

## Einleitung\*: Musealisierung und Reflexion: Gedächtnis – Erinnerung – Geschichte

Wann immer in den letzten Jahren und Jahrzehnten vom Museum die Rede ist, so trifft man auf eine zentrale These zur Bedeutung dieser Institution. Diese These lautet im Kern, das Museum sei – neben den Massenmedien – die Leitinstanz unserer Kultur, d.h. wir lebten in einer musealen Kultur. Mit der Beobachtung, dass Museen eine der wenigen verbleibenden großen repräsentativen öffentlichen Bauaufgaben unserer Zeit sind, dass immer mehr Museen entstehen und zum Ansatzpunkt von Planungen werden, die Städten ein neues Image verleihen sollen, verbindet sich dementsprechend die Auffassung, Museen seien die für unsere Zeit symbolischen Kollektivbauten.<sup>1</sup>

Zugleich gilt aber die „Krise der Institution“, insbesondere was das Kunstmuseum anbetrifft, als ausgemachte Sache. Freilich ist von dieser ‚Krise‘ nicht das Kunstmuseum als solches betroffen. Vielmehr ist es allein, wie es heißt, „das Museum der Gegenwartskunst, welches Zweifel an seiner Aufgabe erregt und Debatten um sein Aussehen auslöst“. Grund für diese Irritation ist der mit dem Kunstmuseum verbundene Anspruch, *Kunstgeschichte* auszustellen, obwohl doch das Museum der Gegenwartskunst dies „allein mit Werken tun kann, die eine unsichere Genealogie im Sinne der Kunstgeschichte besitzen“.<sup>2</sup>

Die gegenwärtige Totalisierung des Museums bzw. des Geschichtlichen einerseits, seine Infragestellung andererseits wird im vorliegenden Sammelband von Kunsthistorikern, Literaturwissenschaftlern und Philosophen zum Anlass genommen, den Blick zurück zu den Anfängen der Museumsidee, näherhin der Idee des *Kunstmuseums* zu lenken. Diese Anfänge sind aber, ebenso wie die Idee der Kunstgeschichte überhaupt, unlösbar mit dem Namen Hegels verknüpft. Zwar sind die Äußerungen Hegels zur Institution Museum im engeren Sinne mehr als spärlich. Nichtsdestoweniger hat sein Impuls, die Kunst als geschichtlichen Zusammenhang zu konzipieren, ihn nicht nur zum ‚Vater‘ der Kunstgeschichte<sup>3</sup> – verstanden als Disziplin –, sondern eben auch des Muse-

---

\* Zu dem Band: *Musealisierung und Reflexion. Gedächtnis – Erinnerung – Geschichte*. Hrsg. von Bernadette Collenberg-Plotnikov. München 2011 (Kunst als Kulturgut. Bd 3).

<sup>1</sup> Vgl. *Wolfgang Kemp: Kunst kommt ins Museum*. In: *Funkkolleg Kunst. Eine Geschichte der Kunst im Wandel ihrer Funktionen*. Hrsg. von Werner Busch. 2 Bde. München/Zürich 1987, Bd 1, 205-229, hier: 207 f.

<sup>2</sup> *Hans Belting: Das Ende der Kunstgeschichte*. Eine Revision nach zehn Jahren. München 1995, 115.

<sup>3</sup> Vgl. z.B.: *Ernst H. Gombrich: Hegel und die Kunstgeschichte*. In: *Hegel-Preis-Reden 1977*. Ernst H. Gombrich, Dieter Henrich, Manfred Rommel. Stuttgart und Zürich 1977, 7-28, bes. 7; *Stephan Nachtshiem: Kunstphilosophie und empirische Kunstforschung 1870-1920*. Berlin 1984 (Kunst, Kultur und Politik im Deutschen Kaiserreich. 7), bes. 12 und 30; *H. Belting: Das Ende der Kunstgeschichte* (Anm. 2), bes. 134-139.

ums als ‚Ort‘ der Kunstgeschichte werden lassen. Die Totalisierung ebenso wie die Infragestellung des Museumsgedankens bezüglich der Kunst betrifft daher immer auch die Einschätzung der Bedeutung einer Hegelschen Bestimmung der Kunst für das gegenwärtige kulturelle Selbstverständnis.

Vor diesem Hintergrund analysieren die Beiträge des vorliegenden Sammelbandes die Verknüpfung von *Musealisierung und Reflexion*, wie Hegel sie als konstitutives Merkmal einer modernen Gesellschaft bestimmt hatte. Sie widmen sich diesem Problem ebenso unter historischem Gesichtspunkt – im Kontext der ästhetischen Debatten und Tendenzen seiner Zeit –, wie unter systematischem Gesichtspunkt – mit Blick auf die Frage, wie Hegel eigentlich die Kunst als geschichtliches Phänomen bestimmt und welche Funktion er der Kunst in der Kultur beimisst. Dabei zeigt sich allerdings, dass die Auffassung, die sich anhand Hegels Ausführungen rekonstruieren lässt, als Alternative zur Vereinnahmung der Gegenwart bzw. der Kunst durch Musealisierung und Geschichte, die in den angeführten Thesen entweder als Schicksal akzeptiert oder aber umgekehrt als ebenso schicksalhafte Geschichtslosigkeit zurückgewiesen wird, betrachtet werden kann. Die Berufung auf Hegel als Dogmatiker des ‚absoluten Wissens‘ in puncto Kunst erweist sich nämlich, wie insbesondere die Auseinandersetzung mit den studentischen Zeugnissen zu seinen Berliner Ästhetik-Vorlesungen ergeben hat, als unangemessen.

So betrachtet Hegel den Zusammenhang von *Gedächtnis, Erinnerung, Geschichte* und Kunst zwar in der Tat als einen solchen, der nur um den Preis der Verleugnung des modernen ‚Bedürfnisses nach Vernunft‘ aufgeben werden kann. Dabei geht es ihm aber eben nicht um eine – an der Kunst sichtbar zu machende – Verabsolutierung der Geschichte, die nicht nur den Sinn des Vergangenen abschließend erfasst, sondern auch den der Gegenwart und der Zukunft immer schon in sich enthält. Vielmehr greift Hegel in seinen ästhetischen Überlegungen das für die Genese des Museums entscheidende zeitgenössische Anliegen auf, die Bedeutung der Kunst als *Kulturgut* auszuweisen: Kunst wird hier wesentlich verstanden als Weise, wie Kulturen ihr geschichtliches Selbstverständnis anschaulich artikulieren. Ihre Bedeutung als ‚Kulturgut‘ haben die Kunstwerke aber eben nicht an sich, dank einer absoluten geschichtlichen Bedeutung oder genialen Setzung, sondern vielmehr dank ihrer Anerkennung durch eine kulturelle Gemeinschaft, die sich bzw., wie es bei Hegel heißt, ihre „höchsten Ideen“<sup>4</sup> im Kunstwerk erkennt. Dies bedeutet zum einen, dass die Kunst zwar, als Form des Absoluten Geistes, in sich selbst einen geschichtlichen Zusammenhang bildet, dieser aber zugleich in ein Verhältnis zur außerkünstlerischen Geschichte einer Kultur gesetzt werden muss. Es bedeutet zu anderen, dass die geschichtliche Funktion der Kunst und der

---

<sup>4</sup> *Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Nach Hegel. Im Sommer 1826 (Mitschrift Hermann von Kehler). Hrsg. von Annemarie Gethmann-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov unter Mitarbeit von Francesca Iannelli und Karsten Berr. München 2004 (jena-sophia. I.2), 2.

Kunstwerke zwar immer schon in der Tradition vorgefunden wird, zugleich jedoch allererst jeweils neu, von der Gegenwart aus, erschlossen werden muss.

So gesehen ist die Musealisierung und Historisierung der Kunst nicht Schicksal, das den einen beherrscht, dem anderen versagt bleibt, sondern Leistung der anschauenden Vernunft und Resultat eines kulturellen Selbstverständigungsprozesses. Die Beiträge des Bandes erörtern diese Grundauffassung unter drei verschiedenen Gesichtspunkten.

In der den Band eröffnenden Sektion *Perspektiven einer Bestimmung des Museums im Anschluss an Hegel* geht es zunächst um die systematische Frage, wie im Rekurs auf Hegels Auffassung von der Aufgabe der Kunst in der Kultur her die Funktion des Museums charakterisiert werden kann.

In ihrem Beitrag *Kunst zeigen – Kunst machen* stellt BERNADETTE COLLENBERG-PLOTNIKOV (Hagen/Essen) *Überlegungen zur Bedeutung des Museums* für die Genese von Kunst vor: ‚Macht‘ das Museum überhaupt erst Gegenstände zu Kunst, oder ‚zeigt‘ es vielmehr Dinge, die – prinzipiell unabhängig vom Museum – Kunst sind? Collenberg-Plotnikov greift in diesem Zusammenhang den so genannten Institutionalismus, in ihrem Beitrag vertreten durch George Dickie und Hermann Lübbe, auf.

Nach Auffassung von Dickie, der im Kontext der US-amerikanischen Analytischen Ästhetik argumentiert, bildet das Kunstsystem einen Kreislauf. Kunst ist demnach das, was im sozialen System der Kunstwelt als Kunst bestimmt wird und die Kunstwelt ist das soziale System, in dem etwas als Kunst bestimmt wird. Was das Museum in sich aufnimmt, wird damit, so Dickies Überzeugung, quasi automatisch zu Kunst verklärt. Lübbe argumentiert dagegen im Ausgang von Hegels Fokussierung der Bedeutung der Geschichtlichkeit für das Verständnis kultureller Erscheinungen. Dabei thematisiert er die Kunst aber nicht wie Hegel als Aspekt des Absoluten, sondern ausschließlich des Objektiven Geistes. Das Museum transfiguriert demnach zwar nicht den Gegenstand, aber außerhalb des Museums ist über Kunst nichts zu sagen, weil sie außerhalb der Institution kulturell nicht als Kunst relevant wird. Dabei hebt Lübbe die kompensatorische, d.h. die gesellschaftlich stabilisierende Funktion der historischen Kultur allgemein, näherhin auch der Kunst hervor. Das Museum ist daher der Ort des Bleibenden, Klassischen.

Collenberg-Plotnikov führt anhand einer Reihe von Beispielen aus, dass sowohl Dickies als auch Lübbes Thesen, gerade mit Blick auf die heute in der Kunstwelt üblichen Praktiken, erhebliche Plausibilität haben. Nichtsdestoweniger stellt sie in Frage, ob der institutionalistische Zugriff bereits alles erfasst, was über die Kunst und das Verhältnis der Kunst zu ihren Institutionen zu sagen ist. So vertritt sie die Auffassung, dass ein institutionalistischer Ansatz wesentliche Merkmale der Institutionen und des Umgangs mit ihnen – etwa ihre Wandelbarkeit und ihre Kritisierbarkeit – nicht erfassen kann, weil sie die Institutionen als in sich geschlossenes System, als Sonderwelt, bestimmen.

Collenberg-Plotnikov geht daher zunächst den Überlegungen nach, die Arthur C. Danto – in kritischer Auseinandersetzung mit dem Institutionalismus – für die Übertragung des Kunststatus geltend gemacht hat. Die Interpretation eines Gegenstandes als Kunst ist nämlich, so Danto, keineswegs primär Sache sozialer bzw. institutioneller Autorität. Vielmehr es muss ihr gelingen, das als Kunstwerk kandidierende Objekt konzeptuell in den kunsttheoretischen und -historischen Kontext, in dem es entstanden ist, einzubinden. Die Übertragung des Kunststatus ist daher für Danto primär eine Sache von Gründen. Damit umgeht Danto zwar verschiedene Probleme des Institutionalismus. Allerdings führt auch seine Argumentation zu erheblichen Schwierigkeiten: Es scheint so, als sei ein Gegenstand, der als Kunstgegenstand konzipiert ist, ausschließlich dazu bestimmt, in der Kunstwelt – hier nun nicht verstanden als primär sozialer, sondern als idealer Zusammenhang – Anerkennung zu finden. Damit etabliert aber auch Danto die Kunstwelt als Sonderwelt.

Bei seiner Argumentation beruft Danto sich auf Hegel. Auch Collenberg-Plotnikov sieht hinsichtlich dieser Problemlage in Hegels Kunstphilosophie argumentative Anknüpfungspunkte. Allerdings schlägt sie dabei eine grundsätzliche andere Lesart als Danto vor. Sie findet hier nämlich Anknüpfungspunkte für eine Antwort auf die Frage, welchen sozial bedeutsamen Zweck die Kunst hat: Kunst erfüllt für Hegel den Zweck der Präsentation bzw. Vergewisserung der eigenen oder auch fremder Identität in einer bestimmten geschichtlichen Kultur.

Entscheidend für die nähere Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Institutionen ist nun, dass Hegel auch im Fall der Kunst nicht vom Bestehen der Institution auf ihren Zweck schließt, sondern vielmehr den umgekehrten Weg wählt. Die Kunst begegnet uns demnach zwar immer über ihre Institutionen, aber die Kunst ist durch diese Institutionen nicht definierbar und geht nicht in ihnen auf. An dem als sinnvoll unterstellten bleibenden gesellschaftlichen Zweck der Kunst sind so auch ihre Institutionen zu messen: Sie müssen sich wandeln, weil das Bewusstsein sich geschichtlich ändert, und sie müssen sich zumindest prinzipiell der kritischen Frage stellen, ob sie mit ihren Aktivitäten dem gesellschaftlichen Zweck der Kunst genügen.

ALAIN PATRICK OLIVIER (Paris) greift in seinem Beitrag *Es gibt kein Kunstwerk* die Frage nach der Aktualität des Werkbegriffs und seinem Zusammenhang mit der Konzeption des Museums auf. Olivier nimmt hier die Auseinandersetzungen um die Einrichtung eines Emil-Schumacher-Museums in Hagen als Ausgangspunkt, um die Frage nach dem Kunstwerk in neuer und radikaler Weise zu stellen. Die philosophische Voraussetzung seiner Überlegungen ist nämlich der Zweifel gegenüber dem Status des Kunstwerks überhaupt.

Im heutigen Zustand der Ästhetik ist, so Olivier, die ‚Unexistenz des Kunstwerks‘, offenbar geworden. Wir wissen jetzt, dass es für die Erzeugung ästhetischer Wirkung nicht mehr nötig ist, etwas im Museum oder in einer Galerie zu zeigen. Vielmehr reicht das Museum selbst für die Erzeugung einer

ästhetischen Wirkung aus. Damit ist selbst die von Marcel Duchamp mit seinem zu Kunst transsubstantiierten Urinal markierte Stellung zum Ästhetischen überschritten. Denn in der letzten Phase der Entmaterialisierung der Kunst – die die idealistische Ästhetik prophezeit, wenn nicht gar veranlasst hat – braucht das Kunstwerk kein materiales Dasein mehr. Hier ist ein Stadium erreicht, das Olivier unter Bezug auf Yves Michaud als den ‚gasförmigen Zustand‘ der Kunst bezeichnet. Kunst ist etwas rein Ätherisches geworden, das empirisch nicht mehr zureichend beschrieben werden kann. Kunstwerke haben nichts Dinghaftes mehr, bzw. ihr Dinghaftes ist zu etwas rein Äußerlichem und Zufälligem geworden. Die seit der Antike geläufige Verknüpfung von Kunst und Technik bzw. Handwerk ist damit hinfällig. Die Frage ist nun allerdings, woher eigentlich der ästhetische Wert kommt, den wir den zu Kunst verklärten Dingen beimessen, warum wir sie als Kulturgüter verstehen.

Duchamps Geste der Ausstellung eines Urinals oder auch Warhols Ausstellung einer *brillo box* bedeutet keineswegs, wie dies etwa Danto vertritt, einen Bruch in der Ästhetik, die Schwelle zu einer Zeit der ‚Kunst nach dem Ende der Kunst‘. Vielmehr handelt es sich hierbei um einen ureigenen Prozess der Kunst und der Ästhetik, der auch bereits in der Zeit der Gründung der Museen und der Ausarbeitung der großen Ästhetikentwürfe zu beobachten ist. So erinnert Olivier daran, dass hier vorgefundene, nutzlos gewordene ehemalige Sakralobjekte allererst durch einen philosophischen Deutungsakt, quasi als ‚*ready mades* der Romantik‘, zu Kunstwerken wurden. Wenn aber die moderne Kunst aus dem philosophischen Gespräch, aus dem Geist des Idealismus entstanden ist, dann kann sich die ästhetische Reflexion sinnvollerweise nicht auf die Kunstwerke als Gegenstände richten, sondern vielmehr auf ihre ästhetische Betrachtung.

Dies führt Olivier unter Bezug auf Hegels Überlegungen zum symbolischen Ursprung des Kunstwerks näher aus: Kunst stellt, so Hegel, nicht etwas dar, sondern sie gibt eine ‚Vorstellung der Vorstellung‘. Das Ästhetische beruht demnach im ursprünglichen Kunstwerk nicht wesentlich auf seiner Materialität, sondern auf seiner symbolischen Funktion. Diese Symbolik besteht dabei darin, dass das Kunstwerk einen ‚Vereinigungspunkt‘ für die Menschheit bildet. In dieser Bedeutung erkennt Hegel die religiöse und politische Funktion des Kunstwerks. Diese Charakteristik des ursprünglichen Kunstwerks legt Hegel aber der Bestimmung des Kunstwerks überhaupt zugrunde.

Eine solche Bestimmung macht es nun möglich, auch das eingangs beschriebene Undasein des Kunstwerks im ‚gasförmigen Zustand‘ zu erfassen, indem der Ursprung des Kunstwerks als rein symbolisches Band verstanden werden kann. Der Kunstcharakter eines Gegenstandes verdankt sich nämlich eben nicht in seiner Materialität, sondern vielmehr der ‚Gemeinde‘, die in ihm den anschaulichen Ausdruck ihres Selbstbewusstseins erkennt. Ein Kunstwerk ist aber Hegels aufklärerischem Verständnis nach nicht nur mit einer jeweils spezifischen Kultur verbunden. Es bildet vielmehr zugleich und vor allem ein allgemeines, der ‚Menschheit‘ gehörendes Kulturgut.

Die Arbeit von Schumacher betrachtet Olivier vor diesem Hintergrund als Versuch, Kunst universal und zugleich lokal zu denken, so dass ihr Museum die Möglichkeit liefert, einen Vereinigungspunkt für eine lokale, zugleich aber auch nationale und internationale Versammlung zu bilden. Er deutet Schumachers Kunst als Versuch, den Ursprung der Sprache freizulegen, als Ursprache eine universale Sprache vor dem babylonischen Fluch der Heterogenität der Sprachen und Nationen zu beschwören. Damit versteht Olivier diese Kunst und ihr Museum wesentlich als Frage, nämlich als die Frage, ob und inwiefern wir bereit sind, Schumachers Werke überhaupt erst als Kunstwerke zu konstituieren, d.h. sie und ihre Sammlung als Vereinigungspunkt für die Menschen anzuerkennen. Die Bestimmung der Kunst und des Museums hat damit gesellschaftlichen und politischen Appellcharakter.

FRANCESCA IANNELLI (Rom) diskutiert in ihrem Beitrag *Ärgernis oder Chance zu kritischer Identifikation? Rezeptionen des Hässlichen und der Disharmonie zwischen Alltäglichkeit und Museum* die Legitimität der ‚Zumutungen‘ nicht-schöner Kunst für den Betrachter. Die Verfasserin konfrontiert hier die Allgegenwart des Hässlichen, gerade auch in der Gegenwart, mit seiner radikalen Unterbestimmung bzw. Zurückweisung, die bis zu Platon zurückreicht.

Einen Grund für diese Vernachlässigung erkennt Iannelli in der traditionellen ethischen Konnotation, die das Hässliche mit dem Bösen identifiziert, oder auch schlicht in der verbreiteten Identifikation von ‚hässlich‘ und ‚mislungen‘. Von dieser Deutungstradition unterscheidet die Verfasserin eine begrenzte Zulassung des Hässlichen, die sie als typische Interpretationstendenz der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beschreibt. Das Hässliche wird hier als eine zwar grundsätzlich legitime, aber gefährliche Gestaltungsweise aufgefasst, deren Grenzen nach Auffassung der Theoretiker aufwändig verdeutlicht werden müssen, um nicht ins ästhetisch Illegitime abzugleiten. Diese Deutung findet Iannelli z.B. in Lessings *Laokoon* sowie bei Herder und bei den Hegelianern Heinrich Gustav Hotho, Friedrich Theodor Vischer und Karl Rosenkranz.

Gegenüber diesen Deutungen hebt die Verfasserin eine dritte Weise der Interpretation des Hässlichen als anschlussfähig hervor, nämlich seine unvoreingenommene Einschätzung, nach der der Hässlichkeit eine unverzichtbare ästhetische Relevanz zukommt. Diese Auffassung macht Iannelli nun namentlich in Hegels Berliner Ästhetik-Vorlesungen aus. Während nämlich die von Hegels Schüler Hotho edierte ‚Hegelsche‘ *Ästhetik* die ästhetische Legitimität des Hässlichen nach wie vor mit deutlichen Einschränkungen versieht, arbeitet die Verfasserin auf der Grundlage der studentischen Zeugnisse zu diesen Vorlesungen eine andere Position heraus. Hegel erkennt hier, so Iannelli, die Notwendigkeit des Hässlichen in der Kunst als eine der vielen Gestaltungsmöglichkeiten an, die die Kunst der modernen aufgeklärten Welt aufnehmen kann und muss, um die Gegensätze der Gesellschaft ausdrücken zu können. Er erkennt so im Hässlichen das Siegel der modernen reflektierenden Subjektiv-

tät, die die Welt nicht mehr mit dem naiven Vertrauen in die Schönheit sehen kann.

Zwar findet das Hässliche, wie die Autorin ausführt, vor allem seit dem 20. Jahrhundert einen zentralen Platz auch in der Kunst. Gerade in der postmodernen Gegenwart sieht sie aber entschiedene Vorbehalte gegenüber dem Hässlichen im Alltag wie in der Kunst, die sich nicht zuletzt im Problem der Musealisierung hässlicher Werke niederschlagen. Umgekehrt kritisiert sie zugleich einen forcierten, zur äußerlichen Attitüde gewordenen künstlerischen Einsatz des Hässlichen als Verfehlung seines kritischen Potentials. In beiden Fällen findet ein Rückschritt gegenüber der von Hegel umrissenen Bestimmung der Bedeutung des Hässlichen in der Gegenwart statt: Die Funktion der Kunst – die Anregung zur anschauenden Reflexion der eigenen Lebensbedingungen – wird untergraben.

Iannelli plädiert daher – in Anknüpfung an die bei Hegel rekonstruierten Argumente, die sie strukturell z.B. auch in Paul Virilios Museumskonzeption wiedererkennt – für einen Ort des Hässlichen im Museum. Hatte das Hässliche bereits in den Museen für klassische Kunst einen – wenngleich marginalen – Platz, den es in den Museen für moderne Kunst weiter ausbauen konnte, so muss dies umso mehr für Museen der Gegenwartskunst gelten. Denn wenn es die Funktion des Museums ist, der anschauenden Reflexion einen Ort zu geben, dann kann der Auftrag des Museums heute weder darin liegen, ein unanstößiges, schön geschminktes *global business* zu organisieren, noch darin, umgekehrt durch rein provokative Werke das Publikum abzustoßen. Vielmehr sollte das Museum, so Iannelli, auch das zeigen, was die gegenwärtige Gesellschaft allzu gern verdrängt. Hierzu gehören aber eben nicht zuletzt solche Werke, die mit ihrer Hässlichkeit Denkanstöße geben wollen und so Reflexionsform des widersprüchlichen Geistes unserer Epoche sind.

Die Beiträge der folgenden Sektion *Konzeptionen im Umfeld der Gründung des Berliner Alten Museums (1830)* rekonstruieren die verschiedenen historische Debatten und Museumsbegriffe, die im unmittelbaren Zusammenhang mit der Berliner Museumsgründung bedeutsam wurden.

REINHARD WEGNER (Jena) geht in seinem Betrag *Der Streit um die Präsentation der Bildenden Kunst. Alois Hirt und Gustav Friedrich Waagen* den im kunsttheoretischen Debatten nach, die im Zusammenhang mit der Einrichtung des Berliner Kunstmuseums geführt wurden. Er stellt hier die Auseinandersetzung zwischen Hirt und Christian Karl Josias Bunsen auf der einen Seite und Karl Friedrich Schinkel, Carl Friedrich von Rumohr und Waagen auf der anderen Seite dar. Mit diesen Parteien treffen im Vorfeld der Berliner Museumsgründung zwei radikal gegensätzliche Kunst- und Museumskonzeptionen aufeinander. Während nach Überzeugung der Ersteren die Aufgabe des Museums ist, zu ‚belehren‘, kommt nach Auffassung ihrer Kontrahenten der ästhetischen und emotionalen Wirkung der Kunst im Museum – dem ‚Erfreuen‘ – der Primat zu.

Sinnfällig wird diese Divergenz in der Stellung der beiden Lager hinsichtlich der Einschätzung der Bedeutung von Reproduktionen für die Konstitution eines Museums: Indem Hirt nur in den Hauptwerken der Kunst den Anspruch des ‚Charakteristischen‘ – des höchsten Prinzips seiner kunsttheoretischen Kategorien – vollkommen erfüllt sieht, fordert er, in Ermangelung der Originale, die Aufstellung von Kopien jener Hauptwerke in dem geplanten Museum. Gegen diese Konzeption des Museums als kunsthistorische ‚Schule‘ formiert sich allerdings bereits 1825 und deutlicher noch in den späten zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts, also in der entscheidenden Planungsphase des Museums, u.a. in Gestalt von Waagen zunehmend Widerstand. Die Opposition gipfelt 1828 in einer von Waagen und Schinkel verfassten programmatischen Schrift über die zukünftigen Aufgaben des Berliner Museums, in der sich die Verfasser ganz entschieden gegen ein Museum als Lehranstalt aussprechen. Diese Auffassung macht sich auch der König zu Eigen und Hirt tritt schließlich 1829 aus der Museumskommission, deren führender Kopf er lange Zeit gewesen war, aus. Damit wandelt sich die ursprüngliche Konzeption des Museums nun auch nach außen erkennbar grundlegend: Anstatt nur höchstrangige Kunst in Kopien auszustellen, begnügt man sich jetzt mit zweit- und drittklassigen Werken – die dafür aber eben als Originale präsent sind.

Dass es in dieser Kontroverse nicht allein um persönliche Animositäten, sondern um grundsätzlich unterschiedliche Auffassung von Kunst ging, zeigt sich auch in dem um 1832 außerordentlich heftig geführten publizistischen Nachspiel der Auseinandersetzung zwischen Hirt und Waagen um die Präsentation der Bildenden Kunst. Dabei konzentrierte sich der Streit nun auf die Frage, ob die Anordnung der Bilder in einem modernen Museum auf eine wissenschaftlich-lehrhafte oder aber auf eine ästhetisch-emotionale Wirkung gerichtet sein soll.

Den ideengeschichtlichen Kontext dieser Kontroverse rekonstruiert Wegner, indem er daran erinnert, dass lange Zeit in der Geschichte der Kunstsammlungen die Kopie ganz selbstverständlich als Ergänzung eines Kunstwerks akzeptiert wurde, solange sich die Nachbildung nicht als das echte Kunstwerk ausgab. Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts änderte sich diese Bewertung des Verhältnisses zwischen Kopie und Original. Als zentrales Dokument der veränderten Auffassung führt Wegner Edward Youngs Essay *Conjectures on Original Composition* (1759) an. Young vertritt hier nämlich die neue Auffassung, dass der Künstler sich selbst zum Original erhebt, indem er sich möglichst weit von seinen Vorgängern entfernt. Diesen Gedanken greifen etwa Rousseau und Diderot auf und erklären das Originale zum Gegensatz von Regelmäßigkeit und Gesetzmäßigkeit. Im späten 18. Jahrhundert verbindet dann vor allem Kant den personenbezogenen Begriff ‚Original‘ und den Begriff ‚Genie‘ miteinander. Damit bezieht Kant klar Stellung gegen Winckelmann, dessen Lehren später noch Hirt verpflichtet ist. Dagegen ist, so Wegner, der Einfluss Kants mit seiner Aufwertung des Originals und der Einbildungskraft auf Schinkel ebenso wie auf Waagen offensichtlich. Das



mit Waagen gemeinsam getragene Museumskonzept offenbart die Überzeugung, dass der ‚moralische Wert eines Kunstwerks‘ nicht mehr an die gesellschaftliche Funktion dieses Werks, sondern an seine schöpferische Kraft gebunden ist. Eine Bestätigung ihrer Position in der Auseinandersetzung um das Berliner Museumskonzept mögen Schinkel und Waagen auch in den Schriften Schellings gefunden haben.

Im Beitrag von Wegner wurde Rumohr bereits als Vertreter der neuen, auf ‚Genie‘ und ‚Original‘ hin orientieren ästhetischen Auffassung erwähnt. In ihrem Beitrag zu *Rumohrs Verhältnis zur Kunst seiner Zeit* geht nun PIA MÜLLER-TAMM (Karlsruhe) dessen kunsttheoretischer Position detaillierter nach. Die Autorin charakterisiert hier Rumohrs Kunsturteil als Korrelat seiner ausformulierten Kunsttheorie der zwanziger Jahre, wo Rumohr kunsthistorische und kunsttheoretische Studien konzipiert, die später in seinem dreibändigen Hauptwerk, den *Italienischen Forschungen* (1827-1831), publiziert wurden.

Im ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhundert etabliert sich das historische Denken in den Wissenschaften. Und auch Rumohr ist ein – wenn auch nur partiell – historisch denkender Theoretiker. Er unterscheidet das ‚Wesen‘ der Kunst als ein überzeitliches Paradigma von ihren historisch bedingten Gegenständen. Die Kunsttheorie hat jenes Wesen der Kunst zu ergründen, während der Wert der Werke unter kunsthistorischen Gesichtspunkten zu beurteilen ist. Dementsprechend sind bei Rumohr Kunsttheorie und -geschichte getrennt. Diese Trennung ist die Grundlage seiner Kunstgeschichtskonzeption: Obwohl Rumohrs Theorie keine normative, sondern eine historisch-verstehende Ästhetik sein will, hält er an einem „allgemeinen Maaßstab für jegliches Schöne“ fest. Sein Ansatz weist so eine ambivalente Struktur auf.

Im Folgenden geht es der Autorin vornehmlich darum, die Ansätze in Rumohrs Kunstlehre zu bestimmen, die sein Kunsturteil und damit auch sein mäzenatisch-praktisches Engagement für die Kunst seiner Zeit ideell fundiert haben. Sie führt aus, dass Rumohrs Verhältnis zur zeitgenössischen Kunst durch ein deutlich verspürtes Bewusstsein der Differenz zur Vergangenheit geprägt ist. Er begreift sein Zeitalter als ein eklektizistisches, kritisiert den akademischen Klassizismus und auch gewisse romantische Reaktionen auf die tief empfundene Gespaltenheit ihres Zeitalters. Dieser als nicht-authentisch empfundenen Kunstpraxis setzt er einen visionären Kunstbegriff entgegen, den er durch eigene Ausbildungsinitiativen am künstlerischen Nachwuchs zu verwirklichen sucht. Kunsterziehung sei, so Rumohr, vor allem eine Methode der Vermittlung des richtigen Weges zur Natur.

Schließlich zeigt Müller-Tamm anhand von Rumohrs Bewertung der Landschaftsmalerei Perspektiven und Grenzen seines Denkens auf. Da nach Rumohr die Natur allein es dem Künstler erlaubt, in der Gegenwart noch originell zu sein, gehört konsequenterweise in den zwanziger Jahren der Landschaftskunst sein vorrangiges Interesse. Diese sei zwar eine in der Hierarchie der Gattungen niedere, aber eigenen legitimen Zwecken dienende Gattung. Rumohr betont ihre Erkenntnisfunktion und ihre vorrangig sinnliche Wirkung

als positive Qualitäten. Weiter wendet er sich gegen alle zur Konvention erstarrten Formen der Naturwiedergabe. Obwohl hiermit ein Anspruch auf Erneuerung ausgesprochen wird, ist seine Auffassung sowohl mit gewissen Formen des Realismus als auch des Klassizismus verträglich: Rumohr sympathisiert einerseits etwa mit den realistischen Lokalschulen der Landschaftsmalerei in München, Dresden oder Hamburg, sieht aber andererseits in dem Klassizisten Joseph Anton Koch einen herausragenden Vertreter seiner Landschaftsauffassung. Beide Richtungen gleichermaßen hoch bewerten zu können, erlaubt ihm ein für sein Kunsturteil grundlegendes Kriterium: das in der gegenständlichen Bedingtheit der Wahrnehmung begründete Kriterium der präzisen Gegenstandsbezeichnung.

Unvereinbar mit seiner Auffassung ist dagegen die sich in den zwanziger Jahren zu entwickeln beginnende autonome Landschaftsölskizze, die Rumohr nicht wertschätzen kann, weil er sich gegen eine malerische Auflösung der Gegenstände wendet. Zudem ist das Prinzip des Malerischen bei Rumohr inhaltlich besetzt. So fordert er die ‚Poetisierung‘ als positive Qualität der Landschaftsdarstellung. Aus diesem Grund kann er moderne Massenmedien wie Panorama und Diorama, in denen das Topographische vorherrschend ist, nur bedingt anerkennen. Auch die Daguerrotypie lehnt er ab.

Sein überhöhtes Naturverständnis verstellte Rumohr den Zugang zu den veränderten Wahrnehmungsformen von Natur. Aus diesem Grund blieb, wie Müller-Tamm zeigt, letztlich auch seine Wirkung auf das Kunstschaffen seiner Zeit eingeschränkt: Rumohrs Kunstlehre war als Modell für die Zukunft untauglich. Dagegen wurde sein Kunstbegriff für die wissenschaftliche Kunstgeschichte bis weit ins 20. Jahrhundert bedeutsam.

Zum Abschluss dieser Sektion analysieren zwei Beiträge die Stellung Hegels und der Hegelianer in der Debatte um das Berliner Museum. So rekonstruiert OTTO PÖGGELER (Bochum) in seinem Beitrag *Hegel und der Berliner Museumsstreit* die Position des Philosophen dieser Kontroverse. Dabei betrachtet Pöggeler den historischen Disput vor dem Hintergrund des jüngsten Berliner Museumsstreits: Den Ausgangspunkt seiner Ausführungen bilden die Diskussionen im wiedervereinigten Deutschland über die Frage, wie die Republik in Zukunft von Berlin aus regiert werden soll. Als einen Kulminationspunkt dieser Debatten führt Pöggeler die Auseinandersetzung um die künftige Museumslandschaft Berlins an, die eben nicht nur um Museen der politischen und gesellschaftlichen Geschichte, sondern – vorderhand überraschenderweise – gerade auch um die Kunstmuseen geführt wird. Soll uns schließlich die Kunst nicht aus dem Streit der Zeit in eine andere und bessere Welt entrücken, uns auf Ewiges verweisen?

Pöggeler konstatiert demgegenüber einen Zusammenhang zwischen dem geschichtlichen Selbstverständnis eines Volkes und den Verfahren der Sammlung und Präsentation von Kunst. Diese Bemühungen lassen sich nämlich nur damit erklären, dass die Menschen in den Kunstwerken ihr ‚eigenstes Anliegen‘, eine Antwort auf ihre Frage nach der eigenen geschichtlichen und kultu-

rellen Identität, erkennen. Dieses Anliegen bildet daher letztlich das Kriterium, aufgrund dessen das, was im Museum zu bewahren und zu präsentieren ist, aus der Fülle des Möglichen ausgewählt wird. Aus diesem Grund ist der Streit über die Konzeptionen eines repräsentativen Kunstmuseums, so Pöggeler, in der Phase nach der deutschen Wiedervereinigung ebenso unvermeidlich wie bereits nach den Napoleonischen Kriegen, d.h. in einer ähnlichen Phase der nationalen Selbstfindung.

Im Mittelpunkt von Pöggelers Ausführungen steht nun die Charakterisierung von Hegels Stellung zum ersten so genannten Berliner Museumsstreit. Dabei hält Pöggeler zum einen allgemein die enge Verflechtung von Hegels philosophischen Reflexionen über die Kunst mit den Debatten im Umfeld der Berliner Museumsgründung fest. Den eigentlichen Gegenstand seiner Ausführungen bildet aber zum anderen näherhin die Rekonstruktion von Hegels Beziehung zu den Personen, die das Berliner Museum aufbauten. So erinnert Pöggeler daran, dass die von dem zukünftigen Direktor der Galerie Waagen konzipierte historische Anordnung der Bilder von Hegel ausdrücklich begrüßt wurde.

Dass Hegel in diesem Streit weder der einen noch der anderen Seite klar zuzuordnen ist, zeigt sich auch in dem Austausch, den er nicht nur mit Rumohr, sondern auch mit dem bald geschmähten Hirt pflegt. So bezieht er für keine der Seiten klar Stellung. Vielmehr schätzt Hegel, wie Pöggeler festhält, beide Positionen auf ihre Weise, und von beiden lernt er.

Aber nicht nur mit den für die Museumsgründung verantwortlichen Theoretikern und Organisatoren, sondern auch mit den dem Museum verbundenen Künstlern Köster, Schlesinger und Xeller tauscht Hegel sich aus. Ihre Transformation vom ‚autonomen‘ Künstler zum Museumsrestaurator veranlasst Pöggeler mit Hegel zu Reflexionen über Stellung und Wirkungsmöglichkeiten des modernen Künstlers, der im Bewusstsein der Kunstgeschichte arbeiten muss.

Als weiterführend auch hinsichtlich der neueren Kontroversen hebt Pöggeler neben Hegels überparteilicher Haltung im Museumsstreit des weiteren dessen Überzeugung hervor, dass die Bedeutung Berlins als Hauptstadt einer europäischen Großmacht, wie sie sich eben auch maßgeblich in der Konzeption eines Kunstmuseums niederschlägt, nur in einem gesamteuropäischen Zusammenhang zu bestimmen ist. So verbinden sich für Hegel die Bemühungen um eine angemessene Verfassung mit dem Sammeln, Bewahren und Ausstellen von Kunst im Museum. Diesem Museum ging zwar die Fülle ab, wie etwa Wien oder Dresden sie zeigten; dafür stand es im Zusammenhang der Bildung von Menschen, die in und mit Preußen ein neues Europa suchten.

CYRUS HAMLIN (New Haven) beschäftigt sich in seinem Essay *Philosophie der Kunst, Kunstmuseum, Kunstwissenschaft: Die Stadt Berlin um 1830 und danach* mit den methodologischen und institutionellen Fragen, die sich der Kunstreflexion nach Hegels Tod stellten. Hegel selbst hatte die Planungen im Umfeld der Berliner Museumsgründung und die ersten Vorstöße einer kunst-

historischen Forschung mit Interesse verfolgt. Seine Vorlesungen über die Philosophie der Kunst hatten zudem die bald auch institutionell verankerte und expandierende empirisch-historische Erforschung der Kunst entscheidend mit angeregt. Der Bedarf einer näheren Klärung der Beziehungen zwischen Kunstphilosophie, Kunstmuseum und dem akademischen Studium der Kunstgeschichte war so bereits Hegels Zeitgenossen bewusst.

Hamlin geht in diesem Zusammenhang nun einem bestimmten Vorschlag der Deutung dieser Beziehungen nach, der in der unmittelbaren Nachfolge Hegels entstanden ist – der Konzeption von Hegels Schüler Heinrich Gustav Hotho. Hotho, seit 1829 Extraordinarius für Ästhetik an der Berliner Universität und nach dem Tod Hegels betraut mit der Edition von dessen Ästhetik-Vorlesungen (erschieden in drei Bänden <sup>1</sup>1835-38, <sup>2</sup>1842/43), war zugleich Kunstkritiker und einer der ersten Kunsthistoriker in einem engeren Sinne: Am neu gegründeten Berliner Museum wurde Hotho zunächst Assistent Waagens, 1860 Direktor des Kupferstichkabinetts, schließlich übernahm er nach Waagens Tod von 1868 bis 1872 selbst interimistisch die Leitung der Gemäldegalerie. Zudem hielt Hotho ausgesprochen publikumswirksame kunsthistorische Vorlesungen und entfaltete eine breite kunsthistorische und -kritische Publikationstätigkeit. Diese Aktivitäten sind in Hothos Selbstverständnis, wie Hamlin hervorhebt, allerdings kein Selbstzweck, sondern er verfolgt damit vielmehr das Programm einer Bildung der bürgerlichen Öffentlichkeit durch die Kunst. Dieses Grundanliegen teilt Hotho, bei allen sachlichen Divergenzen, mit seinen Zeitgenossen wie etwa Jacob Burckhardt oder Franz Kugler.

Entscheidend ist dabei für Hamlin, dass Hotho sich auf jedem dieser Felder ausdrücklich in der Linie Hegels sieht, dessen Geist er nun auch auf stärker empirischem Gebiet fruchtbar machen will: Kunstphilosophie, -kritik und -geschichte werden hier ausdrücklich auf eine identische – nämlich eben Hegelsche – Wurzel bezogen. Hamlins wichtigster Bezugspunkt für die Rekonstruktion von Hothos kulturgeschichtlicher Bestimmung des Verhältnisses von Philosophie und Empirie in puncto Kunst sind dabei dessen 1842/43 in zwei Bänden veröffentlichten Vorlesungen über die *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei*. Er greift sie als Paradigma des in der kunsthistorischen Forschung und bei der Entwicklung von Museumskonzepten nach wie vor aktuellen Versuchs auf, die Philosophie der Kunst mit einer allgemeinen Auffassung der Geschichte der Kunst und ihrer kulturellen Funktion in Einklang zu bringen.

So geht Hamlin an einem Beispiel aus Hothos *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* der Frage nach, wie denn vor diesem methodischen und institutionellen Hintergrund ganz konkret der Sinn eines bestimmten Bildes erklärt wird. Es handelt sich hierbei um Hothos Auseinandersetzung mit Correggios *Leda mit dem Schwan* – einem Gemälde, das bereits von der Berliner Museumskommission ein Hauptwerk dieser Galerie angesehen worden war.

Auch Hotho inszeniert in seiner *Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei* Correggio und näherhin dieses Bild als Höhepunkt der Renaissance-malerei. Allerdings fragt sich, ob seine hymnische, streng mit den Topoi der Correggio-Beschreibungstradition – Keuschheit, Unschuld, Be-seeltheit usw. – operierende Charakteristik überhaupt der offensiven Erotik der dargestellten mythologischen Handlung angemessen ist. Hamlin zeigt auf, dass dies durchaus bejaht werden kann. Voraussetzung hierfür ist allerdings die Bereitschaft des Rezipienten, eine enge Verbindung des von Hotho thematisierten ästhetischen Genusses mit dem erotischen herzustellen – wie dies im Übrigen Hothos wohl berühmtester Schüler, Søren Kierkegaard, in *Entweder/Oder* (1843) beinahe zeitgleich mit seinem Lehrer getan hat.

Eben diese Verbindung von Ästhetik und Erotik greift aber auch, ebenfalls in ausdrücklicher Beziehung auf Correggios *Leda*, Goethe in seiner Darstellung der so genannten Klassischen Walpurgisnacht des *Faust II* auf. Hier erscheint dem rastlos Helena als Gestalt der idealen Schönheit suchenden, unversehens nach Griechenland versetzten Faust der Leda-Mythos in dramatisch-lebendiger, beinahe natürlicher Form. Dabei modifiziert Goethe – wie Hotho – den Sinn der Correggioschen Darstellung: Zum einen wird das Erotische auch hier durch die indirekte metaphorische Beschreibung der Szene in eine genussvolle ästhetische Erfahrung transformiert. Zum anderen dient das Erotische der Leda-Szene als Vorbereitung für den anschließenden Auftritt Helenas, den Goethe als das sinnliche Erscheinen der Idee der klassischen Schönheit konzipiert.

Indem Goethe damit die – romantische – Sehnsucht Fausts nach dem Schönen und die Verkörperung der – klassischen – Schönheit in Helena miteinander verbindet, zeigt er zugleich, so Hamlin, wie die von Hegel entworfene philosophische Theorie der geschichtlichen Entwicklung der Kunst in poetische Praxis übersetzt werden kann. Damit löst Goethe kunstpraktisch ein, was auch von Theoretikern wie Hegel, aber ebenso von Hotho und den Berliner Museumsgründern als Programm und Aufgabe in den Blick genommen wurde: die Bildung des Bürgers durch die Kunst – ein Programm, das bis heute nichts an Aktualität verloren hat.

Mit dieser Analyse literarischer Bearbeitungen von Werken der bildenden Kunst schlägt Hamlins Essay zugleich eine Brücke zum Thema der abschließenden Sektion *Kunstrezeption und Musealisierung*. Hier werden nun unterschiedliche Aspekte der Bedeutung der Rezeption für das Verständnis von Kunst in den Blick genommen. Besondere Bedeutung kommt dabei der Frage nach der sprachlichen Umsetzung der visuellen Kunsterfahrung zu.

Auf historischer Ebene analysiert MONIKA SCHMITZ-EMANS (Bochum) in ihrem Beitrag *Literatur als Gang durch das Museum die Frage nach Text und Bild im 18. Jahrhundert*. Die Autorin geht hier dem Problem nach, wie und warum sich literarische Texte auf Gemälde beziehen. Dabei stützt sich ihre

Analyse vornehmlich auf die Gemäldebeschreibungen, die Denis Diderot in seinen *Salons* vorstellt.

Die poetologische Diskussion im 18. Jahrhundert ist, wie Schmitz-Emans ausführt, geradezu durch einen ‚Bilderstreit‘ geprägt. Zwei Positionen stehen sich dabei gegenüber: Auf der einen Seite plädieren die poetischen ‚Maler‘ und Vertreter einer Poetik der ‚Anschaulichkeit‘ (Bodmer, Breitinger, Sulzer) für eine Analogisierung von poetischem und malerischem ‚Bild‘. Dagegen kritisieren auf der anderen Seite Theoretiker, die um eine Abgrenzung der Dichtkunst gegenüber der Malerei bemüht sind (Lessing, Shaftesbury, James Harris), eine solche Orientierung des Textes am Bild als unpoetisch. Eine weitere Fraktion bilden Autoren wie Karl Philipp Moritz und Goethe, die eine organologisch-ganzheitliche Konzeption des Kunstwerks vertreten und bestreiten, dass dasjenige, was ein Werk der bildenden Künste zu einem Kunstwerk macht, durch Beschreibung adäquat wiedergegeben werden kann.

Es gibt im späten 18. Jahrhundert jedoch auch eine konvergierende Bewegung von Bildern und Texten. So spielen beispielsweise in erzählerischen Texten der deutschen Klassik und der Romantik Bilder eine wichtige Rolle. Und trotz der theoretischen Zweifel an der Beschreibbarkeit von Bildern floririerte schon aus rein praktischen Gründen die Gattung der Bildbeschreibung. Denn schließlich war diese in erster Linie ein Surrogat des abwesenden (Original-)Bildes, das ja damals nicht massenweise reproduziert werden konnte und daher nur dann zu betrachten war, wenn man sich in der Lage befand, zu seinem Ausstellungsort zu reisen.

Auch die in Diderots *Salons* versammelten zahlreichen Gemäldebeschreibungen dienten als Surrogate der Bilder. Sie verfolgten vorderhand den Zweck, über die alljährlichen Gemäldeausstellungen der Pariser Kunstakademie zu informieren. Und Diderot war bei seiner rein sprachlichen Beschreibung einem an der naturwissenschaftlichen Beschreibung orientierten Genauigkeitsideal verpflichtet, dem gemäß es ihm primär darum ging, die Bildinhalte möglichst präzise festzuhalten.

Nichtsdestoweniger sind seine Bildbeschreibungen zugleich Transformationen ins literarische Medium, die nicht ohne Strategien der ‚Literarisierung‘ auskommen. So verweist Schmitz-Emans auf seine Orientierung am Dialog oder die Simulation eines Ganges durch die Ausstellung. Auch können Bilder von Diderot erzählerisch etwa in der Weise in eine Handlung eingebunden werden, dass das einzelne Bild als Szene einer von ihm erfundenen Geschichte fungiert. Indem Diderot hier literarische Kategorien als Kategorien einer möglichen Bildbeschreibung dienen, wird für ihn an Bildern zunächst nur das relevant, was auch literarisch dargestellt werden kann. Im Laufe der Jahre beginnt Diderot jedoch, so Schmitz-Emans, an der Beschreibbarkeit von Bildern zu zweifeln und weist auf die Unersetzbarkeit des visuellen Eindrucks hin. Um diese Differenz zu nivellieren, episier er die Betrachtung.

Unter Diderots zahlreichen Strategien der Bildbeschreibung geht Schmitz-Emans dabei auf eine näher ein – den ‚Einstieg in das Bild‘. Diderot arrangiert

nämlich gelegentlich seine Beschreibung als fiktiven Spaziergang durch eine dargestellte Landschaft. Die Rede vom wandernden Blick wird anlässlich der Landschaftsgemälde Claude-Joseph Vernets wörtlich genommen, Gehen und Sehen werden deckungsgleich. Auch werden gelegentlich in die beschriebene, vorgeblich in der Realität wahrgenommene Landschaft Szenen projiziert und um das Dargestellte werden Geschichten ersonnen. D.h. das Bild dient der Stimulation der Einbildungskraft.

Diderot bringt so auf verschiedene Weise ‚Bewegung‘ in die Bilder. Dadurch wird aber gerade jene Dimension erkundet, welche die Literatur von der bildenden Kunst unterscheidet: die Zeit. Seine literarische Strategie ist es hier, sichtbare Bilder als Schwellen zum Imaginären zu interpretieren. Damit bezieht Diderot eine Position, die bald auf verschiedene Weise – etwa durch E.T.A. Hoffmann – aufgegriffen und radikalisiert wurde.

Schmitz-Emans hält dementsprechend fest, dass Diderots *Salons* in der Geschichte der Literarisierung von Bildern eine Schlüsselrolle zukommt. Sie sind dabei nicht nur allgemein vor dem Hintergrund der komplexen Auseinandersetzung um die Beziehung zwischen Bildern und Texten zu sehen. Denn gerade mit ihrer Erkundung des Imaginären machen Diderots *Salons* exemplarisch deutlich, dass Literatur nie nur ein Sprechen über Bilder, sondern immer auch selbstreflexiv, also ein Sprechen über dieses Sprechen ist. Auf diese Weise wird aber in der Literatur zugleich ein Beitrag zur Erhellung der grundsätzlichen Beziehung zwischen Wort und Bild geleistet. D.h. Diderots Strategien der Literarisierung können auch als Beitrag zu einer Auslotung der Leistungsfähigkeit von Sprache gegenüber Bildern überhaupt betrachtet werden.

Die Auseinandersetzung mit Hegels Beitrag zur Bestimmung der Bedeutung der Rezeption für das Verständnis von Kunst eröffnet URSULA FRANKE (Münster), die in ihren Ausführungen zum Thema *Die Kunst und die Künste die Verflechtung der philosophischen Ästhetik mit der Rhetorik und den Kunstwissenschaften* von Baumgarten bis Hegel aufzeigt. Dabei geht Franke davon aus, dass die philosophische Ästhetik durch das Erkenntnisinteresse am Problem der Einheit der Vernunft ausgezeichnet ist. Die Autorin legt dar, inwiefern die Theoriebildung der Ästhetik von dieser Problematik geprägt und zudem durch eine Verflechtung mit der Rhetorik, der Kunstgeschichte und der Kunsttheorie akzentuiert ist. Die Ästhetiken Baumgartens wie auch Kants und insbesondere die Kunstphilosophien Schellings und Hegels werden in dieser Hinsicht in den Blick genommen und die Künste und ihre Werke im Fokus der metaphysisch, transzendental-, identitäts- oder geschichtsphilosophisch akzentuierten Ästhetiken nach ihrer kulturtheoretischen Relevanz befragt. Franke zeigt, dass die Schnittstelle zwischen dem ideellen und dem empirischen Gesichtspunkt in Baumgartens *Aesthetica* durch die Verflechtung einer metaphysischen Begründung der Kunst und der Künste mit der Rhetorik markiert ist, während Kants dritte Kritik durch die Verflechtung ihres transzendentalphilosophischen Ansatzes mit kunstwissenschaftlichen/kunsttheoretischen Befunden gekennzeichnet ist. Im Blick auf Schellings Deduktion der Malerei wird

im Kontext seiner identitätsphilosophischen Konstruktion der Kunst die Kraft des philosophischen, auf die Einheit der Vernunft gerichteten Gedankens in seiner Verflechtung mit der Kunsttheorie herausgearbeitet. Die Verflechtung des ideellen mit dem empirischen Gesichtspunkt wird am Beispiel der Malerei konkret fassbar hinsichtlich formaler wie auch inhaltlicher Aspekte dieser Kunst. Mit Hegel thematisiert Franke die Verflechtung als solche und erörtert, wie Hegel seine geschichtsphilosophisch konstruierte, ausdrücklich als Philosophie der schönen Kunst konzipierte Ästhetik von der Kunstgeschichte, der ‚Kunstgelehrsamkeit‘ seiner Zeit sowohl abgegrenzt als auch diese einbezogen hat.

Nach alledem legt Franke besonderen Wert auf die Bedeutung der philosophischen Ästhetiken wie auch der Künste und ihrer Werke für die Bildung des Menschen und zeigt, inwiefern der Gedanke, dass die Rezeption von Kunst die Bildung des Menschen zum Menschen, zur Humanität, fördert, sowohl für Baumgarten und Kant als auch für Schelling und Hegel maßgebend ist. Insbesondere im Blick auf die Position Hegels wird abschließend nach der kulturtheoretischen Relevanz und damit nach der Anschlussfähigkeit der philosophischen Ästhetiken gefragt. Wichtige Gesichtspunkte ihrer Überlegungen sind in diesem Zusammenhang und im Hinblick auf die Kunstwerke, denen wir in den Museen begegnen, die Schlüsselfunktion der Schönheit und die Autonomie der Kunst. Mit Hegel wird der Wandel der Ansicht der Werke der Künste als Indiz der Moderne und als Ausdruck des sich wandelnden Selbst- und Weltverständnisses des Menschen verstanden.

BERNADETTE COLLENBERG-PLOTNIKOV (Hagen/Essen) geht in ihrem Beitrag *Kunstrezeption in der Krise. Hegels Überlegungen zum Streit der Kenner und Emphatiker* der Frage nach, in welcher Weise Hegel in seinen Ästhetik-Vorlesungen charakteristische moderne Formen der Kunstrezeption aufgreift, wie sie sich in der Zeit um 1800 herausbilden. Hegel reagiert in seinen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst nämlich auf ein epochales Problem: Die Formen des Umgangs mit der Kunst müssen neu bestimmt werden, nachdem die Kunst aus ihrem angestammten Andachtskontext und aus ihrer Einbindung in die Lebensformen des Adels herausgerissen ist.

Hier bilden sich zwei Grundtypen heraus, die einen angemessenen Zugang zur Kunst leisten sollen: Eine verbreitete Reaktion ist die Steigerung der Ansprüche an die Leistungen des Bildes und des Betrachters bis zum Extrem der Identitätsaufgabe durch den enthusiastischen Betrachter, den Emphatiker. Dieser hebt durch seine einführende Haltung die Unvollständigkeit seines Daseins für den glücklichen Moment der Kommunikation mit dem Kunstwerk auf. Die letzte Konsequenz aus dieser subjektivistischen Haltung ist indes die grundsätzliche Infragestellung der Möglichkeit eines adäquaten Sprechens über die Kunst: Der Dialog mit dem Kunstwerk erfüllt sich letztlich im Schweigen. Ihr diametral entgegengesetzt ist die Haltung des distanzierten Betrachters, des Kenners, der das Kunstwerk als Gegenstand einer technischen, formalen oder historischen Analyse versteht und nach objektiver Gültigkeit der Aussagen



strebt. Für den distanzierten Betrachter zählt nicht der emotionale, sondern der wissenschaftliche Zweck einer Sammlung. Allerdings ist auch hier die grundsätzliche Infragestellung der Möglichkeit eines adäquaten Sprechens über die Kunst präsent: Da man über das Künstlerische an der Kunst nicht sprechen kann, spricht man eben über ihre positiven Daten und Fakten. D.h. die Fixierung auf die empirische Seite der Kunst ist nur eine andere Art der Sprachlosigkeit vor dem künstlerischen Phänomen.

In seinen Ästhetik-Vorlesungen kritisiert Hegel durchgängig beide Rezeptionsformen, denen jeweils zugleich eine bestimmte theoretische Konzeption entspricht, gleichermaßen. Hieraus nun zu schließen, das Verhalten als Emphatiker oder als Kenner sei Hegel grundsätzlich fremd, wäre aber verfehlt. Vielmehr zeigt Collenberg-Plotnikov, dass Hegel in seinen Ästhetik-Vorlesungen beide Arten des Rezeptionsverhaltens selbst aufgreift. Diese vorderhand irritierende Haltung, die Herangehensweisen an die Kunst verwirft und zugleich selbst betreibt, stellt allerdings in Hegels Ansatz, wie die Autorin deutlich macht, keinen Widerspruch dar.

Hegel kritisiert nämlich die verschiedenen Zugänge nicht als grundsätzlich unangemessen, sondern als partiell: In Hegels Ansatz schließen sie sich nicht wechselseitig aus, sondern sie müssen sich ergänzen bzw. die eine Rezeptionshaltung muss jeweils als Korrektiv der anderen fungieren. D.h. es geht ihm um eine Verbindung von emphatischer Anschauung und kennerhafter Reflexion. Diese Forderung ergibt sich aus Hegels philosophischer Bestimmung der Kunst in der Moderne, nach der die Kunst zwar nach wie vor als Gegenstand der spontanen ästhetischen Identifikation fungiert, diese Identifikation aber, dem modernen ‚Bedürfnis‘ nach Vernunft entsprechend, zugleich immer reflexiv gebrochen und damit relativiert sein muss. Er versucht demgemäß selbst, im eigenen Umgang mit der Kunst, eine Synthese der unterschiedlichen Zugangsweisen zu erreichen. Dem entspricht zugleich auch Hegels Plädoyer für eine Verbindung des Genusses der Werke mit deren historischer Ordnung bei ihrer Präsentation im Museum, an das Pöggeler in seinem Beitrag zum vorliegenden Band erinnert.

Man kann Hegels Ansatz aber zudem auch, wie Collenberg-Plotnikov auf der Basis der Verlesungszeugnisse schließt, als Beitrag zu einer Lösung des Problems der bürgerlichen Sprachlosigkeit vor der Kunst verstehen. Hegel legt seine Philosophie der Kunst nämlich nicht als Fundus endgültiger Bestimmungen von Werken, sondern vielmehr als Raster an, das die geistesgeschichtliche Entwicklung und Bedeutung der Kunst exemplarisch an ausgewählten Werken und Werkgruppen darstellt. Sie will keine fertigen Antworten liefern, sondern die Kompetenz vermitteln, sich über die Kunst und ihre kulturelle Bedeutung in einem lebendigen Prozess auszutauschen.

Auch MARCO AURÉLIO WERLE (São Paulo) analysiert in seinem Essay *Geschichtlichkeit und Reflexivität: Hegels Konzeption des Publikums in der Kunst* Hegels Bestimmung des Rezipienten und weist die philosophische Notwendigkeit einer solchen Bestimmung ebenfalls als Spezifikum der Mo-

derne aus. In der reflexionsbestimmten Moderne ergibt sich diese Notwendigkeit zum einen hinsichtlich der Weise, wie Gegenstände und Stoffe in der Kunst nun als geschichtliche verarbeitet werden, und zum anderen hinsichtlich der Weise, wie der Künstler sich im Einzelnen an den Zuschauer als Rezipienten wendet. Allerdings legt Werle dabei den Akzent seiner Ausführungen dabei nicht auf die Rezeption der bildenden Künste, sondern der Poesie, näherhin des – modernen – Theaters.

So wendet sich Hegel nicht nur gegen den Anachronismus der höfisch geprägten französischen Bühnentradition, die alle Stoffe, ungeachtet ihrer historischen Situiertheit, in die (französische) Gegenwart und Kultur versetzt. Er wendet sich umgekehrt zugleich auch gegen einen fortgesetzten Naturalismus, der beansprucht, die Vergangenheit bis in ihre prosaischesten Details hinein getreu zu rekonstruieren. Als Form des Absoluten Geistes, d.h. als Reflexionsphänomen, muss die Kunst vielmehr, so Hegel, einen ‚notwendigen Anachronismus‘ vertreten und nicht etwa zeigen, ‚wie es war‘, sondern was das Dargestellte für die menschliche Selbstverständigung bedeuten kann.

Hinsichtlich Hegels Konzeption des Theaterpublikums kommt, wie Werle erklärt, vor allem drei Begriffen eine Schlüsselstellung zu, die zugleich seine Bestimmung der modernen Kunst allgemein charakterisieren: Reflexivität, Verständnis und Geschichtlichkeit.

Die Reflexivität bezeichnet hier die Erfahrung des modernen Rezipienten, frei von Formalismen und Konventionen, die noch die mittelalterliche Poesie geprägt hatten, auf seine Lebenswirklichkeit zugehen zu können. Dabei erfährt er diese Umwelt aber nicht als ihm fremd, sondern erkennt sich in ihr wieder, weil er sie sich reflektierend aneignet. In der Kunst manifestiert sich diese reflektierende Aneignung als subjektiviert Darstellungweise, die die Wirklichkeit aus der Perspektive der Innerlichkeit des Subjekts gestaltet. So tritt an die Stelle des Chors im antiken Theater als äußerlichem Element im modernen Theater der intersubjektive Austausch zwischen Individuen. Freilich geht mit dieser Reflexivität in Kunstpraxis wie –rezeption zugleich das Problem einer möglichen kunstfeindlichen Unsinnlichkeit und Unbestimmtheit einher.

An diesem Punkt greift eine spezifische Appellstruktur der modernen Kunst, die darauf zielt, dass sich die Kunst nicht im Beliebigen, Willkürlichen verliert und selbstzweckhaft bloßes Objekt der ästhetischen Reflexion und Kuriosität bleibt. Werle bezeichnet diesen Rezeptionsfaktor daher als ‚Verständnis‘. Denn die romantische Kunst ist nicht wie die klassische in sich abgeschlossen, sondern der Rezipient ist im Werk immer schon eingeplant, er ist Teil des Werkes. Dabei erfährt er das Werk weder als autonom im Sinne einer reinen Zweckfreiheit noch als heteronom im Sinne einer Indienstnahme für den Zweck der Katharsis. Vielmehr müssen subjektive Innerlichkeit des Rezipienten bzw. der Gestaltung einerseits und Äußerlichkeit bzw. Inhalt der Kunst andererseits hier zu einem ‚reinen Gleichgewicht‘ finden. Denn schließlich bleibt das Ziel der Kunst auch in der Gegenwart die Selbstverständigung des Subjekts in einer geschichtlichen Kultur.

Dementsprechend ist auch der dritte von Werle angeführte Grundbegriff der modernen Kunst bzw. Kunstrezeption, die Geschichtlichkeit, nicht – wie etwa Gombrich dies Hegels Konzeption unterstellte – als historischer Determinismus zu verstehen: Moderne Kunst muss als genuin reflexive Kunst die Geschichtlichkeit nicht nur ihrer selbst, sondern auch ihrer Gegenstände in die Gestaltung mit einbeziehen. Nur auf diese Weise kann Hegels zentrales Anliegen, nämlich die Rekonstruktion der Kunst nicht als rein formalästhetisches Ereignis, sondern als jeweils spezifische Einheit von geschichtlicher Form und geschichtlichem Inhalt in ihrer Bedeutung für uns, gelingen.

Diese Bestimmung legt das moderne Theater aber gerade nicht mehr auf eine bestimmte Form fest, sondern bezeichnet den Spielraum, in dem es in der Interaktion mit den Zuschauern das ganze Spektrum seiner Möglichkeiten entfalten kann.

Die bereits von Werle angesprochene Appellstruktur der Kunst greift auch GABRIELLA BAPTIST (Cagliari) auf, die, ausgehend von der Ausarbeitung des Fenstermotivs, die der Phänomenologe Eugen Fink in seiner frühen Studie *Vergegenwärtigung und Bild* (1928, publiziert 1930) unternimmt, nach möglichen Implikationen der Fenstermetapher für die Deutung von Hegels Kunstbegriff fragt: Inwiefern stehen *Fink und Hegel am Fenster der Kunst*? Ihr Anknüpfungspunkt ist dabei Finks explizite – obgleich in einem philologischen Sinn falsche – Berufung auf Hegel, wenn er das Bild als ‚Fenster ins Absolute‘ bestimmt.

Fink betrachtet gerade das Bild als paradigmatisch für die das menschliche Welt- und Selbstverhältnis überhaupt charakterisierende Offenheit, die in der Operation der ‚Vergegenwärtigung‘ vollzogen wird. Darunter versteht Fink eine doppelte Weise der Bezugnahme, in der nicht nur die Welt als eine real sich gebende, leiblich erscheinende Gegenständlichkeit erfahren wird, sondern die zugleich – als Erinnerung, Phantasie, Vorstellung, Traum oder Fiktion – auf die Unwirklichkeit abzielt, bei deren Inszenierung das Ich seine Freiheit erfährt. Entscheidend ist dabei, dass das Unwirkliche in der Vergegenwärtigung keine bloße Halluzination bleibt, sondern paradoxerweise in anschaulicher Fülle zur Darstellung gebracht und so zugänglich gemacht wird. Die Vergegenwärtigung ist daher eine Operation der Entwirklichung, die auf eine quasi erfahrene Unwirklichkeit abzielt. Dieses Aporetische einer realen und erfahrbaren Unwirklichkeit kommt nun, so Fink, im Bild bzw. im Bildbewusstsein am klarsten zum Ausdruck, indem dort – im Verhältnis von materiell vorhandenem Bildträger und bildhafter Verweisung auf Unwirkliches – Immanenz und Transzendenz exemplarisch in Eins zusammenfallen.

In dieser eigentümlichen Verknüpfung von Wirklichem und Unwirklichem im Bild zeigt sich für Fink die ‚Fensterhaftigkeit‘ des Bildphänomens, dessen Eigentümlichkeit er darin erkennt, dass es Entgrenzungen in zwei Richtungen gleichermaßen zulässt: Anders als bei einem wirklichen Fenster handelt es sich bei der Fensterhaftigkeit des Bildes nicht bloß um das – eine räumliche Kontinuität und die Einheit der Welt voraussetzende – Hin und Her von Drau-

ßen und Drinnen. Vielmehr besteht zwischen Bildwelt und der Räumlichkeit des Trägers gerade keine Einheit. Man kann hier nicht bloß aus den Beschränkungen des Realen (z.B. einer Leinwand) in die Weite der sich öffnenden Bildwelt hinaus blicken, sondern entscheidend ist für Fink, dass sich umgekehrt jene Unwirklichkeit zugleich in die wirkliche Welt hinein öffnet. Der Bildbetrachtende kann dabei kein unbeteiligter Zuschauer mehr sein – er lebt, indem er zugleich als Horizont und als Subjekt der Bildrealität fungiert, gleichzeitig in zwei Welten.

Den Verweis auf Hegel bringt Fink nun gerade an der Stelle ins Spiel, wo er mit seiner Bestimmung des Bildes als ein ‚Fenster ins Absolute‘ die Beispielhaftigkeit dieses Phänomens und seine weiterführende Bedeutung u.a. für die Ausarbeitung der von Husserl geforderten transzendentalen Ästhetik plausibilisieren will. Baptist fragt daher zum einen, ‚welchen Hegel‘, zum anderen, ‚welches Fenster‘ bei Hegel Fink hier genau im Blick hat.

In letzterer Hinsicht hält Baptist allerdings zunächst einmal fest, dass Fenster in Hegels philosophischer Argumentation offenbar keinerlei größere Rolle spielen; wenn überhaupt, werden sie als Teil der Architektur thematisiert, gehören also nicht zur Bildproblematik im engeren Sinne. In diesem Zusammenhang nimmt Hegel in seinen Ästhetik-Vorlesungen, die Fink bei seinem Verweis offenbar im Blick hat, insbesondere unter Bezug auf den gotischen Kirchenbau die Bedeutung des Fensters als Vermittlung von Innerem und Äußerem und als Durchbrechung der Geschlossenheit des architektonischen Raums hervor. Es ist jedoch, so Baptist, nicht Hegels Philosophie der Architektur, auf die Fink sich bezieht. Seinen Referenzpunkt bildet vielmehr Hegels Bestimmung des Scheins als Ort der Durchdringung von Anschauung und Geistigem in der Einleitung zu den Ästhetik-Vorlesungen, näherhin seine Unterscheidung von falschem, täuschendem Schein und schönem Schein, der Wahrheit im Medium der Sinnlichkeit vergegenwärtigt.

Die seit Alberti geläufige Fenstermetapher für die Charakteristik der Malerei bzw. allgemeiner: der Kunst, ist, wie Baptist hervorhebt, gerade im 20. Jahrhundert – von Husserl über Ortega y Gasset bis hin zu Heidegger und Sartre – verstärkt herangezogen worden. Das Spiel des Wirklichen und des Unwirklichen, das in dieser Metapher gefasst werden soll, gewinnt allerdings vor allem bei den Protagonisten der Postmoderne wie Virilio, Jameson und Flusser an neuer Brisanz, wo die überkommene Bestimmung des Fensters als Funktion des sinnlichen Schauens durch die Ort- und Körperlosigkeit der Neuen Medien in Frage gestellt wird.

Gerade in dieser Irritation erkennt Baptist die Aktualität der Bestimmung des Bildes bzw. der Kunst als Fenster, wie Fink sie im Rekurs auf Hegel vornimmt: Ihre Deutung der Kunst als Einheit von sinnlich-empirischer Anschaulichkeit und Erscheinung des Wahren und Absoluten, als Realität des Unwirklichen, entwirft eine Antwort auf das Problem der Weltstiftung und der Objektivierung des Geistes, die zugleich Appellcharakter hat.

Mit seiner kulturgeschichtlichen Konzeption entwickelt Hegel eine Bestimmung der Kunst, die grundsätzlich anders ansetzt als die Kantische Konzeption. Allerdings lässt sich zeigen, dass Hegel bereits im sachlichen Vorfeld seiner kulturgeschichtlichen Argumentation, auf der Ebene der philosophischen Bestimmung der psychologischen Grundlagen der Ästhetik, ein Verständnis von Sinnlichkeit entwickelt, das man als Alternative zur Kantischen Auffassung betrachten kann. Diese Aufgabe macht sich CHRISTOPH J. BAUER (Bochum) zu Eigen, der in seiner Studie anhand einer Bestimmung des Verhältnisses von ‚Anschauung‘ und ‚zeichenmachender Phantasie‘ in der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* von 1830 *psychologische Implikationen der Ästhetik* Hegels untersucht. Bauer geht so der Frage nach, wie überhaupt Hegels Auffassung nach das Subjekt von der Perzeption eines Gegenstands zu dessen Beurteilung als ‚schön‘ kommen kann.

Kunst ist für Hegel eine Gestalt des Wissens, d.h. des Absoluten Geistes. Aufgrund ihrer Sinnlichkeit fällt die Kunst allerdings zugleich in den von Kant im Rahmen seiner Analyse der Urteilskraft in den Blick genommenen Bereich des Subjektiven Geistes. Dieser ‚verklärt‘ zwar, so erklärt Hegel ganz ähnlich wie Kant, vermittels Anschauung und Einbildungskraft die Gegenstände zur Idee. Er erkennt in ihnen dabei aber eben nicht die Idee, sondern nur Zeichen der Idee – bleibt also im Vorfeld des eigentlichen Wissens. Soweit stimmt Hegel mit der diesbezüglichen Analyse Kants überein.

Anders als für Kant ist für Hegel damit aber noch nicht zureichend bestimmt, was diesen Gegenstand eigentlich ‚schön‘, d.h. zu Kunst macht. Denn letztlich ist aus Hegels Sicht ein Gegenstand erst dann ‚schön‘, wenn seine Gestalt der ‚Idee‘ im Sinne der Einheit von Begriff und Realität entspricht – einer Einheit, die im Bereich des Subjektiven Geistes nicht erreicht werden kann. Denn für Hegel ist die Kunst – wie auch die Philosophie – Ausdruck des menschlichen Bedürfnisses, sich selbst zu verstehen, d.h. eine Weise, sich über sich selbst Orientierung zu verschaffen. Diese Selbstverständigung kann aber nicht rein individuell geschehen, wenn sie nicht beliebig bzw. nur subjektiv belangvoll sein soll. Aus diesem Grund versteht Hegel die Kunst auch nicht mehr wie Kant als etwas von einem partikulären Subjekt – dem ‚Genie‘ – Hervorgebrachtes, sondern als etwas, das durch einen Kommunikationszusammenhang, eine Kultur konstituiert ist. Und ebenso ist für ihn die Rezeption von Kunst nicht allein Sache des sinnlichen Individuums, das das ‚freie Spiel‘ seiner Erkenntnisvermögen genießt, sondern des Individuums, das sich über seine gesellschaftliche Situation verständigen will.

Das von Hegel angeführt menschliche ‚Bedürfnis‘ nach Kunst ist also nicht als rein subjektives oder auch anthropologisches Bedürfnis zu verstehen. Daher geht Bauer weiter der Frage nach, welche Bedeutung denn nun näherhin dem Subjektiven Geist in Hegels Konzeption zukommt. Er zeigt dabei zunächst, dass in Hegels Bestimmung der subjektiven Voraussetzungen der Kunst nicht etwa der unmittelbar sinnlichen ‚Empfindung‘ die Schlüsselstellung zukommt, sondern vielmehr der ‚Anschauung‘, die er als – je nach

Blickwinkel – erst oder aber bereits vorbegriffliche Weise der aneignenden Deutung der bloßen Sinnensempfindung bestimmt.

An diesem Punkt bringt nun Bauer Hegels Grundbestimmung der Kunst als gemeinsames Werk zweier Subjekte in Spiel, nämlich als gemeinsames Werk des produzierenden und des ‚anschauenden und verehrenden‘ Subjekts: Zwar gilt für das Tun des Künstlers, dass die Kunst in Sachen Erkenntnis nur bis zum Bereich der symbolisierenden, allegorisierenden oder dichtenden Einbildungskraft kommt, deren Produkte letztlich ‚Bilder‘ bleiben. Sie stoßen aber nicht bis zur ‚Zeichen machenden Phantasie‘ vor, die überhaupt erst die Voraussetzung für die sprachliche, in einem engeren Sinne reflexive Durchdringung des Angeschauten ist. Dagegen kann das rezipierende Subjekt – zumindest der Möglichkeit nach – das Kunstwerk in der Sprache übersteigen und auf einen allgemeinen Zweck beziehen. Die ‚Wahrheit‘ der Kunst liegt daher nicht immer schon vor, sondern sie wird in der Kunstreflexion und im intersubjektiven Austausch über die Kunst allererst hergestellt.

JOSÉ MARIA RIPALDA (Madrid) greift *Das Problem des Sprechens über Kunst* unter dem Gesichtspunkt eines genuin philosophischen Sprechens auf. Dieses Sprechen war immer schon insofern problematisch, als Künstler philosophische Verlautbarungen über die Kunst oft mehr oder weniger ausdrücklich als Bevormundung betrachteten, die zudem als überflüssig gelten konnten, wenn man von der Fähigkeit der Kunst zur ‚Selbstaussprache‘ ausging. Im Gegenzug kann nun heute die Kunst beanspruchen, selbst Philosophie zu sein bzw. als ästhetisches Denken das vom ‚Logozentrismus‘ verschüttete Potential der Philosophie endlich wieder offenbar zu machen. Hierbei handelt es sich allerdings nicht nur um eine Grundvorstellung der Postmoderne, sondern bereits, wie Ripalda hervorhebt, des frühen Deutschen Idealismus, die paradigmatisch in der Forderung des so genannten *Ältesten Systemprogramms* nach einer ‚Neuen Mythologie‘ von Hegel, Schelling und Hölderlin artikuliert wird.

Anders als Danto, der die Kunst nach der Emanzipation aus ihrer ‚philosophischen Entmüdigung‘ frei werden sieht für ein autonomes Spiel mit ihren eigenen Formen, legt Ripalda umgekehrt den Fokus auf die gesellschaftlichen, politischen Ambitionen der selbstreflexiv gewordenen ‚philosophischen‘ Kunst. Und auch in dieser Hinsicht kann Ripalda auf das *Älteste Systemprogramm* verweisen. Denn die Einheit von Kunst und Philosophie, die hier angenommen wird, geht mit radikalen gesellschaftsreformerischen Anliegen – einer Revolution der Lebensverhältnisse, die eben nicht bloß theoretisch oder ästhetisch bleibt, sondern praktisch und politisch wird – einher.

Die Entfremdung der Künstler der Moderne des 20. Jahrhunderts eben gerade auch von Hegels Ästhetik gründet, so Ripalda, in der Distanz, die Hegel alsbald gegenüber dieser frühen Position einnimmt, indem er das Selbstverständigungspotential der Kunst in der Gegenwart angesichts des modernen ‚Bedürfnisses nach Vernunft‘ radikal relativiert. Die Kunst spricht sich nicht mehr selbst ganz aus, sondern auch sie bedarf nun der Philosophie, des philosophischen Sprechens – nicht zuletzt über sie selbst. Die maximale politische

Funktion der Kunst, die Identität von Kunstwerk und Staatswerk, wird nun auf die Vergangenheit der griechischen Polis beschränkt: In der Gegenwart kann die Kunst nicht mehr aus sich heraus eine Kultur in einer Weise gestalten, die allgemein akzeptiert würde. Ihre Bedeutung bleibt damit partiell.

Zwar bleibt Hegels Ästhetik für die Künstler und Philosophen der Moderne gleichermaßen ein Steinbruch, an dem sich die verschiedenen Generationen abarbeiten. Nichtsdestoweniger bildet Hegels so genannte These vom Ende der Kunst das entscheidende Problem seiner kunstphilosophischen Konzeption, das nicht nur Künstler, sondern auch Ästhetiker von den US-amerikanischen Pragmatisten bis hin zu Heidegger, Lukács und Adorno entschieden irritiert und auf Distanz hält.

Einen echten Neuanfang in der Bestimmung des Verhältnisses von Kunst und Philosophie erkennt Ripalda nun in Joseph Kosuths 1969 erschienenem Essay *Art after Philosophy*, der zugleich als charakteristisch für die Anfänge der Postmoderne in den 1960er Jahren gelten kann. Dieses Manifest der Conceptual Art verwirft die gesamte so genannte kontinentale Philosophie aufgrund eines verfehlten ‚Logozentrismus‘, für den vor allem immer wieder Hegels Philosophie einsteht. Gegen dessen These vom Ende der Kunst stellt Kosuth hier provokativ die These vom Ende der philosophischen Ideologie und ihrer Ersetzung durch eine über sich selbst aufgeklärte Kunst. Diese Reflexion ist aber für Kosuth kein ästhetischer Selbstzweck: In der Kunst findet seiner Auffassung nach die freie Kreativität des individuellen Künstlers vielmehr einen relativ geschützten Raum, um frei, und also revolutionär, Sinn produzieren zu können. Die Kunst bleibt hier – gegen Hegel gerichtet – gerade in ihrer politischen Bedeutung Sache der Zukunft, nicht der Vergangenheit. Belege für diese Diagnose Kosuths findet Ripalda etwa in den *Documenta*-Ausstellungen, deren politisches Engagement der Kunst von der Schulung der Deutschen in Sachen Demokratie in den 1950er Jahren bis hin zu Enwezors Fokus auf die Anliegen der so genannten Dritten Welt und globale soziale und politische Problemstellungen reicht.

Hier handelt es sich um Vorstellungen, die in der Tat nicht nur teilweise bereits für Schillers ästhetische Konzeption, sondern – im Anschluss an diese – für die frühe idealistische Bestimmung der Kunst charakteristisch waren. Allerdings wendet Ripalda gegen diese optimistische Einschätzung der aktuellen Bedeutung der Kunst selbst ein, dass ihr eine gute Portion an Naivität wohl nicht abzusprechen ist: Nicht nur dass das Subjekt, wie bereits Hegel bald erkannt hatte, in der komplexen modernen Welt nicht mehr wie der antike Held die Welt als Ganze gestalten kann. Auch das Ästhetische als solches hat keine für die verschiedenen Subjekte unmittelbar evidente und erschöpfende Selbstverständigungsfunktion mehr. So bleiben, wie Ripalda notiert, die konkreten politischen Folgen auch der radikalsten Kunst eher bescheiden. Und dies gilt nicht nur für den veräußerlichen schönen Schein einer ästhetisierten Lebenswelt, gegen den Kosuth mit guten Gründen polemisierte, sondern ebenso für eine entästhetisierte, politisierte Kunst nach Kosuths Geschmack, deren ge-

sellschaftlicher Inhalt eben nicht schon durch den bloßen Verzicht auf Schönheit in seiner Intention evident geschweige denn unmittelbar praktisch relevant wird.

Ripalda schließt sich nichtsdestoweniger hinsichtlich seiner Ausgangsfrage nach dem angemessenen Sprechen über Kunst wiederum Kosuth an, der die Auffassung vertritt, dass ein solches Sprechen nur Sinn hat, wenn es im Rahmen eines Geschehens stattfindet, in dem bewusste gesellschaftliche Verantwortung übernommen wird: Es kann nicht darum gehen, den Sinn des Sprechens über die Kunst aus deren immanenten Kategorien und institutionellen Mechanismen zu generieren. Maßstab des Sprechens über die Kunst darf nicht die Kunstwelt selbst sein, sondern die kulturelle Gemeinschaft, die sich in der Kunst über sich selbst verständigt. Ripalda erinnert daran, dass eben dies aber bereits das Anliegen ‚der unsichtbaren Kirche‘ beim jungen Hegel gewesen war.

Allerdings wäre nicht nur der junge Hegel, sondern auch der Hegel der Berliner Ästhetik-Vorlesungen gerade hinsichtlich einer ästhetischen Position, die an der Grundvorstellung einer kulturellen und politischen Relevanz der Kunst festhalten will, zu rehabilitieren: Es lässt sich nämlich zeigen, dass es auch dem späteren Hegel mit seiner These vom Ende der Kunst gerade nicht darum geht, der Kunst in der Gegenwart ihre Orientierungsfunktion, ihre Fähigkeit zum Aufweis von (alternativen) Weltdeutungen abzusprechen. Kunst bleibt für Hegel – zumindest in einem weiteren Sinn – ‚politisch‘. Absolut gesetzt mündet die Herrschaft der Kunst in der Gegenwart jedoch entweder in eine Meinungsdictatur, deren Inhalte notwendig unglaubwürdig werden; oder sie mündet in die Veräußerlichung einer ästhetisierten Lebenswelt, die sich in entleerten makellosen Formen bespiegelt. Hegels Relativierung der Orientierungsfunktion der Kunst kann man demgegenüber als den Versuch verstehen, die gesellschaftliche Relevanz der Kunst auch in der Gegenwart zu behaupten. Kunst bleibt für ihn die Einheit von Wissen und Tat. Die Philosophie ersetzt dabei nicht die Kunst, sondern liefert umgekehrt die Begriffe, um die eben nicht nur ästhetische, sondern vielmehr die kulturelle Bedeutung der Kunst und der Kunstwerke präsent zu halten.