

der Determinanten der „seelischen Tätigkeiten des Menschen“ beschränkt und vor allem die Denk- und Willenspsychologie der Zeit in ihrer Breite in die Erörterung einbezieht, endet mit der Frage nach jenen Wesenszügen, „um deren Erkennen und Begreifen Philosophie und Psychologie von alters her in ihren Erörterungen über die Aktivität, Spontaneität und Freiheit des Ich gerungen haben“ (312). Die kritische Auseinandersetzung mit der kausalen Determination und der durch sie konstituierten Realität hat für Most die allgemeine Bedeutung, daß mit ihr die Gründe des menschlichen Selbstseins und der geistigen sittlichen Wirklichkeit seiner Freiheit freigelegt werden, die in der Reduktion auf Kausalität überformt und verdeckt werden. Metaphysik und Ontologie, so sehr sie für Most auch immer wieder zum Gegenstand einer immanenten Interpretation in ihrer Tradition und Geschichte wurden, haben im Verhältnis zum Menschen für ihn die durch nichts ersetzbare Funktion, daß sie die Begriffe vermitteln und gegenwärtig halten, die es möglich machen, die Frage nach dem Selbst des Menschen zu stellen und dieses Selbst der Erkenntnis zugänglich zu machen. In der letzten Zeit hat O. Most die Frage der Determinanten noch einmal in einer nach seinem Tode im „Archiv für Begriffsgeschichte“ (XII, 1968, 233 ff.) erschienenen Abhandlung: „Nicolai Hartmanns Begriff der außerkausalen Determinante und seine geschichtlichen Ursprünge“ aufgenommen und diesen Begriff in eindringlichen Analysen zu Kant, Christian Wolff usw. als Erbe der europäischen Philosophie gedeutet, das in geschichtlichen Zusammenhängen steht, die bis in die Antike zurückreichen.

In den letzten Jahren hat sich O. Most in einer seltsam engagierten Liebe dem jungen Friedrich Nietzsche in Forschungen zugewendet, die von seiner Bildungsgeschichte und von der Genese seiner Philosophie ausgehen. Eine erste Abhandlung aus diesen Forschungen erschien im „Philosophischen Jahrbuch“ (73, 1965, 105 ff.) unter dem Titel: „Das Selbst des Menschen in der Sicht des jungen Nietzsche“. Vielleicht wird es möglich sein, eine Zusammenfassung weiterer Studien aus diesem Felde noch vorzulegen; doch das, was O. Most hier in großem und weitgespanntem Rahmen vorbereitete, wird unvollendet bleiben.

Schon in einer 1951 erschienenen Abhandlung zur „Idee der Liebe“ (Vierteljahrsschrift f. wissenschaftliche Pädagogik) hatte er auf Nietzsche verwiesen. Er wird für ihn wichtig als der Philosoph, der in der Entgegensetzung zur Zeit und ihrer Flucht vor sich selbst das „Grundgesetz des eigentlichen Selbst“ zu entdecken und „zu sich zu kommen“ sucht (106). Es entspricht der Orientierung des jungen Nietzsche an den das Selbstsein inkarnierenden großen Einzelnen, für die ihm Richard Wagner als Künstler und Schopenhauer als einsamer Philosoph beispielhaft waren, daß jeder, der frei werden will, dies durch sich selber werden muß. Doch zugleich gehört bei ihm zum Selbst-

sein der Aspekt einer Notwendigkeit, die von dem Müssen unterschieden ist, und einer Welt der „Selbstumschränkung“, die der junge Nietzsche durch „Sein“ und „ewig“ umschrieben hat. Gewiß sind solche „nicht an der Strickleiter der Logik erkletterte“ Wahrheit und Ewigkeit nicht mit dem identisch, was diese Begriffe in der Tradition der Philosophie meinen. Doch zeigt sich hier, daß die Frage nach dem Selbst die Öffnung in Horizonte einschließt, die in der Sprache der dinglichen Wirklichkeit nicht gesagt werden können. Hier scheint sich für Most zu verbinden, was weit auseinanderliegt: die Frage nach dem Selbst, die Nietzsche in redlicher Rücksichtslosigkeit gegen sich selbst aufnimmt und durchexperimentiert, ist für O. Most die Frage, um die sich die Philosophie sammelt. Was Freiheit und persönliches Selbstsein sind, läßt sich für ihn allein in einem Denken begreifen, das für Metaphysik offen ist, während sich zugleich, was es heißt und bedeutet, metaphysisch zu fragen und zu denken, aus dem Horizont der Fragen verstehen läßt, vor die das Selbst und seine Freiheit stellen.

O. Most war ein stiller Gelehrter, der in der ihm eigenen Bescheidenheit die Zurückgezogenheit der Studierstube und der Arbeit in ihr liebte. Aber er wurde zugleich durch den von Jahr zu Jahr wachsenden Konflikt zwischen den Anforderungen der Lehre und der eigenen Arbeit belastet und hat darunter mehr wohl, als wir es wissen, gelitten. Er hat diesen Konflikt so ausgetragen, daß er in einem außerordentlichen und gegen sich selbst rücksichtslosen Bewußtsein der Pflicht dem Lehramt die eigene Arbeit zu opfern bereit war. Dies geschah aus der Überzeugung, daß alles, was die Lehre fordert, auch die zahllosen Prüfungen und deren Ordnung und ebenso die Sorge für die Universität als Institution, die die Lehre trägt, die erste Pflicht des Hochschullehrers zu sein habe.

Was er als Lehrer und Gelehrter war, sollte gerade in dem sein Leben zuletzt bestimmenden Konflikt von Forschung und Lehre als Beispiel für eine nicht mehr selbstverständliche und in Frage gestellte Deutung des Lehramtes an einer Universität gesehen und als Zeugnis solcher Deutung geehrt werden.

ENDSPIEL? PHILOSOPHISCHE ÄSTHETIK UND MODERNE KUNST

Rückblicke auf einen Arbeitskreis der Fritz-Thyssen-Stiftung im Rahmen des Forschungsunternehmens
„19. Jahrhundert“

von Theresia Poll (Schloß Holste)

Die gegenwärtige Gesellschaft im Sinne eines Gesamtsystems, das auf sich selbst reagiert und sich fortwährend reproduziert, oder, wie Hegel

bereits von der bürgerlichen Gesellschaft sagte, die ungeheure Macht, die den Menschen an sich reißt, von ihm fordert, daß er für sie arbeite und daß er alles durch sie sei und vermittels ihrer tue, erstreckt ihre Tendenz nach totaler Integration auch auf die Kunst.

Die Möglichkeit der Produktion hängt insofern für den Künstler davon ab, wie er die Konfrontation seiner Subjektivität mit der Forderung, alles vermittels der Gesellschaft – und das heißt auch vermittels der sie konstituierenden Prinzipien und Methoden – zu tun, reflektiert und praktisch austrägt. Dieses Problem besteht ungeachtet dessen, ob der Künstler durch Kooperation seine Subjektivität unmittelbar zu sozialisieren sucht, ob er mit seiner Arbeit eine Veränderung des Zustandes der Gesellschaft intendiert oder für aussichtslos hält, ob er sich bewußt oder unkritisch von ihr absorbieren läßt. Denn für die künstlerische Praxis – mag auch der Kunstbegriff in Frage gestellt und der Werkcharakter dementiert werden – ist die Notwendigkeit eines Selektionskriteriums auch dann nicht zu umgehen, wenn unterstellt würde, das erzeugte Objekt ließe sich auf den gesellschaftlichen Gesamtzustand zurückführen. Seine Komplexität macht trotz einer gleichsam arbeitsteiligen Differenzierung der Künste und Techniken und ihrer wechselseitigen Beeinflussung die Auswahl dessen, was in ihren Medien Evidenz gewinnen kann, noch schwieriger als die Wahl der zureichenden Fragestellungen in den arbeitsteilig und interdisziplinär bestimmten Wissenschaften.

Sobald die Voraussetzungen, Erscheinungsformen und Konsequenzen gesellschaftlicher Integrationsprozesse wegen der Kompliziertheit des Systems von der Alltagserfahrung allein nicht mehr zu beurteilen sind, sondern einer wissenschaftlichen Analyse bedürfen, wird die im Kunstwerk realisierte Spannung zwischen individuellem Bewußtsein und seiner gesellschaftlichen Bedingtheit auch wissenschaftlich relevant, und zwar um so mehr, als die Kunst nicht allein auf die rationale und begrifflich artikulierbare Dimension des Bewußtseins angewiesen ist.

Gerade sofern die Kunst die kognitiven Elemente der Sinnlichkeit expliziert und damit die Reduktion des Bewußtseins auf wissenschaftliche und gesellschaftliche Rationalität verhindert, ist sie von wissenschaftlichem Interesse. Das war eines der wichtigsten Argumente klassischer philosophischer Ästhetik von Baumgartens analogon-rationalis-These und von Kant bis zu Hegel: „Die Wissenschaft der Kunst ist darum in unserer Zeit noch viel mehr Bedürfnis als zu den Zeiten, in welchen die Kunst für sich als Kunst schon volle Befriedigung gewährte.“⁴¹ Dies ist die aktuelle Folgerung Hegels aus seiner These, daß die Kunst eine Art und Weise sei, aber auch nur eine, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewußtsein zu bringen; daß sie jedoch weder dem Inhalte

noch der Form nach die höchste und absolute Weise ausmache, und daß die Kunst wegen der Reflexionsbildung des modernen Lebens und des prosaischen, abstrakten, aber progressiven Charakters der Gesellschaft nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung, nämlich die absolute Selbstvermittlung des Bewußtseins zu leisten, für uns ein Vergangenes sei.

Diese These Hegels gelangte zu fataler Berühmtheit als Prognose vom Ende der Kunst überhaupt, während sie doch vor allem eine genau definierte Funktion der Kunst bestritt, weshalb Hegel auch hoffen konnte, die Kunst im weitesten Sinne werde auch in der Zukunft immer mehr steigen. Die Ungunst des Zeitalters für die künftige Produktion behauptete Hegel allerdings, und wenn seiner Diagnose auch ein auf jene Funktion bezogener Kunstbegriff zugrunde lag, so hat er den mit der Gesellschaft fortschreitenden Integrationsmechanismus doch deutlich als Problem für die künstlerisch arbeitende Subjektivität erkannt, dem sie nicht durch eine exilierte Existenz entgehen könnte.

Hegel versuchte durch seine Ästhetik als einer Phänomenologie des Geistes im Medium von Kunst einem Bedürfnis der modernen Gesellschaft nach einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit der Kunst Rechnung zu tragen. Gegenwärtig besteht ein Bedürfnis nach wissenschaftlicher Ästhetik und Kunsttheorie aus den oben angedeuteten politischen Gründen in erhöhtem Maße; dennoch wird es von der Philosophie in seinen Ursachen kaum untersucht und selten erfüllt, von einigen Ausnahmen abgesehen, die wenig Kontinuität hervorbrachten. Die weitverbreitete Vernachlässigung einer philosophischen Disziplin mit großer Vergangenheit ist um so bemerkenswerter, als die Diskussion über das Ende der Kunst, in welchem Sinne auch immer, seit Hegel und Heine in den Programmen und Werken der modernen Kunst ein durchgängiges Thema bildet.

Von einem gemeinschaftlichen Versuch, einem lautlosen Ende philosophischer Ästhetik entgegenzuwirken durch Ansätze zu einer Aufarbeitung und Vergegenwärtigung jener Vergangenheit unter dem Aspekt, was sie für die theoretische Reflexion der Kunst unserer Zeit zu bedeuten habe, soll im Folgenden die Rede sein. Das Resümee der Diskussionen eines philosophischen Arbeitskreises der Fritz-Thyssen-Stiftung zur Ästhetik und Kunsttheorie im Rahmen des Forschungsunternehmens „19. Jahrhundert“ verbindet mit der Absicht, Kenntnis und Rechenschaft zu geben, die nicht in einer zusammenhängenden Publikation erfolgte, die Erwartung, wie in einer Momentaufnahme den Problemstand und die Forschungslage zu fixieren. Um zur Kontinuität solcher Bemühungen beizutragen, ist es zweckmäßig, vor dem Bericht die Problematik in der Konstituierung einer modernen philosophischen Ästhetik und Kunsttheorie zu umreißen. Damit wird es methodisch auch möglich, den Bezug zu Ent-

wicklungen herzustellen, die der Ästhetik seit den Tagungen dieses Kreises 1965/66 erhöhte Aktualität verliehen. Spätestens seit den Pariser Mai-Ereignissen des Jahres 1968 und den Programmen der Kulturrevolution sollte neben der kunstwissenschaftlichen auch die gesellschaftswissenschaftliche und politische Bedeutung der Ästhetik einsichtig sein.

Die Gründe, weshalb die philosophische Ästhetik noch mehr ins Wanken geriet als andere traditionelle Disziplinen der Philosophie, sind historischer und inhaltlicher Art. Die Funktion und Legitimation eines philosophischen Teilgebietes oder einer Disziplin wird nicht nur extern relevant als das Problem ihres methodischen Unterschiedes zu den sachlich entsprechenden, von ihr emanzipierten Einzelwissenschaften, sondern auch intern in dem wie immer definierten, unterstellten oder gelegneten Ganzen der Philosophie als das Verhältnis zu den übrigen Teilgebieten; d. h. in beiden Richtungen verweist die Frage nach dem Spezifischen philosophischer Ästhetik auf die weitere Frage nach dem systematischen Charakter der Philosophie. Dem kann gerade dann nicht ausgewichen werden, wenn Philosophie sich als Wissenschaftstheorie und -kritik begreift. Denn die transzendental zu begründende Kritik an den notwendig begrenzten, durch einzelwissenschaftliche Analyse bedingten Prämissen empirischer und historischer Untersuchungen setzt eine Selbstbestimmung und Selbstreflexion der Philosophie voraus, der sie sich schon wegen der geschichtlichen Dimension ihrer Kategorien zum Zwecke ihrer Revision nicht entziehen kann.

Eine solche Selbstreflexion der Philosophie im Hinblick auf die Ästhetik wurde deshalb so selten vollzogen, weil die überkommenen ästhetischen Kategorien und das terminologische Reservoir früherer Kunsttheorien den Zugang zu der Entwicklung der modernen Kunst zu erschweren scheinen.

Die klassische philosophische Ästhetik von Baumgarten oder Kant über die Romantik bis zu Hegel und deren nachhegelsche Kritik bieten zwar provozierende Angriffspunkte für eine Revision der Ästhetik angesichts der Phänomene gegenwärtiger Kunstströmungen, erzeugten aber in der Nachkriegsphilosophie offenbar lange den Eindruck bloß abzuwerfenden Ballasts und führten zu einer Resignation. Denn wenn man die Begriffe der klassischen Ästhetik aus ihren systematischen Bezügen löste – was wegen ihrer „metaphysischen“ Implikationen geraten schien –, waren sie für eine direkte Applikation auf neuere Kunstpraktiken entweder zu abstrakt, d. h. zu wenig werkbezogen und zu sehr an einem Ideal von Kunst orientiert, das ebenfalls als metaphysisch diskreditiert war, oder zu empirisch, d. h. zu sehr aus der Anschauung zeitgenössischer Kunstformen abgeleitet, deren Prinzipien inzwischen bekämpft oder ignoriert werden.

Problematisch für eine Ausarbeitung moderner

Ästhetik war auch die Ersetzung der als spekulativ kritisierten „Ästhetik von oben“, d. h. vom System, von der Idee, von der Vernunft her, durch die Forderung nach einer „Ästhetik von unten“ (Fechner), d. h. ausgehend von der Struktur des einzelnen Kunstwerkes einerseits und von seiner Aufnahme oder Hervorbringung durch Künstler und Betrachter andererseits, wobei es auf die Interdependenz von ästhetischem Subjekt und ästhetischem Objekt ankommen sollte. Indem die psychologische, lebensphilosophische, neukantische und phänomenologische Ausrichtung der Ästhetik im 19. Jahrhundert dazu dient, den traditionellen Normenkodex zu sprengen, und die Kategorien und Ergebnisse der sich zunehmend spezialisierenden Wissenschaften für die Analyse der Kunstwerke und ihrer wiederum generalisierten Erkenntnis- und Erlebnisstrukturen fruchtbar zu machen, treten neue Aporien auf. Der universale Kunstbegriff der klassischen Periode erfährt eine fortgehende Dissoziation in die verschiedenen Künste, ihre gattungsbedingten Gesetzmäßigkeiten, wodurch eine umfassende Kunsttheorie erschwert wird. Der Versuch des 19. Jahrhunderts, die Ästhetik des Idealismus mit Hilfe empirischer Forschung zugunsten größerer Werkbezogenheit, das hieß Formbezogenheit, in einer Kunstwissenschaft zu überwinden, erzeugte eine weitere Aporie. Nun wird es schwierig, den „genuin“ ästhetischen Gegenstand von anderen wissenschaftlich analysierbaren Objekten zu unterscheiden, oder, wenn jedes Phänomen ästhetisch betrachtet werden kann, diese Weise der Anschauung, des Gefühls und Urteils von anderen abzugrenzen. Das Bemühen, eine eigentümlich ästhetische Sphäre oder Dimension von „Fremdbestimmungen“ aus anderen Bereichen und Erfahrungen der Wirklichkeit methodisch zu isolieren, die Kunst aus einer „Fernstellung“ – durch ihren medialen, formalen und fiktiven Grundzug bedingt – zum unmittelbaren geistigen, sozialen und politischen Leben zu interpretieren, wäre gerade als Kontrast zu den ebenso extremen gegenwärtigen Tendenzen, die Kunst auf eine bloße Reflex- oder Widerspiegelungsfunktion zu beschränken, von aktuellem Interesse.

Wenn die Philosophie in eine solche Auseinandersetzung bisher nur zögernd eintrat, so lag das an dem historischen, aber auch sachlichen Umstand, daß Funktionen und Intentionen der nachhegelschen Kunsttheorie und Kunstwissenschaft inzwischen von den Einzelwissenschaften wahrgenommen werden, wobei in diesen eine Rezeption des 19. Jahrhunderts auch erst langsam beginnt⁴. Das mag zusammenhängen mit der Ausdehnung des berechtigten Argwohns, die Kategorien und Normen der klassischen philosophischen Ästhetik seien als Elemente einer Theorie der modernen Kunst nicht unmittelbar zu gebrauchen, nun auch auf die kunstwissenschaftlichen Ansätze des späteren 19. und frühen 20. Jahrhunderts, sofern es zweifelhaft wird, ob man von den Einzelwissen-

schaften her überhaupt noch einen umfassenden kunsttheoretischen Anspruch stellen könne oder ob man ihn nicht desavouieren müsse, sobald die praktische Entwicklung der modernen Kunst den allgemeinen Kunstbegriff selbst zu dementieren sucht.

Ohne eine methodische Differenzierung – deren Kriterien hier nicht entwickelt werden können – zwischen klassischer philosophischer Ästhetik, einzelwissenschaftlichen Theorien von Kunstwerken, -richtungen sowie der Frage nach deren Generalisierungsgrad und den Formen funktionaler Ästhetik und Kunsttheorie, wie sie etwa von der Soziologie, Psychologie und Psychotherapie, der Anthropologie, von marxistischen Positionen, in den Programmen westlicher Kulturrevolution, aber auch in vielen Künstlerästhetiken entwickelt werden, ist nicht auszukommen, wenn die philosophische Ästhetik im Verhältnis zu ihnen ihre Grundlegungsprobleme lösen will, um der modernen Kunst nicht länger sprachlos gegenüberzustehen.

Das Ziel, eine angemessene Sprache zu finden, in der sich die Probleme moderner Kunstauffassung überhaupt erst formulieren lassen, bildete denn auch einen Orientierungspunkt der Vorträge und Diskussionen des Arbeitskreises zur philosophischen Ästhetik im 19. Jahrhundert. Es lag nahe, zuerst die Hindernisse zu untersuchen, die einem solchen Ziel im Wege stehen, dann aber auch nach neuen Ansätzen zu suchen.

Die Sitzung vom 3. Januar 1965⁵ eröffnete Prof. Ritter mit dem Hinweis auf die Schwierigkeiten der philosophischen Ästhetik mit ihrem überkommenen Begriffsrepertoire: Seit etwa 1860 sei die Kunst nicht mehr in den traditionellen ästhetischen Formeln aussagbar, das zeige sich auch an Versuchen zu deren epigonaler Fortführung, wie in der Ästhetik Nicolai Hartmanns. Neuere Theorien der Kunst würden nicht mehr von der Schulphilosophie, sondern von einzelnen Geisteswissenschaften, der Kunstkritik und den Künstlern selbst ausgebildet. Ein weiteres Indiz für das Ende der klassischen Ästhetik sei die bis heute ungelöste Spannung zwischen Genie- und Mimesistheorie.

Prof. Gadamer's Referat über „Epoche und Epochenbewußtsein – Philosophische Bemerkungen zum Thema der Epochenbegriffe“ verwies ebenfalls auf Hindernisse einer adäquaten Kunsttheorie der Moderne mit der These, daß die in den Literaturwissenschaften, der Kunstgeschichte und Geschichte gebräuchlichen Epochenbegriffe durch ihre Herkunft aus der Ästhetik, vor allem der Hegelschen, Präjudizien und Implikationen enthielten, die es hermeneutisch bewußt zu machen gelte, wenn man mit ihnen arbeite. Da die Diskussion sich im wesentlichen auf die Frage nach den Ursachen der Verwandlung des ursprünglich astronomisch-astrologischen Epochenbegriffs in den historischen und auf die vorgeführte phänomenologisch-anthropologische Begründung des

Epochenbewußtseins richtete, soll sie hier nicht wiedergegeben werden.

Der Vortrag von Dr. Heftrich über „Hegel und Jakob Burckhardt“⁶ bezog sich nicht direkt auf die Ästhetik, sondern auf ihren allgemeinen Hintergrund im Geschichtsverständnis des 19. Jahrhunderts und wird deshalb nicht berücksichtigt.

Prof. Oelmüller sprach über „Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der nachhegelschen Ästhetik“. Er kennzeichnete einige der entscheidenden, diesem Satz zugrunde liegenden geistigen und geschichtlichen Erfahrungen Hegels, zeigte, warum dieser einerseits vom Ende der „schönen“ Kunst spricht und andererseits die Hoffnung äußert, „daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden werde“, und versuchte zu erklären, ob und was Hegels Ästhetik zum Verständnis der modernen Kunst beitragen kann. Auf die Darstellung des Referats und der Diskussion wird an dieser Stelle verzichtet, weil das Referat in etwas erweiterter Fassung veröffentlicht wurde⁵ und die Argumente in der Schlußdiskussion, über die detailliert berichtet wird, wiederkehrten.

Ausgehend von einem Vergleich der mangelnden Kontinuität der philosophischen Tradition in Deutschland mit deren größerer Einheit in den romanischen Ländern skizzierte Prof. Gadamer zu Beginn der Sitzung vom 20. Juni 1965⁶ den Aufstieg und Fall der Ästhetik in drei Phasen: Während in den Theorien Baumgartens und Kants das Problem der Kunst noch nicht im Mittelpunkt stehe, konstituiere Hegel die Ästhetik als Philosophie der Kunst, in der das Kunstschöne das Prinzip ausmache, welches dem Naturschönen nur die Rolle eines kontrastierenden Elementes zuweise. Die Kunstformen gälten als Weltanschauungsweisen, als je geschichtlich bedingte Anschauungen und Vermittlungen des Geistes. Dagegen konzentrierte sich die Reaktion des 19. Jahrhunderts auf die Ästhetik Hegels und seiner Schule um das Problem des Formalen, die transzendente Funktion des Gefühls in der Psychologisierung der Kunst, den Sollencharakter ästhetischer Werte in Neukantianismus. Nachdem das Problem der Ästhetik einzelwissenschaftlicher Okkasionalität anheimgefallen sei, bedürfe es jetzt erneuter systematischer Fundierung.

Die Diskussion des Vortrages von Prof. Perpeet über „Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik“⁷, in dem die transzendente Funktion des Gefühls thematisiert wurde, war bestimmt von der Suche nach Motiven für die Entstehung der Einfühlungsästhetik. Neben der vom Referenten vorgeschlagenen Genealogie – Einfühlungsästhetik als Korrektur der bei Hegel und Solger verkürzten Theorie des Naturschönen, wobei diese Korrektur auf einem an den Naturwissenschaften einseitig orientierten Naturbegriff beruhe – ergaben sich weitere Motive: a) Einfühlungsästhetik als Resultat romantischer Angst vor der Natur. So werde für Schelling das Problem

der Kunst virulent, nachdem sich Natur als ein zu riskantes Surrogat – in Ablösung der Geschichte als Träger von Fortschritt – erweise. Die Notwendigkeit der Einfühlung setze ein gebrochenes, distanzierendes Naturverhältnis voraus und sei ein Symptom für das Bedürfnis, Schönheit in die Natur erst hineinzudenken (Prof. Marquard). b) Einfühlungsästhetik als Reduktionsform der Metaphysik. Nicht die Angst vor der Natur, nicht deren Sublimierung in der Kunst, sondern die Reduktion des Spekultativen und Transzendentalen auf bloße Psychologie, das Verständnis des Geistes als Vermögen und nicht mehr als Übergreifendes, sei ein Motiv für die Entstehung der Einfühlungsästhetik (Prof. Max Müller). c) Einfühlungsästhetik als Abwehrreaktion auf die Veränderungen der Umwelt durch den aufkommenden Industrialismus. Die Erfahrung des Häßlichen bringe die Neigung zu organologischer Gesamtsicht als Abwehr der Welt der Prosa hervor (Prof. Gadamer).

Die drei letzten Referate des Arbeitskreises dienen der Ermittlung neuer Ansätze für eine Kunsttheorie der Moderne: durch eine Reaktivierung der Mimesistheorie; durch Werkanalyse moderner Kunst unter der Hypothese, daß die Mittel der Kunst und der Theorie sich reziprok zueinander verhielten; durch eine kritische Weiterentwicklung von Prinzipien der Hegelschen Ästhetik.

Zu den Ausführungen Prof. Gadamers „Zum Begriff der Nachahmung“⁸ mit der These, daß die Bestimmung der Mimesis als Recognition des Bekannten und durch sie Erkannten auch für die moderne Kunst zutreffen könne, sofern alle Kunst den im ältesten Mimesisbegriff enthaltenen Gedanken der Darstellung der Weltordnung, musikalischen Ordnung und Seelenordnung bezeuge, indem sie immer wieder ordne, was in einer wechselvollen Welt zu zerfallen drohe, wurde in der Diskussion vor allem eine Gegenthese formuliert: Die moderne Kunst mache nicht das Bekannte geltend, sondern das Unbekannte (Prof. Henrich).

Die Argumente für und gegen die Mimesistheorie im Verhältnis zur modernen Kunst werden in der Schlußdiskussion wiedergegeben. Dort kommen auch die in dem Referat von Dr. Schramm über „Musils Roman ‚Der Mann ohne Eigenschaften‘. Probleme einer Interpretation moderner Kunst im Hinblick auf eine Theorie der Moderne“⁹ aufgenommenen Fragen erneut zur Sprache, besonders die Ausgangsfrage, wie die Kunst nicht nur zur Bestätigung einer Theorie dienen könne, die sich mit ihren eigenen Mitteln schon der Diagnose des modernen Bewußtseinsstandes gewiß sei, sondern wie sie zum Prüfstein einer Theorie oder zum Medium jener Diagnose zu werden vermöchte.

Über die Schlußdiskussion des Arbeitskreises am 4. März 1966¹⁰ soll im Folgenden ausführlich berichtet werden, weil sie im Ausgang von einem bisher unveröffentlichten Vortrag von Prof. Hen-

rich, „Weitere Überlegungen zu Hegels Ästhetik. Öffnungen und Sperrungen für eine Theorie der Moderne“¹¹ eine Fülle auch gegenwärtig umstrittener Fragen berührte. Die Darstellung folgt nicht dem realen Ablauf, sondern die Diskussionsbeiträge werden nach Themenkreisen zusammengefaßt.

Anspruch der ästhetischen Kategorien

Die Kategorien der idealistischen Ästhetik, wie sie von Kant her, vor allem bei Schelling entwickelt werden, stehen inhaltlich unter dem Anspruch, Kunst zu interpretieren als diejenige geistige Welt, die das Absolute zu vermitteln vermag und in dem ist, zu vergegenwärtigen oder wiederherzustellen, was in der Philosophie oder auch im Glauben verloren wurde. Aus einer Theorie des Absoluten herkommend, sind die Begriffe der klassischen Ästhetik dem Phänomen der modernen Kunst, vielleicht aber auch der vormodernen Kunst in ihren eigenen geschichtlichen Zusammenhängen vor ihrer ästhetischen Rezeption (Pantheon der Kunst) prinzipiell unangemessen. Aus einem unreflektierten Fortgebrauch solcher Begriffe lassen sich auch gewisse Verfallstheorien über die moderne Kunst erklären (Ritter).

Grenze der Kunst und absolute Kunst

Als wesentliches Strukturmerkmal der Hegelschen Bestimmung der Kunst ist die Unübersteigbarkeit ihrer Grenze in sich vom Referenten aufgezeigt worden: ihre Faktizität bleibe unaufhebbar, weil die Wirklichkeit der geleisteten Vermittlung nicht wiederum selbst Gegenstand der Kunst werden könne. Daraus resultiert eine Sperrung gegen die im eigentlichen Sinne moderne Kunst dort, wo sie absolute Kunst sein will, indem sie sich in ihrer Vermittlung selbst Gegenstand wird, wie bei Valéry – aber auch schon im Dichten des Dichtens bei Hölderlin –, während bei Hegel ein Begriff des Begriffes notwendig und eine Anschauung der Anschauung gezeugt wird. Der Grund, weshalb die Kunst sich nicht selbst übersteigen kann nach dieser Theorie, liegt möglicherweise in der Trennung von mimetischem Detail der Wirklichkeit einerseits und freier Subjektivität andererseits, deren Oszillation vermitteln soll, was schon vermittelt war in dem Mimesisbegriff, wie er etwa von Gadamer interpretiert wurde. Eine Klärung dessen, was Mimesis sein kann, bietet deshalb vielleicht größere Möglichkeiten für das Verständnis der modernen Kunst (Max Müller).

Gewißheitsmangel und Wahrheitsanspruch der Kunst

Die Reduktion in der modernen Kunst von substantieller Wirklichkeit zu bloßem Schein, der in seiner Scheinhaftigkeit durchschaut und intendiert wird, braucht keiner Resignation der Kunst zu ent-

sprechen; zu wissen, daß man das Absolute nicht mehr vermitteln muß, kann ein Pathos der Sicherheit bedeuten (Ritter).

Das Problem der modernen Kunst, trotz ihres Verzichtes auf völlige Gewißheit den Wahrheitsanspruch nicht schlechthin aufzugeben, läßt sich von einer rein ästhetischen Fragestellung her nicht klären. Die als absolut bezeichnete Gewißheit wird aufgefaßt werden müssen als Gegenstandsbezug der aus der Identität entlassenen Subjektivität, da sie eines solchen Korrektivs bedarf; so ergibt die Einbuße absoluten Wissens für die Ethik und Moralphilosophie weder Indifferenz noch Dunkelzustand, sondern eine Art *docta ignorantia*, vernünftiges Wissen innerhalb einer Praxis, die nicht mehr bloßes Derivat des Theoretischen ist (Henrich).

Selbstbezug der modernen Kunst

a) Selbstthematization und Selbstdementierung

Eine Weise der Selbstdarstellung gegenwärtiger Kunst besteht darin, daß die Kunst ihren Kunstcharakter selber zu Thema nimmt. Da es unmöglich ist, außerhalb eines Werkes die Kunst rein als Kunst zu vergegenständlichen – also nicht in der Reflexion zu begreifen –, ist die Gestaltung immer dasjenige, vermittels dessen die Kunst qua Kunst zur Erscheinung kommt. In der Dichtung und in der Malerei etwa seit dem Kubismus, der sich als *peinture-peinture* definierte, und in späteren Formen der Malerei, die den Vollzug des Malens zum Medium ihrer Gestaltung machen – ein wesentlicher Aspekt des Tachismus –, ist die Selbstthematization ein durchgängiger Zug der Moderne. Eine Überbietung der Selbstthematization ist der Versuch einer Selbstdementierung der Kunst als Kunst, d. h. es wird der Tatbestand, daß ein Werk Kunst ist, zu reduzieren gesucht: die ästhetische Position wird vorausgesetzt, bezogen und dann aufgehoben. Somit präsentiert sich das Medium der Kunst selber noch einmal als Problem, ohne jedoch in dieser Negation des Ästhetischen den Rückzug in das Nicht- oder Außenästhetische dergestalt anzutreten, daß die Bedingungen, unter denen die gelungene Darbietung des Werkes als Werk steht, verletzt würden (Beispiele: Durchbrechung der ästhetischen Distanz im Theater, für die Malerei Ben Nicholson, Op-Art, Dada).

Die Ambivalenz, daß der Kunstcharakter des Werkes dementiert und in diesem Dementi realisiert wird, betrifft auch den Wahrheitsbezug der modernen Kunst. Die Reflexion der Kunst im Werk hat eine von der Reflexion der Philosophie im Begriff verschiedene Bedeutung. Sie meint nicht die vollständige Integration von Subjektivität und Vermittlungsgestalt, sondern widerlegt durch die Hervorhebung des Kunstcharakters, der als problematischer in das Werk eingearbeitet wird, die Meinung der klassischen Ästhetik, das Werk sei eine Vollform gelungener Vermittlung und daher

potentieller Gegenstand eines Verhaltens von der Art des Glaubens; die Moderne sperrt sich gegen Kunstreligion (Henrich).

b) Parodie

Selbstthematization und Selbstdementierung reflektieren die Kunst formal. Es gibt aber auch einen inhaltlichen Bezug von Kunst auf Kunst – die Parodie. Sie offenbart in einem Möglichkeit und Unmöglichkeit alten Kunstgebildes: seine Möglichkeit, indem sie es nachahmt, seine Unmöglichkeit, indem sie es verzerrt. Parodie in diesem Sinne ist weder bloßer Spaß noch nur satirisches Mittel, vielmehr kommt in ihr das historische Bewußtsein zu seiner Reife. Parodie widerlegt die Klage des Historismus, das Alte sei um seiner durchschauten Relativität willen unvollziehbar geworden, indem sie es doch mimetisch vergegenwärtigt, und sie kann auf die Feierlichkeit eines „Pantheon der Kunst“ verzichten, weil sie das historische Bewußtsein nicht zu verleugnen braucht. Darum ist Parodie ein so wesentliches Element gerade der ganz großen Kunst unserer Jahrzehnte: Thomas Mann, Strawinskij, Picasso. – Vielleicht entspricht der Bedeutung der Parodie in der heutigen Kunst die dominante Rolle der Interpretation in den heutigen Geisteswissenschaften; Interpretation ist Mimesis im Medium des Begriffes. Dann wäre in der Philosophie die Interpretation alter Texte Parodie: Vergegenwärtigung eines Vergangenen in einem geschichtlichen Bewußtsein, Darstellung der Ambivalenz von Möglichkeit (gar Verbindlichkeit) und Unmöglichkeit, etwas früher und von anderen Gedachtes jetzt und selbst zu sagen (Gründer).

Phänomene gegenwärtiger Kunst: Pop-Art und Happening

These: Pop-Art und Happening verabsolutieren den künstlerischen Zugriff auf die gesamte Lebenswelt des Menschen in der Industriegesellschaft mit dem Ziel eines Gesamtkunstwerkes des 20. Jahrhunderts (Aler). Gegenthese: Der Selbstinterpretation des Happening zufolge hat die (dramatische) Kunst nicht das Leben zu gestalten, sondern in es einzugehen, zu einem Teil seiner zu werden, mit dem Resultat, daß es vielfältiger wird und mit höherem Bewußtsein vollzogen werden kann. Das Leben selber ist Kunst. Diese Theorie gilt aber nicht für die Pop-Art. Hier hat die Kunst die Aufgabe, das Leben anzueignen und mit ihm vertraut zu machen. Sie tut es, indem sie es nicht verklärt, sondern seine Produkte als ihr Material übernimmt, und zwar so, daß sie in den Assoziationen des Lebenszusammenhangs bleiben, aus denen sie stammen. Gemeinsam ist Happening und Pop-Art, daß eigentlich keine „Werke“ von dauerhafter Wirkung und eigentümlicher Bedeutung entstehen. Kunst ist in beiden Fällen, aber auf verschiedene Weise, Funktion im Leben (Henrich).

Künstlerästhetik und Wissenschaft

Die Freisetzung von der Bindung an vorgegebene Weltgehalte und -auslegungen und die freie Subjektivität des Künstlers als einer „*tabula rasa*“ bedingen die Entstehung von Künstlerästhetiken, die in der Form eines Programms die Funktion übernehmen, allererst den Standort zu geben, von dem aus das Werk aufgenommen werden kann. In der Literatur könnte man an Zola denken oder an Strindberg, der, um seine Position als Dichter zu finden, nicht zurückgreift auf eine bestehende Philosophie oder Theologie, sondern sich selbst eine „Schriftsteller-Philosophie und -Theologie“ entwirft in einer Theorie, die das Werk ermöglicht und begleitet. Damit tritt das Programm an die Stelle des Lehrbuches, das vor der ästhetischen Phase zum Werkschaffen gehörte (Ritter).

Zola ist ein Beispiel für den Versuch des Künstlers, das Problem der Freistellung durch eine erneute Verankerung der Subjektivität zu bewältigen: nachdem er sich einer Philosophie oder Religion nicht mehr anschließen konnte, orientierte er sich an der positiven Wissenschaft, der eigentlichen Herrin des 19. Jahrhunderts. Man kann nachweisen, daß der roman experimentals basiert auf den Grundzügen der Wissenschaftstheorie von Claude Bernard. Diese Anlehnung an die positive Wissenschaft – eine Kulturmacht, die ihre Eigenständigkeit behauptet hat in der Gestaltung der neuen Welt, – ist vielleicht doch eine Parallele zur früheren Integration der künstlerischen Produktion in Philosophie, Kirche und Staat (Aler).

Zolas Unternehmen einer erneuten Verankerung der freigesetzten Subjektivität des Künstlers in der positiven Wissenschaft kann als Indiz dafür gelten, wie sehr Künstlerphilosopheme eines Fundamentes bedürfen. Die Instabilität der Künstlerästhetik und ihre geringe Verlässlichkeit rührt daher, daß der Künstler sich in solchen Reflexionen nicht in seinem eigenen Medium bewegt. Wenn die Möglichkeit der Kunst selbst in Frage gestellt wird – ob die Vermittlung subjektiver Intentionen in anschaulichem Material noch zu verwirklichen ist –, dann kann die Antwort vom Künstler nicht in Philosophemen erbracht werden, sondern nur in seinem Mittel, durch Kunst. – Aus dieser Selbstbezüglichkeit der Kunst folgt eine ungeheure Belastung der Details; sie hindert den spielerischen Umgang mit ihnen, den der objektive Humor Hegels aus der Sicherheit des eigentlichen Wahrheitsbesitzes heraus meint. Allgemeiner: Sobald die Kunst sich ihre eigene Beschränktheit zum Vorwurf nehmen oder gar ihren Kunstcharakter dementieren will (Nicholson), so kann sie es nur im Werk, und jede durch Kunst glaubhaft vermittelte Aussage zu diesem Thema beweist immer nur, daß Kunst ein tragfähiges Mittel der Wahrheitsfindung ist und nicht zu dementieren. Daher vermag die Selbstdarstellung der Kunst nur jene erste Form der Selbstthematizierung anzunehmen – der Kunstcharakter wird als problematisch dargestellt –, nie

aber die zweite einer Dementierung der Möglichkeit von Kunst durch Kunst (Schramm).

Die Selbstinterpretation der Kunst war ein Grundproblem der Romantik; an die Stelle der nachgeordneten Poetik trat in der Frühromantik eine Konstitutionslehre der zu schaffenden Kunst (Novalis) – Theorie und Praxis fallen auseinander. Die romantische Theorie für die Interpretation der Moderne zu vereinnahmen mit der Begründung, die Romantik habe in der Reflexion über Kunst vorweggenommen, was moderne Kunst erst einlöse, ist eine Argumentation, die von einer fragwürdigen Hypothese über die Romantik ausgeht. Die wesentlichen Momente romantischer Kunsttheorie weisen in den Neuplatonismus zurück, und ihre spezifisch künstlerischen Impulse sind gerade nicht progressiv. Ein kausal-genetischer Einfluß der romantischen Kunsttheorie auf spätere Kunst ist nicht sichtbar (Heftrich).

Ästhetik und Mimesis

Die Sonderstellung der Kunst in Hegels Ästhetik wurde immanent entwickelt aus ihrer Andersartigkeit gegenüber Religion und Philosophie, den für Hegel fraglosen und eindeutigen Weisen der Vermittlung. Der Zweifel an der Verbindlichkeit dieses Hintergrundes, von dem die Kunst sich abhebt, betrifft vor allem Möglichkeit und Sinn der Ästhetik prinzipiell – ob nämlich Kunstphilosophie in der Gegenwart noch als angemessenes Organ der Beschäftigung mit Kunst gelten kann (Schulz).

Die Frage nach der Brauchbarkeit der aus der Ästhetik übernommenen Kategorien für eine Kunsttheorie bei veränderten Voraussetzungen entspringt dem allerdings ausgeklammerten Problem, welche Elemente in der gegenwärtigen Kunst enthalten sein könnten, die unter den Bedingungen der klassischen Ästhetik überhaupt nicht denkbar sind. Wenn die Ästhetik als einzige Ersetzung der Mimesis in der bisherigen europäischen Geschichte, ein pathologischer Sonderfall wäre, extrem formuliert, dann könnte es zum Ende der ästhetischen Periode gehören, daß die Mimesis sich wieder meldet. Der von Gadamer aufgenommene und aktualisierte Begriff der Mimesis als Recognition des Bekannten bezeichnet vielleicht einen großen Vorang in der nachästhetischen Kunst. Die Beobachtung, das Thema der Moderne sei nicht Darstellung des Bekannten, sondern des Unbekannten (Henrichs These) bedeutet weniger die Auflösung des Mimesisbegriffs als eine Funktion der gewandelten Mimesis in der Überwindung der Ästhetik (Ritter).

Für Henrichs Theorie der modernen Kunst ist es zwar relativ gleichgültig, ob es zu einer neuen mimetischen Periode, einer wiederum gegenständlichen Bindung kommt oder nicht, solange eben die Gegenstände der Mimesis in der freischwebenden Beliebigkeit bleiben; entscheidend jedoch wäre es, ob es auch unbeliebige Themen gibt für die gegenwärtige Kunst (Max Müller).

Der doppelte Kunstbegriff bei Hegel

Auch wenn man übereinstimmt mit Henrichs Darstellung von Hegels Diagnose und Kritik der Kunst seiner Zeit (Verweigerung der Utopie des Universalkunstwerkes und des Epos der neuen Welt, Kritik der historischen Monumentalkunst und der Restitution der Antike, Forderung des nur noch partialen Charakters der neuen Kunst), seiner Deutung des Künstlers als „*tabula rasa*“, seiner Kritik an Hegels Philosophie des absoluten Geistes, der absoluten Reflexion und der heute nicht mehr möglichen Ästhetik als Theorie des Absoluten, insofern es im Schönen erscheint, bleiben Fragen offen. Etwa: Ermöglicht die von Hegel 1828 „systemwidrig“ entwickelte Theorie des objektiven Humors nicht eine Interpretation der damals zeitgenössischen Kunst und späterer Kunstformen (z. B. der Romane von Keller, Raabe, Fontane)? Vor allem aber: Henrich hat gezeigt, daß für Hegel die Kunst als „Weltanschauungsweise“ an bestimmte sittliche, politische und geschichtliche Voraussetzungen und an einen bestimmten Anschauungsbegriff gebunden ist, deshalb systemimmanent als Wahrheitsvermittlung funktionslos wird und zerfällt, weil für ihn die Wahrheit durch Religion und Philosophie adäquater vermittelt werden kann. Man kann Hegels Ästhetik jedoch auch quer zum Strich lesen. Wenn Hegel vom Ende der höchsten Bestimmung der Kunst spricht, meint er lediglich die schöne Kunst als „Weltanschauungsweise“. Er spricht nicht vom Ende und Zerfall der Kunst überhaupt, im Gegenteil, er hofft, „daß die Kunst immer mehr steigen und sich vollenden“ werde.

Hegels Grundlegungsversuche der Philosophie des absoluten Geistes gelingen nie bruchlos. Die Spannungen zwischen der systematisch-wissenschaftlichen Betrachtung der Kunst und des Schönen und der historischen Vielfalt der Künste und Kunstformen werden von ihm ausdrücklich reflektiert. Der Reichtum der einzelnen Beobachtungen und Interpretationen in den Berliner Ästhetikvorlesungen ist vom systematischen Ansatz der Ästhetik und dem in ihr vorausgesetzten Begriff und System der „schönen Künste“ nicht adäquat einseitig zu machen. Man muß daher bei Hegel ausdrücklich zwischen dem Begriff der Kunst als „Weltanschauungsweise“ und dem Begriff der freien, von allen sittlichen, politischen und religiösen Funktionen entlasteten Kunst unterscheiden. Die freie Kunst wird von Hegel etwa dadurch charakterisiert, daß sie in der durch das Christentum, die bürgerliche Gesellschaft und den modernen Staat gebildeten Welt – wenn auch nicht auf höchste Weise – das unvergängliche Menschliche in seiner vielseitigsten Bedeutung und unendlichen Herumbildung darzustellen versucht. Ob und wie diese Theorie der freien Kunst nach den Erfahrungen des 19. und 20. Jahrhunderts zur Deutung und Kritik der Gegenwartskunst weiterentwickelt werden kann, wäre zu diskutieren (Oelmüller).

Die Ambivalenz des Kunstbegriffes bei Hegel

Die Wahrheit der Kunst ist bei Hegel überholte Wahrheit, eine Einschränkung aufgrund des Gewißheitsmangels künstlerischer Vermittlung. Diese Vorbehalte sind diktiert von Hegels Wahrheitsbegriff, der ganz fern von der Kunst konzipiert ist, indem das Wahre als das Absolute gefaßt ist im Begreifen des sich selbst vermittelnden Denkens. Der logische, vom System auf die Kunst applizierte Wahrheitsbegriff und der konstatierte Gewißheitsmangel werden widerlegt von einem aus der Anschauung künstlerischer Phänomene gewonnenen Urteil über die Grenzen der Kunst. Sobald Hegel nämlich in seinen Beschreibungen einzelne Kunstwerke oder Details vor Augen hat, entsteht nie der Eindruck, als sei das Kunsthafte der Kunst zugleich ihre Aufhebung; die Anschauungsgewißheit erhält vielmehr eine unüberholbare Bedeutung durch die sinnliche Präsenz der dargestellten Wahrheit. Das Pejorative des Sinnlichen als einem bloß Sinnlichen, prinzipiell zu Überwindenden, entfällt in solchen Beschreibungen zugunsten der vollkommenen Evidenz der künstlerischen Darstellung. Diese Inkongruenz von System und Beschreibung steht Henrichs Versuch einer konsequenten Systematisierung insofern entgegen, als die Originalität Hegels sich gerade in der Ambivalenz seines Kunstbegriffes ausdrücken könnte (Perpeet).

Über Hegels Kunstverhältnis finden sich bei Hotho Bemerkungen, die erkennen lassen, daß Hegel die Wirkung der Kunst in der Gegenwart nicht ausschließlich an ihrem höchsten Anspruch gemessen hat, er betrachtet sie auch als ein Element geistiger Unterhaltung. Während Hotho von Hegel die Legitimation des Dichterberufes erwartete, nachdem für ihn selbst die Bedingungen der Möglichkeit künstlerischen Schaffens an der Philosophie scheiterten, hatte Hegel die Vollgestalt der Kunst in die Antike verwiesen und sah in den zeitgenössischen Kunstwerken unterhaltsame, auch geistdurchdrungene Produkte, die ihre Existenz teils historischer Bildung, teils detaildurchwärmter Subjektivität verdanken (Henrich).

Klassizismus und Biedermeier in Hegels Ästhetik

In der Entwicklung von Hegels Kunsttheorie wurde eine Umfunktionierung des Begriffs Humor aufgezeigt; neben den negativ bewerteten subjektiven Humor tritt der objektive, in dem sich ein positiveres Verhältnis Hegels zur Zeitkunst dokumentiert, das in den frühen Vorlesungsmanuskripten noch ganz fehlte. Während der Begriff der Innigkeit nicht mehr recht in dieses neue Konzept passen wollte – die Vormacht der Subjektivität über das Detail der Welt drängt ihn abseits –, erfolgt eine gleichsam sentimentalische Durchdringung der Welt, so daß Hegels Ästhetik als Theorie des Biedermeier verstanden werden konnte. Ist nun eine solche Interpretation richtig? Nicht erst

Hotho sah in Goethe das Ideal der Kunstausübung nach Hegelschen Prinzipien; schon in Hegels Ästhetik selbst nimmt Goethe eine exponierte Stellung ein. Es gibt außer Goethes West-östlichem Divan noch andere Momente, die darauf hinweisen, daß in Hegels Ästhetik klassizistische Elemente und spätere, dem 3. Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts angehörende Elemente nebeneinanderherlaufen und sich oft auf merkwürdige Weise miteinander verknüpfen. Eines solcher klassizistischen Elemente wurde in Henrichs Hinweis auf die Gebundenheit der Kunst an den menschlichen Leib schon genannt. – Die Aufnahme der klassizistischen Tradition unterstützt die vorgeführte Theorie der Anschauung, hat aber zugleich den Wert eines Warnsignals, ob man nicht Gefahr läuft, wenn man zu sehr den Bruch und die Umorientierung der Hegelschen Kunsttheorie betont, die älteren Elemente in einen fremden Zusammenhang zu rücken (Gadamer).

Zweifellos war Goethe, noch ehe der Begriff des objektiven Humors zur Verfügung stand, für Hegel in einer Weise bedeutsam, die eine Subsumtion unter diesen Titel leichtgemacht hätte; sie ist aber nicht erfolgt. Hegel hat aus der Konsequenz des Gesamtentwurfes heraus seine eigene Wertschätzung Goethes nicht zu würdigen gewußt. Schon relativ früh wird in den Vorlesungsmanskripten Goethes Alterslyrik erwähnt, während Hegel sonst ein durchaus skeptisches Verhältnis zu Goethe hat. Der Grund der Wertschätzung des West-östlichen Divan ist die gelungene Aneignung orientalischer Kunst – man denke an die Ausführungen zur Bestimmtheit des Ideals –, d. h. Goethe erscheint hier unter einem Vergangenheitshorizont, und der bleibt ja auch erhalten in der Theorie des objektiven Humors, freilich jetzt von einem begrifflichen Grundbestand her, der es erlaubt, jene Rezeption zu begründen (Henrich).

Innigkeit und objektiver Humor bei Hegel

Der Terminus Innigkeit tritt dort auf, wo sich die Subjektivität ablöst und in sich eine Gewißheit gewinnt, die dann einstrahlt in die Gegenständigkeit – Gestalt der Maria. In der Innigkeit, die das Detail zu durchwärmen vermag, dokumentiert sich ein Weltzustand, in dem die Subjektivität für sich frei und doch nicht von der Welt isoliert ist. Die Struktur der Innigkeit kontrastiert mit der des objektiven Humors, der zwar die letzte Gestalt der romantischen Kunstform ausmacht, sich aber davon abrüden läßt aufgrund der Veränderungen, die er für den Kunstsinn selbst mit sich bringt. Solches Abrücken zwingt dazu, den Begriff der Innigkeit entweder aufzugeben oder ihn umzudeuten, vielleicht auf Hölderlin hin. Das „Einhausen“ als Begriff für die Vormacht der Subjektivität bedeutet die Vollendung ihrer Vormachtstellung. Man muß deshalb unterscheiden zwischen der Einhausung der Subjektivität in die Welt – das große Geschehen der Moderne – und dem ob-

jektiven Humor als einer Folge dieses Geschehens, in dem die Subjektivität sich gerade nicht einhaust, sondern aus einer Welt, in der sie behauptet ist, im Werk nur spielerische Präsenz gewinnt. – Hegels Ästhetik ist 1. eine Theorie der Kunst seiner Zeit samt ihren polemischen Bezügen – eine Konsequenz der Bindung des objektiven Humors an die romantische Periode, 2. eine Möglichkeit, Deutungsmittel für die Kunst der Moderne bereitzustellen – eine Konsequenz der Inkonsequenz der Bindung des objektiven Humors an die romantische Periode, unter Abhebung der Eigenständigkeit des Begriffes Innigkeit. Der Versuch, die Kontinuität der Moderne in ihrer Beziehung zu dem, wovon sie sich ganz und gar absetzt, verständlich zu machen, impliziert die geschichtsphilosophische These, daß solche Rückbildungen des Neuen an das Vergangene eine Gestalt seiner Vermittlung an eine neue Weltepoché sind (Henrich).

Der Begriff des objektiven Humors, samt seiner Stellung in Hegels Ästhetik, geriet in eine zentrale Position, indem er methodisch zum Schlüssel des Ganzen gemacht wurde, während er vielleicht von Hegel selbst unter dem Eindruck zeitgenössischer Kunst nur ganz am Rande als Ergänzung eingeführt sein könnte ohne systematische Konsequenzen, so daß Hegel Raabe und andere mit dem objektiven Humor heute assoziierte Dichter nicht akzeptiert hätte, sondern viel eher etwa jene Vereinigung des objektiven komischen Widerspruchs und der absoluten Affirmation im Chiliasmus von Immermann (Gadamer).

Der Begriff des objektiven Humors, durch Hotho vermittelt und bei Hegel zuerst in der Hamann-Rezension auftauchend, könnte durch Solgers „Erwin“ (1815) und seine Vorlesungen über Ästhetik von 1818 vorbereitet sein, insofern Hegels Verständnis des künstlerischen Bewußtseins dem Solgerschen Begriff der Ironie nahesteht. Während Schelling die Kunst als Organon der Philosophie durch die transzendente Vermittlung von Subjekt und Objekt ausreichend zu bestimmen glaubt, wird von Solger die Spannung eines Wiederaufbrechens der Vermittlung im Bewußtsein des Künstlers nicht übersehen: Der Künstler erfährt erst durch den Schaffensprozeß, was er hervorbringen wollte, doch dieses Bewußtsein seiner Intentionen kann es nicht verhindern, daß er sich nach vollendetem Werk wieder als geschichtliche Gestalt, quasi als Nichtkünstler vorfindet und einer erneuten Bestätigung im Werk bedarf. Durch Solgers Begriff der Ironie ließe sich das für die Struktur des objektiven Humors bei Hegel wesentliche Moment des künstlerischen Bewußtseins verdeutlichen (Perpeet).

Hegels Würdigung der Ästhetik Solgers, dessen Ironiebegriff er ausdrücklich von dem romantischen unterscheidet, läßt vermuten, daß Hegel Solger als potentiellen Verbündeten aufgefaßt hat, was die Theorie der Kunst im ganzen anlangt. Ob Hegel allerdings seinen Begriff des objektiven Humors, weniger ein kunsttheoretischer Grund-

begriff als eine Deutung der Zeitkunst, von Solger gewonnen haben könnte, ist zunächst unwahrscheinlich, weil man den Begriff weitgehend immanent aus Hegel interpretieren kann – schon der Terminus deutet eine Selbstkorrektur an, denn der Humor ist für Hegel eigentlich subjektiv; ferner auch deshalb unwahrscheinlich, weil die Wertschätzung Solgers einer Phase entspricht, in der die Revision, die das Neue dieses Begriffes ausmacht, nämlich die Anfügung eines Begriffes der Gegenwartskunst an die romantische Periode, noch gar nicht vollzogen war. Wo Hegel über Hippel, Shakespeare, Goethe spricht, hätte er durchaus Solger heranziehen können, auch schon zu einer Zeit, als seine Diagnose noch auf den Zerfall der Kunst geht, insofern jene Figuren als Vorgestalten der äußersten Möglichkeit der Moderne erscheinen, Dinge zusammenhaltend, die dann am Ende der romantischen Kunst auseinandertreten. Gegenüber einer Diagnose, es könne immer einmal gelingen, Extreme zusammenzuhalten, doch die Logik der Sache sei das Zerspringen der Kunst, ist der objektive Humor eine These über eine historische Epoche, nach dem Auseinandertreten von Diderot und Schlegel. Und diese neue Sicht kann Hegel auf keine Weise aus Solger bezogen haben (Henrich).

Ende der Kunst und Ende der Geschichte

Die Ausführungen zu der sekundären Situation der vormodernen Kunst gegenüber den primären Gestalten von Religion und Staat implizieren die These, daß die Substanz des öffentlichen Geistes in diesen Gestalten primär enthalten sei und nicht in der Kunst, und daß insofern auch die Geschichtlichkeit eigentlich eine des geschichtlichen Lebens selbst sei, also der Weltgeschichte, und nicht eine Geschichte der „Weltanschauungsweisen“. Sprachgeschichtlich betrachtet ist dieses Wort ebenso wie das Wort „Weltanschauung“ in der Hegelschen Ästhetik entstanden, wird dort als Terminus gebraucht, bei Horho entsprechend wiederkehrend, und bezeichnet den notwendigen Pluralismus der Kunstformen: Welt wird immer nur perspektivisch gesehen und erscheint in den verschiedenen Zeiten jeweils in einer anderen Perspektive. Wenn nun der Kunst zwar eine Darstellungsfunktion des geschichtlichen Lebens zugeschrieben wurde, die geschichtliche Substanz aber im Leben liegt, und wenn ferner auf dem Doppelsinn vom „Ende der Kunst“ die Sondersituation der Kunst beruht, ist das dann nicht dieselbe Doppelfunktion, die wir für das Ende der Weltgeschichte kennen? Dort gibt es den gleichen Sachverhalt, daß in einem gewissen Sinne mit der Freiheit aller die Geschichte zu Ende ist und in gewisser Weise gerade nicht zu Ende. Daraus ergibt sich ein Einwand gegen die Sonderstellung der Kunst, insofern sich in ihr etwas spielen soll, was nur für sie gelte.

Die entscheidende These des Ganzen – es handelt sich nicht nur um eine andere Erscheinungs-

weise der Wahrheit, sondern wirklich um eine andere Wahrheit, die sich in der Kunst manifestiere, wurde erläutert an der mangelnden Selbstvermittlung der Kunst und an dem Schellingschen Begriff der Unvordenklichkeit der Wahrheit. Besagt das aber etwas anderes, als was Hegel mit dem allgemeinen Vergangenheitscharakter der Kunst formuliert hat, und ist es nicht dasselbe wie die mangelnde Selbstvermittlung der Kunst, wenn man die Partikularität der verschiedenen Kunstformen abzuleiten unternimmt? Betrachtet man als das Gesicherte an dem Problem des Endes der Kunst die notwendige Pluralität der Weltanschauungen, so wird es fragwürdig, ob die Kunst als solche erst mit der Auflösung der substantiellen Identität zu zerfallen beginnt. Es ist vielmehr eine Folge der freigesetzten Kunst, daß sie als solche Pluralität selber einsichtig wird – das bedeutete aber kein Zerfallen der Kunst, sondern entspräche der Aufhebung der Religion in die Philosophie. Die Religion werde nicht aufgelöst, indem die Vorstellung zugleich in der Weise des Begriffs präsent sei, ebensowenig braucht die Kunst sich aufzulösen, wenn ihre perspektivische Vielfalt in der Weise des Begriffs präsent wird.

Ermöglicht nicht eine Reaktivierung des Mimesisbegriffs für das Verständnis der Moderne einen Begriff von Affirmation im Sinne der Recognition des Bekannten, der einer solchen Formalisierung fähig ist, daß er an nichts Bekanntes gebunden ist? Und diese Affirmation stellt eine echte Analogie dar zur Selbstzüglichkeit der Philosophie. Trotz des Auseinandertretens von Subjektivität und substantiellem Gehalt vollzieht sich in der objektiv humoristischen Darstellung dennoch Affirmation in der Recognition eines „Das bist du“. Läßt sich dieser Grundzug aller Kunst, so wie sie auch Hegel letztlich noch traditionell entwickelt hat, wirklich als modifiziert ansehen, sobald der Begriff des objektiven Humors in das System eindringt (Gadamer).

Gipfel und Endzeit der Kunst bei Hegel

Der Hinweis auf den Begriff des Leibes war nicht als Beleg für klassizistische Elemente in Hegels Ästhetik gemeint, sondern sollte die Struktur der Entfaltung des Kunstwesens von einem Gipfel im Verhältnis zu einer Vollendung als Endschaft verdeutlichen und außerdem die Entwicklung der Sperrungen der Hegelschen Ästhetik gegen eine Theorie der Moderne einleiten. Im Zusammenhang mit dem Höhepunkt der Kunst in Griechenland wird der Begriff des Leibes eingeführt. Dort, wo die Kunst Realität hat, ist sie darauf angewiesen, daß ihr etwas zuwächst. Vermittels der menschlichen Gestalt erreicht die griechische Kunst ihren Höhepunkt. Der Mensch als Naturgrundlage dieser Kunst weist jedoch über sie hinaus. Die im Anschauungscharakter begründete Unselbständigkeit eröffnet der Kunst den Bezug auf ein Anderes, das ihre Bedingtheit ausmacht und demgegen-

über sie sich nicht als widerständig erweist. In Griechenland ist dieses Andere die Religion, die zwar im Medium der Kunst zur Entfaltung gebracht werden kann, aber als Religion damit nicht schlechthin in der Kunst aufgeht, so daß man sagen könnte, Griechenland war ausschließlich eine Kunstepoche. Nach Hegel ist es eine Epoche der Religion, eine Epoche der staatlichen Freiheit – keine der Philosophie – und eine Epoche der Kunst, die zwar als Gipfel aller Kunst gelten kann, weil sie dem Ideal der konkreten Vermittlung von Idee und Gestalt am nächsten kommt, nicht aber schon als Vollendung der Kunst. Die volle Entfaltung des Kunstwesens hat die Freisetzung der Kunst von ihrem religiösen Bezug zur Voraussetzung; die Autonomie der Kunst ist ein Phänomen nicht ihrer Hochzeit in Griechenland, sondern ihrer Endzeit in der Moderne.

Hegel interpretiert die Kunst über weite Strecken der Ästhetik als einen Befreiungsvollzug, als Religionskritik: sie arbeitet heraus, was in der Religion enthalten ist, und indem sie es offenlegt, zwingt sie zum Fortgang. Die Kunst bewirkt Emanzipation und Religionskritik – man vergleiche die Position der Hegelschen Linken – durch ihre Unselbständigkeit und nicht, wie Vischer meinte, durch ihre Überlegenheit gegenüber der Religion.

Die klassizistische Komponente in Hegels Ästhetik zeigt sich in der Beurteilung Griechenlands als Höhepunkt der Kunst; nicht klassizistisch ist das Verbot der Restitution der Antike, wie es sich z. B. an der Stellung der Skulptur explizieren läßt. Die Skulptur kann unter allen Kunstarten am wenigsten auf das Vorbild Griechenlands verzichten; weil jedoch Griechenland unüberbietbar ist, bleiben ihr in der Gegenwart nur geringe Möglichkeiten. Hegel verfolgt in seiner Ästhetik den Aufbau des Realen bis zu dem Punkte, wo der Leib zugleich Gesicht und damit Ausdruck wird; dieser systematische Umschlag tritt historisch darin in Erscheinung, daß der Leib als Gestalt in der klassischen Kunstform thematisiert wird, als Ausdruck in der romantischen (Henrich).

Formalästhetik und Gehaltsästhetik bei Hegel

Hegels Ästhetik kann nicht als unmittelbare Gehaltsästhetik klassifiziert werden, da der Formalästhetik in der abstrakten Schönheit als Symmetrie, Harmonie etc. eine Stelle eingeräumt wird, vor allem aber deswegen nicht, weil der dargestellte Inhalt in gewissem Sinne ein formaler ist: Die Struktur von Hegels Begriff der Idee, Allgemeines – Besonderes – Einzelnes, ist eine Formalstruktur. Wie bei der abstrakten Schönheit kommt ein formales Integrationsmodell ins Spiel, wenn das in der Idealität eigentlich Erscheinende Idee genannt wird; die formale Struktur der abstrakten Schönheit präludiviert die vollintegrierte Form der Idealität als Idee.

Obwohl Hegel den Gegenstand der Kunst immer als Formalstruktur kennzeichnet, bleibt seine Ästhetik eine Gehaltsästhetik. Er faßt nämlich die Erscheinung des Schönen in der Rezeption des Werkes als die Gewahrung eines Sachverhaltes. Diese Verfügen zwischen der abstrakten Schönheit und der Formalität der Idee und der Weise ihrer Rezeption als Einsichten eines Sachverhaltes, auf Kosten der Wahrnehmung des Formgewordenseins von Wirklichem, sind bei Hegel so konsequent, daß die Einheit eines Werkes, welches z. B. einen beseelten Leib darstellt und zugleich ausgezeichnet komponiert ist, für ihn auseinanderbricht und den Rückgriff auf eine reine Bedeutung erfordert – eine der wesentlichen Sperrungen von Hegels Ästhetik gegen die moderne absolute Kunst (Henrich).

Hegels Ästhetik als Kritik der Subjektivität

Die Verweigerung der Kunstutopie bei Hegel ist im Grunde die Verweigerung jeder utopiefähigen Erkenntnisart und impliziert die Kritik an der Möglichkeit von Antizipation; zugunsten einer analytischen Theorie, der Philosophie, wird verzichtet auf Antizipation. Hegels Kritik an der romantischen Kunst bedeutet Kritik an der Subjektivität und an der Theorie potentieller Antizipation. Die Ablehnung der romantischen Kunst und ihres Anspruchs, Wahrheit zu besitzen und zu manifestieren, meint eigentlich die Kritik an der Subjektivität als Partikularität. Hegel lehnt mit der „sich in sich verhaussenden Subjektivität“ der Romantik aber gerade jenes Prinzip ab, das er in der Theorie der bürgerlichen Gesellschaft, in der Rechtsphilosophie, und spekulativ auch schon in der Phänomenologie nicht nur als Faktum anerkennt, sondern als positives begreift. – Die Kunst wird in der Kritik der Romantik aus dem Rahmen der allgemeinen Bestimmungen der bürgerlichen Gesellschaft, des Prozesses von partikulären Bedürfnissen und deren Befriedigung, herausgenommen; die Ästhetik wird damit zur Kritik dessen, was in der Theorie der Gesellschaft nicht kritisiert werden kann.

Die Freisetzung der Kunst bezieht sich in Hegels Ästhetik einerseits auf die Freiheit der Kunst selbst, andererseits aber auch auf die Ausschaltung der subjektiven Willkür und ihrer Äußerungen im Antizipieren von Wahrheit, die nicht durch Analyse dessen, was ist, gewonnen wird. Da unter den Bedingungen der bürgerlichen Gesellschaft die Philosophie gegenüber der Kunst die Funktion des Trägers der objektiven Erkenntnis übernimmt unter Abweisung des Prinzips der Antizipation, muß man diese Abweisung berücksichtigen, wenn man sich heute auf Hegel beruft. Denn die Theorien moderner Kunst, auch solche, die sich den positiven Wissenschaften anschließen, haben den Anspruch auf Antizipation nie aufgegeben. Dieser Sachverhalt läßt es fragwürdig erscheinen, ob die Aufnahme der Hegelschen Ästhetik wirklich eine

Theorie der Moderne leistet und nicht vielmehr, wie schon bei Hegel, Kritik der Moderne; und falls sie eine Theorie zu leisten vermag, ob es sich dann nicht um eine Theorie des Ideals der Kunst handelt, anstelle einer Kunsttheorie der Moderne (Sandkühler).

Hegel und Marx

Eine Differenz von anerkannter Partikularität in der Gesellschaft und von aufgehobener in der Kunst kann in Hegels Konzept nicht zustande kommen, weil die Partikularität in ihrem Fürsichsein als berechtigtes Moment in den Bereich der bürgerlichen Gesellschaft, also des objektiven Geistes, gehört und schon dort ein Vermittlungsproblem aufwirft, das in Hegels System durch den Staat bewältigt werden soll. Nicht anders verhält es sich mit der Kunst, die ja den absoluten Geist introduziert: Das Fortbestehen der Kunst in der Moderne, obgleich sie aus freigesetzter und somit auch partikulärer Subjektivität hervorgeht und partikuläre, okkasionelle Situationen und Verfassungen zum Gegenstand nimmt, ist ebenso Dokument des Rechtes der Subjektivität wie der ganze Kunstsinne Bestätigung dieses Rechtes und nicht Annullierung.

Hegels Philosophie ist prognostisch, insofern sie bestimmte Zustände voraussagt, nicht aber antizipatorisch, indem sie eine künftige Weltgestalt vorwegnimmt; daß sie sich keineswegs lediglich auf eine Theorie des Bestehenden beschränkt, beweisen Hegels Prognosen im Hinblick auf die Gesellschaft und die Weltgeschichte. In bezug auf die Kunst und den objektiven Humor als einer Art Prognose der Kunstentwicklung in einer Epoche, der die Vermittlung historischer und politischer Gegensätze zugemutet wird, geschieht ebenfalls keine Antizipation, da Hegel von der Zukunft kein neues Prinzip der Selbstdefinition des Menschen und seiner Erfahrung erwartet, sondern die Realisierung der bereits vorhandenen Vernunft.

Insofern Marx das Prinzip der Geschichte, nämlich das Bewußtsein der Freiheit, als erreicht und offenkundig ansieht, dessen Verwirklichung jedoch noch ausstehe, bleibt er Junghegelianer; und insofern liegt auch die sogenannte Marxsche Antizipation, trotz anderer inhaltlicher Füllung, durchaus noch in der Richtung von Hegels weltgeschichtlichen Vorgriffen.

Gegenüber einer Auffassung der Hegelschen Geschichtsphilosophie im Ausgang von der Gegenwartigkeit des Freiheitsgedankens und der Aufgabe seiner Verwirklichung gibt es Positionen, auch in der Kunsttheorie, die auf Utopie insistieren: Die Veränderung der Mangelhaftigkeit bestehender Verhältnisse, der Heillosigkeit der Welt und ihrer Widersprüche kann nur in Erkenntnis ihrer immanenten Entwicklungstendenzen durch die Herbeiführung eines neuen Weltzustandes bewirkt werden, der den Menschen auch in eine

neue Relation zur Wahrheit setzt. – Hegels Standpunkt schließt es aus, Antizipationen und Entwürfe für möglich zu halten, welche den Wahrheitsbezug selber einschließen. Daraus ergibt sich durchaus keine Immobilität in der Praxis. Es bleibt die große Aufgabe, das Prinzip einer Gegenwart zu realisieren. Hegel hat nicht bestehende Zustände sanktioniert, sondern eine Analyse der Gegenwart im Interesse zu verwirklichender Freiheit gegeben. Auch die Argumente der Junghegelianer unterscheiden sich nicht durchaus von seinem Standpunkt. Sie wollen die eigentliche Wahrheit der Gegenwart ergreifen und durch sie das Ausbleiben ihrer Verwirklichung kritisieren. Freilich ist für sie das Substrat dieser Wahrheit ein anderes. Erst wenn man glaubt, in Hegels Geschichtsphilosophie die Grundlage für eine Theorie der Utopie zu finden, verläßt man die von ihm gelegte Grundlage (Heinrich).

Kunst und Philosophie

Obgleich Hegel den Kunstbegriff auf der Folie von Religion und Philosophie explizierte, die Wahrheitsvermittlung der Kunst nach Maßgabe philosophischer Gewißheit beurteilend, hat er durch die Bestimmung der Kunst in der Weise ihres Vollzugs den Prozeß vorbereitet, in dem die Kunst sich aus jenen Zusammenhängen löste. Seine Theorie kann daher zum Verständnis einer Situation beitragen, in der die Kunst nicht mehr den Vorhof von Religion und Philosophie bezeichnet, sondern in der ein Gesamtwahrheitsbezug sich in Korrespondenzverhältnissen konstituiert, eine Konsequenz des Primats der Praxis als Wahrheitszugang. Im Durchdringen solcher Korrespondenzen könnte Philosophie in der Gegenwart noch bestehen (Heinrich).

Nach dieser Bemerkung über die Funktion der Philosophie auf dem Boden der modernen Welt und Gesellschaft, dem Problem, ob die Philosophie noch von Belang sein könne für das Begreifen der Gegenwart, schloß Prof. Ritter die Schlußdiskussion des Arbeitskreises mit dem Hinweis, die Auseinandersetzung mit Hegel habe verdeutlicht, wie neben Religion und Philosophie als Theorie des Absoluten sich bei Hegel die Theorie der Zeit und ihrer Vernunft behauptete; in diesem Sinne sei die Bedeutung der Ästhetik als Kunstphilosophie und ihr Verhältnis zur Moderne zugleich entscheidend für die Rolle der Philosophie in der gegenwärtigen Welt.

Anmerkungen

¹ Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Sämtl. Werke (Ed. Glockner), Bd. XII, S. 32.

² Vgl. dazu kunst-, literatur- und musikwissenschaftliche Arbeitskreise der Fritz-Thyssen-Stif-

tung in ihren Publikationen; z. B. „Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im 19. Jahrhundert“, hg. v. W. Rasch. Frankfurt a. M. 1970.

⁵ Bei der Sitzung in Frankfurt waren als Mitglieder und Gäste anwesend: Prof. Blumenberg, Prof. Evers, Dr. Heftich, Prof. Henrich, Prof. Löwith, Prof. Lübbe, Prof. Max Müller, Prof. Oelmüller, Prof. Perpeet, Prof. Ritter. Dem Bericht über diese Sitzung liegt ein Protokoll von Dr. Sandkühler zugrunde.

⁴ Erschienen als „Hegel und Jakob Burckhardt. Zur Krisis des geschichtlichen Bewußtseins“. Frankfurt a. M. 1967 (Reihe Wissenschaft und Gegenwart Bd. 35).

⁵ Veröffentlicht als „Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel“ in: Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft Bd. 73 (1965/66) S. 75–94. Erweitert in: Die unbefriedigte Aufklärung. Beiträge zu einer Theorie der Moderne von Lessing, Kant und Hegel. Frankfurt a. M. 1969, S. 240–264.

⁶ Als Mitglieder und Gäste des Arbeitskreises waren anwesend: Prof. Aler, Prof. Evers, Prof. Gadamer, Prof. Grote, Dr. Heftrich, Prof. Henrich, Prof. Lankheit, Prof. Marquard, Prof. Max Müller, Prof. Oelmüller, Prof. Perpeet, Dr. Sandkühler, Dr. Schramm. Dem Bericht über diese Sitzung liegt ein Protokoll von Prof. Oelmüller zugrunde.

⁷ Erschienen als „Historisches und Systematisches zur Einfühlungsästhetik“ in: Zeitschr. f. Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft Bd. 11 (1966), S. 193–216.

⁸ Vgl. dazu „Kunst und Nachahmung“ in: Gadamer, Kleine Schriften II. Interpretationen. Tübingen 1967, S. 16–26.

⁹ Vgl. auch Schramm, „Fiktion und Reflexion. Überlegungen zu Musil und Beckett“. Frankfurt a. M. 1967. In veränderter Fassung erschienen als „Kritik der Theorie vom ‚Kunstwerk als Negation‘. Beobachtungen an Becketts ‚Endspiel‘ und an Bildern von Vasarely und Fontana“, in: Philos. Jahrbuch der Görres-Gesellschaft Bd. 76 (1969) S. 349–375.

¹⁰ Anwesend waren: Prof. Aler, Prof. Gadamer, Prof. Gründer, Dr. Heftrich, Prof. Henrich, Prof. Marquard, Prof. Max Müller, Prof. Oelmüller, Prof. Perpeet, Prof. Ritter, Dr. Sandkühler, Dr. Schramm, Prof. Schulz.

¹¹ Vgl. dazu Henrich, „Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart (Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel)“ in: Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne, hg. v. W. Iser (Reihe Poetik und Hermeneutik II) S. 11–32.

BIBLIOGRAPHIE DES WERKES VON MAURICE MERLEAU-PONTY

von Paul Good (St. Gallen) und
Federico Camino (München)

Der am 3. Mai 1961 ganz plötzlich verstorbene französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty hat nie die Popularität seines langjährigen Freundes Jean-Paul Sartre erlangt. Seine philosophischen und politischen Schriften haben aber in Frankreich eine nachhaltige Wirkung gehabt. Merleau-Ponty war zweifellos der bedeutendste philosophische Denker Frankreichs in den beiden Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg. Im Unterschied zu Sartre, der mehr einen philosophisch-literarischen Weg einschlug, widmete Merleau-Ponty seine ganze Kraft einer philosophischen Karriere. Am 14. März 1908 in Rochefort-sur-Mer geboren, besuchte er 1926–1930 die Ecole Normale Supérieure und machte 1930 die Agrégation de philosophie. Von 1931–1933 lehrte er Philosophie am Lycée de Beauvais, von 1934–1935 am Lycée de Chartres und war 1935–1939 agrégé-répétiteur an der Ecole Normale Supérieure (rue d'Ulm, Paris). Nach dem Militärdienst unterrichtete er 1940 bis 1945 am Lycée Carnot und beteiligte sich aktiv an der Résistance. Von 1945–1949 hatte er eine Professur an der Universität Lyon inne. Nach der Gründung der Zeitschrift *Les Temps Modernes* (1945) führte er hauptamtlich deren Redaktion bis 1952. Im Jahre 1949 folgte er einem Ruf auf den Lehrstuhl für Psychologie und Pädagogik an die Sorbonne. Ab 1953 bis zu seinem Tode 1961 hielt er als zweiter Nachfolger von Bergson am Collège de France Vorlesungen und Übungen in Philosophie.

Merleau-Ponty hat sich vor allem mit Problemen der Psychologie, der Phänomenologie, der Politik, der Ästhetik und Sprachphilosophie beschäftigt. Dabei übten den größten Einfluß auf sein Denken die Werke von E. Husserl und M. Heidegger aus. Durch sein ganzes Werk zieht sich die Frage nach der Möglichkeit und Gestalt der Philosophie in unserer Zeit. In seinen ersten beiden Werken, *La structure du comportement* und *La phénoménologie de la perception*, geht es, im ersten in wissenschaftlicher, im zweiten in phänomenologischer Methode, um eine Neubestimmung des Verhältnisses von Bewußtsein und Natur. In Auseinandersetzung mit den Arbeiten der Gestaltpsychologen Koffka und Köhler und den anthropologischen Untersuchungen von Gelb, Goldstein und V. v. Weizsäcker entwirft Merleau-Ponty eine Theorie der Wahrnehmung, der eine Theorie des Leibes, eine Beschreibung der Leibphänomene zugrunde liegt. – In Zusammenhang mit seinem politischen Engagement beschäftigt sich der französische Philosoph in *Humanisme et terreur* mit der Frage der Sinnkonstitution in der Geschichte und unternimmt den Versuch, die Moskauer Prozesse von 1937 zu verstehen. In *Les aventures de la dialectique* distanziiert