicht nur in ihrer Gestalt, sondern darüber hinaus in dem von ihr verwendeten Material ausspricht, und jeweils in einer besonderen geschichtlichen Lage zum gestaltenden Prinzip wird.

Die Architektur ist im Orient die Hauptkunst, weil das Gottesbild selbst noch nicht wirklich konkretisiert ist, und weil das nur nach den Gesetzen der Schwere gestaltbare Material zwar einer bestimmten, aber nicht einer in sich konkreten, wahrhaft geistigen Gestalt fähig ist. „Denn die Architektur bahnt der adäquaten Wirklichkeit des Gottes erst den Weg, und müht sich in seinem Dienst mit der objektiven Natur ab, um sie aus dem Gestrüpp der Endlichkeit und der Mißgestalt des Zufalls herauszuarbeiten. Dadurch ebnet sie den Platz für den Gott, formt seine äußere Umgebung, und baut ihm seinen Tempel als den Raum für die innere Sammlung und Richtung auf die absoluten Gegenstände des Geistes“ (12, 125). Da der Tempel aber zugleich der Ort der Vereinigung der „Gemeinde“ ist, zusammengeschlossen durch den gleichen Glauben, durch die gleiche religiöse Vorstellung, wird er zum Symbol der Vereinigung der Völker und Reiche. Im Prinzip hat Hegel auch dieses schon gesehen, und er nennt als Beispiel hierfür den Turm zu Babel. Die uns näher liegenden großen symbolischen Bauwerke der Christenheit, wie z. B. die Grabeskirche in Jerusalem, die Hagia Sophia in Konstantinopel, die Peterskirche in Rom oder die großen gotischen Sakralbauten, erwähnt er in diesem Zusammenhang nicht, obwohl ja auch nach ihm die Baukunst als solche das symbolische Element in der klassischen und romantischen Kunst nicht verliert, nur in anderer Weise gestaltet und nicht mehr den durchgreifenden Typus dieser Epochen abgibt.

Inwieweit das Bild, das Hegel von der klassischen Kunst entwirft, den neueren fachwissenschaftlichen Erkenntnissen standhält, mag hier im Einzelnen dahingestellt bleiben. Grundsätzlich wird es jedenfalls hierdurch nicht berührt. Denn es dürfte kaum zu bestreiten sein, daß unter den verschiedenen Kunstarten die griechische Plastik „das eigentümliche Zentrum der klassischen Kunst“ ist. Denn nachdem der Tempel des Gottes, das Haus der Gemeinde fertig da steht „tritt sodann der Gott selber ein, indem der Blitz der Individualität in die träge Masse schlägt, sie durchdringt und die unendliche, nicht mehr bloß symmetrische Form des Geistes selber die Leiblichkeit konzentriert und gestaltet“ (12, 125). Damit erhält die klassische Form ihren Grundtypus.

Die Hauptformen der romantischen Kunst bilden nicht mehr Architektur oder Plastik, sondern Malerei, Musik und Poesie.

Durch die Aufhebung der Dreidimensionalität und damit der eigentlichen Körperlichkeit wird die Malerei zur höchsten der bildenden Künste. Die Reduktion auf die Fläche sollte nicht als Mangel verstanden werden, denn durch sie wird das reale Naturdasein aufgehoben und zu einem „bloßen Scheinen im Geistigen und für das Geistige“ umgeschaffen (14, 20). Die Malerei arbeitet zwar auch noch für die Anschauung, aber sie ist in weitaus höherem Maße fähig, die Innigkeit und Innerlichkeit eines tieferen, geistige Beseelung erfordernden Gehalts zum Ausdruck zu bringen. Ein weiteres Moment der Ver-

innerlichkeit ist die *F a r b e*, die in der „Besonderung des Scheinens nun auch eine Besonderheit des Innern . . . unmittelbare Mannigfaltigkeit, Bewegung und partikuläres inneres und äußeres Leben“ (14, 15) aufleuchten läßt und damit erst das Leben der Seele zu seiner eigentlichen lebendigen Erscheinung bringt. Wenn es also neben der christlichen eine orientalische, griechische und römische Malerei gibt, so müssen wir Hegel doch zugestehen, daß sie ihren eigentlichen Mittel- und Höhepunkt erst in der christlichen Bilderwelt und ihrem unerschöpflichen Reichtum findet, deren unsichtbare Gestalten ihr in so hohem Maße entsprechen, daß sie an ihnen und durch sie erst zur Vollendung ihrer Mittel und Formen heranreifen kann, ihre Möglichkeiten gebrauchen und erschöpfen lernt, um in geistiger Gestaltungskraft und formeller Meisterschaft zugleich der Hoheit des übersinnlichen Bildes voll gerecht zu werden. Daß dieser Prozeß sich im geistigen Raum des Katholizismus anbahnt und vollendet und damit als künstlerisches Symbol der ersten Stufe christlicher Weltgestaltung angehört, liegt im Sinn der Hegelschen Konzeption. Damit ist zugleich angedeutet, daß auch die Malerei, als höchste der bildenden Künste, doch nicht fähig ist, die Innerlichkeit der romantischen Idee in vollem Umfang und in ganzer Tiefe auszusprechen. Der Grundton der romantischen Kunst ist vielmehr „musikalisch und mit bestimmtem Inhalt der Vorstellung lyrisch“ (13, 134).

In der *M u s i k* ist die räumliche Objektivität des Kunstwerks vollständig aufgehoben. Mit dem Ton verläßt die Musik den Bereich der äußeren Gestalt, ihr notwendiges sinnliches Substrat hat keinen Bestand mehr, Entstehen und Vergehen fallen zusammen. Das eigentliche Element der Musik ist das Innere, die subjektive, gegenstandslose Innerlichkeit ist ihre Grundbestimmung. Keine der anderen Künste dringt so in die Tiefen der menschlichen Seele. Das objektive Sichfortgestalten „sei es zu Formen wirklicher äußerer Erscheinung, oder zur Objektivität von geistigen Anschauungen und Vorstellungen“ (13, 130) muß ihr dagegen versagt bleiben. Man würde Hegel mißverstehen mit der Annahme, daß er die Antriebskraft musikalischen Schaffens etwa allein im Gefühl gesehen habe. Dem großen Meister der theoretischen Vernunft liegt eine solche Deutung fern. Ganz abgesehen davon, daß auch die schaffende emotionale Vernunft eben Vernunft und nicht Gefühl ist, verwahrt sich Hegel ausdrücklich gegen jede Mißdeutung: „in der Musik herrscht ebensowohl die tiefste Innigkeit und Seele, als der strengste Verstand“ (14, 133). Worauf es ihm vor allem ankommt, ist zu zeigen, daß die Musik ein Zurücktreten in die eigene Freiheit des Innern ist, „wenn wir nun im Allgemeinen schon die Tätigkeit im Bereiche des Schönen als eine Befreiung der Seele, als ein Lossagen von Bedrängnis und Beschränktheit ansehen können . . . so führt die Musik diese Freiheit zur letzten Spitze“ (14, 135) und wird damit zum vollkommensten Ausdruck persönlicher Subjektivität. Die religiöse Gestalt dieser Subjektivität und Innerlichkeit, die zugleich die letzte geschichtliche Stufe im Werden der Freiheit des Menschen ist, ist gegenüber dem objektivierten und dogmatisch fixierten Geist der katholischen Kirche, der Protestantismus.

Zu Hegels Zeit hatte man Bach eben erst wiederentdeckt. Heute können wir mit Überzeugung die Musik als die eigentliche Kunst des bilderfeindlichen

Protestantismus bestimmen. In der großen Tradition der protestantischen Kirchenmusik finden wir den schönsten künstlerischen Ausdruck für die Freiheit eines Christenmenschen in vollkommener Weise gestaltet.

Die Poesie ist die Mitte und Einheit der beiden Extreme — Malerei und Musik. Sie ist fähig, die ganze Innerlichkeit des christlichen Bewußtseins und gleichzeitig die Bestimmtheit einer objektiven Geisteswelt zum Ausdruck zu bringen. Sie ist die Totalität, die das Prinzip der Musik und der bildenden Kunst in sich vereinigt. Ihr Material, die Sprache, ist in sich selbst bereits eine Einheit von Ton und Bedeutung. So ist ihr äußeres Dasein, ihr Stoff, anders wie Stein, Farbe oder Ton bereits ein Erzeugnis des selbstbewußten Geistes und darum auch in anderer Weise fähig, einen differenzierten und vergeistigten Inhalt zur Geltung zu bringen. Sie hat das vollkommen natürliche und in seiner Natürlichkeit vollkommene Ideal der Griechen von Anfang an und ihrem Wesen nach bereits überschritten. In ihrer Sphäre, „die dem ursprünglichen Begriff der Kunst schon nicht mehr zu entsprechen anfängt“ (14, 233) wird darum die Einheit von Idee und Dasein bereits der Auflösung anheimgegeben.

Für Hegel bleibt das Ideal, als Einheit der Idee und des äußeren Daseins allerdings auch in der romantischen Kunst unverrückt als Maßstab der Kunstbetrachtung bestehen. Den Gegensatz zwischen der Subjektivität und Innerlichkeit der christlichen Idee und der Welt der Materie vermag die Poesie nur noch zu überbrücken, indem sie die Seite des Daseins am Ideal auf ein Mindestmaß zurückführt, die Sphäre des Sinnlichen nahezu überhaupt verläßt, um sich ganz dem Reiche des Geistes zuzuwenden. Vom Standpunkt des Ideals ist sie Kunst in Übergang und Auflösung und bildet als solche auch logisch gesehen die Brücke zur Philosophie. So ist sie auf der anderen Seite zugleich die höchste Form der Kunst, in der der neue Inhalt des vollendeten Selbstbewußtseins in angemessener Weise zum Ausdruck gebracht werden kann. Gerade dadurch, daß die Poesie die Begrenztheit des Ideals sprengt und überwindet, wird sie zur eigentlichen Kunst des neuen Geistes. Weil in der Romantik die Idee nach Innen gegangen ist, weil erst in der modernen Welt das Selbstbewußtsein seine höchste Steigerung und grundsätzliche Vollendung gefunden hat, muß die Poesie zur eigentlichen, sich begrifflich schon auflösenden Kunst einer neuen Zeit werden. Die Poesie steht zwar seit jeher zwischen Kunst und Philosophie, wo jedoch, wie in der Romantik, das Ideal der Kunst seine prägende Kraft verloren hat, da muß die Poesie zur letzten Zuflucht der mit dem Ideal auch sich selbst aufgebenden Kunst werden. Es steht außer Zweifel, daß Hegel folgerichtig zu einer solchen Auflösung der Kunst im strengen begrifflichen Sinn gelangen mußte. Die Gestaltung der Idee im Dasein ist jedenfalls in der bildenden Kunst, der Subjektivität und Innerlichkeit des romantischen Zeitalters, die nach Hegel im Protestantismus ihre Vollendung gefunden haben, grundsätzlich nicht mehr angemessen. Für die Poesie ist der Begriff des Ideals zu eng geworden, im Grunde genommen vermag er überhaupt nur dem Wesen der bildenden Kunst im vollem Umfang gerecht zu werden. Denn nur in der bildenden Kunst kann die ideale Einheit von Idee und Dasein, Geist und Natur, Seele und Leib zu wirklicher Vollendung gelangen. Während Musik

und Poesie ihrem Wesen nach die Einheit des Ideals bereits hinter sich gelassen haben, ist es der bildenden Kunst verwehrt, die Schranken, die das Ideal ihr setzt, zu überschreiten, ohne sich damit selbst aufzugeben. Die Geschichte der bildenden Kunst ist reich an Versuchen das Unmögliche möglich machen zu wollen, aber sie gelangt damit immer sogleich an die Grenzen des ihr Erreichbaren. Der radikale Expressionismus jeder Art ist ein Beispiel für die sich in Subjektivität und Innerlichkeit selbstauflösende Kunst. Zwar ist die gesamte romantische Kunst in Mittelalter und Neuzeit durch den Grundsatz der christlichen Subjektivität bestimmt, die das eigentlich Neue und wesensmäßig über die Antike hinausweisende Prinzip der modernen Zeit geworden ist. In der Kunst wird sie jedoch immer wieder gebändigt durch das starke zügelnde Element der fortlebenden Antike und die im Laufe der Geschichte immer wieder hervortretende Naturalisierung des inneren geistigen Bildes. Erst wenn sich das reine subjektive Innen zum alleinigen und ausschließlichen Prinzip erhebt, wird damit endgültig Auflösung, Krise und Verfall heraufbeschworen. Das die Antike grundsätzlich überwindende besondere Anliegen der romantischen Kunst, der Versuch, das schlechthin Persönliche in seiner Geistnatur zu gestalten, ist nur solange und insoweit durchführbar, als es noch gelingt, das Bewußtsein von dieser vergeistigten Idee mit der äußeren Erscheinung zusammenzufassen und so miteinander in Einklang zu bringen, daß die Gefahr eines Sichverlierens in das bloß Symbolische oder Zeichenhafte gebannt bleibt. Die fruchtbare Spannung zwischen Geist und Natur, die durch das Christentum in die moderne Welt getragen wurde, kann nicht auf Kosten der einen oder der anderen Seite aufgehoben werden. Jeder in diese Richtung gehende Lösungsversuch widerspricht daher von vornherein dem Wesen der bildenden Kunst und die Gefahr, die ihr von Anfang an zu erwachsen drohte, wird wirklich zu ihrem Schicksal. Die so im Begriff, wie in der Geschichte zutage tretende Auflösung der an der Äußerlichkeit haftenden Kunstgattungen führt Hegel zu dem Schluß, daß sie ihre innere Berechtigung als tragende Stützen des modernen Kulturlebens, zu mindestens weitgehend, verloren haben.

Ob eine erneute Hinwendung von der Subjektivität der reinen Gläubigkeit zum Konkretobjektiven — das sowohl subjektiv wie objektiv sein müßte — einer überkonfessionellen Geistreligion der Zukunft, auch der Kunst wieder neue und überraschende Möglichkeiten eröffnen würde, muß heute noch eine offene Frage bleiben. Doch scheint mir die christliche Idee Gottes selbst eine solche Objektivation ihrer Wahrheit in einer neuen Gestalt des religiösen Lebens aus dem Geist der Dreieinigkeit zu fordern. In welcher Weise freilich ein Wiedererstehen der ins Innerliche „vergehenden“ romantischen Kunst möglich und denkbar wäre und ob sich bereits — wie ich meine — Ansätze dazu finden lassen, das kann an dieser Stelle nicht entschieden werden.

Wir sind damit am Schluß unserer kurzen Darstellung des dritten Teils der Hegelschen Kunstphilosophie angelangt. Den Hinweis, der sich am Ende aus ihr ergibt, sollte man sehr ernst nehmen. Liegt doch in der Einsicht des sich in seiner Vollendung selbst zur Auflösung bringenden Subjektivismus ein Mo-

ment, in dem Hegels Philosophie über sich selbst hinausweist. In der Vollendung der reinen Subjektivität ist zugleich ihre Aufhebung beschlossen. Die großen Systeme des Idealismus sind die letzte Bemühung des Geistes, ein Zeitalter zu vollenden, d. h. zum Ende zu bringen, das zwischen unserer Zeit und der Antike liegt, aber bis heute seine fortwirkende Kraft nicht verloren hat. Das neue Selbstverständnis des Menschen seit Sokrates und Christus mußte diese Aneignung und Durchdringung der Subjektivität vollziehen, um zuletzt zu erkennen, daß es in der Überspitzung einer einzigen Grundkraft in die Gefahr gerät, zur Weltanschauung zu werden. Hegel hat diese Gefahr wohl erkannt. Für ihn ist die Subjektivität „Quelle des weiteren Fortschritts und des Verderbens“ (10, 345) zugleich. So ist er selbst unablässig bemüht, die Synthese herzustellen. „Die Wahrheit ist die Einheit des Subjektiven und Objektiven und darum weder das eine noch das andere, wie sowohl das eine als das andere“ (18, 390). Es ist hier nicht der Ort, Hegels Lehre von der Subjektivität systematisch darzustellen, die gewählten Zitate mögen willkürlich erscheinen, sie treffen aber auch im Rahmen einer Gesamtinterpretation genau den Punkt, an den Hegel folgerichtig gelangen mußte. Es sei darum erlaubt, in diesem Zusammenhang, der sich ja auch für die Kunstphilosophie als so bedeutsam erwiesen hat, noch einige Worte zu sagen.

Hegel unterscheidet zwischen der einseitigen Form des Subjektivismus und der absoluten Subjektivität. Die absolute Subjektivität ist das, was wir heute und besser Person nennen. „Im Begriff der absoluten Subjektivität liegt der Gegensatz der substantiellen Allgemeinheit und der Persönlichkeit, ein Gegensatz, dessen vollbrachte Vermittlung das Subjektive mit seiner Substanz erfüllt und das Substantielle zum sich wissenden und wollenden absoluten Subjekt erhebt“ (13, 138). Das substantielle Allgemeine ist die Wesenheit oder Artnatur, die Persönlichkeit das Selbstsein oder die Individuation, die vollbrachte Vermittlung beider, die dem Selbst seine Substanz zugrunde legt, ist das Konkretum, die Person. Hegel stellt sich mit diesem Satz in die Reihe christlicher Philosophen von Augustin über Thomas, Meister Eckehard und den Cusaner. Die Wesenheit wird aufgenommen in die Person, erst damit wird das subjektive und das objektive Moment, Selbstsein und Artnatur zusammengeschlossen zum ganzen Menschen.

Aber zur Wirklichkeit des Menschen als Geist gehört zweitens der Gegensatz einer endlichen Welt, die Auseinandersetzung mit ihr, und drittens der Bezug zum absoluten Geist.

Indem Hegel die Einheit der sichtbaren und der unsichtbaren Bilderwelt ernstnimmt — und dafür ist seine Kunstphilosophie im Ganzen gesehen vorbildlich —, kann er die formgeschichtlichen Entwicklungsprinzipien geistesgeschichtlich verstehen und damit das endliche und das absolute Moment, die subjektive und die objektive Seite der poetischen Vernunft auf der höheren Ebene einer begriffenen Kunstgeschichte zusammenschließen. Wenn man ihm in diesem Zusammenhang vorwirft er konstruiere, weil er die einzelnen Epochen zu sehr durch das Vorwiegen eines einzigen Prinzips charakterisiere, statt zu zeigen, daß in allen Zeiten immer alle Richtungen vorhanden sind, so

mag dieser Vorwurf zu Recht bestehen. Das historische Bewußtsein hat im deutschen Idealismus noch nicht seine letzte Tiefe erreicht. So großartig und in seiner Art vorbildlich dieser Versuch der ersten Begründung einer umfassenden Kulturphilosophie aus dem neuen Verständnis der einzelnen Kulturen als Selbstbewußtsein — und als Gestalten der objektiven Geisteswelt, vor allem auch als Beitrag zur Überwindung des mechanistischen Weltbildes der späten Aufklärung sein mag, er bleibt doch nur ein Anfang. Erst das nun folgende Zeitalter des Historismus hat uns die Grundlagen geschaffen, von denen aus wir die genialen intuitiven Einsichten des Idealismus voll würdigen können, aber auch aus der Fülle unserer Möglichkeiten und Kenntnisse neu wieder aufnehmen und durchdenken müssen. Die Vorarbeit des Idealismus darf nicht verloren gehen vor der „Einmaligkeit“ rein zeitbedingter Geisteswelten, die keinen absoluten Charakter mehr tragen, vor der allgemeinen Relativität alles historischen Geschehens. Die Verbindung des neuen historischen Denkens mit einer neuen Metaphysik ist uns aufgegeben. Man sollte in diesem Sinn dem Begriff der Konstruktion ruhig etwas von seinem abwertenden Beigeschmack nehmen. Wer Geschichte als Geistesphilosophie treibt, kommt ohne „Konstruktion“ nicht aus, wenn er nicht den Blick auf das Absolute verlieren und die Welt als Sammelplatz beliebiger gleich-gültiger Weltanschauungen beschreiben will. Hegel verliert diesen Blick nie. Sein Anliegen, das das Anliegen jedes Philosophen sein muß, ist die Einheit in der Fülle zu stiften, in der Vielfalt und dem Reichtum der sinnlichen Erscheinungen die höhere Ordnung einer übersinnlichen Welt zu erkennen. Die innere Verknüpfung des Menschen- und Weltbildes mit dem Gottesbild ist jeweils das Gerüst seiner Konstruktion — die Frage ob er diese der Wirklichkeit entnimmt oder sie in die Wirklichkeit hineinlegt, wird zu einem undialektischen Entweder-Oder, wenn man, wie er, mehrere Methoden gleichzeitig anwendet und auf diese Weise eine Mitte schafft, die einzig geeignet ist, der Wahrheit nahe zu kommen.