

jena-sophia

Studien und Editionen zum deutschen Idealismus
und zur Frühromantik

Herausgegeben von Christoph Jamme und Klaus Vieweg

Abteilung II – Studien
Band 13

2015

Klaus Vieweg · Francesca Iannelli
Federico Vercellone (Hg.)

Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst



Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD)

Umschlagabbildung:
Jena – Blick vom Philosophengang (um 1810)
kolorierte Radierung von F. W., Stadtmuseum Jena

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die
Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder
Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier,
Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53
und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5855-1

Inhaltsverzeichnis

Einleitung 9

HEGELS TOPOS VOM ENDE DER KUNST

KLAUS VIEWEG
Die romantische Kunst als Anfang freier Kunst –
Hegel über das Ende der Kunst und das Ende der Geschichte .. 15

ERZSÉBET RÓZSA
Vom „Ideal der Schönheit“ zum Prinzip der subjektiven
Freiheit und dem „formellen Gesetz“ des Schönen.
Hegels These über das Ende der Kunst 33

GIANLUCA GARELLI
Zweck des Systems. Hegel: Die Teleologie als Schwelle 49

HEGEL UND BESONDERE KÜNSTE

FRANCESCO CAMPANA
Hegels These vom Ende der Kunst und das literarische
Kunstwerk 67

STELLA SYNEGIANNI
Die griechische Tragödie und das Ende der klassischen
Kunstform..... 81

ALAIN PATRICK OLIVIER
Musik, Christentum und das Zerfallen der Kunst..... 101

INTERPRETATIONEN DES HEGELSCHEN TOPOS BEI
DANTO UND HENRICH

FRANCESCA IANNELLI
Der Prophet, der Häretiker, der Post-Pop-Philosoph und die
ausgebliebene Apokalypse oder Hegel, Belting und Danto
über die Kunst und ihr Los..... 117

SUZANNE DÜRR
Philosophie als das Ende der Kunst?
Das Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Hegel und
Danto..... 133

LORENZO LEONARDO PIZZICHEMI
Das Ende der Kunst in Hegels Ästhetik nach Dieter Henrich... 151

KONZEPTE IM 19. JAHRHUNDERT

TONINO GRIFFERO
Schelling und ein andersgeartetes Ende der Kunst..... 163

JOHANNES KORNGIEBEL
Hegel, Schlegel und das Ende der Kunst 181

CARLO GENTILI
Friedrich Nietzsche: Tod der Kunst und Tod Gottes..... 201

DEBATTEN IN DEUTSCHLAND (20. JH.)

MARKUS OPHÄLDERS
Tod der Kunst und Zertrümmerung der Aura. Ambivalenzen
des Endens..... 215

LEONARDO AMOROSO
Stirbt die Kunst im Erlebnis? Heidegger und Hegel 231

MAURO BOZZETTI
Hegel, Adorno und das Obsolete in der Kunst..... 247

ITALIENISCHE REZEPTION

FRANCESCO VALAGUSSA
Hegel und De Sanctis: Wissenschaft – Kunst – Leben..... 257

PAOLO D'ANGELO
Der Tod der Kunst bei Croce und Gentile..... 275

MARIO FARINA
Der Tod der Kunst in der Ästhetik
von Dino Formaggio und Giulio Carlo Argan..... 291

ÄSTHETIK – AUSBLICKE

FEDERICO VERCELLONE
Das Ende der Kunst und die Geburt der Ästhetik..... 309

YVONNE FÖRSTER-BEUTHAN
Long Live the Immaterial! – Körper und Kunst in Zeiten der
Virtualisierung..... 323

ALBERTO MARTINENGO
Ende der Kunst, Ende der Moderne?
Hegel, Vattimo und die posthermeneutische Debatte..... 339

Siglenverzeichnis..... 355

FRANCESCO CAMPANA (PADUA)

Hegels These vom Ende der Kunst und das literarische Kunstwerk¹

I.

Die sogenannte These vom ‚Ende der Kunst‘ hat immer einen der interessantesten und problematischsten Schwerpunkte der Hegelschen Philosophie der Kunst dargestellt, unterschiedliche Auslegungen in Bezug auf die innere Analyse von Hegels Werk hervorgebracht und ist oft in verschiedenen Neufassungen wieder aufgegriffen worden.² In den letzten Jahrzehnten hat diese These einen weiteren und erneuten Erfolg erlebt, weil verschiedene Autoren durch ihre Neubearbeitungen in der Lage gewesen sind, die Richtungen und die Wege des konkreten künstlerischen Schaffens des letzten Jahrhunderts bis heute zu interpretieren.³ Zu den Autoren, die am meisten zu dieser hermeneutischen Arbeit über die Wirklichkeit in der Spur einer Aktualisierung Hegels beigetragen haben, gehört Arthur C. Danto, der in einigen Gedanken Hegels eine wichtige Inspirationsquelle gefunden hat und dessen Dialog mit ihm von zentraler Bedeutung für die Entstehung seiner Philosophie

¹ In diesem kurzen Beitrag stelle ich einige Überlegungen aus einer noch zu erledigenden Arbeit an, die Teil meines Dissertationsprojekts ist. Ich möchte Nina Meyer für die sprachliche Bearbeitung danken.

² „Weder gibt es bei Hegel nur ein Ende der Kunst, noch ist jedes einzelne Ende der Kunst eindeutig als Aufhebung in Hegels Sinne zu identifizieren. [...] Das Ende der Kunst konnte seit und mit Hegel zum Diskurs werden, weil die Rede vom Ende der Kunst in Hegel selbst unendlich ist: Hegel ohne Ende.“ (Geulen, Eva, *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel*, Frankfurt am Main, 2002, S. 27 f.).

³ Für einen auf den neuesten Stand gebrachten Überblick der verschiedenen Wiederaufnahmen vgl. Vercellone, Federico, *Dopo la morte dell'arte*, Bologna, 2013, insbesondere S. 83-138. Für eine allgemeine Untersuchung der Beziehung zwischen Kunst und Modernität in Hegels Philosophie, besonders in Bezug auf Malerei und Literatur, vgl. Rutter, Benjamin, *Hegel on the Modern Arts*, Cambridge, 2010.

der Kunst ist.⁴ Hinsichtlich der These vom ‚Ende der Kunst‘ bezieht sich der nordamerikanische Philosoph in seiner Interpretation der künstlerischen Ereignisse des zwanzigsten Jahrhunderts auf Hegel und liest sie als das Ende von zwei großen „Erzählungen“ (oder „Episoden“), die nach einer langen, progressiven und linearen Reise ans Ziel gelangen: zuerst die vom mimetischen Versuch, der Wirklichkeit mit der Kunst nahe zu kommen, die „Vasari-Episode“ von Cimabue und Giotto bis um 1900, und dann die „Greenberg-Episode“, nämlich der abstrakte Expressionismus, besonders in den Vereinigten Staaten.⁵ Vor allem seit der Pop Art und deren aktuellen Strömungen (Fluxus, Conceptual Art, Minimal Art usw.) kann die zweite Erzählung die Vielfältigkeit des künstlerischen Schaffens nicht mehr beschreiben und begreifen – außer durch eine vehemente Ablehnung. In dieser Pluralität scheint es ihr unmöglich, Regeln abzuleiten, um das Feld der „Artworld“ zu begrenzen. Hier gerät die progressive Linearität der geschichtlich-künstlerischen Erzählung ins Stocken und erscheint laut Danto das ‚Ende der Kunst‘. Durch einen epochalen und irreversiblen Sprung und das Eintreten in die „post-historische Zeit“ wird die Kunst selbst, nach einer Reflexion über ihre Identität, zur Reflexion, sie drückt ihre eigene eminent philosophische Natur aus, sie wird Denken und zwingt die Philosophie selbst, sich mit ihr zu befassen: die Kunst selbst wird Philosophie. Wenn auch mit verschiedenen Überarbeitungen und dem Zusatz neuer Bedingungen, bleibt

⁴ Zahlreich wären die Verweise auf explizite begriffliche Affinitäten und Äußerungen der Wertschätzung (einige z. B. in *The abuse of beauty*, wo man derartige Äußerungen finden kann: „His book [Hegels *Ästhetik*] became a kind of philosophical wisdom for me, in fact, and whenever I embarked on a subject new to me, I found it valuable to see if Hegel might not have had something to say about it.“, Danto, Arthur C., *The abuse of beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, Chicago, 2003, S. 12). Zur Wichtigkeit der Hegelschen Philosophie für Danto vgl. Andina, Tiziana, *Arthur Danto: un filosofo pop*, Roma, 2010, S. 100-114 und zu einer Diskussion von Dantos Aktualisierung der Hegelschen These vom ‚Ende der Kunst‘ vgl. Gethmann-Siefert, Annemarie, „Danto und Hegel zum Ende der Kunst – Ein Wettstreit um die Modernität der Kunst und Kunsttheorie“, in: *Hegels Ästhetik als Theorie der Moderne*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Herta Nagl-Docekal, Erzsébet Rózsa u. Elisabeth Weisser-Lohmann, Berlin, 2013, S. 17-37; Gethmann-Siefert, Annemarie, „L’attuale discussione sulla fine dell’arte. Riflessioni sul confronto di Danto con Hegel“, in: *Vita dell’arte. Risonanze dell’estetica di Hegel*, hg. v. Francesca Iannelli, Macerata, 2014, S. 135-155.

⁵ Vgl. Danto, Arthur C., *After the Death of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, 1997, S. 125 f.

bei Danto die Auffassung einer Kunst fest, die sich selbst denkt und überdenkt und so in Denken auflöst (Bearbeitung des Hegelschen Begriffs eines künstlerischen Schönen, das „aus dem Geiste geboren und wiedergeboren“⁶ wird), sowie einer Kunst, die etwas radikal Anderes und Vergangenes im Vergleich zu ihrer Gegenwart hinter sich lässt (Vergangenheitscharakter). Das ist die Art von Aktualisierung der Hegelschen These, die in diesem Beitrag diskutiert werden soll. Eine Aktualisierung, die hauptsächlich auf den Bereich, den Danto „painting-and-sculpture“ nennt, gerichtet ist, und die besonders wirkungsvoll und unter vielen Aspekten überzeugend gewesen ist, um die Schaffung dieser Kunstgattungen zu verstehen.⁷

⁶ *Ästhetik*, TWA 13, 14. Vgl. z. B. Danto, Arthur C., *The abuse of beauty*, zit., S. 12. Danto liest gewöhnlich die *Vorlesungen* Hegels in Knox’ Übersetzung von Hothos Druckfassung (1835-1838; 2. Aufl. 1842). In diesem Beitrag möchte ich mich auf diese Fassung, aber auch auf einige Nach- und Mitschriften von Hörern der Berliner Vorlesungen beziehen. Ich werde mich vor allem auf das *Poesiekapitel* in seinem theoretischeren Teil konzentrieren und werde Übereinstimmungen, bedeutsame Ausdrücke und, wo es wichtig ist, Änderungen aus den Nach- und Mitschriften aufzeigen (insbesondere: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesung über die Ästhetik. Berlin 1820/21. Eine Nachschrift. I. Textband*, hg. v. Helmut Schneider, Frankfurt am Main-Berlin-Bern-New York-Paris-Wien, 1995 [Ascheberg 1820/21]; Ders.: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823. Nachgeschrieben von H.G. Hotho*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, in: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte*, 2, Hamburg, 1998 [Hotho 1823]; Ders.: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Nach Hegel. Im Sommer 1826. Mitschrift Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. Bernadette Collenberg-Plotnikov unter Mitarbeit v. Francesca Iannelli u. Karsten Berr, München, 2004 [Kehler 1826]; Ders.: *Philosophie der Kunst. Vorlesungen von 1826*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon u. Karsten Berr, Frankfurt am Main, 2005 [von der Pfordten 1826]).

⁷ Wenn man einen Vergleich zwischen Hothos Druckfassung und den Nach- und Mitschriften der Vorlesungen über die Ästhetik anstellt, bemerkt man, dass die Linearität dieser Aktualisierung Schwierigkeiten im Rahmen von Hegels Denken findet, vor allem bezüglich des Vergangenheitscharakters. Die Forschungen von A. Gethmann-Siefert haben mehrmals den Reichtum an Nuancen unterstrichen, die man aus der Analyse der bestimmten künstlerischen Phänomene in den verschiedenen Momenten der Ausarbeitung Hegels ableiten kann, im Unterschied zu einer streng systematischen Betrachtung der Philosophie der Kunst, wie in Hothos Druckfassung (vgl., unter anderen: Gethmann-Siefert, Annemarie, „Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst“ in: *Phänomen versus System. Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn, 1992, S. 9-39 (*Hegel-Studien – Beiheft*, 34).

Hier wird die Frage gestellt, ob dieses begriffliche Modell auf alle heutigen Kunstgattungen anwendbar bzw. ob es ein wirklich *gattungsübergreifendes* Modell ist.⁸ Es scheint nämlich, dass sichtbare Merkmale dieses Prozesses in verschiedenen Künsten festgestellt werden können (von der Architektur über die Musik bis hin zu einer für Hegel „unvollkommenen“ Kunst wie dem Tanz). Was die Literatur betrifft, sind verschiedene Warnrufe einer Gefahr vom ‚Ende‘ der Literatur ausgestoßen worden⁹, und man bemerkt eine Art ‚Philosophisierung‘ eines Teils ihrer letzten Schöpfung.¹⁰ Aber es scheint mir, dass das geschichtliche Schaffen solcher Kunstgattungen Widerstand gegen die Linearität leistet, die die Rede vom ‚Ende‘ hinsichtlich der anderen Kunstgattungen finden kann (oder dass die Literatur diese Linearität zumindest schwieriger macht, vielleicht aber auch reicher). In der Literaturgeschichte kann man gewiss ‚Erzählungen‘ – vielleicht zeitlich begrenzt – und zweifellos auch generelle Entwicklungen umreißen; man kann dann, vor allem im zwanzigsten Jahrhundert, starke Unterbrechungen in Bezug auf ein (im weitesten Sinne) ‚klassisches‘ Modell erkennen, die Literatur aufzufassen (von den Strömungen der Avantgarden und der Neu-Avantgarden bis zu individuellen Experimental- oder Avantgarde-Erfahrungen wie denen von Joyce,

⁸ Der Ehrgeiz einer Theorie, die „transgenerically“ gelten kann, ist im „Preface“ zu Dantos *The Transfiguration of the Commonplace* vorhanden, und wenn es auch insbesondere das bestimmte Thema des Buchs betrifft, d. h. die Untersuchung einer Definition der Kunst, stützt er sich auf die Voraussetzung der Feststellung – unter ausdrücklichem Bezug auf Hegel – der These vom ‚Ende der Kunst‘ (Danto, Arthur C.: *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Cambridge (Mass.)-London, 1981, S. VII-VIII).

⁹ Vgl. unter anderen das Pamphlet von Todorov, Tzvetan, *La littérature en péril*, Paris, 2007 und Ferroni, Giulio, *Dopo la fine*, Roma, 2010 (1. Aufl.: Torino, 1996). Im Übrigen hatte schon ein Zeitgenosse Hegels, Carl Gustav Jochmann, wenn auch ohne pessimistischen Ton, den Verlust der zentralen Lage der Literatur in moderner Zeit in seinem *Die Rückschritte der Poesie* theorisiert (dazu D’Angelo, Paolo: „Carl Gustav Jochmann. I regressi della poesia e la ‚morte dell’arte““, in: *Aesthetica Pre-Print*, 7, Palermo, 1985, S. 5-60).

¹⁰ William Marx spricht von einem Prozess der Abwertung der literarischen Tatsache, die zu einer „littérature hyperconsciente“ geführt hat (Marx, William, *L’adieu à la littérature. Histoire d’une dévalorisation XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, 2005). Schon Danto bemerkte diese Tendenz für einen großen Teil der gegenwärtigen Literatur in seinem Beitrag „Philosophizing Literature“, jetzt in: *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, New York, 2004 (1. Aufl. 1986), S. 163-186.

Gadda und den ‚postmodernen‘ Schriftstellern¹¹). Es scheint mir aber, dass man nicht, wie im Fall der „painting-and-sculpture“, von irreversiblen und traumatischen Wendepunkten sprechen kann, die eine absolut neue, unwiderrufliche Abweichung hervorgebracht haben, die alles, was vorher kam, als eine radikal andere Vergangenheit verurteilen: es scheint mir, keine Figur wie Duchamp (oder Warhol) identifizieren zu können, die für die Literatur als „das Gespenst des Königs, das alle wie eine Art unüberwindliche Schranke verfolgt und nach welchem nichts Neues geschehen kann“ ausgelegt werden kann.¹²

Wenn aber nach Hegel das literarische Kunstwerk die Kunstgattung ist, die der Idee der Kunst am besten entspricht, und wenn diese die Merkmale der anderen Kunstgattungen als Totalität in sich zusammenfasst und – sagen wir so – am meisten Kunst ist, dann sollte die Klarheit eines ‚Endes der Kunst‘ am besten auch im heutigen literarischen Kunstwerk erscheinen.

Um die Frage noch problematischer zu gestalten, soll hier nicht über Hegel hinausgegangen werden, in der Überzeugung, den Riss

¹¹ Eine andere individuelle, jedoch frühere Erfahrung einer Art von ‚Ende der Kunst‘ könnte jene von Alessandro Manzoni sein. Obgleich auf verschiedene Weise zu den hier vorgeschlagenen, d. h. mit einem Fortschritt der Geschichte – und nicht der Philosophie – über die Literatur, untersucht P. D’Angelo diese Hypothese in *Le nevrosi di Manzoni. Quando la storia uccise la poesia*, Bologna, 2013. Eine Annäherung von Manzonis Erfahrung an die Varianten der These vom ‚Ende der Kunst‘ (in diesem Fall der Literatur) findet man auf S. 157-167.

¹² Vercellone, Federico, zit., S. 88, meine Übers. („il fantasma del re che tutti perseguita come una sorta di limite invalicabile dopo il quale nulla di nuovo può avvenire“), über Duchamp. Ferroni beschreibt die Literatur als eine innerlich „postume“ und schon von Anfang an von ihrem Ende bedrohte Kunst. Aber nach der Analyse der Zerrüttungen der Künste in der Gegenwart, vor allem aus der Perspektive des ‚Verlustes der Aura‘ und dem Gesichtspunkt des Materials, schreibt er: „In linea di principio, la letteratura può sembrare esposta molto meno di altre forme culturali al rischio di una ‚chiusura‘ del proprio linguaggio: essa non è costretta a ricorrere a tecniche particolari, che debbano occupare uno spazio fisico; al di là di tutti i supporti di scrittura che può utilizzare, il suo solo strumento veramente imprescindibile è costituito da un’entità del tutto immateriale come la lingua naturale. Il suo destino è certamente di tipo diverso da quello della pittura, della scultura, del cinema, e perfino da quello della musica (che ha bisogno comunque della fisicità del suono): e si può pensare che, comunque vadano le cose, in qualunque modo si trasformino i supporti della scrittura, il radicamento della letteratura nel sistema linguistico di base (strumento originario e fino ad ora imprescindibile della comunicazione tra gli uomini) le garantisca una quasi illimitata possibilità di mantenersi in vita e di reincarnarsi.“ (Ferroni, Giulio, zit., S. 124 f.).

in der Theorie gefunden zu haben, der ihre Bestattung erlaubt. Vielmehr ist die Absicht des vorliegenden Beitrags, zu Hegels Philosophie der Kunst zurückzukehren, um die Überschreitung in Bezug auf Kunst zu unterstreichen, die das literarische Kunstwerk in seiner kompletten Angemessenheit als Kunst äußert, ihren *Status* der ‚Ausnahme, die die Regel *ausmacht*‘, und in diesem Kontext werde ich versuchen, bei Hegel Antworten auf die Schwierigkeiten zu finden, die die Literatur zu den Aktualisierungen der Hegelschen These vom ‚Ende der Kunst‘ macht.

II.

Das literarische Kunstwerk oder, besser gesagt, „die Kunst der Rede, die *Poesie* überhaupt“¹³, hat eine Schlüsselrolle innerhalb von Hegels Philosophie der Kunst, und sie wird an die Spitze des Systems der Kunstgattungen gestellt. An dieser grundlegenden Stelle erfüllt sie eine doppelte, widerspruchsvolle und komplementäre Funktion. Einerseits vereinigt sie in sich selbst die tiefsten Merkmale der Idee der Kunst, die in den anderen bestimmten Künsten schon anwesend waren, aber nur teilweise; es gelingt ihr, in sich selbst das zu versammeln, was in jenen als selbständig, versprengt und mangelhaft erscheint, weil es noch nicht in einer organischen Totalität vereint war. In diesem Tatbestand präsentiert sie sich als das Vorbild, als die angemessenste Bestimmung, durch welche die künstlerischen Phänomene zu lesen sind.¹⁴ Andererseits aber unterscheidet sie sich wesentlich von den anderen Kunstgattungen; sie wird als etwas substantiell Verschiedenes, als eine Ausnahme dargestellt.¹⁵ Poesie ist etwas völlig in die Kunst Integriertes und zugleich etwas, das sie übertrifft; etwas, das in seiner

¹³ *Ästhetik*, TWA 14, 261; vgl. von der Pfordten 1826, S. 176; Kehler 1826, S. 156.

¹⁴ Wenn man auf die allgemeinsten Momente der Philosophie der Kunst zurückblickt, wo die grundlegenden Bestimmungen der Kunst überhaupt dargestellt werden, findet man Stellen, an denen die Erklärungen und die Beispiele vor allem aus der Literatur kommen (man denke an die Auslegung eines Begriffs wie dem der Handlung).

¹⁵ Bei ihrer Betrachtung wird über das literarische Kunstwerk gesagt, dass „die Poesie [...] von den bestimmten Künsten, deren Charakter sie in sich verbindet, auch wieder wesentlich zu unterscheiden“ ist (*Ästhetik*, TWA 15, 225). Vgl. Ascheberg 1820/21, S. 292.

vollwertigen Vertretung der Kunst noch weiter zu gehen scheint.¹⁶ Mit einem bekannten – vielleicht in diesem Zusammenhang nicht ganz fremden – Ausdruck Benjamins könnte man sagen, dass die Poesie „aussieht, als wäre [sie] im Begriff, sich von etwas zu entfernen, worauf [sie] starrt.“¹⁷

Die Poesie ist die „vollkommenste Kunst, Kunst κατ’ ἐξοχήν“¹⁸. Sie tritt als „die absolute, wahrhafte Kunst“¹⁹ auf. Ihr Hauptmerkmal ist nämlich, sich immer mehr vom Sinnlichen loszumachen, und sich der geistigen Seite mehr als die anderen Kunstgattungen anzunähern. Mit ihrer Befreiung von der „Wichtigkeit des Materials“²⁰ verändert sich in ihr die Beziehung zwischen Phantasie und äußerer Welt, ihre Materie besteht nicht mehr aus etwas sinnlich Objektivem, sondern die Phantasie selbst ist die Materie, die die Poesie bildet. Ihr Inhalt ist „das bei sich seiende Geistige, das in einem Elemente ist, das dem Geiste selbst angehört.“²¹ Damit erreicht die Poesie das höchste Niveau der Tiefe und der Freiheit in Bezug auf das, was das Wesen der Kunst darstellt:

Denn die Natur des Poetischen fällt im allgemeinen mit dem Begriff des Kunstschönen und Kunstwerks überhaupt zusammen, indem die dichterische Phantasie nicht wie in den bildenden Künsten und der Musik durch die Art des Materials, in welchem sie darzustellen gedenkt, in ihrem Schaffen nach vielen Seiten hin eingeengt und zu einseitigen Richtungen auseinandergetrieben wird, sondern sich nur den wesentlichen Forderungen einer idealen und kunstgemäßen Darstellung überhaupt zu unterwerfen hat.²²

Diese Berührung mit dem Kern der Kunst gestattet der dichterischen Kunst, im Unterschied zu den anderen bestimmten Künsten, eine vielseitige Entwicklung, eine eigentümliche Ausdehnung, eine Transversalität zu erlangen, die die anderen nicht haben.²³ Was die

¹⁶ Vgl. Ophälders, Markus, „Poesia e morte dell’arte“, in: *L’estetica di Hegel*, hg. v. Mario Farina u. Alberto L. Siani, Bologna, 2014, S. 213-228, hier: S. 214.

¹⁷ Benjamin, Walter, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band I/2, Frankfurt am Main, 1991, S. 697.

¹⁸ Kehler 1826, S. 197. Vgl. von der Pfordten 1826, S. 222.

¹⁹ Ebd., S. 156. Vgl. von der Pfordten 1826, S. 176; *Ästhetik*, TWA 14, 261.

²⁰ *Ästhetik*, TWA 15, 232.

²¹ Hotho 1823, S. 271.

²² *Ästhetik*, TWA 15, 238. Vgl. von der Pfordten 1826, S. 223; Kehler 1826, S. 197.

²³ Vizzardelli spricht von der Poesie als „metavalore“ (Meta-Wert) der *Ästhetik* Hegels (Vizzardelli, Silvia, „La trasversalità estetica della poesia in Hegel“, in: *Quaderni di Estetica e Critica*, I, Roma, 1996, S. 41-66, S. 47).

Gestaltungsweise betrifft, ist die Poesie „die totale Kunst“²⁴ und was ihren Inhalt und ihre Äußerungsweise betrifft, hat sie „ein unermeßliches und weiteres Feld als die übrigen Künste“²⁵ und darin ist sie „die reichste, unbeschränkteste Kunst“²⁶. Wegen ihres geistigen Aspektes gehört sie systematisch zu den romantischen Künsten, aber die Grenzenlosigkeit und der Reichtum der Möglichkeiten haben zur Folge, dass die Poesie sich zugleich mit keiner bestimmten (symbolischen, klassischen, romantischen) Kunstform identifizieren muss, sondern sie geht durch alle und wird so „die *allgemeine Kunst*“²⁷. Dieser allgemeine Charakter ermöglicht ihr auch geschichtlich, jede Epoche mit einer Angemessenheit zu durchlaufen, die man anderswo nicht finden kann.²⁸ *Totalität* und *Vollkommenheit* schildern die Umriss der Poesie²⁹: Darin spielt das literarische Kunstwerk die Rolle des Katalysators der Merkmale, die in der Vielfältigkeit der anderen bestimmten Künste zerstreut sind, und darin bestehen die Eigenschaften eines Vorbilds, die die Poesie mit sich bringt.³⁰

Ihre Grenzstelle aber verbirgt in sich auch eine tiefe Gefahr. Was sie auf der geistigen Seite gewinnt, verliert sie auf der sinnlichen, d. h. in der grundlegenden Dimension der geistigen Form der Kunst.³¹ Obgleich es der geistigen Seite gelingt, die negative Bearbeitung des Sinnlichen auszugleichen, ist die Gefahr immer anwesend, sich in etwas Anderes und nicht mehr Künstlerisches zu verwandeln. Ihre eigentümliche Eigenschaft, die Geistigkeit, d. h. ihre Stärke, kann ihre schlimmste Schwäche werden.³² Die dichterische Phantasie hat daher die schwierigste Aufgabe, sich in jenem engen Raum in der Mitte „zwischen der abstrakten Allgemeinheit des Denkens und der sinnlich-konkreten Leiblichkeit“³³ zu bewegen,

²⁴ *Ästhetik*, TWA 14, 262. Vgl. Ascheberg 1820/21, S. 290.

²⁵ *Ästhetik*, TWA 15, 230.

²⁶ *Ästhetik*, TWA 14, 261. Vgl. Kehler 1826, S. 157; Ascheberg 1820/21, S. 292.

²⁷ *Ästhetik*, TWA 15, 233. Vgl. Ascheberg 1820/21, S. 292.

²⁸ Ebd., 245.

²⁹ Zur Totalität der Dichtung vgl. Wagner, Frank D.: *Hegels Philosophie der Dichtung*, Bonn, 1974, S. 175–180.

³⁰ Derartige Ausdrücke können in allen Ausgaben der Vorlesungen vorkommen, und die Eigenschaft der Poesie als „vollkommenste Kunst“ ist beständig. Vgl. Gethmann-Siefert, Annemarie, *Einführung in Hegels Ästhetik*, München, 2005, S. 313.

³¹ *Ästhetik*, TWA 14, 261.

³² *Ästhetik*, TWA 15, 235. Vgl. Hotho 1823, S. 272.

³³ *Ästhetik*, TWA 15, 231.

und sie muss versuchen, die generellen Bedingungen des Kunstwerks mit der unterschiedlichsten Vorsicht und Besonnenheit zu befriedigen.³⁴

Die Poesie erzeugt und hat nämlich als ihren Inhalt die *Vorstellung*³⁵ „nicht so bestimmt als die sinnliche Anschauung“ ist, sondern sie ist „geistiger Natur, und somit kommt ihr schon die Allgemeinheit zugute, die dem Denken angehört.“³⁵ Die Sprache, „Sammlung von Vorstellungen“³⁶, die als bloßes und äußerliches Mittel in ihrem Ausdruck das Wort benutzt (d. h., „das verständlichste und dem Geist gemäßeste Mitteilungsmittel“³⁷), stellt ein Feld dar, das gefährlich in der Nähe von dem ist, das das alltägliche Bewusstsein und vor allem die Religion und die wissenschaftliche Abhandlung bzw. die Philosophie betrifft. Darin besteht der Ausnahmecharakter der Kunst, ihre gegenüber den anderen Künsten eigentümliche Rolle. Eine Rolle, die sie zur vollkommensten Kunst macht und zugleich zum wahrscheinlichsten Kandidaten für die Durchführung von etwas, das man das ‚Ende der Kunst‘ nennen kann:

Nur durch diesen Gang der Betrachtung ergibt sich dann auch die Poesie als diejenige besondere Kunst, an welcher zugleich die Kunst selbst sich aufzulösen beginnt und für das philosophische Erkennen ihren Übergangspunkt zur religiösen Vorstellung als solcher sowie zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens erhält. Die Grenzgebiete der Welt des Schönen sind [...] auf der einen Seite die Prosa der Endlichkeit und des gewöhnlichen Bewußtseins, aus der die Kunst sich zur Wahrheit herausringt, auf der anderen Seite die höheren Sphären der Religion und Wissenschaft, in welche sie zu einem sinnlichkeitsloseren Erfassen des Absoluten übergeht.³⁸

³⁴ „Die nächste Forderung, welche hierdurch notwendig wird, beschränkt sich einerseits darauf, daß der Inhalt weder in den Verhältnissen des verständigen oder spekulativen *Denkens* noch in der Form wortloser *Empfindung* oder bloß äußerlich sinnlicher *Deutlichkeit* und Genauigkeit aufgefaßt sei, andererseits, daß er nicht in der Zufälligkeit, Zersplitterung und Relativität der *endlichen Wirklichkeit* überhaupt in die Vorstellung eingehe.“ (Ebd., S. 230 f.) Vgl. Gadamers, Hans-Georg: „Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst“, in: *Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert u. Otto Pöggeler, Bonn, 1986, S. 213–223 (*Hegel-Studien* – Beiheft 27).

³⁵ Hotho 1823, S. 272.

³⁶ Von der Pfordten 1826, S. 223.

³⁷ *Ästhetik*, TWA 15, 272. Zur dichterischen Sprachauffassung Hegels vgl. Züfle, Manfred: *Prosa der Welt*, Einsiedeln, 1968, vor allem S. 11–38.

³⁸ *Ästhetik*, TWA 15, 234 f.

III.

So ergibt sich eine Situation, in der sich der Gegensatz zwischen absoluter Kunst und ‚Ende der Kunst‘ als innerlich und grundlegend für das literarische Kunstwerk selbst gestaltet. Dieser Gegensatz kann mit der Dialektik zwischen Prosa und Poesie gut dargestellt werden.³⁹ Aber die Definition dieser beiden Polaritäten und der Reihe von daraus folgenden Beziehungen ist besonders kompliziert.

Die Begriffe „Poesie“ und „Prosa“ entsprechen ganz und gar nicht dem, was wir mit diesen Benennungen gewöhnlich meinen; ihre Anwendung beschränkt sich nicht nur auf die Beschreibung einer formalen Struktur des Kunstwerks. Die Poesie ist selbstverständlich nicht nur Lyrik und nicht nur Versbildung („Versifikation“ ist ein wichtiges Element, aber in ihrer Bestimmung nicht das einzige); die Prosa – um es mit Szondi zu sagen – bedeutet „sehr viel mehr als in jener Definition, die dem Molièreschen Monsieur Jourdain, dem Bürger als Edelmann, sein Hauslehrer gibt und die besagt, Prosa sei alles, was nicht Vers ist.“⁴⁰ Vielmehr konzentrieren die beiden in sich Eigenschaften und Merkmale, die eine gesamte Konfiguration der künstlerischen Tatsache, eine „*Auffassungsweise*“⁴¹ beschreiben, und sie werden durch Hegels Behandlung benutzt, um etwas zu skizzieren, das den künstlerischen Bereich überschreitet (z. B. um geschichtliche und nationale Zustände zu umreißen).

Wenn man die Dichotomie in einer festen – und deshalb teilweise falschen und allzu einfachen – Weise betrachtet, könnte man

³⁹ Auf eine teilweise verschiedene Art zeigt Baptist die Poesie zugleich als Anfang und Ende der Kunst (Baptist, Gabriella, „Das Wesen der Poesie und die Zukunft des Denkens“, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, hg. v. Annemarie Gethmann-Siefert, Lu de Vos, Bernadette Collenberg-Plotnikov, München, 2005, S. 311-323, hier: S. 322).

⁴⁰ Szondi, Peter, „Hegels Lehre von der Dichtung“ in Ders.: *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, S. 488. Erzsébet Rózsa beschreibt die Prosa als eine Spezifikation des Hegel’schen Begriffs der *Wirklichkeit* und vertieft ihren Bezug zur Innerlichkeit als Bestimmung des modernen Prinzips der freien Subjektivität (Rózsa, Erzsébet, „Hegel über die Kunst der ‚neueren Zeit‘ im Spannungsfeld zwischen der ‚Prosa‘ und der ‚Innerlichkeit‘“, in: *Die geschichtliche Bedeutung der Kunst und die Bestimmung der Künste*, zit., S. 121-142; zu einem Überblick der Vieldeutigkeit des Wortes „Prosa“ bei Hegel insbesondere S. 126-129). Vgl. auch Rutter, Benjamin, zit., S. 140 ff.

⁴¹ *Ästhetik*, TWA 15, 238.

sagen, dass die Prosa den Bereich betrifft, der vor und nach der Kunst kommt; sie deutet einerseits auf das Feld des gewöhnlichen Bewusstseins hin, auf die Alltäglichkeit in ihrer Zweckmäßigkeit und Brauchbarkeit sowie auf die übliche Realität und andererseits auch auf den Ausdruck der höchsten Geistesformen der Religion und des spekulativen Denkens. Die Poesie hingegen braucht etwas „mehr“⁴² hinsichtlich der alltäglichen Sprache und etwas Verschiedenes im Vergleich zur Religion und Philosophie. Sie entwickelt sich aus sich selbst und in unmittelbarer Einheit mit dem Allgemeinen zur konkreten Erscheinung der Wirklichkeit; sie erzeugt einen „in sich unendliche[n] Organismus“⁴³ und hat ihren Zweck in sich selbst, sie ist an sich frei und unterliegt keinen anderen Prinzipien als denen der Kunst und der Phantasie. Sie hält die Wirklichkeit für nötig, aber macht sie nicht zu ihrem Zweck, sondern benutzt sie als Mittel, um sich selbst mit ihren eigenen Instrumenten und nach dem Recht und der Freiheit der Phantasie zu entwickeln. Dadurch bringt sie Vorstellungen hervor, die anders als die der anderen Gebiete sind, weil sie *bildliche* (und deswegen poetische) *Vorstellungen* sind, die sich in die Mitte zwischen der prosaischen Ebene der sinnlichen Anschauung und des Denkens setzen.⁴⁴

Vor diesem Hintergrund aber scheint der Zusammenhang beider Ebenen zwischen dem „Glaube[n] an die Welt“ der Prosa und dem „Glauben an die Phantasie“⁴⁵ des literarischen Kunstwerks nicht als eine Trennung oder eine strenge und diachronische Folge. Da beide das sprachliche Element teilen, ist die Poesie *konstitutiv* von der Prosa durchdrungen, gemischt, verseucht, und die zweite kann hingegen Erfahrungen hervorbringen, die denen der ersten ähnlich sind.

Wenn in der Druckfassung Hothos die *poetische Vorstellung* beschrieben wird, werden grundsätzlich drei Niveaus umrissen: 1) die ursprünglich poetische Vorstellung, 2) die prosaische Vorstellung und 3) die sich aus der Prosa herstellende poetische Vorstellung.

⁴² Ebd., 277.

⁴³ Ebd., 270. Vgl. Ascheberg 1820/21, S. 293.

⁴⁴ „Die Vorstellung hat nicht die sinnliche Bestimmtheit der Anschauung. Auf der anderen Seite ist die Vorstellung aber auch nicht der Gedanke als solcher, sondern sie liegt in der Mitte zwischen Anschauung und Gedanken, sie ist bildliche Vorstellung.“ (Hotho 1823, S. 275).

⁴⁵ *Ästhetik*, TWA 15, 279.

lung.⁴⁶ In dieser Aufeinanderfolge gibt es sicher eine diachronische Entwicklung, die einer Art von geschichtlichem ‚Ende der Kunst‘ ganz innerhalb des literarischen Kunstwerks begegnet.⁴⁷ Aber es erscheint keine definitive *Auflösung* des Poetischen, das dem Prosaischen Platz lässt, sondern es gestaltet sich im literarischen Kunstwerk selbst eine Dialektik, die im generellen Kontext eines Fortschritts des Prosaischen die Linearität einer vereinfachend progressiven Auffassung der These vom ‚Ende der Kunst‘ kompliziert.⁴⁸ Die Grenze zwischen den beiden Feldern ist besonders schwer zu ziehen, und die Schwierigkeit liegt nicht nur in der Epoche des Schaffens eines bestimmten Kunstwerks, sondern sie betrifft innerlich das Wesen des literarischen Kunstwerks selbst.⁴⁹ Aufgrund des Nebeneinanderbestehens dieser beiden Vorstellungs- und Auffassungsweisen „ist hier eine Hemmung und Störung, ja

⁴⁶ Neben die Dreiteilung der Druckfassung Hothos stellt sich in anderen Nach- und Mitschriften eine Zweiteilung zwischen „ursprünglicher dichterischer Sprache“ und „reflektierter dichterischer Sprache“. Sie beschreiben aber dieselbe Art von Strukturierung, mit der Aufnahme des Übergangs durch die prosaische Vorstellung innerhalb der zweiten Ebene (vgl. von der Pfordten 1826, S. 224–226 und Kehler 1826, S. 198–200).

⁴⁷ „Die Poesie ist der Zeit nach älter als die Prosa“ (Ascheberg 1820/21, S. 291).

⁴⁸ Zudem finden wir einzelne Fälle, die diese Progression reicher machen. Werke einer fernen Zeit, wie das große Wort des Alten Testaments, die goldenen Sprüche des Pythagoras oder die Sprüche Salomons sind Werke, „die gleichsam noch vor dem Unterschiede des Prosaischen und Poetischen liegen“ (Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Ästhetik*, TWA 15, 250). Klar prosaische Werke aus dem alten Griechenland, wie die Geschichtsschreibung und die Redekunst, sind „innerhalb ihrer Grenzen noch am meisten imstande [...], der Kunst teilhaftig zu werden“ (Ebd., S. 257). Vgl. Hotho 1823, S. 273 f.

⁴⁹ „Doch lässt sich [...] die Grenzlinie, an welcher die Poesie aufhört und das Prosaische beginnt, nur schwer ziehen und ist überhaupt mit fester Genauigkeit im allgemeinen nicht anzugeben.“ (*Ästhetik*, TWA 15, 284). Vgl. Hotho 1823, S. 272. Wenn man die Rede über die Versbildung berücksichtigt, scheint es klar, dass der Übergang von der rhythmischen Versifikation bis zum Reim einen generellen Fortschritt von der sinnlichen Natürlichkeit einer poetischen Dimension zur Geistlichkeit einer (sprachlichen) Welt, die immer prosaischer wird, beschreibt. Aber es gibt erstens noch die Möglichkeit einer Dialektik in der Vereinigung beider, in einer Bewegung, die vielleicht der sich aus der Prosa entwickelnden poetischen Vorstellung ähnlich ist. Zweitens und vor allem ist der Reim der romantischen Dichtung „nötig“, eben weil es ihr auf diese Weise und durch ihren geistlichen Charakter gelingt, jene sinnliche Dimension zurückzugewinnen, die die Poesie mit der Musik teilt und die sie braucht, um sich selbst noch Poesie nennen zu können.

sogar ein Kampf beider möglich, den [...] nur die höchste Genialität zu schlichten vermag.“⁵⁰

Dieser Streit, diese Dialektik zeigt, wie im Rahmen des literarischen Kunstwerks der vorbildliche und der überschreitende Charakter, die Poesie und die Prosa, das Streben nach Kunst und ihre Überwindung (oder Auflösung) der Außergewöhnlichkeit dieser bestimmten Kunst konstitutiv sind.

Wenn wir abschließend zu der geschichtlichen Begebenheit des literarischen Kunstwerks bis heute zurückkehren, gibt es keinen Zweifel, dass das prosaische Prinzip gegenüber dem poetischen einen epochal wichtigen Fortschritt gemacht hat (denken wir nur an die zentrale Lage, die die Gattung des Romans in den letzten zwei Jahrhunderten gewonnen hat oder das Verlassen und die Neuformulierungen des Verses für das Theater und die Lyrik). Aber auch in einer ganz prosaischen Zeit kann man in der Aktualität des künstlerisch-literarischen Schaffens ein Nebeneinanderbestehen beobachten. Einerseits gibt es Phänomene, die durch eine ‚postmoderne‘ Destrukturierung und die ausdrücklichen Verdrehungen ihrer Kunstwesen „als Verwirklichung ihrer eigenen Poetik“⁵¹ leben und als anschauliches Erscheinen des Denkens gelten, das sie ausmacht, als – so könnten wir sagen – Darstellung der Philosophie, die sie sind. Andererseits findet man literarische Werke, die kein Interesse haben, sich selbst zu erklären, aus einer Art harmo-

⁵⁰ *Ästhetik*, TWA 15, 282. Der Satz aus der Druckfassung Hothos wird so ergänzt: „wie z. B. unsere heutige Poesie beweist“. Einer der besten Orte, an dem Hegel die Schlichtung sieht, ist in diesem Fall nicht nur und nicht mehr das alte Griechenland (auch schon Heimat der Geschichtsschreibung und der Redekunst), sondern seine eigene Zeit. Das sagt uns, dass die Dialektik Poesie-Prosa, mit Schwierigkeit aber auch mit der Möglichkeit guter Ergebnisse schon möglich ist, dass diese Dialektik den kunstgeschichtlichen Fortschritt problematisiert und dass sie dem literarischen Kunstwerk selbst gehört. Der Vergleich zwischen den verschiedenen Nach- und Mitschriften der Vorlesungen fügt weitere Elemente und Komplikationen in Bezug auf den Vergangenheitscharakter der Poesie in der Entwicklung von Hegels Gedanken hinzu. In der Vorlesung des Sommersemesters 1826 kann man lesen: „Goethe in seinem West-östlichen Divan [...] hat das Höchste in der Poesie geleistet“. (Kehler 1826, S. 197; vgl. von der Pfordten, S. 223). Dazu Gethmann-Siefert, Annemarie und Stemmrich-Köhler, Barbara: „Faust: Die ‚absolute philosophische Tragödie‘ – und die ‚gesellschaftliche Artigkeit‘ des West-Östlichen Divan. Zu Editionsproblemen der Ästhetikvorlesungen“, in: *Hegel-Studien*, XVIII, 1983, S. 23–64.

⁵¹ Eco, Umberto, „Due ipotesi sulla morte dell'arte“ in: Ders., *La definizione dell'arte*, Milano, 1983, S. 272, meine Übers. („come realizzazione della propria poetica“).

nischer Rundheit herauszugehen, zu ihrer eigenen Philosophie zu werden (von der Literatur, die die Ergebnisse der Avantgarden ausdrücklich als abstrakt, nur formalistisch und nicht lebenskräftig ablehnt, bis zu der gegenwärtigen ‚Unterhaltungsliteratur‘). Und trotzdem werden letztere als gleichermaßen zeitgenössisch wahrgenommen (man denke in beiden Fällen an das aktuelle Schaffen des Romans).⁵² Auch wenn man – wie schon gesagt – einen gesamten Fortschritt des prosaischen Prinzips annimmt, erlebt die Literatur seit jeher in sich selbst die Hegelsche Dynamik Poesie-Prosa, und die Widerstände des Poetischen sind immer anwesend. Das bringt eine Bereicherung der Perspektive in Bezug auf die Linearität der Aktualisierung der These vom ‚Ende der Kunst‘ für diese bestimmte Kunst mit sich. Im Bereich der Literaturgeschichte und im Rahmen der heutigen Literatur können mehr oder weniger tellurische Verschiebungen erscheinen, aber auffallend ist vielleicht eher die Abwesenheit einer traumatischen und irreversiblen Bruchstelle gegenüber der Vergangenheit, die Schwierigkeit, eine epochale und endgültige Wendung, den Mangel eines einzigen und klaren ‚Endes‘ auszumachen. Dantos Aktualisierung der These vom ‚Ende der Kunst‘, die sich vor allem mit den bildenden Künsten beschäftigt und einen Erklärungsversuch von deren Neuheiten und Umwälzungen darstellt, kann deswegen bezüglich des literarischen Kunstwerks in der Hegelschen Polarität und Dialektik zwischen Poesie und Prosa eine fruchtbare Entwicklung und eine interpretative Bereicherung finden.

⁵² Man kann sagen: Phänomene, die nicht mehr ihre Kunst verstecken möchten, und Phänomene, die die Maxime *ars est celare artem* nicht verachten. Zu einer begrifflichen Interpretation der Geschichte dieses Spruchs und vor allem zu seiner Ablehnung der bildlichen Form des *ready-made* vgl. D'Angelo, Paolo, *Ars est celare artem. Da Aristotele a Duchamp*, Macerata, 2005, S. 125-135. Eine weitere und komplementäre Möglichkeit der hier vorgetragenen Rede über die gegenwärtige Literatur könnte von jener Art der ‚narrativa spuria‘ (gefälschten Erzählkunst) darstellt werden, die die Aufgabe der phantasmagorischen Fiktionalität der ‚Postmoderne‘ für die ausschließliche Wahl der Wirklichkeit behaupten; die sogenannte *non-fiction* könnte in unserer Rede die Verschiebung des literarischen Kunstwerks in das Prosaische beschreiben, aber nicht von der Seite des philosophischen Denkens, sondern von der der Alltäglichkeit (der Gegenwart oder der Geschichte). Auch in diesem Fall könnte man Widerstände des poetischen Prinzips feststellen. Einige Bemerkungen über die Widersprüche des begrifflichen Ansatzes, den die *non-fiction* mit sich bringt, könnte man in der „Postilla conclusiva sul presente“ von Ders., *Le nevrosi di Manzoni*, zit., S. 197-207 finden.

STELLA SYNEGIANNI (JENA)

Die griechische Tragödie und das Ende der klassischen Kunstform

Dass die These vom Ende der Kunst nicht als endgültiger Tod gemeint sein kann, lässt sich bereits durch Hegels Würdigung derjenigen Kunstform erahnen, die das Ideal des Schönen zum höchsten Grad realisiert: Die Kunst der klassischen Antike spricht uns immer noch an, und ihre wohl bedeutungsvollste Einzelkunst, die griechische Tragödie, hält unser Interesse auch heute rege, obwohl laut Hegel in der Moderne keine tragischen Konflikte mehr stattfinden müssen. Doch, auch wenn die klassische Kunst wirkungsästhetisch kaum an ihrer ursprünglichen Anziehungskraft verloren hat, wird es gemeinhin akzeptiert, dass die Ära der klassischen Kunstproduktion irgendwann ein Ende erreicht hat. Dies wird konventionell durch ein historisches Ereignis zeitlich festgelegt, oder werkimmanent bestimmt, anhand stilistischer und technischer Eigentümlichkeiten, etwa in der Archäologie oder Kunstgeschichte. Nach Hegels philosophischem Kriterium ist es die Angemessenheit in der Beziehung zwischen Inhalt und Form, die widerspruchslose Durchdringung unterschiedlicher Elemente, wie Natur und Geist, worin der Kern des Klassischen besteht. Die griechische Kunst ist für Hegel die eigentlich schöne Kunst, und ihr Ende geht einerseits mit der Auflösung solcher Harmonie einher. Da andererseits das Ende auch im Sinne von Vollendung zu verstehen ist, wäre das Ende der klassischen Kunst als Höhepunkt des Alten und zugleich als Anfang von etwas Neuem zu denken, welches im System Hegels den Übergang zwischen klassischer und romantischer Epoche zugleich ausmacht.¹

Die Einzelkunst, die in den Ästhetik-Vorlesungen mit dem Ende der Kunst bekanntlich zusammenhängt, ist die Komödie. „Im Ko-

¹ Solcher Fragestellung widmet sich Klaus Düsing, „Vollendung und Ende der klassischen Kunst. Hegels Ästhetik“, in: Ders., *Hegel e l'antichità classica*, Napoli, 2001, S. 97-115 (auf italienisch). Für die Zusendung des deutschen Originals und für seine besonders hilfreichen Hinweise danke ich Herrn Düsing herzlichst. Zum Verhältnis der klassischen Kunst zur freien Kunst der Moderne, vgl. die Beiträge von Erzsébet Rózsa und Klaus Vieweg im vorliegenden Band. Ich beschränke mich hier auf den Übergang zur unmittelbar darauffolgenden, ersten Phase der christlich-‚romantischen‘ Kunst.