

**Georg Friedrich Wilhelm Hegel**, *Vorlesungen zur Ästhetik. Vorlesungsmitschrift Adolf Heimann (1828/1829)*. Hg. von *Alain Patrick Olivier* und *Annemarie Gethmann-Siefert*. Fink, Paderborn 2017. 254 S., € 69,-.

**Michael Squire / Paul Kottman (Hgg.)**, *The Art of Hegel's Aesthetics. Hegelian Philosophy and the Perspectives of Art History*. (Morphomata 39) Fink, Paderborn 2018. 389 S., € 79,-.

Besprochen von **Francesca Iannelli**: Università degli Studi Roma Tre, FIL.CO.SPE.,  
via Ostiense 234–236, I-00146 Rom, E-Mail: francesca.iannelli@uniroma3.it

<https://doi.org/10.1515/arb-2019-0053>

Mit der Veröffentlichung der Mitschrift Adolf Heimanns durch Alain Patrick Olivier und Annemarie Gethmann-Siefert im Fink-Verlag geht endlich ein wichtiges Desiderat der Hegel-Forschung in Erfüllung. Bisher war es unmöglich, die Entwicklung von Hegels Berliner Ästhetik mit Genauigkeit zu rekonstruieren, geschweige denn die einzelnen Nuancen nachzuvollziehen, die sich im Laufe der Vorlesungen vom Wintersemester 1820/21 bis zu den beiden Sommersemestern 1823 und 1826 und schließlich im letzten Kolleg vom Winter 1828/29 als charakteristisch erwiesen. Die letzte Ästhetikvorlesung war nur teilweise dokumentiert, und zwar durch die von Helmut Schneider im *Jahrbuch für Hegelforschung* herausgegebene „Einleitung“ und den „Allgemeinen Teil“ der Nachschrift – genauer gesagt der Ausarbeitung – Karol Libelts (Nr. 10–11, 2004/05, S. 49–85 und Nr. 12–14, 2010, S. 3–67). Daher wurde die Veröffentlichung einer Nachschrift, die das gesamte Wintersemester 1828/29 dokumentierte, schon lange erwartet, und nun ist es endlich so weit: Die Herausgeber haben eine sorgfältige Arbeit geleistet, die jetzt nicht nur in Druckfassung vorliegt, sondern – kostenlos und unbearbeitet – auch auf der Homepage des Fink-Verlags abrufbar ist.

Da es sich um die letzte Ästhetikvorlesung handelt, die Hegel vor seinem plötzlichen Tod im November 1831 gehalten hat, erweckt dieser Text schon aus rein historisch-kulturellen Gründen großes Interesse. Die Vorlesung hatte einen beachtlichen Erfolg. Unter der stattlichen Anzahl von 86 Studenten befanden sich so prominente Hörer wie der junge Mendelssohn-Bartholdy, Bruno Bauer, Heinrich Heine, Franz Theodor Kugler, Wilhelm Vatke und Johann Gustav Droysen. Außerdem spiegelt die Vorlesung, die zeitlich zwischen der zweiten (1827) und der dritten (1830) Ausgabe der *Enzyklopädie* lag, mit der bedeutungsvollen Einführung einer Dreigliederung, die durch die von Hotho von 1835 bis

1838 besorgte Druckfassung<sup>1</sup> legendär werden sollte, die systematische Neufassung der Philosophie der Kunst wider, zu der Hegel erst gegen Ende der Berliner Zeit gelangte und die in den drei vorhergehenden Ästhetikkollegs keine Entsprechung hatte.

Aber was die Bedeutung des vorliegenden Textes ausmacht, liegt nicht nur in seinem dokumentarischen Wert, sondern vielmehr in den wichtigen Neuerungen, die hier aufscheinen und beweisen, dass man Hegels Ästhetik nicht als geschlossenes Werk betrachten darf, wie es die berühmte und erfolgreiche posthume Ausgabe Hothos suggeriert. Es zeigt sich, dass Hegel seine verschiedenen Vorlesungen wie eine offene Baustelle benutzte, die ihm das Material für die ständige Erweiterung, Überarbeitung und Perfektionierung seiner Gedankengänge lieferte. Als Beispiel seien die Reflexionen über das Ideal genannt, in denen er einerseits bereits vorweggenommene Themen – wie die Lebendigkeit oder die Seligkeit des Ideals – wieder aufnimmt, andererseits aber zum ersten Mal unter die drei Bestimmungen des Ideals (vgl. S. 41) ausdrücklich die Ironie setzt, die er als „ein vornehmes Prinzip der Ästhetik“ bezeichnet (S. 43). In der Vorlesung von 1828/29 finden wir also eine signifikante Erweiterung der Idealität der Kunst, die nicht wie in der klassischen Bildhauerei bloße Übereinstimmung mit sich selbst ist. Die Negativität wird zu einem kostbaren Bestandteil des Kunstwerks, besonders in der Literatur. Aber auch auf dem Gebiet der Musik fehlt es nicht an Neuerungen. In den Sommersemestern 1823 und 1826 verhielt Hegel sich noch kritisch gegenüber dem elitären Anspruch der Instrumentalmusik, die den Erwartungen der Kenner entgegenkomme,<sup>2</sup> das Publikum aber in einer selbstbezogenen Rückwendung auf sich selbst vergesse, wenn sie wie ein Elfenbeinturm mit ungestümer Kraft zum Himmel strebt. Dagegen findet sich in der Vorlesung von 1828/29 eine bemerkenswerte Offenheit für die Virtuosität des Künstlers. Hegel, der immer ziemlich zurückhaltend war in Bezug auf die künstlerische Virtuosität, die das Individuum über das Werk stellt und diesem das eigene Siegel in einem Maße aufdrückt, dass nur der Künstler selbst zur Geltung kommt,<sup>3</sup> geht in seiner letzten Vorlesung so weit, mit Anerkennung festzustellen, dass das Instrument – wie durch einen Zauber – zum „Organ des Künstlers“ wird (S. 187). Dieser Sinneswan-

<sup>1</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke*. Bd. 10, 1–3: *Vorlesungen über die Ästhetik*. Hg. von Heinrich Gustav Hotho. Berlin – Leipzig 1835–1838.

<sup>2</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*. Berlin 1823. *Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*. Hg. von Annemarie Gethmann-Siefert. Hamburg 1998, S. 270.

<sup>3</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Philosophie der Kunst*. *Vorlesung von 1826*. *Mitschrift von der Pfordten*. Hg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Jeong-Im Kwon und Karsten Berr. Frankfurt/M. 2005, S. 222.

del ging wahrscheinlich auf den Umstand zurück, dass im Februar 1829 Niccolò Paganini nach Berlin kam und bei seinem dreimonatigen Aufenthalt dort großes Aufsehen erregte, da er die kulturelle Elite der Zeit mit seiner Meisterschaft auf der Geige in derartiges Erstaunen versetzte, dass von einigen sogar der Teufel ins Spiel gebracht wurde.

Es ist jedoch nicht nur das Echo auf die bedeutenden künstlerischen und kulturellen Ereignisse der Zeit – die Gründung des von Karl Friedrich Schinkel erbauten Museums, die Malereiausstellung der Schadow-Schule – das Hegel dazu veranlasst, die Philosophie der Kunst in der letzten Vorlesung auszuweiten und zu überdenken: Hegel misst sich hier erneut, aber in einem neuen Licht, mit einigen der immer von ihm bevorzugten Geistesgrößen, zu denen sich nun, infolge der Neuerscheinungen jener Jahre, auch andere hinzugesellen. In dieser Hinsicht stellen die Kant gewidmeten Seiten der Einleitung zwar keine absolute Neuerung dar,<sup>4</sup> sind aber von beträchtlicher Bedeutung im Vergleich zu den vorhergehenden Ästhetikvorlesungen, wo die Gedanken des Königsberger Philosophen über das Schöne (oder das Erhabene) sehr verkürzt erwähnt werden oder gar fehlen. Die weit gefasste Abhandlung über Kants Ästhetik, die das Kolleg von 1828/29 auszeichnet, bezeugt im Übrigen auch, wie „plastisch“ die Vorlesungen waren und wie stark sie sich den unmittelbaren theoretischen Bedürfnissen des Augenblicks anpassten. Gerade die Auseinandersetzung mit dem kantschen Prinzip des Schönen war Gegenstand einer von der Berliner Akademie der Wissenschaften ausgeschriebenen Preisfrage, die der junge Bauer – auf Hegels Vorschlag hin – gewann. Die Vorlesung des Wintersemesters 1828/29 war also wohl nach einer systematischen Dreiteilung konzipiert, aber deswegen nicht in statische, unabänderliche theoretische Grenzen eingezwängt, sondern durchlässig für anreichernde Einflüsse, die ein offenes Ohr für die Gegenwart bezeugten. Tatsächlich fehlt es nicht an Hinweisen auf druckfrische Werke, wie den ersten Band von Johann Heinrich Meyers *Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen*, die zwischen 1824 und 1836 in Dresden erschien. Ebenso wichtig ist die Bezugnahme auf die *Italienischen Forschungen* von Carl Friedrich von Rumohr, deren erste Bände 1827 publiziert wurden. Zum ersten Mal wird dann in der letzten Ästhetikvorlesung – zum Abschluss der Behandlung der Skulptur – ein expliziter Abschnitt über die Münzkunst eingeführt,<sup>5</sup> was nicht als Kuriosität für Kenner oder als besonders raffinierte Zugabe zu werten ist. Mit hoher Wahrscheinlichkeit geht diese Neuerung auf die zeitgenössische Debatte zurück, die sich 1827 an der

---

4 Während Kant im Sommersemester 1823 nie ausdrücklich erwähnt wird, wird er sowohl 1820/1821 als auch 1826 zitiert, aber nie so ausführlich wie 1828/1829.

5 Im Sommersemester 1826 ist nur ein kurzer Hinweis auf die Meisterschaft der Alten in der Münzkunst zu finden (vgl. Hegel [Anm. 3], S. 204).

Veröffentlichung des *Verzeichnisses der geschnittenen Steine in dem königlichen Museum der Alterthümer zu Berlin* entzündet hatte. Es handelte sich um die von Bolzenthall aus dem Französischen übersetzte *Description* der Gemmensammlung Stosch, die Winckelmann verfasst und dem Kardinal Albani gewidmet hatte. 1826 fertigte Carl Gottlieb Reinhardt Abgüsse der betreffenden Gemmen, die den Zeitgenossen zum ersten Mal ermöglichten, die 3.442 Steine, so wie Winckelmann sie beschrieben hatte, zu sehen. Das Verzeichnis wurde von Goethe selbst 1827 rezensiert<sup>6</sup> und weckte sehr wahrscheinlich Hegels Interesse – da sich der Band im *Katalog der Bibliothek Hegels* befindet.<sup>7</sup>

Nicht zuletzt ist das Manuskript Heimanns auch eine wichtige Quelle in Bezug auf die sogenannte „Diskussion ohne Ende“ (so Gethmann-Siefert<sup>8</sup>), nämlich auf die umstrittene These vom Ende der Kunst. Wenn Hegel auch nie das Aussterben der Kunst verkündet hat, so hat er sich doch ausführlich über deren prekären Gesundheitszustand in der intellektualistischen Moderne geäußert. Die Epoche Hegels, nämlich die der klassischen deutschen Philosophie, ist nicht mehr das goldene Zeitalter für die Kunst, sondern vielmehr für die Philosophie. Eine Ausdrucksform des Geistes, die zwingend auf der Sinnlichkeit beruht wie die Kunst, ist daher nicht mehr willkommen in einer Zeit, in der gerade auf deutschem Boden, nämlich in Halle an der Saale, mit Baumgarten die „Kunstphilosophie“ ins Leben gerufen wurde, die philosophisch-kritische Betrachtung der Kunst, oder in anderen Worten, die Ästhetik. So kann Hegel behaupten: „die Schranke der Kunst liegt nicht in ihr, sondern in uns“ (vgl. S. 26). Es ist der moderne Mensch, der mental, theoretisch, konzeptuell geworden ist. Das ist sowohl eine Errungenschaft als auch zwangsläufig ein Verlust.

Es ist nun sicher kein Zufall, wenn der von Michael Squire und Paul Kottman herausgegebene Band *The Art of Hegel's Aesthetics* unter den zahlreichen faszinierenden Problemen einer Frage besonderen Raum gibt, und zwar der Frage nach der „Pastness of Art“, zu deren Behandlung auch ein neuer Weg eingeschlagen wird. Zum Beispiel: Welche suggestiven Perspektiven würden sich auftun, wenn man annähme, wie Kottman es meisterhaft vormacht, dass die hegelsche These vom Vergangenheitscharakter der Kunst ein Nachklang Shakespeares wäre? Zu

<sup>6</sup> Johann Wolfgang von Goethe, „Verzeichnis der geschnittenen Steine in dem Königlichen Museum der Altertümer zu Berlin (1827)“. In: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Hg. von Karl Richter u.a. Bd. 18.2: *Letzte Jahre: 1827–1832*. Hg. von Johannes John u.a. München 1996, S. 247.

<sup>7</sup> Vgl. Georg Friedrich Wilhelm Hegel, *Gesammelte Werke. Akademieausgabe*. Bd. 31,1: *Katalog der Bibliothek Georg Wilhelm Friedrich Hegels*. Hg. von Manuela Köppe. Hamburg 2017.

<sup>8</sup> Annemarie Gethmann-Siefert, „Eine Diskussion ohne Ende: zu Hegels These vom Ende der Kunst“. In: *Hegel-Studien* 16 (1981), S. 230–243.

welchem theoretischen Ergebnis würde es führen, wenn man den berühmten Abschnitt, in dem Hegel seiner Hörerschaft (insbesondere im Sommersemester 1823) den Bedeutungs- und Wertwandel der Kunst in der Moderne erklärt, so lesen würde, als ob er von einem Prospero der Philosophie stammte, der das Ende der Zauberei und der magischen Kräfte ankündigte, indem er den Epilog des *Sturms* aufnimmt, in dem es heißt „Now my charms are all o’erthrown“?

Aber der Band eröffnet mindestens drei weitere Wege für denjenigen, der neue Perspektiven sucht, um sich der umstrittenen These vom Ende der Kunst anzunähern: Der erste, der auch historisch fundiert ist, ist der von Sebastian Gardner eingeschlagene, der sich nach den eigentlich systematischen Gründen für den Verlust der höchsten „vocation“ der Kunst fragt und sie in der heftigen Polemik aufspürt, in der Hegel mit den Romantikern steht. Der zweite, spekulativere Weg wird von Ingvild Torsen begangen, der sich die Frage nach der Zukunft einer hegelschen Kunstgeschichte stellt, das heißt nach der Möglichkeit eines hegelschen Kunstverständnisses insbesondere der nicht figürlichen Skulptur, nach Hegel. Den dritten Weg beschreitet schließlich Fred Rush mit seiner besonderen Auslegung der tentakelartigen These vom Ende der Kunst, die er als „Ende der Malerei“ versteht. Im Stillleben der niederländischen Malerei, die von Hegel nicht so sehr wegen ihrer Schönheit, sondern wegen ihrer Reflexivität geschätzt wurde, gelange die Malerei an die Grenzen des Darstellbaren. Mit alltäglichen, banalen Gegenständen, die Anlass zu Virtuosität und technischer Meisterschaft geben, wird das als „endpoint painting“ verstandene Stillleben zum Ort der Meditation über den vergänglichen Charakter der Existenz wie auch der Malerei selbst, die ihren subjektivsten Gipfel erreicht hat.

Diese künstlerischen Gipfel werden dann von der Malerei des 20. Jahrhunderts weiterhin erklommen, wie Hanneke Grootenboer in seinem Essay zeigt, der von der niederländischen Malerei, die Hegel so lieb war, bis zum Abdriften in den Fotorealismus reicht, in dem ein Maler wie der Amerikaner Richard Estes 1975 in einem „extremen“ Bild wie *Central Savings* in einem ungewollten, aber nicht zu überhörenden Echo auf Hegel das Wesen der Malerei als Reflexion über sie selbst darstellt. Das verwickelte Geflecht von Subjektivität und Reflexivität wird wiederum in dem reichhaltigen Aufsatz von Robert Pippin ausgelotet, der versucht, die paradigmatische Rolle der Malerei hervorzuheben, da diese, mehr als andere Künste, einen Anreiz für die Betrachter bietet, über Schein und Realität nachzudenken. Auf diese Weise wird die Malerei zur Kunst der Verdopplung *par excellence*, die auch, wenn sie sie nicht ausdrücklich darstellt, immer nur um die geistige Sonne der Subjektivität kreist, die sie erforscht und auf sich selbst reflektiert.

Aber in einem Werk, das sich vornimmt, den Dialog zwischen der hegelschen Ästhetik und der Kunstgeschichte zu untersuchen, und zwar auf den Spuren

Gombrichs, der gerade in Hegel den Gründervater der Disziplin sah, durfte die Kunst des vollkommenen Gleichgewichts von Form und Inhalt, nämlich die Skulptur, nicht außen vor bleiben. Sie wird in ihren philosophischen und kunstgeschichtlichen Aspekten sowohl von Julia Peters wie von Michael Squire beleuchtet. Peters bietet eine originelle Lesart der Kunstphilosophie, insbesondere der Reflexion über die Skulptur als privilegierten Ort für das Verständnis der verwickelten Beziehung von Geist und Natur. Daraus entstehen neue Anreize, die jüngste Debatte über den hegelschen Naturalismus, der besonders von Terry Pinkard vertreten wird, auszuweiten und zu problematisieren. Auf einem anderen Blatt stehen dagegen die Beiträge von Michael Squire, der den Band nicht nur in großem Stil einleitet, sondern einen ganzen Aufsatz einzelnen heiklen Fragen widmet: in erster Linie, warum die Ästhetologen – man denke an Arthur Danto – in den letzten Jahrzehnten in Hegel wieder einen begnadeten Propheten sehen, während die Kunsthistoriker der alten Kunst ihn ignorieren. Was kann ein Kunsthistoriker der klassischen Kunst aus Hegels Kunstphilosophie lernen? Er gibt verschiedene Antworten auf diese Fragen, aber zumindest eine davon ist es wert, hier genannt zu werden: Die hegelsche Ästhetik eröffnet ein weites, interdisziplinäres Panorama, weil sie den Überschneidungen und Kreuzungen der verschiedenen Kulturen und Epochen nachgeht. Damit ebnet sie den Weg für jene „world art history“ in unseren Tagen, die der hegelschen Narration oft mit Misstrauen begegnet, sei es, weil sie sie für übermäßig anthropozentrisch hält – ein Beweis dafür ist der Beitrag von Whitney Davis über den Theriomorphismus in der symbolischen Kunst –, sei es, weil sie auf anachronistische Weise von der klassischen Schönheit in Beschlag genommen ist. Tatsächlich darf sich die Gegenüberstellung von Hegel und dem Schönen jedoch nicht in der klaren Anmut des Klassischen erschöpfen, sondern müsste vertieft werden. Vielleicht könnte man dann, wie T. J. Clark in seinem Aufsatz „Beauty lacks strength“ vorschlägt, neue Synergien oder unerwartete Wahlverwandtschaften zwischen der hegelschen Ästhetik und der Kunstgeschichte entdecken, die über das 20. und auch das 21. Jahrhundert hinausgehen.

Trotz der unterschiedlichen Vorgehensweise der zwei hier besprochenen Bände liefern beide einen bedeutenden Beitrag zur gegenwärtigen philosophischen Debatte. Sie zeigen die Aktualität der Kunstphilosophie Hegels und ermöglichen uns zu verstehen, wie allgegenwärtig, durchdringend, manchmal auch verborgen der Einfluss seiner Ästhetik in Zeiten der „global art history“ nach wie vor für all diejenigen ist, die sich mit dem Los und der Aufgabe der Kunst heute und in der Vergangenheit beschäftigen.