

POETIK UND HERMENEUTIK I

Arbeitsergebnisse einer Forschungsgruppe:

Hans Blumenberg, Clemens Heselhaus, Wolfgang Iser, Hans Robert Jauß

NACHAHMUNG UND ILLUSION

Kolloquium Gießen Juni 1963

Vorlagen und Verhandlungen

Herausgegeben von H. R. Jauß

Zweite, durchgesehene Auflage

in Bish.

Dietrich Henrich:

*Kunst und Natur in der
idealistischen Ästhetik*

(+ Diskussion)

1969

WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

Redaktion: Dr. K. H. Stierle

Herausgeber: Dr. E. Rotermund und Doktoranden des Germanistischen und
Romanischen Seminars der Universität Gießen

Redaktion: J. Beyer und Dr. M. Hossenfelder

Herausgeber der 2. Auflage: B. Howey

987/75

1964 Wilhelm Fink Verlag München
druckt mit Unterstützung der Stiftung (Volkswagenwerk)
Herstellung: Friedrich Pustet, Regensburg

INHALT

LISTE DER TEILNEHMER	6
VORWORT	7
HANS BLUMENBERG:	
WIRKLICHKEITSBEGRIFF UND MÖGLICHKEIT DES ROMANS	9
DISKUSSION	219
HERBERT DIECKMANN:	
DIE WANDLUNG DES NACHAHMUNGSBEGRIFFES IN DER FRANZÖSISCHEN ÄSTHETIK DES 18. JAHRHUNDERTS	28
DISKUSSION	179
WERNER KRAUSS:	
ZUR FRANZÖSISCHEN ROMANTHEORIE DES 18. JAHRHUNDERTS	60
DISKUSSION	187
WOLFGANG PREISENDANZ:	
DIE AUSEINANDERSETZUNG MIT DEM NACHAHMUNGSPRINZIP IN DEUTSCHLAND UND DIE BESONDERE ROLLE DER ROMANE WIELANDS (DON SYLVIO, AGATHON)	72
DISKUSSION	196
RAINER WARNING:	
FIKTION UND WIRKLICHKEIT IN STERNES TRISTRAM SHANDY UND DIDEROTS JACQUES LE FATALISTE	96
DISKUSSION	204
CLEMENS HESELHAUS:	
DIE WILHELM MEISTER-KRITIK DER ROMANTIKER UND DIE ROMANTISCHE ROMANTHEORIE	113
DISKUSSION	210
DIETER HENRICH:	
KUNST UND NATUR IN DER IDEALISTISCHEN ÄSTHETIK	128
DISKUSSION	219
WOLFGANG ISER:	
MÖGLICHKEITEN DER ILLUSION IM HISTORISCHEN ROMAN	135
DISKUSSION	228
HANS ROBERT JAUSS:	
NACHAHMUNGSPRINZIP UND WIRKLICHKEITSBEGRIFF IN DER THEORIE DES ROMANS VON DIDEROT BIS STENDHAL	157
DISKUSSION	237
REGISTER	247

LISTE DER TEILNEHMER

- Prof. Dr. Fritz BAUMGART, Technische Universität Berlin
Dr. Karl-Heinz BENDER, Romanisches Seminar der Universität Gießen
Prof. Dr. Hans BLUMENBERG, Seminar für Philosophie der Universität Gießen
Prof. Dr. Herbert DIECKMANN, Harvard University
Priv. Doz. Dr. Günter GAWLICK, Seminar für Philosophie der Universität Gießen
Prof. Dr. Dieter HENRICH, Seminar für Philosophie der Freien Universität Berlin
Prof. Dr. Clemens HESELHAUS, Germanistisches Seminar (Neue Abteilung) der Universität Gießen
Priv. Doz. Dr. Max IMDAHL, Kunstgeschichtliches Seminar der Universität Münster
Prof. Dr. Wolfgang ISEER, Anglistisches Seminar der Universität Würzburg
Prof. Dr. Hans Robert JAUSS, Romanisches Seminar der Universität Gießen
Prof. Dr. Erich KÖHLER, Romanisches Seminar der Universität Heidelberg
Dr. Reinhard KOSELLECK, Historisches Seminar der Universität Heidelberg
Prof. Dr. Werner KRAUSS, Deutsche Akademie der Wissenschaften Berlin
Dr. Norbert MENNEMEIER, Germanistisches Seminar (Neue Abteilung) der Universität Gießen
Dr. Hans Jörg NEUSCHÄFER, Romanisches Seminar der Universität Gießen
Prof. Dr. Wolfgang PREISENDANZ, Germanistisches Institut der Universität Münster
Prof. Dr. Jurij STRIEDTER, Slavistisches Seminar der Freien Universität Berlin
Prof. Dr. Jacob TAUBES, Columbia University / Freie Universität Berlin
Prof. Dr. Dmitrij TSCHIZEWSKIJ, Slavistisches Seminar der Universität Heidelberg
and. phil. Rainer WARNING, Romanisches Seminar der Universität Gießen

VORWORT

Angesichts einer vollendeten, in ihren Möglichkeiten erfüllten und nunmehr erschöpften Klassik begann im 18. Jahrhundert jene Kritik an ihren ästhetischen Doktrinen, in der sich für uns die Anfänge einer neuen Erfahrung der Kunst verbergen.

Wie vollzog sich in Frankreich, England und Deutschland die Auseinandersetzung mit dem Hauptprinzip der klassischen Poetik, der *imitatio naturae*? welche Bedeutung kam dem Verhältnis von Natur und Kunst zu? welchen Wandel durchlief der Begriff des Naturwahren, in welcher Beziehung stand er zu der neuen Forderung einer vollkommenen *illusion de la réalité*? wie ist der Prozeß des Übergangs von klassischer zu moderner Kunst in die Geschichte der Begriffe Nachahmung und Schöpfung, Illusion und Fiktion eingegangen, wie tritt er schließlich in der Gestalt poetischer Werke und im Formwandel literarischer Gattungen zutage?

Unter diesen Leitfragen stand ein Kolloquium, das vom 17. bis 21. Juni in Gießen von der Forschungsgruppe «Poetik und Hermeneutik» veranstaltet wurde. Wenn sich die Beteiligten zu einer Veröffentlichung der Arbeitsergebnisse entschlossen, geschah dies, weil sie glaubten, für die gewählte Thematik wie auch für die Form ihrer Behandlung ein allgemeineres Interesse erwarten zu dürfen.

Die Veranstaltung führte Vertreter der folgenden Fachrichtungen zu einem Diskussionsseminar zusammen: Philosophie; deutsche, englische, romanische und slawische Philologie; neuere Geschichte; Kunstgeschichte. Die Leitfragen waren so gestellt, daß einerseits verschiedene fachliche Perspektiven und Methoden zur Geltung gebracht, andererseits aber auch die Themen der Vorlagen einem übergreifenden systematischen und historischen Zusammenhang zugeordnet werden konnten. Der Umbruch der ästhetischen Theorie im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert war jeweils auch in der poetischen Praxis beispielhafter Werke sichtbar zu machen. Die Wendepunkte in der neueren Geschichte des Romans: Fielding – Sterne – Diderot – Wieland – Goethe – Scott – Stendhal – Tolstoi erschienen dafür besonders lehrreich, weil der Roman in dieser Epoche seinen Platz im Kanon der klassischen Gattungen erobert und dabei für den ersten Schritt zur Ausbildung einer Poetik der Moderne geradezu die Rolle der paradigmatischen Gattung übernimmt.

Dank der Bereitwilligkeit der Teilnehmer, ihre Beiträge schon frühzeitig einzusenden, wurde es möglich, die Diskussionen auf der Basis von Arbeitsvorlagen und Texten zu führen, mit denen sich alle Teilnehmer schon vor Beginn der Sitzungen vertraut gemacht hatten. Die Referenten brauchten ihre Referate nicht mehr vorzulesen; sie leiteten statt dessen ihre Sitzungen durch eine Zusammenfassung ein, die schon auf den Gang und Ertrag der Diskussion Bezug nehmen konnte.

Die Form des Kolloquiums hat auch das Gesicht des vorliegenden Bandes bestimmt. Er enthält Vorlagen, die von den Verfassern nach dem Kolloquium noch ergänzt werden konnten, sowie Sitzungsberichte, die aus Protokollen zusammengestellt und von den Diskussionsteilnehmern revidiert wurden. Von der Möglichkeit, die Diskussionsbeiträge durch nachträgliche Zusätze, Stellungnahmen und Repliken zu ergänzen, ist dabei erfreulich oft Gebrauch gemacht worden. Alle späteren Zusätze in Vorlagen

und Sitzungsberichten sind durch Sternchen (*) kenntlich gemacht, so daß der Leser sowohl den ursprünglichen Verlauf der Diskussion vor Augen haben als auch das weiterführende, freilich immer noch unabgeschlossene Gespräch verfolgen kann.

Die Veranstalter haben dem Land Hessen und der Stiftung «Volkswagenwerk» zu danken, die es ermöglicht haben, eine Reihe von Gelehrten deutscher und amerikanischer Universitäten einzuladen. Sie sind ferner der Stiftung «Volkswagenwerk» dafür verpflichtet, daß sie durch eine großzügige Druckbeihilfe zu der raschen Publikation des Bandes beigetragen hat. Ihr Dank gilt schließlich den Doktoranden und Assistenten des Germanistischen und Romanischen Seminars für ihr sorgfältiges Protokoll, Frau Hella Reuß, in deren Hand die äußere Organisation des Kolloquiums lag, und nicht zuletzt Herrn Dr. Karl-Heinz Stierle, der sich um die Redaktion der Sitzungsberichte und um die Drucküberwachung des Bandes verdient gemacht hat.

HANS BLUMENBERG:

WIRKLICHKEITSBEGRIFF UND MÖGLICHKEIT DES ROMANS

Die Tradition unserer Dichtungstheorie seit der Antike läßt sich unter dem Gesamttitel einer Auseinandersetzung mit dem antiken Satz, daß die Dichter lügen, verstehen.¹ Noch Nietzsche steht unter dem Einfluß dieses Satzes, wenn er zur Behauptung der metaphysischen Würde der Kunst die Umkehrung verwenden muß, daß die *Wahrhaftigkeit der Kunst* im Gegensatz zur *lügenhaften Natur* stehe.² Gleichsam auf hal-

¹ * Für die Wirkungsgeschichte dieser Formel ist ihr Ursprung kaum relevant; für das Sachverständnis ist es aufschlußreich, daß am Anfang nicht die generelle Abwertung steht, sondern die kritische Mahnung an die Wahrheitspflicht des epischen Vortrages, der nicht die Erdichtungen der Vorzeit unnütz hervorholen, sondern Edles kraft der Erinnerung zum Vorschein bringen (ἐοθλὰ ἀναφαίνει) soll (Xenophanes, fr. B I 19-23 DIELS). Der Vorwurf der Unwahrhaftigkeit hebt sich also vor dem Hintergrund der Voraussetzung ab, daß das Epos Wahrheit zu vermitteln habe. Wie B. SNELL gezeigt hat (*Die Entdeckung des Geistes*, Hamburg 1946, p. 87 sq.), kommt es zur Generalisierung des Vorwurfs erst durch die Problematik der szenischen Illusion beim Drama: seine Vergegenwärtigungstechnik, entstanden aus der mythischen Repräsentanz des lyrischen und tragischen Chores, kommt mit dem das Epos fundierenden Wirklichkeitsbewußtsein nicht mehr ins reine. Der Übergang von der ekstatischen Identifizierung im Dionysoskult zur technisch gehandhabten *Darstellung* reißt die Differenz von Wirklichkeit und Kunst auf, und zwar bis zu der für die Griechen immer naheliegenden theoretischen Konsequenz: schon für Aeschylus malt ein Agatharch nicht nur eine perspektivische Dekoration, sondern hinterläßt auch eine Abhandlung darüber (DIELS 59 A 39; Bd. I 14 sq.). Von Gorgias (fr. B 23 DIELS) besitzen wir noch ein Stück moralisierender Rechtfertigung der Täuschung in der Tragödie, die durch den Effekt beim Zuschauer entschuldigt erscheint. Der Ausgangspunkt der Reflexion auf die dichterische Illusion war also in der Antike, wie im 18. Jahrhundert bei Diderot, das Drama. Aber dort wie hier wurde dieser Ausgangspunkt schnell verlassen. Für die Tradition des Topos vom Lügen der Dichter wurden zwei Momente bedeutsam: die platonische Kritik am Wahrheitsgehalt darstellender Kunst überhaupt und die stoisch-christliche Allegorese, die darauf angewiesen war, einen *Wahrheitsrest* in der Dichtung zu verteidigen, um ihn sodann aus seiner Zerstreuung und Verdeckung *retten* zu können.

² * *Der Philosoph. Betrachtungen über den Kampf von Kunst und Erkenntnis* (Entwürfe von 1872) (WW, Musarion-Ausg., VI 31). Der Begriff von *Natur* ist nun ganz orientiert an der naturwissenschaftlichen Objektivierung und ihrer Herrschaft über den Wahrheitsbegriff, der sich in der Zerstörung der anthropomorphen Immanenz erfüllt. Aber mit der *Bändigung der Wissenschaft* ist der *Notwendigkeit der Illusion* eine fragwürdige Rechtfertigung zuteil geworden (WW VI 12); diese Art von *Wahrheit* kommt im Grunde von der Tradition der *imitatio* nicht los, sondern verpflichtet nur auf eine als *Schein* gedeutete Welt, die den Erkenntniswillen freiläßt: *Kunst behandelt also den Schein als Schein, will also gerade nicht täuschen, ist wahr* (WW VI 98). Die so gefaßte *Bedeutung der Kunst als des wahrhaftigen Scheines* bleibt gebunden an die metaphysische Tradition der Kunsttheorie, indem sie die Kunst auf den Gegebenheitscharakter des Wirklichen festlegt, auch wenn dieser *Unerkennbarkeit* heißt. Angesichts der Funktion, die der Kunst bei der Reversion der Geschichte zugeacht ist, kann dies auch gar nicht anders sein: solche Anstrengungen stehen immer unter den Prämissen dessen, was sie *wiederholen* wollen.

DIETER HENRICH:

KUNST UND NATUR IN DER IDEALISTISCHEN ÄSTHETIK*

I. *Das Problem einer Interpretation der idealistischen Ästhetik (Schelling und Hegel).*

Mit Rücksicht auf das Ende der Ästhetik der Naturnachahmung und dem Entstehen einer Kunst des Perspektivismus und der Deformation ergibt sich dies Problem aus dem Anschein, zwei zentrale Positionen der idealistischen Philosophie der Kunst müßten einander widersprechen:

1. Diese Philosophie lehrt, daß Kunst der einzige Gegenstand der Ästhetik und daß das Kunstwerk von aller Naturschönheit der Art nach verschieden sei. Sie beendet auf die radikalste mögliche Weise die Lehre, derzufolge Kunst Abbildung ist, sei es des Natürlichen, sei es des Ideellen.
2. Dennoch lehrt diese Philosophie, Kunst sei eine Weise der Darstellung der Wahrheit, und verteidigt das Kunstideal des Klassizismus.

Die Frage, ob die idealistische Ästhetik im Zusammenhang steht mit der Revolution der Künste in ihrer Zeit, oder ob sie eine in die Vergangenheit gebundene Gestalt des Bewußtseins vom Wesen der Kunst ist, stellt sich für ihren Interpreten als die Frage dar, ob und wie diese beiden Positionen miteinander zu vereinigen sind.

II. *Die Leistung der Ästhetik bis zu Kant.*

Die drei Problemkreise, die zusammengenommen es ermöglicht haben, eine selbständige philosophische Wissenschaft «Ästhetik» zu begründen, zwingen allesamt dazu, die Vorstellung aufzugeben, Kunst könne sich als Nachahmung von Wirklichkeit vollziehen.

1. Die Logik des *Individuellen* (Baumgarten u. a.) macht das in der *imitatio*-Theorie vorausgesetzte Modell vom technischen Charakter der Künste unhaltbar. Weil das Individuelle durch Begriffe nicht gefaßt werden kann, ist es nicht möglich, es in erlernbaren Verfahren zu imitieren.
2. Die subjektive Ästhetik des *Genusses* des Schönen (vor allem Burke) beseitigt die Voraussetzung, daß das Spezifische des Kunstwerkes im Bereich der Beziehung zu einem dargestellten Gegenstand zu suchen sei.
3. Die *Genie*ästhetik der künstlerischen Produktion verlegt den Ursprung des Kunstwerkes ausdrücklich von der Beziehung zum Gegenstand in ein Selbstverhältnis schaffender Subjektivität.

* In der Diskussion wurde aus den Thesen, die dem Kolloquium vorlagen, nur der Aspekt aufgenommen, der systematische Probleme einer philosophischen Interpretation der modernen Kunst betrifft. Er wird im folgenden Kolloquium weiter ausgeführt und begründet werden. Unter diesen Umständen schien es dem Vf. besser, auf eine eilige Ausarbeitung der Entstehungsgeschichte der idealistischen Ästhetik zu verzichten und die Thesen in ihrer ursprünglichen Form wiederzugeben.

III. Kants Kritik der Urteilskraft.

A. Diese drei Problemkreise sind in Kants Ästhetik eingegangen als die Lehren:

1. von der reflektierenden Urteilskraft;
2. von der Harmonie der Vermögen Einbildungskraft und Verstand als Steigerung des subjektiven Lebens, und somit als Lust am Schönen;
3. von den ästhetischen Ideen, welche der Geist (*ingenium*) des Genies entwirft.

Ihnen zufolge ist weder der ästhetische Genuß ein Genuß an nachgeahmten Sachverhalten noch an der Nachahmung als solcher, noch auch ist das Kunstwerk eine gelungene Abbildung.

B. Dennoch hat Kant das Wesen der Kunst nicht *im Gegensatz* zur Natur bestimmt.

Die Natur besitzt Schönheiten, welche sich von denen des Kunstwerkes nur dem Ursprung, nicht der Art nach unterscheiden.

Schließlich ist die künstlerische Produktion selbst als ein Naturereignis insofern aufzufassen, als im Genie *Natur der Kunst Regeln gibt*.

Das Spezifische der idealistischen Ästhetik wie der neueren Kunst, daß nämlich Kunst sich an ihr selbst und durch sich von Natur unterscheidet, ist also keineswegs auch schon Kantische Lehre.

IV. Der Ursprung der Kunst in Freiheit (Schiller, Fichte).

A. Schiller hat Schönheit als eine Vergegenständlichung der Freiheit gefaßt. Er hat damit in doppeltem Sinne die idealistische Ästhetik vorbereitet:

1. indem er die Beziehung zum Schönen als Intention auf einen Gegenstand, nicht – wie Kant und Burke es taten – als ein Gefallen aus Anlaß eines Gegenstandes bestimmte;
2. indem er das Wesen des Subjekts selber Ursprung und Inhalt der Kunst sein ließ.

Diese Freiheit ist jedoch nicht reine Produktion, sondern nur ein Sichentfalten ohne Hindernis. Auch Schiller hat also den Begriff der Kunst dem der Natur nicht in prinzipiellem Sinne entgegengesetzt.

B. Die Bedingungen dazu, daß dies geschah, sind in Fichtes Freiheitsbegriff gelegen.

In ihm sind gedacht (a) ein grundloses Produzieren, das (b) eine Negation ist aller Begrenzung und somit aller natürlichen Wirklichkeit.

Fichte selbst hat versucht, das Kunstwerk als ein Gegenbild solcher Freiheit und somit als einen Anlaß zu denken, sie zu ergreifen.

Er hat aber auch die Möglichkeit angeboten und nahegelegt, die Produktion des Kunstwerkes selbst als einen Akt der Freiheit und ihrer alles Endliche negierenden Tätigkeit aufzufassen.

Die Bedeutung dieses Gedankens für die Genese der romantischen Kunst und ihrer Ästhetik ist bekannt.

V. *Über Gemeinsamkeit und Differenz von romantischer und idealistischer Ästhetik.*

In ihren *Grundlagen* ist die Theorie der Nachahmung und der Abbildung nur dort aufgehoben, wo der Gehalt der Kunst ein solcher ist, der ihr niemals vorliegen kann, sei es als Natur, als Idee oder als Menschenwesen. Ein solcher Gehalt könnte nur dann gegenständlich werden, wenn zugleich er selbst es ist, der diese Vergegenständlichung leistet. Würde er nachgeahmt, so wäre ein Drittes denkbar (das Genie des Künstlers), das diesen Gehalt gewahrt und ihm durch seine Nachahmungskunst zur Erscheinung verhilft. Wenn er jedoch nicht anschaulich vorliegt, ehe er zur Anschauung gebracht wurde, so kann er nur von sich selbst her zur Darstellung kommen.

Dann aber gilt weiter, daß auch das Prinzip, welches jenen Gehalt zur Anschauung bringt und seine Vergegenständlichung vollzieht, von ihm nicht unabhängig sein kann.

Indem Kunst dem Gehalt zugehört, den sie ins Werk setzt, muß sie sich in seiner Erscheinung zugleich selber darstellen. Kunst setzt sich somit selbst in ihren Gegenstand.

Dies kann jedoch in zwei Modifikationen geschehen:

1. Die produzierende Freiheit stellt allein sich selber dar. Somit ist im Gegenstand der Kunst die Kunst für sich selber Gegenstand.
2. Im Kunstwerk wird ein Gehalt gegenständlich, der mehr ist als nur ein Akt von der Art der künstlerischen Produktion, obwohl Kunst in ihm begründet ist und ihm zugehört als ein Teilmoment seines eigenen Sinnes. Kunst ist aus einem Ursprung, der in ihr sich gegenständlich macht.

Der zweite Gedanke formuliert den Standpunkt der idealistischen Ästhetik, die nicht als eine Theorie der freien Produktion des Subjektes aufgefaßt werden kann.

VI. *Gemeinsame Züge der Kunstphilosophie von Schelling und Hegel im Unterschied zu einer aus Fichte entwickelten Position.*

1. Das Kunstwerk ist nicht ein unabschließbarer Prozeß einer Produktion, die alle Endlichkeit negiert. In ihm wird sich das «Absolute», die «Wahrheit», d. h. das Prinzip dessen, was überhaupt ist, zum Gegenstand und somit seiner gewiß, wenn auch nicht im Gedanken, sondern in vereinzelter, sinnlich wahrnehmbarer Gestalt.
2. Daher ist die klassische Kunst der Griechen die Vollendung aller Kunst schlechthin.
3. Das Drama mit der Objektivität seiner Konflikte und in seiner geschlossenen, von willkürlicher Reflexion freien Form hat als die höchste Gestalt der Kunst zu gelten.

VII. *Züge, in denen beide mit einer aus Fichte entwickelten Position übereinstimmen.*

1. Die aus der Tradition überkommene Differenz von Schönheit und Erhabenheit gilt nicht für die vollendeten Werke der Kunst. Schönheit kann nur in der Entgegensetzung der Erhabenheit realisiert werden.
2. Natur kann nicht Gegenstand nachahmender Kunst sein, weil Kunst als eine von ihr ganz unterschiedene Dimension eigenen Ursprungs zu betrachten ist.

3. Von der klassischen Kunst der Griechen ist eine Kunst der Moderne als «romantische» Kunst zu unterscheiden, aber als ein Moment der Entwicklung der Kunst im Ganzen, wenn auch mit eigenen, besonderen Prinzipien der Gestaltung.

VIII. *Stellung der Kunstphilosophie bei Schelling und Hegel in ihren Systemen:*

A. Schelling.

Das Absolute ist Affirmation seiner selbst.

Das kann es nur sein, wenn es:

- a. sich selbst als Affirmiertes setzt, und
- b. das Affirmierte wiederum als Affirmation.

Daraus folgen die beiden «Reihen», Natur als die reale, Geist als die ideale Manifestation des Absoluten.

Kunst ist die höchste Potenz der idealen Reihe, Philosophie dagegen real und ideal zugleich als der Vollzug der Identität beider.

Kunst ist in der idealen Reihe die gleiche Indifferenz, welche die Identität des Absoluten für beide Reihen ist. In der Kunst geschieht also:

- a. Einbildung des Unendlichen in das Endliche (= Invention oder Poesie).
- b. Einbildung des Endlichen in das Unendliche (= Form oder Schönheit).

Kunst ist also Vollzug der Einigung von Endlichem und Unendlichem, eine Weise, in der die Indifferenz des Absoluten sich selbst realisiert.

B. Hegel.

Das «Absolute» ist Idee, d. h. sich von sich selbst zu unterscheiden und in seinem Unterschied doch nur bei sich selbst zu sein.

Die Stufen des Prozesses seines Sich-begreifens lassen sich nicht nach einem ähnlichen Formalismus angeben wie bei Schelling.

Es sei deshalb als Hinweis auf Hegels Versuch einer Begründung behauptet: das «Absolute» kann sich begreifen nur als Subjekt, und zwar als endliches.

Dieses Subjekt kommt zunächst zum Begriff seiner selbst, indem es sich in einer Wirklichkeit findet, die selbst von der Verfassung der Subjektivität ist (Philosophie der Sittlichkeit).

In solcher Wirklichkeit ist der reale Vorgang der Entfaltung des Absoluten abgeschlossen. Dennoch ist sie für jedes Subjekt nur eine einzelne, besondere; ihr Begreifen somit noch nicht das Sich-begreifen des Absoluten selbst.

Dies geschieht nun in Kunst, Religion und Philosophie: in und durch endliche Subjektivität wird ihr Grund, dessen wesentliches Moment sie ist, sich selbst gegenständlich.

IX. *Unterschied zwischen Schelling und Hegel hinsichtlich der Differenz von Kunst und Natur.*

A. Für Schelling ist Natur deshalb kein Gegenstand einer Nachahmung durch Kunst, weil Kunst nur als produktiver Akt zu verstehen ist. Die Natur ist nicht an ihr selbst ungeeignet, Darstellung des Unendlichen im Endlichen zu sein.

B. Hegel kennt dagegen keine Parallelität einer idealen und einer realen «Reihe». Er lehrt,

- a. daß Natur *in ihrem Begriffe* nicht jene Einheit darzustellen vermag, als welche die Idee in der Kunst sich gegenständlich wird;
- b. daß Natur *in ihrer Wirklichkeit* deshalb stets von Zufall durchherrscht und somit deformiert ist.

Schon deshalb können weder die «Urbilder» der Natur noch natürliche Dinge Gegenstand einer künstlerischen Nachahmung sein.

X. *Unterschied zwischen Schelling und Hegel in der Beurteilung einer Zukunft der Kunst.*

A. Schelling lehrt, das Christentum habe die Anwesenheit des Unendlichen im Endlichen beendet. Das Endliche kann nun nur noch in es übergehen. So ist das Christentum eine Religion des Handelns, und seine Götter sind Geschichtsgötter. Das Endliche ist vergänglich, und das Absolute liegt in unendlicher Ferne. In dieser Epoche gilt das Gesetz der romantischen Poesie und der Originalität: jeder muß seine Mythologie sich selbst schaffen. Schelling erwartet jedoch eine neue Mythologie, in der die idealistischen Götter in die Natur eingepflanzt werden. Dann wird das Epos der modernen Welt als die höchste Gestalt der Kunst gelingen.

B. Hegel stimmt mit Schelling in der Diagnose der romantischen Poesie überein. Er ergänzt sie durch den Hinweis, daß Nachahmung der konkreten Wirklichkeit (Diderot) und romantische Subjektivität *komplementäre* Kunstprinzipien sind, die als zwei Seiten einer Sache denselben Zustand in der Entwicklung des Geistes repräsentieren: beide sind Folgen der unvermittelten Differenz zwischen Endlichem und Unendlichem.

Kunst ist aber durch moderne Welt, Religion und Philosophie endgültig der Möglichkeit beraubt, letzte Weise des Wissens vom Absoluten zu sein. Die Kunst der Zukunft wird sich deshalb in jener Differenz, die in der Wirklichkeit versöhnt und im Gedanken vermittelt ist, die aber für die Vorstellung eben deshalb immer weiterbestehen wird, mit einem *objektiven Humor* bewegen. Solcher Humor ist im Unterschied zur romantischen Ironie eine Bewegung des Geistes, die sich ganz in ihrem Gegenstande hält und ihn zum Interesse und Inhalt hat.

So hat die idealistische Ästhetik wohl den humoristischen Roman, die mythologisierende und auch die historisierende Kunst des 19. Jahrhunderts angekündigt, aber nicht Subjektivismus und Perspektivismus der Moderne vorausgesagt.

XI. *Hegels eigene Unterscheidung von Schelling.*

Der für Hegel wesentlichste Unterschied von der Position Schellings betrifft dessen Lehre vom künstlerischen Schaffensakt. Hegel ist der Meinung, daß in ihr die wichtigsten Züge der Theorie Fichtes erhalten geblieben sind: Schelling faßt Kunst zunächst als einen Akt der Einbildung des Unendlichen in die Endlichkeit, als einen Akt der

Darstellung durch Produktion. Kunst ist somit weniger Einsicht als Tätigkeit – ein Hinaussetzen der Idealität, unter der Bedingung ihrer Bewahrung im Endlichen.

Durch diese Theorie erfüllt Schelling die unter V. angegebenen Bedingungen einer Ästhetik, welche die Grundlagen der *imitatio*-Lehre aufhebt.

Hegel ist jedoch der Meinung, der Künstler müsse ein objektives Verhältnis zur Wahrheit haben. Es komme darauf an, daß er sich alle Besonderheiten abarbeite und im Werk allein die Idee selbst im Auge habe.

Es scheint also, daß Hegel den idealistischen Gedanken in die Bahnen einer Ideenkunst zurückgelenkt hat.

Dieser Anschein entsteht jedoch nur, wenn des Künstlers Einsicht mit dem Sehen von Urgestalten und wenn jene Ideen mit diesen Gestalten verwechselt werden. Was der Künstler zu erfassen hat, ist die *in* aller Subjektivität und Vereinzelung waltende Notwendigkeit. Sie kann dem Künstler nicht vorliegen und ins Auge kommen wie ein Seiendes, sei es auch das höchste, oder ein Sachverhalt, sei es auch der würdigste. Er kann sie nur erfassen im Absehen von Subjektivität, die doch nur durch Subjektivität geschehen kann, und im Begreifen des Subjektiven aus und in einem Zusammenhang, der ebenso ihr Ursprung wie ihr eigenes Wesen ist. Im Werk tritt dieser Zusammenhang als Gestalt heraus. Und der ästhetische Genuß ist die Affirmation der Wahrheit dessen, was in der wirklichen Welt, die Kunst aus sich hervortrieb, noch Bedürfnis war.

Also gilt für Hegel nicht weniger als für Schelling, daß er die unter V. genannten Bedingung erfüllt hat.

XII. *Conclusio.*

Die idealistische Ästhetik denkt Kunst als das Hinaussetzen und Darstellen einer <Wahrheit> durch Subjektivität, welche dieser Subjektivität nicht vorliegen kann, es sei denn, sie habe sie zuvor vollzogen.

Solche <Wahrheit> *bedarf* der Subjektivität, um hervorzutreten und schließt sie somit in ihrem Begriffe ein. Deshalb ist Subjektivität in ihr auch nicht negiert, sondern gerade *begründet*.

Subjektivität ist aber auch an solche <Wahrheit> als an ihren Ursprung *gebunden*. Indem sie sich selbst vollzieht, geht sie in diesen ihren Grund zurück. Deshalb ist Kunst nicht nur entwerfende und Endliches negierende Produktion.

Die höhere Wahrheit der idealistischen Ästhetik gegenüber einer aus Fichte entwickelten Theorie liegt also in der Lehre von der *in sich selbst gebundenen* Subjektivität.

Diese Lehre ist nur so lange vereinbar mit dem Klassizismus, dem Schelling und Hegel anhängen, wie die Lehre von der *vollendeten* Explikation des in und durch Subjektivität sich entfaltenden Ursprungs aufrecht erhalten wird, so lange also der Idealismus Theorie eines absoluten Wissens ist.

Das Gegenteil einer Nachahmung kann Darstellung dann sein, wenn sie selbst Moment im Vollzuge des Dargestellten ist. In diesem Grundgedanken idealistischer Ästhetik sind ihre beiden Positionen (vgl. I.) vereinigt, von denen es schien, daß sie einander widersprechen müßten. Aus ihm ergibt sich das Kunstideal des Klassizismus als eine mögliche, nicht aber als eine unvermeidbare Konsequenz. Ob sie eintritt, hängt davon ab, wie der Grundgedanke systematisch entfaltet wird.

Deshalb ist die Vermutung erlaubt, daß in der idealistischen Ästhetik mehr Vorbereitung zu einer Theorie der Kunst der Moderne geleistet worden ist, als es einer Ästhetik der freien Produktion der Subjektivität möglich gewesen wäre.

Denn der Perspektivismus auch der modernen Literatur muß nicht ein freies Verfügen des Künstlers über seine Erfindungskraft sein; vielleicht muß sie verstanden werden als Selbstdarstellung einer Subjektivität, die nur durchsichtig werden kann, indem sie zugleich ihren eigenen Ursprung sich entzogen weiß, und die in diesem Sinne nur in ihrer Negation sie selbst zu sein vermag.