

*Dissertation*

**Die Verbindung von Ästhetik und Metaphysik  
bei Hegel, Schopenhauer und Adorno**

*Vorgelegt von*

**Benjamin Berkau M. A.**

*Betreut von*

**Prof. Dr. László Tengelyi**

**(Erstgutachter)**

*und*

**Prof. Dr. Gerald Hartung**

**(Zweitgutachter)**

**Bergische Universität Wuppertal**

**Fachbereich Philosophie**

**Wintersemester 2013/2014**

Die Dissertation kann wie folgt zitiert werden:

urn:nbn:de:hbz:468-20141022-105845-4

[<http://nbn-resolving.de/urn/resolver.pl?urn=urn%3Anbn%3Ade%3Ahbz%3A468-20141022-105845-4>]

## Abstract

Aus einer dem Freiheits- und Aufklärungstreben in kantischer Tradition entsprechenden Perspektive wird innerhalb dieser Dissertation nach einer freiheits- wie autonomiestiftenden Einheit von Ästhetik und Metaphysik, Philosophie und Kunst sowie Schönheit und Wahrheit gesucht. Dies geschieht anhand der Analysen dieser einzelnen Elemente sowie ihrer Synthese in Kunstwerken aller Formen wie Gattungen und diese – als materielle Manifestationen von Geist, Ideen und anderer metaphysischer Kategorien zu verstehenden – Werke nachvollziehenden sowie sie philosophisch reflektierenden ästhetischen Theorien. Exemplarisch für derartige Theorien werden die Ästhetiken Hegels, Schopenhauers und Adornos einzeln dargestellt, untersucht und auch untereinander in historische bzw. philosophiegeschichtliche, (kunst-)philosophische sowie einander ergänzende Beziehungen gesetzt. Dabei spielen auch kunst- und literaturgeschichtliche Aspekte sowie Werke und Untersuchungen bedeutender Zeitgenossen aus Philosophie, Literatur und anderen Künsten eine Rolle. Die grundlegende Intention ist, den ewig währenden Konflikt von Ideal und Wirklichkeit, Metaphysik und materieller „Realität“, künstlerisch hervorgebrachter Schönheit bzw. Idealität und der Hässlichkeit sowie Boshaftigkeit bis prosaischen Ödnis der realen Welt darzustellen und kritisch zu reflektieren. Dies wird anhand der zunehmend sozial-, positivismus- und verdinglichungskritischen Philosophien (und darin vor allem der ästhetischen Theorien) Hegels, Schopenhauers und Adornos deutlich gemacht. Diese Theorien begleiten aus besorgt-kritischer, aber auch idealistisch-kämpferischer Sicht den beschleunigten, in Vielem rücksichtslosen und zerstörerischen Instrumentalisierungs- und Rationalisierungsprozess im Zuge der Moderne des 19. und 20. Jahrhunderts, der sich durch zunehmende Technisierung, Depersonalisierung und unnatürliche Entmenschlichung auszeichnet. Als Gegengewicht und teilweise sogar als (Er-)Lösung in Bezug auf diesen Prozess und Konflikt, diese (Fehl-)Entwicklungen und Diskrepanzen, werden die Werke der Kunst sowie die Kunst- und teilweise Naturschönheit in den Ästhetiken der drei Autoren zu bedeutenden Trägern von Idealem, Metaphysischem und Humanem bis Humanistischem. Sie schaffen, gewährleisten und retten die Einheit von Idealem und Realem, Schönerem und Wahrem sowie Ausdruck und Gehalt in einer zeitlos bis zunehmend disharmonischen, destruktiven und erkalteten Welt. In unterschiedlichen Graden – vom „absoluten“, scheinbar affirmativ-positiven Welt-, Ideen- und Kunstverständnis Hegels über die „pessimistische“, doch zugleich humanistische Willensmetaphysik sowie bedeutende Kunst- und Musiktheorie Schopenhauers bis hin zur zugleich neomarxistischen wie postidealistischen und -modernen, (hochgradig sozial-, ökonomisierungs- und wissenschafts-), „kritischen Theorie“ Adornos. Die Dissertation zeichnet diesen Weg nach und sucht in den Werken der Autoren sowie auch an sich nach Missständen, kontrastierenden (ewigen wie zu rettenden) Idealen, kritisch-alternativen Fragen, Antworten und notwendigen, völlig einzigartigen sowie durch nichts zu ersetzenden künstlerischen Ausdrucksformen, Lösungen und Freiräumen im Prisma der Verbindung von Ästhetik und Metaphysik.

# **Inhaltsverzeichnis**

## **Einleitung**

*1*

## **I. G. W. F. Hegel: Entwicklungsgang und Aufhebung der Kunst** *Das Kunstschöne als Erscheinung des Absoluten*

*14*

### **Einleitung**

*14*

#### **1. Entstehungsgeschichte**

*18*

#### **2. Terminologie und System**

*26*

#### **3. Kunstformen**

*83*

#### **4. Kunst**

*106*

#### **5. Fazit**

*109*

## **II. Arthur Schopenhauer: Kontemplation, Objektivität und Negation** *Kunst als Quietiv des universellen Willens*

*110*

### **Einführung**

*110*

#### **1. Arthur Schopenhauer**

*127*

#### **2. Der Wille und die Folgen**

*141*

#### **3. Die ästhetische (Er-)Lösung**

*166*

#### **4. Der Künstler als Visionär und Erlöser – Das Genie**

*195*

**III. T. W. Adorno: Wahrheit und Hoffnung in der Hoffnungslosigkeit  
des falschen Lebens**  
*Kunst und Metaphysik als Gegenpole einer entmenschlichten Moderne*  
205

**1. Theodor Wiesengrund Adorno**  
205

**2. Dialektik der Aufklärung**  
214

**3. Die instrumentelle „Vernunft“**  
220

**4. Kritische Theorie als pessimistische Solidarität, paradoxe Intervention und  
ästhetische Methode**  
223

**5. Schopenhauer und Adorno: Freiheit und Befreiung in der Kunst**  
235

**6. *Negative* Dialektik und *Ästhetische* Theorie**  
248

**7. Die Kulturindustrie und das Ende (?) der Kunst**  
255

**Schlusswort**  
268

## Einleitung

Das folgende programmatische Zitat stammt aus der frühen Einleitung zu Adornos Schrift „Ästhetische Theorie“ und gibt zentrale Passagen aus einem im Inhaltsverzeichnis als „Ästhetik als Zufluchtsstätte der Metaphysik“ bezeichneten Abschnitt wieder:<sup>1</sup>

„Bloß im Prozess kritischen Selbstbewusstseins vermöchte Ästhetik nochmals an die Kunst heranzureichen, wenn anders sie je dazu fähig war. Während jedoch Kunst, geschreckt von den Spuren, Ästhetik als ein hinter ihr Zurückgebliebenes beargwöhnt, muss sie insgeheim fürchten, nicht länger anachronistische Ästhetik könne die zum Zerreißen gestrafften Lebensfäden der Kunst durchschneiden. Nur sie vermöchte darüber zu urteilen, ob und wie Kunst überlebe nach dem Sturz der Metaphysik, der sie Dasein und Gehalt verdankt. Metaphysik der Kunst ist zur Instanz ihres Fortbestandes geworden. [...] Denn Kunst ist, oder war bis zur jüngsten Schwelle, unter der Generalklausel ihres Scheinens, was Metaphysik, scheinlos, immer nur sein wollte. [...] Kunst ist das Daseiende und weithin Sinnliche, das derart als Geist sich bestimmt, wie der Idealismus von der außerästhetischen Wirklichkeit es bloß behauptet.“<sup>2</sup>

Die vorliegende Dissertation wird sich *innerhalb dieses Verständnisses von Ästhetik bzw. Kunst als Refugium metaphysischer Inhalte und Kategorien* mit der *Verbindung von Kunst und Metaphysik* im Prozess der Moderne befassen und diese anhand der dazu besonders geeigneten Ästhetiken Georg Wilhelm Friedrich Hegels, Arthur Schopenhauers und Theodor Wiesengrund Adornos analysieren. Deren ästhetische Theorien stellen stark unterschiedliche kunstphilosophische Konzeptionen dar, verfügen aber über drei wichtige Gemeinsamkeiten: einen intensiven Bezug der Kunst zur jeweiligen Metaphysik, eine jeweils grundlegende Beziehung zwischen Subjekt und Objekt (innerhalb der metaphysischen und als eine Grundlage der ästhetischen Bezüge) und ein hohes kritisches Potential. Ästhetische Theorie steht bei Hegel, Schopenhauer und Adorno in Verbindung mit ihrem jeweiligen Entwurf eines metaphysischen Kosmos. Das Metaphysikverständnis aller drei Autoren zielt auf *Konkretion* und entspricht dem Goethes, der auf alle drei einen prägenden Einfluss ausgeübt hat. Für Goethe ist *Metaphysik* „nicht jene Schul- und Wortweisheit; es ist dasjenige was vor, mit und nach der Physik war, ist und sein wird“.<sup>3</sup> Primär sind also *Objektivität* und *Anschaulichkeit*, die auch jedes wahre Kunstwerk auszeichnen. Auch Friedrich Nietzsche hat sich mit dem Zusammenhang von Kunst und Metaphysik beschäftigt und die besondere Natur sowie die zeitlose Präsenz dieser Verbindung betont.<sup>4</sup> Die drei Entwürfe Hegels, Schopenhauers und Adornos fallen bei aller internen

---

<sup>1</sup> Adorno greift für diese Konzeption trotz sonstiger Ablehnung dieses Autors auf Georg Lukács zurück, der 1916 in der Zeitschrift „Logos“ über diesen Zusammenhang von Ästhetik und Metaphysik geschrieben hat. Die Abhandlung findet sich auch in der „Heidelberger Ästhetik“ (Berlin und Neuwied 1974, Erster Teil, Kap. III, S. 91-132), vgl. Kapitel III.

<sup>2</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 505-51.

<sup>3</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Maximen und Reflexionen. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u.a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 497.

<sup>4</sup>

„153. *Die Kunst macht dem Denker das Herz schwer.* – Wie stark das metaphysische Bedürfnis ist und wie sich noch zuletzt die Natur den Abschied von ihm schwer macht, kann man daraus entnehmen, daß noch im Freigeiste, wenn er sich alles Metaphysischen entschlagen hat, die höchsten Wirkungen der Kunst leicht ein Miterklingen der lange verstummen, ja zerrissenen metaphysischen Saite hervorbringen, sei es zum Beispiel, daß er bei einer Stelle der neunten Symphonie Beethoven's sich über der Erde in einem Sternendome schweben fühlt, mit dem Traume der *Unsterblichkeit* im Herzen: alle Sterne scheinen um ihn zu flimmern und die Erde immer tiefer hinabzusinken. – Wird er sich dieses Zustandes bewußt, so fühlt er wohl einen tiefen Stich im Herzen und seufzt nach dem Menschen, welcher ihm die verlorene Geliebte, nenne man sie nun Religion oder Metaphysik, zurückführe. In solchen Augenblicken wird sein intellektueller Charakter auf die Probe gestellt“ (Nietzsche, Friedrich: Viertes Hauptstück: Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller. In: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister I. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Vierte Abteilung, zweiter Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1967, S. 147).

Einheitlichkeit im Vergleich miteinander sehr unterschiedlich aus, was beispielsweise die Konzeption einer metaphysischen Totalität und den Bezug metaphysischer Ideen und Kategorien auf die „reale“, physische Welt betrifft. Bei aller Verschiedenheit in der strukturellen Ganzheit der einzelnen philosophischen Systeme lassen sich aber gerade in der Kunstphilosophie auch formale wie inhaltliche Parallelen zwischen den Autoren finden. Die Kunst und ihre Werke sowie der künstlerisch-vollziehende Schöpfungs- und der kontemplativ-nachvollziehende Rezeptionsprozess sind bei allen dreien als geistig-metaphysische Kritik der zunehmenden Entfremdung und verdinglichenden Rationalisierung von Welt und Gesellschaft im Prozess der Moderne zu verstehen. *Kritik* ist hier als objektiv-kritische Reflexion der Welt und ihrer prosaisch-instrumentellen, interessegeleiteten *Zweckrationalität* aufzufassen. Dieser Begriff der Kritik wurzelt im von Kant entwickelten kritischen Potential des deutschen Idealismus: ausgehend von der Würde des freien geistigen Subjekts wird dort die zunehmende Entfremdung und Einschränkung freier Subjektivität in einer als kalt und prosaisch aufgefassten Welt kritisiert. Dieser Ansatz wird von Hegel, Schopenhauer und Adorno aufgegriffen und, auf die jeweilige (philosophie-)geschichtliche Epoche bezogen, auch über den deutschen Idealismus hinausgeführt. Es handelt sich um *metaphysisch fundierte Wissenschafts-, Kultur- und Sozialkritik*, die im Werk aller drei Autoren und gerade in den ästhetischen Theorien zu finden ist und dort jeweils eine bedeutende Rolle spielt. Georg Simmel hat die *Unerlässlichkeit* von kontextueller Metaphysik im Sinne der Autoren auch im wissenschaftlichen Bereich früh erkannt:

„Die Wissenschaft befindet sich immer auf dem Wege zu der absoluten Einheit des Weltbegriffes, kann sie aber niemals erreichen; auf welchem Punkte sie auch stehe, es bedarf von ihr aus immer eines Sprunges in eine andere Denkweise: religiöser, metaphysischer, moralischer, ästhetischer Art –, um das unvermeidlich Fragmentarische ihrer Ergebnisse zu einer völligen Einheit zu ergänzen und zusammenzuschließen.“<sup>5</sup>

Bei Hegel ist die Kritik eher subversiv und ein dialektisch notwendiger Bestandteil der letztlich optimistischen teleologischen Prozessualität. Bei Schopenhauer ist sie radikal und zeigt deutlich auf, weshalb in der Welt die dringende Notwendigkeit metaphysischer Alternativen und Erlösungsmöglichkeiten besteht. Bei Adorno ist Kritik, gerade Sozialkritik, Grundlage und Motor des gesamten philosophischen Werkes. Adornos Denken innerhalb der „kritischen Theorie“ ist ähnlich analytisch und negativ wie das Schopenhauers, wobei dessen Härte sowie klare Systematik hier resignativ-nüchterner Reflexion und konstellarer Assoziation weichen. Kunst ist in ihrer Konzeption, Verwirklichung und Rezeption integraler Bestandteil und Medium kritischer Philosophie und Theorie. Als ideelles, zweckfreies und objektives Geistesmedium zeigt sie Missstände auf und stellt ein notwendiges Gegengewicht zu und einen erhabenen, zeitlosen Ausweg aus der „realen“ Struktur und Entwicklung der zunehmend unfreien Welt und Gesellschaft dar:

„Die Kunst erscheint vielen nur als eine Zerstreuung am Rande des wirklichen Lebens, sie sehen nicht, dass sie in das Herz dieses Lebens hinabreicht und seine noch unbewussten Geheimnisse offenbart, dass sie die direktesten, die aufrichtigsten, weil am wenigsten berechneten Geständnisse enthält.“<sup>6</sup>

Diesbezüglich sind sich Hegel, Schopenhauer und Adorno einig. Für sie alle gilt, „dass alle Kunst [...] ein sich-Erheben über das Niveau einer >>natürlichen<<, nämlich unmetaphysischen Weltbetrachtung ist“.<sup>7</sup> Richard Wagner hat diese Aufgabe der Kunst in ihrer metaphysischen Erhabenheit und Bedeutsamkeit auf den Punkt gebracht: „Der höchste Zweck des Menschen ist der künstlerische.“<sup>8</sup> Diese Maxime hat Nietzsche später übernommen und innerhalb seiner

---

<sup>5</sup> Simmel, Georg: Kant und Goethe. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 145.

<sup>6</sup> Huyghe, René (1939), zitiert nach: Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 8.

<sup>7</sup> Ebd., S. 155.

<sup>8</sup> Wagner, Richard: Das Kunstwerk der Zukunft (1849), zitiert nach: Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 43.

Artistenmetaphysik die Beschäftigung mit Kunst als „die eigentlich metaphysische Tätigkeit“<sup>9</sup> weiterentwickelt.

Das folgende Strukturschema konkretisiert den spezifischen Zusammenhang von Kunst, Metaphysik und Kritik in den Werken der drei Autoren und verweist auf die jeweilige metaphysisch relevante Aufgabe von Kunst und Ästhetik:

**I. G. W. F. Hegel: Entwicklungsgang und Aufhebung der Kunst**  
*Das Kunstschöne als Erscheinung des Absoluten*

**II. Arthur Schopenhauer: Kontemplation, Objektivität und Negation**  
*Kunst als Quietiv des universellen Willens*

**III. T. W. Adorno: Wahrheit und Hoffnung in der Hoffnungslosigkeit**  
**des falschen Lebens**  
*Kunst und Metaphysik als Gegenpole einer entmenschlichten Moderne*

Besonderes Spannungspotential innerhalb dieser Konstellation und in Bezug auf Kritik liegt in der notorischen Ablehnung der Hegel'schen Philosophie durch Schopenhauer, der sich vieler durchaus bestehender und in der Dissertation nachzuweisender Einflüsse und Parallelen – aufgrund einer stark subjektiv gefärbten Abneigung gegen Hegel und den nachkantischen deutschen Idealismus überhaupt – offenbar nicht bewusst war. Während hier eine binäre Spaltung auftritt, greift Adorno mit einem Jahrhundert Distanz und im Zuge der „kritischen Theorie“ sowohl Hegel'sche (Geist, Dialektik, Geschichte) als auch Schopenhauer'sche (Pessimismus, Kontemplation, konstellares Denken) Ansätze auf, die er teils bestätigend fortführt oder weiterentwickelt, teils kritisch reflektiert oder auch kategorisch ablehnt (z. B. Hegels „Totalitätszwang“). Dialektisch (im Hegel'schen Sinne) gesehen ist Adorno in diesem Zusammenhang die auf die Zukunft verweisende Synthese aus dem antithetischen Konflikt Hegel-Schopenhauer. So wie er in *bewusster* Form zugleich Gegner und auch kritischer Nachfolger bzw. Weiterentwickler und Ergänzender Hegels ist, so ist Schopenhauer dasselbe in *unbewusster* Weise. Innerhalb der Wirkungsgeschichte fällt auf,

„dass Schopenhauers Hegel-Polemik selten zur Nachahmung angeregt hat und dass sich auch eher zu Hegel tendierende Interpreten über sie hinwegsetzen und Gesichtspunkte entdecken konnten, die von denen aus das Denken beider, Hegels und Schopenhauers, gewürdigt werden konnte“.<sup>10</sup>

Innerhalb der Forschung mehren sich entsprechende Stimmen: „Heute können wir Hegel *und* Schopenhauer als Bahnbrecher des gegenwärtigen Denkens betrachten.“<sup>11</sup>

Im Folgenden wird erläutert, aus welcher Perspektive die Beziehungen von Kunst(-Philosophie) und Metaphysik, Subjekt und Objekt sowie Ästhetik und Kritik in den Werken der drei Autoren jeweils betrachtet wird:

Das erste Kapitel ist Hegel, seiner Konzeption des *absoluten Idealismus* und der damit verbundenen *Metaphysik des Absoluten* gewidmet. Diese Anordnung erfolgt keineswegs zufällig: die Hegel'sche Metaphysik ist mit ihrem Hauptmotiv, *der absoluten Einheit und Identität von Subjekt und Objekt, Allgemeinem und Besonderem bzw. Idee und Phänomen, Selbstbewusstsein und absolutem Geist sowie der diese bedingenden dialektisch-dynamischen Vereinigung, Versöhnung und Synthese aller be- und entstehenden Gegensätze* der Maßstab für den Metaphysikbegriff dieser Dissertation. Dieser Begriff von Metaphysik als Lehre der *Einheit von Subjekt und Objekt* wird erst einer genauen und auf die Ästhetik bezogenen, teils erläuternden, teils hinterfragenden Analyse unterzogen, dann durch die

<sup>9</sup> Vgl.: Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989.

<sup>10</sup> Salaquarda, Jörg: Einleitung. In: Salaquarda, Jörg (Hrsg.): Schopenhauer. Wege der Forschung Band 602. Darmstadt 1985, S. 11.

<sup>11</sup> Ignatow, Assen: Pessimistische Metaphysik und Kulturpessimismus. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 87.

Schopenhauer'sche *Willensmetaphysik* und den universellen Pessimismus radikal kritisiert und kontrastiert und schließlich von Adorno in kritisch weiterentwickelter Form wieder aufgenommen und unter Verzicht auf seine bei Hegel noch vorhandenen affirmativen Elemente sowie unter Bezugnahme auf Gesellschafts- und Lebensweltstrukturen des zwanzigsten Jahrhunderts (und bis heute) aktualisiert werden. Der Leitfaden für diesen Weg wird die These Adornos von der *Ästhetik als Zufluchtsstätte der Metaphysik* sein: wenn man *wirklich* von einer metaphysischen Identität von Subjekt und Objekt ausgehen würde, dann müsste die physische, „reale“, positiv gegebene Welt als Erscheinung und materielle Manifestation dieser metaphysischen Einheit vollkommen harmonisch, vernünftig sowie von allen Gegensätzen und allen Formen von Entfremdung frei sein. Eine gravierende Form von Entfremdung, nämlich die Verdinglichung von Subjekten, die zu Objekten gemacht und dadurch jenseits aller postulierten Einheit degradiert und benutzt werden, wäre dann unmöglich. Die (nach Adorno) „verwaltete“ Welt und das Leben lehren die Menschheit, dass das Gegenteil der Fall ist. Aus diesen Gründen *hat die auf Identität, ja Totalität zielende Metaphysik einen von vornherein utopischen Grundcharakter*, der sie eher als sehnsuchtsvolle Fiktion statt als objektive philosophische Lehre erscheinen lässt. Deshalb provozierte Hegel als Hauptvertreter dieser optimistisch-absoluten Metaphysikauffassung von Anfang an starken Widerspruch und nachhaltige Kritik. Hegels wohl größter Kritiker und energischster philosophischer Gegner war sein jüngerer Zeitgenosse Schopenhauer, der den absoluten Idealismus als „absolut“ unwahr kritisiert, systematisch wendet und dekonstruiert, während Adorno sich trotz einer ebenfalls äußerst kritischen Haltung zum Hegel'schen Denken um eine Weiterführung und zeitgemäße Aktualisierung desselben bemüht. Die Dissertation wird so Hegel als Begründer des erläuterten affirmativen Metaphysikverständnisses aus ästhetischer Perspektive mit seinem schärfsten Kritiker und seinem wichtigsten „Nachfolger“ konfrontieren und den Weg der Metaphysik vom Absolutum zum vom Verschwinden bedrohten Restbestand nachzeichnen. Unter den gegebenen Umständen suchen die drei Autoren im Zuge des Aufkommens (Hegel) bzw. des Fortschritts (Schopenhauer) und schließlich der vollen Entfaltung (Adorno) einer instrumentellen Verdinglichung von Lebens- und Arbeitswelt, Denken und Wissenschaft, Emotion und Kommunikation im Zuge der positivistischen Modernisierung der Welt seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert *Umwege*, auf denen sie metaphysische Einsichten jenseits dogmatischer und transzendenter Theorien in Philosophie oder Religion formulieren können. Der wichtigste Umweg ist die Ästhetik: *eine Identität von Subjekt und Objekt besteht zwar nicht in der Welt, wohl aber im Kunstwerk*. Die Kunst kann in ihren Werken die innerhalb der Welt vermisste Harmonie, Einheit, Schönheit, Vergeistigung, Innerlichkeit und Freiheit materiell manifestieren und damit ihre Existenz immanent verdeutlichen *sowie auf den Rezipienten übertragen*. Dabei weisen die ästhetischen Theorien der drei Autoren einen jeweils individuellen Subjekt-Objekt-Bezug auf: in Hegels noch teleologisch-ganzheitlichem System findet man als integrale Bestandteile die Metaphysik des Absoluten und erstmals eine (Werk-)Ästhetik, die eine sinnliche Verdeutlichung und Manifestation metaphysischer Kategorien bietet. Die *Idee* wird im Kunstwerk objektiviert, worin sie durch das *Ideal* und die *Schönheit* überhaupt erst sicht- und erkennbar wird.<sup>12</sup> Das Ideal/das Schöne ist „das sinnliche *Scheinen* der Idee“.<sup>13</sup> *Dabei ist das metaphysische Ziel und Fundament des gesamten Systems die Einheit von Subjekt und Objekt im Sinne harmonischer Totalität*. Das Medium der Metaphysik ist der absolute Geist, der die Spitze des Hegel'schen Systems darstellt und in sich dreigeteilt ist:

1. **Kunst:** In der Kunst manifestiert sich Metaphysik physisch im Bereich der *Anschaung*.
2. **Religion:** Die Religion weist eine gesteigerte Abstraktion auf, bleibt aber in vergeistigter und gefühlvoller Weise anschaulich. Metaphysik manifestiert sich innerhalb der Religion im Bereich der *Vorstellung*.
3. **Philosophie:** Die Philosophie bildet die Krone der Hegel'schen Hierarchie und behandelt Metaphysik in Form der Logik rein objektiv und abstrakt. Metaphysik manifestiert sich in der Philosophie im *Begriff*: „Die Logik fällt daher mit der Metaphysik zusammen, der Wissenschaft der *Dinge* in *Gedanken* gefasst, welche dafür galten, die *Wesenheiten der Dinge* auszudrücken.“<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 104, auch in Kapitel I.

<sup>13</sup> Ebd., S. 151.

<sup>14</sup> Hegel, G. W. F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830. Frankfurt am Main 1986, S. 81.

Der Inhalt der Metaphysik ist auf allen drei Ebenen stets derselbe: die Identität von Subjekt und Objekt. Die hierarchische Dreiteilung des absoluten Geistes bedingt ein Thema innerhalb der Hegel'schen Ästhetik, dem innerhalb der Dissertation besondere Aufmerksamkeit gewidmet werden wird: „Das Ende der Kunst“. Dieses sogenannte Ende stellt nicht den Abbruch von Kunstproduktion und -evolution, sondern einen Paradigmenwechsel innerhalb des absoluten Geistes dar: die Kunst wird (geistes-)geschichtlich erst von der Religion und dann von der Philosophie als jeweils höhere und adäquatere Form des absoluten Geistes ersetzt. Dieser Wechsel findet bei Schopenhauer in Form des Übergangs von Ästhetik in Ethik und bei Adorno in Form der Regression von Kunst in der „Kulturindustrie“ sowie ihrer Weiterentwicklung zur immer abstrakteren und hermetischeren autonomen Kunst der Moderne statt. Dabei ist zu betonen, dass in Adornos Konstellation die Kunst die Metaphysik auffängt und ablöst und somit die Entwicklung innerhalb des Hegel'schen absoluten Geistes umgekehrt wird. Insgesamt lässt sich als Aufgabenstellung sowie als frühes Fazit festhalten, dass

1. bei Hegel die Kunst bzw. Ästhetik die übermächtige Metaphysik des *Absoluten* affirmiert und *hinter diese zurücktritt*.
2. bei Schopenhauer Kunst und *ästhetische Kontemplation* (die zur Erkenntnis der im platonischen Sinne zu verstehenden *Ideen* sowie der *Alleinheit* alles Seins führt) der Metaphysik des allmächtigen *Willens* kurzfristig *so gleichberechtigt wie antagonistisch gegenüberstehen*.
3. bei Adorno die Metaphysik im Verschwinden begriffen ist und durch die zunehmend autonome und freie Hochkunst – die ihrerseits von der kommerziell kalkulierten Trivial- bzw. Pseudokunst der „Kulturindustrie“ bedroht wird – repräsentiert bzw. vertreten und „festgehalten“ wird. *In Umkehrung Hegels ist mittlerweile die Kunst das Primäre und die Metaphysik ein sekundäres, doch unerlässliches Hintergrundphänomen*.

Das Ziel innerhalb des Hegel-Kapitels ist es, die „Vorlesungen über die Ästhetik“ sowohl für sich als auch im gesamtsystematischen Kontext und in angemessener Verbindung mit weiteren zentralen und das System tragenden Werken wie der „Phänomenologie des Geistes“ genau zu analysieren und nachvollziehbar in den zyklischen Gesamtzusammenhang der Hegel'schen Gedankenwelt einzuordnen. Dabei wird auch die durchaus vorhandene resignativ-kritische Haltung Hegels zum Weltlauf und der Prosa des Lebens thematisiert werden. Die Hegel'sche, auf dialektisch-teleologischen Entwicklungsprozessen des (Welt-)Geistes auf seinem langen Weg hin zur finalen Erkenntnis seiner selbst beruhende Metaphysik des Absoluten wird dabei stets im Vorder- oder Hintergrund präsent sein und ist untrennbar mit Hegels Kunstphilosophie verbunden.

Die fortschrittsoptimistisch-dynamische Konzeption Hegels wird in Schopenhauers pessimistischer, anti-teleologischer *Willensmetaphysik* und der damit verbundenen kontemplativen und gegen den Willen gerichteten (Produktions-, Gehalts- und Rezeptions-)Ästhetik hart kontrastiert und nahezu vollständig in ihr Gegenteil umgewendet:

„Die der *Encyclopädie* entnommenen, auf Hegels Begriffslehre bezüglichen Textstellen dürften den identitätsphilosophischen und latent religiösen Grundzug seines Denkens hinreichend belegen. Ihm steht Schopenhauer in sämtlichen Einzelaspekten schroff-antithetisch gegenüber.“<sup>15</sup>

In seinem einseitigen Verhältnis zu Hegel ignorierte Schopenhauer allerdings folgendes:

„Das Wiedererkennen der logischen Strukturen in Natur und Menschenwelt, auf das es bei Hegel [...] ankommt, ist der ästhetischen und philosophischen Kontemplation bei Schopenhauer keineswegs so fern, wie es ihm selbst geschienen hat.“<sup>16</sup>

Schopenhauers Verhältnis zum deutschen und näher nachkantischen Idealismus war durch diverse inhaltliche sowie biographisch-persönliche Differenzen geprägt, die eine radikale, oftmals *zu radikale*

---

<sup>15</sup> Schmidt, Alfred: *Idee und Weltwille. Schopenhauer als Kritiker Hegels*. München-Wien 1988, S. 56.

<sup>16</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 120.

Abkehr Schopenhauers und seine zunehmende Selbstkonsolidierung und -stilisierung als einzelgängerischer Gegner und Überwinder Fichtes, Hegels und Schellings zur Folge hatte. Schopenhauer verstand sich als eigentlicher Erbe und vor allem Verteidiger Kants, dessen aufklärerischen Kritizismus er bei den genannten nachkantischen Autoren nicht weiterentwickelt, sondern verwässert, verfälscht sowie instrumentalisiert und korrumpiert sah, was vor allem für die Hegel'sche Philosophie galt.<sup>17</sup> Dieser harte Schnitt war philosophiegeschichtlich in vielem so richtig wie wichtig, doch auch impulsiv und überzogen: aus heutiger Perspektive verdankt Schopenhauer den Idealisten, vor allem Schelling, viele Elemente seiner eigenen Philosophie und sie ihm – jenseits seiner immer wiederkehrenden Polemiken – eine kritische Modernisierung und sogar notwendige Ergänzung.<sup>18</sup> Wie sehr Schopenhauer auch den Denkern des 20. Jahrhunderts und vor allem den Vertretern „kritischer Theorie“ als Wegbereiter und Vorbild gedient hat, lässt sich bei der Lektüre Adornos und (gerade auch) Max Horkheimers nachvollziehen. Der epistemologische Sinn der Schopenhauer'schen Willensmetaphysik liegt vor allem darin, die Erkenntnis, die immer im Dienste des Willens steht, auf lebenspraktische Grundlagen zurückzuführen. Damit antizipiert Schopenhauer einerseits die künftige, im 20. Jahrhundert dominierende Kritik der modernen Wissenschaftskultur mit ihrem Paradigma der technisch-instrumentellen Machbarkeit, andererseits die sie stets begleitenden Versuche, in Bereichen der moralischen und der ästhetischen Erfahrung alternative Modelle, einer *anderen*, nicht-instrumentellen Rationalität zu finden. In beiden Hinsichten haben wir es mit dem ersten Auftakt zur philosophischen Überwindung des deutschen Idealismus zu tun, die aber eben darum auch als kritische Fortsetzung dieser Tradition verstanden werden kann.<sup>19</sup> Seine Philosophie liefert eine schonungs- und illusionslose Analyse der Welt und Menschheit als kontingente und in ewigen Kreisläufen der eigenen Schlechtigkeit, Schuld, (Selbst-)Qual und absurder Bedürftigkeit gefangenen (Schein-)Existenzen, die es (u. a.) durch die Kunst zu überwinden und zu erlösen gilt. Entscheidend ist sowohl in seinen materialistischen, als auch in seinen metaphysischen Schriften eine anschauliche Objektivität: es geht nicht darum, *warum* etwas ist, sondern darum, *was* ist. Und zwar *was genau*. Seine Perspektive ist atheistisch und von zentralen Motiven des Hinduismus und Buddhismus, der Aufklärung und des Kritizismus sowie Teilbereichen der Romantik<sup>20</sup> inspiriert. Neben ihrer von Thomas Mann erkannten Hauptaufgabe, Philosophie der Kunst und der Künstler zu sein (s. u.), ist Schopenhauers Gedankenwelt für diesen

„ein erbarmungsvoll-erbarmungsloses Anprangern, Feststellen, Aufrechnen und Begründen des Weltelends, – bei weitem nicht so niederdrückend übrigens, wie man bei soviel Genauigkeit und finsterem Ausdruckstalent erwarten sollte, mit einer seltsam tiefen Genugtuung erfüllend vielmehr kraft des geistigen Protestes, der in einem unterdrückten Beben der Stimme vernehmbaren menschlichen Empörung, die sich darin ausdrückt“.<sup>21</sup>

*Die Negation von Selbst und Welt sowie aller Zweckrelationen* ist die Grundbedingung für die aus dem oben genannten geistigen Protest heraus zu wünschende (*temporäre*) *kontemplative Erlösung in der Kunst* und die *dauerhafte Erlösung in der Ethik*. Beide zielen auf *die rein objektive Erkenntnis der Welt, die Negation des individuellen Selbst* (im principium individuationis), *der zweckrationalen Welt und des universellen Willens* (zum Leben). Eben dieser Wille ist die metaphysische Matrix der sichtbaren Welt, die so universelle wie unbewusste Grundlage alles Seienden. Doch sein Charakter ist perfide, in sich selbst zerrissen und problematisch:

„Dem Willen eignet keine der Eigenschaften, die wir den Erscheinungen zuschreiben: er ist einheitlich, unergründlich und unveränderlich, außerhalb von Raum und Zeit, ohne Ursachen und Zweck. Sein Wesen ist unersättlicher Drang nach Realität – Wille zum Leben. Er erscheint bereits in den allgemeinsten allgegenwärtigen und unerschöpflichen Naturkräften, der Schwere, des Magnetismus, der Elektrizität und dann in immer höheren Verwirklichungsstufen, im Reich der Steine, der Pflanzen, der Tiere bis hinauf

<sup>17</sup> Zu diversen einzelnen Differenzen und Schopenhauer'schen Kritikpunkten vgl. ebd.

<sup>18</sup> Vgl.: Siemek, Marek: Schopenhauer und die Philosophie des deutschen Idealismus: Negation, Kritik, Fortsetzung. In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, S. 256-259. Eine Vertiefung findet sich in Kapitel II. dieser Dissertation.

<sup>19</sup> Vgl.: Ebd., 261-262.

<sup>20</sup> Diese Einflüsse werden in angemessener Differenziertheit im Verlauf der Dissertation untersucht.

<sup>21</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main 1990, S. 541.

zum Menschen. Der end- und ruhelose Kampf der vom Durst nach Leben gejagten Wesen lässt allmählich die Mittel der Erkenntnis wachsen [...].<sup>22</sup>

Diese Definition Arthur Hübschers lässt sich durch die folgende ergänzen: Olaf Briese betont die Allmacht und Bösartigkeit des Willens und grenzt Schopenhauer scharf von positiv verklärenden Willensdefinitionen bei Fichte und (teilweise, vgl. Kapitel II.) bei Schelling ab.<sup>23</sup> Simmel hat seinerseits den letztlich absurden und kontraproduktiven Charakter und die Folgen des Willens bei Schopenhauer analysiert.<sup>24</sup> Er betonte seine Universalität:

„Das rastlose Fluten und Drängen, das in der ziehenden Wolke und den Lebensvorgängen der Organismen, den zu einander gravitierenden Körpern und der zuckenden Flamme lebt, ist nur die dumpfe, unbewusste Form desselben Willens, der jeden Augenblick unseres Daseins füllt – ob wir leiden oder handeln, genießen oder verzichten. [...] Das Leben selbst ist nur eine seiner Manifestierungen; und darum muss innerhalb des empirischen Menschenlebens alles Denken und Erkennen der Willensfunktion, in der das eigentliche Wesen unserer Seele lebt, untertan sein.“<sup>25</sup>

Für Schopenhauer ist alles Glück wesentlich negativ und illusionär, während Wille und damit Bedürfnisse sowie daraus resultierend Leid und Schmerz dauerhaft positiv vorhanden und vor allem selbstregenerativ sind. Dies führt zum Modell des ewigen *Pendels zwischen Langeweile und Schmerz*. Die Projektion des jeweils eigenen Schmerzes auf andere führt zu Hass, Neid und Aggression gegen andere. Im Bereich der Menschheit gilt für den innerhalb seiner materialistischen Analysen desillusionierten und misanthropischen Schopenhauer das Hobbes'sche *homo homini lupus*:

„Der Mensch ist im Grunde ein wildes, entsetzliches Tier. Wir kennen es bloß im Zustand der Bändigung und Zähmung, welcher Zivilisation heißt: daher erschrecken uns die gelegentlichen Ausbrüche seiner Natur. Aber wo und wann einmal Schloß und Kette der gesetzlichen Ordnung abfallen und Anarchie eintritt, da zeigt sich, was er ist.“<sup>26</sup>

Daraus resultiert die Schlechtigkeit der Welt, die sich in Form der „ewigen Gerechtigkeit“ bis ans Ende aller Tage fortsetzen wird. Die *ewige Gerechtigkeit* besagt den Ausgleich der auseinander resultierenden Bösartigkeit und Futilität von Welt und Menschheit. Solche Modelle und die Dominanz des willkürlichen und unberechenbaren Willens führen zu Schopenhauers *Fatalismus*, den er im Mai 1824 in Bad Gastein und folgendem Aphorismus festgehalten hat:

„In Arkadien geboren sind wir alle, d. h. wir treten in die Welt voller Ansprüche auf Glück und Genuß, und bewahren die thörichte Hoffnung solche durchzusetzen, bis das Schicksal uns unsanft packt und uns zeigt, daß *nichts* unser ist, sondern alles seins, da es ein unbestreitbares Recht hat nicht nur auf allen unsern Besitz und Erwerb, sondern auf Arm, Bein, Auge und Ohr, ja auf die Nase mitten im Gesicht. Sodann kommt die Erfahrung und lehrt uns daß Glück und Genuß bloße Chimären sind, die eine Illusion uns in der Ferne zeigt, hingegen das Leiden, der Schmerz real sind, sich selbst unmittelbar kund geben ohne der Illusion und Erwartung zu bedürfen.“<sup>27</sup>

---

<sup>22</sup> Schopenhauer, Arthur: Ein Lesebuch. Hrsg. von Hübscher, Arthur und Angelika. Wiesbaden 1980, S. 11.

<sup>23</sup> Vgl.: Briese, Olaf: Willensmetaphysik. Die praxisphilosophischen Ansätze von Bloch und Schopenhauer. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 162-163. Schopenhauers Verhältnis zur romantischen Philosophie, besonders zu Schellings verschiedenen Willenstheorien, wird im Verlauf der Dissertation genauer behandelt werden. Eine Vertiefung zu Brieses Ansatz findet sich in Kapitel II.

<sup>24</sup> Vgl. Abschnitt 2. „Der Wille und die Folgen“ in Kapitel II.

<sup>25</sup> Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 87.

<sup>26</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 4, S. 192-193.

<sup>27</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 176.

Die Kunst („DIE BETRACHTUNGSART DER DINGE UNABHÄNGIG VOM SATZE DES GRUNDES“<sup>28</sup>) verweist dagegen in ihren Werken auf die (platonischen) *Ideen* und ermöglicht dem in *Kontemplation* versetzten und dem Leidenskreislauf innerhalb der instrumentellen Welt enthobenen, willen- und interessenlosen Subjekt die rein objektive und unverschleierte Betrachtung der Ideen als Objekte: „d. h. sein Interesse, sein Wollen, seine Zwecke, ganz aus den Augen zu lassen, sonach seiner Persönlichkeit sich auf eine Zeit völlig zu entäußern, um als REIN ERKENNENDES SUBJEKT, klares Weltauge übrigzubleiben“.<sup>29</sup> Im Zustand der Kontemplation wird das vormalige Individuum „zum willensreinen Subjekt, zum hellen Spiegel des Wesens der Welt“.<sup>30</sup> Simmel hat diesen Zustand brilliant beschrieben und begründet.<sup>31</sup> Ein ausführliches Zitat der entsprechenden Passage findet sich im zweiten Kapitel dieser Dissertation. Auf die in seinem „Schopenhauer“-Aufsatz als „Künstlerphilosophie“ bezeichnete Philosophie und Metaphysik Schopenhauers insgesamt bezogen, schrieb Mann:

„Es ist ein tiefes und eigentümliches In-Eins-Sehen von Kunst, Erkenntnis und menschlicher *Leidenswürde*, das sich in diesem Bilde offenbart – ein pessimistischer Humanismus, der, da Humanismus sonst wesentlich optimistisch-rhetorisch gefärbt erscheint, etwas ganz Neues und, so wage ich zu behaupten, sehr Zukünftiges im Bereich der Gesinnung darstellt...“<sup>32</sup>

In ästhetischer und ethischer Hinsicht ist diesem Diktum auch heute nichts hinzuzufügen.

Das wahre Wesen der Welt – jenseits des (frei nach Kant) *principium individuationis* genannten, vom Willen determinierten und Probleme wie Egoismus und Gewalt hervorrufenden Blendwerks aus den individuierten Kategorien Raum und Zeit und dem ergänzenden *Satz vom Grunde* (Kausalität, Zweckrelation und instrumentell-positives Denken) – ist die rein objektive, zeitlose und in ewiger Ruhe sowie konstellarer Verbindung bestehende *Alleinheit* alles Seins in einem metaphysischen Weltganzen. Dieses ist normalerweise für die vom Willen geleiteten Wesen unter dem in Anlehnung an hinduistische Traditionen *Schleier der Maja* genannten Verblendungszusammenhang von *principium individuationis* und *Satz vom Grunde* verborgen. So liegt es jenseits des Willens, der sich selbst an Stelle bzw. trügerisch *vor* diese eigentliche Einheit schiebt und vorgibt, selbst der Grund der Welt und alles Seins zu sein: der Wille, der immer ein Wille zum Leben und zur Selbsterhaltung ist, hat die Funktion eines *Absolutums*, jedoch nur formal und ex negativo, da Schopenhauer ein formal wie inhaltlich positives Absolutum im Hegel’schen Sinne ablehnt. Simmel hat dieses Verhältnis charakterisiert:

„Alle Philosophie beruht darauf, dass die Dinge immer *noch* etwas sind. [...] Die ganze Philosophie Schopenhauers ist ein Weg zum Ding-an-sich. [...] Schopenhauer aber, der von innen her Philosoph war, hatte von vornherein ein charakteristisch-inhaltlich gefärbtes Weltgefühl, das auf das absolute Sein, auf die einheitliche Totalität aller Mannigfaltigkeiten ging.“<sup>33</sup>

Die willensfreie metaphysische Dimension kann innerhalb von Schopenhauers Ästhetik für wenige Augenblicke (innerhalb der Ethik durch Askese, Mitleid und Meditation auch länger, bis hin zum finalen Übergang ins rein objektive und friedliche *Nichts* im Sinne des buddhistischen *Nirwana[s]*) *erblickt und intellektuell erkannt werden*, da der objektive Intellekt innerhalb der Kontemplation kurzfristig über den subjektiven – von Schopenhauer oft als blind bezeichneten – Willen triumphiert. Dies gelingt im Bereich der Kunst am besten dem exzentrischen *Genie*, das sich – neben dem *Heiligen* innerhalb der Ethik – am besten intellektuell über den Willen sowie den Satz vom Grunde

---

<sup>28</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 1, S. 252.

<sup>29</sup> Ebd., S. 253.

<sup>30</sup> Ebd.

<sup>31</sup> Vgl.: Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 88-89.

<sup>32</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 1, S. 570.

<sup>33</sup> Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 193.

erheben kann. Seine weitverbreiteten Gegner sind der kleingeistige Philister, der immer nur nach dem Satz vom Grunde und in plumpem Egoismus zu seinem (scheinbaren) eigenen Vorteil handelt, sowie der positivistisch-instrumentelle Wissenschaftler, den auch die Vertreter der „kritischen Theorie“ angreifen: für Horkheimer ist der Positivismus zwar *richtig*, aber nicht *wahr*. Darauf verweisend ist zu beachten: „Die Kunst ist ausdrücklich als Erkenntnisart bestimmt. [...] Die Ideenerkenntnis, die der Kunst zugrunde liegt, ist nach Schopenhauer rein anschaulich.“<sup>34</sup> In ihr sind zugleich *vollkommene Subjektivität* im reinen Subjekt des Erkennens und *vollkommene Objektivität* in der betrachteten und zu erkennenden Idee gegeben:

„Es existiert kein Vermittler oder Informationsträger zwischen Subjekt und Idee, der die Anschauung der Idee verfälschen könnte; Schopenhauer beteuert aufs eindringlichste, dass in dieser Anschauung das Subjekt von seinem Objekt nicht mehr unterschieden sei.“<sup>35</sup>

Simmel hat diese Subjekt-Objekt-Verschmelzung näher charakterisiert und in ihrer Dynamik betrachtet:

„Das Kunstwerk bedeutet: dass der ideelle Kern, den die ästhetische Betrachtung in jedem Objekt erblickt, wie in reiner Kristallisierung dargestellt wird, sich gleichsam seinen eigenen, keinen fremden Bestandteil mehr tragenden Körper baut. Indem das Objekt durch das geniale Subjekt hindurch geht und nur seinem Ideenwerte nach aus ihm wieder heraustritt, wird dieser Wert für alle anderen Subjekte nur greifbarer, begreifbarer.“<sup>36</sup>

Es findet wie bei Hegel eine Vereinigung von Subjekt und Objekt statt, allerdings mit einem gravierenden Unterschied: der (Selbst-)Negation der individuellen Subjektivität und des Individualwillens, *das Sichverlieren des Subjekts im Objekt zugunsten reiner Objektivität*, und zwar sowohl im Künstler bzw. Genie als auch im Rezipienten:

„Das ist [...] die Differenz zu Schopenhauer; dessen künstlerisches Subjekt verschwindet als Individuum; der Hegel'sche Künstler bleibt als Subjekt und mit seiner ganzen Innerlichkeit erhalten und wird nur *objektiv* derart, dass seine Person die Natur des Gegenstandes angemessen ergreift und sich aneignet.“<sup>37</sup>

Kunst und Ästhetik bzw. „Metaphysik des Schönen“ stellen so in Schopenhauers System den Zugang zur metaphysischen Welt der Ideen und die *Zufluchtsstätte der Metaphysik* (im Sinne Adornos) in bzw. aus der leidvollen und gottlosen physischen Welt dar. Der allgemeine Duktus des Kapitels führt von der Analyse der schlechten und schändlichen Welt und Menschheit anhand der gesammelten Werke und des handschriftlichen Nachlasses sowie Erweiterungen, beispielsweise der wichtigen Vorlesung „Metaphysik des Schönen“, hin zur Notwendigkeit und Möglichkeit einer Negation der Welt und des universellen Willens durch Kunst, Askese und Mitleid. Innerhalb des Kapitels werden die (metaphysische) Sonderstellung der Musik und die ausgefeilte Genieästhetik Schwerpunkte darstellen. In Schopenhauers System findet man eine einzigartige Form der Verbindung von Ästhetik und Metaphysik: *Philosophie bzw. Metaphysik ist selbst Kunst* und wird im gesamten Werk *als Kunst* verstanden:

„Ohne den Systematiker aufzuheben, man denke nur an *Die Welt als Wille und Vorstellung* [...], demonstrierte Schopenhauer dennoch die großartigen Möglichkeiten eines anderen Philosophen-Typs: des Künstlers, des Dichters. Kunst und Philosophie setzte Schopenhauer mit wenigen, aber deutlichen Worten gleich, indem er die beiden Betrachtungsarten – die dem Satz vom Grunde nachgehende und die von ihm abgehende – vergleicht: die erste ist die aristotelische, die zweite – die der Genialität, die nur in der Kunst

---

<sup>34</sup> Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 52-54.

<sup>35</sup> Ebd., S. 60.

<sup>36</sup> Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 90.

<sup>37</sup> Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 89.

möglich ist – die platonische. Schopenhauers Nachfolger und Widersacher Nietzsche verkörpert einen neuen Typus: den visionären Propheten.“<sup>38</sup>

Kultur-, Kapitalismus- und Konsumkritik sowie Aufzeigung und Analyse der Entfremdung, Manipulation und Ideologisierung menschlichen Lebens und (zwischen-)menschlicher Kultur, Kommunikation und Freiheit im Prozess der allumfassenden Instrumentalisierung von Welt und Menschheit durch die verblendete und selbstzerstörerische Menschheit *selbst* stellt (auch) das Aufgabengebiet der „Frankfurter Schule“ und den Inhalt des folgenden Kapitels über Adorno, sein wissenschaftliches Umfeld und seine „Ästhetische Theorie“ dar. Während bei Schopenhauer mehr das innere Wesen von Welt und Menschheit in all ihrer zeitlosen, zyklischen Determiniertheit, ihrer Befangenheit und Gefangenschaft in ewigen metaphysischen und weltlichen Leidens- und Erlösungsstrukturen (als ganzheitliches System und harter Bruch mit dem teleologischen Optimismus vorangegangener idealistischer Systeme dargestellt) im Mittelpunkt steht, konzentrierten sich die Denker der Frankfurter Schule, allen voran Adorno und Horkheimer, aber auch weitere wie Alfred Schmidt, Erich Fromm und Walter Benjamin, im Zuge der durch sie begründeten neomarxistischen „kritischen Theorie“ mehr auf die soziokulturellen bzw. -ökonomischen, (philosophie-) geschichtlichen und ästhetischen Aus- und Nebenwirkungen des oben skizzierten Modernisierungsprozesses anhand von konkreten Phänomenen und Entwicklungen. Diese werden, oftmals in Essay- oder Aphorismusform und jenseits aller Systemschranken, präzisen kritischen Analysen unterzogen. Das folgende, auf Horkheimer bezogene, aber genauso auch auf Adorno zutreffende Zitat verdeutlicht das Programm „kritischer Theorie“,

„das Projekt der Selbstaufklärung der Aufklärung. Frühzeitig hat Max Horkheimer auf den inneren Zerfall der bürgerlichen Gesellschaft und die Verdüsterung der sie einstmal inspirierenden Ideen: Freiheit, Gerechtigkeit, Wahrheit, Fortschritt, Humanität, mit Begriffen und Analysen reagiert, in denen philosophische und sozialwissenschaftliche Einsichten sich verschränken. Und von diesem Argumentationszusammenhang, der Zweifel beredt und die Hoffnung schweigsam macht, hat er zeit seines Lebens nicht mehr gelassen.“<sup>39</sup>

Die immer rücksichtslosere Jagd nach Geld, Macht und Privilegien hat Geistiges und Moralisches wie Kunst, Philosophie und Metaphysik in den Hintergrund gedrängt, was diese zu kritischer Opposition zwingt. Für Adorno ist infolgedessen *die Solidarität mit der Metaphysik in der Zeit ihres Sturzes* innerhalb der „verwalteten Welt“ und gerade in der Ästhetik von höchster Wichtigkeit. Im Gegensatz zu Hegel, zu dem Adorno ein ambivalentes Verhältnis zwischen grundlegendem Einfluss und radikaler Opposition hat, *ist das Grundmotiv von Adornos gesamter Philosophie das Nichtidentische* („Das Ganze ist das Unwahr“<sup>40</sup>), das er durch die Dynamisierung und Los- bis Auflösung der synthetisch-logischen Identitätsstrukturen erreicht: „Die Ferne, die zur Erscheinung kommen soll, ist die Nichtidentität des Identischen, und die Nichtidentität ist die Genese des verselbständigten Geistes.“<sup>41</sup> Elemente dieser Dynamisierung sind die nur noch zweistufige *negative Dialektik*, die *Konstellation*<sup>42</sup> und der Verzicht auf systematische Totalität. Adornos Werk ist voll unversöhnlicher bzw. kompromissloser Negativität, aber auch voll empörter Opposition dagegen, dass die Welt unter dem Deckmantel *affirmativer* Metaphysik *so ist, wie sie ist*:

---

<sup>38</sup> Ignatow, Assen: Pessimistische Metaphysik und Kulturpessimismus. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 86.

<sup>39</sup> Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 4, S. 6.

<sup>40</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 80.

<sup>41</sup> Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 210.

<sup>42</sup> Die Konstellation lässt sich in ihrer Offenheit nach allen Seiten und dem freien Beziehungsgeflecht ihrer Elemente eher mit der zeitlosen Alleinheit Schopenhauers als dem teleologischen Dreischritt der Hegel'schen Dialektik vergleichen.

„Die metaphysischen Kategorien sind nicht bloß die verdeckende Ideologie des gesellschaftlichen Systems, sondern drücken jeweils zugleich dessen Wesen aus, die Wahrheit über es, und in ihren Veränderungen schlagen die der zentralsten Erfahrungen sich nieder [vgl. Hegels Kunstformen- und Geschichtskonzeptionen, Anm.].“<sup>43</sup>

Ganzheitliche Weltkonzeptionen bzw. (meta-)physische Systeme im Geiste des deutschen Idealismus lehnte Adorno wie jede Form von Affirmation und Beschönigung ab und zog Sinn und Moral wie Metaphysik *ex negativo* aus einem gewissen nihilistischen Widerwillen.<sup>44</sup> Allgemeiner Versöhnung verweigert sich ein Denken, das Ausdruck von Leiden sein soll. Das Gegenmodell zu allen Formen einer relativierenden, (er-)klärenden oder versöhnenden Bewältigung stellt ein *negativistisches Denken* dar, dessen primärer Impuls dem Widerstand gegen das Leiden gilt. Für Adorno ist *Unversöhnlichkeit* geradezu erste Bedingung der Wahrheit. Nur im *unbedingten Neinsagen* zu dem, was ist und herrscht, rettet Philosophie ihre Wahrheit. Solchem Denken liegt eine zweifache fundamentale Überzeugung zugrunde – zum einen die von der tiefen Nichtversöhntheit, der Vorherrschaft des Negativen in der Welt, zum anderen die methodologische Entscheidung, nicht vom positiven Grund her und auf ein affirmatives Ziel hin, sondern allein aus dem Negativen heraus zu denken und Wahrheit in der Negation des Defizienten, Nichtseinsollenden zu suchen:

„Für Adorno wird diese Haltung nicht durch eine negative Metaphysik [wie bei Schopenhauer, Anm.], sondern durch die reale Geschichte gefordert, deren Permanenz des Leidens sich der denkenden Bewältigung entzieht und jede Versöhnung verbietet.“<sup>45</sup>

Diese Unversöhnlichkeit von Idealem und Realem sowie die bedingungslose Negativität erinnern an Schopenhauer, gehen aber durch den realgeschichtlichen Bezug noch über diesen hinaus. Der Gipfel des für Adorno schwer erträglichen weltgeschichtlich aufgetürmten Grauens ist *Auschwitz* bzw. der Holocaust, der jegliches affirmative Denkmodell automatisch negiert: „Was in der jüngsten Vergangenheit geschah, [...] hat >>dem spekulativen metaphysischen Gedanken die Basis seiner Vereinbarkeit mit der Erfahrung<< endgültig zerschlagen.“<sup>46</sup> In Opposition zu Hegel etablierte Adorno eine Art *Anti-System*, das die dialektische Dynamik in weniger strukturierte, freiere Bahnen lenkt. Allerdings hielt er (bei allen bestehenden Gegensätzen, z. B. in der Behandlung des Naturschönen) in seiner ästhetischen Theorie an Hegel'schen Grundmotiven wie der Kunst als Geistiges, dem Objektivationscharakter von Kunstwerken und der Kunstautonomie (als Gegensatz zur Verdinglichung von Kunst durch die „Kulturindustrie“) fest: „Der Geist der Kunstwerke ist nicht, was sie bedeuten, nicht was sie wollen, sondern ihr Wahrheitsgehalt.“<sup>47</sup> *Freie Konstellation, Widerspruch, andauernde dialektische Dynamik und Nichtidentität* prägen auch den Subjekt-Objekt-Bezug in der Kunstrezeption. Adorno ging auf Distanz zur kantischen und Hegel'schen Dominanz des Subjekts sowie zu Schopenhauers Geniegedanken und betonte die *Autonomie des Kunstwerks* als Objekt und Objektivationscharakter. Adornos Philosophie verzichtet im Gegensatz zu Hegels auf eine universelle Teleologie und eine absolute Grundlage wie Hegels Idee oder Schopenhauers Weltwille. Auch religiöse Bezüge spielen aufgrund der letztlich atheistisch-materialistischen und völlig analytischen Grundausrichtung der Frankfurter Schule eine geringere Rolle als bei den beiden anderen Autoren. Adorno lehnte philosophische und ästhetische *Totalität* genauso ab wie soziale und politische. In allen Fällen ist Grundlage seiner (Ideologie-)Kritik, „dass die Menschen von der Totalität aufgesaugt werden, ohne der Totalität als Menschen mächtig zu sein.“<sup>48</sup> Sowohl die pessimistisch geprägte Annahme und Erkenntnis einer dauerhaften Bedrohung als auch die ideologiekritische und autarke Grundeinstellung verbinden Adorno – neben der großen Affinität zu Kunst, Musik und klassischer Bildung – mit

<sup>43</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 448.

<sup>44</sup> Vgl.: Ebd., S. 137.

<sup>45</sup> Angehrn, Emil: *Das Leiden und die Philosophie*. In: Hühn, Lore (Hrsg.): *Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling)*. Würzburg 2006, S. 129.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Adorno, T. W.: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 423.

<sup>48</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 423.

Schopenhauer. Beiden gemeinsam sind auch der Wunsch nach *Erlösung* und die Annahme von deren Möglichkeit. Zudem war Adorno ergänzend von Nietzsche beeinflusst. Noch stärker ist der Einfluss Schopenhauers im Werk Horkheimers. Es besteht eine direkte Linie der Schopenhauer'schen Linken von Philipp Mainländer über Denker wie Ludwig Marcuse und Heinz Maus bis hin zum späten Ernst Bloch und vor allem zu den Frankfurter Vertretern der „kritischen Theorie“. Dabei kann durchaus festgehalten werden, dass Schopenhauers Negativität innerhalb der Geschichte des 20. Jahrhunderts mehr als nur bestätigt wurde, was Adorno bis zu seinem relativ frühen und somit vielleicht gnädigen Tod 1969 erlebt, erduldet und beschrieben hat.<sup>49</sup> In den dunkleren Passagen von Adornos Werk sind sowohl der Einfluss der krankhaften Auswüchse moderner Geschichte und Kultur als auch der Schopenhauers spürbar. Eine sinnhafte historische Entwicklung erscheint beiden unmöglich. Adorno zweifelt sogar an der *Möglichkeit* einer menschlichen Gesellschaft und eines menschenwürdigen Lebens überhaupt und liefert in der Tradition Schopenhauers und Nietzsches treffende Belege und Erkenntnisse dazu. Adorno und Schopenhauer verbindet zudem die Postulierung der *paradoxen Intervention*, also des kritischen Beobachtens sowie wissenschaftlichen Aufarbeitens, Analysierens und Konterkarierens von kulturellen, sozialen und realgeschichtlichen Missständen anstelle von letztlich sowieso pathetischem und an der Natur der Welt wie des Menschen scheiternden politischem oder sonstwie kollektivem Aktionismus. Beide befürworten zunehmend ein bildungsbürgerliches Ideal des autarken, auf- und abgeklärten Denkers, der eher in der zeitlosen Welt der Philosophie, Kunst und Literatur als in der sich ewig wiederholenden und meist grausamen alltäglichen „Realität“ (s. u.) zu Hause ist. Daher auch Adornos legendärer Konflikt mit der Studentenbewegung in den Jahren 1968-69 (Adorno hat die Unmöglichkeit einer adäquaten praktischen Umsetzung von Karl Marx' Theoremen sehr früh erkannt und die östlichen Ergebnisse entsprechender realsozialistischer Versuche über Jahrzehnte hinweg scharf verurteilt. Auch wenn er, wie alle Mitglieder des Frankfurter „Instituts für Sozialforschung“, ursprünglich selbst Marxist war und nie die Wichtigkeit und Bedeutung von Marx' Theorien und Beobachtungen unterschätzt hat). In Jean-Luc Godards Film „Passion“ von 1982 heißt es ganz d'accord: „Man kann sich nicht selbst retten, indem man versucht, die Welt zu retten.“ Verstehen und Verachten, Durch- und Überleben sowie nicht verschlimmern sind stattdessen die Richtlinien der paradoxen Intervention. Ganz in diesem Sinne hört man im autobiographischen „JLG/JLG – Godard über Godard“ (1994)<sup>50</sup> Sätze wie „Der Geist ist nur Macht in dem Maße, wie er dem Negativen ins Gesicht schaut. Und bei ihm verweilt.“ oder „Die Kunst ist wie das Feuer. Sie lebt von dem, was sie verbrennt.“ Ein gewisser geistiger *Stoizismus* eignet beiden Philosophen und auch dem philosophisch geprägten Regisseur Godard, wobei vor allem Adorno die Entwicklung der modernen Welt und Kultur als sich stetig verschlimmernd sowie zunehmend absurd und unmenschlich auffasst. Wie Schopenhauer hält er wenig von der Welt, der Weltbevölkerung und ihren Besserungschancen, wobei beide allerdings nie alle Hoffnungen und – oft auf die Erhabenheit der Kunst projizierten – Ideale aufgeben. *Reiner* Ästhetizismus und weltabgewandter Schönheitskult im Sinne des *fin de siècle* bzw. der *décadence* ist dementsprechend auch kein Ziel der genannten Autoren. Umso wichtiger wird bei Adorno die konkrete Manifestation geistig-metaphysischer Inhalte in Werken der Kunst: die Kunst stellt mitsamt der (Inhalts- und Werk-)Ästhetik bei Adorno den letzten Rückzugspunkt der Metaphysik dar und ist damit als geistiger, autonomer und freier Gegenpol der „instrumentellen Vernunft“, der „totalen Verwaltung“ und des „universellen Verblendungszusammenhanges“ *unverzichtbar*. Sie ist nach dem historischen Erlöschen aller bisherigen metaphysischen, religiösen und politischen Gewissheiten bzw. Versprechen in reflektierter, stoischer und melancholisch-resignativer, aber nie aufgebender Weise die gehaltvolle Trägerin des *Utopischen* und noch verbliebenen Idealen im Realen. Wolfgang Schirmacher hat diesen Kontext einer „Selbstgenügsamkeit“ der Kunst im Sinne Adornos treffend beschrieben:

„Die engagierte Kunst findet keinen Boden vor, auf dem sie sich entfalten könnte, denn für wen oder was sollte man sich gegenwärtig engagieren? Die Ideologien sind zerfallen, und was Realität heißt, hängt von der Kaufkraft ab. [...] Was Kunst heute von Religion und Philosophie unterscheidet und zugleich auf paradoxe Weise auszeichnet, ist das erstaunliche Vertrauen, das die von den großen Idealen enttäuschten Mitläufer der Postmoderne in die ästhetische Existenz setzen. [...] Noch der so tapfer negative Dialektiker

<sup>49</sup> Vgl.: Sorg, Bernhard: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1975, S. 18. Ein entsprechendes Zitat findet sich in Kapitel II.

<sup>50</sup> Godard, Jean-Luc: JLG/JLG – Godard über Godard. Filmessay, Tobis Film 1994.

Adorno sieht einzig in der Kunst eine Oase im falschen Leben, auch wenn Wasser und Datteln dort nur versprochen und nicht gereicht werden.<sup>51</sup>

Auch eine Andeutung des Zusammenhanges von Schopenhauer und Adorno im Sinne einer beiden gemeinsamen Verbindung von Ästhetik, *contemptus mundi* und Utopie bzw. Hoffnung findet sich in Schirmachers Essay:

„Schopenhauers Künstler ist ein Vorbote einer Lebensform, die in Nietzsches Willen zur Kunst als >aktiver Nihilismus< der sinnentleerten Welt trotz. [...] Die Erfahrung, dass Kunst gerade dann entsteht und Orientierung vermittelt, wenn die bekannte Welt zu Nichts zerfällt, hat sich seit Schopenhauer verschärft. [...] Kunst will die Welt nicht verändern, denn sie entzieht sich jedem Dienst. Aber sie vermag uns absichtslos und dabei so tiefgreifend zu verändern, dass wir dem sich unaufhörlich wandelnden Lebensprozess endlich einmal doch und weit angemessener als bisher entsprechen.“<sup>52</sup>

Kunst fungiert demnach als *gegenwärtige* Rettung und Ausblick auf *zukünftige* Ziele bzw. Hoffnungen. In Kunstwerken und im Schönen

„spiegelt der Schein von Allmacht negativ als Hoffnung sich wider. Er ist jeglicher Machtprobe entronnen. Totale Zwecklosigkeit dementiert die Totalität des Zweckmäßigen in der Welt der Herrschaft und nur Kraft solcher Verneinung [...] wird bis zum heutigen Tage die bestehende Gesellschaft einer möglichen sich bewusst.“<sup>53</sup>

Das Element der Utopie, die Sehnsucht nach dem niemals klar und faktisch definierbaren „Anderen“ im metaphysischen und einer freieren, solidarischeren, „schöneren“ Gesellschaft im physisch-materiellen Sinne ist eine wichtige Kategorie „kritischer Theorie“. In ihr überschneiden sich die beiden zentralen Elemente dieser Theorie: materialistische Gesellschaftskritik und *negative Theologie*. Metaphysische und religiöse Elemente finden sich vor allem in den späteren Werken Adornos und Horkheimers und stellen eine Erweiterung und Differenzierung der stärker marxistisch geprägten früheren Schriften dar. In Adornos Ästhetik und der damit untrennbar verbundenen Utopie kommt der von Kant etablierten und von Hegel demontierten Kategorie des *Naturschönen* zentrale Bedeutung zu. Anstatt sich wie bei Hegel in Form der in Adornos Augen konstruierten Kategorie des *Kunstschönen* über die Natur zu erheben, verweisen Kunstwerke auf Naturschönheit als Beispiel idealer und eben „natürlicher“, nicht entfremdeter Freiheit. Dies geschieht durch *Mimesis*, die bei Adorno nicht die naturalistische Nachahmung im antiken Sinne, sondern eine subtile visuelle, geistige und psychisch-emotionale Annäherung der Kunst an *Natürlichkeit* bedeutet. Kunstwerke sind ganz im Sinne negativer Theologie Antithesen zur bestehenden Welt- und Gesellschaftsordnung sowie zugleich die Verweise auf die durchaus bestehende Möglichkeit und die Natur einer anderen, besseren Welt: „In jedem genuinen Kunstwerk erscheint etwas, was es nicht gibt.“<sup>54</sup> Die deutlichsten und erhabensten Vorzeichen, Ideen und Manifestationen des Utopischen stellen, gerade für Adorno, die Werke der Kunst dar:

„Denn die Kunst, den Menschen begleitend auf seinem mühsamen Weg zu sich selbst, war immer schon am Ziel.“<sup>55</sup>

---

<sup>51</sup> Schirmacher, Wolfgang: Kann Kunst die Welt verändern? In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 86.

<sup>52</sup> Ebd.

<sup>53</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 433.

<sup>54</sup> Adorno, T. W., zitiert nach: Scheible, Hartmut: Theodor W. Adorno. Reinbek 1989, S. 35.

<sup>55</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main 1990, S. 580.

# I. G. W. F. Hegel: Entwicklungsgang und Aufhebung der Kunst

## *Das Kunstschöne als Erscheinung des Absoluten*

„Das Schöne ist wesentlich das Geistige, das sich sinnlich äußert, sich im sinnlichen Dasein darstellt.“<sup>56</sup>

### Einleitung

Die „Vorlesungen über die Ästhetik“ sind Teil der Hegel'schen „Realphilosophie“ und stellen eines der umfassendsten und einflussreichsten kunstphilosophischen Werke des deutschen Idealismus' sowie der Philosophiegeschichte überhaupt dar. Helmut Kuhn sah schon 1931 in Hegel die Vollendung der klassischen deutschen Ästhetik, ein Urteil, dem sich dann Georg Lukács anschloss. Noch neuere Arbeiten sind sich darin einig, dass mit Hegel eine Epoche idealistischen Philosophierens über die Kunst ans Ende gekommen und gleichzeitig an diesem Ende erstmals ein umfassendes Kompendium dessen, was das Bürgertum an schätzenswerter Kunst aufbewahrt wissen möchte, vorgelegt worden ist.<sup>57</sup> Inhalt dieses Kompendiums sind die geistig-ideellen Kategorien des Schönen und die im Hegel'schen Kontext davon untrennbare sinnliche wie geistige Wahrnehmung (*aisthesis*) und Verarbeitung ihrer weltlich-materiellen Manifestationen in Form von *Kunstwerken*. Diese sind *Medien des Geistes*, die geistige Ideen in der ihnen jeweils entsprechend künstlerisch gestalteten sinnlichen (Ideal-)Form (er-)scheinen und für das betrachtende Subjekt erkenntlich werden lassen. So werden metaphysische Ideen sowie materielle Erscheinungen und deren unmittelbare Erfahrung innerhalb der Kunst vereint, innerhalb ästhetischer Theorie nachvollzogen und in die Hegel'sche Metaphysik des Absoluten und die auf ihr beruhende Einheit des Hegel'schen Systems integriert. Der Fokus liegt explizit auf dem *Schönen*:

„Diese Vorlesungen sind der *Ästhetik* gewidmet; ihr Gegenstand ist das weite *Reich des Schönen*, und näher ist die *Kunst*, und zwar die *schöne Kunst* ihr Gebiet. [...] Der eigentliche Ausdruck für unsere Wissenschaft ist >>*Philosophie der Kunst*<< und bestimmter >>*Philosophie der schönen Kunst*<<.“<sup>58</sup>

Genauer geht es um „das Kunstschöne“<sup>59</sup>, dessen kulturübergreifender historischer Entwicklungsgang als Geistesmedium in konsequent dialektischer Form erst in idealistischer Systematik und Terminologie entwickelt, dann in einer ausführlichen Analyse der drei großen historischen „Kunstformen“ verdichtet und schließlich in einer enzyklopädischen Phänomenologie aller einzelnen Künste und Kunstwerke anschaulich konkretisiert wird. Das Werk ist der (in ihrer finalen Synthese von Subjekt und Objekt den Höhepunkt und Abschluss des deutschen Idealismus darstellenden) Grundkonzeption des Hegel'schen Systems verpflichtet. Diese Grundkonzeption wurde von Ernst Bloch (1885-1977) skizziert:

„Omnia ubique, Alles ist überall; er ist einer, der jede der zahlreichen Gruppen seiner Subjekt-Objekt-Beziehungen erfüllt. Der Grundsatz kommt von Nikolaus Cusanus und von Leibniz, aber das darin ausgesprochene Spiegelwesen, das in jedem Teil immer wieder das Ganze widerleuchten lässt, garantiert noch allerletzt Hegels eigene Einheit in der dialektischen Mannigfaltigkeit.“<sup>60</sup>

Den Kern der Hegel'schen Philosophie bildet die gegen die bisherige Postulierung transzendentaler, ahistorischer oder gar nur in rein „intellektualer Anschauung“ (gegen die sowohl Hegel als auch Schopenhauer entschieden polemisieren und die bereits von Kant abgelehnt wurde) zu erkennender metaphysischer Ideen durch Vertreter des deutschen Idealismus' wie Immanuel Kant (1724-1804),

---

<sup>56</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 211.

<sup>57</sup> Vgl.: Jung, Werner: *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert.* Frankfurt am Main 1987, S. 99.

<sup>58</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 13.

<sup>59</sup> Ebd., S. 14.

<sup>60</sup> Bloch, Ernst: *Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel.* Frankfurt am Main 1971, S. 37.

Johann Gottlieb Fichte (1762-1814) und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854)<sup>61</sup> gerichtete Vereinigung geistiger Ideen bzw. Ideale mit den ihnen jeweils entsprechenden innerweltlichen Erscheinungen. Die ideelle Sphäre ist bei Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770-1831) nicht mehr von der Zeitlichkeit und Materialität irdischer Phänomene getrennt, sondern gerade ihre Unzertrennlichkeit in konkreten Manifestationen des Geistes, in weltlichen Erscheinungsformen wie Kunst, Geschichte, Recht, Religion oder Philosophie wird in Hegels System und vor allem in der u. a. die „Vorlesungen über die Ästhetik“ (1835), die „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ (1837), oder die „Grundlinien der Philosophie des Rechts“ (1821) umfassenden „Realphilosophie“ dialektisch-phänomenologisch, in systematischer Geschlossenheit, hierarchischer Ordnung und zyklischer Verknüpfung dargestellt. Diese Innerweltlichkeit, diese bewegte Anwesenheit des Geistes und Konkretion von Vernunft in dialektischen Prozessen in der Welt und der Geschichte bewirkt die systematische Einheit von zuvor in ein undefinierbares Jenseits projizierten Idealen und weltlich-realen Handlungen bzw. Werken. Letztere folgen Ersteren nicht mehr in undurchschaubarer Mittelbarkeit, sind nicht mehr ihr bloßes Abbild oder leerer Abglanz, sondern manifestieren sie als *unmittelbare, reale, wahre* Erscheinungen des Geistes (beziehungs- und bezeichnenderweise „Weltgeistes“) in der konkreten Empirie, werden konkrete Allgemeinheit; d. h. laut Hegel

„daß die Philosophie, weil sie das *Ergründen des Vernünftigen* ist, eben damit *das Erfassen des Gegenwärtigen und Wirklichen*, nicht das Aufstellen eines *Jenseitigen*, das Gott weiß wo sein sollte – oder von dem man in der Tat zu sagen weiß, wo es ist, nämlich in dem Irrtum eines einseitigen, leeren Rasonnierens.“<sup>62</sup>

Unterscheidungen wie die statische kantische Trennung von transzendentalen und empirischem Ich weichen der dynamischen, werdenden Versöhnung solcher bisherigen Gegensätze mit dem Ziel absoluter Ganz- und Geschlossenheit:

„Das Wahre ist das Ganze. Das Ganze aber ist das durch seine Entwicklung sich vollendende Wesen. Es ist von *dem Absoluten zu sagen, daß es wesentlich Resultat*, daß es am Ende erst das ist, was es in Wahrheit ist; und hierin eben besteht seine Natur, Wirkliches, Subjekt oder Sichselbstwerden zu sein.“<sup>63</sup>

Dieses Hegel'sche Ganze definierte Adorno (1903-1969), das obige Bloch-Zitat ergänzend, genauer:

„Hegel hat den Vorrang des Ganzen vor seinen endlichen, unzulänglichen und in ihrer Konfrontation mit dem ganzen widerspruchsvollen Teilen erkannt. [...] Sein Ganzes *ist* überhaupt nur als Inbegriff der je über sich hinausweisenden und sich auseinander hervorbringenden Teilmomente; nicht jenseits von ihnen. Darauf zielt seine Kategorie der Totalität.“<sup>64</sup>

Hegel selbst beschrieb in Bezug auf seine Systemphilosophie „eine objektive Totalität, ein Ganzes von Wissen, eine Organisation von Erkenntnissen. In dieser Organisation ist jeder Theil zugleich das Ganze; denn er besteht als Beziehung auf das Absolute.“<sup>65</sup> Diese Totalität bringt allerdings, generell und gerade auch im Bereich der Kunst und Ästhetik, folgenden Nachteil mit sich: „Die Relevanz der Einzelanalysen wird immer wieder vom abstrakten Primat des Ganzen gebrochen.“<sup>66</sup> Adornos Kritik am Hegel'schen Totalitätsgedanken wird an diversen Stellen der Dissertation noch Erwähnung finden. Adorno ging ebenfalls auf die Unterschiede zwischen Kant und Hegel sowie die philosophische Entwicklung von Kant zu Hegel („Hegel, in sehr vielem Betracht ein zu sich selbst gekommener Kant“<sup>67</sup>) ein, wobei er die stets angestrebte Ganzheitlichkeit und Dynamik der Hegel'schen Erkenntnis betont. Hegels Philosophie kennt kein Erstes und kein Letztes, sondern nur die kreisförmig in sich geschlossene, in sich ewig bewegte und ihre Elemente neu vermittelnde Totalität:

---

<sup>61</sup> Vgl. u. a. Hegels „Differenzschrift“ (1802): Kritik Hegels an Transzendentalität und dem rein objektiven Subjekt-Objekt-Verhältnis im Schelling'schen System.

<sup>62</sup> Hegel, G. W. F.: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Frankfurt am Main 1986, S. 24.

<sup>63</sup> Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes, Vorrede. Köln 2000, S. 29.

<sup>64</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 16.

<sup>65</sup> Ebd., S. 77.

<sup>66</sup> Ebd., S. 111.

<sup>67</sup> Ebd., S. 17.

„Die von Kant einander entgegengesetzten Pole, Form und Inhalt, Natur und Geist, Theorie und Praxis, Freiheit und Notwendigkeit, Ding an sich und Phänomen, werden allesamt von Reflexion durchdrungen, derart, dass keine dieser Bestimmungen als ein Letztes stehen bleibt. Eine jede bedarf, um gedacht werden und sein zu können, von sich aus genau jenes anderen Moments, das bei Kant ihr entgegengesetzt wird. Vermittlung heißt daher bei Hegel niemals [...] ein Mittleres zwischen den Extremen, sondern die Vermittlung ereignet sich durch die Extreme hindurch in ihnen selber. Das ist der radikale, mit allem Moderantismus unvereinbare Aspekt Hegels.“<sup>68</sup>

Kants grundlegender Subjekt-Objekt-Bezug wird so in der Hegel'schen Vermittlung übernommen und dynamisiert. Das *Subjekt-Objekt* Hegels (von Adorno als reines Subjekt kritisiert: „Das Hegel'sche Subjekt-Objekt ist Subjekt“<sup>69</sup>) besteht schon bei Kant:

„Das Ich (Subjekt) wird selbst immer bloß begreifbar, wie es ein Ding (Objekt) ergreift (das >>tätige Subjekt<< ist also dieses sukzessive – zeitliche – Ergreifen eines Objekts!) Das Subjekt ist damit keine >>leere Form<<, die mit Inhalt >>gefüllt<< werden kann, sondern definiert als Subjekt-Objekt.“<sup>70</sup>

In Bezug auf die Kunst lässt sich allerdings ein Unterschied in der Auffassung von weltlichen Objekten und der potentiellen Vermittlung absoluter Ideen durch diese bei Kant und Hegel feststellen: „Für Kant ist die Kunst bekanntlich keine feste Brücke zwischen der Welt (der praktischen Philosophie) und den Ideen (der theoretischen Philosophie), sondern nur die flüchtige Analogie in Hinblick auf Unerfüllbares.“<sup>71</sup> Kant ist nur an ästhetischen Rezeptionsvorgängen, nicht aber an Kunstwerken interessiert. Wenn es Kant auch gelungen ist, die Bestandteile des ästhetischen (Geschmacks-)Urteils als Erster dargestellt zu haben, so bleibt das jeweilige *Werk* selbst, wie es eine späte Kritik formulierte, kategorial unbetroffen.<sup>72</sup> Bei Hegel trägt die Kunst einen wichtigen Teil zur Einheit von Ideen und Lebenswelt bei. Horkheimer hat den auch metaphysischen (Fort-)Schritt von Kant zu Hegel zusammengefasst und dabei Hegels Dynamik hervorgehoben. Für ihn ist dieser logische Fortschritt

„die Geschichte von der Auflösung jedes deistischen Kompromisses mit irgend einer autoritativen, transzendenten Moral bis zur Einbeziehung der religiösen und moralischen Gehalte in den konkreten historischen Prozess. Es ist der Weg von der Reduzierung des Starr-Überzeitlichen auf einige Leerformen der allgemeinen Menschenvernunft bis zum Bewusstsein der Wandelbarkeit *aller* Formen und dem Versuch, gerade diese Wandlung zu begreifen.“<sup>73</sup>

*Metaphysik* wird innerhalb dieses sowohl dynami- als auch konkretisierenden Prozesses auf- statt abgewertet und macht aus Hegel einen philosophiehistorisch bedeutenden Metaphysiker:

„Dem Schwanken zwischen Kant und Hegel liegt zu Grunde das Schwanken zwischen Erkenntnistheorie und Metaphysik. [...] Was heute Hegel gegen Kant gleichsam als eine Rettung erscheinen lässt, das ist der Umstand, dass hier – ohne dass die Resultate des Kritizismus preisgegeben scheinen – eine positive Metaphysik vorhanden ist.“<sup>74</sup>

Ideale der Aufklärung wie Säkularisierung und Individualisierung sowie Entwicklung, Fortschritt und Freiheit im Zeichen von Geist bzw. Vernunft kommen in Hegels Entwurf dieses „absoluten Idealismus“ in bisher ungekannter Aktualität, Praxisorientierung und theoretischer Schlüssigkeit zur Geltung:

---

<sup>68</sup> Ebd., S. 20.

<sup>69</sup> Ebd., S. 25.

<sup>70</sup> Zitiert nach: Schelling, F. W. J.: System des transzendentalen Idealismus. Hrsg. von Dietzsch, Steffen, Leipzig 1979, Nachwort, S. 367-368.

<sup>71</sup> Lohweide, Bernward: Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantisierenden Diskurs. Amsterdam-Atlanta 2000, S. 326.

<sup>72</sup> Vgl.: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 49.

<sup>73</sup> Horkheimer, Max: Kant und Hegel. In: Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 11, S. 102.

<sup>74</sup> Ebd., S. 114.

„So weit von einem Realismus bei Hegel die Rede sein kann, liegt er im Zug seines Idealismus, ist nicht diesem heterogen. Tendenziell greift bei Hegel der Idealismus über sich selbst hinaus. [...] Die Sachen reden selber in einer Philosophie, die sich stark macht zu beweisen, dass sie selber eins sei mit den Sachen.“<sup>75</sup>

Adorno sprach in diesem (bereits auf seine eigene Philosophie „der Sachen selbst“ verweisenden, s. Kapitel III.) Zusammenhang von der „Hegel’schen Vermittlung des Apriori und des Aposteriori“.<sup>76</sup> Ergänzend heißt es, dass „im Hegel’schen System selbst wie in dessen Vortrag, nicht mehr so strikt analytische und synthetische Urteile auseinandergehalten werden wie nach dem kantischen ABC“.<sup>77</sup> Letztlich: „Hat Hegel, vermöge seiner Kantkritik, das kritische Philosophieren großartig über das formale Bereich hinaus erweitert.“<sup>78</sup> Genauer durch den folgenden Gedanken(fort)schritt: „Bleibt bei Kant die Kritik eine der Vernunft, so wird bei Hegel, der die Kantische Trennung von Vernunft und Wirklichkeit selber kritisiert, Kritik der Vernunft zugleich zu einer des Wirklichen.“<sup>79</sup> Hegels metaphysischer Ansatz weicht von der klassischen Substanzmetaphysik ab und besagt die prozessuale weltgeschichtliche Manifestation von Ideen. Er postuliert eine *konkrete* Vernunft. Dies zeigt sich in Thesen wie: „Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit – Ein Fortschritt, den wir in seiner Notwendigkeit zu erkennen haben.“<sup>80</sup>

Aufgrund dieser universellen Systemstruktur und den im nachfolgenden Abschnitt zur Entstehungsgeschichte aufgeführten Gründen wird sich die vorliegende Dissertation neben der etablierten Druckversion der „Ästhetik“ von 1835 zur Klärung systeminterner Strukturen und Termini sowie weiterer Aussagen Hegels zur Kunst auch an anderen, damit zusammenhängenden Hegel’schen Werken wie der „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“ (1831), der „Phänomenologie des Geistes“ (1807) oder den „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ (1837) orientieren. Dieser Schritt bietet sich zur vertiefenden Integration der „Ästhetik“ ins Gesamtsystem an. Zur Ergänzung dieser umfangreichen referierenden, verknüpfenden und analytischen Arbeit an Primärtexten werden kommentierende Sekundärliteratur wie etwa Auszüge aus dem 2005 veröffentlichten Ergänzungs- und Materialienband „Philosophie der Kunst (1826)“<sup>81</sup> verwendet. Die Forschungsprozesse in diesem und ähnlichen Texten betreffen die originalen, authentischen Vorlesungsentwürfe Hegels, die Rekonstruktion der Vorlesungsabläufe anhand von Mit- und Nachschriften diverser Hörer und die umstrittene Aus- und Umarbeitung dieser Dokumente in den drei Bände umfassenden Textkorpus der Hegel’schen „Ästhetik“ durch den Hegelschüler Heinrich Gustav Hotho (1802-1873). Die Distanzierung von der monumentalen, konsequent dialektischen und in ihrer scheinbaren Perfektion bis heute beeindruckenden „Ästhetik“ zugunsten der originalen, wesentlich komprimierteren Hegel’schen Vorlesungen bzw. Fragmente ist seit einigen Jahren ein zentrales Anliegen in der Erforschung von Hegels Kunstphilosophie. Ziel diverser Wissenschaftler, vor allem Annemarie Gethmann-Siefert<sup>82</sup>, ist es, nachzuweisen, dass Hotho die systematische Perfektionierung „seines“ Textes nur durch teils gravierende Abwandlungen und Verfälschungen der Fragmente und Studentenschriften erkaufen konnte und teils im Sinne seines Lehrers, teils aber auch willkürlich im eigenen Sinne gehandelt hat. Dieser Ansicht war auch Hans-Georg Gadamer (1900-2002), dessen Forschungsergebnisse zur Ästhetik und Hermeneutik im Verlauf der Dissertation noch eine wichtige Rolle spielen werden:

---

<sup>75</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 17-18. Ähnliches findet sich, teils gebrochen und weiterentwickelt, auch bei Schopenhauer (vgl. Kapitel II.). Dies gilt auch für Fußnote 75.

<sup>76</sup> Ebd., S. 61.

<sup>77</sup> Ebd., S. 150.

<sup>78</sup> Ebd., S. 103.

<sup>79</sup> Ebd., S. 93.

<sup>80</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Frankfurt am Main 1986, S. 32.

Vgl.: „Weltgeschichte“.

<sup>81</sup> Für vollständige Angaben zu allen verwendeten Primär- und Sekundärtexten vgl. Literaturverzeichnis.

<sup>82</sup> Annemarie Gethmann-Siefert ist Professorin für Philosophie an der Fernuniversität Hagen und Kennerin der Hegel’schen Ästhetik.

„Offenbar hat ein gewandter Kunstschriftsteller und Stilist wie Hotho in dem Bestreben, Hegels für ihn so bestimmende Lehren dem Zeitgeschmack seiner eigenen Generation mundgerecht zu machen, manches aus eigenem hinzugefügt, das nicht mit Hegels Ansichten übereinstimmt.“<sup>83</sup>

Eine begleitende, ergänzende und erweiternde Position wird die in oftmals direktem intertextuellem Bezug auf die Hegel'schen Vorlesungen zurückgreifende „Ästhetische Theorie“ Adornos einnehmen. Diese 1973 veröffentlichte und durch Adornos plötzlichen Tod nicht ganz vollendete kunst- und sozialphilosophische Schrift stellt (wie Hegels „Ästhetik“ im 19. Jahrhundert) eine der wichtigsten und nachhaltigsten philosophischen Analysen von Kunst und in Adornos Fall zeitgenössisch-moderner Kunst im 20. Jahrhundert dar. Sie vereint bewundernde Fortführung und Ergänzung des Hegel'schen Ansatzes (Dialektik, Terminologie, Wahrheitsbegriff, Kunst als Geistiges) mit energischen Brüchen mit Hegel und kontinuierlicher Kritik am Systemcharakter seiner Philosophie (Identitätszwang, affirmativer Machtanspruch, Totalität, Überbewertung des Kunstschönen). Adornos Ästhetik ist zudem und ergänzend das Thema des dritten Kapitels dieser Dissertation. Außerdem wird versucht, im Zusammenhang mit der Hegel'schen „Ästhetik“ häufig pejorativ gebrauchte Schlagworte wie „Das Ende der Kunst“ und Kritikpunkte wie den „Klassizismusvorwurf“ mit Hilfe neuerer Forschungserkenntnisse genau zu betrachten und entsprechende Missverständnisse aufzulösen. Die Auflösung der lang anhaltenden Diskussion um das „Ende der Kunst“ und seine verschiedenen Auffassungen wird die zentrale Aufgabe und These des ersten Teils dieser Arbeit im Bereich der Forschung darstellen. Hauptmoment der Arbeit wird die dialektische Dynamik der Kunst und ihrer Manifestationen, der historische Fluss der Kunstentwicklung in all ihrer Kontinuität und inneren Notwendigkeit sein.

## 1. Entstehungsgeschichte

Die philosophische Disziplin der Ästhetik teilt sich in drei Bereiche: Produktionsästhetik, Werk- bzw. Inhaltsästhetik und Rezeptionsästhetik. Die Hegel'schen „Vorlesungen über die Ästhetik“ stellen die erste Werkästhetik in der Geschichte der Philosophie dar. In ihnen wird erstmals das Kunstwerk selbst in seiner ihm eigenen Qualität in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit gerückt (s. u.). Damit wird erstmals der streng abstrakt-theoretische Rahmen der bisherigen Kunstphilosophie zugunsten einer phänomenologischen Orientierung an realen Begebenheiten gesprengt. Metaphysik und Materialität verbinden sich *im Werk selbst*. Wie für Hegels philosophisches Gesamtwerk ist auch für das individuelle Kunstwerk die konkrete sinnliche und geistige Erfahrung als Grundlage aller Rezeption entscheidend. Die Vorlesungen selbst sowie ihre spätere, dieser Arbeit zugrunde liegende Druckversion in Buchform haben eine lange und komplexe Vorgeschichte, was die philosophischen Einflüsse und Vorläufer, die Erstellung und Entstehung sowie die Edition und Publikation betrifft. Diese Zusammenhänge werden nun genauer erläutert und rekonstruiert. Die Hegel'sche „Ästhetik“ soll, beginnend bei Kant, ins Spektrum idealistischer Ästhetik im Deutschland des 18. Und 19. Jahrhunderts eingeordnet werden:

1790 veröffentlichte Kant nach der Schrift „Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen“ (1764) die „Kritik der Urteilskraft“. Vor allem unter Auseinandersetzung mit den Theorien der englischen Empiristen wie (v. a.) David Hume verfolgt Kant die Gedanken Alexander Gottlieb Baumgartens<sup>84</sup> weiter. Entsprechend seiner kritischen Wendung seit 1781 („Kritik der reinen Vernunft“) versuchte Kant, in der „Kritik der Urteilskraft“ zu bestimmen, in welchem Sinne

---

<sup>83</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 221.

<sup>84</sup> Als selbständige kunstphilosophische Wissenschaft wurden die Ästhetik und ihr Begriff durch Alexander Gottlieb Baumgartens (1714-1762) „Aesthetica“ (1750/58) geprägt. Die Leistung Baumgartens besteht primär darin, die tradierte Sichtweise aufzulösen, nach der die Einstellung zum Phänomen der Kunst ein Problem des Geschmacks darstellt. Erstmals in der Philosophiegeschichte wird für den Bereich der Sinneswahrnehmung die Möglichkeit einer eigenen Erkenntnisform angenommen und nicht länger eine prinzipielle Differenz zu den Möglichkeiten des abstrakt-diskursiven Erkennens behauptet. Vgl.: Peters, Fokke Christian: Gedankenfluss und Formfindung: Studien zu einer intellektuellen Biographie Karl Friedrich Schinkels. Berlin 2001, S. 46.

Geschmacksurteile, wie sie in der Kunstdiskussion empirisch nachweisbar sind, Allgemeingültigkeit beanspruchen können. Kants eigene Leistung verbleibt im Wesentlichen in der kritischen Sphäre. Sie versteht sich als Analyse der begrifflichen Zusammenhänge, die bei ästhetischen Aussagen beteiligt sind. Inhaltliche Aussagen über Ziele, Maximen und Qualität von Kunstwerken werden dabei nur in sehr geringem Umfang getroffen.<sup>85</sup> Genau diese inhaltlichen Aussagen liefert Hegel in seiner erweiternden Fortführung Kants. Seine teleologischen und qualitätsbezogenen Aussagen zur Kunst werden im Verlauf dieser Arbeit genau behandelt. Auch die kantische Transzendentalphilosophie und Ästhetikkonzeption werden in allen drei Kapiteln der Dissertation bezüglich ihres Einflusses auf Hegel, Schopenhauer und Adorno aufgegriffen.

Hegels erste Aussagen zur Kunst, ihrer Systematik und ihrer Eingliederung ins Gesamtsystem finden sich in seinen religionskritischen Jugendschriften. Bereits Hegels erste Überlegungen zur möglichen Rolle der Kunst in dem mit Hölderlin<sup>86</sup> gemeinsam entwickelten „Ideal der Volkserziehung“ dokumentieren, dass Hegel die Kunst immer in ihrer Bedeutung für die Ausbildung eines wirkmächtigen, das Handeln orientierenden geschichtlichen Bewusstseins betrachtet.<sup>87</sup> Die gesellschaftliche und historische Relevanz der Kunst ist Hegel bereits hier wichtig und wird es im gesamten Werk bleiben. Seit seinen frühesten philosophischen Versuchen finden wir Hegel mit der Frage nach der Bedeutung der Kunst „für uns“, d. h. der geschichtlichen Funktion der Kunst befasst. Zunächst entwickelt er im Kontext seines Programms einer über die Aufklärung hinausgehenden Religionskritik ein Ideal der Volkserziehung, d. h. das Konzept einer Volksreligion, deren integratives Moment die Kunst bzw. die Poesie ist. In diesem Zusammenhang findet sich eine Bestimmung des *Ideals*, die bis in die Eingangsdefinition der Ästhetikvorlesung *als Dasein oder Existenz der Idee im Kunstwerk* gleichbleibt.<sup>88</sup> In der (in Zusammenarbeit mit seinen Tübinger Kommilitonen Schelling und Hölderlin erstellten) frühen Schrift „Das älteste Systemprogramm des Deutschen Idealismus“ von 1797 nehmen Hegels Gedanken klarere Formen an. Freiheit, Kunst und Ästhetik sowie Geist, Vernunft und Gefühl sollen vereint werden:

„Die erste Idee ist natürlich die Vorstellung von mir selbst als einem absolut freien Wesen. Mit dem freien selbstbewußten Wesen tritt nun zugleich eine ganze *Welt* – aus dem Nichts hervor – die einzig wahre und gedenkbare *Schöpfung aus Nichts*. [...] Zuletzt die Idee, die alle vereinigt, die Idee der *Schönheit*, das Wort in höherem platonischen Sinne genommen. Ich bin nun überzeugt, daß der höchste Akt der Vernunft, der, in dem sie alle Ideen umfasst, ein ästhetischer Akt ist und dass *Wahrheit und Güte nur in der Schönheit* verschwistert sind.“<sup>89</sup>

Wie später bei Schopenhauer (vgl. Kapitel II.) kommt es zu einer Synthese von Kunst und Philosophie im genialischen Künstler bzw. Dichter, Philosophen bzw. Ästheten, in der sich Wahrheit und Schönheit ergänzen:

---

<sup>85</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>86</sup> Vgl.: „Urteil und Sein“ (ca. 1795). Johann Christian Friedrich Hölderlin (1770-1843) war philosophisch gegen Kant gerichtet und beeinflusste Hegel stark (Einheit, absolute Wahrheit, Dialektik etc.). So geht es bereits in „Urteil und Sein“ um „die ursprüngliche Trennung des in der intellektualen Anschauung innigst vereinigten Objekts und Subjekts, diejenige Trennung, wodurch erst Objekt und Subjekt möglich wird, die Ur-Teilung. Im Begriffe der Teilung liegt schon der Begriff der gegenseitigen Beziehung des Objekts und Subjekts aufeinander, und die notwendige Voraussetzung eines Ganzen wovon Objekt und Subjekt die Teile sind.“ Allerdings ging Hölderlin im Gegensatz zu Hegel noch nicht von einer die physischen Erscheinungen und metaphysischen Ideen vereinigenden Subjekt-Objekt-Identität aus: „Also ist die Identität keine Vereinigung des Objekts und Subjekts, die schlechthin stattfände, also ist die Identität nicht = dem absoluten Sein“ (Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke in drei Bänden. Hrsg. von Schmidt, Jochen, Frankfurt am Main 1992 ff., Band 2 (1994), S. 502-503).

<sup>87</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 326.

<sup>88</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XV-XVI, vgl.: Nohl, H.: Hegels theologische Jugendschriften. Tübingen 1907, Frankfurt am Main 1966.

<sup>89</sup> Hegel, G. W. F.: Frühe Schriften. Frankfurt am Main 1986, S. 234-236.

„Der Philosoph muß ebensoviel ästhetische Kraft besitzen als der Dichter. Die Menschen ohne ästhetischen Sinn sind unsere Buchstabenphilosophen. Die Philosophie des Geistes ist eine ästhetische Philosophie. Man kann in nichts geistreich sein, selbst über Geschichte kann man nicht geistreich rasonieren – ohne ästhetischen Sinn. [...] Zu gleicher Zeit hören wir so oft, der große Haufen müsse eine *sinnliche Religion* haben. Nicht nur der große Haufen, auch der Philosoph bedarf ihrer. Monotheismus der Vernunft und des Herzens, Polytheismus der Einbildungskraft und der Kunst, dies ist's, was wir bedürfen.“<sup>90</sup>

Gethmann-Siefert schreibt zu dieser Konzeption einer utopiebegründenden und -stützenden Funktion der Kunst, dass das Ziel des „Systemprogramms“ dann erreicht ist, wenn sie sich in einer Religion/Mythologie realisiert, die von der schöpferischen Phantasie gestiftet zur bildhaften Anschauung des Göttlichen in der Kunst fortgeht. Mit dem „Systemprogramm“ hat Hegel in den frühen religionskritischen Schriften seine Grundkonzeption der *schönen Religion* und mit ihr den systematischen Kern der Ästhetik, die Bestimmung der klassischen Kunstform<sup>91</sup> festgelegt.<sup>92</sup> Insgesamt will das Systemprogramm die traditionelle Philosophie durch eine Poesie und zugleich eine neue Mythologie, eine Mythologie der Vernunft, ersetzen, deren Inhalt vom Glauben an eine vernünftig zu gestaltende Geschichte kündigt. In einer weiteren Gethmann-Siefert'schen Schrift wird die Utopie einer ästhetischen *Re-Mythologisierung der Moderne* im deutschen Idealismus und gerade bei Hegel genauer definiert: Hegel entwickelte Friedrich Schillers (1759-1805) Gedanken der Re-Mythologisierung der Moderne durch eine Kunst, welche die Momente der griechischen Mythologie unter geänderten Bedingungen vermittelt, in der Hinsicht konsequenter, dass er sich um eine geschichtsphilosophische Begründung des Sinns inhaltlicher Orientierungen bemüht.<sup>93</sup> Hegels Verhältnis zu Schiller ist dadurch bestimmt, dass er Schiller respektierte und mit ihm sowohl philosophisch als auch auf Kunst bezogen weitestgehend übereinstimmte, ihn aber letztlich überwinden und seine Gedanken noch weiter entwickeln wollte. Weitere frühe Aussagen zur Kunst sind im „Systemfragment von 1800“ zu finden. In diesem zeichnete Hegel einige Gedanken zur romantischen Kunstform<sup>94</sup> vor. Er entwickelte in der Bestimmung der Religion als der Erhebung des Menschen „vom endlichen Leben zum unendlichen Leben“ zugleich eine Bestimmung von der Kunst bzw. bestimmter Künste. Die Künste werden zur mehr oder weniger adäquaten *Illustration des unendlichen Lebens*. Hegel hat den konsequenten Gedanken einer nach Epochen und Kulturen differenzierbaren „Objektivierung“ der absoluten Lebendigkeit, des Göttlichen hier strukturell vorbereitet.<sup>95</sup>

Im Jahr 1807 lag mit der „Phänomenologie des Geistes“, Hegels Hauptwerk und genauer mit dem Kapitel VII. B. „Die Kunstreligion“ die systematische Konzeption der „Ästhetik“ in festen Umrissen vor. Hier werden Kunst und Religion noch als Einheit betrachtet, was sich später ändern wird. Zu einer gezielten Ausarbeitung und Erweiterung der Kunstthematik im systematischen Kontext entwarf der 1816 in Heidelberg zum Hochschulprofessor avancierte und 1820 nach Berlin berufene Hegel ab 1818 die Vorlesung „Philosophie der Kunst“. Sie sollte eines der langfristigen Projekte in seiner wissenschaftlichen Karriere darstellen und ihn bis zu seinem plötzlichen Choleratod am 14. November 1831 beschäftigen. Hegel hielt seine Ästhetikvorlesung erstmals im Sommersemester 1818 in Heidelberg. Nach dem Wechsel an die Humboldt-Universität Berlin folgten im Wintersemester 1820/21, in den Sommersemestern 1823 und 1826 sowie schließlich im Wintersemester 1828/29 vier Berliner Vorlesungen vor wachsender Hörerzahl. Bis 1828 las Hegel pro Sitzung vier Stunden; für das Wintersemester 1828/29 erhöhte er die Dauer der einzelnen Sitzungen auf fünf Stunden. In seinen Vorlesungen bemühte Hegel sich, auf Zweifel und Fragen seiner Hörer zu reagieren und sie zu einem kritischen Mit- und Nachvollzug herauszufordern. Dies ist – wie die studentischen Nachschriften zu

---

<sup>90</sup> Ebd.

<sup>91</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. IV.

<sup>92</sup> Vgl.: Ebd., S. XVII.

<sup>93</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S.118.

<sup>94</sup> Vgl.: Abschnitt 3. (Kunstformen).

<sup>95</sup> Vgl. und zitiert nach: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XVII.

seinen Vorlesungen zeigen – erstaunlich gut gelungen, auch wenn die meisten Studenten darin einig waren, dass es kein ganz einfaches Unterfangen war, Hegels im Prinzip sachlich konzentrierte, durch die Vortragsweise<sup>96</sup> aber eher mühsam zu verfolgende Gedanken mitzuvollziehen.<sup>97</sup> Grundlage seiner Vorträge waren handschriftliche Manuskripte in Heftform, von denen er im Lauf der Jahre zwei anfertigte: eines für Heidelberger Vorlesung 1818 und ein weiteres für Berlin im Jahr 1820. Die formale und inhaltliche Struktur der Vorlesung wurde kontinuierlich verändert und weiterentwickelt. Den wohl wichtigsten Entwicklungsschritt stellt die Umformung der im Vergleich rudimentären Heidelberger Vorlesung in den repräsentativen Viererblock der Berliner Vorlesungen ab 1820/21 dar. Einem Plan für die Berliner Vorlesung aus den Lehrankündigungen für sein erstes Semester in Berlin lässt sich entnehmen, dass Hegel diese erste Vorlesung in Heidelberg noch Ästhetik- und Religionsphilosophie als Einheit entfaltet hatte, getreu dem Vorbild des Religionskapitels der „Phänomenologie des Geistes“. Auch für die Berliner Vorlesung im Wintersemester 1820/21 hatte Hegel zunächst ein solches Konzept vorgesehen. Das (verschollene) Heft zur Heidelberger Ästhetikvorlesung wurde dann aber in Berlin durch ein neu angelegtes Heft ersetzt, das er für alle weiteren Vorlesungen verwendet hat. Hier wird die „Philosophie der Kunst“ separat vorgetragen im Wechsel und in offensichtlicher wechselseitiger Befruchtung mit den Vorlesungen zur „Philosophie der Religion“ und zur „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse“.<sup>98</sup> Zudem war die Heidelberger Vorlesung noch ganz im Stil der ersten Enzyklopädie von 1817 in Paragraphen gehalten, wie Hotho entdeckt hat:

„Das älteste Heft schreibt sich aus Heidelberg her und trägt die Jahreszahl 1818. Nach Art der *Enzyklopädie* und [der] späteren *Rechtsphilosophie* in kurz zusammengedrückte Paragraphen und ausführende Bemerkungen geteilt, hat es wahrscheinlich zu Diktaten gedient und mag vielleicht den Hauptzügen nach bereits in Nürnberg zum Zweck des philosophischen Gymnasialunterrichts entworfen worden sein.“<sup>99</sup>

Auch das entscheidende, von 1820-1829 und länger geführte, ebenfalls verschollene Heft besaß einen laut Hotho fragmentarischen und skizzenhaften Charakter, der von ständiger Entwicklung, Bearbeitung und Improvisation zeugte (s. u.). In der Tat besteht eine wichtige und produktive Beziehung zwischen der (insgesamt in drei Auflagen 1817, 1827<sup>100</sup> und 1830 veröffentlichten) „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“, besonders in den § 456-463 der Heidelberger Enzyklopädie von 1817 sowie in den § 556-653 der Berliner Enzyklopädie von 1827 und 1830 und Hegels Vorlesungen zur Kunst<sup>101</sup>. Hegel selbst hatte mit der „Enzyklopädie“ offensichtlich die systematische Grundlage seiner „Ästhetik“ für vorhanden und auch seinen Hörern für bekannt erachtet, denn die „Enzyklopädie“ war seinen Hörern als Handbuch zur Vorlesung verfügbar und Hegel las die Enzyklopädievorlesung im Wechsel mit den Ästhetikvorlesungen. Daher verzichtete er in der „Ästhetik“ auf eine systematische Exposition der Bedeutung der Kunst als erstes Moment des absoluten Geistes<sup>102</sup> und wählte einen phänomenologischen Ansatz, eine Bestimmung des geschichtlichen Phänomens der Künste und eine kritische Sichtung unterschiedlicher theoretischer Versuche zur Kunst, um seine systematische Konzeption phänomenologisch zu entwickeln und im Kontrast zu alternativen Versuchen der philosophischen Ästhetik ihre Plausibilität darzulegen.<sup>103</sup> Die

<sup>96</sup> Neben seinem schwäbischen Dialekt und regem Kautabakkonsum versuchte Hegel in Schrift und Laut die altgriechische Syntax auf das Deutsche des 19. Jahrhunderts zu übertragen.

<sup>97</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 24.

<sup>98</sup> Ebd., S. 10-11.

<sup>99</sup> Hotho, Heinrich Gustav: Vorrede zur zweiten Auflage der Vorlesungen über die Ästhetik. Berlin 1842. In: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt am Main 1986, S. 575.

<sup>100</sup> Seit der 2. Auflage 1827 Trennung von Kunst und Religion.

<sup>101</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 317.

<sup>102</sup> Vgl.: Abschnitt 3.

<sup>103</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 20.

bereits angesprochenen Veränderungen der Ästhetikvorlesung sind vielseitig und für die Struktur der letzten Versionen von 1826, 1828/29 und der Hotho'schen Druckversion maßgeblich. Beispielsweise hat Hegel in den Vorlesungen bis einschließlich 1826 durch eine Zweiteilung<sup>104</sup> alle drei Kunstformen in etwa identischem Umfang behandelt. In der letzten Vorlesung raffte er die strukturelle Bestimmung der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform wieder ungefähr in gleicher Länge zusammen, um dann aber im neu hinzugekommenen „Individuellen Teil“ der „Ästhetik“, insbesondere die Konzeption der symbolischen Kunstform, aber auch die der modernen Kunst (dargestellt in der romantischen Kunstform) an einer Fülle von Beispielen erneut zu prüfen.<sup>105</sup> Ein Beispiel für die parallele Entstehung und die gegenseitige Bereicherung der Enzyklopädie und der Ästhetikvorlesungen: Besonders interessant sind die beiden letzten Vorlesungen unter dem Aspekt, dass Hegel sie jeweils in dem Semester gehalten hat, in dem er seine „Enzyklopädie“ für die zweite bzw. dritte Auflage überarbeitete. Auf der Basis der Kritik einzelner Kunstwerke in der Ästhetikvorlesung von 1826 hat Hegel nämlich in der „Enzyklopädie“ von 1827 die systematische Gewichtung der Kunst als Moment des absoluten Geistes erheblich erweitert und präzisiert.<sup>106</sup> Zudem wurden in der „Aesteticen sive philosophiam artis“<sup>107</sup> betitelten Vorlesung von 1826 die in der letzten Vorlesung von 1828/29 ausgeführte phänomenologische Analyse von Kunstwerken vorbereitet und die drei Kunstformen ausführlicher als bisher oder später beschrieben. Auch die umstrittene These vom „Ende der Kunst“<sup>108</sup> wurde 1826 erweitert und plausibler als bisher erläutert. Generell lässt sich seit 1826 eine Entwicklung der Vorlesung von vormals noch eher abstrakt-idealistischer Prägung ab 1818 hin zu phänomenologisch-sachbezogener, „realphilosophischer“ Kunstbetrachtung feststellen. Hegel hat sich in dieser Vorlesung eingehend mit unterschiedlichen Künsten beschäftigt, hat insbesondere die Möglichkeit der gegenwärtigen Kunst überprüft, Gestaltungselemente anderer Epochen und Kulturen aufzunehmen und so eine umfassende – wenngleich „formelle“ Bildung des modernen Menschen zu gewährleisten. In der Vorlesung des Wintersemesters 1828/1829 gewichtete Hegel das gesamte Material seiner Vorlesung nochmals um. Auch hier ging er von der Bestimmung des Ideals als der anschaulichen Darstellung und damit der geschichtlich-konkreten Existenz und Wirksamkeit, der „Lebendigkeit“ der *Idee* aus, entwickelte im „Besonderen Teil“ die Konzeption der *Kunstformen*, jener strukturellen Variation der geschichtlichen Funktion der Künste unter unterschiedlichen kulturellen Bedingungen, schloß aber an diesen Teil einen weiteren Teil an, in dem er die Künste gesondert behandelte.<sup>109</sup> Hegel beabsichtigte bereits seit 1820, die „Ästhetik“ als geschlossenes Werk zu veröffentlichen, wozu es allerdings zu seinen Lebzeiten nie kam. Gründe dafür sind die ständige Weiterentwicklung seines Ästhetikkonzeptes zu systematischer Reife und erweitertem Umfang und der daraus resultierende Fragmentcharakter von Hegels Aufzeichnungen in seinen Vorlesungsmanuskripten. Er hatte bereits zu Beginn seiner Berliner Lehrtätigkeit vor, die „Ästhetik“ zu publizieren. Mit der Nachschrift zu Hegels erster Vorlesung in Berlin<sup>110</sup> haben wir den Stand der Ausarbeitung vor Augen, der die Basis für die Publikation sein sollte.<sup>111</sup> Nach Hegels Tod wurde besagter Fragmentcharakter anhand seines Nachlasses deutlich: das Berliner Heft war nach Hothos Beschreibung nur in wenigen Passagen durchgängig formuliert und stilistisch ausgefeilt. Auch die inzwischen wiederentdeckten, von Hegel selbst in seine Manuskripte eingelegten Text-Splitter zur Ästhetik haben meistens den Charakter skizzenhaft hingeworfener Überlegungen. So erweckt alles, was wir von Hegels handschriftlichen Unterlagen noch besitzen, den Eindruck, dass es sich bei Hegels „Ästhetik“ bis zuletzt um ein unvollendetes Werk handelt. Auch die anderen noch erhaltenen

<sup>104</sup> In „Allgemeinen Teil“ (Ideal) und „Besonderen Teil“ (Kunstformen).

<sup>105</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XIV.

<sup>106</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 24.

<sup>107</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>108</sup> Vgl.: Abschnitt 3.

<sup>109</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 16.

<sup>110</sup> Nachträgliche Ausarbeitung der Vorlesung durch den Studenten Wilhelm von Ascheberg (1821).

<sup>111</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XVII.

Quellen zu Hegels Ästhetikvorlesungen, nämlich die Mitschriften und Nachschriften sowie die sorgfältigen Ausarbeitungen seiner Studenten, bestätigen diesen Eindruck.<sup>112</sup> Postum wurden die Vorlesungen von 1831-1835 in Berlin gezielt zur Publikation vorbereitet. Diese Vorbereitung entwickelte sich zu einer intensiven Nachbearbeitung und systematisierenden Vervollständigung der „Ästhetik“ mit einem starken Willen zur Perfektionierung der ehemals fragmentarischen Entwürfe Hegels in eine nahezu allumfassende, strikt systematische und betont idealistische Enzyklopädie der Kunst. Das Ziel war eine moderne, geist- und geschmackvolle sowie stilsichere Artikulation idealistisch-dialektischer Kunstphilosophie sowie die möglichst breitgefächerte kunsthistorische und kunstkritische Analyse von verschiedenen Formen, Gattungen und Einzelwerken der Weltkunst. Die abgeschlossene Schrift sollte durchaus ein „mit den bereits veröffentlichten systematischen Konzepten Schellings oder Solgers konkurrenzfähiges, ja diesen überlegenes Werk“<sup>113</sup> sein. Die Bearbeitung und Veröffentlichung der Hegel'schen „Ästhetik“ und anderer Schriften erfolgte im Namen Hegels durch die Gruppe der „Freunde und Förderer“<sup>114</sup>, direkter Schüler und Bewunderer Hegels, die auch als Althegeleaner bezeichnet werden. Unter diesen übernahm Hotho, ein Hörer der Vorlesung, kunstinteressierter Ästhetiker sowie Professor für Philosophie und Kunstgeschichte in Berlin, die Aufgabe der Edition und damit der Erstellung der so genannten Druckversion der „Vorlesungen über die Ästhetik“ in drei Bänden. Neben den bereits beschriebenen Manuskriptheften und -blättern von 1818 und 1820/21 aus Hegels Nachlass standen Hotho einige Mitschriften und teilweise mühevoll ausgearbeitete Nachschriften von Studenten zur Verfügung, die hier aufgeführt werden: von den ersten beiden Berliner Vorlesungen (1820/21 und 1823) ist jeweils nur eine Handschrift erhalten, nämlich eine im Anschluss an die Vorlesung erstellte Ausarbeitung des Studenten Wilhelm von Asheberg von 1820/21 und Hothos Mitschrift der Vorlesung von 1823<sup>115</sup>. Von der Vorlesung von 1826 sind eine ganze Reihe unterschiedlicher Dokumente, nämlich sowohl nachträgliche Reinschriften als auch unmittelbare Vorlesungsmitschriften, bekannt, auch die letzte Vorlesung von 1828/29 ist durch mehrere Nachschriften dokumentiert.<sup>116</sup> Die Mitschriften der Studenten P. von der Pfordten und Friedrich Carl Hermann Victor von Kehler aus dem Sommersemester 1826 liegen heute ebenfalls als von Annemarie Gethmann-Siefert herausgegebene Veröffentlichungen vor (s. Literaturverzeichnis). Es sind bisher 4 Mitschriften von unterschiedlicher Qualität aus diesem Semester entdeckt worden. Aus dem Jahr 1826 lagen Hotho noch „das ausführlich nachgeschriebene [Heft] des Herrn Hauptmann von Griesheim, ein ähnliches vom Referendarius Herrn M. Wolf und ein kurz zusammengefasstes von Herrn D. Stieglitz“ vor.<sup>117</sup> Heute sind aus den Jahren 1826 und 1828/29 folgende noch unpublizierte Dokumente bekannt: Mitschrift „Libelt“, anonyme Nachschrift „Aachen“ und Nachschrift „Heimann“.<sup>118</sup> Die meisten Hörer Hegels bemühten sich um eine möglichst genaue Wiedergabe seiner Äußerungen. Hotho verwendete für die Erstellung der Druckversion nur Dokumente von 1823 und 1826, da ihm die beiden vorherigen Vorlesungen zu unausgereift und die letzte von 1828/29 zu maniert und verwässert erschienen. Er übernahm allerdings die Dreiteilung in allgemeinen, besonderen und individuellen Teil aus dieser

<sup>112</sup> Vgl.: Ebd., S. XIII. Vgl.: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 13.

<sup>113</sup> Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 20.

<sup>114</sup> Vgl.: Ebd., S. 18.

<sup>115</sup> „Ästhetik oder Philosophie der Kunst oder Ästhetik nach dem Vortrag des Herrn Professor Hegel. Sommer 1823.“ Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 317, heute verfügbar als: Gethmann-Siefert, Annemarie (Hrsg.): G. W. F. Hegel: Vorlesung über die Philosophie der Kunst (1823). Studienausgabe. Hamburg 2003 (PhB 550).

<sup>116</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 14.

<sup>117</sup> Vgl.: Hotho, Heinrich Gustav: Vorrede zur zweiten Auflage der Vorlesungen über die Ästhetik. Berlin 1842. In: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt am Main 1986, S. 576.

<sup>118</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 317.

letzten Version. Als er seine Editionsarbeit beendet hatte, gab er die „Vorlesungen über die Ästhetik“ im Rahmen der „Werke“ 1835 in drei Bänden (X, 1-3) in erster Auflage heraus. 1842 folgte eine durch Hotho selbst verbesserte zweite Auflage. In seiner Vorrede zu dieser äußerte er sich zum komplizierten Entstehungsprozess:

„[...] Es handelte sich nicht etwa darum, ein von Hegel selber ausgearbeitetes Manuskript oder irgendein als treu beglaubigtes nachgeschriebenes Heft [wie etwa bei den religionsphilosophischen Vorlesungen] mit einigen Stiländerungen abdrucken zu lassen, sondern die verschiedenartigsten, oft widerstrebenden Materialien zu einem womöglich abgerundeten Ganzen mit größter Vorsicht und Scheu der Nachbesserung zu verschmelzen. [...] Die Hauptschwierigkeit nun bestand in der Ineinanderarbeitung und Verschmelzung dieser mannigfaltigen Materialien. [...] es war von Anfang an mein Bestreben, den gegenwärtigen Vorlesungen bei ihrer Durcharbeitung einen buchlichen Charakter und Zusammenhang zu geben [...].“<sup>119</sup>

Eben diese ehrgeizige Durcharbeitung verlief nicht immer quellengetreu und führte zu teilweise gravierenden Hotho'schen Veränderungen der Vorlagen, deren Art, Wirkung und kritische Rezeption in der neueren Forschungsliteratur im Folgenden behandelt wird. Hotho rechtfertigte sich in derselben Vorrede für sein Handeln:

„Ich habe mir deshalb häufig eine Veränderung in der Trennung, Verknüpfung und inneren Struktur der in den Heften vorgefundenen Sätze, Wendungen und Perioden nicht verboten. [...] Indem es nämlich, um die vorliegenden Materialien vollständig auszuschöpfen, notwendig war, einzelne Stellen und Wendungen bald diesem bald jenem Jahrgange der verschiedenen Vorträge zu entnehmen, ließ es sich nicht vermeiden, hin und wieder außer den sprachlichen Überleitungen kleine sachlich verbindende Mittelglieder selber zu finden und einzuflechten. [...] Außer den eben erwähnten Hinzufügungen habe ich es mir gleichfalls zugestanden, auch in solchen Stellen, wo eine gewisse Verwirrung in der *äußerlichen* Anordnung des Stoffs und seiner Folge sich nur den Zufälligkeiten des mündlichen Vortrags zur Last legen ließ, eine übersichtlichere und klarere Ordnung aufzufinden [...].“<sup>120</sup>

Gethmann-Siefert beschreibt Hothos Überarbeitung als willkürliches und selbstherrliches Vorgehen. Vergleiche der Druckfassung der Ästhetik mit den einzelnen Vorlesungsnachschriften zeigen, dass Hotho aus dem ihm vorliegendem Material eine strikte und nicht hinreichend legitimierte Auswahl getroffen hat. Darüber hinaus wird ersichtlich, dass er die Hegel'sche Konzeption in großem Stil und in einem für unsere heutigen Anforderungen an Genauigkeit erschreckenden Ausmaß nachbesserte und ergänzte. In seinen eigenen Worten: er entnimmt dem vorliegenden Material „das Beste“ (*Vorrede*, X), und zwar ohne Rücksicht auf zeitliche Entwicklung und Stellenwert, den die einzelnen Aussagen in den unterschiedlich aufgebauten Vorlesungen erhalten. Zwar behauptete Hotho, dass ihm auf diese Weise ein authentischer Text gelungen sei, der zudem Hegels Skizzen im Sinne größerer Lebendigkeit und genauerer geistiger Durchdringung vollendet, die augenblicklich bekannte Quellen zu Hegels Ästhetik strafen diese Einschätzung allerdings Lügen.<sup>121</sup> So wurde neben mangelnder Übereinstimmung von Vorlagen und Druckversion von Gethmann-Siefert eine ganz andere Übereinstimmung entdeckt, die ihre kritische Einschätzung von Hothos Arbeit noch bekräftigt. Für eine Reihe von Überlegungen, die unter dem Namen Hegels in der „Ästhetik“ publiziert wurden, lässt sich die Quelle in Hothos eigenen Veröffentlichungen und hier insbesondere in den gleichzeitig mit der „Ästhetik“ entstandenen „Vorstudien für Leben und Kunst“ (1835) sowie in einer (in Vertretung des verstorbenen Lehrers) gehaltenen „Vorlesung über Aestetik“ aus dem Sommer 1833 und in den Kunst- und Musikkritiken finden.<sup>122</sup> Problematisch sind auch die Entkoppelung der aus ihrem Kontext entfernten Vorlesungsfragmente von jeglicher Ausgabe der eigentlich symbiotischen Enzyklopädie: „Vor allem wurde eine Verknüpfung von EPW und den VÄ

<sup>119</sup> Hotho, Heinrich Gustav: Vorrede zur zweiten Auflage der Vorlesungen über die Ästhetik, Berlin 1842. In: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt am Main 1986, S. 576.

<sup>120</sup> Ebd., S. 576-577.

<sup>121</sup> Vgl. und zitiert nach: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XIV-XV.

<sup>122</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 19.

nachhaltig verhindert.“<sup>123</sup> Dass Hotho in der Vorrede zur ersten Auflage der „Ästhetik“ von 1835 zwar eine genaue Charakteristik der vorgenommenen Eingriffe darlegte, zugleich aber über seine Belastung als Herausgeber klagte und ankündigte, in der geplanten zweiten Auflage eine nie umgesetzte Auflistung all seiner Bezugsquellen nachzureichen, wirft kein gutes Licht auf ihn.<sup>124</sup> Auf der positiveren Seite spricht Gethmann-Siefert Hotho eine „elegantere Formulierung der bruchstückhaft hingeworfenen Gedanken“ zu.<sup>125</sup> Trotz all dieser Mängel und Kritikpunkte ist und bleibt die Hotho'sche Druckversion der „Ästhetik“ in ihrer zweiten Auflage die einzig verbindliche und dadurch unverzichtbare Schrift zur Hegel'schen Ästhetik und die Grundlage der Rezeptionsgeschichte. Innerhalb dieser gibt es als bisher letzten Standpunkt einen interessanten Konflikt zwischen Befürwortern der Druckversion und denen der Nachschriften. Das erste Lager beharrt darauf, „wie konsistent und unverzichtbar der von Hotho vorgelegte Text ist“.<sup>126</sup> Gegen diese Aussage der Herausgeber der Erstauflage von 1986 im Suhrkamp-Verlag (Reihe „stw“)<sup>127</sup> stellte sich im Jahr 2004 Gethmann-Siefert und befürwortete die Verwendung der in ihren Augen authentischeren Nachschriften als Basis einer zeitgemäßen Hegelforschung:

„Sucht man also nach einem Verteidiger der >>Aktualität<< der Hegelschen Ästhetik, so findet man ihn ohne Zweifel in dem Hegel der Berliner Ästhetikvorlesungen. [...] Die systematisch abgeschlossene Form der Ästhetik kann ebensowenig eine zureichende Basis für die unvoreingenommene philosophische Auseinandersetzung um die Kunst bieten wie die aktualisierenden Rückgriffe auf Hegel in der gegenwärtigen Debatte um die moderne Kunst.“<sup>128</sup>

Ich selbst möchte mich für den weiteren Verlauf der Dissertation der ersten dieser sich unversöhnlich gegenüberstehenden Aussagen anschließen und werde mich im Folgenden hauptsächlich auf die Druckversion der Ästhetik stützen. Bei allem Respekt vor den Forschungserfolgen Gethmann-Sieferts ist es aufgrund von zwei klaren Tatsachen sinnvoller, sich auf diesen Text statt auf eine oder beide der zuletzt veröffentlichten Nachschriften von 1826 zu beziehen:

- Es gibt bis heute keine historisch-kritische Neuauflage der „Ästhetik“.<sup>129</sup>
- Heinrich Gustav Hotho war der einzige Schüler/Hörer Hegels, der noch mit letzten Original-Schriftstücken Hegels arbeiten konnte und somit Hegels Pläne kannte.

Zudem beruft er sich ebenfalls auf Vorlesungszeugnisse im Stil der von Gethmann-Siefert publizierten Mitschriften, auch auf heute nicht mehr verfügbare und damit nachprüfbar. Das Spektrum an verfügbaren Aussagen zur Kunst war also für Hegels Zeitgenossen Hotho um einiges größer als für heutige Wissenschaftler. Zu verdanken ist Hotho die Hinwendung zu konkreten, auch zeitgenössischen Kunstwerken als lobenswerte Alternative zu den spekulativ-abstrakten Ästhetikmodellen Kants, Fichtes und auch *des* Hegels der behandelten Vorlesungen.<sup>130</sup> Zudem muss sich Gethmann-Siefert auf die Authentizität und Objektivität der Verfasser ihrer (ja immer individuell geprägten und voneinander abweichenden, kaum rezipierten) Mit- und Nachschriften mündlicher,

<sup>123</sup> Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 321.

<sup>124</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 19.

<sup>125</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 20.

<sup>126</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik III. Frankfurt am Main 1986, S. 577.

<sup>127</sup> Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel.

<sup>128</sup> Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 19.

<sup>129</sup> Die Veröffentlichung der drei Ästhetik-Bände im Rahmen der überarbeiteten „Gesammelten Werke“ ist in Vorbereitung. Die „Vorlesungen über die Geschichte der Kunst“ sind bereits in Band 28 erhältlich. Vgl.: Hegel, G. W. F.: Gesammelte Werke. In Verbindung mit der deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der nordrhein-westfälischen Akademie der Wissenschaften und dem Hegel-Archiv der Ruhr-Universität Bochum. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2006 ff.

<sup>130</sup> Vgl.: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 310.

nicht immer verständlicher Ausführungen Hegels verlassen, die ebenfalls in keiner Weise nachweislich Hegel'sche Gedanken transportieren oder gar selbst Hegel'sche Werke sind. Eine Garantie dafür hat man bei keinerlei Dokument zur Hegel'schen Kunstphilosophie, doch Hothos ausführliche Ausarbeitung aller damals noch verfügbaren Informationen besitzt trotz aller genannten Probleme einfach quantitative und in Punkten wie Vollständigkeit, Systematik, Sorgfalt, Wirkungsgeschichte etc. auch qualitative Vorteile. Beide Textformen vermitteln die Kunstphilosophie Hegels allerdings eher mittelbar und können nicht mit authentischen, ausgefeilten Schriften Hegels wie vielen der in dieser Arbeit zitierten Primärwerke mithalten. Die erhaltenen Vorlesungsmitschriften sind in ihren Editionen durch Gethmann-Siefert interessante Veröffentlichungen und eine wichtige Basis für die noch ausstehende historisch-kritische Neuauflage der „Ästhetik“, können aber diese Neuauflage als Gegenstück zur Druckversion nicht ersetzen.

## 2. Terminologie und System

In diesem Abschnitt werden Termini des Hegel'schen Systems erläutert, die für das Verständnis von Hegels (Kunst-)Philosophie grundlegend sind. Die sich zu einer Beschreibung des Hegel'schen Systems verdichtenden Erklärungen werden sich neben eigenen Beobachtungen und Erläuterungen direkt aus Primärtexten des reichen Hegel'schen Gesamtwerks, beispielsweise aus der „Phänomenologie des Geistes“, den „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ und vor allem dem ersten und spekulativsten Band der „Ästhetik“ sowie aus Beiträgen zur Forschungsliteratur zusammensetzen. Ziel ist ein informativer und kompakter Überblick über alle Termini und Komponenten des Hegel'schen Systems, die mit Ästhetik und Metaphysik, Kunst und Philosophie sowie der Schönheit und dem Ideal zusammenhängen.

### Philosophie

Hegels Ziel innerhalb seines Systems ist, die Philosophie in den Stand der Wissenschaftlichkeit und der spekulativ-logischen Wahrheit zu erheben und dann innerhalb der Philosophie als Wissenschaft in seiner dynamischen Synthese von Idealismus und Phänomenologie sowie Objekt und Subjekt, Form und Inhalt, Allgemeinem und Besonderem in genauen Analysen Substanz und Erscheinung des Geistes, des Wissens und der Welt zu erkunden: „[...] die Philosophie [...] und ihr Inhalt, die *begreifende Erkenntnis Gottes* und der physischen und geistigen Natur, *die Erkenntnis der Wahrheit* [...]“.<sup>131</sup> Einer *wissenschaftlich-systematischen* Wahrheit:

*„Die wahre Gestalt, in welcher die Wahrheit existiert, kann allein das wissenschaftliche System derselben sein. Daran mitzuarbeiten, daß die Philosophie der Form der Wissenschaft näher komme – dem Ziele, ihren Namen der Liebe zum Wissen ablegen zu können und wirkliches Wissen zu sein, – ist es, was ich mir vorgesetzt. Die innere Notwendigkeit, daß das Wissen Wissenschaft sei, liegt in seiner Natur, und die befriedigende Erklärung hierüber ist allein die Darstellung der Philosophie selbst.“*<sup>132</sup>

Noch Horkheimer (1895-1973) schrieb in seinem Manifest „kritischer Theorie“ von 1937 Analoges:

*„Als Ziel der Theorie überhaupt erscheint das universale System der Wissenschaft. Es ist nicht mehr auf ein besonderes Gebiet beschränkt, sondern umfasst alle möglichen Gegenstände. Die Trennung der Wissenschaften ist aufgehoben, indem die auf verschiedene Bereiche bezogenen Sätze auf dieselben Prämissen zurückgeführt werden.“*<sup>133</sup>

In der „Ästhetik“ findet sich ebenfalls eine auf innerer Notwendigkeit basierende Definition von Aufgaben der Philosophie: Hegel sagte von sich, dass er

---

<sup>131</sup> Hegel, G. W. F.: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Frankfurt am Main 1986, S. 22.

<sup>132</sup> Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes, Vorrede. Köln 2000, S. 20.

<sup>133</sup> Horkheimer, Max: Über traditionelle und kritische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, S. 162.

„das Philosophieren durchaus als von Wissenschaftlichkeit untrennbar erachte. Denn die Philosophie hat einen Gegenstand nach der Notwendigkeit zu betrachten und zwar nicht nur nach der subjektiven Notwendigkeit oder äußeren Ordnung, Klassifikation usf., sondern sie hat den Gegenstand nach der Notwendigkeit seiner eigenen inneren Natur zu entfalten und zu beweisen.“<sup>134</sup>

Christoph Demmerling kommentiert dies in seinen Untersuchungen zur Dialektik: Philosophie besteht in den Augen von Hegel – und darin ist er seiner Zeit voraus – in der Analyse von Bedeutungen. Deshalb ist „die spekulative philosophische Reflexion das Denken der Welt noch einmal, aber als Denken des Denkens der Welt“.<sup>135</sup> Damit zielt die Philosophie mit wissenschaftlichen Methoden auf absolut gültige, objektive Wahrheit. Gerade die Ästhetik hat nach Gadamer dabei die Aufgabe, „das Gleichgewicht zwischen Kunst und Wissenschaft, das den gemeinsamen Grund aller Geisteswissenschaften bildet“<sup>136</sup>, zu halten. Dieser Wahrheitsanspruch wurde von Hegel formuliert und von Adorno kommentiert:

„>>Daß die Form des Denkens die absolute ist und daß die Wahrheit in ihr erscheint, wie sie an und für sich ist, dieß ist die Behauptung der Philosophie überhaupt.<< Die Absolutheit des Geistes, gegenüber jedem bloß endlichen, soll die Absolutheit der Wahrheit verbürgen, die dem bloßen Meinen, jeder Intention, jeder subjektiven >>Tatsache des Bewusstseins<< entrückt sei; das ist die Scheitelhöhe der Hegel'schen Philosophie“<sup>137</sup>

Gethmann-Siefert fasst die Hegel'sche Philosophie und Teleologie treffend und unter Berücksichtigung im Nachlass aufgefundener Jenaer Manuskripte zusammen, wobei auch, ähnlich wie bei der Kunst, ihre didaktische Funktion erläutert wird. So gibt die philosophische Erkenntnis, die jeglichem Wissen begründend vorausliegt, Aufschluss über das Leben; es geht darum, von der Philosophie und „durch sie leben zu lernen“. Erreicht wird dieses Ziel, wenn die Philosophie an die Stelle der bloß äußeren Verstandesbildung die Vernunftbildung gesetzt hat, wenn sie als System des Wissens durch eine umfassende Reflexion auf die verschiedenen möglichen Wissensformen und Wissensgehalte gesichert ist. Wissen wird erlangt in der „Idee des absoluten Wissens, als speculative Idee, und dann als Universum dargestellt“. Philosophisches Erkennen rekonstruiert den Prozess der lebendigen *Selbstvermittlung des absoluten Wesens* als den Übergang von der Idee in die Realität und den Rückgang in die Idee.<sup>138</sup> *Genau diesen Weg* geht die Kunst durch Produktion und Rezeption von Kunstwerken. Dabei ist als grundlegendes Verhältnis von Kunst und Philosophie Folgendes festzuhalten: Der „absoluten Kunst, deren Inhalt der Form gleich ist“, entspricht in der Realität nichts. Schon die Verlegung der Anschauung des Absoluten auf die Seite des Seins macht eine ergänzende philosophische Explikation notwendig.<sup>139</sup> Damit wird als die Grundthese der realphilosophischen Perspektive *die notwendige Überholung und Ergänzung der Kunst durch die Philosophie* behauptet. Die Kunst ist dem Geiste unangemessen, denn sie erzeugt die Welt als geistige und für die *Anschauung*. Hier schränkt Hegel das Element des *Geistes*, die *Anschauung* explizit ein, denn sie ist „die Unmittelbarkeit, welche nicht vermittelt“ ist, und dadurch kann die Kunst ihren Gestalten jeweils einen nur „beschränkten Geist“ geben. Die „Ent-täuschung“ dieser Form des Geistes bleibt einem unsinnlichen Medium vorbehalten, nämlich der „*Philosophie als Wissenschaft*“.<sup>140</sup> Hier wird der Unterschied zu Adorno und Schopenhauer deutlich, bei denen die Anschauung bezüglich Mimesis, Kontemplation und philosophischer Erkenntnis eine wichtigere Rolle spielt (s. Kapitel II. und III.). Die Philosophie der Kunst „hat auszumachen, was das Schöne überhaupt ist und wie es sich im Vorhandenen, in Kunstwerken gezeigt hat [...]“.<sup>141</sup> Dabei sind die konkreten Werke innerhalb der philosophischen Behandlung nicht zu vernachlässigen, „vielmehr dienen die Kunstwerke selbst als

<sup>134</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 26.

<sup>135</sup> Vgl. und zitiert nach: Demmerling, Christoph: Philosophie als Kritik. Grundprobleme der Dialektik Hegels und das Programm kritischer Theorie. In: Demmerling, Christoph und Kambartel, Friedrich (Hrsg.): Vernunftkritik nach Hegel. Frankfurt am Main 1992, S. 90-91.

<sup>136</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 1.

<sup>137</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 49.

<sup>138</sup> Vgl. und zitiert nach: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 170.

<sup>139</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 183.

<sup>140</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 184-185.

<sup>141</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 35.

das >>weite Reich des Schönen der Philosophie zum Reflexionsmedium<<“.<sup>142</sup> Diese Aussagen zur Hegels „absoluten Idealismus“ fundierenden Einheit von Subjekt und Objekt, Besonderem und Allgemeinem bestätigen sich bereits in der „Phänomenologie des Geistes“: „Es kommt nach meiner Einsicht, welche sich nur durch die Darstellung des Systems selbst rechtfertigen muss, alles darauf an, das Wahre nicht als Substanz, sondern ebensosehr als Subjekt aufzufassen und auszudrücken.“<sup>143</sup> Unter *Substanz* kann man hier den philosophischen Begriff in seiner abstrakten Allgemeinheit, unter *Subjekt* die individuell-konkrete Manifestation verstehen, die in besagte Einheit zu bringen sind. Meilensteine auf diesem philosophischen Weg sind vor allem die „Phänomenologie des Geistes“ sowie die verschiedenen Werke der Hegel’schen „Realphilosophie“ (s. Einleitung): „[...] dieser Weg wird durch die Bewegung des Begriffs die vollständige Weltlichkeit des Bewußtseins in ihrer Notwendigkeit umfassen.“<sup>144</sup> Die Einzelwerke entwickeln sich jeweils sowohl innerhalb des Gesamtwerks als auch in der Struktur der einzelnen Bände vom abstrakteren, spekulativeren und synthetischen Idealismus hin zu einer eher individuellen und konkreten, phänomenologisch-analytischen Betrachtung realer Weltphänomene in weltgeschichtlicher Dialektik und Dynamik. Für Hegel stellte die Philosophie ganz in der antiken Tradition von Platon in ihrer wahren Vergeistigung und Gestalt *die höchste Wissenschaft überhaupt* und damit den höchsten Wahrheitsanspruch sowie die Grundlage aller anderen (historisch) aus ihr abgeleiteten Einzelwissenschaften dar:

„Es scheint gerade in den Mangel von Kenntnissen und von Studium der Besitz der Philosophie gesetzt zu werden und diese da aufzuhören, wo jene anfangen. Sie wird häufig als ein formelles, inhaltsloses Wissen gehalten, und es fehlt sehr an der Einsicht, daß, was auch in irgend einer Kenntnis und Wissenschaft Wahrheit ist, diesen Namen allein dann verdienen kann, wenn es von der Philosophie erzeugt worden; daß die anderen Wissenschaften, sie mögen es mit Rasonnieren, ohne die Philosophie versuchen, soviel sie wollen, ohne sie nicht Leben, Geist, Wahrheit in ihnen zu haben vermögen.“<sup>145</sup>

Der Einfluss der antiken Philosophie ist in Hegels Werken unverkennbar. Sein System ist ohne geradezu klassische Bestandteile der griechischen Philosophie aus vorsokratischer und sokratischer Zeit wie beispielsweise das zyklische Zeitmodell der Griechen, den heraklitischen universellen Fluss, Platons Ideenlehre oder die aristotelische Dialektik, Logik und Tendenz zur enzyklopädischen Systematisierung nicht denkbar. Auch der Einfluss Plotins auf die Hegel’sche Ästhetik ist hier zu erwähnen. Neben den bereits behandelten Einflüssen aus dem deutschen Idealismus und der Theologie zog Hegel ebenfalls seit seiner Jugend und über Jahrzehnte hinweg viele Erkenntnisse und ästhetische Erfahrungen aus der antiken und zeitgenössischen Weltliteratur von Pindar und Sophokles bis Goethe und Novalis. All diese Einflüsse ergaben in ihrer Kombination und unter Hegels hochreflektierter Bearbeitung eine der größten Leistungen der Hegel’schen Philosophie: die erfolgreiche Synthese von Antike und Moderne in einer systematischen Kombination aus altbewährten und noch verfeinerten philosophischen Methoden sowie zeitgenössisch modernen und aktuellen formalen wie inhaltlichen Phänomenen. Dieses Ergebnis ist die in sich bewegte Synthese von Zeitlosigkeit und Statik sowie Zeitlichkeit und Dynamik (s. „Dialektik“). Durch den allgemeinen dialektischen Fluss ist jede Philosophie allerdings zwangsläufig an ihre Zeit gebunden, was sie mit Kunstwerken teilt: „Das *was ist* zu begreifen, ist die Aufgabe der Philosophie, denn *was ist*, ist die Vernunft. Was das Individuum betrifft, so ist ohnehin jedes ein *Sohn seiner Zeit*; so ist auch die Philosophie *ihre Zeit in Gedanken erfasst*“.<sup>146</sup> Tatsächlich ist jedes Kunstwerk in einen bestimmten zeitlichen Horizont eingebettet: „Sodann gehört jedes Kunstwerk *seiner Zeit, seinem Volke*, seiner Umgebung an und hängt von besonderen geschichtlichen und anderen Vorstellungen und Zwecken ab [...]“.<sup>147</sup> Das in der Einleitung bereits behandelte konkrete innerweltliche, jeweils aktuelle und wirkliche, unmittelbare (Da-)Sein der Idee beispielsweise in der Kunst ist der entscheidende Punkt des Hegel’schen Systems und kulminiert im folgenden, berühmten und umstrittenen Satz:

<sup>142</sup> Jung, Werner: *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert.* Frankfurt am Main 1987, S. 99.

<sup>143</sup> Hegel, G. W. F.: *Phänomenologie des Geistes*, Vorrede. Köln 2000, S. 27.

<sup>144</sup> Ebd., S. 40.

<sup>145</sup> Ebd., S. 63.

<sup>146</sup> Hegel, G. W. F.: *Grundlinien der Philosophie des Rechts.* Frankfurt am Main 1986, S. 26.

<sup>147</sup> Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I.* Frankfurt am Main 1986, S. 30.

„Was vernünftig ist, das ist wirklich;  
Und was wirklich ist, das ist vernünftig.“<sup>148</sup>

Adorno widersprach dieser These energisch: „Denn wahr ist nur, was nicht in diese Welt passt.“<sup>149</sup> und „Es gibt kein richtiges Leben im falschen.“<sup>150</sup> sind nur zwei klassische Beispiele für Adornos kritisch-subversive Haltung gegenüber der Welt, seinen hohen Idealismus und abgrundtiefen Pessimismus. Außerdem für die Totalitäts- und Rationalitätskritik Adornos an Hegels System, die im Lauf der Dissertation noch ein wichtiges und genau zu differenzierendes Thema darstellen wird. Im obigen Fall ist Hegel allerdings so zu verstehen, dass *alles* Seiende, jenseits von Wertungen und Spezifizierungen, Teil des vernünftigen (Adornos Vorwürfen entsprechend definitiv hypostasierten) Weltgeistes ist, von ihm durchdrungen wird und bis in sein inneres Wesen hinein im Prozess der Selbsterkenntnis eben dieses Weltgeistes durch Vernunft erkannt, analysiert und erklärt werden kann. So *ist* natürlich nicht alles „vernünftig“; wohl aber meinte Hegel, dass sich dem, der tiefer zu blicken sucht, hinter dem oft sinnlosen Augenschein das Walten der Ideen erschließt, die das eigentlich Bestimmende aller Wirklichkeit sind. Der Philosoph, dessen Aufgabe es ist, auf das wahrhaft Wirkliche zu blicken, erkennt, wie in allen Bezirken des Lebens und zu allen Zeiten das Vernünftige, d. h. das sinnvoll Geordnete, am Werke ist, und zwar in der Weise, dass sich dieses Vernünftige immer mehr zur Durchsichtigkeit und Klarheit bringt.<sup>151</sup> Hegel selbst war der Meinung, dass in seiner Zeit und insbesondere in seiner Philosophie dieses Vernünftigsein und Vernünftigwerden ganz eindeutig sichtbar und zu einem endgültigen Abschluss durch die begreifende Spekulation gebracht würde. Zur Ergänzung von *Kunst und Philosophie* liegen Adorno (wie auch Schopenhauer) und Hegel (wie überraschend oft) sehr nah beieinander: „Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt.“<sup>152</sup> Eine zweite, ergänzende Bemerkung Adornos ist: „Philosophie und Kunst konvergieren in deren Wahrheitsgehalt: Die fortschreitend sich entfaltende Wahrheit des Kunstwerks ist keine andere als die des philosophischen Begriffs.“<sup>153</sup> Der *Begriff* ist zentral für die Hegel'sche Philosophie, ist die Matrix der Hegel'schen Welt (sowie Kunst) und wird in der „Ästhetik“ komprimiert erklärt:

„Denn der Begriff ist das Allgemeine, das in seinen Besonderungen sich erhält, über sich und sein Anderes übergreift und so die Entfremdung, zu der er fortgeht, ebenso wieder aufzuheben die Macht und Tätigkeit ist. So gehört auch das Kunstwerk, in welchem der Gedanke sich selbst entäußert, zum Bereich des begreifenden Denkens, und der Geist, indem er es der wissenschaftlichen Betrachtung unterwirft, befriedigt darin nur das Bedürfnis seiner eigensten Natur.“<sup>154</sup>

Die für Hegel wichtige Kategorie der Freiheit steht in direktem Zusammenhang mit dem Begriff: „Denn der Begriff und konkreter noch die Idee ist das in sich *Unendliche und Freie*.“<sup>155</sup> Innerhalb des Hegel'schen Systems und im dialektischen Fluss kommt dem *philosophischen* Begriff eine besondere Rolle zu: „Die philosophischen Begriffe unterscheiden sich von den exakten als fließende Kraft der Beschaffenheit dessen, worauf sie gehen.“<sup>156</sup> Goethe hat die Beziehung von Allgemeinem/Begrifflichem und Besonderem/Manifestiertem ganz im Sinne Hegels kompakt erklärt: „Das Allgemeine und Besondere fallen zusammen; das Besondere ist das Allgemeine, unter

<sup>148</sup> Hegel, G. W. F.: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Frankfurt am Main 1986, S. 24.

<sup>149</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 93.

<sup>150</sup> Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 59.

<sup>151</sup> Vgl.: Schulz, Walter: Freiheit und Geschichte in Schellings Philosophie. In: Schellings Philosophie der Freiheit. Festschrift der Stadt Leonberg zum 200. Geburtstag des Philosophen. Stuttgart 1977, S. 24.

<sup>152</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 113.

<sup>153</sup> Ebd., S. 197.

<sup>154</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 28.

<sup>155</sup> Ebd., S. 201.

<sup>156</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 121.

besonderen Bedingungen erscheinend.<sup>157</sup> Die rein allgemeine und begriffliche, höchste Ebene der Philosophie ist die spekulative Philosophie, die *Logik*<sup>158</sup>, in der die reinen, abstrakten, dialektischen Bewegungen des Begriffs, die axiomatischen Grundlagen für alle weltlichen Manifestationen des Geistes, in ewigem Werden begriffen sind. Dementsprechend sind *Logik* und *Metaphysik* für Hegel *identisch*. Die Logik ist innerhalb des Hegel'schen Systems von der Realphilosophie zu trennen, liegt dieser jedoch zu Grunde. Das universelle Ziel der Philosophie ist die Erreichung des absoluten Wissens, in dem Logik und (sinnliches) Bewusstsein versöhnt sind: „Die Wissenschaft enthält in ihr selbst diese Notwendigkeit, der Form des reinen Begriffs sich zu entäußern, und *den Übergang des Begriffs ins Bewußtsein*.“<sup>159</sup> Denn „dieses Entlassen seiner aus der Form seines Selbsts ist die höchste Freiheit und Sicherheit seines Wissens von sich“.<sup>160</sup> Christa Hackenesch hat in einem Essay über die Hegel'sche Logik diese selbst und ihre grundlegende (metaphysische) Bedeutung für sämtliche Teile des philosophischen Systems charakterisiert:

„Hegels *Logik* ist Ontologie. Sie lässt nicht nur die Tradition der aristotelischen Logik hinter sich (>>Diese Logik ist Logik des Endlichen<<), weil in ihr in bloß formaler, >>verständiger<< Weise nur ein Regelwerk widerspruchsfreien, >>richtigen<< Denkens aufgestellt sei, statt dass >>die Wahrheit selbst<< ihren Inhalt bildete. Hegel sieht sich auch als Überwinder der Grenzen der transzendentalen Logik Kants. Denn für ihn sind die Kategorien nicht geltend allein im Blick auf ihre *Funktion*, Erfahrung und Erkenntnis zu ermöglichen, sondern sie selbst *sind* >>die Wahrheit dessen, was den Namen der Dinge führt<< (WL I; S. 5, 30) [...] Denken und Sein sind dasselbe.“<sup>161</sup>

Denken und Sein bzw. Existenz sind identisch und bilden gemeinsam die gedankliche wie geistes- und weltgeschichtliche Basis des auf das *Absolute* und absolutes Wissen zielenden Hegel'schen Systems – die Logik gewinnt somit eine *metaphysische* Dimension. Dabei ist die Verselbständigung bzw. immanente Selbständigkeit des logischen Denkens bei Hegel hervorzuheben. Das Denken braucht keinen Träger, kein Subjekt, *es denkt*, es ist *selbst* das Subjekt seiner Tätigkeit, und die „Wissenschaft der Logik“ will demonstrieren, dass diese Tätigkeit sich nicht in ihrer Vielfalt verliert, sondern sich zur Einheit ihrer *Idee* zusammenschließt, deren konkreten Inhalt ihre Darstellung zugleich beschreibt.<sup>162</sup> Hegel fordert also ein *Denken des Denkens*, die Reflexion des Denkens auf sein eigenes Tun. In dieser Reflexion verwirklicht sich *Vernunft*: als die *Selbstreflexion* des Verstandes, als die Wiedervermittlung der durch diesen als getrennt gesetzten Seiten des Denkens und der Dinge.<sup>163</sup> Daraus resultiert: „Das Absolute [...] ist für Hegel kein Gegenstand von Bestimmungen, sondern hat sich als Inbegriff dieser Bestimmungen selbst darzustellen.“<sup>164</sup> Die folgende Passage beschreibt die Tätigkeit des Denkens genauer und verweist in seiner Aussage auf eine Analogie (nämlich die durch das Denken zu erkennende und an/in sich selbst zu erfahrende metaphysische Alleinheit des Weltgefüges) bei Hegel und Schopenhauer, die bereits Alfred Schmidt beschrieben hat (s. Kapitel II.): Das Denken ist immer schon tätig bzw. tätig gewesen. Seine Spontaneität ist absolut – nichts existiert, was von ihm nicht immer schon berührt, durchtränkt worden wäre. Dass wir einzig im Denken frei sind – dies heißt für Hegel, dass hier alle scheinbare Fremdheit der Welt überwunden ist, wir hier im Anderen uns selbst wiederzuerkennen vermögen.<sup>165</sup> Die Bedeutung dieser universellen Erkenntnis für die Ästhetik und die vergeistigte Rezeption von Kunstwerken bei beiden Autoren ist groß und liegt auf der Hand. Hackenesch betont zudem die Bedeutung von Negation und Kritik als Motor der Hegel'schen Logik und Philosophie, die allerdings letztlich auf Synthese und Totalität hinausläuft. Als das *Movens*, die innere Triebkraft dieser Bewegung wird zu Recht der *Widerspruch* genannt. Hegel wendete das einschränkende Prinzip Spinozas, *omnis determinatio est negatio*, zur positiven Grundformel seines Systems. Hegels Logik entfaltet die Beziehungen der bestimmten

<sup>157</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Maximen und Reflexionen. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 500.

<sup>158</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Wissenschaft der Logik I und II. Frankfurt am Main 1986.

<sup>159</sup> Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes. Köln 2000, S. 581.

<sup>160</sup> Ebd.

<sup>161</sup> Hackenesch, Christa: Die Wissenschaft der Logik (§ 19-244). In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 88-89.

<sup>162</sup> Vgl.: Ebd., S. 89, 96.

<sup>163</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>164</sup> Ebd.

<sup>165</sup> Vgl.: Ebd., S. 90-91.

Formen des Denkens aufeinander, und sie tut dies mit dem Ziel, die letztthinnige Einheit dieser Beziehungen zu demonstrieren. Ihr Begriff der Einheit ist der „absoluter Negativität“. Einheit bedeutet nicht die Auflösung der Differenzen, sondern entfaltet sich als ihre *bestimmte Negation*, als die Negation einer Negation also, die nicht Indifferenz zum Ziel hat, sondern *Identität von Identität und Differenz* bedeutet.<sup>166</sup> Dieser Motor führt teleologisch durch die Realität und die Geschichte bis hin zum absoluten Wissen. Der Weg vom *Sein* zur *Idee* folgt der immanenten Notwendigkeit des Denkens, ist Darstellung der souveränen Selbstexplikation seiner Bestimmungen. Zugleich zeichnet er die geschichtlichen Gestalten des Denkens nach, folgt ihren Spuren, um als ihre Kritik an ihr Ziel zu gelangen. Der Charakter der Logik ist von daher als einer der *Einheit von Darstellung und Kritik* beschrieben worden. Am Ende der Logik, so Hegels Anspruch, herrscht vollkommene Transparenz, kein Inhalt vermag sich mehr dem durchsichtig gewordenen Ganzen zu entziehen. Das leere Sein des Anfangs hat sich zur Totalität der Bestimmtheit entfaltet.<sup>167</sup> Die fortschreitende Ergänzung von sinnlicher und geistiger auf der einen sowie philosophischer Erfahrung auf der anderen Seite ist (gerade im Bereich der Kunst) zentral und verläuft laut Adorno folgendermaßen:

„Subjektive Erfahrung ist nur die Hülle der philosophischen, die unter ihr gedeiht und die jene dann abwirft. Die gesamte Hegel'sche Philosophie ist eine einzige Anstrengung, geistige Erfahrung in Begriffe zu übersetzen. Die Steigerung der Denkapparatur, die man so gern als Zwangsmechanismus rügt, entspricht proportional der Gewalt der Erfahrung, die bewältigt werden muss.“<sup>168</sup>

Doch die von Hegel angestrebte Harmonie von aktiv-individuellerer Erfahrung und statisch-allgemeinem Begriff misslingt, was Adorno konstruktiv-dialektisch kritisiert:

„Indifferenz zwischen der ausgedrückten geistigen Erfahrung und dem gedanklichen Medium ist nicht zu gewinnen. Das Unwahre der Hegel'schen Philosophie manifestiert sich gerade darin, dass sie eine solche Indifferenz vorstellt als realisierbar vermöge ausreichender begrifflicher Anstrengung. Daher die ungezählten Brüche zwischen dem Erfahrenen und dem Begriff. Hegel ist gegen den Strich zu lesen, auch derart, dass jede logische Operation, und gäbe sie sich noch so formal, auf ihren Erfahrungskern gebracht wird. Das Äquivalent solcher Erfahrung beim Leser ist die Imagination.“<sup>169</sup>

Die Logik kann also *keine* perfekte begriffliche Matrix des Seienden darstellen, die in metaphysischer Absolutheit Sein und Erfahrung bereits im Voraus definiert. Hier zeichnen sich bereits folgende Konsequenzen für eine laut Adorno angemessene Hegel-Rezeption ab:

„Das Ideal ist nichtargumentatives Denken. [...] Wie alle starren Dichotomien, so hat er auch die von These und Argument gebrochen. [...] Hegel kann nur assoziativ gelesen werden. [...] Assoziatives Denken [womit Adorno wohl u. a. sein eigenes in Konstellationen meinen dürfte, vgl. Kapitel III., Anm.] hat bei Hegel sein fundamentum in re.“<sup>170</sup>

Adorno hat als Beispiel für eine alternative Herangehensweise eine interessante Parallele zwischen spekulativer Philosophie bzw. Metaphysik und Musik bzw. (musikalischer) Erfahrung bei Hegel und Schopenhauer entdeckt. Innerhalb dieser Entdeckung definierte er

„die Spekulation, denn deren Hegel'scher Begriff meint, aus seiner terminologischen Verschalung herausgebrochen, nichts anderes als das nach innen geschlagene Leben noch einmal; darin sind die spekulative Philosophie – auch die Schopenhauers – und Musik miteinander verschwistert.“<sup>171</sup>

Die „Phänomenologie des Geistes“ endet mit der folgenden teleologischen, die obigen Untersuchungen zur Logik ergänzenden und in den nächsten Abschnitt zur Weltgeschichte überleitenden Aussage:

---

<sup>166</sup> Vgl.: Ebd., S. 92, 131.

<sup>167</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>168</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 156.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Ebd., S. 158-159.

<sup>171</sup> Adorno, T.W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 108.

„Das Ziel, das absolute Wissen, oder der *sich als Geist wissende Geist hat zu seinem Wege die Erinnerung der Geister, wie sie an ihnen selbst sind und die Organisation ihres Reichs vollbringen*. Ihre Aufbewahrung nach der Seite ihres freien, in der Form der Zufälligkeit erscheinenden Daseins, ist die Geschichte, nach der Seite ihrer begriffenen Organisation aber die Wissenschaft des erscheinenden Wissens; beide zusammen, die *begriffene Geschichte*, bilden die Erinnerung und die Schädelstätte des absoluten Geistes, die Wirklichkeit, Wahrheit und Gewissheit seines Throns, ohne den er das leblose Einsame wäre; nur –

aus dem Kelche dieses Geisterreiches  
schäumt ihm seine Unendlichkeit.“<sup>172</sup>

### Weltgeschichte

Die Weltgeschichte stellt den zeitlichen Rahmen und das Kontinuum für die (Selbst-)Verwirklichung des Geistes dar. Hegel versteht sie auch als vollführten Plan Gottes und mit Schiller (sowie Schopenhauer) als Weltgericht.<sup>173</sup> Der Weltgeist durchläuft einen historisch-teleologischen Stufengang bis zum Ziel seines absoluten Selbstbewusstseins. Der Geist ist in all seiner Vollkommenheit und Universalität *an sich* bereits vorhanden, muss allerdings anhand von sukzessiv-dialektisch in verschiedenen Epochen der Weltgeschichte auftretenden weltlichen Manifestationen seiner selbst *für sich* werden, sich selbst (wieder-)erkennen und sich so seiner selbst bewusst, *an und für sich* werden, wie Hegel es in der „Enzyklopädie“ erläuterte:

„Das Gute, das absolute Gute, vollbringt sich ewig in der Welt, und das Resultat ist, daß es schon an und für sich vollbracht ist und nicht erst auf uns zu warten braucht. Diese Täuschung ist es, in der wir leben und zugleich ist dieselbe allein das Betätigende, worauf das Interesse in der Welt beruht. Die Idee in ihrem Prozess macht sich selbst jene Täuschung, setzt ein Anderes sich gegenüber und ihr Thun besteht darin, diese Täuschung aufzuheben. Nur aus diesem Irrthum geht die Wahrheit hervor und hierin liegt die Versöhnung mit dem Irrthum und mit der Endlichkeit.“<sup>174</sup>

Hier lässt sich die dialektische *bestimmte Negation*, die *Reflexion der Reflexion*, die das gesamte Hegel'sche Werk bestimmt, ganz konkret beobachten. Der allgemeine Begriff des Geistes wird in diesem Prozess mit besonderem, individuellem Leben erfüllt und in den Handlungen, Taten und Geschehnissen der Weltgeschichte erkennbar. Diese historische Realität ist „die aus dem *Begriffe* nur seiner Freiheit notwendige Entwicklung der *Momente* der Vernunft und damit seines Selbstbewußtseins seiner Freiheit, – die Auslegung und *Verwirklichung des allgemeinen Geistes*“.<sup>175</sup> Diese Verwirklichung bedingt nach Adorno folgende Verbindung von Geschichte und Philosophie:

„Die Marxische Formulierung, Philosophie gehe in Geschichte über, charakterisiert in gewissem Sinn bereits Hegel. Indem bei ihm Philosophie zum Zusehen und Beschreiben der Bewegung des Begriffs wird, entwirft virtuell die Phänomenologie des Geistes dessen Historiographie.“<sup>176</sup>

Karl Marx (1818-1883) übertrug Hegels Teleologie und Dialektik auf die moderne Industriegesellschaft und Ökonomie. Bei ihm stellen die Konflikte zwischen Kapital und Arbeitskraft im „Reich der Notwendigkeit“ den Klassenkampf und erst die „Vorgeschichte“ einer gerechten und kultivierten Gesellschaft im zu erreichenden „Reich der Freiheit“ dar. Der Einfluss von Marx' Lehre auf Adorno und diverse weitere innerhalb dieser Dissertation behandelte (Neo-)Marxisten ist unverkennbar (s. Kapitel III.). Gadamer hat darüber hinaus ein spezifisch historisches Bewusstsein erkannt und auf die Ästhetik bezogen. Das historische Bewusstsein ist für ihn keine besonders gelehrte oder weltanschaulich bedingte methodische Haltung, sondern eine Art Instrumentarium der Geistigkeit unserer Sinne, die unser Sehen und unser Erfahren von *Kunst* schon im Vorhinein

---

<sup>172</sup> Ebd., S. 582-583.

<sup>173</sup> Vgl: Gessmann, Martin: Hegel. Freiburg 1999, S. 136-137.

<sup>174</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 110.

<sup>175</sup> Hegel, G. W. F.: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Frankfurt am Main 1986, S. 504.

<sup>176</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 109.

bestimmt.<sup>177</sup> Innerhalb dieser historisch fundierten Betrachtungsweise von Kunst geht es Gadamer ganz im Sinne Hegels darum,

„dass wir die ganze große Tradition unserer eigenen Geschichte, ja die Traditionen und Formungen ganz anderer Welten und Kulturen, die nicht die abendländische Geschichte bestimmt haben, in der gleichen Weise in ihrer Andersartigkeit reflektieren und eben dadurch uns zu eigen machen können“.<sup>178</sup>

Neben seinem Status als Erfinder der im Lauf des 19. Jahrhunderts bedeutenden *Kunstreligion*<sup>179</sup> (in der „Phänomenologie des Geistes“, VII.B) wird Hegel, der große Philosoph der Weltgeschichte, auch als „Vater der Kunstgeschichte“ bezeichnet. Welt- und Kunstgeschichte sind bei ihm untrennbar verbunden: Hegel kann insofern zu Recht als Vater der Kunstgeschichte bezeichnet werden, als seine Vorlesungen zur Ästhetik erstmals die Geschichte der Weltanschauungen im Sinne einer Folge von Gestaltungsmöglichkeiten durch die Kunst darstellen. Seine Thesen zu Fragen der Sammlung und Kunstpräsentation werden in der zeitgenössischen Ausstellungspraxis aufgegriffen. Über seinen Schüler Hotho gehen Hegels Überlegungen in eine bestimmte (nur kurzfristig wirksame) Form der Kunstgeschichte ein: in die *spekulative Kunstgeschichte*, die philosophische Reflexion und historische Forschung mit ästhetischer Kritik (Kunstrichtertum) verbindet. Philosophisch wird Hegels Ansatz in den nachfolgenden Versuchen einer systematischen Ästhetik (bis zu und inklusive Schopenhauer) weitergeführt.<sup>180</sup> Die Welt- und Philosophiegeschichte stehen dabei klar über der Kunstgeschichte und auch über konkreter Kunst: schon bei Hegel gab es trotz aller (z. T. auf Hotho zurückgehenden) Hinwendung zu konkreten Kunstwerken und der metaphysischen Aufwertung von Phänomenen eine Bevorzugung des metaphysisch-ideellen Entwicklungsganges des absoluten Geistes. Wie z. B. bei Kant und Fichte steht auch bei Hegel das abstrakte philosophische Grundkonzept über der Kunst selbst. Ästhetik wird bei Hegel schließlich ausdrücklich als *Philosophie der Kunst* begriffen, die sich anhand von Kunstwerken und ganzen Kunstepochen im Grunde einen geschichtsphilosophischen Begriff vom Stand der Zeit auf der Uhr des Weltgeistes macht. Damit aber bestimmt diese Ästhetik die Kunst *heteronom*.<sup>181</sup> So steht die idealistische Ästhetik in hartem Gegensatz zu den Kunst, Welt und Philosophie vereinigenden romantischen und postidealistischen Ästhetiken. Die Möglichkeiten zu einer (problematischen) Annäherung von Kunst und Philosophie, von künstlerischer Praxis und ästhetischer Theorie sind wieder bei Schopenhauer und Nietzsche gegeben, weil sie das Bemühen moderner Kunst ernst nehmen, die Wirklichkeit auch in ihren Nachtseiten widerzuspiegeln. Freilich findet auch bei ihnen eine metaphysische Überspannung der Kunst statt.<sup>182</sup> Im 20. Jahrhundert wird diese Linie Schopenhauers und Nietzsches in modernisierter Form von Adorno fortgesetzt werden (vgl. Kapitel III.). Hegel datiert den Beginn der Weltgeschichte auf die Entstehung Chinas und sieht ihren vorläufigen Höhe- und Endpunkt in der in seinen Augen idealen Synthese aus individueller Freiheit und staatlicher wie monarchischer Autorität im Preußen des 19. Jahrhunderts. Die Kunstgeschichte verläuft parallel zur Weltgeschichte und wird in Hegels System folgendermaßen mit dieser verknüpft:

**Die orientalische Welt:** Monarchische Unterdrückung des Kollektivs, nur der Monarch ist frei, entspricht der symbolischen Kunstform.

**Die griechische Welt:** In der *Polis* sind einige privilegierte Bürger frei und regieren den Stadtstaat durch demokratische Entscheidungen, eine Elite regiert das Kollektiv, entspricht der klassischen Kunstform.

**Die germanische Welt:** Das Kollektiv wird immer freier, braucht aber einen starken Monarchen als Idealfigur und Entscheidungsträger, entspricht der romantischen Kunstform. In Hegels eigenen

---

<sup>177</sup> Vgl.: Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 14.

<sup>178</sup> Ebd.

<sup>179</sup> Vgl.: Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7.

<sup>180</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XLVIII.

<sup>181</sup> Vgl.: Ebd., S. 310.

<sup>182</sup> Vgl.: Ebd., S. 312.

Worten: „Erst die germanischen Nationen sind im Christentum zum Bewußtsein gekommen, daß der Mensch als Mensch frei [ist], die Freiheit des Geistes seine eigenste Natur ausmacht.“<sup>183</sup>

Auch hier ist die Kategorie der *Freiheit* wieder zentral: „Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewußtsein der Freiheit - Ein Fortschritt, den wir in seiner Notwendigkeit zu erkennen haben.“<sup>184</sup> Dieser Fortschritt im Großen wird allerdings innerhalb Hegels dialektischer Figur der „List der Vernunft“ mit viel individuellem Leid und großen Opfern erkaufte, weshalb Hegel die Weltgeschichte in den Geschichtsvorlesungen mit einer *Schlachtbank* vergleicht, auf welcher das Glück der Menschheit geopfert wird, die Opfer aber als teleologisch notwendig rechtfertigt. Die besagte List definiert die Verknüpfung von Individuum und Allgemeinheit in der Hegel'schen Geschichtsphilosophie: die weltgeschichtlichen Individuen, vom Bauern bis zum Kaiser, glauben, zu ihrem eigenen Vorteil zu handeln und kultivieren einen rationalen Egoismus, der ihnen aber in Wahrheit ohne ihr Wissen vom Weltgeist vorgeschrieben ist, der alle geschichtlichen Handlungen nach den Gesetzen der Vernunft lenkt. Diese als „List der Vernunft“ bezeichnete dialektische Figur ist ein wichtiger teleologischer Begriff der Hegel'schen Philosophie. Kunst und Geschichte sind bei Hegel aufgrund ihrer gemeinsamen Teleologie einer sich steigernden Freiheit in irdischen Zusammenhängen und Manifestationen des Geistes untrennbar und die geschichtliche Funktion der Kunst steht (wie bereits erläutert, s. Abschnitte 1.-2.) im Mittelpunkt. Das universelle Ziel der Weltgeschichte ist laut Hegel (in Anlehnung an das obige Ende der „Phänomenologie des Geistes“) das Folgende:

„[...] die Gegenwart hat ihre Barbarei und unrechtliche Willkür und die Wahrheit hat ihr Jenseits und ihre zufällige Gewalt abgestreift, so daß die wahrhafte Versöhnung objektiv geworden, welche den *Staat* zum Bilde und zur Wirklichkeit der Vernunft entfaltet, worin das Selbstbewußtsein die Wirklichkeit seines substantiellen Wissens und Wollens in organischer Entwicklung, wie in der *Religion* das Gefühl und die Vorstellung dieser seiner Wahrheit als idealer Wesenheit, in der *Wissenschaft* aber die freie begriffene Erkenntnis dieser Wahrheit als einer und derselben in ihren sich ergänzenden Manifestationen, dem *Staate*, der *Natur* und der *ideellen Welt*, findet.“<sup>185</sup>

### Dialektik

Der zentrale Begriff in Hegels Denken ist die *Dialektik*. Hegel interpretierte ihn auf eine neue Weise: die Dialektik ist eine Bewegung, die sich über Widersprüche historisch konkretisiert. Dies unterscheidet ihn deutlich von der Epoche der Aufklärung (18. Jahrhundert) und von Kant, der eine „Kritik des dialektischen Scheins“ vollzog.<sup>186</sup> Die Aufklärung war tendenziell ahistorisch und zielte auf eine *reine Vernunft*, eine reine Wahrheit als Fluchtpunkt und Maß alles Wirklichen. Für Hegel müssen sich dagegen Vernunft, Wahrheit, Selbstbewusstsein erst in einem geschichtlichen Prozess realisieren. Dies geschieht im dialektischen Dreischritt: *These* – *Antithese* – *Synthese*. Alles, was ist, hat auch seinen Widerspruch; die *Wahrheit* ist das Zusammentreten von Spruch und Widerspruch in der höheren Vereinigung der Synthese, darin sind die Widersprüche aufgehoben: „Der Nerv der Dialektik als Methode ist die bestimmte Negation.“<sup>187</sup> *Aufhebung*, ein weiterer zentraler Hegel'scher Terminus, hat drei Bedeutungen, nach den lateinischen Wörtern *negare* (*verneinen*), *elevare* (*emporheben*) und *conservare* (*bewahren*). Ein Beispiel aus Hegels Logik<sup>188</sup>: Die Philosophie beginnt mit dem Sein. Das Sein hat unmittelbar den Gegensatz des Nichts an sich. Bei genauerer Analyse stellte Hegel aber fest, dass Sein und Nichts identisch sind. Die Synthese beider nannte er *Werden*, das ständige Übergehen beider ineinander. Das Werden ist eine neue These, die als Antithese das Dasein gebiert. Diese Dialektik ist der Motor des Systems, aus dem Hegel schließlich jede Realität, auch jede

<sup>183</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Frankfurt am Main 1986, S. 31.

<sup>184</sup> Ebd., S. 32, vgl. die Einleitung dieses Kapitels.

<sup>185</sup> Hegel, G. W. F.: Grundlinien der Philosophie des Rechts. Frankfurt am Main 1986, S. 22, § 360.

<sup>186</sup> Vgl.: Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, I. Transzendente Elementarlehre. Zweiter Teil: Die transzendente Logik. Zweite Abteilung: Die transzendente Dialektik. In: Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft (Sonderausgabe). Wiesbaden 2003.

<sup>187</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 96.

<sup>188</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Wissenschaft der Logik I. Frankfurt am Main 1986, Erstes Buch: Die Lehre vom Sein, S. 82ff.

Gedankenrealität, entwickelte: Hegel machte die Dialektik zur Methode seiner Philosophie; sie ist die Entwicklung der Begriffe nach eigener innerer Gesetzmäßigkeit, von der Thesis zur Antithesis und weiter zur Synthesis, und, da in den Begriffen das Sein gegeben ist, die Entwicklung des Seins überhaupt. Die Dialektik des Seins offenbart sich im Werden.<sup>189</sup> Im Folgenden werden weitere Termini der Hegel'schen Dialektik erläutert. Hegel benutzte selbst an keiner Stelle die im Zusammenhang mit seiner Dialektik oft verwendeten Termini *These*, *Antithese*, *Synthese*. Seine eigenen, ins Deutsche übersetzten Begriffe dafür sind folgende:

Das *An-sich-Sein* stellt das dialektisch Unvermittelte, die Thesis, dar, es ist noch nicht mit einer Negation seiner selbst in Austausch getreten. Es ist ein einfaches Sein, das Vorhandensein, welches noch nicht zu sich gefunden hat. Das Für-andere-Sein oder auch Außer-sich-Sein ist die erste Negation des An-sich-Seins, seine Antithesis. Das An-sich tritt außer sich, es ist für das Sein der anderen. Das Ich ist nicht ursprünglich ein Ich für sich selbst, sondern es bildet sich wesentlich mittels der anderen und umgekehrt. Das Umfeld wird Gegenstand des Wesens und dieses gleichsam Gegenstand des Umfelds. Das einfache An-sich-Sein wird sich in diesem Außer-sich-Sein ein anderes, wird vermittelt.

Das *Für-sich-Sein* ist die Negation des Für-andere-Seins, die Synthesis von An-sich-Sein und Für-andere-Sein. Das An-sich-Sein hat sich im Für-andere-Sein bewahrt: In diesem Moment kehrt das entäußerte Wesen wieder zu sich selbst zurück. Im überwundenen Für-andere-Sein ist es an den anderen gereift. Das Wissen im An-sich-Sein ist im Außer-sich-Treten des Für-andere-Seins ein Wissen von sich selbst geworden, das Subjekt konnte sich selbst zum Gegenstand nehmen, heißt, es hat sich selbst im Anderen erkannt als das, was es ist: ein wissendes Subjekt. Nach Hegel: Die einfache Gewissheit seiner selbst ist ihm geworden.

Das *An-und-für-sich-Sein* ist das neu gesetzte An-sich-Sein, das eine neuerliche dialektische Bewegung eingeht. Hegels Dialektik beschreibt so einen ewig zu wiederholenden Kreis, das Hegel'sche Gesamtsystem einen *Kreis von Kreisen*. Die *Negation* versteht Hegel im dreifachen Sinne. Die Verneinung eines Begriffs kann die *Vernichtung* (einfache Negation), die *Aufhebung als Aufbewahrung* (des An-sich-Seins im Für-andere-Sein) oder die *Aufhebung als Erhebung* (zur Synthese) desselben bedeuten. Die Negation ist so bei Hegel die Triebkraft aller dialektischen Bewegung.

Der ursprüngliche Begriff *Substanz* fasst das zugrunde Liegende, das Wesen der Dinge, das immer schon Dagewesene, zusammen. Hegel versteht den Begriff in zweifacher Weise: die Substanz ist bei ihm *Subjekt* (s. o.), ein zwar zugrunde liegendes, doch vielmehr sich entwickelndes Wesen. Das zugrunde Liegende ist Hegel ferner die Bewegung des *Gesamtsubjekts*, des *Weltgeistes*. Die Struktur des dialektischen Dreischritts prägt das gesamte Werk Hegels, in dem sich in stets dreigeteilten Kapiteln und Argumentationsketten Begriffe, Phänomene etc. im dialektisch-werdenden Fortschritt aneinanderreihen und auseinander ergeben. Horkheimer hat die dialektische Intention bei Hegel dementsprechend zusammengefasst:

„Die Dialektik besteht im Grunde immer darin, dass ein einzelnes, als solches notwendig abstraktes Urteil auf die Totalität der Wahrheit bezogen, also in seiner Einseitigkeit erkannt und eben damit begriffen wird [...], dass die Idee einer dialektischen Geschichte der Natur und der Menschheit einschließlich aller ihrer Kulturformen als eigentliche Offenbarung des absoluten Geistes, als Selbsterkenntnis dieses Geistes, insofern er in allem die Vernunft und daher sich selbst begreift, zu betrachten sei.“<sup>190</sup>

Dies ist besonders gut an der „Ästhetik“ mit ihren vielen hierarchisch gegliederten Epochen und Gattungen zu beobachten. Adorno bemerkte dazu in der für ihn in Bezug auf Hegel charakteristischen Mischung aus Lob und Kritik: „Die Dialektik der Kunst beschränkt sich bei Hegel auf die Gattungen

---

<sup>189</sup> Vgl.: Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch. Leipzig 1931, S. 84.

<sup>190</sup> Horkheimer, Max: Hegel – Die dialektische Methode. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 10, S. 159-164.

und ihre Geschichte, wird aber nicht radikal genug in die Theorie des Werkes hineinverlegt.“<sup>191</sup> Hier wiederholt sich der von vielen Seiten immer wieder erneuerte *Abstraktionsvorwurf* gegen die Hegel'sche Kunstwerkauffassung. Doch auch die Durchhaltung des abstrakt-dialektischen Motivs ist Hegel in Adornos Augen nicht gelungen: „Die Hegel'sche Ästhetik ist, trotz ihrer Fülle an bedeutendsten Einsichten, so wenig dem Begriff seiner Hauptschriften von Dialektik ganz gerecht geworden, wie andere materiale Teile des Systems.“<sup>192</sup> Diesen Begriff von teleologischer Dialektik hatte Adorno bereits in den „3 Studien zu Hegel“ definiert:

„Unterm Aspekt des Ansichseins der Wahrheit nicht weniger als dem der Aktivität des Bewusstseins ist Dialektik ein Prozess. Prozess nämlich ist die Wahrheit selber. Wahrheit lässt sich nicht länger als Qualität von Urteilen dingfest machen. [So] wird der Wahrheitsbegriff der prädikativen Logik entrissen und in die Dialektik als ganze verlegt.“<sup>193</sup>

Der Prozess ist einer der *allseitigen Vermittlung*:

„Vom Vermittelten ist ohne ein Unmittelbares so wenig zu reden wie umgekehrt ein nicht vermitteltes Unmittelbares zu finden. Aber beide Momente werden bei ihm [Hegel, Anm.] nicht länger starr kontrastiert. Sie produzieren und reproduzieren sich gegenseitig, bilden auf jeder Stufe sich neu und sollen erst in der Einheit des Ganzen versöhnt verschwinden.“<sup>194</sup>

Innerhalb der Dialektik sind die Hegel'schen Gedanken in Kreisform angeordnet, die durch die oben beschriebene Aufhebung *spiralförmig* nach oben hin erweitert und miteinander vermittelt und verknüpft werden. Dabei ist zu beachten, dass die Hegel'sche Dynamik „selber wiederum eine zwischen dynamischen und festen Elementen“<sup>195</sup> ist. Zu der für diesen *Kreis von Kreisen* vorausgesetzten stetigen Prozessualität und deren Übertragung in Hegels Texte schrieb Adorno außerdem:

„Ist der Gehalt seiner Philosophie Prozess, so möchte er sich selbst als Prozess aussprechen, in permanentem status nascendi, Negation von Darstellung als einem Geronnenen, das nur dann dem Dargestellten entspräche, wenn jenes selbst ein Geronnenes wäre. Mit einem anachronistischen Vergleich sind Hegels Publikationen eher Filme des Gedankens als Texte. [...] Seine Schriften sind der Versuch, in der Darstellung dem Gehalt unmittelbar ähnlich zu werden. Ihr signifikanter Charakter tritt zurück hinter einem mimetischen, einer Art gestischer oder Kurvenschrift, seltsam disparat zum feierlichen Anspruch von Vernunft, den Hegel von Kant und der Aufklärung ererbte.“<sup>196</sup>

Im Bereich der adäquaten Ergänzung von Darstellung und Gehalt muss hier bemerkt werden, dass auch Adornos eigene Texte in ihrer formalen Gestaltung Zeugnis von seinem antisystematischen Ideal des konstellaren und teils ebenfalls mimetischen Denkens ablegen. Anhand der Dialektik zeigte Adorno einen zentralen Zwiespalt innerhalb der Hegel'schen Philosophie auf – den das Gesamtwerk durchziehenden Widerspruch zwischen *Affirmation* und *Kritik*, den Hegel letztlich dialektisch in der Synthese einer reflektierten Rechtfertigung des Bestehenden gipfeln lässt:

„Hegel definiert in dem von Eckermann überlieferten Gespräch mit Goethe, in dem er Farbe bekannte wie selten sonst, die Dialektik als den organisierten Widerspruchsgeist [als solchen wird Adorno selbst ihn in Form der negativen Dialektik entwickeln, s. Kapitel III., Anm.] [...] Freilich ist auch unter diesem Aspekt die Hegel'sche Philosophie, dialektischer vielleicht, als sie vermeint, auf des Messers Schneide. Denn so wenig sie >>auf das Erkennen der Wahrheit Verzicht<< leisten will, so unleugbar ist gleichwohl ihr resignativer Zug. Bestehendes möchte sie eben doch als vernünftig rechtfertigen und die Reflexion, die

---

<sup>191</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 407.

<sup>192</sup> Ebd., S. 510.

<sup>193</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 51.

<sup>194</sup> Ebd., S. 75.

<sup>195</sup> Ebd., S. 160.

<sup>196</sup> Ebd., S. 138-139.

sich dagegen sträubt, mit jener Überlegenheit rechtfertigen, die darauf pocht, wie schwer die Welt sei, und daraus die Weisheit zieht, sie lasse sich nicht verändern.<sup>197</sup>

Den damit von Hegel bürgerlich unterschlagenen, aber durchaus vorhandenen (sozial-)kritischen Impetus der Hegel'schen Philosophie beschrieb Adorno als zur Paradoxie gezwungenes, bedeutendes Moment: „Nirgends ist die Hegel'sche Philosophie der Wahrheit über ihr eigentliches Substrat, die Gesellschaft, näher gekommen als dort, wo sie ihr gegenüber zum Aberwitz führt. Sie ist in der Tat wesentlich negativ: Kritik.“<sup>198</sup> Letztlich „hat er die Welt, deren Theodizee sein Programm bildet, zugleich auch in ihrer Ganzheit, ihrem Zusammenhang als Schuldzusammenhang denunziert, worin alles, was besteht, verdient, dass es zugrunde geht“.<sup>199</sup> Selbst innerhalb der „Versteifung des späteren Hegel“<sup>200</sup>, der Affirmation des Bestehenden, entdeckte Adorno noch subversive, revolutionäre und kritische Elemente innerhalb der Hegel'schen Philosophie, die es zu betonen und zu bewahren gilt: „Die Hegel'sche Apologetik und Resignation ist die bürgerliche Charaktermaske, welche die Utopie vorgebunden hat, um nicht sogleich erkannt und ereilt zu werden; um nicht in der Ohnmacht zu verbleiben.“<sup>201</sup> Die erwähnte Versteifung definierte Adorno als „jenen Überschuss starrer Allgemeinheit in allem Werden und Besonderen [...] Die Hegel'sche Logik ist seine Metaphysik nicht bloß sondern auch seine Politik.“<sup>202</sup> Neben *Metaphysik* und *Politik* ist die Logik jedoch auch *Kritik* und Vernunftkritik, worin bereits Denkansätze Adornos und der kritischen Theorie überhaupt vorbereitet werden (s. Kapitel III.). So ist Dialektik ein im Wesentlichen *negatives* Projekt. Wahrheit gelangt in ihr vorrangig als Kritik des Falschen zur Darstellung. Nach Michael Theunissen ergibt sich daraus, dass für die Logik Hegels eine Einheit von Kritik und Darstellung konstitutiv ist.<sup>203</sup> Weg und Ziel der kritischen Dialektik (und Ästhetik) sind folgende: „In der kritischen Auseinandersetzung mit verschiedenen Gestalten des Scheins und der radikalen Destruktion von Positivität, soll sich *die Sache selbst* zur Darstellung bringen.“<sup>204</sup> Damit ist eine revolutionäre Entwicklung kritischen Denkens innerhalb der Hegel'schen Logik/Metaphysik gegeben: indem in der *Logik* die klassische Metaphysik und Kants Transzendentalphilosophie kritisiert werden, gelangen sie zur Darstellung. Die spekulative Dialektik wird so ausgebildet als *immanente Kritik* an Metaphysik und Transzendentalphilosophie. Theunissen bemerkt eine grundsätzliche Ambivalenz in Hegels Stellung zur Metaphysik. Er unterscheidet einen *positiven* und einen *negativen* Metaphysikbegriff Hegels.<sup>205</sup> Ein weiterer Zwiespalt neben dem oben erwähnten kennzeichnet das gesamte Hegel'sche System und rückt ihn näher an die Romantiker, als ihm Recht sein kann. Einen wichtigen historischen Hintergrund für das Darstellungsproblem bei Hegel bildet ein frühromantisches Motiv in seinem Denken, eine das spekulative Verfahren selbst kennzeichnende *Entzweiung*: es will Kritik *und* System sein, hin und hergerissen zwischen der Liebe zum einzelnen Ding und dem Ansinnen, sich seiner philosophisch, also allgemein, zu bemächtigen.<sup>206</sup>

## Unendlichkeit

Im Hegel'schen System bestehen zwei Formen von Unendlichkeit: die *schlechte* und die *wahre* Unendlichkeit. Die schlechte Unendlichkeit ist mit einer nie endenden Linie, einer ewigen arithmetischen Aufstockung und nicht endenden Gerade ins Leere zu umschreiben und ist so eine sollende, nur gewollte bzw. gemeinte Unendlichkeit. Die wahre Unendlichkeit wird im Stil der griechischen Antike mit der in sich geschlossenen Form des *Kreises* symbolisiert, als das *Ganze*, das

---

<sup>197</sup> Ebd., S. 57.

<sup>198</sup> Ebd., S. 43.

<sup>199</sup> Ebd.

<sup>200</sup> Ebd., S. 160.

<sup>201</sup> Ebd., S. 60.

<sup>202</sup> Ebd., S. 112.

<sup>203</sup> Vgl.: Demmerling, Christoph: Philosophie als Kritik. Grundprobleme der Dialektik Hegels und das Programm kritischer Theorie. In: Demmerling, Christoph und Kambartel, Friedrich (Hrsg.): Vernunftkritik nach Hegel. Frankfurt am Main 1992, S. 70-71. Vgl. dazu: Theunissen, M., Fulda, H. F. und Horstmann, R. P.: Kritische Darstellung der Metaphysik. Eine Diskussion über Hegels Logik. Frankfurt am Main 1980.

<sup>204</sup> Ebd., S. 73.

<sup>205</sup> Vgl.: Ebd., S. 74-80.

<sup>206</sup> Vgl.: Ebd., S. 92-93.

in sich einheitliche ewige Sein aufgefasst, das *ist*, statt nur sein zu sollen. Im Zuge der Hegel'schen Versöhnungstheorie, die selbst auch durch den Kreis symbolisiert wird, ist es besonders wichtig, dass die Unendlichkeit nicht transzendental und abstrakt, sondern innerweltlich, in der Endlichkeit ist und sich in (ebenfalls in sich geschlossenen) Phänomenen wie Wissenschaft und Kunst manifestiert.

### Arbeit

Auf dem Weg der Konkretion von Ideen gibt es drei wichtige Stufen bzw. Formen (Arbeit, Tat [die Manifestation und der objektive Beweis der existierenden Ideen und des individuellen Menschen als *die Sache selbst*<sup>207</sup>] und Bildung [vgl. u.: „Geist und Substanz“]), in denen das Bewusstsein für sich wird und zu sich selbst kommt. Die erste ist die Arbeit, in der der Arbeitende sich selbst veräußert und im Arbeitsergebnis seiner selbst ansichtig und bewusst wird. Dies gilt bei Hegel für einen Korbflechter genauso wie für einen Ingenieur oder den Künstler. Dieser idealistisch-emphatische Begriff von selbständiger Arbeit um ihrer selbst willen stellt eine wichtige Konstante des Hegel'schen Systems und bei Marx den Gegenbegriff zu dem im Zuge der Industrialisierung entwickelten Begriff der „entfremdeten Arbeit“ dar, die von einem Mangel an Bindung und Identifikation zwischen Arbeitendem und Arbeitsergebnis, Arbeitsteilung und (Über-)Produktion zwecks Mehrwert/Profitmaximierung für einen übermächtigen Arbeitgeber geprägt ist. Hegel definierte seinen Arbeitsbegriff wie folgt:

„Die Arbeit hingegen ist die gehemmte Begierde, aufgehaltenes Verschwinden, oder sie *bildet*. [...] Diese negative Mitte oder das transformierende Tun ist zugleich die Einzelheit oder das reine Fürsichsein des Bewußtseins, welches nun in der Arbeit außer es in das Element des Bleibens tritt; das arbeitende Bewußtsein kommt also hierdurch zur Anschauung des selbständigen Seins als seiner selbst.“<sup>208</sup>

### Schein

Der Schein ist im Hegel'schen System und vor allem in der „Ästhetik“ in Abgrenzung von fast allen anderen Philosophen *positiv* konnotiert. In ihm wird das vormals wesenlose und daher mit dem Nichts identische Sein<sup>209</sup> zum bestimmten, bestimm- und erkennbaren Wesen. Der Schein ist so die Negation des Nichts und erzeugt das Wesen.<sup>210</sup> Dabei sind beide *untrennbar*: „Doch der Schein selbst ist dem Wesen wesentlich, die Wahrheit wäre nicht, wenn sie nicht schiene und erschiene, wenn sie nicht für Eines wäre, für sich selbst sowohl als auch für den Geist überhaupt.“<sup>211</sup> Hackenesch hat diese Hegel'sche Aussage treffend kommentiert:

„Es ist Schein, aber das heißt nicht Täuschung, *hinter* der eine Wahrheit verborgen läge, sondern dieser Schein ist *der des Wesens selbst*. Es selbst muss erscheinen, sich die Gestalt der Unmittelbarkeit geben, die also von ihm *gesetzte* Unmittelbarkeit ist, statt ein bloßes Vorhandensein.“<sup>212</sup>

Mit Hegel kann behauptet werden, „dass das Kennzeichen des Schönen die >>Einheit des Wesens und der Erscheinung in der Erscheinung<< ist“.<sup>213</sup> Bloch hob mit Bezug auf die Anschaulichkeit der Kunst hervor, dass Kunst bei Hegel stets als *Erscheinung* einer Idee und nie als ihr rein spekulativer Begriff aufzufassen ist: „Dass das Kunstwerk sinnliches Scheinen ist, ist für Hegel ebenso wichtig wie die spezifische Idee, die darin erscheint. Jede Trennung dieser beiden Momente macht beide zu einer

---

<sup>207</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Wissenschaft der Logik I. Frankfurt am Main 1986, Erstes Buch: Die Lehre vom Sein, S. 245.

<sup>208</sup> Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes. Köln 2000, S. 157.

<sup>209</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Wissenschaft der Logik I. Frankfurt am Main 1986, Erstes Buch: Die Lehre vom Sein, S. 82 ff.

<sup>210</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Wissenschaft der Logik II. Frankfurt am Main 1986, S. 22.

<sup>211</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 21.

<sup>212</sup> Hackenesch, Christa: Die Wissenschaft der Logik (§ 19-244). In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 114. Vgl.: Theunissen, Michael: Sein und Schein: Die kritische Funktion der Hegelschen Logik. Frankfurt am Main 1978.

<sup>213</sup> Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 93.

Äußerlichkeit.<sup>214</sup> So werden *Anschauung und Metaphysik im Schein unmittelbar eins*, wie Bloch pointiert beschreibt:

„Hegel nimmt nirgends das ästhetisch offene Auge als einen Übergang zum mystisch geschlossenen, um so erst die wahrhafte Idee des Schönen zu erblicken, die auf heiligem Grund, in weltlichem Überlicht wandelt. [...] Die Inhalts-Ästhetik Hegels ist eine des weltlichen Inhalts, wenn auch idealisch vergoldet.“<sup>215</sup>

*Gerade* im Bereich der Kunst sind die Eigenschaften des Scheins für Hegel positiv und für die die Wirkung der Kunst *unverzichtbar*. So

„hat der Schein der Kunst den Vorzug, daß er selbst durch sich hindurchleuchtet und auf ein Geistiges, welches durch ihn soll zur Vorstellung kommen, aus sich hinweist, dahingegen die unmittelbare Erscheinung sich selbst nicht als täuschend gibt, sondern vielmehr als das Wirkliche und Wahre, während doch das Wahrhafte durch das unmittelbar Sinnliche verunreinigt und versteckt wird. Die harte Rinde der Natur und gewöhnlichen Welt machen es dem Geiste saurer, zur Idee durchzudringen, als die Werke der Kunst.“<sup>216</sup>

Ohne Schein gibt es in Hegels Philosophie *überhaupt kein Sein*, ob geistiges oder sinnliches. Das Verhältnis von Kunst, Schein und Philosophie bzw. Metaphysik innerhalb der „Ästhetik“ kann wie folgt definiert werden: Durch die Philosophie und deren Betrachtungsweise der Kunst wird der Scheinbegriff doppeldeutig und zwielichtig; er ist dem Wesen wesentlich *und* stets der Gefahr einer Degeneration zur Täuschung ausgesetzt. *Schein*, wo er sich als *Seiendes* ausgibt, verdeckt durch unmittelbare Sinnlichkeit die Wahrheit, ist *Täuschung*. Als Schein der Kunst weist er aber auf ein *Höheres* hin, „versöhnt als bindende Mitte den reinen Gedanken, die übersinnliche Welt mit der Empfindung, dem Gefühl und bringt so die höchsten Bedürfnisse des Geistes zum Bewußtsein“.<sup>217</sup> Ebenso wie gilt, dass das Geistige in der Kunst zum Schein herabgesetzt ist, gilt auch, dass das Sinnliche „in der Kunst zum Schein erhoben ist, und die Kunst steht in der Mitte zwischen dem Sinnlichen als solchem und dem reinen Gedanken“, ja schärfer noch: „das Sinnliche ist hier ein Ideelles, aber nicht das abstrakt Ideelle des Gedankens“.<sup>218</sup> Bei Adorno heißt es dazu bestätigend und sowohl auf Metaphysik als auch auf sozialkritische Utopien bezogen:

„Das Siegel der authentischen Kunstwerke ist, dass, was sie scheinen, so erscheint, dass es nicht gelogen sein kann, ohne dass doch das diskursive Urteil an seine Wahrheit heranreichte. Ist es aber die Wahrheit, dann hebt sie mit dem Schein das Kunstwerk auf. Die Bestimmung von Kunst durch den ästhetischen Schein ist unvollständig: Wahrheit hat Kunst als Schein des Scheinlosen.“<sup>219</sup>

Der schöne Schein ist so das Medium der Wahrheitsvermittlung in der Kunst, die auf bildlich *konkrete* Weise *Wahrheit* enthüllt und die Aufgabe der *Bildung* erfüllt. Kunst stellt das Höchste sinnlich dar, und in ihr erscheint das Sinnliche auf je konkrete Art. Das Kunstwerk ist „der Geist als im Sinnlichen erscheinend“. Wie die *Freiheit* gehört auch der *Schein* der Kunst wesensgemäß zu.<sup>220</sup> Bei Hegel handelt es sich um einen im Sinne Schellings aus dem Geiste produzierten, damit aber nicht bloß sinnlichen, sondern wahrheitseröffnenden und damit im wahrsten Sinne *metaphysischen* Schein. Er bewirkt innerhalb des (ästhetischen) Systems Hegels folgende *Konkretion*: Die Verendlichung der Wahrheit durch die subjektive Produktion, die zudem im Sinn des instinkthaften, substantiellen Aufgreifens der Wahrheit charakterisiert wird, führt zu zwei Konsequenzen. Sie nötigt einmal zur

---

<sup>214</sup> Bloch, Ernst: *Ästhetik des Vor-Scheins I*. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main 1974, S. 154.

<sup>215</sup> Ebd., S. 165.

<sup>216</sup> Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main 1986, S. 23.

<sup>217</sup> Vgl. und zitiert nach: Gethmann-Siefert, Annemarie: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik*. Bonn 1984, S. 261.

<sup>218</sup> Ebd.

<sup>219</sup> Adorno, T. W.: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 199.

<sup>220</sup> Vgl. und zitiert nach: Jung, Werner: *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1987, S. 100.

Anerkennung der Tatsache, *dass das Schöne nicht bloße Idee sein kann, sondern dass sich geschichtlich konkret im einzelnen Kunstwerk die Idee realisiert.*<sup>221</sup>

### Sinnlichkeit und Sinne

Für die Wahrnehmung des höheren ästhetischen Scheins der Kunstwerke, in dem das Sinnliche „nur als Oberfläche und *Schein* des Sinnlichen erscheinen“<sup>222</sup> darf, sind für Hegel nur *zwei* der fünf menschlichen Sinne qualifiziert, „die beiden *theoretischen* Sinne des *Gesichts* und *Gehörs*, während Geruch, Geschmack und Gefühl vom Kunstgenuß ausgeschlossen bleiben“.<sup>223</sup> Das Sinnliche, eigentlich Teil der Natur und des von Hegel kritisierten *Naturschönen*, erfährt in seiner Umwandlung in Kunstwerke auch bei Adorno eine starke Aufwertung durch Vergeistigung:

„In bedeutenden Werken wird das Sinnliche seinerseits, aufleuchtend von ihrer Kunst, zum Geistigen, so wie umgekehrt vom Geist des Werks die abstrakte Einzelheit, wie immer auch gleichgültig gegen die Erscheinung, sinnlichen Glanz gewinnt.“<sup>224</sup>

### Denken

Das Denken ist die Tätigkeit und das Wesen des Geistes, der Gedanke das Vehikel für alle dialektisch-logischen Schritte des Geistes in seiner Reflexion und Selbstreflexion. Es stellt die Vereinigung von Ansichsein und Fürsichsein, das *Ich* und damit das selbstbewusste *Subjekt* an und für sich dar;

„es ist uns eine neue Gestalt des Selbstbewußtseins geworden; ein Bewußtsein, welches sich als die Unendlichkeit oder reine Bewegung des Bewußtseins das Wesen ist; welches denkt oder ein freies Selbstbewußtsein ist. Denn nicht als abstraktes Ich, sondern als Ich, welches zugleich die Bedeutung des Ansichseins hat, sich Gegenstand sein oder zum gegenständlichen Wesen sich so verhalten, daß es die Bedeutung des Fürsichseins des Bewußtseins hat, für welches es ist, heißt denken.“<sup>225</sup>

Es hängt direkt mit den Erzeugnissen des Geistes und damit mit der Kunst zusammen. Denken und Geist sind von der Produktion und Rezeption von Kunst nicht zu trennen:

„Denn das *Denken* gerade macht die innerste wesentliche Natur des Geistes aus. [...] Die Kunst nun und ihre Werke, als aus dem Geist entsprungen und erzeugt, sind selber geistiger Art, wenn auch ihre Darstellung den Schein der Sinnlichkeit in sich aufnimmt und das Sinnliche mit Geist durchdringt.“<sup>226</sup>

### Verstand und Vernunft

Der Verstand stellt die Vorstufe zur denkenden Vernunft dar, ist unmittelbar sachorientiert, kategorisierend, scheidend und objektiv: „Die Tätigkeit des Scheidens ist die Kraft und Arbeit des Verstandes.“<sup>227</sup> Er bewegt sich in *Vorstellungen* und *Gestalten*, während sich Denken und Vernunft in *Begriffen* bewegen. Ihm fehlen der souveräne, selbständige Überblick und die analytische Tiefe sowie subjektive Freiheit des Geistes. Der Verstand ist die einfache Reflexion, die in der *Metareflexion*, der Reflexion der Reflexion durch die Vernunft überwunden und Teil der Vernunft wird: Hegel meint, Verstand und Vernunft ließen sich auf die beiden Pole des Widerspruchs aufteilen. Vernunft ist für die Bestimmung der Identität vorgesehen, Verstand ist an der Fixierung der Mannigfaltigkeit beteiligt. Vernunft schafft Einheit jenseits aller Bindung durch Anschauung und Erfahrung. Verstand erlaubt

<sup>221</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 265.

<sup>222</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 60.

<sup>223</sup> Ebd., S. 60-61.

<sup>224</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 29.

<sup>225</sup> Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes. Köln 2000, S. 159.

<sup>226</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986., S. 27.

<sup>227</sup> Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes, Vorrede. Köln 2000, S. 37.

die Differenzierung einer Vielzahl von Gegebenheiten und Sachverhalten in der Empirie. Vernunft ist jetzt das, was die wahre Idee des Organismus ausmacht: eine Idee, die in der Lage ist, die Beziehung von Einheit und Vielheit denkbar zu machen; eine Idee, die das Verhältnis von Identität und Nichtidentität zum *Ausgleich* bringt. Indem dies gelingt, zeigt sie, was die Identität dieses Verhältnisses sein kann. Sie ist nicht mehr *Identität* im Gegensatz zur *Nichtidentität*. Sie ist dagegen *die Identität von Identität und Nichtidentität*.<sup>228</sup> Der Verstand kann so auch ohne die Vernunft existieren, was umgekehrt nicht möglich ist. Für Hegel und auch Adorno besitzt die reflektierende Tätigkeit der Vernunft einen hohen Stellenwert. Was damit zusammenhängt, „daß die Vernunft das zweckmäßige Tun ist“.<sup>229</sup> Zweck wird hier im Sinne der inneren Notwendigkeit und logischen Geschlossenheit aller geistigen Prozesse und nicht im Sinne von Zweckrationalismus oder Selbstzweckhaftigkeit (die zu den später behandelten Gegenpolen der Kunst gehören) verstanden:

„Vernunft findet sich bei ihm in Konstellation mit Freiheit. Freiheit und Vernunft sind Nonsens ohne einander. Nur soweit das Wirkliche transparent auf die Idee der Freiheit, also auf die reale Selbstbestimmung der Menschheit ist, kann es für vernünftig gelten.“<sup>230</sup>

### Geist und Substanz

Die Essenz der Hegel'schen Philosophie ist der *Geist*. Das gesamte philosophische System ist um den Geist herum strukturiert und baut auf ihm auf. Der Geist, identisch mit der zweckgerichteten Vernunft und dem Absoluten, durchzieht als notwendige Grundlage das gesamte Reich der Hegel'schen Metaphysik und „Realphilosophie“ auf seiner Suche nach dem absoluten Wissen und damit absoluten Selbstbewusstsein und ist so auch Grundlage, Maßstab, Zweck und Ziel der Kunst: „Aber das Absolute selbst ist die absolute Identität; dieß ist seine Bestimmung, indem alle Mannigfaltigkeit der an sich seyenden und der erscheinenden Welt, oder der innerlichen und äußerlichen Totalität in ihm aufgehoben ist.“<sup>231</sup> Die epochenübergreifende und weltumspannende Reise des Geistes in seiner Funktion als „Weltgeist“ zielt auf die Selbsterkenntnis in durch ihn selbst erschaffenen Phänomenen wie Kunstwerken: „Die Tätigkeit des Geistes bei Hegel ist also als erzeugende gleichzeitig eine, die sich des erzeugten Inhalts bemächtigt, wie dieser sich des Subjekts bemächtigt.“<sup>232</sup> Zentrum dieser Struktur ist die „Phänomenologie des Geistes“, aus welcher hier zentrale Aussagen aus dem Kapitel „VI. Der Geist“ zusammengestellt werden: „Die Vernunft ist Geist, indem sie Gewissheit, alle Realität zu sein, zur Wahrheit erhoben und sie sich ihrer selbst als ihrer Welt, und der Welt als ihrer selbst *bewusst* ist.“<sup>233</sup> Der Geist ist immer an- und fürsichseiend; stellt eine wichtige Synthese im System dar: „*Das an- und fürsichseiende Wesen aber, welches sich zugleich als Bewußtsein wirklich und sich sich selbst vorstellt, ist der Geist.*“<sup>234</sup> Er ist zweigeteilt, in den wahren Geist, die Sittlichkeit, und den sich entfremdeten Geist, die Bildung (vgl. VI. A. und B.). Diese beiden Seiten des Geistes werden wie folgt definiert:

**Der wahre Geist, die Sittlichkeit:** Für Adorno ist der Geist das Selbst des wirklichen Bewusstseins, dem er oder vielmehr das sich als gegenständliche wirkliche Welt gegenübertritt, nicht als dem Bewusstsein fremd, sondern als mit ihm vereint: „Sein geistiges Wesen ist schon als die sittliche Substanz bezeichnet worden; der Geist aber ist die *sittliche Wirklichkeit*.“<sup>235</sup> Diese Einheit/Synthese von Geist und Welt führt zur Identität des Geistes mit der Substanz in allen Phänomenen. Dabei weist er deutliche Parallelen zu Schopenhauers Willens- und Alleinheitsmodell (vgl. Kapitel II.) auf:

„Die *Substanz* und das allgemeine, sichselbstgleiche, bleibende Wesen, – ist der unverrückte und unaufgelöste *Grund* und Ausgangspunkt des Tuns aller und ihr *Zweck* und Ziel, als das gedachte Ansichsein aller Selbstbewußtseine. – Die Substanz ist ebenso *das allgemeine Werk*, das sich durch das

<sup>228</sup> Vgl.: Gessmann, Martin: Hegel. Freiburg 1999, S. 40-41.

<sup>229</sup> Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes, Vorrede. Köln 2000, S. 30.

<sup>230</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 57.

<sup>231</sup> Ebd., S. 140.

<sup>232</sup> Bloch, Ernst: Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel. Frankfurt am Main 1971, S. 42.

<sup>233</sup> Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes. Köln 2000, S. 323.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> Ebd., S. 324.

Tun aller und jeder als ihre Einheit und Gleichheit erzeugt, denn sie ist das Fürsichsein, das Selbst, das Tun. Als die Substanz ist der Geist die unwankende gerechte Sichselbstgleichheit; aber als Fürsichsein ist er das aufgelöste, *das sich aufopfernde gütige Wesen*, an dem jeder sein eigenes Werk vollbringt, das allgemeine Sein zerreißt und sich seinen Teil davon nimmt. Diese Auflösung und Vereinzelnung des Wesens ist eben das Moment des Tuns und Selbsts aller; es ist die Bewegung und Seele der Substanz und das bewirkte allgemeine Wesen. Gerade darin, daß sie das im Selbst aufgelöste Sein ist, ist sie nicht das tote Wesen, sondern wirklich und lebendig.<sup>236</sup>

Die Sittlichkeit wird im Verlauf der Arbeit auch als ethisch-politische Grundlage der klassischen Kunstform noch eine wichtige Rolle spielen.

**Der sich entfremdete Geist, die Bildung:** Die Bildung stellt den durch geistinterne innere Notwendigkeit bedingten Fortschritt weg von der substantiell-ideellen Einheit des Geistes mit sich und der Welt im Bewusstsein und hin zur Suche nach seinem Selbstbewusstsein in der Wirklichkeit dar:

„Der Geist ist das sittliche Leben eines Volks, insofern er die unmittelbare Wahrheit ist, – das Individuum, das eine Welt ist. Er muss zum Bewusstsein über das, was er unmittelbar ist, fortgehen, das schöne sittliche Leben aufheben, und durch eine Reihe von Gestalten zum Wissen seiner selbst gelangen. Diese unterscheiden sich aber von den vorhergegangenen dadurch, dass sie die *realen* Geister sind, eigentliche Wirklichkeiten und statt Gestalten nur des Bewusstseins, *Gestalten einer Welt*.“<sup>237</sup>

Dementsprechend ist die *Kunst* und die ihr immanente Kunstgeschichte eine der wichtigsten Durchgangsstationen des Geistes (vgl. u.: „Der absolute Geist“ und „3. Kunstformen“). Auf dieser Suche entzweit sich der Geist in Diesseits (Wissen) und Jenseits (Glaube), die erst im gefundenen Selbstbewusstsein wieder vereint werden. Der Geist hebt ihre Trennung auf und

„kehrt in das Selbstbewusstsein zurück, das nun in der *Moralität* sich als die Wesenheit und das Wesen als *wirkliches Selbst* erfasst, seine Welt und ihren Grund nicht mehr aus sich heraussetzt, sondern alles in sich verglimmen lässt und als *Gewissen* der seiner selbst gewisse Geist ist.“<sup>238</sup>

Der selbstbewusst-weltliche Geist ist in sich hierarchisch dreigeteilt:

- 1) **Der subjektive Geist:** Individuum, Ich, eigenes Bewusstsein.
- 2) **Der objektive Geist:** Kollektiv, Nation, Staat, Sittlichkeit, kollektives Bewusstsein.
- 3) **Der absolute Geist:** Metaebene, Gott, Götter, selbstbewusster Geist, Bildung, Erkenntnis, mit absteigendem Grad an Weltlichkeit und Sinnlichkeit:
  - a) **Kunst** (höchste Ebene: Poesie), Manifestation im Bereich der *Anschauung*
  - b) **Religion** (höchste Ebene: Offenbare Religion), Manifestation im Bereich der *Vorstellung*
  - c) **Philosophie** (höchste Ebene: Spekulative Philosophie/Logik, das absolute Wissen), Manifestation im Bereich des *Gedankens*.

Zu dieser Dreiteilung schrieb Hegel in der „Enzyklopädie“ von 1830:

„Der *Begriff* des Geistes hat seine *Realität* im Geiste. Das diese in der Identität mit jenem als das *Wissen* der absoluten Idee sei, hierin ist die notwendige Seite, daß die an sich freie Intelligenz in ihrer Wirklichkeit zu ihrem Begriffe befreit sei, um die dessen würdige *Gestalt* zu sein. [...] Der subjektive und der objektive Geist sind als der Weg anzusehen, auf welchem sich diese Seite der *Realität* oder der Existenz ausbildet. [...] Der absolute Geist ist ebenso ewig in sich seiende als in sich zurückkehrende und zurückgekehrte *Identität*; die eine und allgemeine Substanz als geistige, das Urteil *in sich* und *in ein Wissen, für welches* sie als solche ist.“<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> Ebd.

<sup>237</sup> Ebd., S. 325.

<sup>238</sup> Ebd., S. 326.

<sup>239</sup> Hegel, G. W. F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830. Frankfurt am Main 1986, S. 366, § 553, § 554.

Geistigkeit wird hier universell und omnipräsent. Zur Hierarchie innerhalb des absoluten Geistes, ausgehend von Form und Inhalt der Kunst: Die wichtigste Einsicht, die Hegel aus der Divergenz von Form (Anschauung) und Inhalt (Religion bzw. Mythologie) der Kunst zieht und beibehält, ist die, dass die Kunst „in ihrer Wahrheit vielmehr Religion“ sei, nämlich die „Erhebung der Kunstwelt in die Einheit des absoluten Geistes“. Selbst die Religion erreicht die Wahrheit aber nur als „eine Versicherung ohne Einsicht“ und muss durch die Philosophie, durch die Begründung und Explikation dieser Wahrheit, nochmals wiederholt werden.<sup>240</sup> Adorno zweifelte selbst auf dieser höchsten Ebene der Philosophie den Absolutheitsanspruch des Hegel'schen Geistes an:

„Die Absolutheit des Geistes ist immanent von Hegel nicht durchzuhalten, und wenigstens soweit bezeugt das seine Philosophie selbst, wie sie das Absolute nirgends findet als in der Totalität der Entzweiung, in der Einheit mit seinem Anderen.“<sup>241</sup>

Dies ergänzt Adornos Kritik an der totalen Logik und Dialektik (s. o. und Kapitel III.). Horkheimer hat sich, mit Adorno übereinstimmend, bereits 1932 ebenfalls kritisch zur Hegel'schen (System-) Metaphysik geäußert und Hegel Affirmation sowie Unzeitgemäßheit vorgeworfen:

„Indem Hegel die Offenbarung auf die erfahrbare Wirklichkeit beschränkt, erweitert er die Gegebenheit zur Offenbarung; indem er das Göttliche verweltlicht, vergöttlicht er zugleich die Welt. [...] Sein Werk ist in der Überzeugung gegründet, dass entweder gar keine Metaphysik oder nur das vollendete System des sich selbst in seiner Entäußerung wiedererkennenden Geistes möglich sei. [...] Der Metaphysik [...] ist es um überzeitliche Wahrheit zu tun. Die Behauptung der Identität ist aber ein bloßer Glaube. [...] Der Weltgeist ist so wenig Urheber der Geschehnisse, dass er vielmehr als bloßes Kunstmittel in der Darstellung des Philosophen fungiert. Alle diese Totalitäten, durch welche die große Totalität: das Subjekt-Objekt, bestimmt ist, sind höchst sinnleere Abstraktionen und keineswegs etwa Seelen des Wirklichen, wie Hegel geglaubt hat. In der Philosophie des Kritizismus können sie als >>Aufgaben<< verständlich gemacht werden. Hegel aber hat sie hypostasiert. Die Lehre von der Identität ist längst zusammengebrochen und mit ihr das Gebäude der Hegel'schen Philosophie.“<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> Vgl. und zitiert nach: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 246. Bei Schelling bestehen eine andere Genese von Kunst und eine Hierarchie von Geistesebenen, in welcher die Kunst *über* der Philosophie steht sowie einzig und allein vollkommene Erkenntnis ermöglicht. Die Produktion und Rezeption von Kunst bei Schelling antizipieren Schopenhauer, die Überlegenheit der Kunst in Ausdruck und inhaltlicher Tiefe teilweise Adorno (vgl. Kapitel II. und III.) und weisen teils starke Parallelen, teils große Unterschiede zu Hegel auf. Die Kunst (und in ihr die Schönheit) ist für Schelling die irdische wie metaphysische Krone des Daseins. Im Gegensatz zu allem Anderen hat die Kunst ihren Zweck und ihre/dessen Erfüllung *in sich selbst*, was sie für Schelling über andere, instrumentelle Formen des Denkens und Handelns erhebt und diese in ein kritisches Licht rückt. Die Sozial-Wissenschafts- und Ökonomiekritik Schellings entspricht direkt der Hegels, Schopenhauers und Adornos. Zum Verhältnis von Kunst und der dieser untergeordneten Wissenschaft schrieb Schelling, immer mit Blick auf seine Genieästhetik, „daß man sagen kann, die Kunst sei das Vorbild der Wissenschaft, und wo die Kunst sei, soll die Wissenschaft erst hinkommen“ (Schelling, F. W. J.: System des transzendentalen Idealismus. Hrsg. von Dietzsch, Steffen, Leipzig 1979, S. 268). Denn nur in der Kunst gibt es wahre Genialität, die Bewusstes und Unbewusstes objektiv vereinen kann. Die Parallelen dieser kritisch-idealistischen Sicht zu Schopenhauer und Adorno sind nicht zu übersehen. In der Kunst als *Organon der Philosophie* sind die künstlerisch-physische und die philosophisch-metaphysische Sphäre vereint: das Ideale und das Reale verschmelzen im Kunstwerk genau wie das Philosophische und das Künstlerische. Hinter der Formulierung von der Kunst als Organon der Philosophie verbirgt sich keine Philosophie *der* Kunst, sondern Philosophie *als* Kunst. Mit Schelling kann man vom ästhetischen Interesse der Philosophie, letztlich von der *Ästhetisierung der philosophischen Theorie überhaupt* und von der ästhetisch-philosophischen Konstruktion der Welt reden (vgl.: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 74-76). Schopenhauer wird diesen Ansatz übernehmen (s. Kapitel II.). Auch bei Nietzsche verschieben sich die Geistesebenen, indem sich die Kunst und Ästhetik aus der Religion *herausentwickeln*, statt in sie *hinein*.

<sup>241</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 31.

<sup>242</sup> Horkheimer, Max: Hegel und das Problem der Metaphysik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 2, S. 295-302.

Diese harte Kritik soll allerdings nicht Horkheimers Respekt und Verständnis Hegel gegenüber vergessen machen, die in anderen Horkheimer'schen Schriften öfter zum Vorschein kommen. Innerhalb der Sphäre der Kunst und der Anschauung gilt nach Adorno die folgende dialektische Verknüpfung von *Geist* und *Materie*:

„Einerseits soll [...] der Inhalt vorhanden sein, andererseits so, daß man erkenne, der Inhalt sei nicht der unmittelbaren Wirklichkeit, sondern als Inhalt der Vorstellung [wie Schopenhauers Ideen, s. Kapitel II., Anm.]. [...] Der schöne Schein, sofern er schön ist, deutet auf das >>Wahrhafte in der sinnlichen Gegenwart<< (Aachen 1826. Ms.25)“.<sup>243</sup>

Das Ideal ist das Schöne und Geistige, das *erscheint*, d. h. in die Äußerlichkeit tritt. Für die Entwicklung des Geistes und seiner Manifestationen ist auch bei Hegel der *Wille* unverzichtbar, durch den „die Begriffe des Sittlichen, Gesetzlichen, überhaupt dessen zur Tätigkeit gelangen, was wir im allgemeinen die Gerechtigkeit nennen können“.<sup>244</sup> Die Differenz zum Schopenhauer'schen Weltwillen ist hier offensichtlich. Der dunkle, unkontrollierbare und anti-teleologische Wille Schopenhauers wird im zweiten Kapitel dieser Dissertation genau erläutert. Die Kunst stellt aufgrund ihrer am stärksten ausgeprägten Verbindung mit der sinnlichen Welt den Übergang aus dem objektiven Geist in den absoluten und die der Religion und erst recht der Philosophie untergeordnete erste Ebene des absoluten Geistes dar. Allerdings gilt für Hegel: „Anschauung darf auch als Weise des Wissens eines Seienden gelten, denn sie ist die erste unmittelbare Tätigkeit des Geistes.“<sup>245</sup> Adornos Satz: „Wodurch die Kunstwerke, indem sie Erscheinung werden, mehr sind als sie sind, das ist ihr Geist.“<sup>246</sup> belegt dies. Sie gehört allerdings fest in die Sphäre des absoluten Geistes und weist auch eine Vielzahl von Berührungspunkten mit den beiden anderen Ebenen auf, die in den folgenden Teilen dieser Arbeit noch erläutert werden. Adorno definierte in den „Paralipomena“ der „Ästhetische(n) Theorie“ einen spezifischen Geist der Kunstwerke: „Der Geist der Kunstwerke ist nicht, was sie bedeuten, nicht was sie wollen, sondern ihr Wahrheitsgehalt.“<sup>247</sup> Zum dynamischen Charakter dieses Geistes ergänzt er: „Das Moment des Geistes ist in keinem Kunstwerk ein Seiendes, in jedem ein Werdendes, sich Bildendes.“<sup>248</sup> Der „Kunstgeist“ wird in anderer Form auch in der Hegel'schen „Ästhetik“ definiert und wie diese in einen allgemeinen und einen besonderen Teil gesondert:

„Dieser Verlauf innerhalb des Kunstgeistes hat selber wieder seiner eigenen Natur nach zwei Seiten. *Erstens* nämlich ist diese Entwicklung selbst eine *geistige* und *allgemeine*, indem die Stufenfolge bestimmter *Weltanschauungen* als des bestimmten, aber umfassenden Bewußtseins des Natürlichen, Menschlichen und Göttlichen sich künstlerisch gestaltet; *zweitens* hat diese innere Kunstentwicklung sich unmittelbare Existenz und sinnliches Dasein zu geben, und die bestimmten Weisen des sinnlichen Kunst-daseins sind selbst eine Totalität notwendiger Unterschiede der Kunst – die *besonderen Künste*.“<sup>249</sup>

### **Kunstschönes und Naturschönes**

Die an Karl Philipp Moritz<sup>250</sup> erinnernde Überlegenheit des *Kunstschönen* gegenüber dem *Naturschönen* ist eine Grundthese der Hegel'schen „Ästhetik“:

<sup>243</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 289-291.

<sup>244</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986., S. 235-236.

<sup>245</sup> Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 176.

<sup>246</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 134.

<sup>247</sup> Ebd., S. 423.

<sup>248</sup> Ebd., S. 141.

<sup>249</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986., S. 103.

<sup>250</sup> Vgl.: „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ (1788) von Karl Philipp Moritz (1756-1793). Dieses Werk stellt in seiner Dynamik, seiner teleologischen Entwicklungsgeschichtlichkeit, evolutionären Prozessualität, Terminologie und in vielen inhaltlichen Punkten einen klaren und einflussreichen Vorläufer der Hegel'schen „Ästhetik“ dar. Außerdem werden hier wichtige Elemente von Schopenhauers Philosophie vorgezeichnet (vgl. Kapitel II.). Entscheidend ist bei Moritz wie bei Hegel die Teleologie hin zum Ganzen, das

„Denn die Kunstschönheit ist die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit, und um soviel der Geist und seine Produktionen höher steht als die Natur und ihre Erscheinungen, um soviel auch ist das Kunstschöne höher als die Schönheit der Natur.“<sup>251</sup>

Im Kunstschönen ist wie in allem Geistigen „immer die Geistigkeit und Freiheit präsent“.<sup>252</sup> Die Mangelhaftigkeit des Naturschönen, eines kantischen Begriffs, resultiert aus der Zufälligkeit und Unbestimmtheit, der Abhängigkeit von Naturmächten, der mangelnden Entsprechung von Äußerem und Innerem, aus prosaischer Alltäglichkeit, Triebhaftigkeit, Beschränktheit durch Endlichkeit und Unfreiheit: „Die Notwendigkeit des Kunstschönen leitet sich also aus den Mängeln der unmittelbaren Wirklichkeit ab.“<sup>253</sup> Die Vorherrschaft des Geistes und damit des Kunstschönen ist wie er selbst universell:

„Das *Höhere* des Geistes und seiner Kunstschönheit der Natur gegenüber ist aber nicht ein nur relatives, sondern der Geist erst das *Wahrhaftige*, alles in sich Befassende, so daß alles Schöne nur wahrhaft schön ist als dieses Höheren teilhaftig und durch dasselbe erzeugt. In diesem Sinne erscheint das Naturschöne nur als ein Reflex des dem Geiste angehörigen Schönen, als eine unvollkommene, unvollständige Weise, eine Weise, die ihrer *Substanz* nach im Geiste selber enthalten ist.“<sup>254</sup>

Denn in der Kunst geht es nicht um Nachahmung der Natur, nicht um bloße Richtigkeit, sondern das Äußere muss mit seinem Inneren zusammenstimmen, das an ihm selbst ein Wahres ist.<sup>255</sup> In kritischer Abgrenzung von Kants Konzeption eines dem Kunstschönen *überlegenen* Naturschönen baute Hegel trotz aller Distanz auf Kants Begriff des Kunstschönen auf. Das Bedeutsame der „Kritik der Urteilskraft“ liege darin, dass Kants Ausführungen über das Schöne die „Ungetrenntheit dessen, was sonst in unserem Bewusstsein als geschieden vorausgesetzt ist“, betonen. Das Kunstschöne stelle eine versöhnende Mitte dar, in der die geschiedenen Sphären Natur und Freiheit, Sinnlichkeit und Begriff, allerdings „nur subjektiv in Rücksicht auf die Beurteilung wie auf das Hervorbringen“, was Kants grundsätzliche Schwäche darstelle, zusammenstimmen.<sup>256</sup> Auch Gadamer betrachtete das Kunstschöne im Hegel'schen Sinne:

„Man kann mit Recht sagen, dass ein Kunstwerk eben nicht im gleichen Sinne >>rein ästhetisch<< gefällt wie eine Blume oder allenfalls ein Ornament. Kant redet im Hinblick auf die Kunst von einem >>intellektuierten<< Wohlgefallen. [...] Ja, die schärfere Reflexion, die Hegel über das Verhältnis von Naturschönem und Kunstschönem angestellt hat, hat ein eindeutiges Ergebnis erzielt: Das Naturschöne ist ein Reflex des Kunstschönen.“<sup>257</sup>

Die Kunst vermittelt so im Sinne der Hegel'schen Teleologie über das Kunstschöne die Präsenz eines *metaphysischen Seinsganzen*, einer *Totalität von Welt*. Hauptkriterium des Kunstschönen ist für Hegel das *Charakteristische*, das Bestimmtheit, Individualität und die *spezifische* Einheit von Form und Inhalt sowie Allgemeinem und Besonderem darstellt.<sup>258</sup> Auch Goethe hat sich zum in sich geschlossenen Ganzheitscharakter des Charakteristischen, der gut zu Hegels Philosophie und Ästhetik passt, geäußert:

---

durch Aufhebung und stetige Weiterentwicklung erreicht wird, wie bei Schopenhauer die Überlegenheit des Genies und wie bei beiden die genannte des Kunstschönen.

<sup>251</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 14.

<sup>252</sup> Ebd.

<sup>253</sup> Ebd., S. 202.

<sup>254</sup> Ebd., S. 14-15.

<sup>255</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 259.

<sup>256</sup> Vgl.: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 101.

<sup>257</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 3.

<sup>258</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 33-34.

„Diese charakteristische Kunst, ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, da mag sie aus rauher Wildheit, oder aus gebildeter Empfindsamkeit geboren werden, sie ist ganz lebendig.“<sup>259</sup>

Das Naturschöne ist, wie im ersten Band der „Ästhetik“ und der gesamten Hegel'schen Naturphilosophie ausführlich erläutert, ebenso ein berechtigter, erfreulicher und unverzichtbarer Teil des vernünftigen Weltplans, aber eben der vergeistigten Kunstschönheit aus den aufgeführten Gründen unterlegen. Adorno widerspricht dieser Bewertung in der „Ästhetische(n) Theorie“ vehement. Die *Rehabilitation* des Naturschönen im Geiste Kants ist eines der zentralen Anliegen dieser Schrift (vgl. Kapitel III.). Kant hatte wie später Adorno und in klarem Gegensatz zu Hegel auf die *Erfahrung* des Schönen statt auf seine Übersetzung in bzw. Subsummierung unter Begriffe gesetzt und die *unmittelbare* Erfahrung des Naturschönen als Paradigma bestimmt.<sup>260</sup> Auch bei Kant existiert eine metaphysische Komponente des Naturschönen, die in seiner großen und auf Unmittelbarkeit beruhenden psychologischen Wirkung auf den Betrachter begründet ist. Diese frühe Verbindung von Ästhetik und Metaphysik hat Gadamer unter Beibehaltung seiner Ansicht vom Primat der Kunstschönheit wie folgt bestimmt:

„Es ist gewiss nicht ohne Bedeutsamkeit, dass wir Natur schön finden. Es ist eine ans Wunderbare grenzende sittliche Erfahrung des Menschen, dass in der generativen Potenz der Natur uns Schönheit entgegenblüht, so, als ob die Natur für uns ihre Schönheiten zeigte. [...] Aber offenkundig ist das Naturschöne von einer eigentümlichen Unbestimmtheit seiner Aussage. Im Unterschied zu jedem Kunstwerk, in dem wir doch immer etwas als etwas zu erkennen oder zu deuten suchen [...], ist es eine Art unbestimmter Seelenmacht der Einsamkeit, die uns aus der Natur bedeutsam anspricht.“<sup>261</sup>

Bei aller authentischen Eigenständigkeit des Naturschönen ist es für den Ästhetiker (nach Hegel) allerdings nicht möglich, rein Naturschönes ohne Aspekte des Kunstschönen und der künstlerischen Bildung zu erfassen:

„Erst eine tiefere Analyse dieser ästhetischen Erfahrung des Schönfindens der Natur belehrt uns, dass wir in Wahrheit die Natur nicht mit anderen Augen ansehen können denn als künstlerisch erfahrene und erzogene Menschen. [...] Hegel hat richtig begriffen, dass das Naturschöne ein Reflex des Kunstschönen ist, so dass wir das Schöne in der Natur, geleitet durch das Auge und das Schaffen des Künstlers, gewahren lernen.“<sup>262</sup>

Kunst und Natur gehen hier und bei Hegel eine dialektische Verbindung ein, die von der *Kunst* ausgeht. Bei Adorno wird es umgekehrt sein (s. Kapitel III.). Das Naturschöne wird in Hegels Ästhetik durch die folgenden Kriterien<sup>263</sup> bestimmt:

### 1. Die Schönheit der abstrakten Form:

- a) Die Regelmäßigkeit: Gleichheit, Wiederholung, Symmetrie, Größenbestimmtheit, Quantität, z. B. am und im Organismus.
- b) Die Gesetzmäßigkeit: Totalität wesentlicher Unterschiede in Einheit, Emanzipation von der Regelmäßigkeit, Qualität, z. B. in der Geometrie.
- c) Die Harmonie: Versöhnung wesentlicher Unterschiede in der aufgelösten bloßen Entgegensetzung ihrer selbst, ihre Übereinstimmung zeigt sich in den Unterschieden selbst, z. B. in Farben, Tönen.

---

<sup>259</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 196.

<sup>260</sup> Vgl.: Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 24.

<sup>261</sup> Ebd., S. 40-41.

<sup>262</sup> Ebd.

<sup>263</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, Erster Teil: Die Idee des Kunstschönen oder das Ideal, Zweites Kapitel: Das Naturschöne, B. Die äußere Schönheit der abstrakten Form und abstrakten Einheit des sinnlichen Stoffs, S. 178-190.

**2. Die Schönheit als abstrakte Einheit des sinnlichen Stoffs:** Reinheit in Gestalt, Farbe, Stoff etc.: Die Kunst zeigt die Versöhnung noch am sinnlich-anschaulichen Material, was Hegel einmal die „Entfremdung zum Sinnlichen“<sup>264</sup> genannt hat. Es besteht (auch bei Hegel) die Möglichkeit eines *allgemeinen* Schönheitsbegriffs jenseits des Konfliktes Naturschönes-Kunstschönes: Gethmann-Siefert interpretiert Hegels frühe Äußerungen über die Schönheitsproblematik dahingehend, „dass die Idee der Schönheit als Kulminationspunkt menschlichen Fassungsvermögens“ überhaupt gilt. Dieser Gedanke der Schönheit ist also weit entfernt von seiner Limitierung auf das Gebiet der Kunst, wofür die Vorlesungen über die „Ästhetik als Metaphysik des Schönen“, als Metaphysik schöner Kunst nämlich, eintreten.<sup>265</sup> Innerhalb dieser Hegel'schen *Metaphysik des Schönen* (vgl. Schopenhauers in Kapitel II.) gilt allerdings konsequent: Schönheit existiert nurmehr in der Kunst, wird kategorial ans Werk gebunden. Die Vorstellung von schönen Verhältnissen kommt gar nicht mehr auf, wie auch das Naturschöne nun angesichts des höheren, geistgeborenen Kunstschönen als anachronistisch erscheint.<sup>266</sup> Bei Goethe verschmelzen Natur- und Kunstschönes, indem im Sinne Hegels die reine, „natürliche“ *Naturschönheit* im Geist und Werk des Künstlers in *Kunstschönheit* natürlicher Motive verwandelt wird:

„Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblicke erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante, abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern [und zwar metaphysischen, Anm.] Wert hineinlegt.“<sup>267</sup>

Daraus ergibt sich sowohl für das Natur- wie das Kunstwerk, das natur- wie das kunstschöne Produkt die folgende zeitlose, metaphysische Besonderheit:

„Ein echtes Kunstwerk bleibt, wie ein Naturwerk, für unsern Verstand immer unendlich; es wird angeschaut, empfunden; es wirkt, es kann aber nicht eigentlich erkannt, viel weniger sein Wesen, sein Verdienst mit Worten ausgesprochen werden.“<sup>268</sup>

Damit weist das Kunstwerk Goethes deutliche Parallelen zum ja ur- und naturwüchsigen Willen Schopenhauers auf, der – auch in seiner eigenen graduellen und durch künstlerischen Intellekt gefilterten Manifestation innerhalb verschiedener Kunstgattungen (s. Kapitel II.) – stets unerkenn- und beschreibbar bleibt; das dunkle Geheimnis des Weltgrundes.

### **Ernst und Heiterkeit**

Ernst und Heiterkeit ergänzen sich im hochwertigen Kunstwerk in einer idealen Synthese:

„Denn wahrhafter Ernst kommt nur durch ein substantielles Interesse, eine in sich selbst gehaltvolle Sache, Wahrheit, Sittlichkeit usf. herein, durch einen Inhalt, der mir als solcher schon als wesentlich gilt, so daß ich mir für mich selber nur wesentlich werde, insofern ich mich in solchen Gehalt mich versenkt habe und ihm in meinem ganzen Wissen und Handeln gemäß geworden bin.“<sup>269</sup>

Der Ernst trifft nun auf den durch und durch souveränen Zug der idealen Heiterkeit und vereint sich im Kunstwerk mit ihr, was auch bei Schopenhauer und Adorno geschehen kann (vgl. Kapitel II. und III.):

„Die ideale Kunstgestalt steht wie ein seliger Gott vor uns da. Den seligen Göttern nämlich ist es mit der Not, dem Zorn und Interesse in endlichen Kreisen und Zwecken kein letzter Ernst, und dieses positive

<sup>264</sup> Zitiert nach: Jung, Werner: *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert.* Frankfurt am Main 1987, S. 101.

<sup>265</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 105.

<sup>266</sup> Vgl.: Ebd., S. 106.

<sup>267</sup> Goethe, Johann Wolfgang: *Ästhetische Schriften.* In: Goethe: *Werke.* Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 223.

<sup>268</sup> Ebd., S. 232.

<sup>269</sup> Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I.* Frankfurt am Main 1986, S. 94.

Zurückgenommensein in sich bei der Negativität alles Besonderen gibt ihnen den Zug der Heiterkeit und Stille. In diesem Sinne gilt das Wort Schillers: >>Ernst ist das Leben, *heiter* ist die Kunst<<.<sup>270</sup>

Hegel bzw. Hotho liefert im Laufe der Vorlesungen viele Beispiele und Anspielungen wie das obige Schiller-Zitat. Dies gilt neben der Behandlung der Poesie auch für alle anderen Kunstgattungen. Er fokussiert sich bei der Auswahl der beispielgebenden poetischen Texte und Zitate stark auf die klassische Weltliteratur, wobei eine zeittypisch bildungsbürgerliche Präferenz klassischer bzw. klassizistischer, zeitloser Autoren zu beobachten ist: Homer, Sophokles, Dante, Shakespeare, Goethe, Schiller etc. dominieren. Hier besteht eine Parallele zu Schopenhauer, bei dem allerdings die Goethe-Zitate bei weitem vorherrschen. Der unter anderem dadurch aufkommende „Klassizismusvorwurf“, auf den später noch genauer eingegangen wird, kann aber durch die ebenfalls vorgenommene Berücksichtigung orientalischer Märchen, indischer und mohammedanischer Poesie, der mittelalterlichen Literatur, z. B. der christlichen Mystik und selbst die (wenn auch kritische) Erwähnung der klassischen Idealen widersprechenden Literatur der (Früh-)Romantik (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Ludwig Tieck etc.) ausgeschlagen werden. Auch Philosophen, Kunsttheoretiker (z. B. Karl Friedrich von Rumohr, Aloys Hirt, Johann Joachim Winckelmann) verschiedener Epochen werden regelmäßig zitiert oder behandelt. An Lob und subjektiver wie objektiver, destruktiver wie konstruktiver Kritik und bissigen, aber auch geist- und geschmackvollen Bemerkungen wie Urteilen über Kunst und Gesellschaft wird in der Ästhetik nicht gespart (vgl. z. B. die Kritik an Gottsched auf S. 470-471). Zudem finden sich in den drei Bänden einige interessante Berichte von Besuchen zeitgenössischer Museen (z. B. im 1828 fertig gestellten Schinkel'schen Prachtbau des Berliner Museums am Lustgarten), Ausstellungen (z. B. Skulpturen Christian Daniel Rauchs), Konzerten etc. durch Hegel und/oder Hotho, durch die das zeitgenössische Kunstgeschehen kritisch mit in die Vorlesungen aufgenommen wurde.

### Idee, Ideal und Schönheit

Die Idee des Schönen, Absoluten und Göttlichen ist eine metaphysische, zeitlose und in sich perfekte philosophische Totalität, die bei Hegel nicht in der transzendentalen Sphäre verbleiben, sondern, dieser formalen Statik entkommend, sich in Kunstwerken als weltlichen Manifestationen ihrer selbst *konkret* zeigen muss:

„Die *Idee als solche* ist zwar das an und für sich Wahre selbst, aber das Wahre erst seiner noch nicht objektivierten Allgemeinheit nach; die Idee als das Kunstschöne aber ist die Idee mit der näheren Bestimmung, wesentlich individuelle Wirklichkeit zu sein sowie eine individuelle Gestaltung der Wirklichkeit mit der Bestimmung, in sich wesentlich die Idee erscheinen zu lassen.“<sup>271</sup>

Ganz im Sinne Hegels gibt es schon bei Goethe Ansätze zur Einheit von Geist und Materie im Bereich der Schönheit bzw. Kunst: „Schönheit, so könnte man in Goethes Sinne sagen, ist die Form, in der Stoff und Idee, oder Materie und Geist sich gegenseitig innewohnen. [...] Weil Schönheit die Verkörperung ideellen Gehalts im realen Sein ist.“<sup>272</sup> Die optimale Einheit aus metaphysisch-ideellem Inhalt der Idee und künstlerisch-materieller Form des Kunstwerks ist das *Ideal*. Je näher ein weltgeschichtliches Kunstwerk der ihm zugrunde liegenden *Idee* kommt, desto stärker und überzeugender entspricht es ihr in seiner idealen *Schönheit*. Die philosophische Idee bildet allerdings im Hegel'schen System das *Absolute*, den reinen selbstbewussten Geist, das höchste philosophische Gut überhaupt und ist daher (s. „Geist“) der Kunst überlegen. Das Ideal, historisch wandelbar, ist die höchste für die Kunst erreichbare Stufe des (absoluten) Geistes, da es die höchstmögliche Annäherung an das Absolute darstellt. Der ausgezeichnete Inhalt der Kunst ist für Hegel die Idee oder das Göttliche bzw. die je geschichtlich erreichte Gestalt der Wahrheit, der Vernunft. Ihre anschauliche Gestalt – die geschichtliche Existenz der Idee: das Ideal – ist aber jeweils eine *endliche* Gestalt, die

---

<sup>270</sup> Ebd., S. 208.

<sup>271</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986., S. 104.

<sup>272</sup> Simmel, Georg: Kant und Goethe. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 145.

dem Inhalt daher aber nur mehr oder weniger entsprechen kann.<sup>273</sup> Die Idee darf nicht in einer abstrakt-transzendentalen Sphäre verbleiben, sondern muss im Ideal konkretisiert werden:

„Deshalb hat denn die noch abstrakte Idee auch die Gestalt noch als nicht durch sie gesetzte, äußerliche. Die in sich konkrete Idee dagegen trägt das Prinzip ihrer Erscheinungsweise in sich selbst und ist dadurch ihr eigenes freies Gestalten. So bringt erst die wahrhaft konkrete Idee die wahre Gestalt hervor, und dieses Entsprechen beider ist das Ideal.“<sup>274</sup>

Das Ideal verbindet also Realität und Metaphysik, Natürliches und Übernatürliches, Schein und Sein. Zum Charakter des Ideals als bestimmte und vitale Grundlage des wahrhaft Schönen/Kunstschönen schrieb Hegel:

„Das Ideal ist demnach die Wirklichkeit, zurückgenommen aus der Breite der Einzelheiten und Zufälligkeiten, insofern das Innere in dieser der Allgemeinheit entgegen gehobenen Äußerlichkeit selbst als *lebendige Individualität* erscheint.“<sup>275</sup>

Schönheit in Kunstwerken gewinnt so bei ihm eine metaphysische Funktion als historisch individualisierte Verbindung von Essenz und Existenz, von Idee und Materie. Die Schönheit ist Dasein und Existenz der Idee, das Medium der Wahrheitserfahrung ist der schöne Schein, und im Ideal manifestiert sich darum eine historisch relativierte Version der Lebendigkeit der Idee.<sup>276</sup> Das Schöne macht die Idee in ihrer *Realisation* aus. „Das Ideal ist diese Wahrheit, die Idee zugleich mit ihrer Wirklichkeit, Individualität, Subjektivität“ und deshalb trennt sich die Betrachtung nach zwei Hinsichten, nach der der Idee und der der Äußerlichkeit der Idee, der Gestalt. Beides zugleich macht das Ideal aus, die *gestaltete Idee*.<sup>277</sup> Was hier und im ganzen System Hegels geschieht, ist das Zusammenfallen von Allgemeinem und Besonderem. Konkret auf die Kunst bezogen, kann man, mit Goethe und (mit leichten Einschränkungen) auch mit Schellings *Indifferenzlehre* sowie Wagners *Gesamtkunstwerk*-Konzeption, behaupten:

---

<sup>273</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXXII.

<sup>274</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986., S. 106. Goethe bezieht dies auf Kunst(werke) und ihre Entstehung. Entscheidend – und programmatisch für Goethes eigenes Wirken – ist, „daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe des eignen Gemüts zu dringen vermag, um [...] seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint“ (Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 220). Dies führt ihn zur folgenden, stark an Hegel (und Solger, s. u.) erinnernden Definition:

„Ideal. Um hierzu zu gelangen, bedarf der Künstler eines tiefen, gründlichen, ausdauernden Sinnes, zu dem aber noch ein hoher Sinn sich gesellen muß, um den Gegenstand in seinem ganzen Umfange zu übersehen, den höchsten darzustellenden Moment zu finden und ihn aus seiner beschränkten Wirklichkeit herauszuheben, und ihm in einer idealen Welt Maß, Grenze, Realität und Würde zu geben“ (Ebd., S. 233).

<sup>275</sup> Ebd., S. 207.

<sup>276</sup> Schon Hegels eigentlich eher als Gegner aufgefasster Zeitgenosse Karl Ferdinand Wilhelm Solger (1780-1819) hatte sich im die Hegel'sche Kunstphilosophie größtenteils treffend ergänzenden und auch erweiternden Aufsatz „Über den Ernst in der Ansicht und dem Studium der Kunst“ von 1811 ganz analog zur Synthese von Idee und Erscheinung sowie der je einzigartigen und metaphysisch fundierten Wirkung des Kunstschönen geäußert. Er ging darin genau auf die Ergänzung von Idee und Erscheinung, die materielle Anwesenheit des Metaphysischen im Schönen, ein und verwies ganz im Sinne von Hegels Geistesmetaphysik bzw. -hierarchie sowohl auf die philosophische als auch auf die (quasi-)religiöse Dimension bzw. Teleologie der Kunst. Dabei wird deutlich, dass Solger die Beschäftigung mit Kunst als eine *Pflicht* und Qualifikation verstand. Vgl.: Solger, Karl Ferdinand Wilhelm: Über den Ernst in der Betrachtung und dem Studium der Kunst. In: Ders.: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel, hrsg. von Tieck, Ludwig und von Rauner, Friedrich, Heidelberg 1973.

<sup>277</sup> Vgl. und zitiert nach: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik, Bonn 1984, S. 259.

„Wenn man von einem trefflichen Kunstwerk sprechen will, so ist es fast nötig von der ganzen Kunst zu reden, denn es enthält sie ganz, und jeder kann, soviel in seinen Kräften steht, auch das Allgemeine aus einem solchen besonderen Fall heraus entwickeln [...].“<sup>278</sup>

Gadamer verwies auf die Herkunft des „allgemein-besonderen“ Hegel'schen Idealbegriffs: „Wenn Hegel das Ideal als das Dasein der Idee oder als Existenz der Idee beschreibt, folgt er im Grunde dem Kantischen Sprachgebrauch. Das Ideal ist nach Kant die >>Idee in individuo<<.“<sup>279</sup> Er ging zudem auf die unmittel- und unhinterfragbare, universelle Kraft der Schönheit, ihrer Ausstrahlung und Wirkung auf ihre Rezipienten ein:

„Ohne jede Zweckbeziehung, ohne jeden zu erwartenden Nutzen erfüllt sich das Schöne in einer Art von Selbstbestimmung und atmet die Freude an der Selbstdarstellung. [...] Wenn ich etwas schön finde, dann meine ich, dass es schön *ist*. Um mich mit Kant auszudrücken: Ich >>sinne jedermann Zustimmung an<<.“<sup>280</sup>

Gadamer hat genau wie Hegel, Schopenhauer und Adorno die unersetzliche kompensatorische und erlösende, zugleich aber auch metaphysisch erhabene Bedeutung von Kunst, Schönheit und Kunstschönheit in unserer von Mängeln und Problemen erschütterten Welt erkannt und ausformuliert. Diese Bedeutung besteht darin,

„dass das Wesen des Schönen gerade nicht darin besteht, der Wirklichkeit nur gegenüber und entgegengesetzt zu sein, sondern dass Schönheit, wie unverhofft sie auch begegnen mag, wie eine Bürgschaft ist, dass in aller Unordnung des Wirklichen, in allen ihren Unvollkommenheiten, Bosheiten, Schiefheiten, Einseitigkeiten, verhängnisvollen Verwirrungen dennoch das Wahre nicht unerreichbar in der Ferne liegt, sondern uns begegnet. Es ist die ontologische Funktion des Schönen, den Abgrund zwischen dem Idealen und dem Wirklichen zu schließen.“<sup>281</sup>

Von großer Wichtigkeit auch für das Hegel'sche Kunstverständnis ist die Untrennbarkeit von Form und Inhalt, die auch die Erreichung des Ideals bedingt und zeigt, dass die Hegel'sche Ästhetik zugleich eine Werk- und Inhaltsästhetik ist, dass sich in ihr erstmals Form und Gestaltung überhaupt nur in Einheit mit dem jeweiligen *Inhalt* ästhetisch bewerten lassen. Dies ist sozusagen das Grunddogma der Inhaltsästhetik.<sup>282</sup> Denn: „Die sinnliche Äußerlichkeit an dem Schönen, die Form der *Unmittelbarkeit* als solcher ist zugleich *Inhaltsbestimmtheit* [...].“<sup>283</sup> So ergibt es sich, „daß die Mangelhaftigkeit der Form auch von der Mangelhaftigkeit des Inhalts herrührt.“<sup>284</sup> Beispiele dafür sind die noch nicht wahrhaft schönen und in sich geschlossenen Werke der symbolischen Kunstform sowie minderwertige Werke aus allen Epochen. Im positiven Bereich gilt dementsprechend das Gegenteil: „Je vortrefflicher in diesem Sinne die Kunstwerke werden, von desto tieferer innerer Wahrheit ist auch ihr Inhalt und Gedanke.“<sup>285</sup> Hier bewegt sich Hegel sehr nah an Platons grundlegender Entsprechung von Schönheit und Wahrheit bzw. Erscheinung und Idee. Gadamer nannte es „eine geniale Wiederaufnahme platonischer Winke über die Einheit des Guten und des Schönen.“<sup>286</sup> In ästhetischen Fragen sind sowohl Hegel als auch Schopenhauer von Platon beeinflusst. Dieser Einfluss ist bei Schopenhauer noch stärker, während Hegels Denken in Vielem eher aristotelisch geprägt ist. Die berühmteste Definition des Ideals geht wahrscheinlich auf Hotho statt auf Hegel zurück und ist bis heute ein geflügeltes Wort in den Geisteswissenschaften: das Ideal/das

---

<sup>278</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 232.

<sup>279</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage, Tübingen 1993, S. 224.

<sup>280</sup> Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 18-23.

<sup>281</sup> Ebd., S. 19-20.

<sup>282</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXXII.

<sup>283</sup> Hegel, G. W. F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830. Frankfurt am Main 1986, S. 367, § 557.

<sup>284</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 105.

<sup>285</sup> Ebd.

<sup>286</sup> Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 49.

Schöne ist „das sinnliche *Scheinen* der Idee“.<sup>287</sup> Gethmann-Siefert protestiert, basierend auf der von Kehler'schen Vorlesungsmitschrift von 1826, gegen diese These und variiert sie zu einer Daseins- und Lebendigkeitsthese: „Das Kunstwerk und – generalisiert – das >>Ideal<< ist nicht >>sinnliches Scheinen der Idee<<. Sondern im Schein als der vergeistigten Form des Sinnlichen vermittelt sich die Idee konkret-geschichtlich, wird sie >>ästhetisch und mythologisch<<.“<sup>288</sup> Auch Gadamer äußerte sich kritisch zu Hothos Definition, ihrer von Platon (der das Naturschöne mit einschloss) abweichende Anwendung auf die Sphäre der Kunst überhaupt und ihrer Diskrepanz zu Hegels Vorlesung: „Es ist wichtig zu erfahren, dass diese im Grunde platonische Formel (Phaidros 250d) in Hegels Berliner Vorlesungen offenbar nicht nachweisbar ist.“<sup>289</sup> Hegels Konzeption historischer Kunstformen und -gattungen als jeweilige ideale Entsprechung der Idee erinnert an die Kulturphilosophie Johann Gottfried Herders (1744-1803): wie Herder sieht Hegel das Kunstwerk immer als etwas kulturell Gewachsenes im Zusammenhang der Geschichte, einer Epoche und einer kulturellen Formation.<sup>290</sup> Ein treffendes Beispiel für die vielen verschiedenen, aber im Kern gleichen Definitionen des Ideals im ersten Band der „Ästhetik“ ist neben der oben zitierten folgende: „So gefasst, ist die Idee als ihrem Begriff gemäß gestaltete Wirklichkeit das *Ideal*.“<sup>291</sup> Dessen Eigenschaften laufen auf die folgende kontemplative Wirkung hinaus: „Wir können in dieser Rücksicht die heitere Ruhe und Seligkeit, dies Sichselbstgenügen in der eigenen Beschlossenheit und Befriedigung als den Grundzug des Ideals an die Spitze stellen.“<sup>292</sup> Dieser Grundzug wird auch an anderer Stelle in der „Ästhetik“ beschrieben: „Dadurch allein steht das Ideal im Äußerlichen mit sich selbst zusammengeschlossen frei auf sich beruhend da, als sinnlich selig in sich, seiner sich freuend und genießend.“<sup>293</sup> Den Zusammenhang von Idee, Ideal und Begriff, der die Einheit von Allgemeinem und Besonderem im Reich der Kunst nochmals zusammenfasst, resümierte Hegel:

„Wir nannten das Schöne die *Idee* des Schönen. Dies ist so zu verstehen, daß das Schöne selber als Idee, und zwar als Idee in einer bestimmten Form, als *Ideal*, gefasst werden müsse. Idee nun überhaupt ist nichts anderes als der Begriff, die Realität des Begriffs die Einheit beider. Denn der Begriff als solcher ist noch nicht die Idee, obschon Begriff und Idee oft *promiscue* gebraucht werden; sondern nur der in seiner Realität gegenwärtige und mit derselben in Einheit gesetzte Begriff ist Idee.“<sup>294</sup>

### Ursprung der Kunst

Die Kunst entspringt wie alle Manifestationen des Geistes primär aus der inneren Notwendigkeit im teleologischen Fortschritt des (Welt-)Geistes hin zum absoluten Selbstbewusstsein. Die Vernunft sorgt im weltlichen Zusammenhang in verschiedener Weise für ein aufkeimendes Interesse des Menschen an Schönheit, Kunstschönheit und künstlerischer (Selbst-)Darstellung. In der „Ästhetik“ finden sich dazu folgende Überlegungen: Für Hegel

„scheint die Kunst aus einem höheren Triebe hervorzugehen und höheren Bedürfnissen, ja zuzeiten den höchsten und absoluten, Genüge zu tun, indem sie an die allgemeinsten Weltanschauungen und die religiösen Interessen ganzer Epochen und Völker gebunden ist.“<sup>295</sup>

Diese Beobachtung wird direkt systemimmanent erklärt:

„Das allgemeine und absolute Bedürfnis, aus dem die Kunst (nach ihrer formellen Seite) quillt, findet seinen Ursprung darin, daß der Mensch *denkendes* Bewußtsein ist, d. h. daß er, was er ist und was

<sup>287</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 151.

<sup>288</sup> Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXXVII.

<sup>289</sup> Vgl. und zitiert nach: Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 224.

<sup>290</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXXIII.

<sup>291</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986., S.105

<sup>292</sup> Ebd., S. 108.

<sup>293</sup> Ebd., S. 207.

<sup>294</sup> Ebd., S. 145.

<sup>295</sup> Ebd., S. 50.

überhaupt ist, aus sich selber *für sich* macht. Die Naturdinge sind nur *unmittelbar* und *einmal*, doch der Mensch als Geist *verdoppelt* sich, indem er zunächst wie die Naturdinge *ist*, sodann aber ebenso sehr *für sich* ist, sich anschaut, sich vorstellt, denkt und nur durch dies tätige Fürsichsein Geist ist.<sup>296</sup>

Dieses Zitat bietet treffende Beispiele für die Überlegenheit des Geistigen und die in der „Phänomenologie des Geistes“ genau erläuterte Verdoppelung des Bewusstseins zum Selbstbewusstsein. Um dieses zu erreichen, muss der Mensch seinen Geist zu zwei Formen der Handlung nutzen, nämlich *Theorie* und *Praxis*.<sup>297</sup> Diese Abfolge gilt auch für die Konzeption und Realisation von Kunstwerken. Adorno war strikt *gegen* Ursprungsfragen im ästhetisch-künstlerischen Bereich:

„Kunst hat ihren Begriff in der geschichtlich sich verändernden Konstellation von Momenten; er sperrt sich der Definition. Nicht ist ihr Wesen aus ihrem Ursprung deduzibel, so als wäre das erste eine Grundsicht, auf der alles Folgende aufbaute und einstürzte, sobald sie erschüttert ist.“<sup>298</sup>

Er konstatierte allerdings in Übereinstimmung mit Hegel ein „Moment des Ungeschiedenen in frühester Kunst, auch der Ungeschiedenheit der Sphäre des Scheins von der Wirklichkeit“.<sup>299</sup>

### Motive der Kunst

Im Kosmos der Kunst existiert ein substantieller Bestand zeitloser Motive, die in den verschiedenen Künsten erfahrbar gemacht werden:

„Dies sind die großen Motive der Kunst, die ewigen religiösen und sittlichen Verhältnisse: Familie, Vaterland, Staat, Kirche, Ruhm, Freundschaft, Stand, Würde, in der Welt des Romantischen besonders die Ehre und Liebe usf. In dem Grade ihrer Gültigkeit sind diese Mächte verschieden, alle aber in sich selbst vernünftig. Zugleich sind es die Mächte des menschlichen Gemüts, welche der Mensch, weil er Mensch ist, anzuerkennen, in sich walten zu lassen und zu bestätigen hat.“<sup>300</sup>

So werden Objektives und Subjektives innerhalb der Motive bzw. Mächte vereint. Bei Schopenhauer wird die universelle Vernünftigkeit der Mächte in Welt, Kunst und Menschheit im Zuge der Willensmetaphysik gebrochen (s. Kapitel II.).

### Grenzen der Kunst

Formal ist die Kunst dadurch begrenzt, dass ihre Erfahrung und Vermittlung der geschichtlichen Wahrheit an die anschauliche Gestalt gebunden bleibt. Bezüglich der inhaltlichen Weltanschauung, welche die Kunst als Mythologie, in der Form der Letztorientierung der Religionen, vermittelt, stößt die Kunst ebenfalls mit der Anschauung an ihre Grenze, denn sie kann nur Naturreligionen und, als höchste Form der Religion, die Kunstreligion der Griechen adäquat repräsentieren. Neben ihrer Anschaulichkeit ist die Kunst auch durch die stets subjektive Natur der Kunstproduktion begrenzt. Jeder Künstler ist stets Kind seiner Zeit und dementsprechend in seinem Wissen, Glauben, Denken und Können eingeschränkt, wodurch die Kunst im Gegensatz zur Philosophie nur bedingt als Vermittlerin absoluter Wahrheiten geeignet ist.<sup>301</sup>

### Gegenpole der Kunst

In der „Ästhetik“ und anderen Teilen des Hegel’schen Systems wird eine Reihe von Phänomenen aufgeführt, die der freien geistigen Entfaltung, dem Geist überhaupt und damit auch der Kunst

<sup>296</sup> Ebd., S. 50-51.

<sup>297</sup> Vgl.: Ebd., S. 51.

<sup>298</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 11.

<sup>299</sup> Ebd., S. 483.

<sup>300</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986., S. 286.

<sup>301</sup> Vgl. den Abschnitt „Das Ende der Kunst“.

entgegenstehen und ihrer nicht würdig sind. Sie alle zeichnen sich durch einen Mangel an objektiver Bestimmtheit, innerer Notwendigkeit, konstantem Wahrheitsgehalt, Ernst, Zielstrebigkeit, Zeitlosigkeit, Selbständigkeit, Heiterkeit, Humor und Sinn aus und verlieren sich stattdessen in den illusionären Abgründen der Zufälligkeit und Einbildung sowie dem Chaos unkontrollierter (un-)natürlicher Emotionen:

**Zufall:** Der Zufall ist das Grundübel des Hegel'schen Systems und das alle hier aufgeführten Phänomene vereinigende Element. Er richtet sich gegen die teleologische Progressivität des Geistes, seiner Manifestationen und damit des Systems der Hegel'schen (Kunst-)Philosophie. Er verhindert wahres Interesse, Konzentration, Engagement, Sinnstiftung, Zielstrebigkeit, Stringenz, Logik, Entwicklung, Beständigkeit, Treue, Gerechtigkeit etc. und liefert Mensch und Geist den chaotischen Gefahren der Natur und der Willkür aus.

**Willkür:** Durch die Willkür wird die geistige Ordnung des vernünftigen Weltplans gefährdet, indem menschliche Individuen entweder in unreflektierter und schrankenloser Triebhaftigkeit als reine Naturwesen ohne jede Weiterentwicklung vor sich hin leben oder sich aufgrund überlegener körperlicher oder geistiger Fähigkeiten zu tyrannischen Herrschern mit dem Ziel rücksichts- und reflexionsloser Machtentfaltung und Selbstverwirklichung aufschwingen. Diese Analyse Hegels entspricht durchaus der Aufspaltung und Entfaltung des seinerseits willkürlichen Weltwillens bei Schopenhauer (vgl. Kapitel II.). Im Bereich der Kunst bedeutet sie – bei Hegel – wie in allen Bereichen entweder Stagnation auf unterster Stufe oder formal und inhaltlich unregelmäßig, eben willkürliche und damit ungeistige Ver- statt Entwicklung. Die Willkür bleibt durch systemimmanente Souveränität der Vernunft (z. B. *List der Vernunft*) chancenlos und sogar teilweise nützlich, stellt aber eine Erschwernis der Entfaltung des Geistes und eine Verschlechterung menschlicher und künstlerischer (Lebens-)Qualität dar. Durch die Souveränität der Vernunft bleibt die wahre Kunst von der Willkür verschont: „Ebenso verweigert sich die Kunst nicht durch regellose Willkür der philosophischen Betrachtung. Denn wie bereits angedeutet, ist es ihre wahrhaftige Aufgabe, die höchsten Interessen des Geistes zum Bewußtsein zu bringen [vgl. Schopenhauers Aufgabenstellung in Kapitel II., Anm.]“<sup>302</sup>

**Meinen/Sollen:** Das Meinen stellt das Gegenteil von Wissen, das Sollen das Gegenteil von Sein dar. Sie sind die unvollkommenen und illusorischen Versuche einer progressiven Verwirklichung von Ideen und stehen im Dienst der schlechten Unendlichkeit (s. „Unendlichkeit“). Gadamer stellte die Überwindung des Gegensatzes von Meinen und Wissen durch die interaktive Rezeption von Kunstwerken dar, bei welcher, wie bei Schopenhauer, die Überwindung von Individualität bzw. Privation und die Gleichzeitigkeit von Subjektivität und Objektivität, von Werk und Betrachter im Vordergrund stehen.<sup>303</sup> Im Gegensatz zu dieser angemessenen Rezeption stellen für Gadamer Kitsch und ästhetisches bzw. ästhetizistisches Geschmäcklertum Formen von falschem Sollen bzw. Wollen dar. Er betrachtet Kitsch als zu angestrengt und das Geschmäcklertum als zu generalistisch.<sup>304</sup>

**Prosa:** Die lähmenden Fesseln des stagnierenden Alltagslebens, die Bindung des menschlichen Geistes an einen mit natürlichen Bedürfnissen belasteten Körper, soziale, politische, religiöse, ökonomische und (schein-)moralische Abhängigkeiten und Zwänge schränken die Entfaltung geistigen Potentials und freier Individualität Tag für Tag ein „und uns beschleicht ein schreckliches Gefühl, dass wir uns weiterhin in dem gleichen ermüdenden Kreis stereotyper Gewohnheiten aufreiben müssen“<sup>305</sup> Freiheit und Geistigkeit kollidieren mit der Prosa des Lebens und müssen sich so gut wie möglich zu behaupten lernen. Jeder Mensch, auch der vergeistigte Künstler oder Philosoph muss sich ernähren, wohnen, sich pflegen, Geld besitzen oder verdienen, Gesetze befolgen, Obrigkeiten akzeptieren, Triebe, Gefühle, Gedanken und seinen Willen zügeln, über Kontakte verfügen, verbreitete Missstände und (Lebens-)Lügen akzeptieren oder aushalten, Indoktrinationen und Erziehungsmaßnahmen ertragen, sozialen Idealen möglichst entsprechen, Höflichkeiten

---

<sup>302</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 28.

<sup>303</sup> Vgl.: Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 219.

<sup>304</sup> Vgl.: Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen, Stuttgart 1977, S. 69-70.

<sup>305</sup> Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, S. 140-141.

beherrschen, Wahrheiten verschweigen bzw. unterdrücken, vielfache Verletzungen und Kränkungen verarbeiten sowie Ignoranz, Dummheit, Willkür, Gier, Lügen, Vorteilsnahme, Rücksichtslosigkeit, Ausbeutung etc. erkennen und aushalten. Das Ergebnis ist ein aus Beschränkung von Geistigkeit und Freiheit resultierender Mangel an Glück, laut Adorno das Glück, „das den Menschen sich versagt und das sie sich versagen“.<sup>306</sup> Bei Adorno sowie Horkheimer und gerade auch bei Schopenhauer finden sich ausgezeichnete Analysen und angemessene Anklagen der Prosa des Lebens und des Philistertums, auf die in den folgenden Kapiteln genauer eingegangen wird. Die Kollision von geistigem Anspruch und Prosa des Lebens, Hegels „Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der Prosa der entgegenstehenden Verhältnisse“<sup>307</sup>, muss vom Geist in einem anhaltenden, dialektischen, im positiven Sinne pathetischen Kampf jeweils soweit überwunden werden, dass ein Geist und Freiheit verkörperndes (Kunst-)Werk als Ergebnis und Gegenpol dieses Kampfes entstehen und rezipiert werden kann. Adorno schrieb Entsprechendes: „Die Erfahrung des nach-Kantischen deutschen Idealismus reagiert gegen spießbürgerliche Beschränktheit, arbeitsteilige Zufriedenheit innerhalb der nun einmal vorgezeichneten Sparten des Lebens und der organisierten Erkenntnis.“<sup>308</sup> Als Beispiel hierfür kann man die folgende Beobachtung Blochs anführen:

„Schiller, mit Kant weitgehend übereinstimmend, definiert die Schönheit als >>Freiheit in der Erscheinung<<, das heißt, das schöne Objekt wird unabhängig von den Bedingungen angeschaut, die es in anderen Erscheinungen hat. Aus den realen Weltbeziehungen ist es herausgehoben, es wird ästhetisch aufgefasst, als ob es nicht bedingt, also frei wäre.“<sup>309</sup>

Bloch merkte an, dass die Hegel'sche „Ästhetik“ zwar im Rahmen des zeittypischen Kontemplationsmodells verbleibt („Das >>reine Weltauge<<, dieses kontemplative Schönheitsorgan während der ganzen klassizistischen Periode Deutschlands, von Winckelmann bis Schopenhauer, funktioniert zwar auch bei Hegel“<sup>310</sup>), aber von allen bei den genannten Vorläufern seit Kant vorhandenen Formalismen und Illusionen befreit ist, was der Sachlichkeit, Systematik und Historizität des Hegel'schen Denkens geschuldet sei.<sup>311</sup> Sie verweist stattdessen auf Entelechien und „gibt einen systematischen Aufbau der künstlerischen Ideale, aber >>im Zusammenstimmen mit ihrer äußerlichen Realität<<“.<sup>312</sup> Gadamer verwies, an Schopenhauer erinnernd, ebenfalls auf die Sphäre kontemplativer Ruhe und Freiheit, die echte, freie Kunstwerke dem vom Alltag angestregten Betrachter eröffnen können:

„Während das Werkstück handwerklicher und industrieller Fertigung sich im Gebrauch erfüllt und verzehrt, mag das Kunstwerk noch so sehr in Lebenszwänge und Lebenszwecke eingefügt werden – es hebt sich heraus. Es gewinnt Bestand. [...] – alles, was als ein Kunstwerk Bestand hat, hält uns fest, lässt uns verweilen mitten im Sturmgebraus.“<sup>313</sup>

Gegen die prosaische Enge des Lebens, all ihre geistige wie materielle Armut und die daraus resultierenden Abhängigkeiten stehen bei Hegel die Sphäre des Geistes und die heitere Kunst:

„Auf dem idealen Boden der Kunst muß die Not des Lebens schon beseitigt sein. [...] Denn das echt Ideale besteht nicht nur darin, daß der Mensch überhaupt über den bloßen Ernst der Abhängigkeit herausgehoben sei, sondern mitten in einem Überfluß stehe, der ihm mit den Naturmitteln ein ebenso freies als heiteres Spiel zu treiben vergönnt.“<sup>314</sup>

---

<sup>306</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 396.

<sup>307</sup> Zitiert nach: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 112.

<sup>308</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 77.

<sup>309</sup> Bloch, Ernst: Ästhetik des Vor-Scheins I. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main 1974, S. 149.

<sup>310</sup> Ebd., S. 150.

<sup>311</sup> Vgl.: Ebd., S. 149-151.

<sup>312</sup> Ebd., S. 151.

<sup>313</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 215.

<sup>314</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 333.

Bei Goethe finden sich Passagen, die dieser Konzeption Hegels und seinem generellen Metaphysikverständnis vollkommen entsprechen. Bildung in künstlerischer wie geistiger Hinsicht, Entwicklung, Idealität und objektive Wahrheit ergänzen sich bei beiden Autoren homogen:

„Die Kunst ist lange bildend, eh sie schön ist, und doch, so wahre, große Kunst, ja, oft wahrer und größer, als die Schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich tätig beweist, wenn seine Existenz gesichert ist. Sobald er nichts zu sorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirksam in seiner Ruhe, umher nach Stoff ihm seinen Geist einzuhauchen.“<sup>315</sup>

Diese den faustischen, entdeckenden und schöpfenden Menschen bzw. Künstler zum Göttlichen erhöhende Kunstauffassung beruht auf der folgenden metaphysischen Grundlage, deren Kern auch bei Goethe der letztlich zu universeller Harmonie führende *Welt-Geist* ist:

„Es ist eine aus dem Innern am Äußern sich entwickelnde Offenbarung, die den Menschen seine Gottähnlichkeit vorahnen lässt. Es ist eine Synthese von Welt und Geist, welche von der ewigen Harmonie des Daseins die seligste Versicherung gibt.“<sup>316</sup>

Diese Aussagen stehen in radikalem Gegensatz zu Adornos Modell der modernen Kunst als Verkörperung und Spiegelung des Leidens, die im dritten Kapitel behandelt wird. Aber auch bei Hegel hinterlassen Prosa und soziale Missstände ihre Spuren und führen letztlich zum „Ende der Kunst“ in der Moderne. Die goethezeitliche Vorstellung eines harmonisch geschlossenen, symbolischen Kunstwerks, dessen mikrokosmische Totalität die des Makrokosmos nachzubilden gedenkt, passt bei Hegel schon nicht mehr zu dem realistischen Bild, das er sich von der prosaischen Alltäglichkeit der bürgerlichen Gesellschaft gemacht hat, die alles andere als eine sinnlich-anschauliche Harmonie bietet. Schöne Kunst, der ja schöne Verhältnisse korrespondierten, wäre *anachronistisch* in einer Welt der Zerrissenheit. Sie wäre *gegenstandslos*. Die schöne Kunst und ihre höchste Aufgabe, die Totalität einer Welt zur vorgefundenen Zeit sinnlich-anschaulich auszudrücken, sind ans Ende gekommen. Schöne Kunst ist damit in der bürgerlichen Gesellschaft zu einer *historischen* Erscheinung geworden, zum Moment einer *vergangenen* Epoche.<sup>317</sup> Eine ergänzende Bemerkung zu Art und Aufgabe moderner, nicht anachronistischer und harmonistischer Kunst, die völlig mit Adornos Intentionen übereinstimmt, findet sich bei Gadamer:

„Das Kunstwerk soll nicht länger einem Konsumenten zu unverbindlichem Genuss vorgelegt sein. Der Künstler möchte provozieren, irritieren und mancher möchte sein Werk nur noch wie eine Art Vorschlag verstehen, der andere zu nachgestaltendem, fortführenden Tätigwerden einlädt.“<sup>318</sup>

**Ironie:** Hegel/Hotho bezieht sich bei seiner Kritik an der Ironie auf die zeitgenössische romantische Ironie, die von Dichtern und Theoretikern (z. B. Schlegel, Tieck, Solger) der deutschen Romantik postuliert wurde. Sie geht von der Fichte'schen Figur des absoluten Ichs aus, welches alle für ihn existenten und relevanten Phänomene in der Welt nur aus sich selbst heraus schafft. Dadurch ergibt sich folgendes Allmachtsproblem:

„Dann aber kann auch das Ich Herr und Meister über alles bleiben, und in keiner Sphäre der Sittlichkeit, Rechtlichkeit, des Menschlichen und Göttlichen, Profanen und Heiligen gibt es etwas, das nicht durch Ich zu setzen wäre und deshalb von Ich ebenso sehr könnte zunichte gemacht werden. Dadurch ist alles Anundfürsichseiende nur ein *Schein*, nicht seiner selbst wegen und durch sich selbst wahrhaft und wirklich, sondern ein bloßes Scheinen durch das Ich, in dessen Gewalt und Willkür es zu freiem Schalten bleibt.“<sup>319</sup>

<sup>315</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u.a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 195.

<sup>316</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Maximen und Reflexionen. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 499.

<sup>317</sup> Vgl.: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1987, S. 115-116.

<sup>318</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 214.

<sup>319</sup> Hegel, G. W. F., zitiert nach: Ebd., S. 94.

Auswirkungen dieses Ansatzes sind etwa mangelnder Ernst, Egomane, genialische Eitelkeit und Arroganz, mangelnde Identifikation und Identität, Charakterlosigkeit, die illusorische Ausschaltung aller Objektivität, zügellose Abhängigkeit von eigenen Leidenschaften etc.<sup>320</sup> Hegel erkannte in den letztlich gescheiterten Versuchen der Jenaer Freunde nur die letzte Konsequenz der verzerrt-angeeigneten Fichte'schen Philosophie, die von der Frühromantik als absolute Selbstermächtigung des Ichs, das in erhabener Pose mit seinen Setzungen, dem „Sachlichen, Sittlichen und in sich Gehaltvollen“, spielt, gefeiert wird.<sup>321</sup> Bloch beschrieb Hegels Distanz zur Romantik und seine Orientierung am Ideal einer totalen, aber in sich selbst kritischen Vernunft folgendermaßen:

„Darin unterscheidet sich Hegel von den romantischen Reaktionären seiner Zeit, die Mondschein wollten, mit Ritterburgen darin, nicht Begriff, der das Hergekommene prüft und ihm so erst, gegebenenfalls, gerecht wird. [...] Hegel ist kein Romantiker, er steht noch mit allen Gewitterfarben des Gemüts, ja durch sie, in Vernunft, in schwer geladener.“<sup>322</sup>

Die Wirkungsmöglichkeiten der modernen, postromantischen, genuin kritischen, doch gerade darin weiterhin auf Utopien und die unauslöschliche Hoffnung auf Besserung der Verhältnisse verweisende Kunst im Sinne von Bloch und Adorno heben sich sowohl von der Romantik als auch von Hegel ab. Die moderne Kunst, die immer *nachromantisch* ist, insofern sie ausgeht von dem romantischen Bruch mit jeglicher Totalität, wie er sich ästhetisch besonders in der Absage an das Werk als immanent ästhetische Vollendung, Vollkommenheit ausdrückt, hat sich besonders deutlich gegen den gerundeten Schein einer noch ausstehenden Versöhnung gewandt. In sehr viel radikalerem Sinne, als es für die traditionelle Kunst gilt, ist Utopie der Boden moderner Kunst, von ihr zehrt sie noch am Abgrund, sei sie auch noch so pessimistisch, absurd und elitär (vgl. Kapitel III).<sup>323</sup> Hegels romantischer Hauptgegner im Bereich der Kunst ist, ähnlich wie im Bereich der Ästhetik Friedrich Schlegel, E. T. A. Hoffmann, den er nicht tolerieren kann: „Die schlimmste Steigerung schließlich modern-romantischer Unkunst stellt der im Zusammenhang mit Kleist erwähnte E. T. A. Hoffmann dar.“<sup>324</sup> Dessen moderne, oft bizarre und eben *nicht mehr klassisch schöne* Poesie bringt ein grundlegendes Problem der Hegel'schen „Ästhetik“ zum Vorschein: sie ist wie das gesamte System so in sich geschlossen, dass sie in keiner Weise mehr (sich) erneuernd über sich selbst hinausgehen kann. Auch dies führt letztlich zur immanenten Notwendigkeit eines „Endes der Kunst“ und des Übergangs zur Religion. Die von Hegel geleistete Versöhnung erweist sich somit wiederum als eine erpresste, da seine Philosophie willkürlich ihren Stoff behandelt. Das Inkommensurable wird ausgespart. Die „Ästhetik“ lässt die Kunst einfach mit der schönen Kunst enden, um die zeitgenössische Wirklichkeit vor einer sie anprangernden hässlichen Kunst retten zu können. Hegel erkannte bereits deutlich den nur partialen Charakter moderner Kunst (Dieter Henrich), rechnete dies aber deren frühen Vertretern wie Kleist oder Hoffmann als Schwäche an. Darin bestand Hegels Schranke und das ständige Bemühen seiner Schüler, Vischer, Ruge und Rosenkranz etwa, darüber hinauszukommen.<sup>325</sup> Diese Kritik an Hegels partieller Beschränktheit, dogmatischer Verbohrtheit und rücksichtsloser Totalisierung sowie Verabsolutierung seiner Philosophie wird im Schopenhauer- und im Adorno-Kapitel wieder aufgenommen und genauer behandelt. Adorno wies beispielsweise darauf hin, dass „die vom reifen Hegel geringschätzig behandelte Romantik [...] doch das Ferment seiner

---

<sup>320</sup> Einer der größten Ironiker, Sarkasten und Zyniker der Weltliteratur, Lord Henry Wotton, Quell allen Unheils in Oscar Wildes „Das Bildnis des Dorian Gray“ (1891) fasst diese Geisteshaltung zusammen, die in Umkehrung des Idealismus auch das dekadente fin de siècle kennzeichnete: „Die Dinge, deren man sich absolut sicher ist, sind niemals wahr. Das ist das Verhängnis des Glaubens und die Lehre der Romantik“ (Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, S. 226).

<sup>321</sup> Vgl. und zitiert nach: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 102.

<sup>322</sup> Bloch, Ernst: Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel. Frankfurt am Main 1971, S. 40. Vgl.: Pöggeler, Otto: Hegels Kritik der Romantik. München: Fink Verlag, 1998.

<sup>323</sup> Vgl.: Bloch, Ernst: Ästhetik des Vor-Scheins I. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main 1974, S. 22-23.

<sup>324</sup> Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 121.

<sup>325</sup> Vgl.: Ebd., S. 119-122. Die drei genannten Schüler versuchen in ihren eigenen Ästhetiken, im Horizont des Hegel'schen Denkens das ästhetische Spektrum zu erweitern, am deutlichsten Karl Rosenkranz (1805-1879) in seiner „Ästhetik des Hässlichen“ (1853).

eigenen Spekulation war“.<sup>326</sup> Neben der Ironie und der Hegels idealistischer Kunstkonzeption radikal entgegengesetzten, späteren, aber in Teilen der romantischen Bewegung schon angelegten Dekadenz, ihrem übersteigerten und oft selbstzerstörerischen Individualismus, ihrer hemmungslosen Orientierung an sinnlichen, künstlerischen und künstlichen Reizen bei gleichzeitiger Vernachlässigung geistiger und sittlicher Orientierung bzw. Teilhabe am Gemeinwesen, wurden von Hegel/Hotho zwei Hauptmotive der zeitgenössischen romantischen Kunst kritisiert: die schwärmerische Naturmystik<sup>327</sup> und der ästhetizistische Kunstcult. Neben der unbestimmt empfindsamen und sinnlichen Annäherung an die (Natur- wie Kunst-)Schönheit wird auch die fiktiv-imaginative Beschreibung von Kunst in Kunst bzw. Literatur (z. B. bei Tieck oder Hoffmann) und der damit verbundene Mangel an unmittelbarer Sinnlichkeit ausgeschlossen.<sup>328</sup>

**Sehnsucht:** Zu diesem Begriff wird nun ein Zitat aus Hegels „Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie“ thematisiert, in dem er einen der größten romantischen Dichter und Theoretiker innerhalb einer zeittypischen Kritik charakterisiert und angreift, was im nächsten Abschnitt aufgegriffen wird:

„c. Novalis: Die Subjektivität besteht im Mangel, aber Triebe nach einem Festen, und bleibt so *Sehnsucht*. Diese Sehnsucht einer schönen Seele stellt sich in Novalis' Schriften dar. Diese Subjektivität bleibt Sehnsucht, kommt nicht zum Substantiellen, verglimmt in sich und hält sich auf diesem Standpunkt fest, – das Weben und Linienziehen in sich selbst; es ist inneres Leben und Umständigkeit aller Wahrheit. – Die Extravaganz der Subjektivität wird häufig Verrücktheit; bleibt sie im Gedanken, so ist sie im Wirbel des reflektierenden Verstandes befangen, der immer gegen sich negativ ist.“<sup>329</sup>

**Schöne Seele:** Die oben wie im Folgenden erwähnte „schöne Seele“ ist ein in der „Phänomenologie des Geistes“ eingehend behandeltes Phänomen der unvollkommenen Umsetzung von Ideen. Sie ist ein Bewusstsein, das den Kontakt mit der realen Welt scheut und nur in einer rein ideellen Sphäre verbleiben möchte, um sich zu schonen und in seiner Reinheit zu erhalten. Durch diese einseitige Verweigerung der dialektischen Negation schließt es sich vom wirklichen Sein aus und verharrt sehnsüchtig in der ideellen Sphäre:

„Es fehlt ihm die Kraft der Entäußerung, die Kraft, sich zum Dinge zu machen und das Sein zu ertragen. Es lebt in der Angst, die Herrlichkeit seines Innern durch Handlung und Dasein zu beflecken; und um die Reinheit seines Herzens zu bewahren, flieht es die Berührung der Wirklichkeit. [...] sein Tun ist das Sehnen, das in dem Werden seiner selbst zum wesenlosen Gegenstande sich nur verliert und über diesen Verlust hinaus zurück zu sich fallend sich nur als Verlorenes findet; – in dieser durchsichtigen Reinheit seiner Momente eine unglückliche sogenannte *schöne Seele*, verglimmt sie in sich und schwindet als ein gestaltloser Dunst, der sich in Luft auflöst.“<sup>330</sup>

Werner Jung verteidigt die „schöne Seele“ und wendet den Vorwurf der Weltflucht zu einem Vorwurf gegen die zur berechtigten Flucht veranlassende Welt: die schöne Seele durchschaut die Wirklichkeit und erkennt in ihr die Hohlheit der „Substantialität“, mit der sie sich nicht anfreunden will. Ihr Ersatzleben in, für und durch Kunst, die Etablierung höherer poetischer Welten durch sie und ihr schließlicher Verzicht auf die wirkliche Welt sind insgesamt, ideologiekritisch und gutwillig gelesen, die Abrechnung mit einer entfremdeten sozialen Realität.<sup>331</sup> Hier zeigen sich Parallelen zur kritisch-resignativen Grundhaltung Schopenhauers, der ebenfalls die Sphäre der Kunst jener der Realität vorzieht. Bei Novalis (Georg Friedrich Phillip von Hardenberg, 1772-1801) selbst heißt es in einem Fragment zur Intention und utopischen Kraft der schönen Seele, der romantisch-romantisierenden Kunst und der Romantik überhaupt:

---

<sup>326</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 139.

<sup>327</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 544.

<sup>328</sup> Vgl.: Ebd., S. 545.

<sup>329</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie III. Frankfurt am Main 1986, S. 418.

<sup>330</sup> Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes. Köln 2000, S. 477-478.

<sup>331</sup> Vgl.: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 120.

„Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik. [...] Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den urpr[ünglichen] Sinn wieder. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es [...].“<sup>332</sup>

Zu solchen Idealbildern hat sich Novalis viele konkrete Gedanken gemacht und fünf Utopieprojekte entwickelt, die alle zu einem übergreifenden Konzept der Universalutopie gehören: der poetische Staat, der ewige Friede in Form der neuen Kirche, die Universalwissenschaft, die verwandelte Natur und die neue Mythologie. Als literarische Formen der Utopie verwendet er das Fragment bzw. die Fragmentsammlung, die Rede, den Dialog, das Märchen und den Roman. In diesen utopischen Intentionen und ihrer Übertragung in Kunst und Philosophie bzw. Metaphysik können Ideale in der Welt *erscheinen*. Idealbilder zeigen „just das Gegentheil der wahren Geschichte und doch Geschichte, wie sie sein soll“.<sup>333</sup> Bei Hegel, Schopenhauer und Adorno finden sich jeweilige Parallelen, die an vielen Stellen dieser Dissertation Erwähnung finden. Ziel und ästhetische Großutopie der Romantik ist die im berühmten Athenäum-Fragment 116 eingeführte *Universalpoesie*, welche die gesamte Welt und alle in ihr vorhandenen Möglichkeiten sowie Wirklichkeiten künstlerisch frei reflektieren, erheben und verbessern soll:

„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie, und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie, und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.“<sup>334</sup>

Bis hierhin lassen sich durchaus Parallelen zur ästhetischen Tradition und auch zu Hegel (romantische Kunstform) finden, doch die Frühromantiker gehen zugunsten von Kreativität und Freiheit noch weit und für Hegel viel *zu* weit darüber hinaus: Die Poesie schaltet und waltet „mit Schmerz und Kitzel – mit Lust und Unlust – Irrthum und Wahrheit – Gesundheit und Kranckheit – Sie mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke – der Erhebung des Menschen über sich selbst“. Gedichte und Dramen müssen „ein wenig von allem“ haben, nicht zuletzt auch „eine gewisse Dosis Laster“. Die Novelle, das poetische Märchen und die Romanze sollen „neu und frappant“ und „unendlich bizarr“ sein. Im Gespräch über die Poesie schließlich, das sicher zu Recht als poetologische Summe der frühromantischen Reflexionen zu werten ist, hat das Wort *Chaos* durchweg positiven Klang.<sup>335</sup> Dies ist eine der umfassendsten Verbindungen von Metaphysik und Poesie sowie Utopie innerhalb der gesamten Philosophie- und Literaturgeschichte. Der Künstler, der diese Verbindung angemessen vermitteln und dem Rezipienten (laut Novalis der „erweiterte – und das Werk kongenial selbständig erweiternde – Autor“) vorlegen kann, muss ein genialer Poet und aufgeschlossener Philosoph sein. So kann man die Frühromantik „als fruchtbares Chaos, das darauf wartet, vom Genie beseelt zu werden“<sup>336</sup> betrachten, denn „die Willkühr des Dichters leidet kein Gesetz über sich“<sup>337</sup>. Das Genie verkörpert „die Autonomsetzung des genialen Schöpfersubjekts, des >>Genius der Menschheit<< (Novalis)<sup>338</sup> und verabschiedet den tendenziell objektiven Kritiker als Gesetzgeber einer ästhetischen Revolution. Innerhalb dieses revolutionären Gestus spielt allerdings *die* Kritik an Verabsolutierung und Beschönigung der oft hässlichen, ungerechten und grausamen gesellschaftlichen Verhältnisse, wie sie Hegel gerne vorgeworfen werden, eine wichtige Rolle. Romantische Autoren verachteten Prosa, Anpassung sowie philiströse Beschränktheit und überschreiten ästhetische und soziale Grenzen mit dem Ziel der Erweiterung und Verbesserung einer zunehmend engeren und technokratischeren Welt.

<sup>332</sup> Lohweide, Bernward: Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantisierenden Diskurs. Amsterdam-Atlanta 2000, S. 284.

<sup>333</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 294-295.

<sup>334</sup> Zitiert nach: Ebd.

<sup>335</sup> Vgl. und zitiert nach: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 50-53.

<sup>336</sup> Ebd., S. 56.

<sup>337</sup> Ebd.

<sup>338</sup> Ebd.

Für ihre Kunst gilt: Totalität ist ihr fremd und ihr Verhältnis zur gesellschaftlichen Wirklichkeit gestört, indem sie diese als schlechte weder beschönigt noch als gute reproduziert, weder Totalität erschafft noch widerspiegelt. Ein Bild der umgebenden Welt abzugeben vermag frühromantische Poesie nur im Bruchstück, fragmentarisch als Allegorie.<sup>339</sup> Die Nähe dieses Ansatzes zu Adornos Philosophie der negativ-dialektischen Konstellation und seinem oft aphoristisch-fragmentarischen Stil fällt hier ins Auge.

**Gefühl:** Wie bei der Ironie herrscht beim Gefühl ein Überschuss an Subjektivität und Mangel an objektiver Bestimmtheit vor. Emotionalität, Empfindsamkeit und Sensibilität sind zwar gut und menschlich, doch zu ephemere, spontan, trügerisch und anfällig für Missbrauch, um dem geistig-objektiven Anspruch der Philosophie und wahren Kunst zu genügen.<sup>340</sup> Hegel stellt jeglichem leeren Sentimentalismus die sich entfaltende Logik des Begriffs entgegen, die durch Gefühlswallungen nicht eingeschränkt werden darf:

„Den unterscheidenden Begriff unterdrücken und das *Gefühl* des Wesens *herstellen*, nicht sowohl Einsicht als Erbauung gewähren. Das Schöne, Heilige, Ewige, die Religion und Liebe sind der Köder, der gefordert wird, um die Lust zum Anbeißen zu erwecken; nicht der Begriff, sondern die Ekstase, nicht die kalt fortschreitende Notwendigkeit der Sache, sondern die gärende Begeisterung soll die Haltung und fortleitende Ausbreitung des Reichtums der Substanz sein.“<sup>341</sup>

Das Moment des „Anbeißen“ wird in Adornos Analyse der *Kulturindustrie* sowie in Wolfgang Fritz Haugs *Warenästhetik* noch eine wichtige Rolle spielen (s. Kapitel III.). Hegel bezieht sich dabei vor allem auf unangemessene, übersteigerte, im schlechten Sinne sentimentale Gefühle, hohles Pathos und haltlose Verklärung. Wahre, wirkliche und tiefe Gefühle sowie ein differenziertes Gemüt sind nicht zu unterschätzende Momente der Entstehung und Rezeption von Kunst (s. „Künstler“).

**Phantasterei/Schwärmerei:** Die Kunst muss der Phantasie klare Grenzen setzen, um ein Abdriften in ziellose subjektive Eigendynamik zu vermeiden. Dies erstreckt sich auf Form wie Inhalt von Kunstwerken:

„Hieraus ergibt sich sogleich nach der Seite des *Inhalts*, daß die schöne Kunst nicht könne in wilder Fessellosigkeit der Phantasie umherschweifen, denn diese geistigen Interessen setzen ihr für ihren Inhalt bestimmte Haltepunkte fest, mögen die Formen und Gestaltungen auch noch so mannigfaltig und unerschöpflich sein. Das gleiche gilt für die Formen selbst.“<sup>342</sup>

Jenseitsglaube, leere Hoffnungen und Schwärmerei, Projektionen von irdischen Bedürfnissen in eine transzendente Zukunft etc. sind dem Reich des Geistes nicht angemessen: Philosophie hat Klarheit zu generieren, nicht Erbaulichkeit.<sup>343</sup>

### Ziele der Kunst

Dieser Abschnitt widmet sich den vielfältigen Zielen sowie vernünftigen Zwecken der Kunst und ist ein wichtiger Beitrag zu ihrer Legitimation. Die in der Hegel'schen „Ästhetik“ behandelte Kunst ist „die auch in ihrem Zwecke wie in ihren Mitteln *freie Kunst*“.<sup>344</sup> Es geht nicht um dienende oder dekorative Kunst. Reine Zweckgebundenheit und Zerstreuung sind der freien Kunst nicht würdig und entfallen in der „Ästhetik“. Nur freie Kunstwerke sind Medien des Geistes und seiner höchsten Interessen. Dieser Ansatz wurde von Adorno in seiner kompromisslosen Entgegensetzung von freier, autonomer Kunst und der kommerzialisierten Pseudokreativität innerhalb der Kulturindustrie

<sup>339</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>340</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: *Phänomenologie des Geistes*. Kapitel C. Das absolute Subjekt (AA.)Vernunft. B.2.b., *Das Gesetz des Herzens und der Wahnsinn des Eigendünkels*, Köln 2000, S. 276ff.

<sup>341</sup> Ebd., Vorrede, S. 21. Um es mit Oscar Wilde (1854-1900) zu sagen: „Der Vorzug von Gefühlen ist, dass sie uns in die Irre führen, und der Vorzug der Wissenschaft ist, dass sie nicht von Gefühlen bestimmt wird“ (Wilde, Oscar: *Das Bildnis des Dorian Gray*. Düsseldorf 2003, S. 48).

<sup>342</sup> Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main 1986, S. 28-29.

<sup>343</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: *Phänomenologie des Geistes*, Vorrede. Köln 2000, S. 22.

<sup>344</sup> Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik I*. Frankfurt am Main 1986, S. 20.

beibehalten und fortgeführt. Basis für die durchgehende Postulierung freier und autonomer Kunst bei Hegel, Schopenhauer und Adorno ist Kants Entdeckung des „interesselosen Wohlgefallens“. Sie und wir verdanken Kant ein erstes Verständnis des ästhetischen Anspruchs, zu gelten und doch nicht unter Zweckbegriffe subsummiert zu werden. Kant hat genau dies als die eigentliche Schönheit, oder, wie er sie genannt hat, „die freie Schönheit“ ausgezeichnet. „Freie Schönheit“ meint also begriffs- und bedeutungsfreie Schönheit.<sup>345</sup> Das universelle Ziel aller freien Kunst wird in Hegels „Ästhetik“ (Kant entsprechend, aber teleologisch aufgeladen und systematisiert) folgendermaßen formuliert:

„In dieser ihrer Freiheit ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst und löst dann erst ihre höchste Aufgabe, wenn sie sich in den gemeinschaftlichen Kreis mit der Religion und Philosophie gestellt hat und nur eine Art und Weise ist, das Göttliche, die tiefsten Interessen des Menschen, die umfassendsten Wahrheiten des Geistes zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen.“<sup>346</sup>

Neben den einzelnen Völkern bzw. Nationen, ihrem jeweils charakteristischen Volksgeist und geschichtlichen Selbstbewusstsein stellt die Kunst auch „die in der Geschichte waltenden ewigen Mächte“<sup>347</sup> dar. Inhaltliches Zentrum dieser Darstellung ist folgende Bestimmung, „die Kunst habe vor allem das Göttliche zum Mittelpunkt ihrer Darstellung zu machen“.<sup>348</sup> Von großer Wichtigkeit ist auch das für die romantische Kunstform zentrale *Allgemeinmenschliche*, das in seiner Zeitlosigkeit und weltweiten Geltung als Substanz des Kunstwerks über allen Details desselben zu stehen hat und aus innerer Notwendigkeit heraus aus ihm spricht: „Die geschichtliche Außenseite muß so in der Darstellung auf der Seite gehalten werden, dass sie zur unbedeutenden Nebensache für das Menschliche, Allgemeine wird.“<sup>349</sup> Dabei gilt: „Das allererste ist und bleibt die unmittelbare Verständlichkeit, und wirklich haben auch alle Nationen sich in dem geltend gemacht, was ihnen als Kunstwerk zusagen sollte, denn sie wollten einheimisch, lebendig und gegenwärtig sein.“<sup>350</sup> Allgemeine Verständlichkeit unabhängig von nationalen, sprachlichen und gesellschaftlichen Schranken oder hohen Bildungsanforderungen ist also ein erklärtes Ziel der Kunst. Zur Sprache und Kommunikation von Kunst, die immer auf den Dialog zwischen Werk und Betrachter abzielt, schrieb Hegel wie später u. a. Schopenhauer und Adorno:

„Wie sehr es nun aber auch eine in sich übereinstimmende und abgerundete Welt bilden mag, so ist das Kunstwerk selbst doch als wirkliches, vereinzelt Objekt nicht *für sich*, sondern *für uns*, für ein Publikum, welches das Kunstwerk anschaut und es genießt. [...] Und so ist jedes Kunstwerk ein Zwiegespräch mit jedem, welcher davorsteht.“<sup>351</sup>

Gadamer behandelte diese Art von Zwiegespräch im Zuge der *Hermeneutik*. Bei ihm ist, ähnlich wie bei Adorno, die *Erfahrung* der Kunst zentral, die „auch die Grenzen des Bildungsprivilegs übersteigen muss, ebenso wie sie gegen die kommerziellen Strukturen unseres gesellschaftlichen Lebens immun bleiben muss“.<sup>352</sup> Ihre Möglichkeiten reichen „von dem höchsten Anspruch künstlerischer, musikalischer, historischer Bildung bis zu der einfachsten Bedürftigkeit und Empfänglichkeit des menschlichen Herzens“.<sup>353</sup> Gadamer berief sich bezüglich der Einheit von Ästhetik und Hermeneutik auf Hegel:

„Man darf sich auf Hegel berufen. [...] In diesem umfassenden Sinne schließt die Hermeneutik die Ästhetik ein. Hermeneutik überbrückt den Abstand von Geist und Geist und schließt die Fremdheit des fremden Geistes auf. [...] Das Kunstwerk, das etwas sagt, konfrontiert uns mit uns selbst. [...] Alles Bekannte ist übertroffen. Verstehen, was einem das Kunstwerk sagt, ist also gewiss Selbstbegegnung.“<sup>354</sup>

<sup>345</sup> Vgl.: Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 25-27.

<sup>346</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 21-22.

<sup>347</sup> Ebd., S. 23.

<sup>348</sup> Ebd., S. 230.

<sup>349</sup> Ebd., S. 355.

<sup>350</sup> Ebd.

<sup>351</sup> Ebd., S. 341.

<sup>352</sup> Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 66.

<sup>353</sup> Ebd., S. 67.

<sup>354</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 1-6.

Intersubjektivität und Inspiration werden hier zentral. Dabei legte Gadamer in Bezug auf Zeit und Geschichtlichkeit Wert darauf, „dass das Kunstwerk immer seine eigene Gegenwart hat“.<sup>355</sup> Denn „das eigentliche Sein des Werkes ist das, was es zu sagen vermag, und das reicht über jede geschichtliche Beschränktheit grundsätzlich hinaus. In diesem Sinne ist das Kunstwerk von zeitloser Gegenwart“.<sup>356</sup> Diese Zeitlosigkeit wird Kunstwerken bei Hegel und Adorno im Gegensatz zu Gadamer's These nur in Ausnahmefällen zugestanden, während die Subjektivität und Objektivität vereinigende Kontemplation der Schopenhauer'schen Ästhetik Raum und Zeit und damit ebenfalls jede Geschichtlichkeit hinter sich lässt. Gadamer spezifizierte innerhalb der Hermeneutik die unbegrenzte Erfahrung, den Sinnüberschuss in der Kunst und räumte ihr, wiederum analog zu Adorno, eine führende Position ein: das Kunstwerk schließt immer *Neues* auf, ermöglicht Entdeckungen, Umdenken und Horizontenerweiterungen. Der universelle, kommunikative Verweis auf *Anderes* ist der Kern der Hermeneutik.<sup>357</sup> Der Inhalt solcher Dialoge zwischen Werk und Betrachter ist nicht der Willkür überlassen, sondern zielt auf die Vermittlung von *Wahrheit*, und zwar werkimmanenter. Für Gadamer galt im Sinne Hegels und weiterer Idealisten,

„dass die Kunst die *Wahrheit* in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe. Denn andere Zwecke, wie Belehrung, Reinigung, Besserung, Gelderwerb, Streben nach Ruhm und Ehre, gehen das Kunstwerk als solches nichts an und bestimmen nicht den Begriff desselben.“<sup>358</sup>

Anhand dieser Aussagen wird Hegels im ganzen System spürbare *Abwertung* von *Moral* und auf äußerliche Zwecke gerichteter sakraler wie profaner Bildung zugunsten der *Aufwertung* von Logik, Vernunft und Begriff und damit der begriffenen, realen (Welt-)Geschichte deutlich. Zur *Moral* im Kunstwerk schrieb er: „Aus jedem echten Kunstwerk lässt sich eine gute *Moral* ziehen, doch kommt es dabei allerdings auf eine Erklärung und deshalb auf den an, welcher die *Moral* herauszieht.“<sup>359</sup> Das Hegel'sche System ist in seiner dialektischen Rationalität und teleologischen Sukzession *moralisch relativ* und rechtfertigt auch das Böse und Hässliche, Kriege, Tyrannei, Verbrechen, Unmoral etc. als notwendige Gegensätze in der dialektischen Aufhebungsfolge. Vernunft ist alles und bahnt sich ihren Weg jenseits aller moralischen oder religiösen Schranken. Selbst *Gott* ist mit der Vernunft identisch und nur einer ihrer Namen. Dieser realistische und moderne Ansatz hebt sich in seiner Objektivität und kompromisslosen Neutralität von den noch eher optimistischen, teils didaktischen und frommen Ansichten Kants und Schellings ab. Die *Moral* ist für Hegel zu zufallsabhängig. Genau dies gilt auch für den *Geschmack*, ein weiteres traditionelles Ziel von Besserungsdidaktik: „Blicken wir vollends weiter über die einzelnen Individuen und ihren zufälligen Geschmack auf den Geschmack der *Nationen*, so ist auch dieser von höchster Entgegensetzung.“<sup>360</sup> Der Geschmack gehört eher der subjektiven, äußerlichen und oberflächlichen formalen Seite der Kunst an. Die für Hegel zentrale Geistigkeit kann nur im inhaltlichen Bereich, in geistiger Darstellung und Bedeutung von Kunst gefunden werden: „Der Zweck der Kunst muß deshalb noch in etwas anderem als in der bloß formellen Nachahmung des Vorhandenen liegen, welche in allen Fällen nur technische *Kunststücke*, nicht aber *Kunstwerke* zutage fördern kann.“<sup>361</sup> Zweck der Kunst ist eben die inhaltliche, geistig-ideelle Ebene der *Kunstwerke*, die, wie oben bereits erwähnt, „ihren Endzweck in sich“<sup>362</sup> selbst hat. Hier greift Hegel den kantischen Ansatz des „interesselosen Wohlgefallens“ auf. Dabei ist die ideale Einheit von Form und Inhalt entscheidend, wie das folgende Zitat belegt: „Goethe sagt: >>Der höchste Grundsatz der Alten war das *Bedeutende*, das höchste Resultat aber einer glücklichen *Behandlung* das *Schöne*<<.“<sup>363</sup> Die Kunstwerke, die diesen hohen qualitativen Ansprüchen gewachsen sind, bilden die nationalen und globalen Kunstsammlungen der Menschheit, die der geistigen Bildung,

<sup>355</sup> Ebd., S. 1.

<sup>356</sup> Ebd., S. 2.

<sup>357</sup> Vgl.: Ebd., S. 6-8.

<sup>358</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 341.

<sup>359</sup> Ebd., S. 78.

<sup>360</sup> Ebd., S. 82.

<sup>361</sup> Ebd., S. 69.

<sup>362</sup> Ebd., S. 82.

<sup>363</sup> Ebd., S. 36.

Freiheit und Inspiration bestehender wie kommender Generationen gewidmet sind. Hier ist es, eine wie so oft zeitlos aktuelle Feststellung der Hegel'schen Ästhetik, die ideelle Sphäre aus den im Vergleich mit ihr kleinlichen ökonomischen Sorgen und Abhängigkeiten herauszuheben, um sich in der ihr angemessenen souveränen Freiheit und Heiterkeit entfalten zu können. Museen und Kunstakademien sollen laut Hegel/Hotho gebaut und gefördert werden. Gegen alle kümmerlichen Geldsorgen ist es nötig,

„daß man die Not und Bedürftigkeit wieder ins Gedächtnis zurückruft, deren Beseitigung gerade von der Kunst gefordert wird, so daß es jedem Volke nur zum Ruhme und zur höchsten Ehre gereichen kann, für eine Sphäre seine Schätze hinzugeben, welche innerhalb der Wirklichkeit selbst über alle Not der Wirklichkeit verschwenderisch hinaushebt.“<sup>364</sup>

Dazu müssen Künstler häufig ihren alltäglichen, oft eingeeengten sozialen sowie zeitlichen Rahmen verlassen und beispielsweise vergangene Epochen der Weltgeschichte mit modernem Wissen bereichern und umgekehrt:

„Die wichtigere Art der Anachronismen besteht [...] darin, daß in einem Kunstwerke die Personen in der Art sich aussprechen, Empfindungen und Vorstellungen äußern, Reflexionen anstellen, Handlungen begehen, welche sie ihrer Zeit und Bildungsstufe, ihrer Religion und Weltanschauung nach unmöglich haben und durchführen konnten.“<sup>365</sup>

Damit möchte Hegel „das Innere dagegen dem wesentlichen tieferen Bewußtsein seiner Gegenwart in einer Art anpassen, als deren bewunderungswürdigstes Beispiel bis jetzt noch immer Goethes *Iphigenie* dasteht“.<sup>366</sup> Bloch hat das grundlegende Hegel'sche Telos der Kunst und ihres speziellen, immanenten Zugangs zur Metaphysik definiert und in seinen zeitgenössischen Kontext eingebunden:

„So bleibt Hegels Kriterium der Schönheit überall ein immanentes, dem farbigen Lebens-Abglanz des Schönen entsprechend. Ganz in dem antiken, auf Goethe bezogenen Sinn, womit Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung den künstlerischen Realisten bezeichnet hat, ist Hegels Kunstbegriff der der Welterweiterung, ohne über die Welt hinauszugehen.“<sup>367</sup>

Eines der höchsten Ziele der Kunst ist die Schöpfung zeitloser Klassiker, die sich durch absolute Zeitlosigkeit und Seltenheit auszeichnen. Diese großen Werke kommen laut Hegel höchst selten vor und warten nach Adorno auf ihre (Wieder-)Entdeckung, ihr Verständnis und die ihnen angemessene Wertschätzung in allen Zeitaltern seit ihrer Entstehung: „Die großen Werke warten.“<sup>368</sup> Adorno wie Hegel wie Schiller waren sich allerdings auch der Tatsache bewusst, dass das Gros der erschaffenen Kunstwerke (und auch die zugrunde liegende Kategorie der Schönheit) vergänglich ist, zerfällt, verschwindet oder einfach nicht mehr gesehen bzw. begriffen wird:

„>>Auch das Schöne muss sterben<<: das ist viel wahrer, als bei Schiller vermeint. Es gilt nicht nur von denen, die schön sind, nicht bloß von den Gebilden, die zerstört werden oder vergessen oder ins Hieroglyphische zurücksinken, sondern für alles, was aus Schönheit sich zusammensetzt und was, nach deren hergebrachter Idee, unwandelbar sein sollte, die Konstituentien der Form.“<sup>369</sup>

Künstlerische Leistungen können in ganz gegenwärtiger und alltagstauglicher Weise auch Heilung und therapeutische Wirkungen hervorrufen, wenn der Künstler

---

<sup>364</sup> Ebd., S. 335.

<sup>365</sup> Ebd., S. 358-359.

<sup>366</sup> Ebd., S. 356.

<sup>367</sup> Bloch, Ernst: Ästhetik des Vor-Scheins I. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main 1974, S. 166.

<sup>368</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 67.

<sup>369</sup> Ebd., S. 49.

„seinem Herzen Luft macht und das ausspricht, wovon er selbst als Subjekt affiziert ist. Dadurch löst sich das zunächst nur im Innern Festhaftende los und wird zum äußeren Objekt, von dem der Mensch sich befreit hat – wie die Tränen erleichtern, in denen der Schmerz sich ausweint.“<sup>370</sup>

Dies kann sowohl für Künstler (paradigmatisch Goethe mit seinem „Werther“), die ihre Kraft aus dem kreativen Prozess ziehen, als auch für Rezipienten, welche die Einheit von Form und Inhalt im Kunstwerk genießen, analysieren und als ein Geistiges (wieder-)erkennen können, gelten. Es handelt sich beim Kunstschönen wie bereits erwähnt um „die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene Schönheit*“.<sup>371</sup> Geburt und Wiedergeburt sind mit dem Schaffens- bzw. Rezeptionsprozess identisch, wobei letzterer historisch wandel- und erweiterbar ist. Was den „konkreten“ Inhalt der Kunst betrifft, so handelt es sich bei ihm um den schier unerschöpflichen Kosmos menschlicher Gedanken, Leidenschaften und Abgründigkeiten:

„Jenen bekannten Satz >>Nihil humani a me alienum puto<< soll die Kunst in uns verwirklichen. Ihr Zweck wird daher darein gesetzt: die schlummernden Gefühle, Neigungen und Leidenschaften aller Art zu wecken und zu beleben, das Herz zu erfüllen und den Menschen, entwickelt oder noch unentwickelt, alles durchfühlen zu lassen, was das menschliche Gemüt in seinem Innersten und Geheimsten tragen, erfahren und hervorbringen kann, was die Menschenbrust in ihrer Tiefe und ihren mannigfaltigen Möglichkeiten und Seiten zu bewegen und aufzuregen vermag und was sonst der Geist in seinem Denken und in der Idee Wesentliches und Hohes habe, die Herrlichkeit des Edlen, Ewigen und Wahren dem Gefühle und der Anschauung zum Genusse darzureichen; ebenso das Unglück und Elend, dann das Böse und Verbrecherische begreiflich zu machen, alles Gräßliche und Schauerhafte wie alle Lust und Seligkeit im Innersten kennen zu lehren [...]“<sup>372</sup>

Hegel bedachte, wie so oft, auch hier die weltlich-praktischen Konsequenzen seines theoretischen Ansatzes: die vielseitigen erregten Leidenschaften und Denkprozesse sollen das Leben spiegeln, bereichern und variieren und dadurch den Rezipienten bilden.<sup>373</sup> Auch in dieser Hinsicht gilt: „Die Kunst ist in der Tat die erste Lehrerin der Völker geworden.“<sup>374</sup> Lehre ist in diesem Kontext als universelle Vermittlung und Entwicklung von Geist, Sensibilität und Intuition aufzufassen, nicht als die oben bereits behandelte moralisierende und programmatische Didaktik. Philosophie, Kunst und Lehre vereinen sich in einer Weise, die zeigt, dass es Hegel in der Bestimmung der Kunst darum geht, die philosophische Wesensbestimmung durch eine Analyse der geschichtlichen Funktion der Kunst, der Wahrheitsvermittlung und Handlungsorientierung zu gewinnen. Es geht in der Kunst um eine nicht-ideologische, ideologiekritische *Selbstvergewisserung des Menschen im Medium anschaulicher Gestaltung und vor-wissenschaftlicher Reflexivität*.<sup>375</sup> Eine Besonderheit der Kunst für Hegel und ein Rückgriff auf das Thema „Schein“ ist, dass sie obige Ziele durch scheinhafte Abbilder erreicht, deren Kern allerdings *Wahrheit* und *Wirklichkeit* ist: „Solch eine Erregung geschieht aber in diesem Gebiete nicht durch die wirkliche Erfahrung selbst, sondern nur durch den Schein derselben, indem die Kunst ihre Produktionen täuschend an die Stelle der Wirklichkeit setzt.“<sup>376</sup> Zur Wahrheit, einem weiteren Ziel der Kunst und des in sich schlüssigen Werkes, heißt es bei Hegel:

„Mit einem Worte, die Kunst hat die Bestimmung, das Dasein in seiner Bestimmung als *wahr* aufzufassen und darzustellen, d. i. in seiner Angemessenheit zu dem sich selbst gemäßen, dem an und für sich seienden Inhalt. Die Wahrheit der Kunst darf also keine bloße Richtigkeit sein, worauf sich die sogenannte Nachahmung der Natur [Mimesis, Anm.] beschränkt, sondern das Äußere muß mit einem

---

<sup>370</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 266. In Oscar Wildes bzw. Lord Henry Wottons Augen: „[...] das ist eines der großen Geheimnisse des Lebens – die Seele heilen durch die Sinne und die Sinne durch die Seele“ (Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, S. 29). Was, wie vieles bei Wilde, den wechselseitigen Bezügen innerhalb von Adornos negativer Dialektik direkt entspricht (vgl. Kapitel III.).

<sup>371</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 14.

<sup>372</sup> Ebd., S. 71-72.

<sup>373</sup> Vgl.: Ebd., S. 71.

<sup>374</sup> Ebd., S. 76.

<sup>375</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 282-285.

<sup>376</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 71.

Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann.<sup>377</sup>

*Mimesis* wird von Hegel als Selbstzweck abgelehnt, von Adorno als Würdigung des Naturschönen und nichtbegriffliche Annäherung an Phänomene respektiert (s. Kapitel III.). Um die Wahrheit in jeweils individuellen Kontexten offenbaren zu können, muss die Kunst bestimmte Situationen darstellen: „Die Kunst in dieser Beziehung hat also nicht etwa nur einen *allgemeinen* Weltzustand zu schildern, sondern aus dieser unbestimmten Vorstellung zu den Bildern der *bestimmten* Charaktere und Handlungen fortzugehen.“<sup>378</sup> Dies führt zu folgendem dialektischen Schluss: „Die Form für den allgemeinen Weltzustand, wie das Ideal der Kunst ihn zur Erscheinung bringen soll, ist die ebenso individuelle als in sich wesentliche Selbständigkeit.“<sup>379</sup> Der Stufengang der Bestimmtheitsgrade von Kunst und Lebenssituationen überhaupt bis hin zur vollständigen und in sich geschlossenen Handlung (s. „Poesie“) ist folgender:

0) **Situationslosigkeit**: Allgemeiner Weltzustand.

1) **Die bestimmte Situation in ihrer Harmlosigkeit**: Existente, seiende Situation, Sorglosigkeit, Sicherheit, Mangel an Reflexion, Neutralität etc.; an sich.

2) **Die Kollision**: Konflikt, Kontrast, Verletzung, Ernst, Zerrissenheit, Böses, Negation, Unfreiheit, Beschränkung, Unrecht, subjektive Leidenschaften, Aktion – Reaktion, Kampf, Entstehung neuer Situationen etc.; für sich.

3) **Die Handlung**: Geschlossener Kreis aus den Vorläufern, aus Aktionen und Reaktionen, Innerem und Äußerem, Subjektivität und Objektivität, Anfang, Bruch und Auflösung, Pathos, Bewegung, Fluss, Akteure: 1) Allgemeine Mächte 2) Individuen 3) Charakter; Totalität; an und für sich.

Zu Handlung und Charakter im Zusammenhang mit der Kunst ist Folgendes zu bemerken: Aus den allgemeinen Mächten formt sich eine *Totalität aus Allgemeinem und Besonderem*, der *Mensch*:

„Diese Totalität ist der Mensch in seiner konkreten Geistigkeit und deren Subjektivität, die menschliche totale Individualität als Charakter. Die Götter werden zum menschlichen Pathos, und das Pathos in konkreter Tätigkeit ist der menschliche Charakter. Dadurch macht der Charakter den eigentlichen Mittelpunkt der idealen Kunstdarstellung aus [...].“<sup>380</sup>

Bestimmte Eigenschaften des Charakters sind beispielsweise reiche Fülle und Einheit in der Vielheit: „Eine solche Vielseitigkeit allein gibt dem Charakter das lebendige Interesse. Zugleich muss diese Fülle als zu einem Subjekt zusammengeschlossen erscheinen und nicht als Zerstreuung, Faselerei und bloße mannigfaltige Erregbarkeit“<sup>381</sup>, Geschlossenheit: „Mit sich in Einheit zu sein, macht in der Kunst gerade das Unendliche und Göttliche aus. Nach dieser Seite hin gibt die Festigkeit und Entschiedenheit eine wichtige Bestimmung für die ideale Darstellung des Charakters ab.“<sup>382</sup>, Treue: „Denn der Mensch ist dies: Den Widerspruch des Vielen nicht nur in sich zu tragen, sondern zu ertragen und darin sich selbst gleich und getreu zu bleiben.“<sup>383</sup> und Wirklichkeitsnähe: „Denn zu einem echten Charakter gehört, dass er etwas Wirkliches zu wollen und anzufassen Mut und Kraft in sich trage.“<sup>384</sup> Themen wie Pathos, Subjektivität und Objektivität oder Individualität werden auch Teile der folgenden Abhandlung zum Künstler sein. Hier ist folgendes, den Künstler, das Pathos und die Kunst selbst charakterisierende Zitat angebracht:

---

<sup>377</sup> Ebd., S. 205.

<sup>378</sup> Ebd., S. 258. Vgl.: Ebd., S. 260-261.

<sup>379</sup> Ebd., S. 262.

<sup>380</sup> Ebd., S. 306.

<sup>381</sup> Ebd., S. 308-309.

<sup>382</sup> Ebd., S. 311.

<sup>383</sup> Ebd.

<sup>384</sup> Ebd., S. 314.

„Der Zweck der Kunst aber ist es gerade, sowohl den Inhalt als die Erscheinungsweise des Alltäglichen abzustreifen und nur das an und für sich Vernünftige zu dessen wahrhafter Außengestalt durch geistige Tätigkeit aus dem Innern herauszuarbeiten.“<sup>385</sup>

Innere Vernunft und materieller Ausdruck verschmelzen so. Gethmann-Siefert zieht aus diversen Werken Hegels interessante Schlüsse zum Zweck der Kunst, beispielsweise zu ihrer geschichtlichen Wirksamkeit. In ihren Augen bestimmt Hegel die Kunst als Moment der geschichtlichen Kultur und entwickelt ihre Grundlage in einer Theorie des Erkennens *und* des Handelns. Kunst ist Vermittlung eines umfassenden geschichtlichen Bewusstseins und damit zugleich Bildung des Menschen: indem sie historisch unterschiedliche Ausprägungen menschlich reflektierter Existenz vorstellt und dem prüfenden Vergleich überantwortet, befähigt sie den (bzw. alle) Menschen, aus seiner (ihrer) Geschichte und für die Zukunft zu lernen.<sup>386</sup> Dieser Ansatz wird im Enzyklopädie-Kommentar verstärkt und als eine Konzeption der ästhetischen Erziehung im Sinne einer „pragmatischen Geschichte“ kantischer Prägung, nämlich der gestaltenden Darstellung von Geschichte, aus der sich „für das Leben lernen“ lässt.<sup>387</sup> Die Kunst entwirft eine Weltanschauung, die die Weltanschauung eines Zeitalters werden kann, denn das Genie stiftet diese Weltanschauung aus den Elementen der historischen Bildung, also aus dem, was allen gleichermaßen zugänglich ist. Daher fasst es – analog zu Hegels späterer Bestimmung der Philosophie – seine Zeit zwar nicht in den *Gedanken*, aber ins *Bild*, wobei das Bild selber den Status der *intellektuellen Anschauung* des Absoluten erreicht. Zudem hat die Kunst die Aufgabe, den aufgeklärten *Staat* zu festigen sowie die Ausbreitung und Illustration des *Christentums* zu fördern. Dieser Mission folgt die Hegel'sche Philosophie selbst im gesamten System, das die wohl umfassendste Übersetzung des Christentums und darin vor allem des Protestantismus in philosophische Begriffe darstellt und auch in dieser Weise Metaphysik (in Form von Religion und Philosophie) und Kunst vereint, womit der absolute Geist ein weiteres Mal in sich geschlossen ist. Adorno formulierte (gerade in Bezug auf Religion) eine interessante und kritische These zu Sinn und Ziel der Kunst (und des Hegel'schen absoluten Idealismus):

„Das ästhetische Prinzip der Form ist an sich, durch Synthesis des Geformten, Setzung von Sinn, noch wo Sinn inhaltlich verworfen wird. Insofern bleibt Kunst, gleichgültig was sie will und sagt, Theologie; ihr Anspruch auf Wahrheit und ihre Affinität zum Unwahren sind eines.“<sup>388</sup>

Zusammenfassend kann man die Ziele der Kunst als die folgenden bezeichnen: Kunst befördert *die Bildung des Menschen zum Menschen*, sie wird zur Vorbereitung des von den Aufklärungsphilosophen postulierten mündigen Vernunftgebrauchs. Weil Bildung nicht nur an den Einzelnen adressiert ist, sondern darüber hinaus eine gesellschaftliche bzw. gesellschaftskritische Funktion gewinnt, bestimmt Hegel die Kunst als einen wesentlich auf intersubjektive Verständigung angelegten, anschaulich gestalteten Weltentwurf. Die Kunst erhält dadurch eine zentrale Funktion in der Ausbildung, Erhaltung und Überlieferung der menschlichen Kultur.<sup>389</sup>

## Künstler

Der Künstler muss gewisse, teils angeborene Grundeigenschaften besitzen, sie kultivieren, durch Studium und Erfahrung erweitern, sie in kreativer Praxis anwenden und damit verwirklichen. Dabei hat er sich durch Originalität und Können zu beweisen:

---

<sup>385</sup> Ebd., S. 312.

<sup>386</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXXIII.

<sup>387</sup> Vgl. und zitiert nach: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 327, S. 351-352.

<sup>388</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 403.

<sup>389</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXXIV.

„Wir haben deshalb als *dritte* Seite des Ideals [nach der Idee des Schönen und ihrer bestimmten Darstellungsweise, Anm.] jetzt zum Schluß noch zu besprechen, wie das Kunstwerk dem subjektiven Inneren angehört, als dessen Erzeugnis es noch nicht zur Wirklichkeit herausgeboren ist, sondern sich erst in der *schöpferischen Subjektivität*, im Genie und Talent des Künstlers gestaltet.“<sup>390</sup>

Im Folgenden werden die allgemeinen und besonderen künstlerischen Eigenschaften, der subsummierenden Einteilung der Ästhetik folgend, aufgeführt und erläutert:

**Phantasie:** Unter den allgemeinen Grundfähigkeiten zur künstlerischen Produktion ist zuerst „die *Phantasie* als diese hervorstechend künstlerische Fähigkeit zu bezeichnen. Dann muß man sich jedoch sogleich hüten, die Phantasie mit der bloß passiven *Einbildungskraft* zu verwechseln. Die Phantasie ist schaffend.“<sup>391</sup> Sie teilt sich in:

„die Gabe und [...] Sinn für das Auffassen der Wirklichkeit und ihrer Gestalten, welche durch das aufmerksame Hören und Sehen die mannigfaltigsten Bilder des Vorhandenen dem Geiste einprägen, sowie das aufbewahrende Gedächtnis für die bunte Welt dieser vielgestaltigen Bilder.“<sup>392</sup>

Diese Flut der Eindrücke und Erinnerungen muss allerdings vernünftig durchdacht, genau bestimmt und ausgewogen geordnet werden: „Aus der Leichtfertigkeit der Phantasie geht kein gediegenes Werk hervor.“<sup>393</sup> Das Denken, Verstehen und Fühlen des Künstlers hebt sich im Gegensatz zu Auffassungen der Frühromantik und auch Schopenhauers deutlich von dem des Philosophen ab:

„Philosophie ist ihm nicht notwendig [...]. Denn die Aufgabe der Phantasie besteht allein darin, sich von jener inneren Vernünftigkeit nicht in Form allgemeiner Sätze und Vorstellungen, sondern in konkreter Gestalt und individueller Wirklichkeit ein Bewusstsein zu geben.“<sup>394</sup>

Wie bei Schopenhauer (s. Kapitel II.) kommt es dabei stark auf *Besonnenheit* an: „Ohne Besonnenheit, Sonderung, Unterscheidung vermag der Künstler keinen Gehalt, den er gestalten soll, zu beherrschen, und es ist töricht, zu glauben, der echte Künstler wisse nicht, was er tut.“<sup>395</sup> Das *Gemüt* und damit die eigenen innerlich-emotionalen Erfahrungen des Künstlers müssen neben Verstand und Konzentration in seine ganzheitlichen Werke einfließen: „Ebenso nötig ist ihm die Konzentration des Gemüts. Durch diese Empfindung nämlich, die das Ganze durchdringt und beseelt, hat der Künstler seinen Stoff und dessen Gestaltung als sein eigenstes Selbst, als inneres Eigentum seiner als *Subjekt*.“<sup>396</sup> Aus diesem Grund wird an verschiedenen Stellen der „Ästhetik“<sup>397</sup> die Reife und (positive, wie leidvolle, in jedem Fall aber bildende) Lebenserfahrung als ein entscheidendes Kriterium der künstlerischen Qualifikation angeführt: „Deshalb braust wohl in der Jugend der Genius auf, wie dies bei Goethe und Schiller z. B. der Fall war, aber das Mannes- und Greisenalter erst kann die echte Reife des Kunstwerks zur Vollendung bringen.“<sup>398</sup> Schopenhauer bevorzugte in Lebens- und Werksfragen die erste Lebenshälfte, die in seinen Augen mehr Ideen, Lerneffekte und Kreativität bei besserer Gesundheit bietet (vgl. die „Aphorismen zur Lebensweisheit“ und Kapitel II.).

**Talent und Genie:** Die produktive Tätigkeit der Phantasie, „durch welche der Künstler das an und für sich Vernünftige in sich selbst als sein eigenstes Werk zur realen Gestalt herausarbeitet“<sup>399</sup>, wird Genie oder Talent genannt. Das *Genie* ist die oben behandelte allgemeine, subjektive Fähigkeit zur Kunstproduktion. Es ist mit dem Talent verwandt, wird aber folgendermaßen von diesem abgegrenzt: Talent ist eine besondere Befähigung auf einem Gebiet der Kunst, doch diese Befähigung wie die

<sup>390</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 362.

<sup>391</sup> Ebd., S. 363.

<sup>392</sup> Ebd.

<sup>393</sup> Ebd., S. 365.

<sup>394</sup> Ebd.

<sup>395</sup> Ebd.

<sup>396</sup> Ebd.

<sup>397</sup> Vgl. z. B.: Ebd., S. 48

<sup>398</sup> Ebd., S. 366.

<sup>399</sup> Ebd.

durch sie hervorgebrachten Werke vervollständigt und adelt für Hegel erst „die allgemeine Kunstbefähigung und Beseelung, welche der Genius allein verleiht“.<sup>400</sup> Talent und Genie müssen dem Menschen aus dem einen Grunde angeboren sein, dass die Kunst „eine *spezifische* Anlage“<sup>401</sup> gegenüber anderen geistigen Gebieten wie Denken, Wissenschaft oder Religion hat, die bis zu ihrer Beherrschung „nichts als der Geburt überhaupt und der Erziehung, Bildung, des Fleißes“<sup>402</sup> bedürfen. Diese ist die Verwurzelung der Kunst in Unmittelbarkeit und Natürlichkeit bzw. Sinnlichkeit. Wichtige Einflüsse Kants und Parallelen zwischen Kant und Hegel in ihrer Behandlung von Genialität sollen an dieser Stelle aufgezeigt werden. So

„wird auch bei Kant das Genie als Naturkraft verstanden – er nennt das Genie den >>Günstling der Natur<<, d. h. den von der Natur so Begünstigten, dass er wie die Natur [...] Musterhaftes schafft, ohne bloß Regelgerechtes herzustellen. Dabei ist offenbar die Bestimmung der Kunst als das Schaffen des Genies von der Kongenialität des Aufnehmenden niemals wirklich zu trennen. Beides ist ein freies Spiel.“<sup>403</sup>

Dieses freie Spiel zwischen Produzent und Rezipient beschrieb Hegel wie erwähnt als „die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit“.<sup>404</sup> Das Spielerische und Natürliche innerhalb ästhetischer Erfahrung wurde bei Kant wie später bei Adorno der Orientierung an erstarrten Begriffen entgegengesetzt.<sup>405</sup> Wie Schiller und Adorno hob auch Gadamer im kantischen Sinne die Bedeutung des Spiels für das menschliche Leben und Kunst(er)leben hervor: „Die erste Evidenz, die wir uns da verschaffen müssen, ist, dass Spiel eine elementare Funktion des menschlichen Lebens ist, so dass menschliche Kultur ohne ein Spielelement überhaupt nicht denkbar ist.“<sup>406</sup> Für ihn war „die zweckfreie Vernünftigkeit im menschlichen Spielen“<sup>407</sup> entscheidend, „dass da etwas *als etwas gemeint* ist, auch wenn es nichts Begriffliches, Sinnvolles, Zweckhaftes ist, sondern etwa die reine selbstgesetzte Bewegungsvorschrift“.<sup>408</sup> Gadamer stellte einen passenden Bezug zu moderner, postidealistischer bzw. -idealistischer Kunst und Werkästhetik des 20. Jahrhunderts her, der ihn einmal mehr in die Nähe Adornos rückt: moderne Kunst versucht durchweg, den Abstand zwischen Werk und Betrachter zu durchbrechen.<sup>409</sup> Eben diese Interaktivität und Kongenialität des Betrachters, seine Interaktion mit dem Kunstwerk und damit dem für es verantwortlichen Künstler, stellt den Kern von Gadammers hermeneutischer Rezeptionsästhetik dar, die nicht selten an die Schopenhauer'sche Verschmelzung von kontempliertem Werk und kontemplierendem Betrachter erinnert:

„Der Zuschauer ist offenkundig mehr als nur ein bloßer Beobachter, der sieht, was vor sich geht, sondern ist als einer, der am Spiel >>teilnimmt<<, ein Teil von ihm. [...] Es ist ein ständiges Mit-tätig-Sein. [...] Es ist ein synthetischer Akt. Wir müssen vereinigen, vieles zusammenbringen.“<sup>410</sup>

Zusammenfassend lässt sich behaupten, dass es Gadamer nach dem Kunsthistoriker Richard Hamann um „die Eigenbedeutsamkeit der Wahrnehmung“<sup>411</sup> ging. In der Hegel'schen „Ästhetik“ wird die Betonung des *Natürlichen* im Genialischen auf die Nationen und Kulturen der Welt übertragen, beispielsweise Gesangs- und Melodie- Begabung auf Italiener.<sup>412</sup> Das Genie Hegels vereint unbeschwert Talent, Studium und Fleiß, Visionen und Antrieb in sich und *bleibt* produktiv. Je größer Talent und Genie des Künstlers,

---

<sup>400</sup> Ebd., S. 367.

<sup>401</sup> Ebd.

<sup>402</sup> Ebd.

<sup>403</sup> Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 27.

<sup>404</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 14.

<sup>405</sup> Vgl.: Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 28.

<sup>406</sup> Ebd., S. 29.

<sup>407</sup> Ebd., S. 30.

<sup>408</sup> Ebd., S. 32.

<sup>409</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>410</sup> Ebd., S. 31-37.

<sup>411</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 37.

<sup>412</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 368.

„desto weniger weiß es von einer Mühseligkeit im Erwerben der für die Produktion notwendigen Geschicklichkeiten. Denn der echte Künstler hat den *natürlichen* Trieb und das unmittelbare Bedürfnis, alles, was er in seiner Empfindung und Vorstellung hat, sogleich zu gestalten. Die Gestaltungsweise ist *seine* Art der Empfindung und Anschauung, welche er mühelos als das eigentliche ihm angemessene Organ in sich findet.“<sup>413</sup>

Von einem wirklich qualifizierten Künstler ist also (auch laut Nietzsche [1844-1900]<sup>414</sup>) eine gute Mischung aus genialischer Inspiration, Selektion und Fleiß zu erwarten. Doch alle geistigen und begeisternden Fähigkeiten wären für die genannten Autoren nichts ohne ergänzende praktische: genialische Ideen müssen auch adäquat umgesetzt werden, um Rezeption zu ermöglichen. Das Genie hat darin eine für sich, sein Werk und den Rezipienten bewusstseins- und welterweiternde Funktion bzw. Wirkung und trägt damit zu einer Bereicherung der ästhetischen Lebenswelt bei:

„Die Tätigkeit des Genies bringt nicht nur ein bildendes, sondern auch ein einbildendes Plus in die Welt, nämlich einen Strom von Handlung und einen Wachtraum von Bedeutungen, welche in der Welt teils eingeschlafen sind, teils überhaupt noch schlafen.“<sup>415</sup>

Entscheidend für die Hegel'sche Kunstphilosophie ist Hegels Abkehr vom zeitgenössischen, subjektivistisch-ironischen Geniekult, dessen berühmteste deutsche Verfechter u. a. Schelling, Schopenhauer sowie die Dichter und Theoretiker des „Sturm und Drang“ und der (Früh-)Romantik waren. Für Hegel ist das Genie kein auf seinem kreativen Fachgebiet omnipotentes, einzelgängerisches Individuum, sondern ein in den Plan der Vernunft und die diesem folgende menschliche Gemeinschaft integriertes Moment des kollektiven Fortschritts.<sup>416</sup> Das Kunstwerk ist „wie Hegel mit ausdrücklichem Bezug auf Schelling ausführt, als ein >>Produkt des Individuums, des Genies, aber der Menschheit angehörend<<<“<sup>417</sup>.

**Begeisterung:** Der nächste Schritt zur Verwirklichung des Kunstwerks ist die Begeisterung: „Die Tätigkeit der Phantasie und technischen Ausführung nun, als Zustand im Künstler für sich betrachtet, ist das, was man drittens [nach Talent und Genie, Anm.] *Begeisterung* zu nennen gewohnt ist.“<sup>418</sup> Die Umwandlung von theoretischer Inspiration in praktische Produktion verläuft *innerhalb* der Begeisterung – sie ist subjektiver Geistesblitz der Phantasie und objektive künstlerische Tat zugleich.<sup>419</sup> Ein wahrhaft lebendiger und aufgeschlossener Künstler erfährt nahezu permanent Begeisterung und Inspiration.

**Objektivität der Darstellung:** Rein äußerliche, oberflächlich-technische oder Innerlichkeit nur andeutende und daher banal-pathetische Objektivität hat den Künstler weder zu interessieren noch zu begeistern. Das Ziel der künstlerischen Objektivität ist es dagegen, die volle Substanz des (auch subjektiven) Inhalts, das Innere des Künstlers, in einer idealen Synthese aus differenziertem Pathos und tiefem Gefühl sowie objektiver Wahrheit und bestimmter Offenheit für den Rezipienten erkenntlich werden zu lassen. Als ideales Beispiel eines beseelten und tiefsinnigen, aber auch

---

<sup>413</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 369. Auch Solger definierte Künstler als Träger des Genies und beschrieb sie in deutlicher Analogie zu Hegel. Vgl.: Solger, Karl Ferdinand Wilhelm: Über den Ernst in der Betrachtung und dem Studium der Kunst. In: Ders.: Nachgelassene Schriften und Briefwechsel. Hrsg. von Tieck, Ludwig und von Raumer, Friedrich, Heidelberg 1973, S. 427.

<sup>414</sup> Vgl.: Nietzsche, Friedrich: Viertes Hauptstück: Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller. 155. *Glaube an Inspiration*. Und: 163. *Der Ernst des Handwerks*. In: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister I. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Vierte Abteilung, zweiter Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1967, S. 148-149 und S. 154-156.

<sup>415</sup> Bloch, Ernst: Ästhetik des Vor-Scheins I. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main 1974, S. 26.

<sup>416</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 332.

<sup>417</sup> Ebd., S. 348.

<sup>418</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 370.

<sup>419</sup> Vgl.: Ebd., S. 371-372.

objektiv-klares Künstler wird Schiller bemüht.<sup>420</sup> Der Grund für die Vortrefflichkeit von Künstlern auf Schillers Niveau wird in Analogie zur Metaphysik von Sein/Wesen und Schein genau erklärt:

„Denn das Höchste und Vortrefflichste ist nicht etwa das Unaussprechbare, so daß der Dichter in sich noch von größerer Tiefe wäre, als das Werk dartut, sondern seine Werke sind das Beste des Künstlers und das Wahre, was er ist, das *ist* er, was aber nur im Innern bleibt, das ist er nicht.“<sup>421</sup>

Denn letztlich gilt Novalis' Satz: „Der Künstler gehört dem Werke und nicht das Werk dem Künstler.“<sup>422</sup>

**Subjektive Manier:** Die Manier und der frühneuzeitliche Kunststil des Manierismus sind der künstlerischen Subjektivität, der möglichst ausgefeilten und eigenständigen, oft auch selbstzweckhaften künstlerischen Konzeption und technischen Ausführung verpflichtet. Dadurch kommt „die Manier nicht etwa der wahren Kunstdarstellung direkt entgegen, sondern behält sich mehr die äußeren Seiten als Spielraum vor“.<sup>423</sup> Sie steht mehr für die partikulären und dadurch zufälligen Eigentümlichkeiten des Künstlers, die statt der Sache selbst und deren idealer Darstellung in der Produktion des Kunstwerks hervortreten und sich geltend machen.<sup>424</sup>

**Stil:** Der Künstler hat sich bestimmten, aus der inneren Notwendigkeit einer Kunstgattung heraus entstehenden Stilgesetzen zu fügen, die sich „auf diejenigen Bestimmungen und Gesetze künstlerischer Darstellung ausdehnen, welche aus der Natur einer Kunstgattung, innerhalb derer ein Gegenstand zur Ausführung kommt, hervorgehen“.<sup>425</sup>

**Originalität:** Die Originalität vereint die Subjektivität der Manier mit der Objektivität der Stilgesetze und ist die Essenz eines geistigen, in sich schlüssigen und wirklich eigenständigen Kunstwerks.<sup>426</sup> Dieses wahre, authentische und immanent individuelle Kunstwerk

„erweist seine echte Originalität nur dadurch, daß es als die *eine* eigene Schöpfung *eines* Geistes erscheint, der nichts von außen her auflieft und zusammenflickt, sondern das Ganze im strengen Zusammenhange aus einem Guß, in einem Tone sich durch sich selber produzieren läßt, wie die Sache sich in sich selbst zusammengeent hat“.<sup>427</sup>

## Das Ende der Kunst

Dieser Abschnitt wird sich mit der berühmten, kontroversen und so häufig missverstandenen Hegel'schen These vom „Ende der Kunst“ auseinandersetzen. Sie stellt wohl die am häufigsten mit der „Ästhetik“ in Verbindung gebrachte kunstphilosophische Aussage Hegels dar. Ihre gängige, naive Auffassung ist, dass die Kunst, nach dem Durchlaufen der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstformen und dem sukzessiven Übergang in Religion und Philosophie im Zeitalter der Moderne einfach endet und nicht mehr die Fähigkeit als Geistesmedium besitzt. Die folgenden Untersuchungen sollen zeigen, dass Hegels These in eine völlig andere und wesentlich differenziertere Richtung geht. Die Kunst erreicht im Verlauf der Weltgeschichte immer wieder (formale wie inhaltliche) Grenzen und endet auch in einer bestimmten Hinsicht. Dieses Ende betrifft aber nur einen, wenn auch wichtigen, Entwicklungsstrang der Kunst, ihrer Aufgaben, Ziele und Berechtigung; schlicht ihrer Existenz als fester Bestandteil des geistigen Lebensprozesses und der (allgemein-)menschlichen Kultur. Die deutliche (Er-)Klärung dieser Hegel'schen Aussage und der Beweis der kunstphilosophischen Tatsachen gegen alle populären wie wissenschaftlichen

---

<sup>420</sup> Vgl.: Ebd., S. 375.

<sup>421</sup> Ebd., S. 375-376.

<sup>422</sup> Zitiert nach: Lohweide, Bernward: Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantisierenden Diskurs. Amsterdam-Atlanta 2000, S. 130.

<sup>423</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 376.

<sup>424</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>425</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 379.

<sup>426</sup> Vgl.: Ebd., S. 380.

<sup>427</sup> Ebd., S. 383.

Fehlinterpretationen wie den sogenannten „Klassizismusvorwurf“ stellt einen Beitrag dieser Dissertation zu einer sachlichen, vorurteilsfreien und aktuellen Hegelforschung dar. Der Klassizismusvorwurf ist eine bereits zeitgenössische und bis heute anhaltende Reaktion auf die Hegel'sche Idealisierung der griechischen Antike. In der Auseinandersetzung mit der Bedeutung von Hegels Griechenbild, die in den Klassizismusvorwurf gegen die „Ästhetik“ eingeht, sieht man gerade diese Idealisierung Griechenlands als die Krux der „Ästhetik“ an. Diese Einsicht, dass die Moderne ein Griechenbild entwirft, das die antike Kultur „idealer“ ansieht, als sie war, formuliert schon 1793 Wilhelm von Humboldt.<sup>428</sup> Im Folgenden wird u. a. auf die „Ästhetik“ selbst, Studien Eva Geulens und Gadamers sowie die Forschungsergebnisse in verschiedenen Veröffentlichungen Gethmann-Siefert eingegangen. Aus der systematischen Konzeption der „Ästhetik“ ergeben sich zwei Schwierigkeiten, welche die Kritik immer wieder bemängelt. Die *These vom Vergangenheitscharakter* der Kunst enthält das Problem, dass Hegel anscheinend für die Gegenwartskunst die „Geschichtlichkeit“ der Kunst und die geschichtliche Bedeutung des Ideals zu bloßer „Ästhetizität“, zu rein ästhetisch wertenden Kriterien verdünnt. Hand in Hand damit geht der Klassizismusvorwurf, das Bedenken, dass durch die Auszeichnung einer vollendeten Kunst alle nachfolgende im ästhetischen Wert sinke.<sup>429</sup> Gethmann-Siefert macht deutlich, dass vom Klassizismusvorwurf nichts zu halten ist: er beruht in ihren Augen auf Projektion und falschem Verständnis. Der Klassizismusvorwurf lässt sich auf dem Hintergrund der Entwicklungsgeschichte relativ leicht und eindeutig entkräften. Die Auszeichnung der griechischen Kunst geschieht nämlich nicht mit Hilfe ästhetischer Kriterien, sondern durch eine geschichtsphilosophische Reflexion. In der Antike erscheint das Ideal als Lebendigkeit der Idee, die Kunst wird zur schönen Kunst, weil die geschichtlich mögliche Form der Geistigkeit mit der Vermittlungsweise der Kunst harmoniert.<sup>430</sup> Die Entkräftung des Klassizismusvorwurfs bestätigt die zeitlose Wirkungskraft von Kunst und ihrer Rezeption: nach dieser Entkräftung gewinnt man eine Bestimmung der Kunst, die auch in der gegenwärtigen Diskussion richtungweisend sein kann. Die Kunst, gilt sie nicht als grundsätzlich durch das Wissen überholt, kann auch in der Moderne die Humanitäts- und Freiheitsforderung aufrechterhalten, zu veränderndem Handeln motivieren.<sup>431</sup> Hier ist eine gewisse Nähe zu Adornos These von der (modernen) Kunst als „gesellschaftliche Antithese zur Gesellschaft“<sup>432</sup> und seiner generellen Nähe zu Utopie und Befreiung erkennbar (vgl. Kapitel III.). Auch Schopenhauers und Nietzsches „metaphysisches Erwachen“ durch Kunstrezeption klingt hier an (vgl. Kapitel II.). An einer frühen Stelle der „Ästhetik“ findet sich die entscheidende Hegel'sche Formulierung zum „Ende der Kunst“. Für Hegel

„ist und bleibt die Kunst nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes. Damit hat sie für uns auch die echte Wahrheit und Lebendigkeit verloren und ist mehr in unsere *Vorstellung* verlegt, als daß sie in der Wirklichkeit ihre frühere Notwendigkeit behauptete und ihren höheren Platz einnähme.“<sup>433</sup>

Dies ist gerade in Bezug auf die Vergangenheit (und damit vor allem die symbolischen und klassischen Kunstformen) so zu verstehen,

„dass die Kunst nicht mehr diejenige Befriedigung der geistigen Bedürfnisse gewährt, welche frühere Zeiten und Völker in ihr gesucht und nur in ihr gefunden haben, – eine Befriedigung, welche wenigstens von Seiten der Religion aufs innigste mit der Kunst verknüpft war.“<sup>434</sup>

<sup>428</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 140.

<sup>429</sup> Vgl.: Ebd. S. 268.

<sup>430</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>431</sup> Vgl.: Ebd., S. 287.

<sup>432</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 19.

<sup>433</sup> Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 25.

<sup>434</sup> Ebd., S. 24.

Gadamer hat diesen Sinnverlust, der durchaus auch als Befreiung bzw. Autonomisierung der Kunst aus Alltag und Autorität verstanden werden kann, treffend beschrieben: in der modernen Welt, ihrer Kunst und Kultur

„gibt es kaum noch mehr etwas ebenso allgemein Verbindendes und für eine ganze Epoche Verbindliches. [...] Ob es sich nun um Lebensordnungen des Kultus oder der Herrschaft handelt oder auch nur um das neue Lebensgefühl von Gewerbefleiß und bürgerlicher Tugend – es sind für uns Werke der Kunst, aber ehemals waren es zugleich Werke, in denen sich alle wiedererkannten. [...] Erst seit wir Kunst als Kunst denken, wird zur Frage, was ehemals sich selbst beantwortete“<sup>435</sup>

Form und Inhalt der Kunst werden so immer heterogener, regelloser und freier. Für ihre ästhetische Qualität birgt dies Chancen wie Risiken. Die Konsequenzen sind folgende Anzeichen eines Fortschritts in der Hierarchie des absoluten Geistes:

„Die eigentümliche Art der Kunstproduktion und ihrer Werke füllt unser höchstes Bedürfnis nicht mehr aus; wir sind darüber hinaus, Werke der Kunst göttlich verehren und sie anbeten zu können; der Eindruck, den sie machen, ist besonnener Art, und was durch sie in uns erregt wird, bedarf noch eines höheren Prüfsteins und anderweitiger Bewährung. Der Gedanke und die Reflexion hat die schöne Kunst überflügelt.“<sup>436</sup>

Gadamer attestierte der Frage nach dem Ende der Kunst allerdings eine anhaltende Aktualität und schloß von dieser auf die (sogar gesteigerte) Aktualität der Philosophie bzw. Ästhetik.<sup>437</sup> Gedanke und Reflexion äußern sich neben dem allgemeinen Übergang in Religion und vor allem Philosophie gerade in der spezialisierten, aufgeklärten Philosophie der Kunst bzw. Wissenschaft der Kunst.<sup>438</sup> In „Die Aktualität des Schönen“ widerlegte Gadamer allerdings überzeugend und ganz im Sinne Adornos die These eines Endes der Kunst und ihrer unmittelbaren Erfahrung zugunsten des philosophischen Begriffs. Dabei bezog er sich konkret auf das – selbstzweckhafte und selbstbewusste – Kunstwerk selbst, vor allem auf das moderne Kunstwerk:

„Die Erwartung, dass man den Sinngehalt, der uns aus Kunst anspricht, im Begriff einholen kann, hat Kunst immer schon auf gefährliche Weise überholt. Eben das war aber Hegels leitende Überzeugung, die ihm zu dem Thema von dem Vergangenheitscharakter der Kunst führte.“<sup>439</sup>

Er widersprach Hegel und setzte dem Begriff das einzelne Kunstwerk als einzigartige Setzung und symbolischen Verweis entgegen: „Der Sinn eines Kunstwerks beruht vielmehr darauf, dass es da ist.“<sup>440</sup> Die Individualität, Einzigkeit und Eigenheit jedes Kunstwerks und ihre Wirkung auf den Rezipienten hat Gadamer noch genauer definiert: es konfrontiert ihn mit einer *Aura* (vgl. die Walter Benjamins in Kapitel III.) von Besonderheit, Neuheit und spontanem Seinszuwachs: „Es ist ein Stoß, ein Umgestoßenwerden, was durch die Besonderheit geschieht, in der uns jede künstlerische Erfahrung entgegentritt.“<sup>441</sup> Dieser „Stoß“ hat für Gadamer, der sich gegen jegliche positivistische „Informationsästhetik“<sup>442</sup> wendet, nichts mit rationaler Quantifizierung zu tun, sondern ist darüber erhaben. Die Unersetzbarkeit hebt das Kunstwerk ganz im Hegel’schen Sinne aus dem prosaisch-praktischen Alltagstreiben heraus und erweitert das ontologische Spektrum der vom Menschen wahrnehm- und erlebbaren Welt. Gegen Zweckrationalität, alltägliche Prosa und den Fortschrittsehtusiasmus Benjamins (vgl. Kapitel III.) „ist das Werk der Kunst für Gadamer *unersetzlich*. Selbst im Zeitalter der Reproduzierbarkeit, in dem wir stehen, in dem Kunstwerke höchster Art in außerordentlich guter Qualität der Abbildung uns begegnen, bleibt das wahr.“<sup>443</sup> Dies

<sup>435</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 209-213.

<sup>436</sup> Ebd.

<sup>437</sup> Vgl.: Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 5.

<sup>438</sup> Vgl.: Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 25-26.

<sup>439</sup> Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 43.

<sup>440</sup> Ebd., S. 44.

<sup>441</sup> Ebd., S. 45.

<sup>442</sup> Ebd., S. 51.

<sup>443</sup> Ebd., S. 47. Vgl.: Ebd., S. 46-47.

liegt darin begründet, dass man *nur im Kunstwerk selbst* das, was es zu sagen hat, finden kann.<sup>444</sup> Für Gadamer und seine hermeneutische Ästhetik erhebt Kunst einen universell kommunikativen Anspruch. Dieser findet „seinen Ausdruck in dem spezifischen Charakter des Seinszuwachses, der repräsentatio, des Gewinns an Sein, den ein Seiendes dadurch erfährt, dass es sich darstellt“.<sup>445</sup> Und rezipiert, verstanden wird. Mit Adorno sprach Gadamer Hegel die Wertschätzung dieses genuin ästhetischen Seinszuwachses zugunsten der systematischen Überbewertung von Begrifflichkeit ab, vor allem nach dem angeblichen „Ende der Kunst“.

Wie jede Wissenschaft entwickelt sich die Wissenschaft der Kunst kontinuierlich weiter, gewinnt an Horizont und Präzision, Protagonisten und Material. Die wissenschaftliche Untersuchung von Kunst hat sich in Theorie und Praxis seit dem Idealismus stark weiterentwickelt und ist bis heute zu großen Erkenntnissen und Standardwerken über verschiedenste Phänomene der Kunst gelangt. Auch die gefährliche, manipulativ-suggestive, automatisierte Funktion von Kunst und Schönheit in der Moderne ist von Aktivisten wie Lenin und Goebbels sowie Analytikern wie den Mitgliedern der „Frankfurter Schule“ und des französischen Strukturalismus genau behandelt worden. Diese Forschungen müssen und werden in Zukunft weitergehen, um die weitere Differenzierung des kulturellen Gedächtnisses der Menschheit zu gewährleisten. Viele wissenschaftliche Fachgebiete und Methoden werden sich erst in Zukunft eröffnen. Der kunstgeschichtliche und ästhetische Diskurs wird fortgeführt werden und seine fundamentale kulturelle Bedeutung behalten. Im Gegensatz dazu gab es innerhalb der Philosophiegeschichte auch skeptische Stimmen, die analog zum *Ende der Kunst* auch das *der Metaphysik* und das *der Philosophie* an sich behaupteten, wie Gadamer erkannt hat: er verweist auf die Proklamation eines Endes der Metaphysik, ja der durch rein faktische Wissenschaft zu ersetzenden Philosophie überhaupt, durch Auguste Comte (1798-1857) und Martin Heidegger (1889-1976).<sup>446</sup> Beide Positionen, die Comtes und die Heideggers, sind von Adorno aufs Härteste kritisiert worden (vgl. Kapitel III.) und bilden harte Kontraste zu seiner Philosophie einer reflektierten Bewahrung von Metaphysik. Zu Heideggers Position, die eher ein Ende der Metaphysik (durch das Einmünden der Philosophie in Wissenschaft und Technik) als eines der Kunst erkennt, hat Günter Seibold eine interessante und ambivalente Entdeckung gemacht: bei Hegel ist das Ende der Kunst unumstößlich und nicht mehr rückgängig zu machen. Werke, in dem Sinne, wie es sie vor dem Ende der Kunst gab – das Absolute in der ihm adäquaten Form darstellend – gibt es bei deren Ende nicht mehr – wir beugen nicht mehr das Knie. Bei Heidegger aber schon. Wie er einerseits die Hegel-These radikalisierte, so setzte er sie auch in die Schwebel, indem er an ein absolutes Ende der – geschichtsbildenden, wahrheitsstiftenden Kunst nicht zu glauben vermochte: „Die Entscheidung über Hegels Spruch ist noch nicht gefallen.“ Heidegger betrachtete das frühe 20. Jahrhundert jedoch als zu korrupt und verkommen, als dass eine wirklich wirkmächtige Kunst Macht und Respekt genießen könnte.<sup>447</sup> Das Ergebnis der obigen Hegel'schen Ausführungen zum nur scheinbaren Ende der Kunst fasst Gethmann-Siefert zusammen – die gängige Kritik verfehlt für sie Hegels Intention. Denn Hegel selbst ging es lediglich darum, die Orientierungsleistung der Kunst in der modernen Welt von der Bedeutung der Kunst in der griechischen und orientalischen Welt zu unterscheiden. Hegel behauptet mit seiner These vom Vergangenheitscharakter der Kunst lediglich, dass für die „wissenschaftsfordernde“ Vernunft der aufgeklärten Moderne *die nur sinnlich-anschauliche Vermittlung der Idee nicht zureiche*. Deshalb ließ er sie von Religion und Philosophie überholen. Die Kunst kann nicht als der *einzig* kulturell bedeutsame Faktor der Moderne angesehen werden; sie ist auch nicht der ausgezeichnete Ansatz der Philosophie wie Schellings *Organon*.<sup>448</sup> Die Kunst besteht also weiter, wenn auch innerhalb eines veränderten geistesgeschichtlichen – und metaphysischen – Referenzrahmens. Gethmann-Sieferts Rezeptionsansatz verdeutlicht Hegels radikale Modernität und anachronistische Weitsicht. An der obigen systematischen Konzeption des absoluten Geistes zeigt sich weniger Hegels Dogmatismus als vielmehr seine kritische Stoßrichtung der These vom Ende der

<sup>444</sup> Vgl.: Ebd., S. 50.

<sup>445</sup> Ebd., S. 49-52.

<sup>446</sup> Vgl.: Gadamer, Hans-Georg: *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*. Tübingen 1993, S. 207.

<sup>447</sup> Vgl. und zitiert nach: Seibold, Günter: *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht*. Freiburg 1997, S. 59.

<sup>448</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: *Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXVI-XXVII.

Kunst. Hegel schwor den Hoffnungen der Goethezeit, die seine Schüler und Anhänger teilten (und die weithin auch die Druckfassung der *Ästhetik* prägen) auf eine Erneuerung des gesamten öffentlichen Lebens durch die Kunst ab (vgl. Schopenhauer). Als einzige und umfassende Form der Orientierung ist die Kunst in der Tat zu Ende. Formal ist dieses Ende der Kunst aber zugleich eine Wende zu unerschöpflichen neuen Möglichkeiten. Indem die Kunst ihre selbstverständliche, vorreflexive Einbettung in das gesellschaftliche Leben verliert, wird die subjektive Geschicklichkeit des Künstlers freigesetzt, sich jedes historisch auftretenden Stils und jedes Inhalts zu bedienen.<sup>449</sup> Die *Postmoderne* ist eröffnet. Diese Kehre von endgültigem Verschwinden der Kunst hin zu ihrer (nach wie vor in sich notwendigen) alternativen und internationalen Weiterentwicklung in der Zukunft stellt die notwendige wissenschaftliche Korrektur in der Auffassung vom „Ende der Kunst“ dar. Statt „Ende der Kunst“ ist „Zukunft der Kunst“ der entscheidende Begriff. In der Kunst – gerade in der Kunst, die ihrer höchsten Möglichkeit nach „für uns etwas Vergangenes ist“ – wird dem Bürger eines modernen Staates die Möglichkeit eröffnet, zu einem eigenen Geschichts- und Selbstbewusstsein zu finden, in das Errungenschaften der Tradition integriert werden, und zwar Hegels Ansicht nach die der Kultur Europas wie der gesamten Welt. Frei vom religiösen Inhalt und konzentriert auf den *Humanus*, den Menschen, der sich als vernünftiges und freies Wesen realisieren soll, vermittelt die Kunst ein Spektrum von Weltanschauungs- und Selbstrealisationsmöglichkeiten, das von der politischen Existenz als Bürger eines modernen Staates nicht getrennt, sondern auf diese bezogen wird. Jeweils auf die eigene Situation bezogen, führen die Künste durch Gestaltung und Inhalt zu Reflexion, Infragestellung allzu sicherer Gewissheiten und motivieren damit zur Kritik.<sup>450</sup> Auf den philosophischen Gesamtkontext dieser Dissertation sowie den entscheidenden weltgeschichtlichen Duktus von voraufgeklärten hin zu aufgeklärten Gesellschaften bezogen, sind die Konsequenzen folgende: Kunst ist und bleibt die *Bildung* des Menschen, sie leistet diese Bildung aber im Rahmen der aufgeklärten Welt und vor der Kulisse wissenschaftlicher Vernunft in Form von *Alternativvorschlägen* in Weltdeutung und Handeln, nicht in Form von *Vorschriften*, *Geboten* mit religiösem Letztgültigkeitsanspruch. Kunst bildet durch alternative Anschauungen der Welt und Vorstellungen menschlichen Handelns zur kritischen Reflexion: sie ist „formelle Bildung“.<sup>451</sup> Dementsprechend konstatierte Gadamer (mit Adorno): „Hegels Vorlesungen zur Ästhetik gehören zu den Werken Hegels, die das Denken der kommenden Zeit am Tiefsten bestimmt haben.“<sup>452</sup>

Die Kunst hält den Einzelnen vom Abdriften in Einseitigkeit, Egoismus und Zweckrationalismus ab: durch die Pluralität möglicher Weltanschauungen löst die Kunst die Reflexion auf die Begrenztheit der eigenen Lebensform und die Fixierung auf die Befriedigung in kontingenten Privatinteressen aus.<sup>453</sup> Interkulturalität und Ablösung vom Egoismus prägen auch die Ästhetik Schopenhauers, in welcher die Kunst unter anderem dazu dient, den Betrachter zumindest kurzfristig aus den Zwängen seines Ichs und seines Umfeldes zu befreien. Wie Schopenhauer (vgl. Kapitel II.) legte auch Gadamer Wert auf die *Kontemplation* als Form von Kunstrezeption, sowohl als Zugang zu einer metaphysischen Ebene, als auch als Gegengewicht zur zunehmenden Reizüberflutung innerhalb der modernen Welt: „Gerade darin liegt [...] die Auszeichnung der Kunst, dass das, was in ihr zur Darstellung kommt, ob reich oder arm an Konnotationen oder ein reines Nichts derselben, uns zum Verweilen und zur Zustimmung bewegt wie ein Wiedererkennen.“<sup>454</sup> Geulen hat in „Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts“ eine Beobachtung gemacht, die zu Gadammers Ansatz einer überzeitlichen Aktualität von Kunst(-Rezeption) passt und wie bei diesem Tradition und Fortschritt dialektisch mit einbezieht: im Aspekt des Endes der Kunst verschränken sich nicht nur Ästhetik und Antiästhetik, sondern auch die scheinbar antipodisch angelegten Stränge der Ästhetiktradition, Kants

<sup>449</sup> Vgl.: Ebd., S. XXVII-XXVIII.

<sup>450</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 35.

<sup>451</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 35-36.

<sup>452</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 208.

<sup>453</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u.a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 370.

<sup>454</sup> Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 59.

ästhetische Erfahrung und Hegels Darstellungsästhetik.<sup>455</sup> Im Gegensatz zur beschleunigten und immer begrenzteren „Echtzeit“ verfügt nämlich jedes Kunstwerk über eine *eigene Zeitdimension*, in welcher der Geist des Rezipienten *im Werk* zu sich selbst findet, erweitert und entspannt wird:

„Jedes Kunstwerk hat also etwas wie eine Eigenzeit, die es uns sozusagen auferlegt. Das gilt nicht nur von den transitorischen Künsten, von Musik und Tanz und Sprache. Wenn wir auf die statuarischen Künste hinüberblicken, erinnern wir uns, dass wir ja auch Bilder aufbauen und lesen oder das wir eine Architektur >>ergehen<<, >>erwandern<<. Das sind auch Zeit-Gänge. Ein Bild wird nicht genauso (schnell oder langsam) zugänglich wie das andere. [...] Es geht in der Erfahrung von Kunst darum, dass wir eine spezifische Art des Verweilens lernen.“<sup>456</sup>

Der (zeitliche wie inhaltliche) Horizont dieses niemals langweiligen, immer (aufschluss-)reichen Verweilens bei Gadamer (vgl. Theunissens Modell des ästhetischen Verweilens, s. Kapitel II.) ist weit, variabel und kann bis ins „Ewige“ reichen.<sup>457</sup> Auf das Kunstwerk bezogen, bei bzw. *in* dem verweilt wird, erkennt man schnell das Bemühen um harmonische Geschlossenheit – trotz der Diskrepanz zwischen Echt- und Eigenzeit sah Gadamer im Moment der organischen Einheitlichkeit, des organischen Wesens (das stark an die Hegel'sche Totalität erinnert) eine Parallele zwischen Leben und Werk.<sup>458</sup> Dieses Wesen ist eine in sich strukturierte Einheit, die nach Kant einer „Zweckmäßigkeit ohne Zweck“ folgt. Wie in Aristoteles' Schönheitsideal ist sie deshalb in sich geschlossen und schön, weil nichts von ihr *weggenommen* und nichts *hinzugefügt* werden kann.<sup>459</sup> Auch Gegenwart und Vergangenheit spielen in Bezug auf Kunst eine Rolle und sind gerade im modernen Kunstwerk ineinander verwoben, was wiederum ein „Ende der Kunst“ ausschließt und stattdessen eine dialektische Kunst-Zeit-Entwicklung im Sinne Hegels erzeugt und fortführt:

„Die Frage, vor die uns Kunst heute stellt, enthält von vornherein die Aufgabe, Auseinanderfallendes und in Spannung Gegeneinanderstehendes zusammenzubringen: auf der einen Seite den historischen Schein und auf der anderen Seite den progressiven Schein. [...] Das eigentliche Rätsel [...] ist gerade die Gleichzeitigkeit von Vergangenem und Gegenwärtigem. Nichts ist bloße Vorstufe und nichts bloße Entartung, vielmehr müssen wir uns fragen, was derartige Kunst als Kunst mit sich selbst vereinigt und auf welche Weise Kunst eine Überwindung der Zeit ist.“<sup>460</sup>

Es ging Gadamer primär darum, „bewusstzumachen, dass es eine Leistung des Haltens des Entgänglichen ist, was wir in unserem Verhalten zur Welt und in unserer gestalterischen Anstrengung – formend oder im Formenspiel mitspielend – meinen“.<sup>461</sup> Darum, „das Bleibende aus dem Flüchtigen heraus“<sup>462</sup> zu erkennen. Dabei sind weder die Vergangenheit bzw. Tradition, noch die Gegenwart bzw. Progression zu unterschätzen. Deren dialektische Ergänzung im Rezipienten ist ein hermeneutisch-ästhetischer *Übertragungsvorgang* und Gadamers Ziel.<sup>463</sup> Die erwähnte *formelle Bildung* stellt dabei im Idealfall bis heute keine soziale Anpassung oder die erstrebte Beherrschung eines objektiven Bildungskanons dar, sondern ist die freiwillige und aus intellektuellem wie ästhetischem Antrieb des einzelnen Subjekts entstehende Verfeinerung dieses einzigartigen und autonomen Subjekts selbst. Es entwickelt anhand der objektiv gegebenen, aber von ihm zur Beschäftigung bzw. Untersuchung ausgewählten Kunstwerke seine subjektiven Eindrücke, Erfahrungen, Schlüsse, Emotionen, Vorlieben, Abneigungen etc.; prägt, prüft und verfeinert nach und nach sein Wissen und Fachwissen, seine sinnliche wie geistige Wahrnehmung, sein ästhetisches Empfinden und seinen Geschmack in der aus Objektivität und Subjektivität entstehenden Synthese der persönlichen Bildung. Der Gebildete erweitert das Spektrum der ihm möglichen Erfahrungen, Gedanken und Emotionen kontinuierlich, überwindet eventuelle Beschränktheiten und erfährt in der Kunst Situationen, Menschen, Bezüge, Zeiten und Welten, die sich ihm in der omnipräsenten Prosa

<sup>455</sup> Vgl.: Geulen, Eva: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts. Frankfurt am Main 2002, S. 47.

<sup>456</sup> Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 60.

<sup>457</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>458</sup> Vgl.: Ebd., S. 56-57.

<sup>459</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>460</sup> Ebd., S. 60-61.

<sup>461</sup> Ebd., S. 61.

<sup>462</sup> Ebd., S. 62.

<sup>463</sup> Vgl.: Ebd., S. 64-65.

des modernen Alltags niemals eröffnen können. In Bezug auf die Religion ist noch zu bemerken, dass die Kunst für Hegel in der erhabenen Naturreligion eine Vorstufe und in der christlichen eine Zukunft hat. Denselben Gedanken hat er auch für den Staat wiederholt, der einmal ein *Kunstwerk* gewesen sei, aber nun in der Komplexität der modernen Institutionen über die Kunst hinausgewachsen ist.<sup>464</sup> In der Moderne wird auch die Religion nach und nach selbst als inhaltliches Zentrum der Kunst abgelöst. Der lebendige Mensch selbst rückt in allen Facetten seiner unerschöpflichen Vielseitigkeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Kunst vermag durch die Lösung vom religiösen Inhalt der Gottesvorstellung – durch die Proklamation des *Humanus* als des neuen Heiligen zu einer Mannigfaltigkeit von Gestaltungen und Wirkungen zu gelangen.<sup>465</sup> Gerade hier zeigt sich die zeitlose Notwendigkeit der Kunst als Chronistin und Spiegelung der jeweiligen kulturellen, menschlichen, politischen, sozialen und ästhetischen Entwicklungen im unerbittlichen Lauf der Zeit. Kunst verfügt immer über ein unverzichtbares und universell wirksames dokumentarisches, kritisches, aber auch affirmatives oder mobilisierendes, hoffnungsvolles oder bewegendes Potential, eine aufflammende, individuelle Dynamik und Kraft jenseits aller grauen, prosaischen und kleinlichen Einschränkungen und Diskussionen des jeweiligen sozialen Umfeldes. Die reflektierte ästhetische (Selbst-)Darstellung des Menschen und der ihn umgebenden Verhältnisse durch die Kunst muss zu allen Zeiten ein zentrales Anliegen der Menschheit sein, wenn sie dem bloßen Dahinvegetieren in natürlichen wie gesellschaftlichen Schranken entgehen will. Ein rein auf Religion und/oder Staatswesen beruhendes Geistesleben „nach der Kunst“ ist für Hegel keineswegs erstrebenswert. Die Kunst ist auch in den modernen gesellschaftlichen Zusammenhängen, beispielsweise im modernen Staat als *formelle Bildung* unverzichtbar. Auch hier wird neben dem Gedanken, dass die Kunst nicht die einzige Orientierungskraft des modernen Staates ist, der andere Aspekt wichtig, dass die Kunst gleichwohl in der modernen Welt ihren unverzichtbaren Stellenwert behält. Ihre Version der Stimulation kritischer Reflexion ist vorwissenschaftlich möglich, aber auch nötig, weil die „Vernunftidee für jedermann“ nicht durch die Wissenschaft oder die wissenschaftliche Reflexion, sondern nur über die Anschauung vermittelt werden kann.<sup>466</sup> An dieser Stelle schließt sich ein Kreis des Hegel’schen Systems: „Ästhetik“ und „Enzyklopädie“ von 1830 gehen thematisch wieder in die (bereits behandelten) frühen Schriften über. Unter diesen Aspekten wiederholte Hegel einen wesentlichen Gedanken seiner frühen Überlegungen über die Rolle der Kunst im „Ideal der Volksbildung“ und passt sie dem der Situation des modernen Staates und der vorab systematisch festgelegten Leistungsfähigkeit der Kunst an. Die Überlegungen, die er mit Hölderlin und Schelling in Weiterführung Schiller’scher Gedanken entwickelt hat, bleiben trotz der Betonung der Partialität der Kunst<sup>467</sup> gültig. Zugleich verpflichtete Hegel umgekehrt durch seine Konzeption der Rolle der Kunst als formelle Bildung den modernen Staat, diese Institution kritischer Reflexion zu pflegen, sie sowohl in ihrer Ausbildung zu stützen als auch historisch zu erschließen. Hegel setzte sich vehement dafür ein, „Monumenta Nationum“, die Zeugnisse des „zum Werke gewordenen“ Geistes, zu sammeln und zu präsentieren.<sup>468</sup> Kunst ist für Hegel *die Gegenwart der Vergangenheit*. Damals ein Novum und für Gadamer eine große Auszeichnung der Kunst und ein Sieg über Zeitlichkeit und Geschichte.<sup>469</sup> Der angemessene Ort für diese anschauliche Präsentation ist das (in den Vorlesungen wie in der Druckversion der Ästhetik häufiger thematisierte) *Museum* als würdiges Zentrum für nationale wie globale Kunstwerke. Die Geschichte bleibt dabei neben der Gegenwart bedeutsam und findet durch die Bildung, das heißt in der reflektierenden Betrachtung, einen eigenen gesellschaftlichen Ort: eben das Museum. In der Auseinandersetzung mit dieser spezifisch modernen, reflektierenden Art der Kunstrezeption im Museum forderte Hegel eine historische Ordnung der Exponate, um die Bildung durch Kunst zu befördern.<sup>470</sup> Als Fazit zum Thema „Ende der Kunst“ genügt dieser kurze Satz: „Die Kunst kann zwar

<sup>464</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 359.

<sup>465</sup> Vgl.: Ebd., S. 368.

<sup>466</sup> Ebd.

<sup>467</sup> Vgl.: Ebd., S.370: „Die Künste, im Einzelnen wie in ihrer Gesamtheit bleiben >>partiell<<.“

<sup>468</sup> Vgl.: Ebd., S. 371.

<sup>469</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 208-209.

<sup>470</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXXIII-XXXIV.

keinen Staat mehr stiften, aber ein Staat ohne Kunst ist als aufgeklärter Staat nicht denkbar.“<sup>471</sup> Entsprechende Aussagen finden sich auch in der Staatstheorie der „Grundlinien der Philosophie des Rechts“.

Ein derart differenzierter Ansatz wurde und wird gerne unterschiedlich interpretiert und oft einfach falsch verstanden. Im Folgenden wird auf die *Rezeption* der These vom „Ende der Kunst“ eingegangen. Sie erstreckt sich vom 19. Jahrhundert bis heute und bietet scheinbar endloses Diskussionspotential. Beispielsweise den Klassizismusvorwurf oder Bezüge zur „abstrakten“, „regellosen“ Kunst der Moderne und Postmoderne im 20. Jahrhundert. Bereits in den ersten Auseinandersetzungen mit Hegels Ästhetik wird versucht, die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst, die man bis heute mit der Kritik am Klassizismus dieser Theorie (d. h. der Orientierung jeglicher Kunst und Kunstkritik an der Simplizität und Vollendung schöner griechischer Kunst) verknüpft, in die These von einer „unabschließbaren Zukunft“ der Kunst zu transformieren (Hotho, Vischer<sup>472</sup>, Mundt<sup>473</sup> u. a.). Denn der Vorwurf gegen Hegel lautete, dessen systematisch angelegte Philosophie der Kunst lasse für eine Neuentwicklung der Künste zu wenig Raum, weil sie die Zukunft der Kunst durch einen dogmatisch vorgezeichneten Begriff der Kunst zu Unrecht beschränke und verenge. Neuere Interpretationen entdecken in dieser These gar eine heilsuchende Kritik der Kunst unserer Zeit, durch die sich die Aktualität von Hegels Ästhetik zeige (Karsten Harries)<sup>474</sup>. Sie erweise sich nämlich als prophetische Prognose über das Schicksal der Gegenwartskunst: die Kunst, die zu immer abstrakteren Darstellungen, immer ausgefalleneren Präsentationsformen gelangt, ist zu Ende, und Hegel habe das als einer der wenigen Philosophen erkannt.<sup>475</sup> Auch ein objektiverer, differenzierterer dritter Ansatz ist erkennbar: Im Gegensatz zur Kritik oder Affirmation der These vom „Ende der Kunst“ findet sich in der Auseinandersetzung mit Hegel auch die Annahme, die Vorlesungszeugnisse könnten die These vom „Ende der Kunst“ als einen für Hegel selbst marginalen Gedanken entlarven (Dieter Henrich)<sup>476</sup>, da er sie zugunsten einer unvoreingenommenen und erstaunlich kenntnisreichen und strikt an den Phänomenen orientierten Behandlung der Kunst überwunden habe.<sup>477</sup> Für Gethmann-Siefert „widerstreiten Hegels eigene Annahmen jeder dieser Interpretationen, aber dies lässt sich nur auf der Basis der Quellen zu seinen Vorlesungen eruieren“.<sup>478</sup> Ein weiterer von ihr abgelehnter Interpretationsansatz stammt von Arthur Coleman Danto, der Hegels gesellschaftsfundierende Kunstkonzeption falsch versteht und die Kunst aus der Lebenswelt wie der gesellschaftlichen Relevanz befreien und in eine „Kunstwelt“, deren Bürger der geniale Künstler, der kongeniale Kritiker und die Werke selbst sein sollen, versetzen möchte.<sup>479</sup> Geulen hat das „Ende der Kunst“ bei Hegel und diversen Nachfolgern wie Adorno (s. u.) sowie seine Rezeption genau untersucht und kommt zu folgenden Ergebnissen:

„Das Ende der Kunst ist ein Gerücht. [...] Wenigstens ist so viel Nach- und Überleben beschieden wie der Rede vom Ende der Kunst, die sich seit der >>Querelle des Anciens et des Modernes<< nicht mehr auf

---

<sup>471</sup> Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“, Frankfurt am Main 2000, S. 372.

<sup>472</sup> Friedrich Theodor Vischer (1807-1887), Hegelschüler und Ästhetiker.

<sup>473</sup> Theodor Mundt (1808-1861), Literaturkritiker und Autor ästhetischer Schriften sowie historischer Romane.

<sup>474</sup> Vgl. Harries, Karsten: Hegel on the Future of Art. In: *Review of Metaphysics* 27, 1973/1974, S. 677 ff. und Gethmann-Siefert, Annemarie: Hegels These vom Ende der Kunst und der Klassizismus der Ästhetik. In: *Hegel-Studien* 19, 1984, S. 205 ff.

<sup>475</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXVI.

<sup>476</sup> Vgl.: Henrich, Dieter.: Zur Aktualität von Hegels Ästhetik. Überlegungen am Schluß des Kolloquiums über Hegels Kunstphilosophie. In: *Stuttgarter Hegel-Tage 1970*. Hrsg. von Gadamer, Hans-Georg, Bonn 1974 (*Hegel-Studien Beiheft* 11), S. 295 ff.

<sup>477</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: *Philosophie der Kunst oder Ästhetik*. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXVI-XXVII.

<sup>478</sup> Ebd., S. XXVII.

<sup>479</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Philosophie der Kunst*. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 37-38.

das Ende *einer* bestimmten Kunstpraxis oder Kunstepoche bezieht, sondern seither immer radikaler und sozusagen endgültiger das Leben überhaupt betrifft [...].<sup>480</sup>

Sie erkennt in dieser Rede und ihren vielen Aktualisierungen einen dialektischen Motor von *Produktion und Reproduktion* von Kunst: „Das Ende der Kunst – ein Gründungsmythos der Kunst, eine privilegierte Selbstbeschreibung der Kunstsystems.“<sup>481</sup> Geulen gibt aber auch den weitverbreiteten, durchaus verständlichen Zweifeln an (post-)moderner Kunst und Ästhetik Raum. Für sie kann kein Zweifel sein am wesentlichen Leerlauf und an den bloß noch dramaturgisch inszenierten Effekten aller postromantischen Kunstprojekte. Deshalb involviert die Frage nach dem Ende der Kunst stets auch die nach der Beendbarkeit der Ästhetik, die uns das Ende der Kunst hinterlassen hat und die sich in dem Maße behauptet, wie ihr Ende angestrebt wird (vgl. Adornos Aussage am Beginn der Einleitung dieser Dissertation). Das ist die Ästhetik Hegels, deren berühmtes Ende der Kunst die Moderne widerrief, bevor sie noch begonnen hatte, und ineins damit dafür gesorgt hat, dass immer wieder auf das Ende der Kunst gesetzt wurde.<sup>482</sup> Dennoch zielen ihre Untersuchungen auf die Widerlegung der These und liefern auch konkrete textkritische Beweise dafür:

„Vor Hegel und nach ihm kursiert das Gerücht vom Ende der Kunst, aber *als* Gerücht wird es – mit weitreichenden Folgen – bei Hegel artikuliert. [...] Die Formulierung vom >>Ende der Kunst<< taucht weder in den *Vorlesungen zur Ästhetik* auf noch in den anderen einschlägigen Texten zur Kunst, der *Enzyklopädie* und der *Phänomenologie des Geistes*. Es heißt zwar, dass etwas >>vergangen<<, >>verloren<<, >>vorüber<< sei; dass sie Kunst über sich selbst hinausgegangen sei (14, S. 237), und Hegel behauptet auch, dass es eine Vollendung der Kunst gibt (13, S. 82), dass sie einen >>Endzweck<< hat.<sup>483</sup>

Dagegen ist die „Rede, >Hegels These vom Ende der Kunst< [...] derart verbindlich geworden“, dass „sie längst zur stehenden Redewendung erstarrt ist“.<sup>484</sup> Ihre Etablierung erfolgte „gewiss auch aufgrund der Affinität seines philosophischen Diktums zu Heines Verkündigung des Endes der Kunstperiode anlässlich von Hegels und Goethes Tod“.<sup>485</sup> Doch auch innerhalb dieses endgültigen und geradezu dogmatischen Endes der Kunst gibt es Differenzierungen und (Adornos Ambivalenzen vorwegnehmend) eine dialektische sowie eine graduelle Entwicklung – es gibt (bisher) keine Weise, das Ende der Kunst zu denken, seine Formen zu entwickeln und seine Geschichte zu schreiben, die nicht in Hegel vorgezeichnet wäre. Jenseits des Endes der Kunst gibt es für Hegel keinen Ort der Kunst. Was mit Kunst zu tun hat, ist vom Ende der Kunst her begriffen und gezeichnet. Weder gibt es bei Hegel nur *ein* Ende der Kunst, noch ist jedes einzelne Ende der Kunst eindeutig als *Aufhebung* im Sinne Hegels zu identifizieren. Neben das Ende der Kunst als Aufhebung treten nämlich vergleichsweise unspektakuläre Formen des Endes. Das Erhabene zum Beispiel, das Hegel der symbolischen Kunst zuordnet, entfällt einfach, anderes verläuft sich im alltäglichen Bewusstsein.<sup>486</sup> Hegels „Finalisierung des Endes“ liegt nicht *vor uns* als Aufgabe, sondern *hinter uns* als Aufgegebenes, Mitgegebenes, Hinterlassenschaft oder, wenn man will, Erbe.<sup>487</sup> Das Ende bzw. die Enden zwingen uns zur (Weiter-)Entwicklung einer *Kunstbehandlung ex negativo*. Doch selbst aus dieser negativen Position ergibt sich eine neue Entwicklung *innerhalb* der Kunst: Hegels gleichsam demokratische Pluralisierung des einen Endes in viele und verschiedene ist der Beginn des Endes der Kunst als Diskurs. Denn *am Ende des Endes der Kunst steht kein Ende, sondern ein anderer Anfang*: die Entdeckung des Endes der Kunst als ein Diskurs der Moderne.<sup>488</sup> Es geht darum, „das freizusetzen, was über die Immanenz der Ästhetik hinausweist auf die *Geschichte* der Ästhetik in der Moderne“.<sup>489</sup> Geulen entdeckt auch interdisziplinäre Probleme und Brüche innerhalb der Behauptung eines „Endes der Kunst“: das Ende der Kunst bildet nicht nur die Fuge zwischen Ästhetik und Anti-

<sup>480</sup> Geulen, Eva: *Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts*. Frankfurt am Main 2002, S. 9.

<sup>481</sup> Ebd., S. 10.

<sup>482</sup> Vgl.: Ebd., S. 14-15.

<sup>483</sup> Ebd., S. 21-23.

<sup>484</sup> Ebd., S. 23.

<sup>485</sup> Ebd., S. 24.

<sup>486</sup> Vgl.: Ebd., S. 27.

<sup>487</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>488</sup> Vgl.: Ebd., S. 28-29.

<sup>489</sup> Ebd., S. 29.

Ästhetik, sondern es sitzt auch im Blick auf die für es zuständigen Disziplinen zwischen allen Stühlen. Kunstgeschichte und Literaturwissenschaften sind hier ebenso kompetent oder inkompetent wie Geschichtswissenschaft oder Philosophie. Das Ende der Kunst, das eigentlich *aus der Philosophie* kommt, signalisiert oft genug eine fatale ästhetische Selbstüberhebung und Selbstüberschätzung der Kunst, die mit der Verkündigung ihres Endes sich selbst verabsolutiert.<sup>490</sup> Auch der bereits erläuterte disziplinäre Fortschritt innerhalb des absoluten Geistes (von Kunst über Religion hin zur Philosophie) wird von Geulen auf das Ende der Kunst *und des Kunstschönen* bezogen: in jeder Reflexion auf das Kunstschöne, in jeder Philosophie der Kunst ist Kunst immer schon *vergangen*. Damit ist Kunst immer nur *nicht mehr schöne* Kunst, und zur Bestimmung der Schönheit wird das Vergangensein. Das Schöne *hat* sich gezeigt, es ist immer nur schön gewesen, und wenn Schönheit irgendwo gegenwärtig ist, dann als wiedergeborene in der Philosophie bzw. in der Religion.<sup>491</sup> Zur Unhaltbarkeit des mit diesem Sich-Zeigen des unüberbietbar Schönen innerhalb der klassischen Kunstform verbundenen Klassizismusvorwurfs bemerkt Gethmann-Siefert, dass es Hegel nicht darum geht, die schöne klassische Kunst der griechischen Antike vor aller anderen Kunst auszuzeichnen, das heißt sie zum ästhetischen Maßstab zu erheben. Der Vorwurf des „Klassizismus der Ästhetik“<sup>492</sup> lässt sich im Rahmen der Bestimmung ihrer geschichtlichen Funktion, so wie sie Hegel in den Vorlesungen vornimmt, entkräften. Das Ideal der Kunst ist für jede Epoche und Kultur auf eigene Weise zu definieren und die geschichtliche Bedeutung der Kunst als Vermittlung der Wahrheit ändert sich daher nicht strukturell.<sup>493</sup> Konkret auf die auf die klassischen und romantischen Kunstformen bezogen, bedeutet dies: Selbst die pointierte These, dass Schöneres als die griechischen Götterbilder „nicht sein und werden“ könne, wie Hegel meint, bedeutet *nicht*, dass neben der klassischen Schönheit jede andere Gestalt zur Unkunst degenerieren muss, weil sie der Gestalt der Schönheit nicht ebenbürtig ist. Im Gegenteil: Hegel versuchte, in seiner Bestimmung des Ideals der romantischen Kunstform zu zeigen, dass weitere Gestaltungsmöglichkeiten entwickelt werden müssen, um dasselbe, nämlich den absoluten Inhalt, in die adäquate Form zu bringen.<sup>494</sup> Gadamer folgerte analog dazu, dass die Hegel unterstellte Einseitigkeit innerhalb seines Werkes selbst gebrochen wird und damit ein Vorurteil darstellt: „Aus seiner geschichtsphilosophischen Auszeichnung der griechischen >>Kunstreligion<< folgt eben keineswegs ein klassizistisch beengtes Kunsturteil. Man denke nur an die Hegel'sche Schätzung der Niederländer.“<sup>495</sup> In der romantischen Kunstform wird die formelle Bildung gerade auch im Bereich des Hässlichen, des Komischen und des subjektiven (z. B. bei Jean Paul) und objektiven (z. B. bei Goethe) Humors erreicht.<sup>496</sup> Auch Geulen kritisiert den Klassizismusvorwurf und entlarvt ihn seinerseits als (falsch) klassizistisch:

„Den Status dieser Kunst und ihres Endes zu ermessen, tut man gut daran, Hegel nicht voreilig auf einen bornierten Klassizismus festzulegen. [...] Die landläufige Kritik an Hegels Option für die klassische Kunst ist selbst ein klassizistisches Vorurteil, dem ein Begriff von Klassik zugrunde liegt, der bei Hegel nicht zu finden ist. Hegels klassische Kunst war schon so modern, wie es viele Ultramoderne heute noch nicht sein wollen.“<sup>497</sup>

Zum Dogmatismus Hegels: Systemzwang und „klappernde Dialektik“ sind klassische Vorwürfe gegen die universelle *Systemphilosophie* Hegels und so auch gegen seine Kunstphilosophie. Diesbezüglich stehen sich zwei akademische Lager unversöhnlich gegenüber: Systembefürworter und -gegner. Häufig ist Hegel auch von seinen Interpreten (z. B. von Odo Marquardt) als ein hellsichtiger Beurteiler der Kunst, als großer Phänomenologe gegen eine dogmatisch-mechanistische Form

<sup>490</sup> Vgl.: Ebd., S. 31-34.

<sup>491</sup> Vgl.: Ebd., S. 38-39.

<sup>492</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Vergessene Dimensionen des Utopiebegriffs. Der „Klassizismus“ der idealistischen Ästhetik und die gesellschaftskritische Funktion des „schönen Scheins“. In: Hegel-Studien 17, 1982, S. 119ff.

<sup>493</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XXXI-XXXII.

<sup>494</sup> Vgl.: Ebd., S. XXXI-XXXII.

<sup>495</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 227.

<sup>496</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 36.

<sup>497</sup> Geulen, Eva: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts. Frankfurt am Main 2002, S. 49.

dialektischer Systematisierung verteidigt worden. Diese Versuche finden einerseits Nahrung in den Vorlesungsnachschriften der Berliner Ästhetikvorlesungen, andererseits wird aber zugleich die Hoffnung auf eine generelle Aufgabe des Systemgedankens zunichte.<sup>498</sup> Der Systemgedanke ist meiner Ansicht nach der gerade unverzichtbare Grundsatz der gesamten Hegel'schen Philosophie und bietet neben sonst beispielloser Geschlossenheit die Möglichkeit allseitiger Verbindungen und Bezüge. Dies zu betonen und auch selbst zu erreichen ist ein Ziel meiner Dissertation. Selbst der allgemein systemkritische Adorno kann der Hegel'schen Systematik positive Züge abgewinnen: „Das System will nicht abstrakt vorgedacht, will kein umfassendes Schema sein, sondern das in den einzelnen Momenten latent wirksame Kraftzentrum.“<sup>499</sup> Die rigide dialektische Einteilung der „Ästhetik“ geht auf Hotho statt Hegel zurück und stellt neben vielen unnötigen Wiederholungen, den bereits ausführlich behandelten Hotho'schen Veränderungen und einigen formalen wie inhaltlichen Längen eine der Schwächen der Druckversion dar. Der formalen und inhaltlichen Schlüssigkeit sowie Verständlichkeit der dialektischen Dynamik der Kunstgeschichte schadet die streng dialektische Einteilung der drei umfangreichen Bände allerdings nicht. Systemgegner wie Adorno lehnen sie trotzdem grundsätzlich ab.

An dieser Stelle wird (neben der obigen Aussage Henrichs nochmals) auf Hegels künstlerische Bildung eingegangen. Wohlwollend wird an Hegel nämlich hervorgehoben, dass er sich in ganz erstaunlicher Weise in den Künsten ausgekannt und eben auf diese Beispiele auch in der systematischen Ästhetik Rücksicht genommen habe.<sup>500</sup> Der äußerst belesene Bildungsbürger und Ausstellungsbesucher Hegel und der aktive Kunst- und Musikkritiker Hotho werden sicher über ein für Wissenschaftler ihrer Zeit überdurchschnittliches Kunstverständnis und -wissen verfügt haben. Dazu finden sich auch diverse Aussagen und Selbsteinschätzungen Hegels bzw. Hothos in den drei Bänden der „Ästhetik“. Objektiv kann man festhalten, dass sich beide Autoren zumindest für Kunst interessiert und sich engagiert mit ihr auseinandergesetzt haben. Hegel selbst erschloß sich die Kunst durch zahlreiche Bildungsreisen, und die Anfänge seiner Berliner Lehrtätigkeit fallen in etwa mit dem erneuten Beginn der Bemühungen um die Museumsgründung zusammen. Von 1819-1830 erlebte Hegel das Anwachsen von Kunstschatzen in den Sammlungen des Königs in Berlin. Diese Kunstwerke gelangen zusammen mit eigens für den kulturellen Betrieb bereitgestellten Sammlungen schließlich in die Bildergalerie des Museums. Hegel selbst beteiligte sich aktiv an diesem Bemühen, die Kunst einem bildungswilligen Bürgertum als Information über die eigene wie die Weltgeschichte zur Verfügung zu stellen, und er beurteilte die Sammlungen auch unter diesem Gesichtspunkt.<sup>501</sup> Hier wird deutlich, dass Hegel darum bemüht war, eine Betrachtung der Kunst zu finden, welche die Beurteilung der Werke jedem als Kunstverständnis und als Einsicht in die eigene geistesgeschichtliche Situation ermöglicht.<sup>502</sup> Bloch hat in den Werken Schellings, Schopenhauers und eben Hegels eine interessante, in sich dialektische Parallele zwischen künstlerischer und philosophischer Bildung und Begabung erkannt (vgl. alle 3 Kapitel dieser Dissertation):

„Die philosophische Begabung und ihre Technik ist an sich nirgends die der Kunst; scharfes Denken, durchgehender Zusammenhang, zentraler Wesensbezug, diese sind keine künstlerische Eigenschaften und Voraussetzungen, sie sind philosophisch autochthon. Wohl aber zeigt gerade Hegel – und am konzentriertesten in seiner Ästhetik –, dass eine noch gemeinsame bildschaffende Wurzel mit künstlerischer Produktion vorhanden ist und blüht [...]. Hegel betreibt und verdeutlicht [...] im Medium des Begriffs den gleichen Sachgehalt, der die Künstler belebt und beschäftigt.“<sup>503</sup>

---

<sup>498</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 30.

<sup>499</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 72.

<sup>500</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main 2005, S. 25.

<sup>501</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 270.

<sup>502</sup> Vgl.: Ebd., S. 272.

<sup>503</sup> Bloch, Ernst: Ästhetik des Vor-Scheins I. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main 1974, S. 158.

Auf der Ebene einer bloßen Formalästhetik wäre beispielsweise auch das Ende der Kunst eine formales und letztlich banales Absterben bzw. Abgelöstwerden von künstlerischen Techniken und Stilen, während Hegels auf Inhalte, Ausdruck und Bedeutung zielende Konzeption wie oben erläutert sehr viel weiter reicht. Adornos Beurteilung der idealistischen Ästhetiken und ihrer Autoren (außer Schelling) fiel kritisch aus: „Er [Hegel, Anm.] und Kant waren die letzten, die, schroff gesagt, große Ästhetiken schreiben konnten, ohne etwas von Kunst zu verstehen.“<sup>504</sup> Im Folgenden werden wichtige eigene Aussagen und Kommentare Adornos zum „Ende der Kunst“, zu Zukunft und Geschichtlichkeit der Kunst aus der „Ästhetische(n) Theorie“ behandelt. Er vereinte zu diesem Thema wie so oft kritische Reflexion des Hegel’schen Systems mit eigenen Aussagen:

„Die Hegel’sche Perspektive eines möglichen Absterbens der Kunst ist ihrem Gewordensein gemäß. Dass er sie als vergänglich dachte und gleichwohl dem absoluten Geist zurechnete, harmoniert mit dem Doppelcharakter seines Systems, veranlasst aber zu einer Konsequenz, die er nie würde gezogen haben: der Gehalt der Kunst, nach seiner Konzeption ihr Absolutes, geht nicht auf in der Dimension ihres Lebens und Todes. Sie könnte ihren Gehalt in ihrer eigenen Vergänglichkeit haben.“<sup>505</sup>

Einen ähnlichen Doppelcharakter in Adornos eigenem „System“, den man sowohl auf das Ende der Kunst als auch auf Adornos Ästhetik im Allgemeinen beziehen kann, hat Geulen entdeckt. Adornos ästhetische Theorie entfaltet ihre strenge Aporetik zwischen den Polen eines guten, utopischen Endes und dem falschen Untergang der Kunst, zwischen dem Ideal einer versöhnten Gesellschaft, die der Kunst nicht länger bedarf, und der verzerrten Realität einer Gesellschaft, die mit der Kunst die letzte Spur des Individuums getilgt hat. Sie lassen sich auf die Stichworte *Nachspiel* und *Vorgang* bringen. In Adornos Reflexion auf die Unmöglichkeit der Kunst nach Auschwitz ist das Ende der Kunst Index des post-apokalyptischen Über- und Nachlebens.<sup>506</sup> Das Fortbestehen der Kunst in dieser negativen Dialektik (und Form) einer paradoxen Intervention bildet den Kern der ästhetischen Theorie Adornos, die untrennbar mit seinem Werk „Negative Dialektik“ verbunden ist. Diese ist für Geulen „insgesamt eine Auseinandersetzung mit Hegel“.<sup>507</sup> Adornos Ästhetik geht im Grunde ex negativo von einem Ende der Kunst (und sukzessiv auch der Metaphysik) aus, statt wie Hegel Kunst und Ästhetik darin auslaufen zu lassen. Geulen bemerkt bei Adorno mit kritischem Blick „die seiner ästhetischen Theorie immanente Neigung, das Ende der Kunst und damit die Kunst zu verabsolutieren“<sup>508</sup>; jene moderne Kunst, deren Entwicklung mit dem Zerfall metaphysischen Sinns eng verbunden ist. Auch sie ist in einem umfassenden Sinn bloß und immer nur Nachspiel. Nach dieser Logik liegt das Ende immer schon hinter uns und verurteilt die Überlebenden zum endlosen Nachleben, wobei Nachleben sowohl das zeitliche post finem meint als auch den fatalen Wiederholungszwang.<sup>509</sup> Dies ist die Dimension des *Nachspiels*. Sie wird durch die des *Vorgangs* ergänzt, also der dynamischen Entwicklung im Sinne negativer, im Gegensatz zur Hegel’schen nicht versöhnender und synthetisierender Dialektik (s. Kapitel III.). Als akuter Vorgang und Prozess im Innern der Kunstwerke. Innerhalb des Vorgangs besteht die Absorption, Verflachung und Ausbeutung von Kunst innerhalb der kommerziell und instrumentell ausgerichteten *Kulturindustrie*, die ein weiteres „Ende der Kunst“ bei Adorno und Horkheimer darstellt (s. Kapitel III.). Die offene Ambivalenz zwischen Katastrophe und Heil, zwischen falschem Untergang und versöhnendem Ende war für Adorno unter den Bedingungen der Moderne und nach Auschwitz prinzipiell unentscheidbar. In der Doppellogik von Nachspiel und Vorgang ist diese Unentscheidbarkeit sozusagen mobil und dynamisch geworden.<sup>510</sup> Die letzten beiden Sätze können als Grundlage für Adornos gesamte Philosophie, deren Motor stets die negative Dialektik und ihre dynamische Mischung von Kritik und Utopie ist, betrachtet werden. Adornos Ästhetik hat im Bereich des Endes der Kunst folgenden Bezug zu Hegel: *Bei Adorno hat die Kunst kein Ende, denn sie ist perennierende Krisis*. Und es gibt keine Instanz, an die noch zu appellieren

<sup>504</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 495.

<sup>505</sup> Ebd., S. 13.

<sup>506</sup> Vgl.: Geulen, Eva: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts. Frankfurt am Main 2002, S. 117-123.

<sup>507</sup> Ebd., S. 119.

<sup>508</sup> Ebd., S. 122. S. o./ Einleitung.

<sup>509</sup> Vgl.: Ebd., S. 123-124.

<sup>510</sup> Vgl.: Ebd., S. 124-126.

wäre, um zu entscheiden, ob die Krise daher rührt, dass die Kunst paradoxerweise ihr Ende überlebt hat und als Nachspiel ihrer Selbst ihr Dasein fristet, oder ob die Kunst ihren Untergang avisiert, antizipiert und im Agon auslebt: „Das Ende der Kunst hat nicht stattgefunden“, schrieb Adorno in der „Ästhetische(n) Theorie“ mit Blick auf das Hegel'sche Ende der Kunst, doch „der Gestus ihres Verstummens und Verschwindens bewegt gleichwie in einem Differential sich weiter“.<sup>511</sup> Der für Adorno typische Gesellschaftsbezug fehlt auch zum „Ende der Kunst“ nicht, dem er auch klärende, positive Aspekte abgewinnt:

„Der Gehalt der vergangenen Kunst, mag Kunst nun selbst abgeschafft werden, sich abschaffen, vergehen oder verzweifelt sich fortsetzen, muss aber nicht selber notwendig mit hinab. Er vermöchte die Kunst zu überleben in einer Gesellschaft, die der Barbarei ihrer Kultur ledig geworden wäre. Nicht Formen bloß sondern ungezählte Stoffe sind jetzt schon abgestorben [...].“<sup>512</sup>

Ein Ende von *Teilen* der Kunst, nicht aber von ihrer Existenz und gesellschaftliche Bedeutung im *Ganzen* ist also für Adorno möglich. Auch die Hierarchie des absoluten Geistes wird bezüglich Gegenwart und Zukunft der Kunst thematisiert: „Gegen Hegels Lehre, der Weltgeist sei über die Gestalt der Kunst hinaus, behauptet sich seine andere, welche die Kunst der widerspruchsvollen Existenz zuordnet, die wider alle affirmative Philosophie fortwährt.“<sup>513</sup> Die Meisterwerke der Kunst verweilen in ihrer Zeitlosigkeit und lassen die reelle Kunst lebendig bleiben:

„Die authentische Kunst der Vergangenheit, die derzeit sich verhüllen muss, ist dadurch nicht gerichtet. Die großen Werke warten. Etwas von ihrem Wahrheitsgehalt zergeht nicht mit dem metaphysischen Sinn, so wenig es sich festnageln lässt; es ist das, wodurch sie beredt bleiben.“<sup>514</sup>

Diese mit Hegel übereinstimmende Aussage wird durch eine weitere zur Kunstrezeption, die sich mit Hegels Geschichts- und Museumsmodell in Einklang bringen lässt, ergänzt:

„Einer befreiten Menschheit sollte das Erbe ihrer Vorzeit, entsühnt, zufallen. Was einmal in einem Kunstwerk wahr gewesen ist, und durch den Gang der Geschichte dementiert ward, vermag erst dann wieder sich zu öffnen, wenn die Bedingungen verändert sind, um derentwillen jene Wahrheit kassiert werden musste: so tief sind ästhetischer Wahrheitsgehalt und Geschichte ineinander.“<sup>515</sup>

Der für Idealisten und Romantiker des 19. Jahrhunderts historisch akkumulierte Verlust von nahezu kindlicher *Naivität* in der Kunst, im Sinne von unbefangenen, freiem kreativen Schaffen, stellte für Adorno ein Kontinuum aus gegenseitiger Beeinflussung *naiver* und *unnaiver* (Kreation und Rezeption unter reflektierter Berücksichtigung äußerer Zwänge) Strömungen dar: „Von etablierter Naivetät ist es das Gegenteil, diese gerichtet. Hegel, schärfer noch Jochmann<sup>516</sup>, haben das erkannt. Sie waren aber darin klassizistisch befangen, dass sie deswegen das Ende der Kunst prophezeiten.“<sup>517</sup> In der Konsequenz dialektischer Bewegung ist das Ergebnis in der modernen Kunst und Ästhetik wie in Hegels Werk das Folgende: „Ist die Stunde naiver Kunst, nach Hegels Einsicht, dahin, so muss sie die Reflexion sich einverleiben [...]; das heißt heute Ästhetik.“<sup>518</sup> Adorno idealisierte allerdings ein nochmals anderes Bild von Ästhetik in der Epoche der Moderne:

---

<sup>511</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 309-310.

<sup>512</sup> Ebd., S. 13.

<sup>513</sup> Ebd., S. 55.

<sup>514</sup> Ebd., S. 495.

<sup>515</sup> Ebd., S. 67.

<sup>516</sup> Carl Gustav Jochmann (1789-1830), Publizist und Sozialphilosoph des Vormärz.

<sup>517</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 500-501.

<sup>518</sup> Ebd., S. 508.

„Ästhetik heute müsste über der Kontroverse zwischen Kant und Hegel sein, ohne sie durch Synthese zu glätten. Kants Begriff eines der Form nach Wohlgefälligen ist rückständig gegenüber der ästhetischen Erfahrung und nicht wiederherstellbar. Hegels Lehre vom Inhalt ist zu krud.“<sup>519</sup>

Auf besagten Inhalt wird jetzt wiederum eingegangen, um zum Abschluss des Kapitels noch die in der Hegel'schen Ästhetik aufgeführten Grenzen der Kunst zu beschreiben. Als erste externe Grenze der Kunst ist die *Religion* zu nennen:

„Das nächste Gebiet nun, welches das Reich der Kunst überragt, ist die Religion. Die *Religion* hat die *Vorstellung* zur Form ihres Bewußtseins, indem sie das Absolute aus der Gegenständlichkeit der Kunst in die Innerlichkeit des Subjekts hineinverlegt und nun für die Vorstellung auf subjektive Weise gegeben ist, so daß Herz und Gemüt, überhaupt die innere Subjektivität, ein Hauptmoment werden.“<sup>520</sup>

Die „Kunstreligion“, von Hegel geprägt und für den Idealismus wie für die Romantik des 19. Jahrhunderts (als Geniekult und kultivierte Alternativsinngebung wieder) zentral, steht in vergangenen Zeiten für die voraufgeklärte Einheit von Kunst und religiösem Kultus, der mit dem Aufkommen des Christentums „absoluter Geist für den Geist wird“<sup>521</sup>: „Die schöne Kunst (wie deren eigentümliche Religion) hat ihre Zukunft in der wahrhaften Religion.“<sup>522</sup> Die Religion geht selbst wiederum in die *Philosophie* (und damit in die bereits behandelte Wissenschaft der Kunst) über, welche *als Synthese von Kunst und Religion* die Trias des absoluten Geistes krönt: die Religion hat zwar die Kunst abgelöst,

„aber die Innerlichkeit der Andacht des Gemüts und der Vorstellung ist nicht die höchste Form der Innerlichkeit. Als diese reinste Form des Wissens ist das freie *Denken* anzuerkennen. [...] In solcher Weise sind in der Philosophie die beiden Seiten der Kunst und Religion vereinigt: die *Objektivität* der Kunst, welche hier zwar die äußere Sinnlichkeit verloren, aber deshalb mit der höchsten Form des Objektiven, mit der Form des *Gedankens* vertauscht hat, und die *Subjektivität* der Religion, welche zur Subjektivität des *Denkens* gereinigt ist. Denn das Denken einerseits ist die innerste, eigenste Subjektivität, und der wahre Gedanke, die Idee, [ist] zugleich die sachlichste und objektivste Allgemeinheit, welche erst im Denken sich in der Form ihrer selbst erfassen kann.“<sup>523</sup>

Die nächste Grenze betrifft die direkte Darstellung des *Göttlichen*. Im Sinne des „Endes der Kunst“ berühren uns die Darstellungen „heidnischer“ Gottheiten heute nicht mehr. Zwar wird im Allgemeinen Gott dargestellt, im Bestimmten aber besondere Gottheiten, an die heute nicht mehr geglaubt wird und die nur noch ästhetischen Wert haben.<sup>524</sup> *Gott selbst* ist für Hegel wie im Judentum und im Islam ein Tabu der Kunst und der Anschauung seinem wahren, reinen Wesen nach nicht näher zu bringen.<sup>525</sup> Eine wichtige kunstinterne Grenzziehung ist die zwischen *äußerem* und *innerem* Reichtum eines Kunstwerks bzw. seines Gehaltes und der damit zusammenhängende Irrglaube an eine kontinuierliche, synchrone Steigerung beider. Zum Beispiel in langen Epen oder Romanen voller Wandlungen, Situationen und Protagonisten:

„Mit dieser äußeren Fülle aber ist es nicht getan. Wir besitzen ihr zum Trotz nur wenige vortreffliche Dramen und epische Gedichte. Denn die Hauptsache ist nicht der äußere Gang und Wechsel der Begebnisse [...], sondern die sittliche und geistige Gestaltung und die großen Bewegungen des Gemüts und Charakters, welche sich durch den Prozess dieser Gestaltung darlegen und enthüllen.“<sup>526</sup>

Die Kunstwerke als materiell gebundene Manifestationen des Geistes sind in ihrer Materialität und historischen Fixiertheit anders als der Glaube und das Gefühl der Religion sowie das Wissen und

---

<sup>519</sup> Ebd., S. 528.

<sup>520</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 141-143.

<sup>521</sup> Hegel, G. W. F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830. Frankfurt am Main 1986, S. 372, § 563.

<sup>522</sup> Ebd.

<sup>523</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 143-144.

<sup>524</sup> Vgl.: Ebd., S. 352.

<sup>525</sup> Vgl.: Ebd., S. 481.

<sup>526</sup> Ebd., S. 282.

Denken der Philosophie äußerlich wie innerlich vergänglich: „Man könnte zwar sagen, das eigentlich Vortreffliche müsse für alle Zeiten vortrefflich sein, aber das Kunstwerk hat auch eine vergängliche, sterbliche Seite [...].“<sup>527</sup> Trotzdem spielt die Zeitlosigkeit wahrer Kunst und ihrer angemessenen Rezeption für Hegel eine wichtige Rolle:

„Die echten, unsterblichen Kunstwerke zwar bleiben allen Zeiten und Nationen genießbar, aber auch dann gehört zu ihrem durchgängigen Verständnis für fremde Völker und Jahrhunderte ein breiter Apparat geographischer, historischer, ja selbst philosophischer Notizen, Kenntnisse und Erkenntnisse.“<sup>528</sup>

So wird bei Hegel die Rezeption von Kunst unmittelbar an Wissen und Geist gebunden. Die Moderne bietet dazu eine (weltweite und internationale wie -kulturelle) Vielzahl von künstlerisch-technischen, ästhetisch-informationstechnischen und museal-medialen Möglichkeiten sowie Verbesserungen, aber leider auch verstärkte Instrumentalisierung, Kommerzialisierung von Kunst und die Einführung *dienender* Kunst, die sich mittelbar vom Kapital einspannen, auf Kosten von Aussagekraft, Originalität und Authentizität marktgerecht beschneiden lässt und so dazu beiträgt, den äußeren schönen Schein nicht als Entsprechung eines edlen Inneren, sondern als maskierenden, parfümierten Schleier über den wirklichen, kalten Verhältnissen des Weltmarktes bzw. der Marktwelt aufrecht zu erhalten. Kaum ein anderer Philosoph hat diese Prozesse so gekonnt aufgedeckt und analysiert wie Adorno (vgl. z. B. „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“ in der „Dialektik der Aufklärung“ und Kapitel III.). Auch in der Hegel’schen Ästhetik finden sich bereits Ansätze einer fundierten und ausführlichen Kritik moderner Verdinglichung, Entfremdung und Beziehungslosigkeit. Die wahre Kunst in allen Formen bleibt allerdings jenseits all dieser (Ent-)Täuschungen und samt ihrer wissenschaftlichen Erforschung die besagte Konstante im kulturellen Leben und Selbstbewusstsein des gebildeten Menschen. Als solche ist sie weit davon entfernt, zu stagnieren oder ganz zu verschwinden, wie Gadamer treffend und ganz im Sinne Adornos erkannt hat:

„Wenn sich die Formen des Lebens in solchem Tempo ändern, wie das in unserer Gegenwart der Fall ist, dann werden sich auch die künstlerischen Antworten auf diese Gegenwart in besonders befremdlicher Stärke absetzen müssen [...]. Ein Ende der Kunst, ein Ende des nie rastenden Gestaltungswillens menschlicher Träume und Sehnsüchte, wird es solange nicht geben, wie überhaupt Menschen ihr eigenes Leben gestalten. Jedes vermeintliche Ende der Kunst wird Anfang neuer Kunst sein.“<sup>529</sup>

### 3. Kunstformen

In diesem Abschnitt wird, nach einigen Andeutungen in den bisherigen, ein genauerer Blick auf die drei Kunstformen der Hegel’schen „Ästhetik“ geworfen. Die symbolischen, klassischen und romantischen Kunstformen werden je einzeln behandelt, ohne jedoch den Überblick über ihre systematische Verknüpfung zu verlieren. Die Kunstformen stellen die der jeweiligen historischen Weltsituation angemessene künstlerische Manifestation des Ideals dar und sind bei aller Unterschiedlichkeit der jeweiligen Entwicklung für Hegel als eben diese angemessenen Manifestationen systematisch gleichberechtigt. Es wird im Folgenden um die äußerliche (geschichtliche, geographische, kulturelle) sowie innerliche (ideelle bis ideologische, psychologische, religiöse) und vor allem künstlerische Definition der jeweiligen Kunstformen gehen. Jede Kunstform ist eine historisch bedingte und variierte praktische sowie philosophische Form der Verbindung von Ästhetik und Metaphysik bzw. Kunst und Religion.

---

<sup>527</sup> Ebd., S. 358.

<sup>528</sup> Ebd., S. 343.

<sup>529</sup> Gadamer, Hans-Georg: *Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage*. Tübingen 1993, S. 220. Vgl. auch: Nietzsche, Friedrich: *Viertes Hauptstück: Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller*. 222. *Was von der Kunst übrig bleibt*. In: *Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister I*. In: Nietzsche: *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Vierte Abteilung, zweiter Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1967, S. 187.

## Die symbolische Kunstform

Die symbolische Kunstform ist die erste und unvollkommenste Entwicklungsstufe der Kunst und gehört eigentlich dem Reich der „Vorkunst“<sup>530</sup> an:

„In ihr sucht die Idee noch ihren echten Kunstausdruck, weil sie in sich selbst noch abstrakt und unbestimmt ist und deshalb auch die angemessene Erscheinung nicht an sich und in sich selber hat, sondern sich in den ihr selbst äußerlichen Außendingen in der Natur und den menschlichen Begebenheiten gegenüber findet.“<sup>531</sup>

Der Geist findet in der geschichtlichen Epoche, der Zeit der ersten (vor allem orientalischen) Großreiche und frühen (Hoch-)Kulturen sowie der grauen und unbestimmten Vorzeit noch nicht zu einer wahrhaft angemessenen und freien bildlichen oder tonalen Darstellung seiner selbst, da es der Menschheit noch an Selbstbewusstsein, Freiheit und ästhetischer Sensibilität fehlt (s. „Weltgeschichte“). Er sucht sich selbst ohne Bestimmtheit oder klares Ziel und verliert sich dabei in den Untiefen zufälliger Naturerscheinungen, in Aberglauben, Archaik und formaler wie inhaltlicher Unangemessenheit, Willkür, zielloser, leerer Abstraktion, Grobheit und Primitivität der während seiner Suche entstehenden Kunstwerke. Er setzt mit diesen unvollkommenen Kunstwerken nur Zeichen, Symbole, die archaische ideelle Kategorien wie göttliche Macht, Kraft und Gefahr der Natur, die Verherrlichung eines weltlichen Herrschers oder das Zusammenleben in frühen sozialen Verbänden nur mittelbar und vertretungsweise andeuten, statt sie an und für sich selbst in sich zu tragen und mit ihnen die ideale Einheit eines wahren Kunstwerks zu bilden. Der Mensch projiziert seine archetypischen Idealvorstellungen und auch sein Selbstbild in allen Kunstgattungen hauptsächlich in rein äußerliche und zeichenhaft verweisende Darstellungen eindrucksvoller und oft gewaltiger und bedrohlicher (Natur-)Phänomene wie Landschaften, Elemente, Tiergestalten, Fabelwesen, Göttergestalten, Mischwesen etc. Diese sind meist entweder besonders bedrohlich oder auf unbestimmte Weise besonders schön gestaltet. Zentrales Element dieser archaisch-materialistischen und oft fiktiven Motive sind quantitative Kategorien wie Größe, Ausdehnung, Anhäufung, willkürliche Kombination etc. Realität und Fiktion sowie Mögliches und Unmögliches fließen zum Zweck einer möglichst aufregenden, beeindruckenden und oft maßlosen, megalomanen, direkten und oberflächlich-spontanen Wirkung auf den Betrachter bzw. die zu beeindruckenden und zu lenkenden Kollektive wie Volksmassen, (natur-)religiöse Vereinigungen oder verfeindete bzw. konkurrierende andere Völker zusammen. Die Vernunft und mit ihr die Idee sind im Menschen noch nicht stark genug entwickelt, um den direkten, materiellen und willkürlich-unbestimmten (Ur- bzw. Schlüssel-)Reizen durch ein stabiles Selbstbewusstsein und Reflexionsvermögen begegnen zu können und die teils brutale und einseitige Willkür innerhalb der symbolischen Kunstform zu unterbinden. Das Resultat ist ein tiefes Verhaftetsein symbolischer Kunstwerke im Materiellen, das eine ideelle Ebene und damit Vernunft und Selbstbewusstsein nur unbestimmt andeutet. Damit entsteht eine drastische *Unangemessenheit von Form und Inhalt*, von Zwang und Freiheit, Fiktion und Wahrheit, Phantasie und Verstand sowie Sollen und Sein. Dementsprechend bestimmte Hegel die symbolische Kunstform als die erste Stufe der Repräsentation des (geschichtlich erfassbaren Absoluten als des) Göttlichen, die das Göttliche noch als Verunendlichung von Naturgestalten veranschaulicht. Mit dieser Kunstform der *Erhabenheit*, die sich im „Herumirren“ des erwachenden Geistes eine adäquate Gestalt des Göttlichen sucht und sich dabei auf imposante nicht-menschliche Naturgestalten und gewaltige geometrische Körper verlegt, charakterisierte Hegel als die Kunst des Orients und Ägyptens.<sup>532</sup> Die Erhabenheit ist (schon bei Burke und Kant) eine etablierte ästhetische Kategorie und wird innerhalb der Dissertation noch näher behandelt. Mittelbar schloß sich Hegel den geschichtsphilosophischen Betrachtungen Herders an, berücksichtigte Goethes Symbol-Gedanken, kritisierte aber (in direktem Gegensatz zu Schopenhauer) die Hochschätzung orientalischer bzw. speziell indischer Mythologie, etwa bei Schlegel oder Goerres. Wie wenig er darin die Wertschätzung der Romantiker teilte, zeigt seine Konsequenz für die „Ästhetik“: Die Einschränkung der

---

<sup>530</sup> Ebd., S. 393.

<sup>531</sup> Ebd., S. 390.

<sup>532</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XL.

symbolischen Kunstform auf eine unterste, bloße Vorform.<sup>533</sup> Von hier an wird dem Duktus der Hegel'schen „Ästhetik“ gefolgt und die relevanten Kernpunkte der symbolischen Kunstform werden erläutert.

**Vom Symbol überhaupt:** Die grundlegende Eigenschaft des Symbols und der symbolischen Kunstform ist das *Erhabene*:

„Wo das Symbol sich dagegen in seiner eigentümlichen Form selbständig sich ausbildet, hat es im allgemeinen den Charakter der *Erhabenheit*, weil zunächst überhaupt nur die in sich noch maßlose und nicht frei in sich bestimmte Idee zur Gestalt werden soll und deshalb in den konkreten Erscheinungen keine bestimmte Form imstande zu finden ist, welche vollständig dieser Abstraktion und Allgemeinheit entspricht. In diesem Nichtentsprechen aber überragt die Idee ihr äußerliches Dasein, statt darin aufgegangen oder vollkommen beschlossen zu sein. Dies Hinaussein über die Bestimmtheit der Erscheinung macht den allgemeinen Charakter des Erhabenen aus.“<sup>534</sup>

Hegel griff hier (wie auch Schopenhauer) auf etablierte Erhabenheitskonzepte zurück und wählte ganz bewusst die kantische und Schiller'sche Konzeption des (mathematisch wie dynamisch) Erhabenen. Der Mensch erfährt die Ohnmacht seiner Freiheit in der Gestaltung des Göttlichen allerdings nicht in Konfrontation mit der bloßen Naturgewalt, sondern in einer selbst wieder vergeistigten, also höheren Weise der Gestaltung des Absoluten im Sinne einer Naturgewalt.<sup>535</sup> Im Symbol müssen aus folgendem Grund Bedeutung und deren Ausdruck unterschieden werden (was dem Hegel'schen Kunstideal widerspricht): das Symbol verweist nicht auf sich selbst bzw. seine eigene Form, sondern auf etwas *Anderes* außer ihm, das in einem weiteren und allgemeineren Sinne verstanden werden soll.<sup>536</sup> Seine Grundbedingungen sind:

- 1) Das Symbol ist zunächst ein Zeichen.
- 2) Ein Zeichen, das Symbol sein soll, überschreitet die formale Gleichgültigkeit eines einfachen Zeichens, „ist deshalb [...] ein Zeichen, welches in seiner Äußerlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befasst, die es erscheinen macht“.<sup>537</sup>
- 3) Das Symbol vereint verschiedene Bedeutungen und verkörpert verschiedene Eigenschaften, z. B. Kraft und Königtum im Löwen. Es ist seinem Begriff nach zweideutig.

Im Symbolischen wird immer noch etwas anderes, Tieferes, vorgestellt als nur die Bedeutung, für die es das Bild abgibt. Mythologie und frühe religiöse Vorstellungen sind in der historischen Epoche der symbolischen Kunstform größtenteils symbolisch aufzufassen. Kunst, Religion und Wissenschaft haben mit der Verwunderung des Menschen begonnen:

„Die Verwunderung dagegen kommt nur da zum Vorschein, wo der Mensch, losgerissen von dem unmittelbarsten, ersten Zusammenhange mit der Natur und vor der nächsten, bloß praktischen Beziehung der Begierde, geistig zurücktritt von der Natur und seiner eigenen singulären Existenz und in den Dingen nun ein Allgemeines, Ansichseiendes und Bleibendes sucht und sieht.“<sup>538</sup>

Die Kunst hat nun die Aufgabe, dieses Allgemeine in bildlicher Form für das unmittelbare Bewusstsein und aus dem Geist heraus für den Geist darzustellen und festzuhalten: „Nach der objektiven Seite hin steht der Anfang der Kunst in engstem Zusammenhange mit der Religion. Die ersten Kunstwerke sind mythologischer Art.“<sup>539</sup> Der Mensch befindet sich noch in einem frühen Entwicklungsstadium, in dem Kunst, Religion und Natur noch ein ungeschiedenes Ganzes sind. Die

---

<sup>533</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 266-267.

<sup>534</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 393-394.

<sup>535</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 357.

<sup>536</sup> Vgl.: Ebd., S. 394.

<sup>537</sup> Ebd., S. 395.

<sup>538</sup> Ebd., S. 408.

<sup>539</sup> Ebd., S. 409.

Kunst ist der erste Schritt in Richtung Differenzierung und Bestimmung: „Die erste näher gestaltende Dolmetscherin aber der religiösen Vorstellungen ist allein die Kunst.“<sup>540</sup> Die symbolische Kunst ist noch „ein Kampf des der wahren Kunst noch widerstrebenden Inhalts und der demselben ebensowenig homogenen Form“.<sup>541</sup> Dieser endet erst im (nach langer Suche und Weiterentwicklung über die zentrale Erhabenheit erfolgenden) Auffinden des perfekten Ausgleichs von Form und Inhalt, dem Erreichen des Ideals, in der klassischen Kunstform. Das Ende der symbolischen Kunstform ist

„das Verschwinden und Sichauflösen des Symbolischen, indem der bisher *an sich* seiende Kampf jetzt ins Kunstbewußtsein gekommen ist und das Symbolisieren daher zu einem *bewußten Abscheiden* der für sich selber klaren Bedeutung von ihrem sinnlichen, mit ihr verwandten Bilde wird, jedoch in dieser Trennung zugleich ein ausdrückliches *Beziehen* bleibt, das sich aber, statt als unmittelbare Identität zu erscheinen, nur als eine bloße Vergleichung beider geltend macht.“<sup>542</sup>

Dies ist für Hegel die Ebene des *als Symbol gewussten Symbols*: die Bedeutung, deren konkretes Erscheinen ausdrücklich zu einem bloßen *Bild* heruntersetzt und mit derselben zum Zweck künstlerischer Veranschaulichung verglichen wird. Die drei Hauptformen der symbolischen Kunst sind dementsprechend:

- 1) **Die unbewusste Symbolik**: a) Unmittelbare substantielle Einheit von Absolutem und Sinnlichem in natürlicher Gestalt, b) Übergang zum eigentlichen Symbol, erstrebte Einheit von Natur und Geist, wilde Erdichtungen, Wunder etc., c) Eigentliche Symbolik, Verweis, Zweideutigkeit.
- 2) **Die Symbolik der Erhabenheit**: a) Positives Verhältnis von Substanz und Erscheinung, Absolutes in allen Dingen, erhabener (z. B. indischer oder mohammedanischer) Pantheismus, christliche Mystik, b) Negatives Verhältnis von Substanz und Erscheinung, Absolutes darf nicht bildlich gezeigt oder beschrieben werden, hebräische Poesie: Feier der Welt als Manifestation von Gottes Herrlichkeit.
- 3) **Die bewusste Symbolik der vergleichenden Kunstform**: Sukzessive Trennung von Bedeutung und Erscheinung, Beziehung beider durch subjektives Drittes, a) Fabel, Parabel, Sprichwort, Apolog, Verwandlungen, b) Allegorie, Metapher, Bild, Gleichnis, c) Lehrgedicht, beschreibende Poesie, Epigramm.

Die der symbolischen Kunstform zugeordnete Kunstgattung ist die **Architektur**. In der Forschung gibt es interessante Ergebnisse zur Bewertung der symbolischen Kunstform und ihre Verknüpfung mit dem Ende der Kunst, die auch eine weitere Widerlegung des „Klassizismusvorwurfs“ darstellen. Jeong-Im Kwon hat in einer Analyse der Berliner Ästhetikvorlesungen<sup>543</sup> nachgewiesen, dass Hegel dabei nicht nur die schlichte Abwertung der nicht-schönen, erhabenen Kunst in Frage stellte, von der er selbst in seinen frühen Überlegungen zum „Geist der Orientalen“ ausgegangen war, sondern dass er zugleich die „Substantialität“ der symbolischen Kunst, ihre affirmative Weltlichkeit sowohl wie ihre Stil- und Gestaltungsmittel, als eine Möglichkeit der Revision und Erweiterung für die romantische Kunst prüfte. Während im Verlauf der Ästhetikvorlesungen die Behandlung der klassischen Kunstform von Jahr zu Jahr knapper ausfiel, wurde die symbolische, insbesondere aber die dritte, die romantische Kunstform immer ausführlicher diskutiert.<sup>544</sup>

### Die klassische Kunstform

In der klassischen Kunstform wird das künstlerische Ideal, die *perfekte Übereinstimmung von Form und Inhalt*, und damit der ultimative Höhepunkt visueller Schönheit erreicht und positiv gesetzt. Hier gibt das Ideal Inhalt und Form für die Kunst ab, weil es zu seinem Inhalt das Absolute und zu seiner

---

<sup>540</sup> Ebd., S. 410.

<sup>541</sup> Ebd., S. 411.

<sup>542</sup> Ebd., S. 412.

<sup>543</sup> Vgl.: Kwon, Jeong-Im: Die Bedeutung der symbolischen Kunstform in Hegels Berliner Vorlesungen zur Ästhetik (Dissertation). Hagen 1988.

<sup>544</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 358.

Form die anschauliche Gestalt der geistigen Subjektivität, den *Menschen* hat.<sup>545</sup> Ursprung und Entwicklung der klassischen Kunstform fallen ins klassische Griechenland und so zusammen mit der Mythologie der oftmals menschlich-allzumenschlichen olympischen Götter in ihren zeitlos schönen Menschengestalten sowie dem Erwachen politischen Freiheitsstrebens in der frühen Demokratie. Die klassische Kunstform als vollendete Darstellung des Göttlichen in der Schönheit einer menschlichen Gestalt, also einer *Naturgestalt*, die zugleich *geistig* ist, erreicht die Harmonie von Form und Inhalt.<sup>546</sup> Diese Harmonie entspricht für Hegel der gesellschaftlichen, was in hartem Kontrast zur entfremdeten Moderne steht: Griechenland verkörpert die Harmonie schöner Verhältnisse, in denen eine ausgewogene Mitte der in der bürgerlichen Gesellschaft auseinandergetretenen Sphären von Ich und Welt, Privatheit und Öffentlichkeit hergestellt ist. In der bürgerlichen Wirklichkeit jedoch, soviel diese auch vom philosophisch angestregten Begriff bedacht worden ist, existieren die Widersprüche in brutaler Realität weiter.<sup>547</sup> Das erwachende Selbstbewusstsein des Geistes im Menschen führt zur Abkehr von der wirren Suche nach dem Göttlichen in Landschaften, Gewässern, Tieren und Mischwesen sowie obskuren Geheimnissen, Rätseln etc., welche die symbolische Kunstform noch geprägt hatte. Der Mensch entdeckt seine eigene Geistigkeit, wird selbstbewusst und emanzipiert sich immer stärker von natürlichen und politischen Zwängen. Es entsteht eine Harmonie zwischen ästhetischem Ideal und Moral. Hegels Ideal der Antike schließt ein, dass im „richtigen Gefühl der Griechen“ die Moralität zur Triebfeder des Handelns wird, wodurch Handeln nach moralischen Geboten der Vernunft möglich ist, ohne dass man einem legalistischen Gesetzesgehorsam verfällt. Die Wirkung der „schönen Gestalt“ beschränkt sich nicht auf eine „subjektive Religion“, sondern es wird eine „objektive Religion“ erreicht, die gleichwohl der subjektiven nicht widerspricht. Im Programm der Kunst wird anschaulich, was das Handeln der „Tugendlehrer“ (Philosophen) bewirkt, nämlich eine „Religion freier Menschen“, die über die Phantasie die Vernunft hervorbringt und ein Volk zur „Vereinigung und Erhöhung aller Kräfte der Seele“ bildet, weil sie die Vorstellung der strengen Pflicht durch Schönheit und Frohheit zugänglich macht. Die *schöne Religion* ist die Versöhnung von Wahrheit und Schönheit, von Tugend und Glückseligkeit, denn an die Stelle der Gesetze treten „heilige Empfindungen der Menschheit“ und Gesinnungen oder Handlungen, die denselben angemessen sind.<sup>548</sup> Hegel versuchte im Frühwerk und auch noch in der „Ästhetik“, innerhalb seiner Utopie einer remythologisierten Moderne diese Harmonie von Kunst, Moral, Religion und Staat, die Einheit von Kunstwerk und Staatswerk im antiken Griechenland auch auf die zunehmend entfremdeten Verhältnisse des 19. Jahrhunderts zu übertragen. Was Hegel zu erreichen suchte, nämlich den Nachweis der Wirksamkeit der Reich-Gottes-Vorstellung, war im Griechentum bereits erreicht worden. Bei den Griechen fungiert die Kunst als jene konkrete Handlungsorientierung, die es wiederzugewinnen gilt, um die Situation der Zerrissenheit aufzuheben.<sup>549</sup> In diesem Sinne und mit Parallelen zu Schillers Klassizismus kann man von einer *utopischen Funktion der griechischen Kunst* sprechen, die sich durch die Verknüpfung des Ideals mit der geschichtlichen Situation, in der es noch nicht wirksam ist, zu einer utopischen Funktion der Kunst überhaupt erweitert. Das Griechentum wird zunächst zum Vorbild, weil es als reales Gegenbild zur Moderne gilt und daher im Sinne Schillers ein Ziel repräsentiert, das es mit geänderten Mitteln wieder zu erreichen gilt.<sup>550</sup> Dabei ist die vor allem durch die *Aufklärung* bedingte philosophische und kulturelle Unterschiedlichkeit zwischen der voraufgeklärten Antike und der selbstreflexiv-aufgeklärten Moderne zu berücksichtigen:

„Die Beschäftigung mit dem klassischen Altertum umfasst also einmal das >>einheimisch-Werden<< in der Welt der Griechen, in >>der schönsten, die je gewesen ist<<. Zugleich muss aber die Differenz der Kulturen vermittelt werden, die Hegel hier durch SCHILLERS Unterscheidung kennzeichnet. Auf das >>erste Paradies<<, das das >>Paradies der *Menschennatur*<< war“, muss das zweite, >>das höhere

<sup>545</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 266.

<sup>546</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XL.

<sup>547</sup> Vgl.: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 108.

<sup>548</sup> Vgl. und zitiert nach: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 120-122.

<sup>549</sup> Vgl.: Ebd., S.123.

<sup>550</sup> Vgl.: Ebd., S.134-135.

Paradies des *Menschengeistes* folgen, der in seiner schöneren Natürlichkeit, Tiefe und Heiterkeit [...] hervortritt [...]<<. So wird die alte Kultur nicht einfach übernommen, sondern im Lichte der über sich selbst aufgeklärten Vernunft angeeignet, d. h. >>verändert und erneuert<<.<sup>551</sup>

Die Übertragung der künstlerischen und politischen Harmonie der griechischen Antike auf die Moderne ist zum Scheitern verurteilt und führt letztlich zum „Ende der Kunst“, was auch das Verhältnis von Kunst und Philosophie beeinflusst: Hegels Gedanken zu einer neuen Kunst, die, anders als die faktisch vorfindliche, dem Ideal genügen könnte, sind spärlich, aber eindeutig – eine solche Kunst kann es aus geschichtsphilosophischen Gründen nicht geben, sie kann vernünftigerweise nicht erwartet werden. Hegel zog hieraus eine systematische Konsequenz und erklärte die Philosophie zum Medium und zur Erfüllung der Versöhnungsforderung. Ähnlich wie Schiller (und später Wagner, s. Kapitel III.) suchte er also einen Ausweg aus dem Dilemma, dass die Kunst die programmatische Forderung einer Durchsetzung der Revolution nicht erfüllt. Darin sah Adorno eine Flucht aus den grundfalschen sozialen Verhältnissen und, schlimmer, eine *Beschönigung* und (metaphysische) *Erhöhung* dieser Verhältnisse im Bereich der Hegel'schen Versöhnungsphilosophie. *Die Kunst* kann Hegels utopischen Ansprüchen nicht länger genügen und muss systematischer *Philosophie* weichen. Eine künstlerisch-ästhetisch geprägte Wirklichkeit, die hinter den erreichten bzw. erreichbaren Klarheits- und Begründungsstandards der wissenschaftlichen Philosophie zurückbleibt, kann nicht mehr versöhnend wirken, kann nicht als utopische Alternative einer besseren Welt die Zukunft bestimmen. Die Relativierung der geschichtlichen Bedeutung der Kunst manifestiert sich sowohl in der Unterscheidung verschiedener Stufen des absoluten Sich-Wissens als auch in einer Strukturierung ihrer eigenen geschichtlichen Epochen durch die Abfolge verschiedener Kunstformen.<sup>552</sup> Zusammenfassend ist das desillusionierte, nicht mehr utopische Ergebnis dieses Scheiterns das folgende: das Kunstwerk behält in der Gegenwart lediglich eine Funktion in der *theoretischen* Bildung. In der praktischen Bildung, d. h. in der Funktion der Kunst im Kontext der Konstitution von Sittlichkeit, kann Hegel diese Bedeutung des Kunstwerks über das Griechentum hinaus nicht aufrechterhalten.<sup>553</sup> Diese Relativierung einer utopischen Kraft der Kunst und ihre Unterordnung unter die Philosophie werden bei Adorno ihrerseits relativiert und gedreht (s. Kapitel III.). Der selbstbewusste Mensch der griechischen Antike sucht in der klassischen Kunst das Göttliche im zunehmend idealisierten und ausgefeilt stilisierten eigenen *Körper* (der zwar semantisch für einen Gott oder Halbgott steht, aber in all seiner edlen Sinnlichkeit, seiner formalen Souveränität, Ruhe, Geschlossenheit und Zeitlosigkeit sowie seinem teils erstaunlichen Realismus eine Feier des geist- und würdevollen schönen Menschen *selbst* darstellt), statt es weiter in ungeistige Naturerscheinungen zu projizieren. Das Ergebnis ist die geistige Selbständigkeit von Mensch und Form wie Inhalt des Kunstwerks. Das Ende der klassischen Kunstform gestaltet sich dementsprechend komplexer als das der symbolischen (s. u.).

**Vom Klassischen überhaupt:** So bedeutet in klassischen Kunstwerken die Schönheit Geist und der Geist Schönheit, die Materie Idee und die Idee Materie:

„Denn die klassische Schönheit hat zu ihrem Inneren die freie, *selbständige* Bedeutung, d. i. nicht eine Bedeutung von irgendetwas, sondern das *sich selbst Bedeutende* und damit auch *sich selber Deutende*. Dies ist das *Geistige*, welches überhaupt sich selbst zum Gegenstande seiner macht. An dieser Gegenständlichkeit *seiner selbst* hat es dann die Form der Äußerlichkeit, welche, als mit ihrem Inneren identisch, dadurch auch ihrerseits unmittelbar die Bedeutung ihrer selbst ist, und, indem sie sich weiß, sich weist.“<sup>554</sup>

In der klassischen Kunstform ist die Kunst *direkt* mit dem absoluten Geist verknüpft:

„Diese Selbständigkeit an und für sich als die freie absolute Bedeutung ist das Selbstbewußtsein, das zu seinem Inhalt das Absolute, zu seiner Form die geistige Subjektivität hat. Gegen diese sich selbst

---

<sup>551</sup> Ebd., S. 239.

<sup>552</sup> Vgl.: Ebd., S. 166-169.

<sup>553</sup> Vgl.: Ebd., S. 242-243.

<sup>554</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 13.

bestimmende, denkende, wollende Macht ist alles andere [wie ungeistige Naturerscheinungen und damit das Naturschöne, Anm.] nur relativ und momentan selbständig.<sup>555</sup>

Denn: „Erst im Geist, als der konkreten, freien, unendlichen Beziehung auf sich selbst, ist die wahre absolute Bedeutung wahrhaft heraus und selbständig in ihrem Dasein.“<sup>556</sup> In Bezug auf Geschichte und Philosophie kommt der klassischen Kunst eine einzigartige und wichtige Aufgabe zu – am Griechentum als Beispiel einer speziell geschichtlich geprägten Kulturfunktion der Kunst veranschaulichte Hegel die vollendete Weise der Wahrheitsvermittlung und auch die optimale Möglichkeit des schönen Scheins.<sup>557</sup> So ist die klassische Kunst an Geschlossenheit und im Rahmen der Kunst möglicher Perfektion innerhalb des absoluten Geistes nicht zu überbieten. Daraus resultierte für Simmel

„das *Repräsentative*, in gewissem Maße Schauspielerische, das der griechischen Kunst, ja vielleicht dem griechischen Leben anhaftet: das Individuum ist hier nicht schlechthin es selbst, sondern es repräsentiert ein Allgemeines, wie die Rolle ein Ideelles, Allgemeines ist, die dem einzelnen Schauspieler Sinn und Inhalt seines Daseins gibt.“<sup>558</sup>

Der klassischen Kunstform wird die Kunstgattung der **Skulptur** zugeordnet: in ihr betonte Hegel nicht mehr die Würde und Erhabenheit, sondern – bedingt durch die Auszeichnung der Skulptur – die Schönheit dieser Kunst, die aus der Harmonie der Versöhnung entspringt.<sup>559</sup>

### 1) Der Gestaltungsprozess der klassischen Kunstform:

Die klassische Kunstform beginnt mit der Emanzipation von der Natur in folgenden Formen:

1. **Degradation des Tierischen:** Der Mensch entdeckt sich selbst als dem Tier (geistig) überlegen und als der Kunst würdiges Motiv. Er beginnt sich selbst (über den Umweg über die olympische Götterwelt noch mittelbar) zu erkennen und zu reflektieren und in diesem Prozess das Tierische (im Alltag wie in der Kunst) in Form von a) Opfern, b) Jagd und c) Verwandlungen (von Menschen in Tiere) sowie Domestizierung in seine Schranken zu weisen. Statt der groben Instinkt- und Triebhaftigkeit des Tiers in seinen ungeistigen Reflexen dominiert nun die reflektierte Geistigkeit und innere Ruhe des vernünftigen Menschen. Danach erfolgt der

2. **Kampf der alten und neuen Götter:** Die alten Götter, archaische Naturmächte und abstrakte Kräfte werden sukzessiv durch personifizierte, charakteristische und (äußerlich wie geistig) zunehmend menschenähnliche Individuen ersetzt. Die wie üblich dreigeteilte Stufenfolge gestaltet sich so: a) Die Orakel, b) Die alten Götter im Unterschiede zu den neuen, c) Die Besiegung der alten Götter. In ihr

„zeigt sich der an und für sich notwendige Fortgang zum Ideal dahin, daß die zunächst oberflächlichen Personifikationen der Naturtätigkeiten und abstraktesten geistigen Verhältnisse als das an sich selbst Untergeordnete und Negative bekämpft und zurückgedrängt werden und durch diese Herabsetzung die selbständige geistige Individualität und deren menschliche Gestalt und Handlung zur unbestrittenen Herrschaft gelangen lassen.“<sup>560</sup>

Konkret zeigt sich dies im Kosmos der griechischen Mythologie im Kampf zwischen den Titanen und dem siegreichen anthropomorphen Göttergeschlecht des Zeus. Dem Sieg der neuen Götter folgt in der Kunst allerdings die

---

<sup>555</sup> Ebd., S. 14.

<sup>556</sup> Ebd., S. 15.

<sup>557</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 292.

<sup>558</sup> Simmel, Georg: Vom Tode in der Kunst. In: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Band 2. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 13, S. 126.

<sup>559</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 251.

<sup>560</sup> Ebd., S. 50.

3. **Positive Erhaltung der negativ gesetzten Momente:** Im Gegensatz zu den sehr früh monotheistisch orientierten Juden fanden die Griechen ihre Götter bei allen Völkern, übernahmen viele und bewahrten ihnen jeweils geistige und leibliche Individualität als *besondere* Gottheit.<sup>561</sup> Der Polytheismus der früheren Zeiten besteht also fort. Erhabenheit und Naturverbundenheit der alten Götter bleiben der griechischen Kultur in der Epoche religiöser Neuorientierung ebenfalls erhalten: a) Die Mysterien, b) Die Aufbewahrung der alten Götter in der Kunstdarstellung, c) Naturgrundlage der neuen Götter: Die neuen Götter finden ihre Stelle neben den alten und stellen selbst die Synthese aus der alten Naturgrundlage und der neuen Geistigkeit dar.<sup>562</sup>

## 2) Das Ideal der klassischen Kunstform

1. **Das Ideal der klassischen Kunst überhaupt:** Das klassische Ideal, „das zu seinem Inhalte wie zu seiner Form das Menschliche hat und beide Seiten zu dem vollendetesten Entsprechen ineinanderarbeitet [...]“<sup>563</sup>, ist der qualitative *Höhepunkt der Kunstgeschichte* und wird in den Skulpturen der griechischen Klassik manifestiert. Simmel schrieb zu dieser Objektivierung und ihrer Wirkung:

„Der Mensch der griechischen Statue hat den Stolz seiner Schönheit und das Bewusstsein, diese Schönheit dem Beschauer gegenüber zu repräsentieren. Dieser ideelle Zuschauer ist ein ausschlaggebendes Moment des ganzen klassischen Stiles.“<sup>564</sup>

Dabei sind für Hegel die folgenden Punkte entscheidend:

a) Das Ideal als aus freiem künstlerischem Schaffen entsprungen:

Im Gegensatz zur symbolischen Kunstform ist das klassische Ideal aus dem freien, selbstbewussten und besonnenen Geist eines Künstlers oder Dichters erzeugt.<sup>565</sup> Form und Inhalt greifen in klassischen Kunstwerken folgendermaßen ineinander: Die *Götter* sind anthropomorph und ihr Gehalt ist in idealer, ja optimaler Weise dem menschlichen Geist und Dasein entnommen.<sup>566</sup> Als Gegenstück und zweiter, kreativer Teil auf dem Weg zur Synthese des idealen, göttlich-menschlichen Kunstwerks steht der *Künstler* bzw. Dichter.<sup>567</sup>

b) Die neuen Götter des klassischen Ideals: Die Götter stellen perfekte *Synthesen aus Allgemeinheit und Bestimmtheit* dar und ruhen ganz in sich selbst:

„So ist denn jeder Gott, indem er die Bestimmtheit als *göttliche* und damit als *allgemeine* Individualität in sich trägt, teils bestimmter Charakter, teils alles in allem, und schwebt in der vollen einigen Mitte zwischen bloßer Allgemeinheit und ebenso abstrakter Besonderheit. Dies gibt dem Ideal des Klassischen die unendliche Sicherheit und Ruhe, die kummerlose Seligkeit und ungehemmte Freiheit.“<sup>568</sup>

Diese Synthese zeigt sich optisch in perfekter *Schönheit*:

„Die makellose Äußerlichkeit allein, in der jeder Zug der Schwäche und Relativität verwischt und jeder Flecken willkürlicher Partikularität ausgelöscht ist, entspricht dem geistigen Innern, welches in sie sich versenken und in ihr leiblich werden soll.“<sup>569</sup>

---

<sup>561</sup> Vgl.: Ebd., S. 65.

<sup>562</sup> Vgl.: Ebd., S. 69.

<sup>563</sup> Ebd., S. 75.

<sup>564</sup> Simmel, Georg: Bruchstücke aus einer Philosophie der Kunst. Vorstudien zu einer Metaphysik. In: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Band 2. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 13, S. 174.

<sup>565</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 76.

<sup>566</sup> Vgl.: Ebd., S. 78.

<sup>567</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>568</sup> Ebd., S. 82.

<sup>569</sup> Ebd., S. 83.

Die Erhabenheit existiert in Form der schönen Erhabenheit in der klassischen Kunstform weiter: „Dies macht für die Göttergestalten den Ausdruck der Hoheit, der klassisch schönen Erhabenheit notwendig. Ein ewiger Ernst, eine unwandelbare Ruhe thront auf der Stirn der Götter und ist ausgegossen über ihre ganze Gestalt.“<sup>570</sup> So sind Geist und Körper „ein gediegenes Ganzes, aus welchem das Insichsein des Geistes nur in der wunderbaren Sicherheit seiner selbst still hinausblickt“.<sup>571</sup>

c) Die äußere Art der Darstellung: Die antike Skulptur entwickelt sich aus dem stark ideell geprägten und äußerlich markanten strengen Stil hin zu freierer Bewegtheit und weicheren, sinnlicheren Formen, gipfelnd im späten Hellenismus. Die Entwicklung ihrer Innerlichkeit verläuft dabei in folgender Weise: „Hauptsächlich die ältere, strengere Skulptur hält diese Seite des Ideals fest, und die spätere erst geht zu einer vermehrten dramatischen Beweglichkeit über.“<sup>572</sup> Die griechische Poesie ist generell sehr dynamisch, expressiv sowie konfliktbetont und hebt sich so von der Skulptur ab. In den „Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte“ bestimmte Hegel im Abschnitt „Die Gestaltungen der schönen Individualität“<sup>573</sup> eine dreistufige Entwicklung der griechischen Kunstwerke:

1) **Das subjektive Kunstwerk:** Freie, selbstbewusste, schöne Körperlichkeit des Menschen in Anlehnung an den Geist, Sport, Spiel und Tanz.

2) **Das objektive Kunstwerk:** Substanz, Vergeistigung, Sprache, Emanzipation von der Natur, objektiv schöne, anthropomorphe, individuelle Götter, subjektives Fatum als abstrakte Macht übergeordnet, Erscheinung ist das Ganze des Göttlichen. Diese Stufe entspricht der klassischen Periode und Blütezeit der griechischen Kunst (vom Ausgang der Perserkriege bis zum Tod Alexanders des Großen/449-323 v. Chr.) Die Ästhetik dieser Periode kann man folgendermaßen bestimmen:

„Die Klarheit offenbart in der Komposition genau und bestimmt, was der Künstler darstellen will; die Einfachheit scheidet alles Störende, Überflüssige aus; das Maß bestimmt die richtige Grenze zwischen geistiger und physischer Bewegung und Ruhe; die Ganzheit zeigt die unbehinderte, volle Erscheinung der Idee, des Geistigen, in den sinnenfälligen Formen und deren Verbindung zu einem lebendigen, heitern Ganzen, – das ist höchste Vernünftigkeit und Schönheit.“<sup>574</sup>

3) **Das politische Kunstwerk:** Der Staat vereint subjektives und objektives Kunstwerk zum kollektiven und zugleich individuellen Geist. Das *Kunstwerk Staat* ist durch demokratische Verfassung in kleinen Staaten, Sittlichkeit, Orakel, Sklaverei, Polis, Tugend, Charakter, Rede, Freiheit der Bürger sowie die Einheit von Kunst, Kultur und Kult geprägt.

2. **Der Kreis der besonderen Götter:** Dieser Kreis zeichnet sich aus durch:

a) Vielheit der Götterindividuen: Die Götter vereinen Vielheit (Individualität in Auftritt und Charakter) mit Einheit (Weltganzes, gesamtes olympisches Götterspektrum).<sup>575</sup>

b) Mangel an systematischer Gliederung: Aufgrund der Individualität und Vielseitigkeit der Individuen lässt sich der Kosmos der olympischen Götter nicht systematisch gliedern. Er ist eine Totalität mit variabler interner Struktur.

---

<sup>570</sup> Ebd., S. 84.

<sup>571</sup> Ebd., S. 85. Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) beschrieb dieses Phänomen wie folgt: „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der Griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdruck“ (Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Dresden 1755. In: Deutsche Literaturdenkmale 19-22, Heilbronn/Berlin 1884, Band 20, Berlin 1885. Hrsg. von Seuffert, Bernhard. Nachdruck Nendeln/Liechtenstein 1968, S. 24). Das geflügelte Wort *Edle Einfalt, stille Größe* prägte den Klassizismus des 18. und 19. Jahrhunderts nachhaltig.

<sup>572</sup> Ebd., S. 87.

<sup>573</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. Frankfurt am Main 1986, S. 295-313.

<sup>574</sup> Kuhn, P. Albert: Grundriss der Kunstgeschichte. Einsiedeln/Köln 1928, S. 138.

<sup>575</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 88.

c) Grundcharakter des Götterkreises: Für Hegel „sind die Skulpturbilder der Griechen die Ideale an und für sich, die für sich seienden, ewigen Gestalten, der Mittelpunkt der plastischen klassischen Schönheit [...]“.<sup>576</sup> In diesem Abschnitt findet sich ein interessanter, für die klassische Kunstform essentieller und (philosophie-)geschichtlich bedeutsamer Exkurs: Das mit Apollon verbundene „Erkenne dich selbst“ (*gnoti sauton*) ist für Hegel ein Gebot, das sich jedoch nicht etwa auf die Schwächen und Mängel, sondern auf das Wesen des Geistes, auf Kunst und jedes wahre Bewusstsein bezieht.<sup>577</sup>

### 3. Die einzelne Individualität der Götter:

Die bisher noch substantielle und allgemeine Bestimmtheit muss zur wirklich individuellen Besonderheit einzelner Götter fortschreiten. Ziel ist die „*Einzelheit* jedes Gottes [...], wie sie sich für eine lebendige Individualität gebührt und ihr notwendig ist“.<sup>578</sup> Der erste Punkt der wie so oft dreiteiligen Abhandlung ist:

a) Stoff für die Individualisierung: Die Götter heben sich von den stark faktischen Biographien der Menschen ab und besitzen im Gegensatz zu Menschen „kein Dasein in der konkreten Welt“.<sup>579</sup> Ihre Existenz entspringt der Phantasie eines Volkes bzw. seiner Dichter, orientiert sich aber in ihrer zunehmenden Individualisierung an innerweltlichen Voraussetzungen wie örtlichen, zeitlichen und sozialen/sittlichen Konstanten. Götter können direkt, in Verkleidung oder über die Kontrolle von Menschen ins Weltgeschehen eingreifen.<sup>580</sup> Beispielhaft für derartige Projektionen sind die Taten der Homerischen Heroen.<sup>581</sup>

b) Bewahrung der sittlichen Grundlage: Im klassischen Ideal vereint sich äußere Schönheit mit dem erhabenen Inhalt einer edlen Gesinnung jenseits von Zerrissenheit des Subjektiven und dadurch abstrakt Willkürlichen in Zwecken und Leidenschaften auf der einen und des dadurch abstrakt Allgemeinen auf der anderen Seite:

„Die Grundlage der Charaktere muß daher immer noch das Substantielle sein, und das Schlechte, Sündliche, Böse der sich in sich verhausenden Subjektivität ist von den Darstellungen des Klassischen ausgeschlossen; vor allem aber bleibt der Kunst hier die Härte, Bosheit, Niederträchtigkeit und Gräßlichkeit, welche im Romantischen eine Stelle erhält, noch durchweg fremd.“<sup>582</sup>

c) Fortgang zur Anmut und zum Reiz: Nach und nach werden die Götter in ihrem Aussehen, Denken und Handeln „immer menschlicher und menschlicher [...]“. Dadurch geht die klassische Kunst zuletzt ihrem Inhalte nach zur Vereinzelung der zufälligen Individualisierung, ihrer Form nach zum *Angenehmen*, Reizenden fort.<sup>583</sup> Die Anmut und gefällige Schönheit der Form lenken verstärkt vom allgemeinen Inhalt ab und drohen, zum Selbstzweck zu werden.

### 3) Die Auflösung der klassischen Kunstform

1. **Das Schicksal:** Die individualisierten und anmutigen Götter haben ihren Bezug zum klassischen Ideal verloren und müssen erkennen, dass es in ihrem neuen, vermenschlichten und weltlichen Leben voller Zufälle, Endlichkeiten und Alltäglichkeiten etwas gibt, das über ihnen steht;

„das in sich Abstrakte und Gestaltlose, die Notwendigkeit, das Schicksal, welches in dieser Abstraktion nur das Höhere überhaupt ist, das Götter und Menschen bezwingt, für sich aber unverstanden und begriffslos bleibt“.<sup>584</sup>

---

<sup>576</sup> Ebd., S. 92.

<sup>577</sup> Vgl.: Ebd., S. 90-91.

<sup>578</sup> Ebd., S. 93.

<sup>579</sup> Ebd., S. 94.

<sup>580</sup> Vgl.: Ebd., S. 101.

<sup>581</sup> Vgl.: Ebd., S. 104.

<sup>582</sup> Ebd.

<sup>583</sup> Ebd., S. 106.

<sup>584</sup> Ebd., S. 109.

2. **Auflösung der Götter durch ihren Anthropomorphismus:** Das Menschlich-Endliche dominiert schließlich das Wesen der klassischen Götter, wobei dem geistig-ideellen Gedanken immer weniger freier Spielraum bleibt; das Allgemeine versinkt in endlichen Details und Äußerlichkeiten: „Der Untergang dieser schönen Götter der Kunst ist deshalb schlechthin durch sich selbst notwendig, indem das Bewusstsein sich zuletzt nicht mehr bei ihnen zu beruhigen vermag und sich deshalb aus ihnen in sich zurückwendet.“<sup>585</sup> Dabei sind drei Punkte entscheidend:

a) Mangel an innerer Subjektivität: Den plastischen Gestalten geht äußerlich wie auch in ihrem Inhalt und Ausdruck das unendlich Subjektive ab.<sup>586</sup> Die Menschwerdung und einzigartige Subjektivität eines Gottes aus Fleisch und Blut (statt einer faktischen und äußerlich perfekten Skulptur, deren handelndes Sein nur in der Vorstellung besteht) bringt erst das Christentum mit der Offenbarung. Daraus resultiert

b) Der Übergang ins Christliche erst Gegenstand der neueren Kunst: Hegel hielt erst die reflektierte und vom Kultus getrennte christliche Kunst seiner eigenen, aufgeklärten Zeit für fähig, von der menschlichen Gestalt Gottes abzulassen und sich dem Reich der Gedanken zuzuwenden. Dies bedeutet dann allerdings den bereits behandelten Übergang in die Religion und Philosophie und ist „mit der Kunst unverträglich“.<sup>587</sup>

c) Auflösung der klassischen Kunstform in ihrem eigenen Bereich: Die Einheit von Kunst, Kultur und Kult im Staatsleben wird aufgelöst, da das Staatsleben im Verlauf der Weltgeschichte vergänglich ist. Das Subjekt strebt nach Innerlichkeit statt nach Einheit mit einer äußerlichen Form, die Entzweiung von Inhalt und Form wird eingeleitet. In der Komik und gerade in der Satire kommt es auf Folgendes an:

„[...] die Wirklichkeit in der Torheit ihres Verderbens selber wird in der Weise zur Darstellung gebracht, daß sie sich in sich selbst zerstört, damit eben in dieser Selbstzerstörung des Richtigen das Wahre sich als feste, bleibende Macht aus diesem Widerscheine zeigen könne und der Seite der Torheit und Unvernunft nicht die Kraft eines direkten Gegensatzes gegen das in sich Wahrhaftige eingelassen werde.“<sup>588</sup>

3. **Die Satire:** Die Satire besteht darin, dass die Entgegensetzung bei der Form des *Gegensatzes* selber beharrt und deshalb statt der poetischen Versöhnung ein prosaisches Verhältnis beider Seiten herbeiführt, durch welches die klassische Kunstform als aufgehoben erscheint, indem dasselbe die plastischen Götter wie die schöne Menschenwelt untergehen lässt.<sup>589</sup> Sowohl das Beharren auf dem Gegensatz als auch die unversöhnliche Gesellschaftskritik erinnern stark an die „Negative Dialektik“ Adornos (vgl. Kapitel III.).

a) Unterschied der Auflösung der klassischen von der Auflösung der symbolischen Kunst: Die Trennung von Gestalt und Bedeutung ist in der symbolischen Kunst freundlicher Art, während sie in der klassischen Kunst einen feindlichen, gewaltsamen Akt darstellt, der die ideale Einheit und Versöhnung aufhebt.

b) Die Satire: Die in der klassischen Kunstform errungene Subjektivität und geistige Individualität muss nun aus ihrer Einheit mit ihrem unmittelbaren, weltlichen Dasein, also der schönen (menschlichen) Gestalt heraustreten. In ihrem ersten Schritt, dem Abstoßen der Äußerlichkeit, ist sie allerdings noch nicht „die wahre Totalität, welche zu ihrem Inhalt das Absolute in Form der selbstbewußten Geistigkeit hat, sondern ist, als von dem Gegensatz gegen das Wirkliche behaftet, eine bloß abstrakte, endliche, unbefriedigte Subjektivität“.<sup>590</sup> Ihr gegenüber steht die in ihrer neuen Götterlosigkeit schlechte, verdorbene und von ihr als feindlich betrachtete Außenwelt. Gegen deren Gegenwart und Erscheinungen polemisiert die geistige Subjektivität, indem sie die weltlichen Vorgänge beobachtet, analysiert und so realistisch wie spöttisch darstellt. Das nun entstehende Kunstwerk ist die Satire. Sie zieht aus dem Gegensatz „der endlichen Subjektivität und der entarteten

---

<sup>585</sup> Ebd., S. 109-110.

<sup>586</sup> Vgl.: Ebd., S. 110.

<sup>587</sup> Ebd., S. 114.

<sup>588</sup> Ebd., S. 120.

<sup>589</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>590</sup> Ebd., S. 122.

Äußerlichkeit“<sup>591</sup> das „Allgemeine des Guten und in sich Notwendigen“<sup>592</sup>, kultiviert es aber auf eine vergräunte und missmutige statt heitere und freie Weise.

c) Die römische Welt als Boden der Satire: Hegel beschrieb die römische Welt als Ursprung und Kosmos der Satire und als pervertiertes Zerrbild Griechenlands. Sie zeichnet sich durch „Herrschaft der Abstraktion, des toten Gesetzes, die Zertrümmerung der Schönheit und heiteren Sitte, [...] die Aufopferung der Individualität, [...] Gehorsam gegen das abstrakte Gesetz, [...] kaltblütige Würde [...]“<sup>593</sup> aus und wird von Hegel als kunstfremd kritisiert:

„Das Prinzip dieser politischen Tugend, deren kalte Härte sich nach außen alle Völkerindividualität unterwirft, während das formelle Recht im Innern sich in der ähnlichen Schärfe bis zur Vollendung ausbildet, ist der wahren Kunst entgegen. So finden wir denn auch in Rom keine schöne, freie und große Kunst. Skulptur und Malerei, epische, lyrische und dramatische Poesie haben die Römer von den Griechen übernommen und sich angeeignet.“<sup>594</sup>

Diese Aussagen Hegels legen nahe, dass er *kein* Befürworter starrer Autoritäten und Hierarchien war.

### Die romantische Kunstform

In der romantischen Kunstform wird die im Rahmen der Kunst mögliche *absolute Subjektivität* und freie geistige *Innerlichkeit* erreicht. Unter romantischer Kunst ist die christliche oder christlich geprägte Kunst des Mittelalters, der Neuzeit und der Moderne zu verstehen. Der Grund und die Essenz aller freien Subjektivität ist die Substanz, das Absolute und Göttliche, das sich nun im nicht mehr sichtbaren Sein des monotheistischen christlichen Gottes in die Innerlichkeit des Gedankens zurückzieht und in ihm an und für sich ist. Durch Gottes Offenbarung in Jesus Christus zeigt es sich in Menschengestalt und erfährt alle Höhen und Freuden sowie Missstände und Grausamkeiten des (geistigen und körperlichen) menschlichen Lebens. Liebe und Tod, Güte und Grausamkeit, Milde und Gewalt, Geistiges und Abgründiges, Sittliches und Unsittliches, Edles und Niedriges, Jenseits und Diesseits bündeln sich in der Synthese des Lebens, Leidens und Sterbens *Christi*. Dieser von Gott gesandte, ja selbst göttliche Mensch manifestiert die Göttlichkeit *des Menschen selbst* und macht sie *dem Menschen selbst bewusst*. Der Mensch wird selbstbewusst und damit entfaltet sich erstmals in der Weltgeschichte die freie – eben weil selbstbewusste – geistige Innerlichkeit. Statt der bisherigen Projektionen des Göttlichen in Natur, Götter und ein wie auch immer geartetes Jenseits findet und erkennt der Mensch nach und nach endlich *sich selbst* als Sitz und Bild des ewig Göttlichen. Im frühen Christentum beginnt die Distanzierung des Menschen von endlichen natürlich-sinnlichen Zusammenhängen und Bedürfnissen zugunsten der zeitlosen geistigen Innerlichkeit, steigert sich im Mittelalter und versöhnt sich im Zuge der Neuzeit mit der Immanenz und im Zuge der aufgeklärten Moderne mit dem wissenschaftlichen Denken. Demzufolge behandelt die romantische Kunst alle Aspekte des Göttlichen, Geistigen und Menschlich-Allzumenschlichen, alle Phänomene des Geistes wie der Welt in ihrer unendlichen Fülle. Dabei wird mit dem klassischen Ideal in vielfacher Weise gebrochen:

„Die einfache, gediegene Totalität des Ideals löst sich auf und zerfällt in die gedoppelte Totalität des in sich selber seienden Subjektiven und der äußeren Erscheinung, um den Geist durch diese Trennung die tiefere Versöhnung in seinem eigenen Elemente des Inneren erreichen zu lassen.“<sup>595</sup>

Innerhalb der Kunstformen-Hierarchie bewirkt dies einen Fort- und gleichzeitigen Rückschritt: in der Bestimmung des Ideals als *Werk* (in der klassischen Kunstform) erscheint die dritte wie die erste Kunstform als eine Version der „Unangemessenheit der Idee und der Gestaltung“ (Enzyklopädie, § 562; 10, 370). Ihre Eigentümlichkeit aber liegt im Unterschied sowohl zur Suche nach der adäquaten

---

<sup>591</sup> Ebd., S. 123.

<sup>592</sup> Ebd.

<sup>593</sup> Ebd., S. 123-124.

<sup>594</sup> Ebd., S. 124.

<sup>595</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 129.

Gestalt als auch zur Beruhigung dieser Suche in der bloß formellen Gestalt der Schönheit.<sup>596</sup> Innerhalb der Hegel'schen Teleologie gewinnt dadurch die (christliche) Theologie eine zentrale Bedeutung. Als Nachfolgerin der klassischen *hebt die romantische Kunstform die vollendete Einheit von Idee und Realität auf*:

„Dieses Neue, daß das Christentum in die Welt gekommen ist und das Ende der klassischen Kunst heraufgeführt hat, bedeutet für die romantische Kunst, d. h. für die mannigfaltigsten Gestalten künstlerischen Schaffens, daß ihre Wahrheit eine romantische, d. h. nicht mehr absolute Wahrheit, nicht mehr Übereinstimmung von Erscheinung und Sein ist.“<sup>597</sup>

Endliche Subjektivität weiß sich einmal als zufälliges, todverfallenes Dasein, unterschieden von Gott, ist zugleich als unendliche Subjektivität aber eins mit Gott.<sup>598</sup> Das rein Subjektive, die Negativität und Negation, alle Aspekte des menschlichen Lebens halten Einzug in die Kunst. In der christlichen, der geoffenbarten Religion schließlich sprengt die Vorstellung des einen, geistigen und zugleich als Mensch leidenden Gottes die schöne Form der Kunst. Diese gesamte Epoche, die für Hegel mit dem Ende der Antike beginnt und über das Mittelalter bis in die Gegenwart reicht, ist die Zeit der romantischen Kunstform. Diese galt Hegel als eine Übergangsform im doppelten Sinn: hier zerbricht die schöne Gestalt als endliche Gestalt an der Gottesvorstellung der Offenbarung. Die adäquate Darstellung des mit dem Menschen handelnden Gottes erfordert eine reflexive Brechung der (schönen) Anschauung. Aber die Kunst geht hier zugleich über eine an eine definierte Gottesvorstellung gebundene Vorstellung der dem Menschen wesentlichen sittlichen Orientierung hinaus. Der vernünftige und freie Mensch selbst ist ihr Zentrum.<sup>599</sup> Das Moment der kollektiven Sittlichkeit tritt zurück und lässt die subjektiv-individuelle, freie Entfaltung des göttlich-menschlichen Geistes zum zentralen Ideal alles Geistigen und Künstlerischen werden. Anders als die symbolische und klassische Kunstform kann die romantische Kunstform nicht mehr die Einheit von Kult und Kultur bewirken.<sup>600</sup> Simmel hob die erwähnte Subjektivierung der Kunst und des Bewusstseins hervor und bezog sie in Anlehnung an die romantische und wohl auch neoromantische Kunst sowie deren diverse Nachfolger im 19. und 20. Jahrhundert auf die Individualisierung und Befreiung des romantischen bzw. romantisierten (oft auch selbst romantisierenden) Individuums:

„Die Schönheit, die heute tatsächlich empfunden wird, trägt noch fast ausschließlich individualistischen Charakter. Sie knüpft sich im Wesentlichen an einzelne Erscheinungen, sei es in ihrem Gegensatz zu den Eigenschaften und Lebensbedingungen der Masse, sei es in direkter Opposition gegen sie. In diesem Sich-Entgegensetzen und Isolieren des Individuums gegen das Allgemeine, gegen das, was für Alle gilt, ruht grobenteils die eigentlich romantische Schönheit [...]“<sup>601</sup>

Damit steht Simmel sowohl in der philosophischen Tradition Hegels (und noch mehr Schopenhauers) als auch in der künstlerischen der internationalen Romantik im Bereich der Kunst bzw. Poesie. Wie im Verlauf der Arbeit bereits erwähnt, bergen diese (wie u. a. in den Abschnitten zur symbolischen Kunst und zu den Gegenpolen der Kunst genauer beschrieben) die Vor- wie Nachteile eines (oft oberflächlichen) Schwelgens in Exotismus, Vergangenheit und idealisierter Fremdheit, wie Simmel mit Hegel und Hotho erkannt hat:

---

<sup>596</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“, Frankfurt am Main 2000, S. 359-360.

<sup>597</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 229.

<sup>598</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 266.

<sup>599</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XL.

<sup>600</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“, Frankfurt am Main 2000, S. 359.

<sup>601</sup> Simmel, Georg: Soziologische Ästhetik. In: Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 5, S. 207.

„Ihm gehört die Vorliebe für räumlich und zeitlich entfernte Kulturen und Stile an. Das Entfernte erregt sehr viele, lebhaft auf- und abschwankende Vorstellungen und genügt damit unserem vielseitigen Anregungsbedürfnis; doch klingt jede dieser fremden und fernen Vorstellungen wegen ihrer Beziehungslosigkeit zu unsern persönlichsten und materiellen Interessen doch nur schwach an und mutet deshalb den geschwächten Nerven nur eine behagliche Anregung zu. Daher nun auch der jetzt so lebhaft empfundene Reiz des Fragmentes, der bloßen Andeutung, des Aphorismus, des Symbols, der unentwickelten Kunststile.“<sup>602</sup>

Die romantischen Kunstgattungen der **Malerei, Musik und Poesie** weichen entsprechend immer mehr von der sinnlichen Objektivität und physisch-sinnlichen Verhaftung in der Weltlichkeit ab und zielen immer direkter nur noch auf geistig-gedankliche Erhöhung, Innerlichkeit, Freiheit und Distanz zur Materie. Diese Entwicklung führt zum „Ende der Kunst“ (s. ebd.), da der Übergang in die Religion und Philosophie und damit die rein geistig-innerlichen Welten des Glaubens und des logischen Denkens nun in sich notwendig geworden ist und beide nach der Abweichung vom in sich perfekten klassischen Ideal der schönen Gestalt immer stärker mit der Kunst verwoben worden sind. Die Poesie war allen bisherigen Kunstformen und -werken bereits immanent, kommt aber nun als eigene Gattung in Form geistig freier und absolut subjektiver Dichtung zu ihrer vollen und die Grenzen der Kunst überschreitenden Entfaltung. Denn in den Künsten, die diese Kunstform strukturell zusammenschließt, findet sich alles an Gestaltungsmöglichkeit und Inhalt wieder, was die Kunst jemals hervorgebracht hat.<sup>603</sup>

**Vom Romantischen überhaupt:** Statt der äußerlichen Darstellung des Geistes in Form der schönen und in sich ruhenden Gestalt in der vorherigen klassischen Kunstform wird nun der Geist selbst in all seiner dynamischen Innerlichkeit und unendlichen Tiefe sowie Vielfalt Thema der Kunst. Der Inhalt der Kunst „wird zur *geistigen* Schönheit des an und für sich Inneren als der in sich unendlichen geistigen Subjektivität“.<sup>604</sup> Die äußere Form ist nun kontingent, wandelbar und nur noch als reines Medium wichtig: „Der wahre Inhalt des Romantischen ist die absolute Innerlichkeit, die entsprechende Form die geistige Subjektivität, als Erfassen ihrer Selbständigkeit und Freiheit.“<sup>605</sup> Zentral ist, dass es jetzt nur noch *einen* Gott, einen Geist, eine absolute Selbständigkeit gibt.<sup>606</sup> Gott und Mensch stehen nun in einem neuen und intensiveren (Synthese-)Verhältnis, auch innerhalb der Kunst:

„Indem dadurch das wirkliche Subjekt die Erscheinung Gottes ist, gewinnt die Kunst jetzt erst das höhere Recht, die menschliche Gestalt und Weise der Äußerlichkeit überhaupt zum Ausdruck des Absoluten zu verwenden, obschon die neue Aufgabe der Kunst nur darin bestehen kann, in dieser Gestalt nicht die Versenkung des Inneren in die äußere Leiblichkeit, sondern umgekehrt die Zurücknahme des Inneren in sich, das geistige Bewußtsein Gottes im Subjekt zur Anschauung zu bringen.“<sup>607</sup>

Diese Zurücknahme ist „die unendliche Negativität“<sup>608</sup>, die alle Bezüge zur bisher positiv gesetzten Sinnlichkeit aufhebt. Die drei entscheidenden Formen von Inhalt und Gestaltung in der romantischen Kunstform sind folgende:

a) Das Absolute in Menschengestalt: Der Mensch (symbolisiert in Gestalt Christi, in dem der Heilige Geist wirksam und die ganze Göttlichkeit vorhanden ist) ist als

---

<sup>602</sup> Ebd., S. 211.

<sup>603</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Drüe, Hermann u. a. (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Frankfurt am Main 2000, S. 362-363.

<sup>604</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 129.

<sup>605</sup> Ebd.

<sup>606</sup> Vgl.: Ebd., S. 130.

<sup>607</sup> Ebd., S. 131.

<sup>608</sup> Ebd., S. 132.

„der sich wissende einzige und allgemeine Gott selber, in dessen Leben und Leiden, Geburt, Sterben und Auferstehen sich nun auch für das endliche Bewußtsein offenbar macht, was Geist, was das Ewige und Unendliche seiner Wahrheit nach sei“.<sup>609</sup>

b) Trennung von der endlichen, materiellen Welt: Der Geist muss sich von seinen irdischen Fesseln losreißen. In diesem Vorgang, „in dessen Verlauf ein Ringen und Kampf entsteht und der Schmerz, der Tod, das Wehegefühl der Nichtigkeit, die Qual des Geistes und der Leiblichkeit als wesentliches Moment hervortritt [...]“<sup>610</sup> dominiert die *Negation*. Deren Gipfel ist der *Tod*, die Aufopferung der innersten Subjektivität. Dieser selbstbewussten Subjektivität selbst ist ihr Tod

„eine Negation dieses Hohen und Wichtigen selber und deswegen furchtbar, – ein Ersterben der Seele, die sich dadurch als das selber an und für sich Negative von allem Glück für immer ausgeschlossen, absolut unglücklich, der ewigen Verdammnis überantwortet finden kann“.<sup>611</sup>

All dies, Gewalt, Dunkelheit, Angst, Sterblichkeit, Tod, Trauer, Schrecken, Leid und Hässlichkeit etc., wird von nun an in der Kunst dargestellt. Dabei gelten die folgenden zensorischen Einschränkungen:

„[...] das Böse als solches aber, Neid, Feigheit und Niederträchtigkeit sind und bleiben nur widrig. Der Teufel für sich ist deshalb eine schlechte, ästhetisch unbrauchbare Figur; denn er ist nichts als die Lüge in sich selbst und deshalb eine höchst prosaische Person.“<sup>612</sup>

Bei aller postulierten Vielseitigkeit, Negation und Abkehr vom klassischen Ideal schaffte es Hegel/Hotho jedoch niemals ganz, sich von seiner Konzeption (und seinem Ideal) des in sich geschlossenen und notwendigen Charakters zu lösen, was an dem folgenden zeitgenössischen Seitenhieb deutlich wird: so

„ist in neuester Zeit die innere haltlose Zerrissenheit, welche alle widrigsten Dissonanzen durchgeht, Mode geworden und hat einen Humor der Abscheulichkeit und eine Fratzenhaftigkeit der Ironie zuwege gebracht, hervorgebracht, in der sich [...] [Ernst Theodor Amadeus, Anm.] Hoffmann z. B. wohlgefiel“.<sup>613</sup>

c) Der endliche Mensch in seiner Lebenswelt: Äußeres und Inneres im Zusammenhang mit dem Menschen und der Natur bildet den dritten Themenkreis der romantischen Kunstform. Dominant ist hier ein universeller Realismus, der alles Menschlich-Irdische, ob Geistiges oder Natürliches, genau aufzeigt.<sup>614</sup>

Der Inhalt der romantischen Kunst scheint mit dem Göttlichen/Absoluten stark begrenzt, ist allerdings, verlegt in den Menschen, zugleich unendlich erweitert. In dieser Kunstform wird keine

---

<sup>609</sup> Ebd., S. 132-133.

<sup>610</sup> Ebd., S. 133-134.

<sup>611</sup> Ebd., S. 134.

<sup>612</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik I. Frankfurt am Main 1986, S. 288-289.

<sup>613</sup> Ebd., S. 289. Bei Nietzsche, der bei aller ästhetischen Liberalität durchaus ein Verfechter antikisch-apollinischer Schönheit war, findet sich ebenfalls eine interessante Kritik des Hässlichen und seiner Auswirkungen:

„Alles Häßliche schwächt und betrübt den Menschen: es erinnert ihn an Verfall, Gefahr, Ohnmacht. [...] Das Gefühl der Macht, der Wille zur Macht – das wächst mit dem Schönen, das fällt mit dem Häßlichen“ (Nietzsche, Friedrich: Die nachgelassenen Fragmente. Eine Auswahl. Hrsg. von Wohlfart, Günter. Stuttgart 1996, S. 279).

Doch auch ein selbstgenügsam bzw. rein ästhetischer Schönheitskult birgt – neben einer starken Würdigung bzw. Er- und auch Überhöhung der Schönheit an sich – auch immanente Schwächen: nämlich Eskapismus und Indifferenz innerhalb einer letztlich fiktiven Welt der Schönheit.

<sup>614</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 136.

„Kunst als Kunst“<sup>615</sup>, sondern Kunst als in seiner äußeren Gestalt völlig variables Medium des Geistes und der subjektiven Innerlichkeit hervorgebracht. Dies bedeutet für die Kunst auch, das „reale Dasein in seiner endlichen Mangelhaftigkeit und Bestimmtheit in sich aufzunehmen“<sup>616</sup>. Damit setzt sich die romantische Kunst aus einer Welt der reinen Innerlichkeit („*musikalisch*“<sup>617</sup>) und einer der reinen Äußerlichkeit („*lyrisch*“<sup>618</sup>) zusammen, die aber nicht mehr wie im klassischen Ideal versöhnt werden, beide sind an und für sich frei, da das Innerliche seine Erfüllung nun in anderem Innerlichen sucht und findet und so die Äußerlichkeit der Welt sie selbst sein lässt.

## 1) Der religiöse Kreis der romantischen Kunst

1. **Die Erlösungsgeschichte Christi:** Behandelt die Menschwerdung Gottes und so die Gottwerdung des Menschen selbst: „Die Versöhnung des Geistes mit sich selbst, die absolute Geschichte, der Prozess der Wahrhaftigkeit wird durch das Erscheinen Gottes in der Welt zu Anschauung und Gewissheit gebracht.“<sup>619</sup>

a) Scheinbare Überflüssigkeit der Kunst: Für diese Grundgeschichte der romantischen Kunstform und ihren Nachvollzug scheint die Kunst aufgrund des rein innerlichen Wahrheitscharakters des Inhalts überflüssig zu sein.

b) Notwendiges Eintreten der Kunst: Der individuelle, subjektive Mensch/Gott braucht eine charakteristische, endliche Erscheinung, die in aller Körperlichkeit von der Kunst gestaltet werden muss.

c) Zufällige Partikularität der äußeren Erscheinung: Zufälligkeit und Nichtideales halten durch den Bruch mit dem klassischen Schönheitsideal wieder Einzug in die Kunst (s. o.).

2. **Die religiöse Liebe:** Der Geist, der sich in all seiner Innerlichkeit in einem anderen Geistigen, Innerlichen wiederfindet und erfüllt sieht, *empfindet* „nur die Innigkeit des Geistes, das Gemüt, die Empfindung [...]. Diese Innigkeit, welche dem Begriff des in sich befriedigten freien Geistes allein entspricht, ist die *Liebe*.“<sup>620</sup>

a) Begriff des Absoluten als der Liebe: Versöhnte Rückkehr des Geistes aus Anderem in sich selbst, die Vermittlung des Geistes mit sich selbst in Anderem und seine Erfüllung zur Totalität ist das Absolute selbst.

b) Das Gemüt: Einfache, noch unaufgeschlossene Tiefe, Herz, (Zu-)Neigung, Empfindung, Sinnlichkeit.

c) Die Liebe als das romantische Ideal: „Sie ist die geistige Schönheit als solche.“<sup>621</sup> Gott ist die Liebe, Christus die göttliche Liebe, die Idee der Liebe. Die Mutterliebe Marias ist „die absolut befriedigte selige Innigkeit“, menschlich und geistig, begierdelos, „nicht sinnlich und doch gegenwärtig“, die selige Mutterliebe der *einen* Mutter. Die Jünger Christi sind seine bedingungslosen Freunde und Brüder im Geiste.<sup>622</sup>

3. **Der Geist der Gemeinde:** Die Gemeinschaft der mit Gott versöhnten Menschheit, der „vielen Einzelnen“<sup>623</sup>:

a) Die Märtyrer: Der Märtyrer vollzieht als Mensch die Leidensgeschichte Christi/Gottes am eigenen geistigen und leiblichen Dasein nach und macht sich so zu „einem neuen Dasein [...] der ewigen Geschichte Gottes“<sup>624</sup> Martern, Schmerzen und Qualen, gerade die Zerstörung des Äußeren dienen

---

<sup>615</sup> Ebd., S. 138.

<sup>616</sup> Ebd., S. 139.

<sup>617</sup> Ebd., S. 141.

<sup>618</sup> Ebd.

<sup>619</sup> Ebd., S. 147.

<sup>620</sup> Ebd., S. 154.

<sup>621</sup> Ebd., S. 156.

<sup>622</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd.

<sup>623</sup> Ebd., S. 157.

<sup>624</sup> Ebd., S. 161.

dem Beweis und der Konstanz innerer Standhaftigkeit und der Unerschütterlichkeit der geistigen Idee/Ideale. Dabei sind Phänomene wie „die leiblichen Martern, die Henkeranstalten, das Köpfen, Rösten, Verbrennen“<sup>625</sup> keine geeigneten Motive für die Kunst, es sei denn, sie verklärt (im positiven Sinne) die Leiden des Märtyrers und macht sein Seelenheil deutlich. Das innere Heil und die äußerliche Zerstörung bilden hier ein pikantes Beispiel syntheseseloser negativer Dialektik. Askese und Weltentsagung wurden von Hegel im Zuge seines absoluten Idealismus und harten Kontrast zu Schopenhauer als Realitätsflucht, Abstraktion des religiösen Heils und störrischer Eigensinn kritisiert.

b) Die innere Buße und Bekehrung: Innerer Schmerz und Sünde gegen Seelenheil (vgl. oben), Rückkehr aus dem absolut negativen Bösen ins Positive, zu Geist und Liebe in Buße, Beichte, Konversion.

c) Wunder und Legenden: Einbruch des Göttlichen in die Prosa des Normalen, oft äußerlich, reißerisch, spektakulär und populär, abstrus, lächerlich etc. Interessant ist einzig die „Rührung, Frömmigkeit, Bekehrung“<sup>626</sup> als innerlicher Aspekt und Hintergrund dieser Geschichten.

**2) Das Rittertum:** Die religiöse Beseelung und Innigkeit des Individuums ist noch zu abstrakt und existiert nur im Himmelreich des Glaubens als substantielle, aber unerreichbare Idealsphäre. Im Phänomen des Rittertums werden die religiösen Vorstellungen, Ideale und Inhalte *in der Welt selbst* verwirklicht, „um zu einem dem Subjekt als Subjekt gehörigen Inhalte zu kommen. Dadurch wird die frühere *religiöse* Innigkeit jetzt *weltlicher* Art.“<sup>627</sup> Ziel ist, „als Subjekt schon in seiner – wenn auch hier zunächst noch formellen – Unendlichkeit vollständige Achtung für sich und andere zu erlangen.“<sup>628</sup> Die freie innere Subjektivität legt nun die ganze unendliche Innerlichkeit des Gemüts in sich selbst, „welche sie bisher mit Gott allein ausgefüllt hatte“.<sup>629</sup> Das Rittertum nimmt folgende Gestalt an:

„Näher sind es aber hauptsächlich drei Empfindungen, die sich für das Subjekt zu dieser Unendlichkeit steigern: die subjektive Ehre, die Liebe und die Treue. Es sind dies nicht eigentlich sittliche Eigenschaften und Tugenden, sondern nur Formen der mit sich selber erfüllten romantischen Innerlichkeit des Subjekts.“<sup>630</sup>

Diese Idealität gilt nebenher auch für die auf der Ehre basierende Tapferkeit. Diese weltlichen Phänomene sind häufig mit der Religion, dem Glauben und dem oben behandelten religiösen Kreis verwoben.

### 1. Die Ehre:

a) Begriff der Ehre: Bewusstsein der eigenen unendlichen Subjektivität in eigener Vorstellung, unendlicher Schein nach innen und außen, mannigfaltiger, sekundärer Inhalt: „Denn alles was ich bin, was ich tue, was mir von anderen angetan wird, gehört auch meiner Ehre an.“<sup>631</sup>; Gesetz der Ehre: Einheit von allgemeinem Recht und selbstbewusst-individueller Subjektivität.

b) Verletzbarkeit der Ehre: Die Ehre ist als möglichst intaktes (Selbst-)Bild und Schein des Subjekts nach innen wie außen „das schlechthin *Verletzliche*“.<sup>632</sup> Inhalt (der Verletzung) auch hier sekundär nach individueller, unendlicher Persönlichkeit.

c) Wiederherstellung der Ehre: Die Ehre als Vorstellung von sich selbst, als „in sich *reflektierte* Selbständigkeit“<sup>633</sup> wird durch wiederum inhaltlich mannigfaltige und sekundäre Mittel nach einer Verletzung wieder bereinigt.

<sup>625</sup> Ebd., S. 162.

<sup>626</sup> Ebd., S. 169.

<sup>627</sup> Ebd., S. 170.

<sup>628</sup> Ebd., S. 171.

<sup>629</sup> Ebd.

<sup>630</sup> Ebd.

<sup>631</sup> Ebd., S. 178.

<sup>632</sup> Ebd., S. 180.

<sup>633</sup> Ebd., S. 181.

## 2. Die Liebe:

a) Begriff der Liebe: Im Gegensatz zur absoluten Selbstständigkeit des Subjekts in der Ehre ist die Liebe „die Hingebung des Subjekts an ein Individuum des anderen Geschlechts, das Aufgeben eines selbständigen Bewußtseins und seines vereinzelt Fürsichseins, das erst im Bewußtsein des anderen sein eigenes Wissen von sich zu haben sich gedrungen fühlt“.<sup>634</sup> Dieses wechselseitige *Im Anderen bei sich selbst-Sein* zweier Subjektivitäten tritt ein,

„wenn ich meiner ganzen Subjektivität nach, mit allem, was dieselbe ist und in sich enthält, als dieses Individuum, wie es war und ist und sein wird, das Bewußtsein eines Anderen durchdringe, sein eigentliches Wollen und Wissen, sein Streben und Besitzen ausmache. Dann lebt dies Andere nur in mir, wie ich mir nur in ihm da bin; beide sind in dieser erfüllten Einheit erst für sich selber und legen in diese Identität ihre ganze Seele und Welt hinein.“<sup>635</sup>

In dieser Synthese kommt es zur hingebungsvollen *Selbstvergessenheit* der beiden Liebenden im jeweils anderen. Liebende leben (und erleben sich) selbst voll und ganz im anderen, was die Unendlichkeit und temporär unbegrenzte Intersubjektivität der Liebe ausmacht.<sup>636</sup>

b) Kollisionen der Liebe: Konflikte von Ehre und Liebe (z. B. Ständeordnung), Konflikte von substantiellen Mächten und Liebe (z. B. Pflichten gegenüber Staat und Familie), Konflikte von äußerlichen Verhältnissen und Liebe („der gewöhnliche Lauf der Dinge, die Prosa des Lebens, Unglücksfälle, Leidenschaft, Vorurteile, Borniertheiten, Eigensinn anderer, Verkommenheiten der mannigfaltigsten Art [...]“<sup>637</sup>).

c) Zufälligkeit der Liebe: Die Liebe ist rein persönlich, willkürlich und zufällig; ihr fehlt es an Allgemeinheit. So entsteht innerhalb der kompromisslos romantischen Liebe ein großer Widerspruch: „In der romantischen Liebe aber dreht sich alles nur darum, daß *dieser gerade diese, diese diesen* liebt. Warum es just nur dieser Einzelne ist, das findet seinen einzigen Grund in der subjektiven Partikularität, in dem Zufall der Willkür.“<sup>638</sup> Hegel behandelte in diesem Abschnitt auch die einsame, kalte und schmerzhaft Seite der Liebe; die „Leiden [...] der Liebe, diese zerscheiternden Hoffnungen, dies Verliebtsein überhaupt, diese unendlichen Schmerzen, die ein Liebender empfindet“.<sup>639</sup>

## 3. Die Treue:

a) Die Dienstreue: Treue gegenüber einem höhergestellten Herrn, ritterliche Vasallentreue, Treue steht im Rittertum für die Erhaltung der gesellschaftlichen Ordnung.

b) Subjektive Selbstständigkeit in der Treue: Obige Treue dient auch der eigenen Ehre, dem eigenen Vorteil, Besitz und Rang.

c) Kollisionen der Treue: Konflikte zwischen subjektiver Ehre und eigenen Zielen sowie der Unterordnung unter den Herrn oder vergleichbare Autoritäten.

---

<sup>634</sup> Ebd., S. 182.

<sup>635</sup> Ebd.

<sup>636</sup> Vgl.: Ebd., S. 183. Théophile Gautier (1811-72) hat die Exklusivität und ideelle Reinheit wahrer Liebe festgehalten. Alle gesellschaftlich vermittelten Kategorien, Güter und Zwänge werden in ihr irrelevant, denn „die Liebe bringt nichts dar als sich selbst; wer anderes wünscht, der ist nicht wert geliebt zu sein“ (Gautier, Theophile: *Mademoiselle de Maupin – Doppelliebe*. Übersetzung: Alastair. In: Oehler, Dolf (Hrsg.): *Theophile Gautier – Romane und Erzählungen*. Wiesbaden 2003, S. 65). Neben der vorangegangenen aus der französischen Romantik bietet auch die deutsche mit der folgenden Friedrich Schlegels (1772-1829) eine zeitlose Liebesdefinition: „Es ist alles in der Liebe: Freundschaft, schöner Umgang, Sinnlichkeit und auch Leidenschaft; und es muss alles darin sein, und eins das andre verstärken und lindern, beleben und erhöhen“ (Schlegel, Friedrich: *Lucinde*. Berlin, Wien 1980, S. 41).

<sup>637</sup> Ebd., S. 187.

<sup>638</sup> Ebd., S. 188.

<sup>639</sup> Ebd., S. 190.

### 3) Die formelle Selbstständigkeit der individuellen Besonderheiten

In diesem dritten Kreis der romantischen Kunstform geht um „die Welt des Besonderen, Daseienden überhaupt, welche für sich frei wird“.<sup>640</sup> Dominant ist

„der Durst nach dieser Gegenwart und Wirklichkeit selbst, das Sichbegnügen mit dem, was da ist, die Zufriedenheit mit sich selbst, mit der Endlichkeit des Menschen und dem Endlichen, Partikulären, Porträtartigen überhaupt. Der Mensch will in seiner Gegenwart das Gegenwärtige selber, wenn auch mit Aufopferung der Schönheit und Idealität des Inhalts und der Erscheinung, in präsenter Lebendigkeit von der Kunst wiedergeschaffen als sein eigenes geistiges menschliches Werk vor sich sehen.“<sup>641</sup>

Das bedeutet, dass die existierende Welt in all ihrer Sinnlichkeit und Materialität, Vielseitigkeit, Schönheit und Hässlichkeit im Gegensatz zu den bisherigen Kunstformen nun ohne metaphysische Zusammenhänge und innere Zwecke dargestellt wird. Hier trennen sich die subjektive Innerlichkeit und der äußere Stoff und werden sich ihrer Unvereinbarkeit bewusst: „Dies selbständige Gegenüberstehen beider Seiten und die Zurückgezogenheit des Innern in sich macht selber den Inhalt des Romantischen aus.“<sup>642</sup> Dieser Gegensatz hat gravierende konstruktive wie destruktive Folgen für die Kunst selbst:

„Sich in sich hineinbildend, trennen sie sich immer von neuem wieder, bis sie am Ende ganz auseinanderfallen und dadurch zeigen, es sei in einem anderen Felde als in dem der Kunst, daß sie ihre absolute Vereinigung zu suchen haben.“<sup>643</sup>

Diese über die Kunst und ihre Stoffe hinausgehende Bedingung führt zum „Ende der Kunst“ im Formellen und leitet bereits das Ende der romantischen Kunstform ein.<sup>644</sup>

#### 1. Die Selbstständigkeit des individuellen Charakters:

Die subjektive Innerlichkeit ist auch hier noch der Mittelpunkt des Kreises, manifestiert sich aber nun in äußerlichen Bestimmtheiten:

a) Die formelle Festigkeit des Charakters: Der individuelle Charakter ist nur auf sich selbst bezogen, genügt sich, ist, wie er sein will, steht jenseits aller Allgemeinheit, das partikuläre Menschliche kommt zu voller Geltung, z. B. Charaktere Shakespeares (vgl. S. 200 der „Ästhetik“), Identität, Konsequenz und Interessen/Leidenschaften einseitig vorherrschend, bleibt sich treu, führt sich selbst oft zum Bösen und zu seinem Ende. In dieser universellen Selbstheit, dieser reinen Subjektivität ist keine objektive Versöhnung möglich (vgl. S. 203).<sup>645</sup>

b) Der Charakter als innerliche, aber unausgebildete Totalität: Als vollkommener Gegensatz zu a) kann das Formelle auch in der Innerlichkeit des Charakters liegen: Unentschlossenheit, Sollen, Verschlossenheit, Gestaltlosigkeit und ein genereller „Mangel an Äußerung und Entfaltung“<sup>646</sup> prägen diesen Charakter. Die Äußerung dieser Symptome ist eine negative: Schweigen, Stille, Ruhe, Undurchschaubarkeit, die nur selten gebrochen werden. Diese Charaktere sind häufig edel, sensibel, schön und reflektiert, begegnen der äußeren Welt und ihrem Treiben aber mit introvertierter Resignation, Furcht oder Abneigung (vgl. S. 204) und können sich daher nicht als wirkliche Individuen entwickeln. Sie können ihre ganze subjektive Innerlichkeit und Tiefe allerdings einem Bezugspunkt wie z. B. einem Geliebten opfern und sich einzig auf diesen Bezugspunkt als Zentrum ihrer Welt und einzige Orientierung bzw. einzigen Halt fixieren. Dieses „eine [...] Interesse“<sup>647</sup> strukturiert dann den gesamten zuvor strukturlosen und im Reich der Möglichkeit verweilenden

<sup>640</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 195.

<sup>641</sup> Ebd., S. 196.

<sup>642</sup> Ebd., S. 197.

<sup>643</sup> Ebd.

<sup>644</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>645</sup> Vgl.: Ebd., S. 200.

<sup>646</sup> Ebd.

<sup>647</sup> Ebd., S. 206.

Charakter. Das Ende dieses Interesses führt zum Untergang des nun ins Nichts geschleuderten Charakters (z. B. Julia in „Romeo und Julia“, vgl. S. 205-206). Solche stillen Charaktere neigen zu seltenen, aber energischen und oft völlig subjektiv-irrationalen Ausbrüchen wie dem oben beschriebenen. Hegel sah die Gefahr der einseitigen Fixierung besonders in einem Mangel an Bildung und objektiven Zwecken begründet.<sup>648</sup>

c) Das substantielle Interesse bei Aufstellung der formellen Charaktere: Hier findet die Synthese aus Substantiellem und Formellem statt, indem die obigen beschränkten Charaktere nicht nur formell, sondern auch substantiell in ihrer Charakterstruktur und Psychologie thematisiert werden.<sup>649</sup>

Die Charaktere kollidieren mit Erlebnissen oder Schicksalsschlägen, die sie in ihre zukünftige, einseitige Rolle drängen und sie in innerer Notwendigkeit ihres Charakters und der Handlung zu ihren Taten antreiben. Als Beispiel kann man die Ermordung Hektors durch den rasenden Achill in der Ilias anführen, die einen Racheakt für den Kriegstod von Achills Freund und Geliebtem Patroklos darstellt.

## 2. Die Abenteuerlichkeit:

Bei dem Abenteuerlichen handelt es sich um die unendliche Fülle kontingenter Erlebnisse, Ereignisse, Verwicklungen und Tatsachen, denen das individuelle Subjekt in der Welt begegnet und ausgesetzt ist. Diese sind als dynamischer und ständig in Wandlungen begriffener Kontrast zur in sich geschlossenen Einheit des subjektiven Gemüts zu verstehen und im Vergleich mit ihm für sich und für das Subjekt irrelevant. Dem Subjekt ist es egal, was auf es zukommt; entscheidend ist nur seine seinem ureigenen Wesen entsprechende Aktion und Reaktion in Taten.<sup>650</sup>

a) Die Zufälligkeit der Zwecke und Kollisionen: Entgötterung der Natur, der Geist entweicht aus der Natur ins Subjekt. Dies bewirkt die Kontingenz alles Äußerlichen, das sich nun zufällig bestimmt und ebenso zufällige Kollisionen als seltsam durcheinandergeschlungene Verzweigungen herbeiführt. So macht es „das Abenteuerliche aus, das für die Form der Begebnisse und Handlungen den *Grundtypus* des Romantischen abgibt“.<sup>651</sup> Die romantische Welt hat gegen die heidnische Vergangenheit als einziges, „*absolutes Werk*“<sup>652</sup> die *Ausbreitung des Christentums* zu bewältigen, wobei die abenteuerlichen Elemente vor allem in den Questen, Missionen und Feldzügen des christlichen Rittertums zu finden sind. Hegel bezeichnete die Kreuzzüge als „das Gesamtabenteuer des christlichen Mittelalters“<sup>653</sup>, kritisierte sie aber daraufhin heftig. *Das wirklich relevante Werk und Abenteuer des Subjekts auf Erden ist die erfolgreiche Führung seines eigenen Lebens*. Dieses und weitere Abenteuer hängen prinzipiell mit den romantischen Kategorien der Ehre, Liebe und Treue zusammen, zudem mit Tapferkeit und Recht (vgl. S. 215-216), durch die das Subjekt in allerlei kontingente Verwicklungen eingebunden wird.

b) Die komische Behandlung der Zufälligkeit: All diese Zufälligkeit bedingt durch den Mangel an an und für sich seienden Zusammenhängen sowie subjektive Willkür oder Täuschung der Subjekte in der Planung und Suche bzw. dem Erleben von Abenteuern folgendes: „Konsequent durchgeführt, erweist sich deshalb diese ganze Abenteuerlei in ihren Handlungen und Begebenheiten als eine sich in sich selbst auflösende und dadurch komische Welt der Ereignisse und Schicksale.“<sup>654</sup> Diese Komik kommt vor allem in den Schriften Ludovico Ariostos (1474-1533) und Miguel Cervantes Saavedras (1547-1616) zum Ausdruck. Dabei dominiert bei Ariost „das *Märchenhafte*“ und bei Cervantes „das *Romanhafte*“.<sup>655</sup>

c) Das Romanhafte: Nach der oben beschriebenen Auflösung kehrt das Romantische wieder zu Ernst und ernsthaftem Realismus zurück: „Dies Romanhafte ist das wieder zum Ernste, zu einem wirklichen Gehalte gewordene Rittertum.“<sup>656</sup> Es ist in eine sichere, geordnete, realistische Welt des Staatlichen,

---

<sup>648</sup> Vgl.: Ebd., S. 208.

<sup>649</sup> Vgl.: Ebd., S. 209-210.

<sup>650</sup> Vgl.: Ebd., S. 211.

<sup>651</sup> Ebd., S. 212.

<sup>652</sup> Ebd.

<sup>653</sup> Ebd., S. 213.

<sup>654</sup> Ebd., S. 216-217.

<sup>655</sup> Ebd., S. 217.

<sup>656</sup> Ebd., S. 219.

Höfischen etc. integriert, wodurch sich der Konflikt zwischen dem individuellen Subjekt und seinen Interessen sowie den objektiven Macht- und Gesellschaftsstrukturen ergibt. Dem ritterlichen Helden muss es nun darum gehen, in einer versöhnenden Synthese Erfahrung, Ansehen und Macht, Geld und Ehe, Liebe und Kinder zu suchen und zu finden. Auf dieser persönlichen Queste stellen sich ihm allerlei objektive Hindernisse in den Weg, aber auch seine eigenen Fehler und Versäumnisse. Was den Roman mit dem Epos verbindet, ist die Gesinnung, episch den breiten Hintergrund einer *totalen Welt* herstellen zu wollen. Was ihn jedoch trennt und was bekanntlich zum Signum der Moderne geworden ist, ist der *Verlust des ursprünglich poetischen Weltzustands*. Ich und Welt werden als voneinander geschieden vorausgesetzt, und ihre Rivalität im Roman wird als „Konflikt zwischen der Poesie des Herzens und der entgegenstehenden Prosa der Verhältnisse“ beschrieben.<sup>657</sup> Das Romanhafte hat allerdings einen entscheidenden Makel – seine geistige und zeitliche *Begrenztheit*: „Diese Kämpfe nun aber sind in der modernen Welt nichts Weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit und erhalten dadurch ihren wahren Sinn.“<sup>658</sup> Sie werden dadurch abgelöst, dass das Subjekt „sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt“.<sup>659</sup>

### 3. Die Auflösung der romantischen Kunstform:

Das in ihr selbst generierte Hauptproblem der romantischen Kunstform ist die *Zufälligkeit*, die auch ihr Ende auslöst. Ihr geistiges, thematisches und visuelles Spektrum ist unendlich und damit in sich beliebig:

„Das romantische Innere kann sich deshalb an *allen Umständen* zeigen [...]. Und so geht es durch alles hindurch, auf daß auch in der Kunst das Wort erfüllt sei, die da niedrig sind, sollen erhöht werden. Innerhalb dieser Zufälligkeit kehrt sich das *Zerfallen* der romantischen Kunst heraus [...].“<sup>660</sup>

Die romantische Kunst geht sowohl an ihrer Fülle kontingenter, oft prosaischer objektiver Details als auch an ihrer überbordenden, launenhaften und in den Humor mündenden Subjektivität zugrunde. Die letzte dreistufige Entwicklung der Kunst verläuft folgendermaßen:

- a) Die subjektive Kunstmachung des Vorhandenen: Die Wahl von Gestalt und Motiv wird beliebig, die Kunst wird in allen Gattungen abbildhaft, „porträtartig“ und „löst sich vollständig in die Darstellung von Porträts auf“.<sup>661</sup> Mimesis und Prosa erobern in ihrer Objektivität die Kunst. Allerdings spielen auch eine subjektive Lebendigkeit, Fähigkeit und Manier (v. a. des Malers und Dichters) eine wichtige Rolle. In ihren Werken geht es um „das in sich selbst Partikulare“ und „echte Eigentümlichkeit der äußeren Erscheinung“.<sup>662</sup> Wichtig waren Hegel in diesem Zusammenhang Erkenntniswille und Sensibilität sowie Genauigkeit in der Auffassung der Welt; auch anderer Zeiten und Kulturen. Das Problem der hochsubjektiven Malerei und Dichtung ist der immer stärker hervortretende *Verlust von Objektivität*. Individuelle Äußerungen, Manierismen und Effekte lösen einen substantiellen Gehalt sukzessiv ab und bewirken, dass „das hervorbringende Subjekt nur sich selber zu sehen gibt. Insofern diese Subjektivität nicht mehr die äußeren Darstellungsmittel, sondern den *Inhalt* selbst angeht, wird die Kunst dadurch zur Kunst der Laune und des Humors.“<sup>663</sup>
- b) Der subjektive Humor: In der humorvollen Kunst projiziert der Künstler ausschließlich seine eigene Persönlichkeit in seine Werke. Dabei geht es primär um die Dekonstruktion alles Objektiven. Ernst und Substanz werden durch Witz und Geistesblitz ersetzt. Form und Inhalt werden chaotisch

---

<sup>657</sup> Vgl. und zitiert nach: Jung, Werner: *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1987, S. 112.

<sup>658</sup> Hegel, G. W. F.: *Vorlesungen über die Ästhetik II*. Frankfurt am Main 1986, S. 220.

<sup>659</sup> Ebd.

<sup>660</sup> Ebd., S. 221.

<sup>661</sup> Ebd., S. 223.

<sup>662</sup> Ebd., S. 224.

<sup>663</sup> Ebd., S. 229.

und wirt. Ein Element des Humoristischen ist die Eigenheit, „das Heterogenste oft mit absichtlicher Bizzarerie“<sup>664</sup> zu verknüpfen. Hegel kritisierte diesen subjektiven Humor,

„der jeden Inhalt nur gebraucht, um seinen subjektiven Witz daran geltend zu machen. In diesem Beziehen und Verketten des aus allen Weltgegenden und Gebieten der Wirklichkeit zusammengerafften Stoffs kehrt das Humoristische gleichsam zurück zum Symbolischen [...]“<sup>665</sup>

Es driftet, wie zum Beispiel im Falle des in der gesamten Druckversion hartnäckig kritisierten Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter, 1763-1825), schnell einerseits ins Serielle, Flache und andererseits in die Sentimentalität ab. Wahren Humor definierte Hegel als „objektiven Humor“<sup>666</sup>, in dem sich Zufall und Substanz geistvoll ergänzen. Ein dialektisches Verhältnis von Leichtigkeit und Tiefe gibt dem wahren Humor erst seinen Reiz.

c) Das Ende der romantischen Kunstform: In diesem Abschnitt findet sich neben einer großen Zusammenfassung des Entwicklungsganges der Kunst auch der hochinteressante Ausblick auf die Zukunft der Kunst. Diese definierte Hegel wie folgt<sup>667</sup>:

„In diesem Hinausgehen jedoch der Kunst über sich selber ist sie ebenso sehr ein Zurückgehen des Menschen in sich selbst, ein Hinabsteigen in seine eigene Brust, wodurch die Kunst alle festen Beschränkungen auf einen bestimmten Kreis des Inhalts und der Auffassung von sich abstreift und zu ihrem neuen Heiligen den *Humanus* macht, die Tiefen und Höhen des menschlichen Gemüts als solchen, das Allgemeinmenschliche in seinen Freuden und Leiden, seinen Bestrebungen Taten und Schicksalen. Hiermit erhält der Künstler seinen Inhalt an ihm selber und ist der wirklich sich selbst bestimmende, die Unendlichkeit seiner Gefühle und Situationen betrachtende, ersinnende und ausdrückende Menschengestalt, dem nichts mehr fremd ist, was in der Menschenbrust lebendig werden kann.“<sup>668</sup>

Die Kunst geht also *in den Menschen* über. Bei Bloch findet sich ein passender Kommentar: „Durch solches Zitat wird der eigentliche Zielpunkt der Hegel’schen Ästhetik kenntlich gemacht: die aus der harten, aber auch noch aus der schönen Welt entlassene Menschlichkeit.“<sup>669</sup> Der *Mensch* – auch als Künstler – *wird selbst heilig* und schafft eine neuartige Verbindung von Kunst, Architektur, Metaphysik und Religion bzw. Religiosität; das *Museum* wird zum Tempel einer Kunstreligion, die den ganzen Menschen, seine Entwicklung und seine kreativen Möglichkeiten feiert.<sup>670</sup> Der *Humanus* selbst stellt in der modernen Kunst das innere Zentrum aller künstlerischen Anstrengungen dar, verlagert als *Künstler* im Sinne von *l’art pour l’art* allerdings immer größere Teile seines äußeren bzw. außerkünstlerischen Lebens in die Kunst selbst, bis er völlig in ihr lebt und ganz in ihr aufgeht. Geniekult und Dandytum des 19. Jahrhunderts (s. Schopenhauer-Kapitel) sind Beispiele für eine solche Lebensform, die auch messianische Züge tragen kann:

„Der Künstler des 19. Jahrhunderts steht nicht in einer Gemeinde, sondern er schafft sich eine Gemeinde, mit all der Pluralität, die dieser Situation angemessen ist, und mit all der übersteigerten Erwartung, die damit notwendig verknüpft ist, wenn eingestandene Pluralität sich mit dem Anspruch verknüpfen muss, dass allein die eigene Schaffensform und Schaffensbotschaft die wahre sei. Das ist in der Tat das messianische Bewusstsein des Künstlers im 19. Jahrhundert; wie eine Art >>neuer Heiland<< (Immermann) fühlt er sich in seinem Anspruch an die Menschen: er bringt eine neue Botschaft der Versöhnung, und wie die Außenseiter der Gesellschaft bezahlt er diesen Anspruch, indem er mit seinem Künstlertum nur noch Künstler für die Kunst ist.“<sup>671</sup>

---

<sup>664</sup> Ebd., S. 230.

<sup>665</sup> Ebd.

<sup>666</sup> Ebd., S. 240.

<sup>667</sup> Die folgenden Sätze in diesem Abschnitt müssen als wichtige Erweiterung und Ergänzung der obigen Abhandlung „Das Ende der Kunst“ verstanden werden und bestätigen viele der dort formulierten Thesen.

<sup>668</sup> Ebd., S. 237.

<sup>669</sup> Bloch, Ernst: Ästhetik des Vor-Scheins I. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main 1974, S. 168.

<sup>670</sup> Zur Einordnung von Hegels *Humanus* in das künstlerisch-philosophische Spektrum der Goethezeit vgl.: Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 32-33.

<sup>671</sup> Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 8.

Gadamer hat den romantisch-modernen Pluralismus innerhalb der romantischen Kunstform und darüber hinaus definiert und auf das „Ende der Kunst“ als das Ende ihres Absolutheitsanspruchs, ihre Selbstbefreiung sowie Weiterentwicklung als freie, autonome Kunst bezogen:

„Die Geschichte der Kunst, die sich hier entfaltet, strebt nun in gewissem Sinne einem Ende zu, das durch die Gegenwart, in der Hegel schreibt, charakterisierbar wird. Dieses Ende, das Hegel auch die >>Auflösung der romantischen Kunstform<< nennt, ist vollends die Freisetzung der künstlerischen Energie, die vollständige Loslösung von den Vorgegebenheiten substantieller Inhalte, denen gegenüber der Künstler ehemals keine freie Wahl hatte.“<sup>672</sup>

Absolutheit und Zeitlosigkeit von Werken weichen also einer gesteigerten Freiheit des Künstlers in der Wahl von Mitteln und Inhalten. Ausgesprochen wichtig ist laut Hegel dabei die Verwurzelung zukünftiger Kunst in ihrer jeweiligen Gegenwart, die auch die gebildete Kenntnis älterer Künstler und Kunstwerke noch übertrifft:

„Kein Homer, Sophokles usw., kein Dante, Ariost oder Shakespeare können in unserer Zeit hervortreten; was so groß besungen, was so frei ausgesprochen ist, ist ausgesprochen; es sind dies Stoffe, Weisen, sie anzuschauen und aufzufassen, die ausgesungen sind. Nur die Gegenwart ist frisch, alles andere fahl und fahler.“<sup>673</sup>

Von der angesprochenen, das Mittelalter romantisierenden Kunst zu Hegels Zeit kann man aus Hegel'scher Perspektive von einer falschen, da sehnsüchtigen und rückwärtsgewandten Romantik sprechen: „Gewiss ist auch die christliche Kunst des Mittelalters in Hegels Augen vergangen und keiner Erneuerung aus romantischem Heimweh fähig.“<sup>674</sup> Statt einer derartigen Rückprojektion ist sowohl für Gadamer als auch und vor allem für Adorno (s. Kapitel III.) eine an Gegenwart, Zukunft und gesellschaftlichen Phänomenen/Problemen orientierte Ausrichtung der modernen Kunst angemessen: Tradition und traditionelle Formgebung in der Kunst soll darin zwar geschätzt und auch bewahrt werden, nicht aber zu einer fixierten Bildungsreligion erstarren oder als vorformulierte Genussformel dienen. Es existiert ein neues gesellschaftliches Agens des modernen Künstlers.<sup>675</sup> Die obige dialektische Verbindung von Gegenwart und Vergangenheit der Kunst und Kunstwerke in ihrer Geschichtlichkeit hat Gadamer, mit konkretem Bezug auf Hegel, thematisiert und dabei Hegels prophetischen Blick und seine anhaltende Aktualität betont:

„Nicht nur der Historismus der Stile, nicht nur die Multiplizität der Schulen und Richtungen, nicht nur die Partikularität der jeweils sich bildenden Gemeinden, von denen ein jeder schaffender Künstler umgeben ist, haben Hegel bestätigt. Wichtiger noch ist, dass was wir das historische Bewusstsein nennen, Künstler und Kunstliebhaber in einer bestätigenden Erfahrung auch der Kunst vergangener Zeiten und fremder Kulturwelten vereinigt. Grundsätzlich ist das alles in Hegels Charakteristik seines >>Heute<< schon vorweggenommen.“<sup>676</sup>

### Zusammenfassung

Nach der Vorstellung der drei Kunstformen soll der Inhalt der Druckversion nun noch ein letztes Mal mit den ursprünglichen Gedanken Hegels und der Forschung Gethmann-Siefert's verknüpft werden. Hegels Aussagen zu den Kunstformen in der „Enzyklopädie“ von 1830 decken sich mit den bisherigen Analysen:

„Jenseits der in solcher Versöhnung geschehenen Vollendung der *Schönheit* in der *klassischen* Kunst liegt die Kunst der *Erhabenheit*, die *symbolische*, worin die der Idee angemessene Gestaltung noch nicht gefunden ist, vielmehr der Gedanke als hinausgehend und ringend mit der Gestalt als ein negatives Verhalten zu derselben, der er zugleich sich einzubilden bemüht ist, dargestellt wird. Die Bedeutung, der Inhalt zeigt eben damit, die unendliche Form noch nicht erreicht zu haben, noch nicht als freier Geist

<sup>672</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 229.

<sup>673</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 238.

<sup>674</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 230.

<sup>675</sup> Vgl.: Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 12.

<sup>676</sup> Ebd., S. 231.

gewußt und sich bewußt zu sein. [...] So gibt die – *romantische* – Kunst es auf, ihn [den Gott/Geist, Anm.] als solchen in der äußeren Gestalt und durch die Schönheit zu zeigen; sie stellt ihn als zur Erscheinung sich nur herablassend und das Göttliche als Innigkeit in der Äußerlichkeit, dieser selbst sich entnehmend dar, welche daher hier in Zufälligkeit gegen ihre Bedeutung erscheinen darf.“<sup>677</sup>

Das Hegel'sche Kunstformenmodell schafft es, innerhalb der welt-, kunst- und kulturgeschichtlichen Entwicklung einen *Übergang* von der Klassik zur Moderne anstelle ihrer langanhaltenden *Konfrontation* zu erreichen. Durch diese Dreiteilung der Geschichte unterscheidet sich die Hegel'sche Ästhetik von der im 18. Jahrhundert üblichen Zweiteilung der Geschichte in Klassik und Moderne. Zugleich vermied Hegel den durch eine solche Zweiteilung zwangsläufigen ästhetischen Streit (im Sinne der „Querelle des Anciens et des Modernes“) um die Vorherrschaft der klassischen vor der modernen Kunst und/oder umgekehrt. Er respektierte die historische Eigentümlichkeit jeder Kunstform und sieht ihre strukturelle Gleichberechtigung in der identischen geschichtlich-kulturellen Leistung: *die Idee als das Ideal konkret anschaulich zu verwirklichen*.<sup>678</sup>

## 4. Kunst

„Das System der einzelnen Künste“ stellt das Thema der zweiten Hälfte der Hegel'schen „Ästhetik“ dar und ist damit ausgesprochen umfangreich. Aufgrund der schiereren Menge an Informationen, Details und Bezügen ist es unmöglich, es in seinem vollständigen Umfang im Rahmen dieser Dissertation wiederzugeben. Ich möchte mich daher auf einen komprimierten Überblick über die wichtigen Bestandteile des „Systems“ bzw. des „individuellen Teils“ der „Ästhetik“ beschränken. Er beginnt mit dem wichtigsten, der hierarchischen Einteilung der fünf Kunstgattungen, die im vorangegangenen Abschnitt den drei Kunstformen zugeordnet wurden. Der Rang einer Gattung richtet sich nach der Höhe der vorangestellten Zahl:

- 1) **Architektur** (symbolische Kunstform, bildende Kunst<sup>679</sup>)
- 2) **Skulptur** (klassische Kunstform, bildende Kunst)
- 3) **Malerei** (romantische Kunstform, bildende Kunst)
- 4) **Musik** (romantische Kunstform, tönende Kunst)
- 5) **Poesie** (romantische Kunstform, redende Kunst)

Die **Poesie**, die höchste Form der Kunst überhaupt, ist in allen Kunstgattungen vorhanden und sogar schon mit den beiden höheren Stufen des absoluten Geistes, Religion und Philosophie, verknüpft. Diese Gattungshierarchie ist für Hegel das Sinnbild für die stetige Vergeistigung der Kunst im historischen Verlauf und der damit verbundenen zunehmenden Distanzierung von allem Materiellen, Sinnlichen und Natürlichen. Damit ist sie auch die Matrix für fünf unterschiedliche Grade der Verbindung von Kunst/Physis und Metaphysik. So stellt die mit groben, schweren Steinmassen, Erdfundamenten etc. arbeitende Architektur die niedrigste, ungeistigste, und die sich jenseits von Materie in Welten des Geistes, des Gedankens, der Sprache und des modulierten Klanges bewegende Poesie die höchste Form von Kunst dar. Im Folgenden werden die einzelnen Gattungen, ihre wichtigsten Kriterien und ihre Bezüge untereinander beschrieben:

**Architektur:** Archi (von *arché* – Urgrund) -tektur ist der Anfang der Kunst, stellt erst eine instinktive Suche und symbolisch-archetypische Erhebung des Menschen und seines Umfeldes von der Erde, später eine immer funktionalere und hierarchischere Grundkonstante der menschlichen Kultur da. Ihr Bereich ist die schwere Materie, die äußere Natur. Sie zielt auf Regelmäßigkeit durch mathematische, statische und stilistische Genauigkeit und ist so noch als äußerer Reflex des Geistes zu sehen. Es gibt bzw. gab einen Zusammenhang von Architektur und Metaphysik, dessen stetige

---

<sup>677</sup> Hegel, G. W. F.: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse 1830. Frankfurt am Main 1986, S. 369-370, § 561-562.

<sup>678</sup> Vgl.: Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, München 2004, S. XLI.

<sup>679</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 247.

Abschwächung im Verlauf der Epochen Nietzsche treffend beschrieben hat<sup>680</sup>: Heute betrachten wir Gebäude nicht mehr aus metaphysisch-symbolischer, sondern aus formalistisch-rationaler Perspektive.

**Skulptur:** In kunstvollen Skulpturen zeigt sich die geistige Individualität in Einklang mit bestimmter äußerer Form, sie manifestieren das klassische Ideal. Die Skulptur gilt Hegel als erstes wirkliches Geistesmedium.

**Malerei:** Die äußere Gestalt wird in der Malerei ins Innere, Geistige gewendet. Es gibt nur noch zwei Dimensionen, die mit subjektiv wählbaren Motiven ausgefüllt werden. Im Vergleich zu bisherigen Kunstgattungen bietet die Malerei einen erweiterten formalen und inhaltlichen Horizont. Farbigkeit und Licht werden aus dem menschlichen Geist geschaffen. Bezeichnend für diese Gattung sind die Flächigkeit und der Verlust von Schwere.

**Musik:** Die Wirkung von Musik ist *rein innerlich*, in ihr findet ein starker Verlust von Materialität statt. Bloch sprach von der Musik als Negation aller Räumlichkeit bzw. Dimensionen.<sup>681</sup> In Musikstücken ist Komposition objektiv, die Wirkung aber äußerst subjektiv, Spiel und Gesang liegen neutral dazwischen. Geist und Gemüt werden direkt und intensiv angesprochen. Der Ton ist als reine Negativität zu betrachten, da er seinem Wesen nach verschwindet, sich auflöst. In einer bereits auf das zweite Kapitel der Dissertation verweisenden deutlichen Analogie zwischen Hegel und Schopenhauer definierte Bloch die einzigartige Vermittlungsaufgabe der Musik:

„Die Hauptaufgabe der Musik wird deshalb darin bestehen, nicht die Gegenständlichkeit selbst, sondern im Gegenteil die Art und Weise widerklingen zu lassen, in welcher das innerste Selbst seiner Subjektivität und ideellen Suche nach in sich bewegt ist.“<sup>682</sup>

**Poesie:** Die Poesie ist „die absolute, wahrhafte Kunst des Geistes und seiner Äußerung als Geist“<sup>683</sup>: Sie manifestiert Sprache, Rede als Element des Geistes und ist die Synthese alles Künstlerischen und Kunstvollen. Sie hat kein materielles Dasein mehr, stattdessen stellt sie Kommunikation von Geist zu Geist dar; Stimmen etc. sind nur noch reine Mittel, der Gehalt ist hier absolut zentral. Die Poesie stellt Höhepunkt, Grenze und Abschluss der künstlerischen Hierarchie dar und steht bereits in enger Verwandtschaft zum spekulativ-philosophischen Denken:

„Damit bekommt die Stellung der Poesie im Aufbau der Ästhetik ihre nach vorne weisende Bedeutung. In ihr bahnt sich bereits der Übergang zur religiösen Vorstellungsweise der offenbarten Religion und zur Prosa des wissenschaftlichen Denkens, das heißt, der Philosophie, an, welche letzteren sinnlichkeitsloseres Erfassen des Absoluten sind.“<sup>684</sup>

Bloch setzte die Ausrichtung der Hegel'schen Ästhetik auf die Poesie in Relation zu anderen ästhetischen Klassikern: „Hegels Ästhetik ist derart wesentlich nach der Poesie ausgerichtet, während bei Winckelmann die bildende Kunst, bei Schopenhauer die Musik Vorrang hat.“<sup>685</sup> Die Behauptung, „dass das spekulative Denken mit der poetischen Phantasie in enger Verwandtschaft steht“<sup>686</sup> begründete Hegel folgendermaßen:

„Das Denken ist [...] nur eine Versöhnung des Wahren und der Realität im Denken. Das poetische Schaffen und Bilden dagegen ist eine Versöhnung in der Form realer Erscheinung selbst, wenn diese Ordnung geistig vorgestellt ist.“

Das Gleiche zeigt sich, wenn Hegel die poetische Welt der inneren Betrachtung und Empfindung, in der lyrische Poesie lebendig wird, ausdrücklich mit philosophischem Denken konfrontiert und in

---

<sup>680</sup> Vgl.: Nietzsche, Friedrich: Viertes Hauptstück: Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller. 218. *Der Stein ist mehr Stein als früher*. In: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister I. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Vierte Abteilung, zweiter Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1967, S. 185.

<sup>681</sup> Vgl.: Bloch, Ernst: Ästhetik des Vor-Scheins I. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main 1974, S. 156.

<sup>682</sup> Ebd., S. 161.

<sup>683</sup> Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 261.

<sup>684</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 223.

<sup>685</sup> Bloch, Ernst: Ästhetik des Vor-Scheins I. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main 1974, S. 156.

<sup>686</sup> Gadamer, Hans-Georg: Ästhetik und Poetik I: Kunst als Aussage. Tübingen 1993, S. 226.

erstaunlicher Weise auch hier das philosophische Denken zurücksetzt.<sup>687</sup> Durch diese Differenzierung gewinnt die Hegel'sche Versöhnungsmetaphysik des Absoluten eine zweite, spezifisch ästhetische Dimension und eröffnet einen unmittelbaren sowie freieren Zugang zum Absoluten als die spekulative Philosophie in ihrer abstrakten Allgemeinheit.

**Gemeinsamkeiten aller Kunstgattungen:** Alle Kunstwerke sind geistige und poetische Phänomene. Ihr Ziel ist die Darstellung des Absoluten. Dabei ist der Effekt zentral. Sie richten sich an Gesicht, Gehör und sinnliche Vorstellung.<sup>688</sup> In allen Kunstgattungen herrscht jeweils eine Unterteilung „in den *strengen, idealen* und *angenehmen* Stil“<sup>689</sup> vor. Innerhalb seines Gesamtwerkes „wiederholt Hegel [...] die Entgegensetzung zweier Stile, des plastisch-objektiven und des „romantisch-subjektiven“<sup>690</sup>. Innerhalb aller erdenklichen und spezifizierten Stile lässt sich eine Dialektik von Nähe und Ferne ausmachen, die von Simmel entdeckt wurde:

„Die innere Bedeutsamkeit der Kunststile lässt sich als eine Folge der verschiedenen Distanz auslegen, die sie zwischen uns und den Dingen herstellen. Alle Kunst verändert die Blickweite, in die wir uns ursprünglich und natürlich zu der Wirklichkeit stellen. Sie bringt sie uns einerseits näher, zu ihrem eigentlichen und innersten Sinn setzt sie uns in ein unmittelbareres Verhältnis, hinter der kühlen Fremdheit der Außenwelt verrät sie uns die Beseeltheit des Seins, durch die es uns verwandt und verständlich ist. Daneben aber stiftet jede Kunst eine Entfernung von der Unmittelbarkeit der Dinge, sie lässt die Konkretheit der Reize zurücktreten und spannt einen Schleier zwischen uns und sie, gleich jenem feinen bläulichen Duft, der sich um ferne Berge spinnt. An beide Seiten dieses Gegensatzes knüpfen sich gleich starke Reize; die Spannung zwischen ihnen, ihre Verteilung auf die Mannigfaltigkeit der Ansprüche an das Kunstwerk, gibt jedem Kunststil sein eigenes Gepräge.“<sup>691</sup>

Nähe in der Ferne und Ferne in der Nähe. Letztlich zielt auch Simmel auf ein einheitlich Absolutes, auf das die Kunst in ihren Werken und Stilen bildlich verweist. Er weist darauf hin,

„wie uns ja die Kunst sozusagen den Inhalt des Lebens ohne das Leben selbst bietet. [...] So zeigt uns die Kunst wenigstens im *Bilde* des Seins den einheitlichen Zusammenhang seiner Elemente, den die Wirklichkeit uns vorzuenthalten scheint, der aber unserem tiefsten Wissen nicht fremd sein kann, weil das *Bild* des Seins schließlich auch ein *Teil* des Seins ist.“<sup>692</sup>

Der philosophisch geprägte Kunsthistoriker Hans Sedlmayr (1896-1984) hat – mit Bezug auf die Kunst *vor* dem 19. Jahrhundert – „Eines der wesentlichen Merkmale echten Stils, dass alle Künste, wie von einem geheimen Lebenszentrum gesteuert, in ihrem Bereich den gleichen Grundcharakter ausprägen“<sup>693</sup> festgehalten. Zum Kontrast der oben genannten Stilskategorien ist noch zu sagen, dass in ihm das ewige kunstgeschichtliche Wechselspiel von markanter, schlichter Geometrie und Klarheit sowie einem weicherem, detaillierteren, dynamischen Fluss der Form (samt einer meist optimalen Zwischenstufe) dialektisch zusammengefasst wird. Als Beispiel für dieses Wechselspiel ist die Entwicklung von der Früh- zur Hochrenaissance und deren Übergang in den Manierismus zu nennen. Dazu bzw. darin ist der Hegel'schen „Ästhetik“ eine dialektische Entwicklung und Verfeinerung aller Kunstformen, Gattungen und -werke immanent. Zu der dafür vorausgesetzten Verbindung von Kunst(-Gattungen) und Philosophie hat Gadamer eine interessante Entdeckung gemacht: er schrieb der Ästhetik als überblicksartiger Philosophie der Kunst eine alle Arten von Kunst vereinigende Wirkung zu:

---

<sup>687</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd.

<sup>688</sup> Vgl.: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik II. Frankfurt am Main 1986, S. 256.

<sup>689</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>690</sup> Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984, S. 251.

<sup>691</sup> Simmel, Georg: Soziologische Ästhetik. In: Aufsätze und Abhandlungen 1894-1900. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 5, S. 209.

<sup>692</sup> Vgl.: Simmel, Georg: Ästhetische Quantitäten. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 7, S.188-189.

<sup>693</sup> Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 62.

„Die Medien, in denen hier menschliche Gestaltung tätig wird, lassen dieselbe in sehr verschiedenem Lichte erscheinen. Eine Antwort deutet sich vom Historischen her an. Baumgarten definierte die Ästhetik auch einmal als die >>ars pulchre cogitandi<<, die Kunst, schön zu denken.“<sup>694</sup>

## 5. Fazit

Die obigen Ausführungen und Untersuchungen sollten den vielseitigen Inhalt, den zeitlosen Wert und die Relevanz der Hegel'schen „Ästhetik“ sowohl in ihrer eigenen Epoche des Idealismus als auch im 20. und 21. Jahrhundert in detaillierter und reflektierter, aber auch kritischer Weise darstellen. Sie bilden die Basis für den weiteren Verlauf der Dissertation. Die Hegel'sche „Ästhetik“ wird ein zeitloses und unverzichtbares Schlüsselwerk für jeden kunstinteressierten Menschen bleiben, auch in prosaischen Zeiten mangelnder Innerlichkeit und dominanter Technokratie. Dies wird unter anderem dadurch bewiesen, dass sich auch der große Kunstliebhaber und Gesellschaftskritiker Adorno nie von der Kunstphilosophie Hegels, sei es als Quelle, Referenz oder Reibungsfläche, lösen konnte:

„Unvergleichlich die Fülle von Erfahrung, von der bei ihm der Gedanke zehrt: sie ist in den Gedanken selber geschlagen, nirgends als bloßer Stoff, als >>Material<< oder gar als Beispiel und Beleg ihm äußerlich. [...] Was man an Künstlern meist zu Unrecht rühmt, war ihm in der Tat beschieden: Sublimierung; er wahrhaft hat das Leben am farbigen Abglanz, an der Wiederholung im Geiste. [...] Der Mensch Hegel hat, wie das Subjekt seiner Lehre, im Geist beides, Subjekt und Objekt in sich hineingesaugt: das Leben seines Geistes ist in sich das volle Leben noch einmal. [...] Die Bestimmung jenes Lebens haftet am Gehalt seiner Philosophie. Keine war abgründiger im Reichtum, keine erhielt sich so unbeirrbar inmitten der Erfahrung, der sie sich ohne Reservat anvertraute; noch die Male ihres Misslingens sind geschlagen von der Wahrheit selbst.“<sup>695</sup>

---

<sup>694</sup> Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Stuttgart 1977, S. 22.

<sup>695</sup> Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main 1970, S. 64-65.

## II. Arthur Schopenhauer: Kontemplation, Objektivität und Negation

### *Kunst als Quietiv des universellen Willens*

„Wenn die Dauer des Menschen sich kurz nennen läßt,  
so ist es im Vergleich mit der Dauer seiner Werke.“<sup>696</sup>

### Einführung

Arthur Schopenhauer (1788-1860) bricht fast vollständig mit dem deutschen Idealismus, speziell mit Hegels absolutem Idealismus und dessen Postulat eines positiven Absolutums. Allgemein kann man bei Schopenhauer eine Bewegung vom Idealismus zum Materialismus sowie von der Spekulation hin zur Empirie und Anschaulichkeit feststellen. Für Ludwig Feuerbach (1804-1872) ist er ein „von der Epidemie des Materialismus angesteckter Idealist“.<sup>697</sup> Volker Spierling bemerkt in diesem Kontext sowie zu Heinrich Hasses „Schopenhauer“-Werk (1926):

„Die Einheit des Systems erscheint hier als ein >>Zwitter<< von Idealismus und Realismus, dessen unversöhnlicher Zwiespalt nur durch eine kompromisslose Entscheidung im idealistischen oder im realistischen Sinne aufgelöst werden kann.“<sup>698</sup>

Hasses entscheidendes Fazit lautet: „Die Rechtfertigung der Metaphysik als solcher gehört zu Schopenhauers unvergänglichen Leistungen.“<sup>699</sup> Doch die erwähnte Entscheidung ist (außer der *Rettung von Metaphysik überhaupt*) nicht so radikal wie von Hasse angenommen: idealistische und materialistische Elemente durchdringen sich in Schopenhauers Denken, stehen in konstellarem, an Adornos negative Dialektik (s. Kapitel. III.) erinnerndem Zusammenhang. Allerdings gibt es im Gegensatz zu Adorno einen Zielpunkt dieser Dialektik, nämlich ein systematisches (und in Form des Willens auch ein metaphysisches), hermeneutisch auslegbares *Ganzes* – durchaus im Geiste des deutschen Idealismus und damit auch Hegels. Das Werk soll zweimal gelesen werden, weil der Anfang das Ende beinahe so sehr voraussetzt wie das Ende den Anfang. Schopenhauer vergleicht sein Werk mit einem Organismus, bei dem jeder Teil ebenso das Ganze erhält, wie er vom Ganzen gehalten wird. Wegen dieser Beziehung zwischen Teil und Ganzem – einem hermeneutischen Zirkel vergleichbar – verlangte Schopenhauer ein zweites Lesen.<sup>700</sup> Für Metaphysik an sich und bei Schopenhauer hat der Spagat zwischen Idealismus und Materialismus philosophiehistorisch *existentielle* Bedeutung. Das 19. ist das Jahrhundert, in dem metaphysische Spekulation und Nachdenken über Transzendentes ihre höchste Höhe erreichten und am unerbittlichsten kritisiert, schließlich gestürzt wurden. Treten bei Hegel und Marx beide Elemente noch auseinander, indem der eine die Lehre des anderen materialistisch vom Kopf auf die Füße stellte und dadurch alles Metaphysische entwich, so *verbinden* sich in Schopenhauers Werk beide scheinbar widerstrebenden Kräfte, die der Bewahrung von Metaphysik und die ihrer Zerstörung, zu einem Amalgam *sui generis*.<sup>701</sup> Die spezifische Zusammensetzung dieses Amalgams setzt die Metaphysik bei Schopenhauer einer ständigen, gefährlichen Dynamik bzw. Dialektik zwischen Rettung und Zerstörung aus. Als Idee der „Welt als Wille und Vorstellung“ ließe sich durchaus die *Rettung* von Metaphysik angesichts von Materialismus und „Hegelei“, die Schopenhauer als sinnleer und konsequenterweise als Anschlag auf Philosophie schlechthin verstand, angeben. Gleichwohl zeigt sich in dem Werk, über das hinaus, was Schopenhauer wohl anstrebte, unübersehbar jene Spur neuzeitlichen Denkens, die in immer vollkommenerer und scharfsinnigerer Weise auf *Liquidation* von

<sup>696</sup> Zitiert nach: Detemple, Siegfried: Die Schopenhauer-Welt. Frankfurt am Main 1988, S. 50.

<sup>697</sup> Schmidt, Alfred: Schopenhauer als Aufklärer. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 21.

<sup>698</sup> Spierling, Volker: Schopenhauer zur Einführung. Hamburg 2002, S. 152.

<sup>699</sup> Zitiert nach: Ebd.

<sup>700</sup> Vgl.: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 10.

<sup>701</sup> Vgl.: Sorg, Bernhard: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1975, S. 24-25.

Metaphysik drängt einzig durch immer genauere Kenntnis der Natur und des Menschen, durch Überwindung des Anthropomorphismus. Bei Schopenhauer ist die Balance bereits so prekär, die Bastion der Metaphysik schon so weit zurückgezogen, dass es oft nur weniger Schritte und Argumente bedarf, sich ihrer zu bemächtigen.<sup>702</sup> Doch Metaphysik *muss* für Schopenhauer sein: man kann sie zu seinen Lebzeiten und auch heute noch als letzte Gewähr für Moralität und Tiefsinn aller Art, sei es nun ethischer, ästhetischer oder weiser, auffassen und tut gut daran, sie nicht aufzugeben. *Metaphysik* selbst und *Moral* werden bei ihm zu *metaphysischen Ideen* im Sinne Kants (also zu absolut notwendigen und verbindlichen *Annahmen*, die für ein erfülltes Leben von Individuen und Gemeinschaften unabdingbar sind). Bei Kant sind die (apriorischen) metaphysischen Ideen *Freiheit*, *Unsterblichkeit* und *Gott*. Eine völlig unmetaphysische Welt bzw. Weltauffassung wird von Schopenhauer oftmals als Dystopie projiziert und *antizipiert*. Sehr genau hat er die Folgen des traditionellen Materialismus, den ungehemmten *Positivismus*, vorausgeahnt:

„Und so wäre denn am Ende die ganze Welt mit allen Dingen darin bloß ein mechanisches Kunststück gleich den durch Hebel, Räder und Sand getriebenen Spielzeugen, welche ein Bergwerk oder ländlichen Betrieb darstellen.“<sup>703</sup>

Dass der Mensch mehr sei als nur eine Kombination dumpfer Triebe und physikalisch-chemischer Reaktionen und Wirkungen: von der Anstrengung des Wahrheitsbeweises dieses Satzes zeugt sein ganzes Werk.<sup>704</sup> Die gegenteilige Entwicklung würde zu einem völligen Verlust von Metaphysik und Moralität führen und wurde von Schopenhauer bereits gesehen, gehasst und gefürchtet. Der Vergeblichkeit solcher Rettungsversuche war er sich vielleicht bewusst, ist doch sein Blick für geschichtliche Entwicklungen schärfer gewesen als es ihm die zutrauen möchten, die in ihm *den* Antihistoriker modernen Denkens sehen. Es gibt Moralität, sagte er, aber es klingt eher, als sage er, *es muss sie geben*<sup>705</sup>:

„Daß die Welt bloß eine physische, keine moralische Bedeutung habe, ist der größte, der verderblichste, der fundamentalste Irrtum, die eigentliche Perversität der Gesinnung und ist wohl im Grunde auch das, was der Glaube als den Antichrist personifiziert hat.“<sup>706</sup>

Metaphysik ist für Schopenhauer der notwendige Ausweg aus dem grausamen, ewig gleichen „positiven“ Weltlauf, das Credo aller Gerechten und Guten. Denn bleibt der Mensch, ohne Möglichkeit endlicher Flucht ausweglos in der *Immanenz*, dann fällt die *Metaphysik* und mit ihr auch die *Moralität*. Möglich, dass Schopenhauers Angst vor der Geschichte mit aus dieser Quelle gespeist wurde, dass er mehr als nur ahnte, wohin die unvermeidliche Entwicklung philosophischen Denkens führte. Denkbar ist eine Welt, in der es nicht einmal die Möglichkeit des Ausgangs gäbe; dies erst wäre das wahre Inferno.<sup>707</sup> Eben dieser Ausgang aus der in seinen Schriften oft beklagten „Welt als Hölle bzw. Vorhölle“ ist für Schopenhauer – *unreligiöse*, rein philosophische – Erkenntnis: Religion ist für ihn eine rein allegorische, stark vereinfachte und häufig manipulativ mißbrauchte „Volksmetaphysik“ (vgl. Marx/Lenin mit ihrem „Opium des Volkes/Opium für das Volk“), ein bloßes Substitut der *eigentlichen*, weit exklusiveren *philosophischen* Metaphysik im Sinne von objektiver Erkenntnis und aufgeklärter Weisheit: Zarathustras Wort „Gott ist tot“ könnte auch in Schopenhauers Werk stehen, mit dem „alten Juden“ ist er nie zimperlich umgegangen, seine Philosophie ist atheistisch. Schopenhauer hat stets darauf insistiert, dass es nur eine Wahrheit gäbe und die von der Philosophie *sensu proprio* ausgesprochen werde. Ist Religion also *Lüge*? Keineswegs, sondern bloß die Philosophie der vielen, Wahrheit *sensu allegorico*<sup>708</sup>:

---

<sup>702</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>703</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 409.

<sup>704</sup> Vgl. Sorg, Bernhard: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1975, S. 25.

<sup>705</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>706</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 238.

<sup>707</sup> Vgl.: Ebd., S. 25-26.

<sup>708</sup> Vgl.: Ebd., S. 26-27.

„Ein System der ersten Art, also eine Philosophie, macht den Anspruch und hat daher die Verpflichtung, in allem, was sie sagt, sensu stricto et proprio wahr zu sein: denn sie wendet sich an das Denken und die Überzeugung. Eine Religion dagegen, für die unzähligen bestimmt, welche, der Prüfung und des Denkens unfähig, die tiefsten und schwierigsten Wahrheiten sensu proprio nimmermehr fassen würden, hat auch nur die Verpflichtung, sensu allegorico wahr zu sein.“<sup>709</sup>

Religion zielt demnach auf *Glauben*, Philosophie dagegen auf *Wissen*. Religion bedient Projektionen und subjektive Bedürfnisse, Philosophie dagegen sucht nach klarer Faktizität und objektiver Eindeutigkeit. Religion hat ihre Beglaubigung nur von außen, Philosophie bzw. Metaphysik aus sich selbst heraus. Diese und weitere Einsichten finden sich in Schopenhauers Aufsatz „Über Religion“, einem seiner bedeutendsten und unzeitgemähesten Aufklärungstexte.<sup>710</sup> Doch unabhängig davon, wie es kanalisiert wird, ist das *metaphysische Bedürfnis* apriori gegeben und demnach jedem Menschen angeboren. Metaphysik ist für Schopenhauer (sowie viele andere Philosophen und Wissenschaftler bis heute) ein substantieller Bestandteil des menschlichen Daseins. Aus der unbestreitbaren Erkenntnis, dass unser Dasein rätselhaft sowie das Bewusstsein des Todes quälend ist und alle Leiden und Schmerzen zutiefst unverständlich sind, folgerte Schopenhauer, in jedem müsse, abgestuft nach Intelligenz und allgemeiner Aufgeschlossenheit, gleichsam als Grund aller Religionen und philosophischen Systeme jenes metaphysische Bedürfnis liegen: „Tempel und Kirchen, Pagoden und Moscheen, in allen Landen, allen Zeiten, in Pracht und Größe, zeugen vom metaphysischen Bedürfnis des Menschen, welches stark und unvertilgbar dem physischen auf dem Fuße folgt.“<sup>711</sup>

Yasuo Kamata<sup>712</sup> hat Schopenhauers bereits erwähntes Denken in dialektischen Konstellationen ganz im Sinne Adornos erläutert und sowohl von dem Hegels als auch dem Fichtes abgegrenzt. Bei Hegel erlaubt die Strenge seines Systems eine Verhärtung des Denkens, die immer weniger Veränderungsspielraum zulässt. Das Ideal der Freiheit endet letztlich in Unfreiheit und Zwangsmechanismen. Kamata plädiert stattdessen für ein „sanftes Denken“<sup>713</sup>, das freie Gedankenverknüpfungen anstelle von Begriffs- und Kausalitätsschemata setzt. Er sieht dies in Schopenhauers Konzeption seiner Philosophie *als Kunst* gegeben, die beide von der Fichtes – welche Philosophie *als Wissenschaft* sein will – abgrenzen. Hierzu ist zu sagen, dass Schopenhauer durchaus über sehr klare strukturelle Fixpunkte, ein in sich geschlossenes, ganzheitliches Systemdenken und harte inhaltliche Aussagen verfügt, jedoch im Vergleich mit den genannten Idealisten insgesamt eine Liberalisierung des Denkens einleitete, die später, beispielsweise bei Wagner oder Nietzsche, noch eine Steigerung erfahren sollte. Schopenhauers ambivalentes Verhältnis zum deutschen und näher nachkantischen Idealismus ist durch vielfältige inhaltliche sowie biographisch-persönliche Differenzen und seine zunehmende Selbstkonsolidierung und -stilisierung als einzelgängerischer Gegner und Überwinder Fichtes, Hegels und Schellings geprägt. Heidegger hat an Schopenhauer vor allem die polemische Wendung gegen Hegel und Schelling kritisiert, denen er, seiner Meinung nach, „auf das tiefste verpflichtet gewesen ist“. Als wirkliche Erben Kants ließ er nur die Denker des deutschen Idealismus gelten; Schopenhauer habe ihren Rang nicht erreicht. So könne z. B. das dritte Buch von Schopenhauers Hauptwerk nicht der „Ästhetik“ Hegels an die Seite gestellt werden. Dies kann vielleicht für den Umfang, nicht aber für den Gehalt und die Wirkungsgeschichte gelten, was im Verlauf dieser Dissertation überprüft werden wird.<sup>714</sup> Schopenhauer verstand sich selbst als eigentlichen Erben und vor allem Verteidiger Kants, dessen aufklärerischen Kritizismus er bei den genannten nachkantischen Autoren nicht weiterentwickelt, sondern verwässert, verfälscht sowie instrumentalisiert und korrumpiert sah, was vor allem für die Hegel'sche Philosophie galt. Dieser

---

<sup>709</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 302.

<sup>710</sup> Vgl. Ebd., S. 287 ff.

<sup>711</sup> Vgl. und zitiert nach: Sorg, Bernhard: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1975, S. 27.

<sup>712</sup> Vgl.: Kamata, Yasuo: Die Schopenhauer'sche Wende der Philosophie. Einführung in die Philosophie als sanfte Wissenschaft. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 105-118.

<sup>713</sup> Ebd., S. 107.

<sup>714</sup> Vgl. und zitiert nach: Salaquarda, Jörg: Einleitung. In: Salaquarda, Jörg (Hrsg.): Schopenhauer. Wege der Forschung Band 602. Darmstadt 1985, S. 14.

(noch genauer zu erläuternde) harte Schnitt war philosophiegeschichtlich in vielem so richtig wie wichtig, doch auch impulsiv und überzogen: aus heutiger Perspektive verdankt Schopenhauer den Idealisten, vor allem Schelling, viele Elemente seiner eigenen Philosophie und sie ihm – jenseits seiner immer wiederkehrenden Polemiken – eine kritische Modernisierung und sogar notwendige Ergänzung:

„Die Radikalität, mit der sich jener einsame Philosoph von den großen Klassikern des deutschen Idealismus distanzierte, erfordert selbst eine Distanzierung – und dies umso mehr, als es zwar eine stolze und selbstsichere, aber doch bittere und schmerzliche Einsamkeit war. [...] Der Name Hegel gilt hier übrigens nur als Symbol der ganzen Tradition des deutschen Idealismus nach Kant: Schopenhauer liebte sie nicht, weil er selber ihr ungeliebtes, abgestoßenes Kind war. Aber gerade darum war er mit ihr viel stärker verbunden als er selbst es zugeben wollte. [...] Indem sich das Denken Schopenhauers *gegen* Fichte, Hegel und Schelling richtet und seine eigene Stelle *neben* ihnen findet, bewegt es sich doch innerhalb der selben allgemeineren, von Kant erschlossenen Konfiguration von Begriffen und Problemen.“<sup>715</sup>

Letztlich kann man heute von einer schon immer gegebenen und verspätet erkannten Synthese Schopenhauers und der deutschen Idealisten ausgehen. Beide sind letztlich in verwandten Denk- und Zeitgeistmustern vereint, auch wenn Schopenhauers Rolle in diesem Zusammenhang oft eine (meist berechnete) *ex negativo* ist: „Aus dieser Sicht kann Schopenhauer nicht nur als Gegner, sondern gerade darum auch als Partner der deutschen Idealisten betrachtet werden [...].“ Dies liegt auch daran, „dass sein Verhältnis zur Philosophie des deutschen Idealismus [...] auch eine Vorwegnahme ihrer *Auflhebung* [...] ihrer *kritischen Überwindung* beinhaltet. Der abgestoßene Partner erwies sich zugleich als ein besonders scharfsinniger und weitsichtiger Kritiker.“<sup>716</sup> Ihm sind alternative Entwicklungen, Ergänzungen und Vertiefungen des vor seiner Zeit meist idealisch verblendeten idealistischen Denkens zuzuschreiben, die diesem beispielsweise psychologischen Tiefgang verliehen und halfen, seine dunklen und abgründigen Seiten zu entdecken und genauer zu erforschen. Schopenhauers Idealismuskritik lieferte letztlich die Grundlage für die Kritik am Mythos des „Vernunftglaubens“ und des blinden Rationalitätskults im 20. Jahrhundert, beispielsweise bei Vertretern der „kritischen Theorie“ wie Adorno und Horkheimer. Man kann „die Philosophie Schopenhauers zur Philosophie des Widerstands gegen die Moderne der Kollektive, des intellektuellen Konformismus und der ubiquitären Mediokrität“<sup>717</sup> erklären. Wie sehr er den Denkern des 20. Jahrhunderts und vor allem den Vertretern „kritischer Theorie“ als Wegbereiter und Vorbild im Sinne einer nicht-instrumentellen, aufklärerischen Vernunft gedient hat, lässt sich bei der Lektüre Adornos und gerade auch Horkheimers nachvollziehen.<sup>718</sup> In der Tat gibt es seit dem 19. Jahrhundert – beispielsweise in Philipp Mainländer (1841-1876) mit seinem pessimistisch geprägten Hauptwerk „Philosophie der Erlösung“ (1876) – eine Schopenhauer’sche Linke. Im 20. Jahrhundert sind es dann die späte Horkheimer’sche Variante der „kritischen Theorie“ bis zu Alfred Schmidt, zuvor Ludwig Marcuse und Heinz Maus. Und selbst der späte Ernst Bloch nähert sich Schopenhauer an.<sup>719</sup>

Die „Synthese“ Schopenhauers und des deutschen Idealismus’ sorgte auf metaphysischer Ebene dafür, dass die bereits bei Schelling angedeuteten (s. u.) Strömungen des Irrationalen, Dunklen und Bösen sowie der Traurigkeit und Bedeutungslosigkeit des Seienden innerhalb des idealistischen Weltkontextes nicht länger verdrängt bzw. wie bei Hegel gerechtfertigt, sondern nun mit harscher Konsequenz in Schopenhauers jahrzehntelanger Ausarbeitung vollständig enthüllt wurden. So tritt die

---

<sup>715</sup> Siemek, Marek: Schopenhauer und die Philosophie des deutschen Idealismus: Negation, Kritik, Fortsetzung. In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, S. 256-259.

<sup>716</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd.

<sup>717</sup> Sorg, Bernhard: Zur Rezeption Schopenhauers in der Literatur. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 256.

<sup>718</sup> Vgl.: Siemek, Marek: Schopenhauer und die Philosophie des deutschen Idealismus: Negation, Kritik, Fortsetzung. In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, 261-262 und S. 7. in der Einleitung dieser Dissertation.

<sup>719</sup> Vgl.: Lütkehaus, Ludger: Ist der Pessimismus ein Quietismus? In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, S. 236.

Metaphysik des blinden Willens als *Ding an sich* im dunklen Hintergrund der idealistischen Vernunft-Epistemologie hervor – als Negation, aber auch als notwendige Ergänzung und zugleich immer offenstehende Alternative.<sup>720</sup> Doch was genau hat Schopenhauer an *Hegels* Philosophie gestört? Was hat ihn in derart heftige Opposition zu dem ihm erstaunlich oft philosophisch und zeitgeistig nahestehenden Vollender des deutschen Idealismus gerückt? Der folgende Passus soll einige aufschlussreiche Erklärungen dazu liefern:

Die Gegensätze zwischen Schopenhauer und Hegel sind zahlreich. Es handelt sich innerhalb von Schopenhauers Abneigung freilich weniger um die Person Hegels, als vielmehr um seine Philosophie. Sie war nach stark idealistischen und kritischen Anfängen zur preußisch-staatlichen Institution geworden, zum Inbegriff obrigkeitlicher Denknormen. Eine Entwicklung, die ihm weder Schopenhauer noch die „kritische Theorie“ verziehen haben. Schopenhauers Hass gegen Hegel meinte die reglementierte Realität, die von dessen Philosophie heiliggesprochen wurde. Schopenhauer degradierte sie zur nichtigen Objektivation des Willens, der sein blindes Possenspiel mit dieser Realität trieb. Gegensätzlich waren die Intentionen von Hegel und Schopenhauer – der eine noch arbeitsam im Dienste bourgeois-unternehmerischer Ideale und amtlicher Vorschriften, der andere bereits überdrüssig einer Geschäftigkeit, die sich nicht lohnt, weil sie zu nichts führt.<sup>721</sup> Neben diesen deutlichen Gegensätzen gibt es ebenso deutliche Gemeinsamkeiten von Hegel und Schopenhauer, was ihr grundlegendes Denken und ihre jeweilige Herangehensweise an eine absolute Philosophie betrifft. Sie dachten *beide* deutsch: sie wollten das *Absolute* und die *Reinheit* des Geistes. Hegel erstrebte die totale Weltherrschaft des Geistes, Schopenhauer suchte das Heil in der ebenso unmäßigen Askese, im Weltverzicht bis zur Weltverneinung getrieben. Jeder war auf seine Weise rücksichtslos, besessen von einem fanatischen *Rigorismus*. Sie duldeten keinen Widerspruch, er musste *aufgehoben* werden. Entweder durch Anstrengung der Dialektik oder durch Zerreißen des betrügerischen Schleiers, der die Widersprüche nur vorgaukelt.<sup>722</sup> Auslöser dafür war ein abstrakter Ordnungssinn, der deutsche Reinheitskult, der sich mit einem unduldsamen Drang zur Einebnung eines jeden Anderseins paart. Dabei wird die Reinigung durch Abstraktion und dialektisch-sophistische Auflösung der „unreinen“, störenden Regelwidrigkeiten praktiziert. Die Ideologie des Wertgesetzes, die alles auf den gleichen Nenner bringt, entsprechend bei Schopenhauer der *Weltwille*, bei Hegel der *Weltgeist*, die durch Analogien, Analysen und Vergleiche den jeweils *allem* gemeinsamen Nenner darstellen, vertrug sich bestens mit dieser Logik des Absoluten. In der Philosophie und Ästhetik Schopenhauers und erst recht Hegels finden sich beide Motive in beinahe klassischer Ausprägung.<sup>723</sup> In der Auffassung von Religion und Staat liegen Schopenhauer und Hegel dagegen weit auseinander. Thomas Mann schrieb dazu:

„Sowenig wie mit der Religion geriet er mit dem Staat in Konflikt, und zwar gerade dank der Geringschätzung, die er ihm entgegenbrachte und die ihn in der Hegel'schen Staatsvergottung die größte aller Philistereien erblicken ließ.“<sup>724</sup>

Doch dies ist nicht der einzige Vorwurf Schopenhauers. Wolfgang Weimer hat im Aufsatz „Schopenhauer und Hegels Logik“ diverse Kritikpunkte Schopenhauers (Überhöhung des Absoluten, Reetablierung der ontologischen wie kosmologischen Gottesbeweise sowie des Begriffs, die Einheit von Sein und Nichts und die harmoniesüchtig-optimistische Teleologie und v. a. Geschichtsphilosophie) zusammengefasst und teilweise entkräftet.<sup>725</sup> Schopenhauer selbst resümierte:

„Wenn ich nun [...] sagte, die sogenannte Philosophie dieses Hegels sei eine kolossale Mystifikation, [...] verdummendsten Wortkram setzende Pseudophilosophie, welche, mit einem aus der Luft gegriffenen und absurden Einfall zum Kern, sowohl der Gründe als der Folgen entbehrt, d. h. durch nichts

<sup>720</sup> Vgl.: Ebd., S. 261.

<sup>721</sup> Lehmann, Günter K.: Ästhetik der Utopie. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch. Stuttgart 1995, S. 23, 34.

<sup>722</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>723</sup> Vgl.: Ebd., S. 34.

<sup>724</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main 1990, S. 563-564.

<sup>725</sup> Vgl.: Weimer, Wolfgang: Schopenhauer und Hegels Logik. In: Wege der Forschung Band 602: Schopenhauer. Hrsg. von Salaquarda, Jörg. Darmstadt 1985, S. 314-315.

bewiesen wird, noch selbst irgend etwas beweist oder erklärt, dabei noch, der Originalität ermangelnd, eine bloße Parodie des scholastischen Realismus und zugleich des Spinozismus, welches Monstrum auch noch von der Kehrseite das Christentum vorstellen soll, [...] so würde ich Recht haben. (E XIX f.)<sup>726</sup>

Den Forschungsstand von 1985 berücksichtigend, widerspricht Weimer Schopenhauers Tiraden und hebt hervor, „dass dieses Verdikt Hegels Theorie und Bedeutung, aber auch seine Relevanz für Schopenhauers eigenes Denken verkennt und eine eigentliche, fruchtbare Auseinandersetzung noch aussteht.“<sup>727</sup> Zur Änderung dieses Zustandes möchte auch diese Dissertation beitragen. Für Weimer, der Hegels und Schopenhauers Argumentationen präzise vergleicht und abwägt, kommt auch Schopenhauers Philosophie und Metaphysik keinesfalls ohne *absoluten* Wahrheitsanspruch aus. Er hält fest, dass Schopenhauers Kritik an Hegels Begriff des Absoluten sich selbst in einer Weise aufhebt, welche die *Anerkennung* des Hegel'schen Anspruchs als einzige Alternative zulässt. Ebenso wenig dürfte sich die Kritik am Begriff des *Absoluten* aufrechterhalten lassen, da man Schopenhauer nachweisen könnte, dass *er selbst einen solchen Begriff voraussetzen muss*. Dies ist sogar in einem derartigen Maße der Fall, dass schwer einzusehen ist, in welchem Sinne Schopenhauers Konzeption des Willens *nicht* die Stelle des Absoluten einnehmen soll. Es hat fast den Anschein, als habe Schopenhauer sich nur deshalb nicht zu diesem Zugeständnis entschließen können, weil er damit in gefährliche Nähe zu Hegel gekommen wäre.<sup>728</sup> Schopenhauer hat auf S. 574 von „Die Welt als Wille und Vorstellung I“ die Materie als *sein* bzw. *das* Absolute angegeben. Weimer erwähnt dies und liefert einen schlüssigen Einwand: „Was aber ist für Schopenhauer diese Materie anders >>als die bloße Sichtbarkeit des Willens<< (W II, S. 52)?“<sup>729</sup> Materie überhaupt, Materielles und vor allem der *Leib* stehen für Schopenhauer in direktem Zusammenhang mit der Metaphysik des Willens, wie Alfred Schmidt erkannt hat:

„Schopenhauer erblickt in dieser Identität von Leib und Wille die eigentliche philosophische Wahrheit: Sie erschließt mit dem Wesenskern des Menschen zugleich den der Welt. In kühner Analogie überträgt nämlich Schopenhauer die Erkenntnis vom Wesen und Wirken unseres Wesens auf die gesamte Körperwelt...“<sup>730</sup>

Körper und Wille hängen also direkt zusammen und stehen im sowohl *physisch-empirischen* als auch *metaphysischen* Zentrum eines jeden Lebens. Im Gegensatz zu Hegel war Schopenhauer darauf bedacht, das Weltganze von einem Prinzip her zu interpretieren, dessen Realität jeder einzelne *in sich selbst* verspürt. Das „metaphysische Bedürfnis, das dem physischen auf dem Fuße folgt“ und eben deshalb stark und unvertilgbar ist, entspringt dem Nachdenken des Menschen über fundamentale Tatsachen: die Endlichkeit allen Daseins, der unausweichliche Tod, die letztliche Vergeblichkeit unseres Strebens, das allgegenwärtige Leiden.<sup>731</sup> Hegel ging laut Schopenhauer einen entgegengesetzten und völlig falschen Weg, nämlich den *vom Metaphysischen zum Physischen*. Indem Hegel ein Abgeleitetes, den Begriff, in den Rang des absolut Ersten, Tragenden erhob (dies ist der Hauptvorwurf Schopenhauers), kommt es hinsichtlich der essentiellen Weltbeschaffenheit zu dem folgenschweren Irrtum, es lasse sich in allem Seienden etwas Sinnhaftes, dem menschlichen Erkenntnisvermögen Analoges nachweisen.<sup>732</sup> Dies führte in Schopenhauers Augen zum *idealistischen Grundirrtum*, dazu,

„>>die Sache dahin zu verdrehen, daß das Denken selbst und im eigentlichen Sinne, also die Begriffe, identisch sein sollten mit dem Wesen an sich der Dinge: also das in abstracto Gedachte als solches und unmittelbar sollte Eins sein mit dem objektiv Vorhandenen an sich selbst, und demgemäß sollte [...] die Logik zugleich die wahre Metaphysik sein: demnach bräuchten wir nur die Begriffe walten zu lassen, um zu wissen, wie die Welt da draußen absolut beschaffen sei. Danach wäre Alles, was in einem Hirnkasten

---

<sup>726</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 315.

<sup>727</sup> Ebd.

<sup>728</sup> Vgl.: Ebd., S. 141-143.

<sup>729</sup> Ebd., S. 143.

<sup>730</sup> Schmidt, Alfred: *Idee und Weltwille. Schopenhauer als Kritiker Hegels*. München-Wien 1988, S. 27.

<sup>731</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 26.

<sup>732</sup> Vgl.: Ebd., S. 58.

spukt, sofort wahr und real<<. An die Stelle redlichen Forschens setze Hegel als philosophische Methode >>die dialektische Selbstbewegung der Begriffe [...], also ein objektives Gedankenautomaton...<<.<sup>733</sup>

Diese Absolutheit der abstrakten Begriffe hielt Schopenhauer für höchst subjektiv, fiktiv und illusorisch, ja für unverantwortlichen *Betrug*. Transparenz und Vernünftigkeit bzw. totale Erkennbarkeit des Weltzusammenhanges und metaphysischen Weltgrundes waren für ihn mit Blick auf den *Willen* abwegig. Kein Intellekt hat die Natur hervorgebracht, sondern umgekehrt, und zwar nicht in logischer Eleganz, sondern in hartem Kampf. Er warf Hegel vor, das *malum metaphysicum* durch Eingliederung noch der sinnwidrigsten Sachverhalte ins System seiner Gedanken zu verharmlosen.<sup>734</sup> Die Hegel'sche Dialektik sauge alles in sich ein, um es sinnhaft aufzulösen, auch wenn dies der oft gänzlich unversöhnten Realität direkt widerspreche. Dieser Teil der Schopenhauer'schen Kritik ist für Schmidt (und Adorno, den sie deutlich beeinflusst hat, s. Kapitel III.) zentral. Adorno kommentierte diese Kritik im Ganzen sowie Schopenhauers Gegenmodell folgendermaßen:

„Schopenhauer, der ja gewiss ein Pessimist war und der gegen den affirmativen Charakter der Metaphysik [...] aufs Heftigste sich gewehrt hat, gerade gegen die Hegel'sche Gestalt; bei dem dann aber nun doch selbst aus dieser Negativität noch ein metaphysisches Prinzip geworden ist, der also daraus das Prinzip des blinden Willens gemacht hat.“<sup>735</sup>

Diese *Konversion* des Absoluten haben viele Philosophen erkannt und kritisiert. Es bleibt beim Absoluten, allerdings unter stark gewandelten Umständen. Schmidt hat Schopenhauers Vorwürfe gegen Hegels in den Augen seines Widersachers letztlich theologisch-dogmatisch geprägtes Illusionsgebäude, das *logisch* Notwendiges mit *real* Notwendigem verwechselt, folgendermaßen erklärt:

„Diese >>monstrose Verkehrtheit<< kommt dadurch zustande, dass Hegel die Sphäre des Logischen ablöst vom subjektiven Bewusstsein raum-zeitlich bedingter, leibhaftiger Menschen und sie der seienden Welt vorordnet: Als ein material bestimmtes Vernunftreich, das, wie er sagt, Gottes ewiges Wesen >>vor der Erschaffung der Natur und eines endlichen Geistes<< darstellt. Hegel setzt derart die empirische, uns allein etwas angehende Welt zum Reflex des Logischen herab, dessen Gerippe sich in ihr reproduziert. Darauf spielt Schopenhauer an, wenn er kritisch anmerkt, bei Hegel werde die Welt ein >>krystallisierter Syllogismus<<.“<sup>736</sup>

Schopenhauer, für den der Sinn des Daseins weder ein religiös-theologischer, noch ein intellektuell-teleologischer, sondern ein *moralischer* ist, hat Hegel Affirmation und (fälschlicherweise) mangelnden Realitätssinn vorgeworfen. Hegel versuchte letztmalig, die *Positivität des Absoluten* mittels einer dialektischen Konstruktion sicherzustellen, was auch Adornos großer (Totalitäts-)Vorwurf ist. Hegel gab sich dabei, was den in der modernen Welt praktizierten Glauben anbelangt, zwar keinen Illusionen hin, versuchte aber, die Fakten zu verbrämen. Schopenhauer dagegen sprach die Negativität des Weltgrundes unverblümt aus. Seine Metaphysik ist atheistisch ohne Kompromiss.<sup>737</sup> Schopenhauers Verdienst in diesem Bereich ist es, als einer der ersten und nachhaltigsten Kritiker nach dem *Wahrheitsgehalt*, den Voraussetzungen und Möglichkeiten des deutschen Idealismus gefragt zu haben. Er sah eine grundlegende affirmative „Selbsttäuschung des Idealisten: Ihm ist das begreifende Denken der wirkliche Mensch und daher die begriffene Welt als solche erst das Wirkliche.“<sup>738</sup> Diesen Weg definierte Schmidt als für Schopenhauer und Marx falsch. Mit Marx verbindet Schopenhauer laut Schmidt auch sein (wenn auch noch metaphysisch und idealistisch durchsetzter) Hang zum

<sup>733</sup> Ebd., S. 58-59.

<sup>734</sup> Vgl.: Ebd., S. 25.

<sup>735</sup> Adorno, T. W.: *Metaphysik. Begriff und Probleme*. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 13. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 1998, S. 163-164.

<sup>736</sup> Schmidt, Alfred: *Idee und Weltwille. Schopenhauer als Kritiker Hegels*. München-Wien 1988, S. 50-52. Die Wiederaufnahme des ontologischen Gottesbeweises bei Hegel wird auch von Adorno kritisiert. Auf Seite 394 der „Negativen Dialektik“ (a. a. O.) heißt es: „Der ontologische Gottesbeweis ist, trotz der Kantischen Kritik gleichsam diese noch in sich hineinsaugend, in der Hegel'schen Dialektik auferstanden.“

<sup>737</sup> Vgl.: Ebd., S. 125.

<sup>738</sup> Ebd., S. 71.

Materiellen, Objektiv-Faktischen und damit auch zum Ökonomischen: „So führt ihn sein nüchterer Blick für ökonomische Tatsachen, zumal im stärker materialistisch getönten Alterswerk, mitunter dicht an die Einsichten des Marx'schen Kapitals heran.“<sup>739</sup> Einen großen Bruch mit Hegel (und letztlich auch Marx) stellt Schopenhauers Ablehnung der Geschichte und einer progressiven, teleologischen Geschichtsphilosophie dar. Schopenhauer ist darin das Vorbild von Vertretern der „kritischen Theorie“ (vgl. Horkheimer/Adorno: „Dialektik der Aufklärung“). Horkheimer schrieb 1959 folgenden Aphorismus:

„Kein Sinn Geschichtsphilosophie mit irgendeinem Sinn ist Unsinn, Angstprodukt der verlassenen Menschen, Herrschaftsmittel, Propaganda von oben und unten. Es gibt keinen Sinn. [...] Es gibt keinen Gang der Geschichte, es sei denn, den ins Verderben. Alles ist zugleich Zufall und Notwendigkeit, aber kein Sinn.“<sup>740</sup>

Adornos Frage innerhalb dieser Thematik war, „ob wir Geschichte konstruieren können, ohne uns der Kardinalssünde schuldig zu machen: Sinn zu infiltrieren, der nicht existent ist“.<sup>741</sup> Hegel sah wie Schopenhauer das gehäufte Grauen der Weltgeschichte, affirmierte es aber als letztlich sinnvoll, als Opfer für den Fortschritt des Weltgeistes, während Schopenhauer es bedauerte und verachtete – so wie das immer gleiche Los des menschlichen Lebens überhaupt, dem er keinerlei Pathos oder Utopismus zuerkannte. Schopenhauer identifiziert sich an keiner Stelle mit dem, was ist, er durchstößt den Fortschrittsglauben des 19. Jahrhunderts, die Vorstellung, es gäbe einen Sinn in der Geschichte, und jeglicher Optimismus, den er „ruchlos“ nennt, zerbricht für ihn am namenlosen, perennierenden Leiden der meisten. Schon Hegel sprach von der Geschichte als der „Schlachtbank, auf welcher das Glück der Völker, die Weisheit der Staaten und die Tugend der Individuen zum Opfer gebracht worden“ sind, aber Schopenhauer ist derjenige, der diesem Prozess jeglichen Sinn verweigert.<sup>742</sup> Auch Adorno kannte „die Höllenmaschine, die Geschichte ist“.<sup>743</sup> Schmidt hat mit Horkheimer und in der unter Vertretern der „Frankfurter Schule“ gepflegten Tradition von sich abwechselnd Lob und Kritisieren Hegels Schopenhauers Hegel-Kritik gekonnt relativiert:

„Schopenhauer steht jedoch, worauf Horkheimer nachdrücklich hinweist, seinem Antipoden näher, als ihm recht sein kann: >>Das Leben des Begriffs, des Hegel'schen Absoluten, ist der Widerspruch, das Negative und der Schmerz [...]. Die große Leistung von Hegels Philosophie besteht gerade darin, dass der Begriff nicht außerhalb und unabhängig von dem Verschwindenden existiert, sondern von ihm festgehalten wird [...]. Das Wiedererkennen der logischen Strukturen in Natur und Menschenwelt, auf das es bei Hegel [...] ankommt, ist der ästhetischen und philosophischen Kontemplation bei Schopenhauer keineswegs so fern, wie es ihm selbst geschienen hat<<.“<sup>744</sup>

Damit lag Horkheimer richtig, was sich an diversen Aussagen Schopenhauers erkennen lässt. In einer mit Hegels Intentionen identischen Definition von *Philosophie* heißt es:

„Die wahre Philosophie wird sich dadurch bewähren, daß die unzählbaren Widersprüche, von denen die Welt (aus jedem anderen Standpunkt gesehen) voll ist, in ihrem Lichte sich auflösen und verschwinden, hingegen Zusammenhang und Übereinstimmung überall zu finden sind.“<sup>745</sup>

Und, weiterhin übereinstimmend, mit Bezug zur Einheitlichkeit von Systemen: „Es ist ein gewaltiger Vorzug einer Philosophie, wenn ihre Wahrheiten alle unabhängig von einander gefunden sind,

---

<sup>739</sup> Ebd., S. 38.

<sup>740</sup> Horkheimer, Max: Notizen 1949-1969. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 6, S. 277.

<sup>741</sup> Adorno, T. W.: Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 14. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2001, S. 16.

<sup>742</sup> Vgl.: Hielscher, Martin: Denken gegen sich selbst. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 171.

<sup>743</sup> Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 454.

<sup>744</sup> Schmidt, Alfred: Idee und Weltwille. Schopenhauer als Kritiker Hegels. München-Wien 1988, S. 120.

<sup>745</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 157/158.

dennoch aber übereinstimmen und einander erläutern.<sup>746</sup> Ganz abgesehen von den Erwähnungen eines nach sukzessiver Selbsterkenntnis strebenden (wenn auch dem Willen untergeordneten) *Welt-* bzw. *Erdgeistes* in diversen Schriften Schopenhauers...<sup>747</sup> Dazu kommen noch die beiderseitig postulierte Einheit von Ding an sich (*Wille* bzw. *Idee*) und Erscheinung sowie die Annahme einer zugrundeliegenden *absoluten Notwendigkeit in Einheit mit Freiheit*: „Es ist damit so, wie Jegliches zugleich Ding an sich und Erscheinung, Wille und Vorstellung, frei und notwendig ist.“<sup>748</sup> Demnach ist Schopenhauers Vorwurf des „ruchlosen Optimismus“ ins Wanken geraten; der „pessimistische“ Zug Hegels sowie ein „progressiver“ Zug Schopenhauers sind deutlich geworden. Horkheimer hat die gegenüber Hegel stärkere Negativität erläutert und als philosophiegeschichtlichen Fortschritt erkannt:

„Die Nuance, um die Schopenhauer in der Auflösung des falschen Trostes weiter geht als Hegel, liegt in seiner Weigerung, der Konsistenz des die Welt umspannenden Systems und damit der Entwicklung der Menschheit bis zu dem Zustand, auf dem solche philosophische Einsicht möglich wird, als Grund dafür anzuerkennen, das Sein zu vergotten. [...] Beim Durchdenken der Lehre Hegels wird offenbar, dass die Positivität, die ihn von Schopenhauer unterscheidet, letztlich nicht bestehen kann. Das Scheitern des logisch bündigen Systems in seiner höchsten Form bei Hegel bedeutet das logische Ende der Versuche einer philosophischen Rechtfertigung der Welt, das Ende des Anspruchs der Philosophie, es einer positiven Theologie nachzutun.“<sup>749</sup>

Horkheimers Kritik an Hegel ist in manchen Momenten fundamental, obwohl er nie dessen Größe verkennt. Wie Adorno unterstützte Horkheimer Schopenhauers Fiktivitäts-, Hypostasierungs- und Totalität -um-jeden-Preis-Vorwürfe.<sup>750</sup> Aber auch Schopenhauers Konzeption wurde von Horkheimer kritisch reflektiert: der Weltwille ist nämlich letztlich so wenig beweisbar wie der Weltgeist, auch wenn es für beide (nicht zuletzt in jedem Menschen) empirische Anzeichen gibt: „*Hegel und Schopenhauer* Hegels Methode ist derjenigen Schopenhauers weit überlegen, da bei ihm anstelle der bloßen Behauptung das System tritt. Trotzdem ist Schopenhauers Einsicht wahrscheinlich die tiefere.“<sup>751</sup> In *Schopenhauer als Optimist* konstatierte Horkheimer, dass Schopenhauer letztlich Optimist gewesen sei, da seine Versöhnung von Einzelwillen und Alleinem optimistische Metaphysik und sogar einen Rückfall in optimistischen Dogmatismus darstelle.<sup>752</sup> So wie man den Marquis de Sade (Donatien Alphonse Francois Marquis de Sade, 1740-1814) in (moral-)philosophischer Hinsicht als negatives Spiegelbild Kants betrachten kann, so ist Schopenhauer durchaus als negativer Spiegel Hegels zu verstehen. Der Weltgrund ist dunkel und voller Geheimnisse und das Schicksal ist mächtig, was in der Philosophie des 19. Jahrhunderts zunehmend erkannt und (trotz diverser interner Konflikte) letztlich gegen Hegel in Position gebracht wird. Die *Preisgabe der Vernunft* und ihres Leitfadens, des Satzes vom Grunde, hat Schopenhauer, Wagner und Nietzsche nach Alternativen suchen und die Ästhetik als Ort höherer Wahrheit finden lassen. Hegel wird darin direkt umgedreht: die Welt wird

---

<sup>746</sup> Ebd., S. 160.

<sup>747</sup> Vgl. z. B.: Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 402 (Selbstbesinnung des Weltgeistes).

<sup>748</sup> Ebd., S. 580.

<sup>749</sup> Horkheimer, Max: Die Aktualität Schopenhauers. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 135.

<sup>750</sup> Vgl.: Horkheimer, Max: Hegel und das Problem der Metaphysik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 2, S. 302 sowie „Geist und Substanz“ in Kapitel I.

<sup>751</sup> Horkheimer, Max: Späne. Notizen über Gespräche mit Max Horkheimer. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 14, S. 280.

<sup>752</sup> Vgl.: Ebd., S. 387. Schon Nietzsche hat sich, in diesem Sinne und seinem Nachlass, mit dem Kontrast Hegel-Schopenhauer befasst:

„Hegels System charakterisiert Nietzsche als einen Pantheismus, der versucht, >>Das Böse, (den) Irrthum und das Leid<< zu plausibilisieren, statt >>als Argumente gegen Göttlichkeit<< zu verwenden. Dies ende bei der Rechtfertigung des zufälligen Status Quo, bei der Verklärung >>des gerade Herrschenden<< zur >>Vernünftigkeit<<. Schopenhauer dagegen erscheint >>als hartnäckiger Moral-Mensch<<, der voller Verzweiflung schließlich zum Welt-Verneiner<< wird“ (Jung, Werner: *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert*. Frankfurt am Main 1987, S. 303).

nicht *im spekulativen Begriff*, sondern *im ästhetischen Bild*, als dessen Hermeneutik sich die Philosophie zu verstehen gibt, erfasst. Schopenhauer folgerte daraus, dass „das Leben ein schwerer Traum (ist)“, aus dem man schleunigst erwachen soll, um schließlich in Askese und distanzierter Zurückhaltung sein Leben zu beschließen. Mit dieser „Pessimisten-Optik“ (Nietzsche) haben sich aber weder der frühere Wagner noch der spätere Nietzsche anfreunden können. Allein die Tatsache der Kunst, des Produzierens, ist ihnen schon ein Beleg für die gegenteilige Schlussfolgerung, dass die Kunst kein *Quietiv*, sondern ein *Stimulans* zum Leben ist. Die Kunst ist bei ihnen wie später bei Adorno ein sichtbarer Beleg für eine Haltung des Widerstands, ein Trotzdem gegen das nichtige Leben.<sup>753</sup> Hegel selbst hat sich nicht mit Schopenhauer oder dessen Kritik auseinandergesetzt, doch einige seiner Nachfolger, wie etwa Rosenkranz in dem 1854 publizierten Aufsatz „Zur Charakteristik Schopenhauers“, haben Gegenangriffe gestartet und dabei ihrerseits Schopenhauers fortschrittskritische Bedeutung verkannt, so wie dieser die Hegels verkannt hatte.<sup>754</sup> Schopenhauer ist zwar der letzte große Systematiker der deutschen Philosophie, hebt sich aber durch kunstvollen Stil, den Essaycharakter vieler kürzerer Schriften und offeneres, freieres Denken von der radikalen Systemstruktur beispielsweise Hegels ab. Rudolf Malter spricht ihm zu, dass seine Philosophie „kein rasterartiges System, sondern eine organische Konstellation [vgl. Adorno, Anm.] von Ideen“<sup>755</sup> darstellt. Im Kontext der Philosophiegeschichte wie dieser Dissertation ist Schopenhauer als Übergang von der systematischen Härte und universellen Geschlossenheit Hegels hin zum freieren, fließenden und künstlerisch-philosophischen Gedankenstrom und Stil späterer Größen wie Nietzsche und Adorno zu sehen, der beide Elemente in sich und seinem Werk vereint. *Kunst* und vor allem *Musik* sind (ebenfalls wie bei Adorno) zentrale (meta-)physische Elemente einer kämpferischen, klaren und aufklärerischen Philosophie, einer *ästhetisch* geprägten Analyse von Welt, Mensch und Gesellschaft. Schopenhauer stellt damit die oben erwähnte wichtige philosophische Brücke des 19. Jahrhunderts dar und ist der erste Entwickler einer eigentlich (auf seine philosophischen Zeitgenossen bezogen) metaphysikkritischen und negativ basierten *neuen* Metaphysik, die sich *aus der Welt selbst* statt (wie noch bei Kant und in den nachkantischen, von Schopenhauer als im Grunde „vorkritisch“ verworfenen Systemen Fichtes, Hegels und Schellings) aus abstrakten Spekulationen und Begriffen speist. Die Offenheit des Schopenhauer'schen Systems besteht gerade in der bewussten Orientierung auch der Metaphysik an Erfahrung bzw. Anschaulichkeit und stellt den Versuch dar, sowohl dem philosophischen Anspruch auf Wesenserkenntnis als auch dem auf Wirklichkeitsfundierung zu genügen.<sup>756</sup> Goethe schrieb über Schopenhauer: „Er beantwortet die Frage nach dem Gegenständlichen [...] aus seinem Innern, ja aus dem Innern der Menschheit.“<sup>757</sup> Schopenhauers Metaphysik analysiert die inneren Strukturen der ideellen wie materiellen Welt, der Faktizität und der Bedingungen ihrer Erkenntnis. Hierin zeigt sich, wie stark er sowohl von Platons statisch-zeitlosem *Idealismus* als auch von Kants wissenschaftlich orientiertem und progressivem *Kritizismus* inspiriert ist und diese auch in Metaphysik umsetzt bzw. kombiniert. Malter sieht Schopenhauers Modell der *Welt als Wille und Vorstellung* (s. u.) als Ergänzung von Transzendentalphilosophie (Vorstellung) und Metaphysik (Wille), als transzendentalistische Leibmetaphysik, die er der realistisch-dogmatischen Metaphysik früherer Epochen entgegenstellt.<sup>758</sup> Neu ist auch das (meta-)physische Ganzheitsdenken, das aus Asien übernommene Modell der *Alleinheit*, des großen Weltzusammenhangs mit den ewigen Polen Entstehen und Vergehen.<sup>759</sup> Dieses Modell weist genau betrachtet Parallelen zu Hegels Welttotalität und Weltgeist auf, wobei dieser allerdings stärker als Schopenhauer von Progression und Evolution (im dialektisch-synthetischen Sinne) ausgeht. Schopenhauers bipolares System ist eher mit Adornos

<sup>753</sup> Vgl.: Jung, Werner: *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert.* Frankfurt am Main 1987, S. 307-308.

<sup>754</sup> Vgl.: Ebd., S. 245-246.

<sup>755</sup> Malter, Rudolf: Was ist heute an Schopenhauers Philosophie aktuell? In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): *Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1.* Würzburg 1996, S. 9-10.

<sup>756</sup> Vgl.: Ebd., S. 10.

<sup>757</sup> Simmel, Georg: *Schopenhauer und Nietzsche.* In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 170.

<sup>758</sup> Vgl.: Malter, Rudolf: Was ist heute an Schopenhauers Philosophie aktuell? In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): *Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1.* Würzburg 1996, S. 11-12.

<sup>759</sup> Vgl.: Ebd., S. 13.

negativer Dialektik (s. Kapitel III.) zu vergleichen. Sie konstatiert mit dem Willen nicht nur ein negatives Absolutum, sondern ist auch selbst *Metaphysik ex negativo*:

„Eine besondere Ungeheuerlichkeit besteht in der Aufdeckung der metaphysischen Sinnlosigkeit des Lebens. Schopenhauer bricht mit der philosophischen Überzeugung, dass das allerrealste Sein zugleich auch das schlechthin Gute sei.“<sup>760</sup>

Dabei sind Wahrheit, Faktizität und ein konstanter *Entlarvungsimpetus* Schlüsselbegriffe. Dieter Birnbacher hat Schopenhauers Philosophie als „Enthüllungsdrama“ bezeichnet und gegen René Descartes' (1596-1650) optimistischen Rationalismus positioniert. Denn Wille, Trieb und Bedürfnis treiben die Interpretationen der Wirklichkeit – und insbesondere die der jeweils eigenen Wirklichkeit – immer wieder über die Grenzen der Wirklichkeit hinaus in den Bereich der Illusion, der Fiktion und des Selbstbetrugs.<sup>761</sup> Damit stellte Schopenhauer wie zuvor Thomas Hobbes (1588-1679) und später Sigmund Freud (1856-1939) die Vernunft als Sklavin der Leidenschaften dar und *ordnet den Intellekt dem Willen unter*. Dabei orientierte er sich in „Die Welt als Wille und Vorstellung“ an Kants Vernunftkritik, die er auf die Spitze trieb. Alfred Schmidt schrieb Schopenhauer die Entwertung der Vernunft als reines Begriffsinstrument ohne Relevanz für Metaphysik und Ethik zu. Schopenhauer hat laut Schmidt 1814 in einer Notiz die „eigentliche“ Kritik der Vernunft angekündigt.<sup>762</sup> Schmidt, Mitglied der „Frankfurter Schule“, betonte Schopenhauers unbestechliche Wahrheitsliebe und verglich dessen Entlarvung der Gesellschaft als im Kern egoistisch-kapitalistisches Maskenspiel verlogener Menschen im Kontext allgemeiner Falschheit mit der von Marx. Hinter Masken unterschiedlichster Art entdeckte Schopenhauer in der Regel banale und egozentrische „Moneymakers“<sup>763</sup>. Schopenhauer durchschaute als einer der ersten den fassadenhaft-ideologischen Charakter der modernen Kultur und stellt ihr die Philosophie als Organon freier Wahrheitsfindung entgegen.<sup>764</sup> Sein Wunsch war es, dass mehr Menschen, gemeint sind echte *Menschen*, den Trug durchschauen und selbstbewusst Wahrheit und Falschheit trennen:

„Eine einzige, große, unausweichliche Lüge umgibt uns: die Lüge des gesellschaftlichen Umgangs... Niemand hat mehr den Mut, er selbst zu sein: und doch beruht alle Gesundheit nur auf Behauptung des echten Selbst gegen alles, was das Individuum in die Enge treiben will.“<sup>765</sup>

Auf die Ästhetik bzw. Schopenhauers Geniekult (vgl. Abschnitt 4.) bezogen bedeutet dies: „Alles was ihr Genie nennt, es ist nichts als die Wahrheit.“<sup>766</sup> Das positive Telos der Schopenhauer'schen *Metaphysik* dagegen ist eigentlich ein negatives bzw. eine *Negation*: über die gewöhnliche Welt und damit den Weltwillen und vor allem über sich selbst und damit den Individualwillen und Egoismus hinauszuwachsen. Ästhetik und Ethik sind Wege zur Abkehr vom determinierten und banalen Leben hin zu tiefer(er) Erkenntnis und Erlösung. Ganz im Sinne des Buddhismus (gerade des Theraveda-Buddhismus, der „Lehre der Alten“, der ältesten noch bestehenden buddhistischen Schule)<sup>767</sup> bewirkt Schopenhauers realistische

---

<sup>760</sup> Rölli, Marc: Schopenhauer – Pessimismus und Erlösung. [www.sicetnon.org](http://www.sicetnon.org), S. 1.

<sup>761</sup> Vgl.: Birnbacher, Dieter: Schopenhauer als Ideologiekritiker. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 45.

<sup>762</sup> Vgl. Schmidt, Alfred: Schopenhauer als Aufklärer. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 30.

<sup>763</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 192.

<sup>764</sup> Vgl.: Schmidt, Alfred: Schopenhauer als Aufklärer. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 36.

<sup>765</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 6, S. 40.

<sup>766</sup> Ebd., S. 90.

<sup>767</sup> Zu Schopenhauers Adaption des Buddhismus vgl.: App, Urs: Schopenhauers Begegnung mit dem Buddhismus. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 79. Band, 1998. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 1998 und Atzert, Stephan: Schopenhauer und seine Quellen. Zum Buddhismusbild in den frühen *Asiatick Researches*. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 88. Band, 2007. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 2007.

Analyse gegebener Lebensumstände einen „Prozess der Entidentifizierung von sich und der Ablösung von der Welt: dieser Realitätsentzug kommt plötzlich und besitzt mystische Qualität [z. B. in der ästhetischen *Kontemplation* und dem ihr immanenten *kairos* der Ideenerkenntnis, Anm.]“<sup>768</sup>. Mit Buddha und der Theraveda-Schule teilt Schopenhauer, vor allem in der Willensmetaphysik und der Ethik, die Überzeugung vom Leidenscharakter des Lebens und von der Notwendigkeit seiner intellektuellen und moralischen Überwindung im Hinauswachsen über sich selbst und sein determiniertes, unfreies Selbst bzw. „Ego“. Das Leiden des Menschen an sich selbst und seiner Umwelt ist bei beiden der Auslöser und Kernpunkt der jeweiligen Metaphysik. Dem in der *Selbstüberwindung* erstarken und die Alleinheit der Welt und allen Lebens erkennenden Menschen öffnet sich am Ende seiner Läuterung und geistig-metaphysischen sowie körperlich-(lebens-)praktischen Entwicklung die höhere Alleinheit des Nichts, in der er völlige Ich-Losigkeit, rein objektive allseitige Erkenntnis und allgemeine Ruhe sowie Freiheit erlangt. Die Kunst öffnet bei Schopenhauer Tore zur metaphysischen Selbstüberwindung und liefert in der Kontemplation einen Ausblick auf die rein intellektuelle, willensfreie und selbstlose Wahrnehmung der (Ideen-)Welt jenseits aller subjektiv-egozentrischen Verzerrungen. Im Gegensatz zur langfristigen und negierenden (Selbst-)Überwindung des Willens innerhalb der Schopenhauer'schen Ethik durch Askese, Isolation und Meditation (die *auf sich* bezogene ethische Praxis, die durch das *auf Andere* bezogene Mitleid ergänzt wird) stellt die ästhetische Kontemplation und augenblickliche Ideenschau eine kurze Vorstufe und (noch) angenehme Pause vom ewigen Puls des Willens dar, wobei sie allerdings nicht als Genuss oder ästhetisches Schwelgen missverstanden werden darf (vgl. Abschnitt 3.). Olaf Briese hat 5 Stufen der *Erlösung* in Schopenhauers Philosophie erkannt:

1. Geistiger Stoizismus
2. Ästhetische Erlösung in der Kunst, vor allem der Musik
3. Geistiges und praktisches Mitleid
4. Praktische Askese
5. Endgültige Verneinung des Willens, endgültige Erlösung vom Leben<sup>769</sup>

Er bindet diese Erlösungskonzeption in den Kontext der nachkantischen Epoche ein und erwähnt auch den an einigen Stellen des Schopenhauer'schen Werkes auftretenden Bezug zu Baruch de Spinoza (1632-1677). In seiner Erlösungslehre ist Schopenhauer am meisten neuzeitlichen Metaphysiktraditionen verpflichtet. Hier ist Schopenhauer nicht schopenhauerisch, sondern spinozisch. Auch Schopenhauer will den endgültigen Sieg über den finsternen Willen. Und gerade hier ist er am deutlichsten kantisch: es ist nur ein Sieg als-ob, es ist nur Erlösung als-ob. Es ist nach Ludger Lütkehaus eine „Praxisphilosophie des Als-Ob“. Diese Erlösungslehre ist das normative Anhängsel nichtnormativer, deskriptiver Metaphysik – nicht eine Moral *aus* der Geschichte, sondern eine Moral *trotz* der Geschichte.<sup>770</sup> Spinoza und Schopenhauer ähneln sich vor allem in ihrer Unabhängigkeit von bestehenden philosophischen Schulen ihrer Zeit, ihrem radikalen Wahrheitsstreben, der genauen wie kritischen Selektion zugunsten gesicherten Wissens sowie ihrem grundlegenden Metaphysikbezug. In der jeweils metaphysisch fundierten Ethik geht es beiden um das Herauswachsen über sich selbst und seine Affekte. Aus der Überwindung der individuellen Affekte durch Vernunft erfolgt auch bei Spinoza die Hinwendung zu klaren und objektiven Ideen, die den denkenden und beobachtenden Menschen ermöglichen, die Alleinheit des Weltgefüges zu erkennen. Statt wie Schopenhauer auf den Weltwillen bzw. das Nichts bezieht sich Spinozas Alleinheit in pantheistischer Weise auf Gott, mit und in welchem er nach allumfassendem Frieden und intellektuellem Fortschritt strebt. Zurück zur Schopenhauer'schen Ästhetik: Der konservative Moralist

<sup>768</sup> Rölli, Marc: Schopenhauer – Pessimismus und Erlösung. [www.sicetnon.org](http://www.sicetnon.org), S. 11.

<sup>769</sup> Vgl.: Briese, Olaf: Willensmetaphysik. Die praxisphilosophischen Ansätze von Bloch und Schopenhauer. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 168.

<sup>770</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 167-169.

Schopenhauer verwirft jegliche auf Reiz, Genuss, Luxus oder Dekadenz ausgerichtete Ästhetik als vom Willen determiniert und damit nicht objektiv: „Die Schönheit der Kunst ist eins mit der Wahrheit, nicht mit der des einzelnen Objekts, sondern der Idee, also eins mit der treuen Darstellung, nicht des Zufälligen, sondern des Wesentlichen.“<sup>771</sup> *Ästhetik* und *Ästhetizismus* sind generell zu trennen, da nur erstere mit Ethik und Moral(-Philosophie), also auch Metaphysik, verbunden werden kann. Ästhetizismus kann geistigen und moralischen Duktus von Kunst alternativ durchbrechen, aber nicht ersetzen. Dieses Ansinnen wäre oberflächlich und ins Leere führend, denn dem liegt ein profundes Missverständnis von Ästhetik zugrunde, nahezu ein Konzept der Überflüssigkeit, ja Gefährlichkeit. Denn *Ästhetik ist Moral*. Es gibt kein amoralisches Kunstwerk.<sup>772</sup> Diese Ansichten decken sich mit der Schopenhauer'schen Verbindung von Ästhetik und Ethik (s. u.) und widersprechen direkt denen von Dekadenz-Literaten wie Oscar Wilde. Das Gebot der vorsichtigen Trennung gilt auch für die Verflechtung von Kunst und ihrer Rezeption mit religiösen Dogmen oder politischen Ideologien. Damit bestehen starke Parallelen zu Adorno, auch wenn dieser in seiner späten „Ästhetik“-Vorlesung (1958/59) dem „Kunstgenuss“ wieder etwas Toleranz und Berechtigung zugestand und allgemein der modernen Kunst des 20. Jahrhunderts das Recht auf jegliche ästhetische Freiheit und Rebellion zusprach. Die Vorstellung eines absolut Guten sowie der Entwicklung von Welt und Menschheit in dessen Richtung wird in Schopenhauers Philosophie ad absurdum geführt und durch die Philosophie des universellen Willens ersetzt bzw. gewendet. Innerhalb der Schopenhauer'schen Willensmetaphysik tritt im Gegensatz zu den Systemen seiner idealistischen Vorläufer und Zeitgenossen ein (scheinbar) zutiefst negatives und melancholisches Weltbild zutage, das durch Realismus und Fatalismus sowie Kritik und Kampfgeist geprägt ist. Trauer und Resignation, aber auch Hohn, Zorn und bissiger Humor auf der einen sowie ein hohes Maß an aufklärerischer Klarheit, künstlerisch-ästhetischer Stilsicherheit und (im Goethe'schen Sinne) weltbürgerlicher Bildung<sup>773</sup> auf der anderen Seite prägen das Werk. In ihm nutzt Schopenhauer seine bemerkenswert breite und zugleich tiefe Bildung dazu, reflektierte und dabei stilistisch geschmackvolle Kombinationen aus philosophischen und literarischen Gedanken aus der okzidentalischen wie orientalischen Geistesgeschichte zu schaffen. Schopenhauers Philosophie ist, neben denen Schellings und Friedrich Schlegels, eine der ersten, die sich dem Hinduismus und Buddhismus sowie dem Orient überhaupt öffnen.<sup>774</sup> Schopenhauer suchte wie diese und andere Romantiker und auch viele indienbegeisterte Aufklärer, z. B. Humboldt, eine metaphysische Strömung, die dem Menschen eine Erlösung schon *in* der Welt und *aus sich selbst heraus* ermöglicht, ohne dass er dazu auf einen göttlichen Erlöser oder dessen weltliche Vertretung angewiesen ist. Dabei bediente er sich diverser Textformen wie systematischen Hauptwerken, Essays, Aphorismen und Tausenden von treffenden sowie in Form, Positionierung und Inhalt schönen Zitaten aus Antike und Moderne. Die meisten, in etwa die Hälfte aller Zitate innerhalb des Gesamtwerkes, stammen von Goethe. Auch eigene Gedichte und poetische Fragmente Schopenhauers sind überliefert. Spierling lobt an ihm „die Virtuosität seiner Sprache, die Treffsicherheit seiner Argumentation wie auch die Anschaulichkeit und Farbigkeit seiner Metaphern und Analogien.“<sup>775</sup> Zudem sind ein ausgeprägt ethischer Ansatz und eine hohe, energische Moralität jenseits aller Theo- und Teleologie charakteristisch für Schopenhauers Philosophie. Das Gesamtwerk stellt einen einzigartigen und in weiten Teilen noch aktuellen, zur Zeit seiner Entstehung unzeitgemäß-originellen, kritischen Angriff auf die zu allen Zeiten bestehenden metaphysischen und lebensweltlichen Verhältnisse dar. Den Menschen als Individuen und Gesellschaft sowie philosophischen und theologischen Dogmen wird analytisch und detailliert ein schonungslos klarer Spiegel vorgehalten, der in revolutionärer Offenheit und Modernität mit allen traditionellen Schranken und Konventionen bricht. Der ursprünglich auf Kant und die revolutionäre Kraft des Kritizismus bezogene Begriff „Alleszermalmer“ trifft wesentlich

<sup>771</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 320-321.

<sup>772</sup> Vgl.: Raddatz, Fritz J.: Der hölzerne Eisenring: Georg Lukács und Theodor W. Adorno. In: Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie. Hamburg 1979, S. 9.

<sup>773</sup> Vgl.: Goethe, Johann Wolfgang: West-östlicher Divan. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 1.

<sup>774</sup> Für eine spätere interkulturelle Analyse aus asiatischer Perspektive vgl.: Wesolowski, Zbigniew: Lebens- und Kulturbegriff von Liang Shuming (1893-1988): Dargestellt anhand seines Werkes Dong-Xi wenhua ji qi zhaxue (Die Kulturen in Ost und West und deren Philosophien). Nettetal 1997.

<sup>775</sup> Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 9.

besser auf Schopenhauer und seine Auf- und Entdeckungen in metaphysischer wie weltlicher und menschlich-allzumenschlicher Hinsicht zu. Allerdings: Schopenhauer ist zwar insgesamt Atheist, doch, ganz bewusst, dem katholischen (von ihm als ursprünglich, an der Welt und dem Weltwillen leidend, sich von ihnen abwendend und pessimistisch beschriebenen) Christentum und der in ihrer Intention ähnlichen hinduistisch-buddhistischen Tradition verpflichtet, während er den Judentum sowie den Islam bzw. Mohammedanismus als letztlich dogmatisch-optimistisch, den Protestantismus als kalt-utilitaristisch ver- und allen dreien mangelnde Tiefe und Abhängigkeit vom Willen vorwirft. Wenn der Gedanke an ein allgütiges Wesen, eine höhere Ordnung im Jenseits, an ein Anderes als diese Welt der sich ausbreitenden pragmatisch wissenschaftlichen Gesinnung schließlich weichen muss, bleibt als letzte metaphysische Wahrheit der Pessimismus, zu dem Schopenhauer sich bekennt. Sein Pessimismus ist universell, aber nicht radikal. Religiöse, christliche buddhistische Ideen sind in seinem Werk immanent.<sup>776</sup> Als einer der ersten Philosophen nimmt Schopenhauer bei seinen komparativen Analysen aller großen Weltreligionen eine religionswissenschaftliche statt einer aktiv bzw. praktizierend religiösen Haltung ein. Das Christentum steht ihm innerhalb seiner Bildung und durch die andauernde Präsenz innerhalb seiner Lebenswelt letztlich am nächsten, allerdings in gegenseitiger Abstimmung und Annäherung mit dem Hinduismus und dem sich daraus entwickelnden Buddhismus, die er mit anhaltendem Interesse und Tiefgang über Jahrzehnte erforscht hat. Nähe und Bezug Schopenhauers zum Christentum bzw. seiner Auslegung des Christentums sind laut ihm selbst und Horkheimer sogar essentiell und erinnern durchaus an Hegel:

„Mitten im Kampf gegen den positiven Inhalt des Juden-Christentums, vor allem des Dogmas eines zugleich mächtigen und gerechten Gottes, hat Schopenhauer, ähnlich wie Hegel, die Beziehung seines Werkes zum theologischen Gedanken nicht genug betonen können. In einem gewissen Sinn, sagt er, könnte man seine >>Lehre die eigentliche christliche Philosophie nennen<<.“<sup>777</sup>

Letztlich kombiniert Schopenhauers Lehre die gesammelte Weltverachtung des ursprünglichen Buddhismus und des früheren Christentums sowie den in beiden dominanten Dualismus Leid/Sünde gegen bzw. hin zu Erlösung/Heil und hebt sie auf eine wissenschaftliche, objektive und moderne Ebene. Sowohl Ratio und wissenschaftliche Klarheit als auch Fatalismus, Buße und Angst sowie eine allem zugrundeliegende Impulsivität spielen dabei in seinen Werken sich abwechselnde und ergänzende Rollen. Desweiteren ist seine teils antizipatorische, teils rezeptive Nähe zu Platon und Kant, Plotin und Spinoza<sup>778</sup>, den Stoikern und französischen Moralisten, den englischen Empiristen und Utilitaristen, der Romantik, der Psychoanalyse sowie der letztlich linkshegelianischen Sozialkritik bei Marx und der Frankfurter Schule zu erwähnen. Darüber hinaus hat Schopenhauer selbst mir seiner stark künstlerisch-ästhetisch geprägten Philosophie und Metaphysik neben philosophischen Genies wie Nietzsche, Horkheimer und Adorno auch künstlerische bzw. literarische und musikalische wie etwa Leo Tolstoi (1828-1910), Thomas Mann (1875-1955), Thomas Bernhard (1931-1989), Max Klinger (1857-1920), Marcel Proust (1871-1922), Samuel Beckett (1906-1989) und Richard Wagner (1813-1883) direkt inspiriert.

Einen bedeutenden Sonderfall stellt der italienische Spätromantiker Giacomo Leopardi (1798-1837) dar, der die wohl direkteste Übersetzung Schopenhauer'scher Philosopheme in Verse und Prosa vollbracht hat, was auch immer wieder von Schopenhauer selbst hervorgehoben wurde. Spierling hat philosophische Zeilen von Leopardi ausgewählt, die unverkennbare Geistesverwandtschaft mit

---

<sup>776</sup> Vgl.: Horkheimer, Max: Pessimismus heute. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 228.

<sup>777</sup> Horkheimer, Max: Die Aktualität Schopenhauers. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 140-141.

<sup>778</sup> Schopenhauer hat von diesen vier Autoren einige der wichtigsten Begriffe seiner eigenen Philosophie übernommen: von Kant das Ding an sich, von Platon die Ideen und von Plotin den Gedanken der Alleinheit, also des apriorischen, harmonisch-organischen Zusammenhanges alles auf der Welt Existierenden (vgl. 4. Enneade, 8. Buch, worauf Schopenhauer selbst verweist: Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 4, Frankfurt am Main 2006, S. 65-66). Von Spinoza stammt das Konzept der Affektüberwindung zugunsten intellektueller Wahrhaftigkeit und Wahrheitsfindung. Der Wille als dunkler Urgrund der Welt kommt von Schelling (s. Abschnitt 2.).

Schopenhauer belegen: „Zwei Wahrheiten, welche die Menschen nie glauben werden: dass sie nichts wissen und dass sie nichts sind. Man füge eine dritte hinzu, die sehr von der zweiten abhängt: dass es nach dem Tode nichts zu hoffen gibt.“<sup>779</sup> Karl Heinz Bohrer hat in seinem Werk „Ästhetische Negativität“ weitere (poetische) Entsprechungen gefunden und sich intensiv mit Leopardi befasst. In den Gedichten finden sich deutliche Übereinstimmungen mit Schopenhauers Werken und Denken.<sup>780</sup> Ein Paradigma für die Verbindung von Philosophie und Kunst bzw. Literatur/Poesie. Die aus Leopardis Versen sprechende Melancholie, in die sich oft Weltschmerz, Bitterkeit und Verachtung mischen, hatte ihre Ursachen in langjährigen Krankheiten sowie der Liebe und dem Leiden an der intellekt- und bildungsfeindlichen Atmosphäre des kirchenstaatlichen Milieus, sei es nun die kleinbürgerlich-bäuerliche oder aristokratische.<sup>781</sup>

Man könnte hier auch eine Untersuchung zu Schopenhauers eigenen dichterischen Versuchen zu Beginn seiner Autorenkarriere einfügen, doch dies würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen und eher Stoff für einen Essay bieten. Als grobe Zusammenfassung lässt sich festhalten, dass Schopenhauers Verse stark romantisch-melancholisch, teils fatalistisch und verzweifelt, aber auch leidenschaftlich-emotional geprägt waren und teilweise in poetischer Form philosophische Gedanken vorbereiteten, die man später im Hauptwerk sowie im Nachlass wiederfinden konnte. Aus Poemen wie „Auf die Sixtinische Madonna“<sup>782</sup> (Dresden 1815) spricht Schopenhauers Neigung zur Kunst und zur durch sie evozierten Weltverachtung und Melancholie. Aus ihnen erklingt die Notwendigkeit einer Beruhigung im stoischen und kontemplativen Sinne („fortwährend innere Sorglichkeit in mir“<sup>783</sup>), die erst der spätere, abgeklärte und altersweise Schopenhauer in seelischen Kämpfen sukzessiv erreicht hat. Auf Schopenhauers frühe Jahre trifft das folgende Gautier-Zitat zu: „Ist es Drang, meinen Grenzen und mir selbst zu entrinnen, Kummer über meine Lage oder Sehnsucht nach anderem Geschick? Es ist etwas von alledem und vielleicht alles zusammen.“<sup>784</sup> *Melancholie* war eine stetige

<sup>779</sup> Leopardi, Giacomo: Das Gedankenbuch. Aufzeichnungen eines Skeptikers, übers. von Hanno Helbing, München 1985, S. 574. Zitiert nach: Spierling, Volker: Schopenhauer zur Einführung. Hamburg 2002, S. 137-138.

<sup>780</sup> Vgl. beispielsweise: „Der Abend des Feiertages“ („La sera del dì di festa“) in: Bohrer, Karl Heinz: Ästhetische Negativität. München 2002, S. 48-49, „An sich selbst“ („A se stesso“, ebd., S. 68) oder „Erinnerungen“ („Le ricordanze“, ebd., S. 55-56).

<sup>781</sup> Vgl.: Ebd., S. 45.

<sup>782</sup> „Auf die Sixtinische Madonna

Sie trägt zur Welt ihn:  
und er schaut entsetzt  
In ihrer Greu'l chaotische Verwirrung,  
In ihres Tobens wilde Raserei,  
In ihres Treibens nie geheilte Torheit,  
In ihrer Qualen nie gestillten Schmerz -  
Entsetzt: doch strahlet  
Ruh und Zuversicht  
Und Siegesglanz sein Aug', verkündigend  
Schon der Erlösung ewige Gewißheit.“

(Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 564)

<sup>783</sup> Lehmann, Günter K.: Ästhetik der Utopie. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch. Stuttgart 1995, S. 27.

<sup>784</sup> Gautier, Theophile: Mademoiselle de Maupin – Doppelliebe. Übersetzung: Alastair. In: Oehler, Dolf (Hrsg.): Theophile Gautier – Romane und Erzählungen. Wiesbaden 2003, S. 57. Auch Ludwig Tiecks Gedicht „Melankolie“ (1795) erzeugt eine Stimmung, die der des jungen Schopenhauer sehr nahe kommen dürfte, spätestens in den beiden Schlußversen:

„[...]“  
Ja erst im ausgelöschten Todesblick  
Begrüßt voll Mitleid dich das erste Glück.“

(Bode, Dietrich (Hrsg.): Fünfzig Gedichte der Romantik. Stuttgart 2001, S. 17) Vgl.: „Melancholie“ von Novalis aus dem „Heinrich von Ofterdingen“)

Begleiterin Schopenhauers, was wiederum die Nähe zu Leopardi begünstigte. Wie dieser pflegte der nach Ruhe und Klarheit suchende Schopenhauer einen eher nüchternen Stil. Entsprechend „wirkt Schopenhauers Philosophie und Ästhetik eigentümlich kühl und distanziert. Ihr fehlt die typisch deutsche Dimension der Innerlichkeit“.<sup>785</sup> Schopenhauers – letztlich klassizistisches – Stilideal beruht auf sachlicher Wahrheit, Klarheit, daraus resultierender Deutlichkeit sowie Angemessenheit und Vermeidung alles formal wie inhaltlich Überflüssigen, Experimentellen, maniert Gekünstelten und Aufmerksamkeitsheischenden: „Der Stil ist die Physiognomie des Geistes. Sie ist untrüglicher als die des Leibes.“<sup>786</sup> Stil erhält die Schönheit von Gedanken, erschafft sie aber nicht: „Daher nun ist die erste, ja, schon für sich allein ausreichende Regel des guten Stils, daß man etwas zu sagen habe [...]“.<sup>787</sup> Schopenhauer plädiert für Entschiedenheit, Klarheit und Einfachheit. *Simplizität* gilt ihm als Grundlage *der Wahrheit, des Genies* und *aller Künste*: „Aller Kunst, allem Schönen, aller geistigen Darstellung [sowie dem Buddhismus, Anm.], ist Einfachheit ein wesentliches Gesetz: und es ist immer gefährlich, sich von ihr zu entfernen.“<sup>788</sup> Ein authentischer, natürlicher Stil in seinem Sinne beruht immer auf *Naivität*: „Überhaupt zieht das Naive an: Die Unnatur hingegen schreckt überall zurück [vgl. Schillers >>Über naive und sentimentalische Dichtung<< (1795), Anm.].“<sup>789</sup> Abstraktion und Manieriertheit sind Merkmale von *obscuritas* eines Stils (die Schopenhauer beispielsweise Hegel, Fichte und Schelling unterstellt), während nur stilistische *claritas* zur wirklichen Erkenntnis führt:

„Viele Worte machen, um wenige Gedanken mitzuteilen, ist überall das untrügliche Zeichen der Mittelmäßigkeit; das des eminenten Kopfes dagegen, viele Gedanken in wenige Worte zu schließen. Die Wahrheit ist nackt am schönsten, und der Eindruck, den sie macht, um so tiefer, als ihr Ausdruck einfacher war.“<sup>790</sup>

Schopenhauer erkannte seine Melancholie bzw. melancholische Disposition (s. u.), versuchte aber erfolgreich – wie so viele große Künstler und Intellektuelle – sie im Zaum zu halten, in kreative Energie umzuwandeln oder sie inspirativ oder kontemplativ zu reflektieren und sogar zu genießen:

„Einen sehr edlen Charakter denken wir uns immer mit einem gewissen Anstrich stiller Trauer, die nichts weniger ist, als beständige Verdrießlichkeit über die täglichen Widerwärtigkeiten (eine solche wäre ein unedler Zug und ließe böse Gesinnung fürchten); sondern ein aus der Erkenntniß hervorgegangenes Bewußtseyn der Nichtigkeit aller Güter und des Leidens alles Lebens, nicht des eigenen allein. Doch kann solch eine Erkenntniß durch selbsterfahrenes Leiden zuerst erweckt seyn, besonders durch ein einziges großes, wie den Petrarka ein einziger unerfüllter Wunsch zu jener resignirten Trauer über das ganze Leben gebracht hat, die aus seinen Werken so rührend anspricht: [...] Wenn durch eine solche große und unwiderrufliche Versagung vom Schicksal der Wille in gewissem Sinne gebrochen ist; so wird im Übrigen fast nichts mehr gewollt, und der Charakter zeigt sich sanft, traurig, edel, resignirt.“<sup>791</sup>

Innerhalb dieser Resignation erfährt der Melancholische eine Art Vorschau auf die Erlösung vom Willen und seinen versklavenden Fesseln, die ihn über seinen Kummer wie die ganze absurde Welt erhaben macht, „daher diesen Gram eine heimliche Freude begleitet, welche es, wie ich glaube, ist, die das melancholischste aller Völker *the joy of grief* genannt hat“.<sup>792</sup> Gemeint sind die von Schopenhauer hochgeschätzten Engländer und keinesfalls die von ihm als niedere Utilitaristen, merkantilistische

<sup>785</sup> Lehmann, Günter K.: Ästhetik der Utopie. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch. Stuttgart 1995, S. 38.

<sup>786</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 455.

<sup>787</sup> Ebd., S. 458.

<sup>788</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 499-500.

<sup>789</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, S. 458.

<sup>790</sup> Ebd., S. 463. Auch die folgenden Anweisungen Novalis' stimmen mit Schopenhauers Ideal überein: „Die Poesie will vorzüglich [...] als strenge Kunst geübt werden. Als bloßer Genuss hört sie auf Poesie zu sein“ (Novalis: Heinrich von Ofterdingen und andere dichterische Schriften. Köln 1996, S. 330).

<sup>791</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 489-490.

<sup>792</sup> Ebd., S. 490.

Banausen und protestantische Fanatiker verachteten Amerikaner. Da die Melancholie nicht blind und sklavisch dem Leben/Willen verfallen ist wie viele andere Zustände des menschlichen Daseins, kommen ihr in Schopenhauers Leben und Werk bei allem Gram und Schmerz *Freiheit* sowie *Souveränität* und damit etwas Edles zu. Sie ist oft „grundlos“ sowohl im Hinblick auf Motivation als auch auf Freiheit vom Satze des Grundes und der damit verbundenen Instrumentalität. Sie hängt somit direkt mit der Schopenhauer'schen Willensmetaphysik (s. u.) und Ästhetik zusammen: Bedrückung als Zustand der durchschauenden Erkenntnis, der den trügerischen Schleier von der Welt zieht und ihre Wahrheit enthüllt. Schopenhauer verstand ihn jedoch nicht als Krankheit, sondern als positive und erstrebenswerte Verfassung. Auch wenn sie nicht nur aus der Anschauung fremden Leidens, sondern aus der Schule eigenen Leidens hervorgegangen sei, komme solcher Verfassung „ein unerschütterlicher Friede, eine tiefe Ruhe und innere Heiterkeit“ (W II, S. 482) zu. Hier wird deutlich, dass Schopenhauer in der Tradition jener seit der Renaissance populären Auffassung steht, nach der die Melancholie als Privileg der genialen Künstler und tiefen Denker gilt.<sup>793</sup> Darin zeigt sich eine Verbindung von Willensmetaphysik, Künstler- und Geniekult sowie Tugendhaftigkeit und Ethik. Aus psychologischer Perspektive relativiert Lothar Pikulik allerdings Schopenhauers

„selbstbewusste Mutmaßung, dass er vielleicht >>zum ersten Male, abstrakt und rein von allem Mythischen, das innere Wesen der Heiligkeit, Selbstverleugnung, Ertötung des Eigenwillens, Askesis, ausgesprochen<< habe, nämlich >>als Verneinung des Willens zum Leben<< (II, 474)“.<sup>794</sup>

Von diesem metaphysischen Kontext abweichend diagnostiziert er bei Schopenhauer pathologische, aber auch bewusste Melancholie:

„Mir scheint vielmehr, dass man seine Darstellung, ganz im säkularen und psychopathologischen Kontext, als nahezu perfektes Zeugnis einer melancholischen Grundhaltung verstehen kann. Dieser melancholische Grundzug ist schon den Lesern seiner Zeit aufgefallen, und Schopenhauer hat im Grunde nicht bestritten, dass sie recht gesehen hatten.“<sup>795</sup>

Schopenhauer ist bis heute einer der einflussreichsten Philosophen im Bereich der Kunst und hat seit der Mitte des 19. Jahrhunderts weltweit mehr große (oft ihrerseits melancholische) Künstler beeindruckt und geprägt als die meisten seiner Zeitgenossen. In dieser Hinsicht ist Schopenhauer auf dem Gebiet der Philosophie durchaus mit Goethe (eines *seiner* prägenden Idole und Vorbilder für die noch zu behandelnde Genieästhetik) auf dem der Literatur vergleichbar.

Wie später und unter seinem Einfluss Horkheimer und Adorno (sowie laut diesem zuvor schon Hegel, vgl. Kapitel I.) diagnostizierte Schopenhauer das Weltgefüge und darin die *conditio humana* sowie die faktische menschliche Gesellschaft als zeit- und heillosen *Schuldzusammenhang*, zu dem eine bessere, höhere Alternative gefunden werden muss: Schopenhauer fand diese (wie später mit historisch und philosophiegeschichtlich bedingten Abwandlungen Adorno, vgl. Kapitel III.) in der Kunst und Ästhetik, einer „Metaphysik des Schönen“, und darauffolgend in seiner metaphysisch fundierten Ethik. *Grund* und *Kern* des Schopenhauer'schen Systems ist der *Wille*. Dieses im harten Kontrast zu

---

<sup>793</sup> Vgl. und zitiert nach: Pikulik, Lothar: Zweierlei Krankheit zum Tode. Über den Unterschied von Langeweile und Melancholie im Lichte der Philosophie Schopenhauers. Mit einer Anwendung auf die Literatur. In: Melancholie in Literatur und Kunst. Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur I. Hrsg. von Engelhardt, Dietrich u.a. Hürtgenwald 1990, S. 191. Zu Symptomen und Auswirkungen von Melancholie vgl.: Schmitt, Wolfram: Zur Phänomenologie und Theorie der Melancholie. In.: A. a. O. und Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: Schmidt-Hellerau, Cordelia (Hrsg.): Sigmund Freud. Ein Lesebuch. Frankfurt am Main 2006.

<sup>794</sup> Ebd., S. 190.

<sup>795</sup> Ebd. In der späteren Ergänzung zum vierten Buch schrieb Schopenhauer, dem Vorwurf der wahnhaften Melancholie den Beweis durch die Erfahrung entgegenhaltend:

„Man hat geschrien über das Melancholische und Trostlose meiner Philosophie: es liegt jedoch bloß darin, daß ich, statt als Äquivalent der Sünden eine künftige Hölle zu fabeln, nachwies, daß wo die Schuld liegt, in der Welt, auch schon etwas Höllenartiges sei: wer aber dies leugnen wollte, – kann es leicht ein Mal erfahren“ (IV, 680) (Zitiert nach: Ebd.).

(und darin doch auch in Anlehnung an) Hegel *negative Absolutum* ist der der sowohl metaphysische als auch naturalistische Urgrund aller Existenz, das *malum metaphysicum* und *malum physicum* zugleich. Alles in der Welt ist durch den Willen, der sich als dunkler, undurchsichtiger und extrem dynamischer Trieb zum Sein, als Wille zum Leben definieren lässt, determiniert und steht in dauerhaftem Zusammenhang mit ihm. Der Wille ersetzt menschliches und göttliches Bewusstsein und lässt die Menschheit sowie jedes Lebewesen auf Erden im Spinnennetz ihrer Bedürftigkeit und Determination zappeln. Ansätze zur Willensmetaphysik und auch zu einer dunklen Weltsicht finden sich bereits in Teilen von Schellings Werk, dem Schopenhauer trotz aller Kritik mehr verdankte, als er zuzugeben bereit war. Eine gewisse Nähe zu Schelling war ihm allerdings bewusst, was im Gesamtwerk zu gelegentlicher, vorsichtiger Anerkennung und der Bevorzugung Schellings gegenüber Hegel und Fichte geführt hat. Die *Kunst* und die *Metaphysik des Schönen* zielen auf die *willensfreie* Wahrnehmung einer (willens-)freien Welt, der Welt der Ideen (Schopenhauers Ideenkonzeption lehnt sich stark an die platonische an) innerhalb einer *rein ästhetischen* Sphäre, die der Betrachter von Kunstwerken durch kontemplative Selbstbefreiung aus allen weltlichen Zwangszusammenhängen und Verschleierungen erreicht. Schopenhauers Ästhetik ist dadurch primär eine Rezeptionsästhetik, auch wenn sie Elemente der Werk- (z. B. in der Behandlung von Literatur) und Produktionsästhetik (in der intensiven Untersuchung des Genies) aufweist. Betrachter und Werk sind innerhalb der Kontemplation für kurze Zeit von sich selbst bzw. ihrem empirischen Selbst und damit aus allen Willenskreisläufen befreit, um sich innerhalb der Darstellung und aufnehmenden Erkenntnis der durch das Werk (hindurch) vermittelten Idee metaphysisch zu vereinigen. Die Metaphysik des Schönen hebt sich also (ähnlich wie Schopenhauers stoisch-pragmatische Lebensweisheit im praktischen Bereich) negativ von der grundlegenden Willens(meta-)physik ab, statt wie bei Hegel eine letztlich unterstützende und affirmierende Haltung zum metaphysischen wie zum dadurch bedingten empirischen Weltgefüge einzunehmen:

„Mit stoischer Gelassenheit kann man nicht nur das Leben besser ertragen, sondern öffnet eine existentielle Tür zu sich selbst, befreit sich zunehmends vom Egoismus der kleinen Bedürfnisse, entwickelt eine Perspektive *auf* die Welt, die sich *aus* der Welt entzieht.“<sup>796</sup>

Die grundsätzlichen, doch auch die feineren metaphysischen, ästhetischen und weltanschaulichen Differenzen wie Gemeinsamkeiten Hegels und Schopenhauers werden im Verlauf dieses Kapitels noch genauer untersucht und zu interessanten Entdeckungen führen. Einen zentralen ästhetischen Ansatz (und Fortschritt gegenüber dem sonst systematisch stärkeren Hegel und der formalistisch-steifen Ästhetik Kants) Schopenhauers hat Marc Rölli erkannt:

„Die Verpflichtung der Kunst auf Wahrnehmungen und Affekte, die aus dem Rahmen des empirischen Bewusstseins und seiner objektiven Erkenntnisleistung herausfallen, sichert der Ästhetik Schopenhauers einen Aktualitätsgrad, den sie auf anderen Gebieten nicht annähernd erreicht.“<sup>797</sup>

## 1. Arthur Schopenhauer

Schopenhauer ist für sich und innerhalb seines Zeitalters solitär und unkonventionell. Seine Philosophie lehnt nach genauen Analysen die Welt und die menschliche Gesellschaft genauso vehement ab, wie sie ästhetische Kontemplation und ethische Moralität befürwortet. Schopenhauers Unzeitgemäßheit ist offensichtlich und im Rückblick als überraschend modern und weitsichtig zu beurteilen: Schopenhauers Rückgriff auf die kantische Vernunftkritik, die außerordentliche Wertschätzung der Kunst, vor allem der Musik, die Ablehnung geschichtsphilosophischer Utopien und gesellschaftspolitischer Ideologien stehen im Gegensatz zu den Grundüberzeugungen des Zeitgeistes.<sup>798</sup> Schopenhauer gilt zu Recht als stark kunstorientiert und als großer Moralist, auch wenn er Schönheit und Moral innerhalb der Welt ex negativo und aus einer tief „pessimistischen“ Grundeinstellung heraus entwickelt. Sie stellen notwendige Erhabenheiten über die Schlechtigkeit und Kleinlichkeit der alltäglichen und allzeit gleichen weltlichen Verwicklungen sowie Tore zur

---

<sup>796</sup> Rölli, Marc: Schopenhauer – Pessimismus und Erlösung. [www.sicetnon.org](http://www.sicetnon.org), S. 17.

<sup>797</sup> Ebd., S. 2.

<sup>798</sup> Vgl.: Ebd., S. 13.

Metaphysik dar. Schopenhauers sogenannter *Pessimismus* und die oft unterstellte *Misanthropie* sind eher als ein durch Vor- und Umsicht sowie starke Skepsis geprägter *Humanismus* zu sehen, worauf innerhalb dieses Kapitels noch eingegangen wird. Schopenhauers Persönlichkeit weist einzigartige und interessante Strukturen auf und ist nicht von seinem denkerischen Werk zu trennen. Aus diesem Grund wird ihm der einzige biographische und psychologische Exkurs innerhalb dieser Dissertation gewidmet. Margot Fleischer bemerkt, „wie sehr bei Schopenhauer Leben, Werk und Persönlichkeit miteinander verzahnt sind“.<sup>799</sup> Sie bezeichnet ihn als „stark konservativ“ aber auch „zeitkritisch-fortschrittlich“<sup>800</sup> und ergänzt:

„Ja, Thomas Mann entdeckt in Schopenhauer zugleich den Misanthropen und den >>Verehrer des Menschen nach seiner Idee, von stolzer humaner Ehrfurcht erfüllt [...]<< [...] Es ist >>eine humane Ehrfurcht vor der Sendung des Menschen<<, davor nämlich, dass der Mensch >>den großen Irrtum und Fehltritt des Seins rückgängig<< machen kann durch >>Willensumkehr<<, weshalb der Mensch >>die geheime Hoffnung der Welt und aller Kreatur<< sei.“<sup>801</sup>

Rudolf Malter beschreibt Schopenhauer als „rigoros wie Kant, aber auch äußerst sozialkritisch und philanthropisch“<sup>802</sup>. Nietzsche, Schopenhauers Erbe und kritischer Weiterentwickler, geht noch weiter (Menschliches, Allzumenschliches, 2. Teil, 1. Abhandlung, Ziffer 33) und hebt Schopenhauers Moralismus hervor: dieser sei unter dem Deckmantel seiner von Nietzsche wenig geschätzten Metaphysik „ein wirkliches Moralisten-Genie“ und verfüge über „große Kennerschaft für Menschliches und Allzumenschliches“.<sup>803</sup> Fleischer nennt abschließend „Schopenhauers Atheismus und Pessimismus, seinen Evolutionismus (Darwin'sche Gedanken, noch vor bzw. unabhängig von Darwin), seine Erkenntnis der Rolle des Unbewussten“<sup>804</sup> als bleibende Elemente seiner Philosophie, während sie Schopenhauers naturwissenschaftlichen Studien (in dieser Arbeit nicht zu behandeln) heute die Gültigkeit abspricht. Sie bestätigt damit Ludwig Marcuse (1894-1971), der zu Schopenhauers Wahrheitsliebe und rücksichtslos aufklärerischem Impetus schrieb: „Kopernikus, Schopenhauer, Darwin und Freud gehören zusammen, in ihrer Demütigung des Herrn der Welt. Schopenhauers Mission war es, Schluss zu machen mit den plumpen, auch mit den subtilsten Vertuschungen.“<sup>805</sup> Gerd Haffmans beschreibt Schopenhauers dabei eingenommene Perspektive als „stockkonservativ, reaktionär, elitär“.<sup>806</sup> Diese Elemente sind in Schopenhauers Philosophie und Charakter in Form von aufblitzender Arroganz und mal vergeistigtem, mal offenem Hochmut durchaus vorhanden, allerdings nicht ausschließlich. Der wohl bedeutendste Schopenhauer-Forscher und langjährige Präsident der Schopenhauer-Gesellschaft, Arthur Hübscher, äußerte sich an mehreren Stellen bilanzierend über die erwähnte Einzigartigkeit und strenge Wahrheitsliebe Schopenhauers: „Sie [Schopenhauers Werke inkl. Nachlass, Anm.] schildern ohne Rücksicht auf jeden falschen Schein, auf jede eingewurzelte Überlieferung, die Welt und das Leben, wie sie wirklich sind.“<sup>807</sup> Und weiter:

---

<sup>799</sup> Fleischer, Margot: Schopenhauer. Freiburg 2001, S. 7.

<sup>800</sup> Ebd., S. 49.

<sup>801</sup> Ebd., S. 173.

<sup>802</sup> Malter, Rudolf: Was ist heute an Schopenhauers Philosophie aktuell? In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 16.

<sup>803</sup> Zitiert nach: Fleischer, Margot: Schopenhauer. Freiburg 2001, S. 167.

<sup>804</sup> Ebd., S. 162.

<sup>805</sup> Haffmans, Gerd (Hrsg.): Das Schopenhauer-EinleseBuch. Frankfurt am Main 2006, S. 125.

<sup>806</sup> Ebd., S. 129.

<sup>807</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1 (Einleitung), S. 8. Der belgische Literat Joris-Karl Huysmans (1848-1907) ging (1884, auf dem Höhepunkt der Schopenhauer-Rezeption) in „A rebours“, innerhalb einer atheistischen bis nihilistischen Reflexion des Protagonisten Jean Floressas Des Esseintes' auf Schopenhauers Verdienste ein und bilanzierte diese seitenlange, treffende Abhandlung über die Unmöglichkeit dauerhaften Glücks sowie jeglichen (meta-) physischen bzw. religiösen Allheilmittels (eine wichtige Gemeinsamkeit mit Teilen der „Frankfurter Schule“, v. a. Adorno) folgendermaßen:

„[...] Er rühmte nicht die Wohltaten einer Vorsehung, die den unnötigen, unverständlichen, ungerechten und sinnlosen Greuel, den körperlichen Schmerz erfunden hat. [...] Er gaukelte keine Heilung vor,

„Schopenhauer ist der Zerstörer jedes Wahnglaubens und aller bequemen Lebenslügen. Aber er lässt uns nicht allein. Wenn wir Schopenhauer lesen, wenden wir uns keinem vergangenen, uns fernen Denken zu, sondern einem höchst gegenwärtigen. [...] Er hat von den Tiefen der Welt etwas gesagt, was ihm niemand vor- und niemand nachgesprochen hat.“<sup>808</sup>

Diese zugleich destruktive und progressive Haltung wie Gültigkeit Schopenhauers hat auch Guy de Maupassant (1850-1893) erkannt:

„Schopenhauer hat die Menschheit mit dem Kainsmal seiner Verachtung gezeichnet, er hat das Ungeheuerlichste an Skeptizismus vollbracht, das jemals unternommen wurde. Er hat mit seinem Hohn alles durchpflügt und alles ausgehöhlt. Und heute noch leben im Geist selbst derer, die ihn schmähen, seine Gedanken fort.“<sup>809</sup>

Die dazu nötige Kompromisslosigkeit, Härte und Ehrlichkeit brachte gravierende Einschnitte in das Sozialleben Schopenhauers mit sich, wozu auch eine gewisse Berechnung und Skrupellosigkeit beitrugen. Er blieb stets (nach reicher Erbschaft auch finanziell) unabhängiger Einzelgänger im Sinne eines romantischen Künstlers/Genies und auch Eigenbrötler, erlebte viel Streit und Isolation (in und außerhalb seiner wie er selbst teils kaufmännisch-monetär, teils künstlerisch-ästhetisch orientierten Familie) und war immer wieder auf sich, sein mit enormem Fleiß und Energieaufwand über das gesamte Leben ge- und erstelltes Werk (etwa 12.000 Seiten Manuskripte, sechs Werke und sieben Neuauflagen zu Lebzeiten, vgl. Detemple, Siegfried, a. a. O., S. 153) sowie seine ausdauernde Lektüre und geistige Weiterentwicklung verwiesen. Zu dieser empfindlichen und das Schopenhauer'sche Werk stark prägenden Thematik existieren diverse Selbstzeugnisse: „Menschen sind mir nichts, nirgends.“<sup>810</sup> Denn „innerlich fühlt er sich als ein Fremder unter Fremden in einem ihm fremden Zeitalter: >>Mein Zeitalter und ich passen nicht füreinander<<“.<sup>811</sup> Letztlich propagierte Schopenhauer eine freiwillige Einsamkeit für intellektuelle Individualisten wie ihn selbst und führte immer wieder Beispiele solcher geistigen Wahlverwandten aus der Kunst-, Philosophie- und Literaturgeschichte an. Der Intellektuelle diente ihm (wie später auch Adorno) als Lebensmodell, das er sogar wesentlich mitprägte.<sup>812</sup> Ein freies Leben für und in sich selbst und ohne große Erwartungen an Andere und Äußerlichkeiten ist für ihn Bedingung und Ziel von Seelenruhe, geistiger Klarheit sowie authentischer Entwicklung: „Was einer dem anderen sein kann, hat seine sehr engen Grenzen: Am Ende ist und bleibt doch Jeder allein. Und nun kommt es darauf an, *wer* allein ist [...]“.<sup>813</sup> In den „Aphorismen zur Lebensweisheit“ heißt es ganz im Sinne der Stoa (Schopenhauer ist u. a. durch Seneca beeinflusst):

„Der geistreiche Mensch wird vor Allem nach Schmerzlosigkeit, Ungehudeltsein, Ruhe und Muße streben, folglich ein stilles, bescheidenes, aber möglichst unangefochtenes Leben suchen und demgemäß, nach einiger Bekanntschaft mit den sogenannten Menschen, die Zurückgezogenheit und, bei großem Geiste, sogar die Einsamkeit wählen.“<sup>814</sup>

Das Horazische „Nil admirari“ ist entsprechend zu einem Lebensmotto Schopenhauers geworden. Bedürfnislosigkeit und Besonnenheit waren seine stoischen Ideale. Das antike „mens sana in corpore

---

versprach den Kranken weder Entschädigung noch Hoffnung, aber seine Theorie des Pessimismus war letztlich die große Trösterin der ausgewählten Geister und erhabenen Seelen“ (Huysmans, Joris-Karl: Gegen den Strich. München 1995, S. 103-104).

<sup>808</sup> Schopenhauer, Arthur: Ein Lesebuch. Hrsg. von Hübscher, Arthur und Angelika. Wiesbaden 1980, S. 23.

<sup>809</sup> Zitiert nach: Reents, Edo: Das Sein ist das Nichts. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.09.2010, S. 30.

<sup>810</sup> Spierling, Volker: Schopenhauer zur Einführung. Hamburg 2002, S. 10.

<sup>811</sup> Ebd.

<sup>812</sup> Vgl. Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 257.

<sup>813</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 115.

<sup>814</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 4, S. 329.

sano<sup>815</sup> gehörte dazu. Er sah zeitlebens vor allem und in zunehmendem Maße große Denker und Literaten der Vergangenheit als Freunde und Lehrmeister an, mit denen er durch die Lektüre, Reflexion und Weiterverarbeitung ihrer Werke „kommunizierte“:

„Da mir die Menschen, mit denen ich lebe, nichts sein können, so sind die Denkmäler, die zurückgelassenen Gedanken der mir ähnlichen Wesen, die einst wie ich unter jenen sich herumgestoßen, mein größter Genuß im Leben.“<sup>816</sup>

Eine seiner vielen zeitlosen Lebensweisheiten lautet: „Das Beste und Meiste muß Jeder sich selbst sein und leisten.“<sup>817</sup> Darauf folgt Aristoteles' Aussage, dass Glück mit Selbstgenügsamkeit gleichzusetzen ist. Wahres Glück entsteht (auch) für Schopenhauer durch Einfachheit der Lebensart und Einschränkung der Bedürfnisse. Der Zustand, der am wenigsten Leiden mit sich bringt, ist die *Autarkie*: das Glück gehört nur denen, die sich selbst genügen. In dieser aristokratisch-autarken, auf die Einsamkeit bauenden Geisteshaltung klingen bereits wesentliche Motive an, die Nietzsche später aufgreift und zum Gleichnis des allgenügsamen Übermenschen radikalisiert. Was die Menschen gesellig macht, ist ihre Furcht vor der Einsamkeit und davor, sich selbst in dieser ertragen zu müssen.<sup>818</sup> Spierling sieht in Schopenhauers Theorie der Einsamkeit sogar ein zentrales ethisches Element innerhalb der durch Zwänge des Willens geprägten Welt (s. u.): Gegen diese schmerzvolle und sinnleere Welt

„münden seine *Aphorismen* in die Haltung des Neinsagens, in die Haltung des Sichverweigerns, für die er den Terminus >>Einsamkeit<< gebraucht. Schopenhauers schroffes, besonders gegen die Zwänge anderer Menschen und ihrer Einrichtungen gerichtetes *Nein!* sucht sorgsam das *Ja!* zu einer auf das äußerste bedrohten Lebensform – *der Lebensform der Persönlichkeit* – zu hüten.“<sup>819</sup>

Die Rettung der Persönlichkeit als solcher und des autarken Individuums ist auch ein zentrales Anliegen Horkheimers und Adornos (s. Kap. III.). Wolfgang Pleister hat die stoische Grundhaltung vieler Schopenhauer'scher Texte und Aussagen damit begründet, dass er letztlich sich selbst wie seine Leser gegen die Enttäuschungen des Lebens immun machen wollte.<sup>820</sup> Doch diese Einstellung brachte naturgemäß nicht *nur* Glück mit sich. Der alte Schopenhauer bilanzierte in seinen letzten Jahren mit der für ihn typischen und sein Gesamtwerk prägenden Melancholie: „Sobald ich zu denken angefangen, habe ich mich mit der Welt entzweit gefunden [...]. Aber die Welt ist mir leer und öde geworden. Mein ganzes Leben hindurch habe ich mich schrecklich einsam gefühlt [...]. Ich bin einsam geblieben.“<sup>821</sup> Auch englische Zitate wie „Among them but not of them [Byron, Anm.]“<sup>822</sup> oder „This above all, – to thine own self be true [Polonius, Anm.]“<sup>823</sup> des sprach- und stilbegabten Schopenhauer – neben seinem gehobenen Deutsch beherrschte er Englisch, Französisch, Spanisch (was zur Übersetzung von Baltasar Graciáns [1601-1658] „Oráculo manual y arte de prudencia [Handorakel und Kunst der Weltklugheit]“ von 1828-1832 führte), Italienisch,

---

<sup>815</sup> Ebd., S. 323.

<sup>816</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 6, S. 109.

<sup>817</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 1, S. 331.

<sup>818</sup> Vgl.: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 215-217. Oscar Wilde hat Geselligkeit und Optimismus der Welt und anderen gegenüber ganz analog als Schwächesymptome entlarvt: „Der Grund, weshalb wir alle gerne so gut von anderen Denken, liegt darin, dass wir alle Angst vor uns selbst haben. Die Grundlage des Optimismus ist schiere Furcht. [...] Ich empfinde die höchste Verachtung für den Optimismus“ (Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, S. 83).

<sup>819</sup> Ebd., S. 218-219.

<sup>820</sup> Vgl.: Pleister, Wolfgang: Wackenroder, E. T. A. Hoffmann und Schopenhauer. Ihre Antworten auf das Leiden in und an der Welt. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 205.

<sup>821</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 6, S. 115.

<sup>822</sup> Ebd., S. 257.

<sup>823</sup> Ebd., S. 110.

Latein und Altgriechisch – gehen in diese Richtung. Letztlich galt für Schopenhauers Leben in Gedanken und Gefühlen immer „das >>Ihr könnt mir nichts sein; ich euch nichts<< [...] leitete mich – in die Einsamkeit, die ich beseufzte“.<sup>824</sup> Die Einsamkeit sowie Schopenhauers nahezu pathologische Negativität resultieren auch aus einer (vom Vater Heinrich Floris Schopenhauer [1747-1805], der Selbstmord beging, ererbten) angstvoll-melancholischen Disposition, die Schopenhauers Stimmungen und Gefühle zeitlebens heftigen Schwankungen aussetzte. Er selbst beschreibt die Auswirkungen: „In meinem 17ten Jahre ohne alle gelehrte Schulbildung, wurde ich vom Jammer des Lebens so ergriffen, wie Buddha in seiner Jugend, als er Krankheit, Alter, Schmerz und Tod erblickte.“<sup>825</sup> Daraus resultierten in Zukunft ungebrochene Phänomene wie Schopenhauers Fatalismus und seine atheistische Pathologie. Die Selbstuntersuchung geht mit charakteristischer Unverblümtheit weiter und offenbart cholerisches Verhalten sowie Angststörungen. Angst und negative Visionen sollten später große Teile seines Werkes entstehen lassen und prägen:

„Die Natur hat ein Übriges gethan, mein Herz zu isolieren, indem sie es mit Argwohn, Reizbarkeit, Heftigkeit und Stolz in einem der mens aequa des Philosophen fast unvereinbaren Maße bedachte. Vom Vater angeerbt ist mir die von mir selbst verwünschte und [...] mit dem ganzen Aufwande meiner Willenskraft bekämpfte Angst, die mich zuweilen bei geringfügigsten Anlässen mit solcher Gewalt überfällt, daß ich bloß mögliches, ja kaum denkbare Unglück leibhaftig vor mir sehe.“<sup>826</sup>

Auch über die frühen Lebensjahre hinaus gibt es diverse Gründe und Erklärungen für Schopenhauers grundlegende Negativität und seinen Fatalismus: Das Leiden unter der Strenge des Vaters und die Uneinsichtigkeit der Mutter [vgl. Briefe, s. u., Anm.], die Beobachtungen auf Reisen, die mangelnde Anerkennung seines Werkes seitens der Wissenschaft und die Vergegenwärtigung der Geschichte durch Lektüre und Betrachtung der historischen Überreste hatten Schopenhauer die Verachtung des Menschengeschlechts gelehrt. Die Erfahrung körperlichen Leidens, beispielsweise schmerzhafte Zahnprobleme, zudem auf psychischer Seite die oben erwähnte melancholische Disposition sowie die geradezu manisch-depressiven Stimmungsschwankungen und Angststörungen etc. kamen hinzu.<sup>827</sup> Als Beschreibung und geradezu als Manifest von Schopenhauers pessimistischer Lebenseinstellung gilt die Notiz aus Bad Gastein, die sich auf Seite 9 in der Einleitung dieser Dissertation findet. Arthur Hübscher hat sich um eine detaillierte Analyse von Schopenhauers Charakter und Sozialleben bemüht. Strenge, Perfektionismus und Reizbarkeit sind nur einige der behandelten Charakterzüge.<sup>828</sup> Auch Briefe von und an Schopenhauer legen Zeugnis von seinem komplizierten Charakter, seinen Launen, seinem Ehrgeiz und Perfektionismus ab.<sup>829</sup> Der folgende Brief Johanna Schopenhauers

<sup>824</sup> Ebd., S. 246-247. Friedrich Schlegel hat dieses menschliche Dilemma literarisch umschrieben, das keinesfalls auf Schopenhauer beschränkt werden kann und ein großes Thema der Romantik darstellt: „Muß doch ein jeder endlich in sich selbst zurückfliehen, wenn er auch gern noch so weit umherginge in rastlosem Streben! [...] Wo hab´ ich nicht gesucht und wie wenig hab´ ich gefunden? Bei Menschen und in der Natur, in Schriften und Geschichten, im Gespräch und im einsamen Denken“ (Schlegel, Friedrich: Lucinde. Berlin, Wien 1980, S. 98-99).

<sup>825</sup> Detemple, Siegfried: Die Schopenhauer-Welt. Frankfurt am Main 1988, S. 54.

<sup>826</sup> Ebd., S. 46.

<sup>827</sup> Vgl.: Ebd., S. 96.

<sup>828</sup> Dazu kommen ein grundlegendes Misstrauen, rücksichtslose Wahrheitsliebe sowie Grob- und Schroffheit im Umgang mit Anderen, v. a. wenn diese unzuverlässig, verlogen oder dumm agieren. Vgl.: Schopenhauer, Arthur: Gesammelte Briefe. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Bonn 1987, S. VI-VII). Zu Schopenhauers zuweilen derben Schimpf Tiraden und schriftlichen Wutausbrüchen äußert sich Ludger Lütkehaus: „Der schimpfende Schopenhauer, so sehr man sich auch [...] an seinen Sarkasmen und Grobianismen erfreuen kann, nimmt mitunter überhand“ (Schopenhauer, Arthur: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Beibuch, S. 21). Vgl.: Fleischer, Margot: Schopenhauer. Freiburg 2001, S. 37.

<sup>829</sup> „AN JOHANNA SCHOPENHAUER [Mutter (1766-1838), Anm.] [8. November 1806] [...] nichts soll Stand halten im vergänglichem Leben. Kein unendlicher Schmerz, keine ewige Freude, kein bleibender Eindruck, kein dauernder Enthusiasmus, kein hoher Entschluß, der gelten könnte fürs Leben. Alles löst sich auf im Stroh der Zeit. [...]

*Life is a jest and all things show it:*

*I thought so once and now I know it.*

[Grabinschrift des englischen Dichters John Gay (1685-1732), Anm.]“,

(1766-1838) vom 13. Dezember 1807 macht deutlich, wie anstrengend der Umgang mit ihrem Sohn Arthur gewesen sein muss:

„An meinen Gesellschaftstagen kannst du abends bei mir essen, wenn du dich dabei des leidigen Disputierens, das auch mich verdrießlich macht, wie auch alles Lamentierens über die dumme Welt und das menschliche Elend enthalten willst, weil mir das immer eine schlechte Nacht und üble Träume macht und ich gerne gut schlafe (BW I, S. 145).“<sup>830</sup>

Im Band „Arthur Schopenhauer: Gespräche“ sind Aussagen von Zeitzeugen enthalten, die ebenfalls zu einer genaueren Charakterisierung beitragen. Hier zwei gegensätzliche Beispiele von: „Goethe: Ein Besuch Dr. Schopenhauers, eines meist verkannten, aber auch schwer zu kennenden, verdienstvollen jungen Mannes, regte mich auf und gedieh zur wechselseitigen Belehrung.“ sowie „Wilhelm Gwinner (Schopenhauers erster Biograph): „[...] bei Schopenhauers längst abgeschlossenem, schroffen Charakter [...] Er sagte mir mehr als einmal: >>Alle haben gefackelt, nur ich nicht<<“<sup>831</sup> Alle aufgeführten Voraussetzungen führten schließlich zu einem der Bildung und geistigen Selbstvervollkommnung gewidmeten Leben in selbstgewählter Einsamkeit sowie innerer und äußerer Unabhängigkeit. Dementsprechend war Schopenhauers Weg zur Philosophie, insbesondere seiner klaren und kompromisslosen Auslegung von Philosophie, nicht weit. Er selbst beschreibt das Streben zu und das Beharren auf philosophischer Wahrheit metaphorisch und mit Parallelen zu Platons Höhlengleichnis und Nietzsches Zarathustra:

„Die Philosophie ist eine hohe Alpenstraße, zu ihr führt ein steiler Pfad über spitze Steine und stechende Dornen: er ist einsam und wird immer öder je höher man kommt, und wer ihn geht, darf kein Grausen kennen, sondern muß alles hinter sich lassen, und sich getrost im Schnee seinen Weg selbst bahnen. Oft steht er plötzlich am Abgrund und sieht unten das grüne Thal: dahin zieht ihn der Schwindel gewaltsam hinab; aber er muß sich halten und sollte er mit dem eigenen Blut die Sohlen an den Felsen kleben. Dafür sieht er bald die Welt unter sich, ihre Sandwüsten und Moräste verschwinden, ihre Unebenheiten gleichen sich aus, ihre Mißtöne dringen nicht hinauf, ihre Rundung offenbart sich. Er selbst steht immer in reiner, kühler Alpenluft und sieht schon die Sonne, wenn unten noch schwarze Nacht liegt.“<sup>832</sup>

Der geniale Philosoph erfährt demnach Befreiung, ja Erlösung, indem er sich einsam und erhaben über die mediokre Masse erhebt. Die beste Illustration dieses poetischen Bildes stellt wohl Caspar David Friedrichs (1774-1840) Gemälde „Wanderer über dem Nebelmeer“ von 1818 dar. Nietzsche spielt in der dritten seiner „Unzeitgemäße(n) Betrachtungen“, „Schopenhauer als Erzieher“ von 1874, einem zentralen und tiefgründigen Text zum Verständnis der Schopenhauer'schen Persönlichkeit und Werke, deutlich auf das berühmte obige Zitat an:

„So hoch zu steigen, wie je ein Denker stieg, in die reine Alpen- und Eisluft hinein, dorthin wo es kein Vernebeln und Verschleiern mehr giebt und wo die Grundbeschaffenheit der Dinge sich rauh und starr, aber mit unvermeidlicher Verständlichkeit ausdrückt! Nur daran denkend wird die Seele einsam und unendlich [...].“<sup>833</sup>

---

„AN JOHANNA SCHOPENHAUER [Hamburg, 28. März 1807?] [Ich würde] gerne auf jede Annehmlichkeit Verzicht thun um nur unablässig zu studieren [...]“

„AN GOETHE Der Muth keine Frage auf dem Herzen zu behalten ist es, der den Philosophen macht. Dieser muß dem Oedipus des Sophokles gleichen, der Aufklärung über sein eignes schreckliches Schicksal suchend, rastlos weiter forscht, selbst wenn er schon ahndet, daß sich aus den Antworten das Entsetzlichste für ihn ergeben wird“ (Ebd., S. 1, 2, 18).

<sup>830</sup> Zitiert nach: Spierling, Volker: Schopenhauer zur Einführung, Hamburg 2002, S. 8.

<sup>831</sup> Schopenhauer, Arthur: Gespräche. Neue, stark erweiterte Ausgabe. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Stuttgart 1971, S. 25, 386.

<sup>832</sup> Zitiert nach: Detemple, Siegfried: Die Schopenhauer-Welt. Frankfurt am Main 1988, S. 63-64.

<sup>833</sup> Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung, erster Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1972, S. 377.

In beiden Zitaten kommt die Nähe zum Zustand der *ästhetischen Kontemplation* Schopenhauers und der innerhalb dieser erlangten (Ideen-)Erkenntnis zum Vorschein. Schopenhauers ideales Erkenntnisobjekt ist „das tiefbewegte Gemüt eines wirklichen Philosophen, dessen ganzer und großer Ernst im Aufsuchen eines Schlüssels zu unserm so rätselhaften wie mißlichen Dasein liegt“.<sup>834</sup> Wesentlich ist ihm „der unwiderstehliche Drang nach Enträtselung des Daseins, der Ernst des Tiefsinns, der in das innerste der Wesen einzudringen sich anstrengt, und die echte Begeisterung für die Wahrheit [...]“.<sup>835</sup> All dies gipfelt „in der Philosophie, im allgemeinsten, wichtigsten und schwierigsten Wissen“.<sup>836</sup> Wahre Philosophie beruht für Schopenhauer auf *Einsicht, Selbstdenken, Ganzheit, Anschaulichkeit* und *Geschlossenheit*. Sie zielt auf „Erkenntnis und [...] daher [...] ernstlich gemeinte, folglich rücksichtslose Wahrheitsforschung“<sup>837</sup> ab:

„Denn nur die Wahrheit kann durchgängig mit sich und mit der Natur übereinstimmen: hingegen streiten alle falschen Grundansichten innerlich mit sich selbst und nach außen mit der Erfahrung, welche bei jedem Schritte ihren stillen Protest einlegt. [...] Denn was nicht ist, soll auch nicht scheinen.“<sup>838</sup>

Der *Schein* ist also auch bei Schopenhauer wie schon bei Hegel (s. Kapitel I.) mit Wahrheit verbunden, was die Ästhetiken beider nachhaltig prägt. Eine solche Wahrheitsforschung ist – ganz im Sinne der Antike und auch der Moderne der „kritischen Theorie“ leider schwer mit der von Unwahrheiten durchzogenen, ja strukturierten Welt vereinbar:

„Der Wahrheit, die zu allen Zeiten ein gefährlicher Begleiter, ein überall unwillkommener Gast gewesen ist, – die vermutlich auch deshalb nackt dargestellt wird, weil sie nichts mitbringt, nichts auszuteilen hat, sondern nur ihrer selbst willen gesucht sein will. [...] Zwei so verschiedenen Herren, wie der Welt und der Wahrheit, die nichts, als den Anfangsbuchstaben gemein haben, läßt sich zugleich nicht dienen... [vgl. Adorno in Kapitel I., Anm.]“<sup>839</sup>

Die simplen Gründe liegen in Mediokrität und Mißgunst, die Neid, Komplexe etc. bedingen: „Denn darüber täusche man sich nicht, daß, zu allen Zeiten, auf dem ganzen Erdenrunde und in allen Verhältnissen, eine von der Natur selbst angezettelte Verschwörung aller mittelmäßigen, schlechten und dummen Köpfe gegen Geist und Verstand existiert.“<sup>840</sup> Diese von Schopenhauer mehrfach als „Allianz der Alltagsköpfe“ bezeichnete (und auch von Autoren wie Albert Camus [1913-1960] und Oscar Wilde kritisierte) prosaische Übermacht macht den wenigen geistreichen oder gar genialischen Zeitgenossen seit Menschengedenken sowie unnachgiebig das Leben schwer:

„Keine Güte, keine Milde kann sie mit der Überlegenheit der Geisteskraft aussöhnen. So ist es, steht nicht zu ändern, wird auch immer so bleiben. Und welch furchtbare Majorität hat sie dabei auf ihrer Seite! Dies ist ein Haupthindernis der Fortschritte der Menschheit in jeder Art.“<sup>841</sup>

Derartige Fortschritte, Geistiges oder einfache, neutrale Objektivität interessieren die „Alltagsköpfe“ nicht: „Die ganze Welt nämlich, und Alles in ihr ist voller Absicht und meistens niedriger, gemeiner und schlechter Absicht.“<sup>842</sup> Horkheimer hat die dementsprechende Aufgabe der (Schopenhauer'schen) Philosophie auf den Punkt gebracht:

---

<sup>834</sup> Schopenhauer, Arthur: Über die Universitätsphilosophie. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 143.

<sup>835</sup> Ebd., S. 166-167.

<sup>836</sup> Ebd., S. 167.

<sup>837</sup> Ebd., S. 157.

<sup>838</sup> Schopenhauer, Arthur: Die beiden Grundprobleme der Ethik: Preisschrift über die Grundlage der Moral. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 615.

<sup>839</sup> Schopenhauer, Arthur: Über die Universitätsphilosophie. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 154.

<sup>840</sup> Ebd., S. 165-166.

<sup>841</sup> Ebd.

<sup>842</sup> Ebd., S. 193.

„Wer auf die Welt setzt, ist betrogen. [...] Der Erfolgreiche in dieser Welt rechnet sich an Illusionen reich [...]. Philosophie ist dazu da, dass man sich nicht dumm machen lässt. Von diesem Geist ist Schopenhauers Werk durchherrscht, und er ist, unter allen Nachfolgern, ungeschwächt auf Nietzsche übergegangen. Die Züge des aufgeklärten Bürgers aus dem 18. Jh. [s. u.] treten im überlegenen, durchgebildeten Stil und vielen Einzelheiten noch stärker hervor als in der Konzeption des Ganzen.“<sup>843</sup>

Er ging auf Schopenhauers Stärken, Methode und Verdienste ein, auch auf dem Gebiet der Metaphysik:

„Dass Schopenhauer aber gerade in der Metaphysik denselben durchdringenden Verstand ins Spiel brachte wie die Aufklärer in der irdischen Kritik, [...] mit einer kultivierten, von der Furcht des Angestellten freien, den großen Romanciers ebenbürtigen psychologischen Erfahrung die letzten Dinge ins Auge fasste, und ganz sich ihnen widmete, die Vereinigung von Tiefe und kaufmännischer Unbefangenheit hat sein Werk zum Ausdruck einer nie wiederkehrenden Konstellation [im Sinne Adornos, s. u., Anm.] und zu einem Schlüssel der Geschichte der Philosophie gemacht.“<sup>844</sup>

Schopenhauer ist sowohl aus subjektiv-biographischen als auch aus Erfahrungs- und Erkenntnisgründen heraus an einer objektiven und schrankenlosen Analyse des Weltganzen interessiert, und zwar ex negativo: er geht von vornherein eigene Wege, ausgehend von Leiden und Erkenntnissuche, aber auch von abgründiger Negativität und hochfahrender Rechthaberei.<sup>845</sup> Er betrachtete die Suche nach philosophischer, und zwar sowohl positiver als auch metaphysischer und (diese vereinigend) ästhetischer Wahrheit und Objektivität als führende Lebensaufgabe, als unendliches wie einzig sinnvolles Telos, das zeitlebens seine volle Konzentration in Anspruch nahm und erhielt. Noch im Alter, auf dem vorläufigen Höhepunkt (weitere Steigerung um die Jahrhundertwende) seines Ruhmes und geistigen wie finanziellen Vermögens bilanzierte er:

„Mein Leben ist ein ständiges Forschen gewesen, das seinen Lohn in sich selbst findet, und ich schätze mich glücklich, während meines ganzen Lebens diesem natürlichen Drange folgen zu können, dieser Art von Instinkt, die mich zu den Gegenständen hinträgt, für die ich gemacht bin, und immer Herr über meine Zeit gewesen zu sein. Hätte ich Reichtümer aufgehäuft, hätten sie mich vor der Langeweile des Alters nicht bewahren können. Aber ich habe Kenntnisse angehäuft und Interesse für die großen Wahrheiten gewonnen, für die Philosophie, für meine Werke; und was darin Bestand hat, ist das Wesentliche meines Daseins geworden. [...] Ich kenne keine Langeweile und bin in jeder Weise von den Menschen unabhängig.“<sup>846</sup>

Seinen Alltag gestaltete Schopenhauer (vor allem in seinen Frankfurter Jahren) nach dem Vorbild Kants und wie später Thomas Mann absolut gleichmäßig und mit einer ausgewogenen Mischung aus Arbeit (2 Stunden konzentriertes Schreiben direkt für den Druck am Morgen, Lektüre, Recherchen, Korrekturen und Korrespondenz bis zum Nachmittag) und Freizeit (Flötenspiel, Zigarrenrauchen, viel Schlaf, gutes Essen – meist auswärts, lange Spaziergänge – allein oder mit seinem Pudel etc.). Familiäre und soziale Kontakte waren stets auf ein selektiertes Minimum sowie seine langjährige Haushälterin Margarethe Schnepf beschränkt und von vielen Wechseln, harten Brüchen und Differenzen geprägt. Eine gewisse Misanthropie und darin auch Misogynie (im Alltagsleben und entgegen der im Werk proklamierten Alleinheits-Ethik) ist definitiv zu erkennen. Im Alter wurde Schopenhauer mit rasant steigendem Ruhm und größerer Anerkennung von außen etwas sozialer und umgänglicher, legte seine dominante Härte, Schroffheit und Verschlussenheit aber nie ganz ab. Doch ohne all die soziale Inkompetenz und Arroganz wäre aus Schopenhauer niemals der introvertierte, gebildete und strebsame Autor sowie einzigartige Denker geworden, der er (bei allen persönlichen und philosophischen Widersprüchen und exzentrischen Ent- und Verwicklungen) konstant war und blieb. Er fühlte sich stets (wie hier in einem Brief an seinen Jugendfreund Anthime Grégoire de Blésimaire vom 17. Juni 1838 als unzeitgemäßer Außenseiter und in seiner revolutionären Radikalität zu Recht als denkerisch und moralisch seiner Zeit voraus: „Ich bin in der Tat [...] ein Mensch der Nachwelt

---

<sup>843</sup> Horkheimer, Max: Schopenhauer und die Gesellschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 48-49.

<sup>844</sup> Ebd., S. 50.

<sup>845</sup> Vgl.: Detemple, Siegfried: Die Schopenhauer-Welt. Frankfurt am Main 1988, S. 64.

<sup>846</sup> Ebd., S. 105.

[...] Obgleich ich mich anzupassen suche, sieht man schnell, daß ich sehr verschieden bin von allen anderen. Das ist ein Geständnis, das ich nur Dir allein mache.“<sup>847</sup> Was oft auf Unverständnis gestoßen ist, ist die neue Lebensform, die Schopenhauer (wie später der von ihm beeinflusste (Kunst-) Historiker Jakob Burckhardt [1818-1897]) als Konsequenz der Negativbilanz entwickelt hatte; das Leben des vom Staat unabhängigen, keiner wissenschaftlichen Richtung verpflichteten, allein lebenden Philosophen, der sich nicht vom Dialog nährt wie Platon und Aristoteles sowie kein Universitätsprofessor ist wie Kant, einer der sich öffentlich zur Einsamkeit bekennt.<sup>848</sup> Im gleichen Maße, wie Schopenhauers Denken oftmals auf die Zukunft verwies, erinnerten sein äußeres Erscheinungsbild und Auftreten an die Vergangenheit: Kleidung, Lebenshaltung und Konversation Schopenhauers verwiesen klar auf das 18. Jahrhundert zurück. Einem französischen Diplomaten, Foucher des Careil, erschien er wie ein Zeitgenosse von Voltaire und Diderot, Helvétius und Chamfort; von Schopenhauer geschätzte und vielgelesene Autoren. Seine Erziehung trug die Züge der Aufklärung und eines freien Weltbürgertums. Das Festhalten am Alten, Bewährten kennzeichnete seinen Entwicklungsgang.<sup>849</sup> Die Nähe zu den oben genannten Aufklärern, sogenannten französischen Moralisten und weiteren wie Montaigne und La Rochefoucauld prägt große Teile des Schopenhauer'schen Werkes und begründet seine kritische Lebensnähe und psychologische Tiefe. Zum angebrachten und später auch von Horkheimer angestellten (s. u.) Vergleich mit Voltaire (Francois Marie Arouet, 1694-1773) schrieb Mann: „Er erinnert nicht selten an Voltaire. Er gleicht ihm zuweilen nach klar vollendeter Form und sieghaftem Witz; aber durch eine reiche Dunkelheit seines Wesens, die Tiefe und Macht seines Seelenlebens ist er dem Franzosen überlegen.“<sup>850</sup> Schopenhauer erwähnte und zitierte Voltaire dementsprechend häufig. Beide Autoren sind in ihrer schonungslosen Bissigkeit einer- und ihrem aufklärerisch-humanistischen Impetus andererseits in der Tat gut vergleichbar und lassen beide weder Ehrlichkeit noch Humor in ihren Werken vermissen. Die Kritik an unnötiger Grausamkeit und Ungerechtigkeit in Welt und Geschichte vereint sie. Wichtige Elemente der Philosophie Schopenhauers, z. B. der Kreislauf von Unrast und Langeweile oder die Wechselwirkung von Schlechtigkeit und Leiden der sich selbst zerfleischenden Menschheit werden in Voltaires Schriften in anklagender bis sarkastisch-schwarzhumoristischer Weise vorweggenommen. Mann ist ein großer Verehrer Beider und lobt Schopenhauer und dessen Stil in der ihm eigenen, auch an Nietzsche geschulden Mischung aus Passion bis Pathos sowie pointierter Analyse:

„Überall, wo Schopenhauer auf das Leiden der Welt, den Jammer und die Lebenswut der multiplen Willensinkarnationen zu reden kommt [...], erreicht seine von Natur aus außerordentliche Beredsamkeit, erreicht sein schriftstellerisches Genie die glänzendsten Gipfel seiner Vollendung. Er spricht davon mit einer schneidenden Vehemenz, mit einem Akzent der Erfahrung, des umfassenden Bescheidwissens, der entsetzt und durch seine gewaltige Wahrheit entzückt.“<sup>851</sup>

Neben ihrer von Mann erkannten Hauptaufgabe, Philosophie der Kunst und der Künstler zu sein (s. u.), ist Schopenhauers Gedankenwelt für ihn eine detaillierte humanistische Abrechnung mit allen Tücken und Elendsmomenten des Lebens (vgl. S. 7 in der Einleitung). Nietzsche, der Schopenhauer mehrfach mit Montaigne verglich (beide sind frühe Meister des philosophischen Essays, wie später auch Nietzsche selbst oder Simmel) und als Mentor verstand, sieht die Erklärung für die Erfüllung bei der Lektüre Schopenhauers in „seiner Ehrlichkeit, seiner Heiterkeit und seiner Beständigkeit“.<sup>852</sup> Seine persönliche Schopenhauer-Rezeption, die sich in ihrer starken Überzeugt- und Angelehntheit sowie in ihrer Gründlich- und Nachhaltigkeit (trotz kritischer Überarbeitung und Abwandlung bzw.

<sup>847</sup> Ebd., S. 106.

<sup>848</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>849</sup> Vgl.: Schopenhauer, Arthur: Ein Lesebuch. Hrsg. von Hübscher, Arthur und Angelika. Wiesbaden 1980, S. 8.

<sup>850</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt am Main 1990, S. 543. Vgl.: Horkheimer, Max: Schopenhauer und die Gesellschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 49-50.

<sup>851</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt am Main 1990, S. 541.

<sup>852</sup> Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung, erster Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1972, S. 346.

Wendung Schopenhauer'scher Philosopheme beim späteren Nietzsche, s. u.) übrigens mit der Wagners deckt, beschrieb Nietzsche wie folgt:

„Ich gehöre zu den Lesern Schopenhauers, welche, nachdem sie die erste Seite von ihm gelesen haben, mit Bestimmtheit wissen, daß sie alle Seiten lesen und auf jedes Wort hören werden, das er überhaupt gesagt hat. [...] Solche Schriftsteller fehlen uns.“<sup>853</sup>

Ein weiterer solcher Schriftsteller, kritischer Analytiker und Psychologe sollte Nietzsche selbst werden um „frei vom Zeitgeiste sowohl als von der Furcht vor diesem Geiste – kurz gesagt, so wie Schopenhauer lebte, als der Richter der ihn umgebenen sogenannten Kultur“<sup>854</sup> zu leben. Simmel hat im klassischen Aufsatz „Schopenhauer und Nietzsche“ (1906) einen Vergleich zwischen beiden angestellt: Nietzsche, dem er psychologische Genialität, „Adel seines Wollens“ und „funkelnde Beweglichkeit seines Geistes“ attestierte, fehlt es seiner Ansicht nach leicht an formalem Stil und inhaltlicher Tiefe sowie Absolutheit, was in Relation zu Schopenhauer deutlich wird.<sup>855</sup> Schopenhauer verfügt über „die geheimnisvolle Beziehung zum Absoluten der Dinge, die der große Philosoph nur noch mit dem großen Künstler teilt“<sup>856</sup>. Eher mit Hegel als mit Nietzsche teilt Schopenhauer einen starken Bezug zur metaphysischen Ganzheit und Geschlossenheit der Welt, deren Matrix, Medium und Motor bei ihm der (Welt-)Wille, bei Hegel der (Welt-)Geist ist, die sich bekanntlich auch und gerade durch die Rezeption von Kunstwerken erschließen. Beide beseelt „die Leidenschaft für das Ganze der Welt, während der nicht metaphysische Mensch an ihren Teilen hängen bleibt“.<sup>857</sup> Nietzsches enorme stilistische, analytische sowie philosophisch-metaphysische Leistung und Progression in Anlehnung an Schopenhauer, doch auch weit über diesen hinaus soll hier in keiner Weise unterschätzt werden.<sup>858</sup> Letztlich lebte Schopenhauer ganz für sich und in seinem Werk, das weit stärker als bei anderen Philosophen oder Literaten einen Spiegel seines Lebens, seiner Persönlichkeit und Seele darstellt: „In meinem Werk stecke ich selbst ganz.“<sup>859</sup> Das Gesamtwerk war thematisch und inhaltlich bereits 1818 mit der Veröffentlichung von „Die Welt als Wille und Vorstellung“ abgeschlossen, die aber noch stetige Erweiterungen, Verbesserungen und Perfektionierungen (häufig im Bereich der Kunstphilosophie und Ästhetik, vgl. „Parerga und Paralipomena“ I und II) nach sich zog und ihren Autor nach schweren Kämpfen und Krisen am Ende seines Lebens und bis etwa zum Ende des Ersten Weltkriegs hin mit (Nach-)Ruhm und stark steigender Rezeption belohnte. Das System war abgeschlossen, als Schopenhauer 30 Jahre alt war. Er sollte danach noch 42 Jahre lang dieses System durch Verdeutlichung und literarische Belege ergänzen, es verteidigen und dafür werben. Empirische Belege der früh entwickelten philosophischen Thesen bilden das Hauptmotiv dieser nachträglichen Arbeit (vgl. z. B. „Parerga und Paralipomena“ I und II).<sup>860</sup> Hübscher teilte Schopenhauers an und in sich völlig geschlossenes und kontinuierliches (philosophisches) Leben in zwei klar voneinander getrennte Phasen ein: in zweieinhalb Jahrzehnte der inneren Vorbereitung und mehr als vier Jahrzehnte der Bereicherung und Bewährung. Es gibt keine Fortbildung des Systems, keine inneren Wandlungen und Kämpfe, alles Spätere ist nur mehr weitere Ausführung, Anwendung und Erprobung seiner Gedanken an den verschiedensten Gegenständen.<sup>861</sup> Schopenhauer selbst schrieb 1841 zur Genese seines Systems:

---

<sup>853</sup> Ebd., S. 342-343.

<sup>854</sup> Ebd., S. 421.

<sup>855</sup> Vgl. und zitiert nach: Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 189.

<sup>856</sup> Vgl.: Ebd., S. 188.

<sup>857</sup> Ebd., S. 189.

<sup>858</sup> Vgl.: Schulz, Walter: Weltverneinung und Weltbejahung. Anmerkungen zu Schopenhauer und Nietzsche. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 80. Band, 1999. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 1999. Dieser Aufsatz bietet eine umfassende Erläuterung der Philosophien beider Denker und ihrer Positionierung innerhalb der philosophischen Entwicklung im 19. Jahrhundert.

<sup>859</sup> Detemple, Siegfried: Die Schopenhauer-Welt. Frankfurt am Main 1988, S. 129.

<sup>860</sup> Vgl.: Ebd., S. 88.

<sup>861</sup> Vgl.: Schopenhauer, Arthur: Ein Lesebuch. Hrsg. von Hübscher, Arthur und Angelika. Wiesbaden 1980, S. 10.

„Diese zu Dresden in den Jahren 1814-1818 geschriebenen Bogen zeigen den Gährungsprozeß meines Denkens, aus dem damals meine ganze Philosophie hervorging, sich nach und nach daraus hervorhebend, wie aus dem Morgennebel eine schöne Gegend. – Bemerkenswert ist dabei, daß schon im J. 1814 (meinem 27ten Jahr) alle Dogmen meines Systems, sogar die untergeordneten sich feststellten.“<sup>862</sup>

Der ehrgeizige und durchaus eitle sowie in Werk-, Ansehens- und auch Geldfragen genaue bis penible Philosoph bemühte sich trotz aller Introvertiertheit zeitlebens um sein Bild in der Öffentlichkeit und mediale Präsenz, seine Selbststilisierung und die möglichst perfekte Edition und Vermarktung seiner Werke. Auch darin ähnelt er Adorno und Horkheimer, die ihren persönlichen Auftritt und den der „Frankfurter Schule“ stets geschickt und multimedial zu gestalten wussten. Furiose Briefwechsel mit Privat- und Geschäftsleuten (v. a. mit seinem Verleger Friedrich Arnold Brockhaus [1772-1823]) belegen dies. Erfolgreich bestimmte und kontrollierte Schopenhauer sein Image, vor allem zum Ende seines Lebens hin und noch über seinen Tod hinaus durch einen stark selektierten Nachlass. Dieser wurde allerdings durch Erweiterungen des Nachlassverwalters und engsten philosophischen Schopenhauer-Vertrauten Julius Frauenstädt (1813-1879) und bis heute aktualisierte Forschungsergebnisse stetig erweitert. Die *Aktualität* Schopenhauers ist ein immer wiederkehrender und wichtiger Punkt sowohl innerhalb der wissenschaftlichen Erforschung, als auch in der vielseitigen künstlerischen Rezeption und Adaption seiner Werke: „Schopenhauers Denken ist unendlich aktuell“<sup>863</sup> schrieb Horkheimer und begründete dies:

„In den hundert Jahren seit Schopenhauers Tod hat die Geschichte eingestanden, dass er ihr ins Herz gesehen hat. [...] Um was es geht, ist in Schopenhauers Lehre dargestellt. Materielles Interesse, Streben nach Dasein, Wohlsein und Macht bilden den Motor, Geschichte ist ihr Resultat.“<sup>864</sup>

Horkheimer sah Schopenhauers Verdienst vor allem in seiner aufklärerischen Mission:

„[...] er war der Aufklärung treu. [...] Zutiefst identifizierte er sich mit dem Kampf gegen Aberglauben, Intoleranz und rationalistischen Dogmatismus [...]. Schopenhauer hat die Solidarität mit dem Leid, die Gemeinschaft der im Universum verlassenen Menschen, entgegen der Theologie, der Metaphysik, sowie der positiven Geschichtsphilosophie jeder Art, der philosophischen Sanktionierung beraubt, aber darum keineswegs der Härte das Wort geredet.“<sup>865</sup>

Denn: „Wider das unbarmherzige Ewige dem Zeitlichen beizustehen, heißt Moral im Schopenhauer'schen Sinn.“<sup>866</sup> Horkheimer ist bereits vorher auf Schopenhauers unbestechliche Abneigung gegen eine totale (Welt-)Geschichte sowie temporäre Zeitgeister eingegangen, an deren Konzeption und teils fataler Wirkung auch die „kritische Theorie“ große Zweifel artikuliert hat:

„Schopenhauer war – ein hellsichtiger Pessimist. [...] Er hat die Weltgeschichte misstrauisch angesehen und sie als das >>Unveränderliche und immerdar Bleibende<<, eigentlich das Nichtgeschichtliche denunziert. Dabei hat er die Variationen des sozialen Unrechts nicht übersehen, das den verschiedenen Epochen eigen war und die Mehrzahl der Bevölkerung zu proletarii oder zu servi gestempelt hat.“<sup>867</sup>

Wie die „Frankfurter Schule“ sah auch Schopenhauer die Existenz und Gefahr einer repressiven Gesellschaft, was aber bei Horkheimer nicht zum Gehorsam und der Unterordnung unter repressive Strukturen führen darf. Das revolutionäre Potential und der (auch utopische) Wille zur geschichtlichen Veränderung ist innerhalb der „kritischen Theorie“ stärker als beim in dieser Hinsicht passiv-unbeteiligten und rein skeptischen (sowie monarchistisch-konservativen und sich damit einmal mehr in Nähe zu Hegel bewegenden) Schopenhauer, dem damit auch eine Aktualität ex negativo zukommt:

---

<sup>862</sup> Zitiert nach: Detemple, Siegfried: Die Schopenhauer-Welt, Frankfurt am Main 1988, S. 136-137.

<sup>863</sup> Horkheimer, Max: Die Aktualität Schopenhauers. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 137.

<sup>864</sup> Ebd., S. 125.

<sup>865</sup> Ebd., S. 132-133.

<sup>866</sup> Ebd., S. 140.

<sup>867</sup> Ebd., S. 127.

„Wie sehr die bisherige Geschichte Schopenhauers Skepsis zu bestätigen scheint, wie grausam sich vor allem die Versuche zur Änderung auswirkten, die Apologie der Repression gehört zur Welt, die Repression notwendig macht.“<sup>868</sup>

Allerdings entdeckte Horkheimer *ein* zentrales revolutionäres Element bei Schopenhauer: „Wie sehr als Hauptthese er die Unabänderlichkeit des Leidens und die der Gemeinheit durchhält und die Nutzlosigkeit des Protests betont, so bildet sein Stil einen einzigen Protest dagegen, dass es so ist.“<sup>869</sup> Schopenhauers soziales Verdienst ist im Kern „die Entidealisierung der bürgerlichen Gesellschaft“<sup>870</sup>, wie Heinz Maus (1911-1978) festgestellt hat. Diese im Grunde romantische Intention setzte Schopenhauer mit philosophisch-psychologischer Klarheit und Objektivität um, was ein Novum innerhalb der Geistesgeschichte darstellte und seitdem großen Einfluss ausgeübt hat, nicht zuletzt auf die „Frankfurter Schule“. Die Aktualität insgesamt lässt sich, gerade mit Blick auf die weltpolitischen und gesamtgesellschaftlichen Entwicklungen von Schopenhauers Tod bis heute sowie ihre im geheimnisvollen Wesen des Menschen liegenden Wurzeln (und Folgen) gut nachvollziehen. Sein offener und klarer Blick, sein desillusionierender Skeptizismus, seine Fähigkeit zur kritischen Beobachtung und auch zur Psychologie, philosophischen Anthropologie und humanistischen Einfühlung sind Qualitäten, die sich als zeitlose Wegweiser des aufgeklärten, im wörtlichen Sinne philosophischen Menschen bewährt haben und bewähren werden. Für Schopenhauer und seine Nachfolger ist dabei zentral, „dass die Liebe zur Wahrheit etwas Furchtbares und Gewaltiges ist. Dies [...] bewies Schopenhauer – und wird es von Tag zu Tage mehr beweisen.“<sup>871</sup> Mann hat bilanzierend sowohl die Größe Schopenhauers („dieser große und leidenserfahrene Schriftsteller der die Prosa unserer großen humanen Bildungsepoche schrieb“<sup>872</sup>) als auch die charakteristische und mit Vorsicht sowie dialektischem Scharfblick zu untersuchende, oft nur scheinbare Widersprüchlichkeit seines philosophischen Weltbildes hervorgehoben und betont, „welche Melancholie und Menschenstolz in diese Philosophie eingegangen sind. Schopenhauers Pessimismus, das ist seine Humanität. [...] Ich nannte Schopenhauer >modern< – ich hätte ihn zukünftig nennen sollen.“<sup>873</sup> Bernhard Sorg hat Schopenhauers humanistische Intention pointiert und analog zu Mann beschrieben:

„Schopenhauer meldet unabweisbar da sein Recht an, wo die großen Systeme, zu denen seines nur bedingt gehört, in kühner Konstruktion sich über das Leid des je Einzelnen hinwegsetzen. Sein Denken entzündet sich an der Qual der Menschen, die als ewige und unaufhebbare mythische [also metaphysische, Anm.] Dimensionen gewinnt. [...] Grundzüge seines Werkes sind Trauer und Empörung: unter ihnen ist er nicht verstummt, sondern hat sie beredt gemacht. Sein Wort vom Menschen als der >>Fabrikware der Natur<< ist nur oberflächlich gesehen Zynismus, in Wahrheit ohnmächtige Klage über einen Zustand, der den Menschen zu nichts anderem macht als zu einer Fabrikware. Er hat an ihn mehr geglaubt als die, die ständig an ihn appellieren: indem er das Höchste von ihm forderte, über sich selbst, über die Diktatur des Willens hinauszuwachsen.“<sup>874</sup>

Allerdings hat Schopenhauers notorischer Pessimismus bzw. sein grundlegender Hang zur Negativität und Negation auch negative Spuren in seinem Werk hinterlassen und somit ihren systemimmanenten Preis, wie Simmel weitsichtig erkannt hat: „Schopenhauer, der zu den freiesten und intellektuell reinlichsten Geistern der ganzen neueren Zeit gehört“<sup>875</sup>, wird von ihm dennoch in einem Punkt nachhaltig kritisiert. Für ihn „macht Schopenhauer das Leiden zur absoluten Substanz des gefühlten Daseins [...], er senkt es in den Wurzelpunkt unserer Existenz, so dass keine ihrer Früchte anderen

---

<sup>868</sup> Horkheimer, Max: Schopenhauer und die Gesellschaft. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 45.

<sup>869</sup> Ebd., S. 49.

<sup>870</sup> Zitiert nach: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 247.

<sup>871</sup> Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung, erster Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1972, S. 423.

<sup>872</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main 1990, S. 578.

<sup>873</sup> Ebd., S. 579. Vgl.: S. 9 in der Einleitung dieser Dissertation.

<sup>874</sup> Sorg, Bernhard: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1975, S. 37.

<sup>875</sup> Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 249.

Wesens sein kann<sup>876</sup>. Dies führt zur folgenden Simmel'schen Diagnose, deren Wahrheit sich leicht erschließt:

„Es bleibt immer die gleiche Schwierigkeit auf dem Grunde des Schopenhauer'schen Denkkonzeptes: dass er das Prinzip des Pessimismus um jeden Preis mit anderen Denkmotiven verschmilzt, die einer anders gerichteten Einsicht oder Instinkt in ihm entstammen. Aus dem wesentlich stimmungsmäßigen Element des Pessimismus steigen in seine mehr intellektuellen Gedankengänge Motive auf, die diese verhindern, sich zu ihren reinen und vollständigen Konsequenzen zu entwickeln.“<sup>877</sup>

Wenn Simmel einerseits dieses Pessimismus-Problem bei Schopenhauer aufdeckte, so bemühte er sich andererseits um eine objektive und allgemeine – mittelbar natürlich auch auf Schopenhauer bezogene – Analyse und Erklärung des Pessimismus als philosophiegeschichtliche Kategorie: Optimismus und Pessimismus sind für ihn subjektivistische Extreme, die ein meist ausgeglichenes Pendel bilden, das innerhalb wechselnder geschichtlicher Konstellationen mal in die eine, mal in die andere Richtung ausschlägt.<sup>878</sup> Er näherte sich dem Pessimismus und der ihm immanenten Destruktivität und Aggression – durchaus kritisch – auch aus psychologischer Perspektive: Pessimismus kann durchaus mit sublimierter Grausamkeitslust und dem Zerstörungs- bzw. Todestrieb des Menschen in Verbindung gebracht werden.<sup>879</sup> Auch Sorg ist die kompromisslose und sture Negativität aufgefallen. Er erwähnt eine weitere Wurzel dieses Phänomens – die für Schopenhauer zutiefst wichtige und energisch betriebene Abgrenzung seiner Philosophie von der Hegels:

„Sein beharrliches Insistieren auf der Welt als Hölle, sein Kampf gegen den als zynisch und ruchlos verstandenen Optimismus Hegels und seiner Schüler sieht in jedem Schritt hin zu einer grundlegenden Verbesserung nichts als ein wahnhaftes Unterfangen, der sinnlosen Anstrengung des Sisyphos vergleichbar.“<sup>880</sup>

Bereits Johanna Schopenhauer hatte ihren Sohn in diesem Zusammenhang brieflich ermahnt:

„Du bist kein böser Mensch, Du bist nicht ohne Geist und Bildung, Du hast alles, was Dich zu einer Zierde der menschlichen Gesellschaft machen könnte, [...] aber dennoch bist Du lästig und unerträglich, [...] alle Deine guten Eigenschaften werden durch Deine Superklugheit verdunkelt und für die Welt unbrauchbar gemacht, bloß weil Du die Wuth alles besser wissen zu wollen, überall Fehler zu finden außer in Dir selbst, überall bessern und meistern zu wollen, nicht beherrschen kannst.“<sup>881</sup>

Auch Ludwig Marcuse schrieb bedauernd, dass Schopenhauer in Wirklichkeit „ein guter, stiller Genießer gewesen ist“.<sup>882</sup> Der mit etwas mehr Offenheit noch größere Bedeutung erlangt hätte: „Hätte Schopenhauer neben dem Mit-Leid >>noch die (allerdings weniger ausgebildete) Mit-Lust, Mit-Freude gefunden, dann wäre er der überzeugendste Deuter des Menschen geworden<<.“<sup>883</sup> Allerdings rechtfertigt (beispielsweise) Sorg auch Schopenhauers dunkles Weltbild als durchaus realistisch und verwirft mit diesem einen grundlegenden Optimismus:

„Vom Optimismus [...] hat sich Schopenhauer emanzipiert. Die Ereignisse dieses [20. (ff.), Anm.] Jahrhunderts haben seine düstersten Schilderungen und Befürchtungen spielerisch-grauenvoll übertroffen; kein Grund also, ihn der Schwarzseherei zu bezichtigen.“<sup>884</sup>

---

<sup>876</sup> Ebd., S. 241.

<sup>877</sup> Ebd., S. 302.

<sup>878</sup> Vgl.: Simmel, Georg: Zu einer Theorie des Pessimismus. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 5, S. 546-547.

<sup>879</sup> Vgl.: Ebd., S. 547.

<sup>880</sup> Sorg, Bernhard: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1975, S. 37.

<sup>881</sup> Rölli, Marc: Schopenhauer – Pessimismus und Erlösung. www.sicetnon.org, S. 12.

<sup>882</sup> Wenzel, Wilfried: Denker wider den Strich: Ludwig Marcuse – Ein Aufklärer im Geiste Schopenhauers. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauers Aktualität. Ein Philosoph wird neu gelesen. Schopenhauer Studien 1/2. Wien 1988, S. 124.

<sup>883</sup> Ebd.

<sup>884</sup> Sorg, Bernhard: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1975, S. 18.

Trotz aller Einschränkungen und Eigensinnigkeiten sind Schopenhauer viele fortschrittliche und die Geistesgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts bereichernde sowie prägende Einsichten und Aussagen auf den Gebieten Voluntarismus und Vitalismus, moderner Triebpsychologie und Psychoanalyse, Lebensphilosophie und philosophischer Anthropologie bis hin zur Existenzphilosophie.<sup>885</sup> Hübscher betonte, dass Schopenhauer, über das Zeitalter der Naturwissenschaften und der Technik hinweg, die sogenannte anthropologische Wende der Philosophie eingeleitet hat. Man muss ihm nicht nur die Entdeckung des Unbewussten zuerkennen oder die Vorwegnahme von Freuds Verdrängungstheorie oder anderer Einsichten der modernen Psychologie – er hat fast alle Hauptmotive des heutigen Denkens vorgehend entwickelt. Hübscher verteidigte diesen Wegbereiterstatus Schopenhauers und zeichnete den Weg seiner Rezeption nach, welche das Spektrum der Seinsdeutung vom Geist hin zum Unbewussten und Irrationalen; vorläufig gipelnd in der Existenzphilosophie, in der sich Antriebe und Leitgedanken der Lebensphilosophie mit einer starken Beimischung von Lebensangst zur Einheit binden.<sup>886</sup> Schopenhauers Philosophie und von ihm (mit-)begründete oder antizipierte geisteswissenschaftliche Strömungen haben eine wichtige (meta-)physische wie (meta-)psychische bzw. psychologische Gemeinsamkeit mit der Kunst: sie alle versuchen, das Wesen des Menschen, seinen inneren Kern wie sein äußerliches Erscheinungsbild und Handeln zu finden, abzubilden und zu analysieren. Und zwar mit allen lichten Höhen wie dunklen Abgründen. Die Schopenhauer'sche Analytik hat dazu einen frühen und wichtigen Beitrag geleistet. In ihr ent- und besteht der klare Blick auf „das bleibende Zentrum: den dulddenden, strebenden und handelnden Menschen, wie er ist und immer war und sein wird“.<sup>887</sup> Dabei zielt sie auf „die in sich geschlossene Weltanschauung, die Sicht auf allgemeine und gleichbleibende Wahrheiten und Werte, die für jeden Menschen und alle Zeiten gültig sind“.<sup>888</sup> Entscheidend ist und bleibt, *was* und *wie* die Welt ist. Als Beispiele lassen sich die Willensmetaphysik, die „Metaphysik der Geschlechtsliebe“, der Aufsatz „Über Physiognomie“ und die hinduistisch-buddhistisch inspirierte Mitleids- und Leidensethik (s. u.) anführen. Oft erweist Schopenhauer sich als so genauer wie kritischer Beobachter, dessen Scharfsinn und Wortwitz seinen „Ruhm als wortgewaltiger Analytiker menschlicher Schwächen“<sup>889</sup> im Stil der französischen Moralisten begründet haben. Dabei ist diese Diagnostik von (meta-physischen wie sozialen) Missständen – wie vorher beispielsweise bei La Rochefoucauld<sup>890</sup> und später bei Vertretern der „kritischen Theorie“ wie Adorno – als konstruktive Kritik und aufklärerische Warnung bzw. Aufruf zur Besserung zu verstehen. Um es mit Nietzsche zu sagen:

„Also, unverhohlen gesprochen: es ist nöthig, daß wir einmal recht böse werden, damit es besser wird. Und hierzu soll es uns das Bild des Schopenhauerischen Menschen [von dem Nietzsche später sein wichtiges Ideal der *Vornehmheit* ableiten sollte, Anm.] ermuthigen. **Der Schopenhauerische Mensch nimmt das freiwillige Leiden der Wahrhaftigkeit auf sich**, und dieses Leiden dient ihm, seinen Eigenwillen zu ertöden und jene völlige Umwälzung und Umkehrung seines Wesens [u. a. und gerade in der (Kontemplations-)Ästhetik, Anm.] vorzubereiten, zu der zu führen der eigentliche Sinn des Lebens ist.“<sup>891</sup>

Nietzsche hat sich auch noch genauer zum metaphysischen wie kulturellen und darin künstlerischen Sinn und Zweck des Lebens im Geiste Schopenhauers geäußert: „Ein glückliches Leben ist unmöglich; das Höchste, was der Mensch erreichen kann, ist *ein heroischer Lebenslauf*.“ So kann das Schopenhauer'sche Menschenbild kulturrettend und -fördernd sein. Das Schopenhauer'sche Idealbild des Kulturschöpfers, wie Nietzsche es sah, ist der hoffnungslose, einsame, aber stolze und

<sup>885</sup> Vgl.: Hübscher, Arthur: Die Wirkung Schopenhauers. Schlusswort zum Schopenhauer-Jahrbuch 42, 1962, S. 61.

<sup>886</sup> Ebd., S. 62.

<sup>887</sup> Ebd.

<sup>888</sup> Ebd.

<sup>889</sup> Detemple, Siegfried: Die Schopenhauer-Welt, Frankfurt am Main 1988, S. 151.

<sup>890</sup> Vgl.: La Rochefoucauld, Francois de: Maximen und Reflexionen. Übersetzung: Nussbächer, Konrad. Stuttgart 1965.

<sup>891</sup> Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung, erster Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1972, S. 367.

unbesiegbare Ritter der Wahrheit und der Würde. Er ist ein Held der Erkenntnis und der Moral, der im Harnisch seiner Gedanken seinen dornigen Weg geht.<sup>892</sup> Anhand der Willensmetaphysik entwickelte Schopenhauer nämlich die besagte geschlossene Weltanschauung, seine vom (zu negierenden) Willen ausgehende gedankliche Totalität, die im nächsten Abschnitt genauer behandelt wird. Der revolutionären Sprengkraft und subversiven Macht seiner Gedanken war Schopenhauer sich dabei durchaus bewusst: „Von den Zeitläuften unabhängig hat Schopenhauers Wirkung sich bis heute als tief und nachhaltig erwiesen [...]. Sein eigenes, bescheidenes Resumé lautet: >>Die Menschheit hat einiges von mir gelernt, was sie nie wieder vergessen wird<<.“<sup>893</sup> Der Anthropologe Arnold Gehlen (1904-1976) hat mit naturwissenschaftlich geprägtem Blick auf Schopenhauers Physiognomie wie auf seine Werke folgendes festgestellt: „[...] eine triumphierende Intelligenz, eine böse und harte Energie liegen über einem Grundzug von Qual oder Trauer.“<sup>894</sup> Gehlen bewunderte die Schopenhauer'sche Philosophie, wenn auch mit (teils fachlich bzw. interdisziplinär bedingten) Einschränkungen: Schopenhauer sei kein guter Naturwissenschaftler und weder den zeitgenössischen Fortschritten in den Naturwissenschaften noch in der abstrakt-begrifflichen Philosophie (z. B. bei Hegel oder Fichte) gegenüber aufgeschlossen, dafür aber ein hochintelligenter Analytiker und Beobachter: „Vielmehr liegen seine echten Resultate durchweg auf anthropologischem Gebiet, und um sie anzuerkennen, muss der ganze metaphysische Anspruch preisgegeben werden.“<sup>895</sup> Der letzten These ist aus dem Kontext dieser Dissertation heraus energisch zu widersprechen. Schopenhauers philosophische Leistung auf dem Gebiet der (allerdings analytisch-empirisch fundierten) *Metaphysik* und gerade innerhalb von deren Verbindung mit *Ästhetik* ist wohl seine größte und nachhaltigste.

## 2. Der Wille und die Folgen

Der *Wille* ist die Basis und die alles durchdringende Konstante in Schopenhauers System. Der Gedanke an den universellen Willen ist der *eine* und *einzig* Gedanke, auf dem die gesamte Schopenhauer'sche Philosophie beruht. Der Systematiker Schopenhauer selbst erläuterte seinen Ansatz:

„Ein SYSTEM VON GEDANKEN muß allemal einen architektonischen Zusammenhang haben, d. h. einen solchen, in welchem immer ein Theil den andern trägt, nicht aber dieser auch jenen, der Grundstein endlich alle, ohne von ihnen getragen zu werden, der Gipfel getragen wird, ohne zu tragen. Hingegen EIN EINZIGER GEDANKE muß, so umfassend er auch sein mag, die vollkommenste Einheit bewahren.“<sup>896</sup>

Dieser Gedanke ist der an den universellen, unsterblichen Willen, der bei Schopenhauer in einem ganz neuen philosophischen Kontext steht<sup>897</sup>, wie eine Notiz aus dem Nachlass bezeugt: „Bisher haben die Philosophen sich viel Mühe gegeben die Freiheit des Willens zu lehren: Ich aber werde die Allmacht des Willens lehren.“<sup>898</sup> Willensfreiheit ist für Schopenhauer absurd und wird in diversen Schriften immer wieder mit Nachdruck negiert und widerlegt. Ein Beispiel: „Man kann tun was man

<sup>892</sup> Vgl. und zitiert nach: Ignatow, Assen: Pessimistische Metaphysik und Kulturpessimismus. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 85.

<sup>893</sup> Hübscher, Arthur: Die Wirkung Schopenhauers. Schlusswort zum Schopenhauer-Jahrbuch 42, 1962, S. 63.

<sup>894</sup> Gehlen, Arnold: Die Resultate Schopenhauers. In: Wege der Forschung Band 602: Schopenhauer. Hrsg. von Salaquarda, Jörg. Darmstadt 1985, S. 35.

<sup>895</sup> Ebd., S. 37.

<sup>896</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 1, S. 7. Solche formal wie inhaltlich vergleichenden Verbindungen von Philosophie und Elementen der Kunst wie Architektur, Malerei, Musik oder Poesie sind eine immer wieder auftauchende Eigenheit der Schopenhauer'schen Werke, die auf den schon vielfach erforschten Status dieser Philosophie *als Kunst* hindeuten.

<sup>897</sup> Vgl.: Dürr, Thomas: Schopenhauers Grundlegung der Willensmetaphysik. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 88. Band, 2007. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 2007.

<sup>898</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 239.

will, aber immer nur EINS wollen und nie dessen Gegenteil, also niemals wollen was man will.“<sup>899</sup> Frei ist einzig und allein der (*Welt-*)Wille als Absolutum, der allerdings vollkommen unberechenbar ist und mit der fiktiven Freiheit menschlicher oder tierischer *Einzelwillen* nichts zu tun hat: die wahre Freiheit liegt im reinen Sein des Willens als Ding an sich jenseits der Erkenntnis und des Satzes vom Grunde. Denn der Mensch *ist* schon, was er sein will; die Freiheit ist somit transzendental und steht außerhalb seiner durch die Notwendigkeit determinierten Gedanken und Taten. Diese (innere) Notwendigkeit ist die gleiche wie bei Hegel, im Gegensatz zu dessen System allerdings irrational und undurchsichtig fundiert: „Alles was geschieht, vom Größten bis zum Kleinsten, geschieht notwendig. Quidquid fit necessario fit.“<sup>900</sup> Die Wesen dieser Welt sind alle durchweg motiviert und determiniert. Motive, Triebe und entsprechende Reaktionen machen ihr Leben aus. Adorno hat Schopenhauers dementsprechende Kritik an Hegels scheinbar rein objektiv-willensloser Logik aufgegriffen und auf sein Modell der totalen Gesellschaft bezogen:

„Das voluntarische Moment ist in der Logik im Hegel’schen Sinn verschwunden; es ist der Logik wesentlich, in sich ein An sich zu sein. Aber dieses Verschwinden der genetischen Momente [...] in der Logik verbirgt zugleich, dass gerade die logische Organisationsform der Beherrschung dient; dass sozusagen das logische Denken und die Disziplin, die die Logik den Menschen zumutet, ihrerseits abhängig ist, bedingt von nichts anderem als dem Drang des Wollens [also zumindest teilweise der Gier nach Macht, Geld, Wissen, Ruhm, Sex und Gewalt, Anm.].“<sup>901</sup>

Schopenhauer übernimmt Kants Dualismus *Ding an sich* und *Erscheinung* und wandelt ihn in (die Welt als) *Wille* und *Vorstellung* um. Dabei übersetzt er das bei Kant undefinierbare und eigentlich bloß angenommene Ding an sich in den konkret und anschaulich beschriebenen Willen, der die metaphysische Matrix der *gesamten* Erscheinungswelt ist. Schmidt hat die philosophiegeschichtliche Dimension dieses Modells auf den Punkt gebracht: er sah *Die Welt als Wille und Vorstellung* „als Synthese von Kantischem Subjektivismus und Spinozisch-Schelling’scher All-Einheits-Lehre“<sup>902</sup> und beobachtete ein Schwanken zwischen idealistischen Prinzipien und materialistischen Anschauungen. Die All-Einheit entsteht dadurch, dass jeder *durch Wille und Vorstellung in sich* die ganze Welt selbst ist. Jeder ist zugleich Subjekt (Wille) und Objekt (Vorstellung). Die Lehre Schopenhauers ist für ihn eine „Übergangsformation vom romantisch-idealistischen zum materialistisch-positiven Zeitalter“<sup>903</sup>. Ein weiteres Wortspiel Schmidts im Kontext der *Welt als Wille und Vorstellung* ist, dass „der Wille erkenntnislos, der Intellekt willenlos“<sup>904</sup> ist. Der Wille kann allerdings den Intellekt stören, was umgekehrt nicht möglich ist (außer durch das Genie, s. u.). Spierling hat den Willen als „empirisch-psychologische Selbsterfahrung des Menschen und überempirisch-metaphysisches Urprinzip“<sup>905</sup> definiert. Er ist bewusstlos und als *Ding an sich* von außen weder sicht- noch erkennbar: „Der Wille, als Ding an sich, macht das innere, wahre und unzerstörbare Wesen des Menschen aus: an sich selbst ist er jedoch bewußtlos...“<sup>906</sup> Auch für seinen Gegenspieler, den Intellekt, hat Spierling eine dualistisch-dialektische Definition gefunden: bei Schopenhauer existiert eine zweifache Betrachtungsweise des Intellekts – „transzendental-idealistisch und physiologisch-materialistisch“<sup>907</sup>. Der Wechsel/Schwenk zwischen beiden ist für ihn der Dreh- und Angelpunkt von Schopenhauers Philosophie. Die *Welt als Vorstellung* existiert *nur* für den Intellekt (am deutlichsten und

---

<sup>899</sup> Schopenhauer, Arthur: Die beiden Grundprobleme der Ethik: Preisschrift über die Freiheit des Willens. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 381-382.

<sup>900</sup> Ebd., S. 419.

<sup>901</sup> Adorno, T. W.: Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 14. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2001, S. 357-358.

<sup>902</sup> Schmidt, Alfred: Schopenhauer als Aufklärer. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 29-30.

<sup>903</sup> Ebd.

<sup>904</sup> Ebd., S. 31.

<sup>905</sup> Schopenhauer, Arthur: Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen Teil III. Hrsg. und eingeleitet von Spierling, Volker, München 1985, S. 12.

<sup>906</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 232.

<sup>907</sup> Ebd., S. 13.

anschaulichsten im Genie) und wird primär intellektuell, nicht sinnlich erkannt. Eine besondere, ästhetische Form „intellektualer Anschauung“.

Der schon erwähnte Einfluss Schellings auf die Schopenhauer'sche Philosophie bezieht sich auf die bei Schelling bereits vorhandene Idee zu einer dunkel gefärbten Willensmetaphysik sowie den damit verbundenen Konflikt zwischen Natur und Geist bzw. Wille und Intellekt und soll im folgenden Exkurs genauer betrachtet werden, bevor Schopenhauers Entsprechung und Weiterentwicklung wieder in den Fokus rückt. Schelling entdeckte durch seine Bemühungen um ein lückenloses metaphysisches bis romantisch-mythisches System sowie durch persönliche Rückschläge, vor allem den frühen Tod seiner Ehefrau Caroline Schelling, geb. Michaelis (1763-1809), eine philosophiegeschichtlich wichtige Grenze – die zur Nachtseite des deutschen Idealismus, welche bisher gemiedene Dimensionen von Trauer und Melancholie, Börsartigkeit und Tod, Gewalt und Triebhaftigkeit eröffnet: in Schellings Philosophie wird der *absolute* Vernunftglauben des Deutschen Idealismus wankend. Es zeigen sich gleichsam dunkle und irrationale Seinsstrukturen, aber Schelling war der Meinung, dass die Vernunft *letztlich* eben doch den Sieg davontragen werde und dass sich die Geschichte solchermaßen eben doch als sinnvoller Prozess darstellen werde.<sup>908</sup> Er entdeckte nach und nach die schrecklichen und jeden Kult der Vernunft ad absurdum führenden Seiten des Lebens, des Menschen und der Welt, was ihn schockierte und zum pessimistisch geprägten Umdenken bewegte sowie seiner Philosophie bleibenden Wert sichert. Man spürt, wenn man Schellings Analysen studiert, vor allem spätere, das tiefe Erschrecken, das sich seiner bemächtigt hat, als er begriffen hat, dass die Vernunft nicht allmächtig ist. Schelling sprach in diesem Zusammenhang von der *Angst des Lebens*. Er meinte mit diesem Ausdruck die Angst davor, dass das Dunkel-Chaotische hervorbrechen könne. Der Mensch steht ständig, ob er es ausspricht oder nicht, in dieser Angst, „dass der wahre Grundstoff alles Lebens und Daseins eben das Schreckliche ist“.<sup>909</sup> Der späte Schelling stand zwischen den Zeiten sowie als Übergangsphilosoph zwischen Hegel und Schopenhauer. Er konnte einerseits nicht mehr wie in seinen Anfängen problemlos die Vernünftigkeit der Welt behaupten, wollte andererseits aber auch nicht wie Schopenhauer und Nietzsche den Willen als dunklen Drang zum absoluten Prinzip erheben. Schelling versuchte, durch seinen christlichen Glauben motiviert, zwischen dem Willen und der Vernunft zu vermitteln, nicht nur im einzelnen Menschen, sondern auch im Gesamtverlauf der Geschichte. Schellings ursprüngliche – immer wieder an Hegel erinnernde – Grundlage, dass die Welt von einem gütigen und allweisen Gott geschaffen wurde und überwacht wird, ja die Personifikation und (Selbst-)Bewusstwerdung eben dieses Gottes als Weltintelligenz darstellt – auch in der Kunst – wird zunehmend brüchig und auch für Schelling selbst unhaltbar: „Weit von der früheren Weltvorstellung vom göttlichen Harmoniezusammenhang entfernt, beobachtet Schelling auf einmal in der Welt überall angstvolle Unruhe, regelloses Chaos, die Macht des Zufalls.“<sup>910</sup> Er schrieb all dies dem menschlichen Sündenfall zu, der dem Menschen und der Natur den Weg zur vollkommenen Selbstentfaltung versperrt und so die gesamte Schöpfung verdorben hat. Demzufolge sind die Natur wie die Menschheit der Fehlbar- und Vergänglichkeit ausgeliefert. Der Arzt und Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert (1780-1860) hat, im Zuge der Romantik und mit deutlichen Parallelen zum dunklen Willen Schopenhauers und Schellings (s. u.), im Jahr 1819 die Ge-, Ver- und Zerfallenheit des Menschen beschrieben und an die Seite der vormals als allmächtig verehrten Ratio ein destruktives und unberechenbares Wesen gesetzt: Schubert nennt diese Schattenseite der Seele die „partie honteuse unseres armen zerlumpten Selbsts“, und er führt ihren „zerstörend selbstsüchtigen Charakter“ darauf zurück, dass der Mensch mit sich selbst zerfallen sei. Er habe seine ursprüngliche Ganzheit durch das Essen vom Baume der Erkenntnis verloren, und jener von Vernunft und Bewusstsein abgespaltene Teil der Seele sei zu einer finsternen Macht, ja zu einer „Mördergrube“ pervertiert.<sup>911</sup> Weitere Entsprechungen zum derartigen Willen finden sich in Joseph von Eichendorffs (1788-1857) spätromantischen Erzählungen „Das Marmorbild“ (1819) und „Das Schloß Dürande“ (1837). Die Natur ist seit dem Sündenfall von der sündigen und sich an ihr

---

<sup>908</sup> Vgl.: Schulz, Walter: Freiheit und Geschichte in Schellings Philosophie. In: Schellings Philosophie der Freiheit. Festschrift der Stadt Leonberg zum 200. Geburtstag des Philosophen. Stuttgart 1977, S. 26.

<sup>909</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 40-42.

<sup>910</sup> Wetz, Franz Josef: Schelling zur Einführung. Hamburg 1996, S. 172.

<sup>911</sup> Vgl. und zitiert nach: Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 69.

versündigenden Menschheit gespalten, was ihre oftmals dunkle und melancholische Stimmung bzw. Gestimmtheit hervorruft, die in Schellings Gesamtwerk zu einem Leitmotiv geworden ist.<sup>912</sup> Schelling hat den Willen konkret als *Ursein* des Menschen definiert, ihn aber im Gegensatz zu Schopenhauer dem Intellekt untergeordnet, was bei diesem nur innerhalb der ästhetischen Kontemplation möglich und zum Ideal wird (im positiven Sinne; im negativen und negierenden ist der Intellekt auch innerhalb der Schopenhauer'schen Askese stärker als Wille und Körper). Das „Anthropologische Schema“ genannte Modell zeigt die drei Grundkonstanten des Menschen.<sup>913</sup> Schellings Ziel war, darin Wille und Verstand in einem vom Geist bestimmten Menschen widerspruchsfrei zu vereinen, was an Hegels Synthesen erinnert. Diese Aufgabe ist mit Begabung, Mühe und Disziplin lösbar, doch der Wille und die Natur (des Menschen) sind nicht nur geistiges, sondern auch körperliches, triebhaftes und hybrides Sein, wie Schelling sehr wohl wusste. Durch den menschlichen Geist in Verbindung mit seinem dunklen Willen kommt das Böse in die Natur – Wille und Drang werden erstmals in der Philosophiegeschichte eins, was seine Fortsetzung bei Schopenhauer und Nietzsche finden sollte. Beim späten Schelling der Vorlesungen über die „Philosophie der Mythologie“ und der „Philosophie der Offenbarung“ wird der *Zweifel an der Vernünftigkeit der Welt überhaupt* sichtbar. Schelling entdeckte, dass wesentliche Bezirke der Welt nicht logisch rational erklärbar bis sinnentleert sind, sie sind unvernünftig. Vor allem aber wird der Mensch, der in der Tradition als die Krone der Schöpfung gilt, nicht mehr als der Schlüssel angesehen, von dem her das Ganze des Seienden erklärt werden kann, weil der Mensch ja selbst als Grund der Perversion eigentümlich unbegreiflich geworden ist.<sup>914</sup> Auf Schellings Frage „Woher die allgemeine Vergänglichkeit der Natur? [...] Woher diese allgemeine, nie aufhörende Gewalt des Todes? [...]“<sup>915</sup> finden sich nämlich bei Schopenhauer und Nietzsche – die Philosophie- und Metaphysikgeschichte wendende und nachhaltig prägende – Antworten: „Der späte Schelling spricht gleichfalls vom göttlichen Willen. [...] Im Einzelnen unterscheidet Schelling >>zwei Willen<< [...] einen in Gott und einen dunklen, triebhaften, blinden, einen >>freien Willen<< [...]“.<sup>916</sup> Entsprechend stellte Schelling – der traditionellen Metaphysik gleich – die Schöpfung als übersichtlichen Vernunftzusammenhang dar, jedoch mit einem blinden Willen als Grund- und Unterlage, welcher der abendländischen Philosophie bis dahin unbekannt war. Schopenhauer und später Nietzsche erhoben einzelne Gesichtspunkte von Schellings Willensphilosophie zu einer umfassenden Lebens- und Weltanschauung; sie verabsolutierten den dunklen, triebhaften Willen in der Natur und ließen den

---

<sup>912</sup> Vgl. Wetz, Franz Josef: Schelling zur Einführung. Hamburg 1996, S. 173. Wetz führt hier detailliert Stellen des Gesamtwerks auf, die sich mit Schwermut und Trauer in der Natur befassen. George Steiner (\*1929) verwendet ein Zitat aus der Freiheitsschrift und kommentiert es. Für ihn – und übrigens auch für Schopenhauer – ist Schwermut die dem Menschen immanente und angemessene Grundstimmung des zeitlichen Daseins:

„>>Dies ist die allem endlichen Leben anklebende Traurigkeit, die aber nie zur Wirklichkeit kommt, sondern nur zur ewigen Freude der Überwindung dient. Daher der Schleier der Schwermut, der über die ganze Natur ausgebreitet ist, die tiefe unzerstörliche Melancholie alles Lebens. Nur in der Persönlichkeit ist Leben; und alle Persönlichkeit ruht auf einem dunklen Grund, der allerdings auch Grund der Erkenntnis sein muß<<. Schelling, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit* (1809 [Todesjahr Caroline Schellings, Anm.]

In allem Denken, so Schelling, besteht diese Urstrahlung, diese >>dunkle Materie<< weiter als Traurigkeit, als Schwermut, die zugleich schöpferisch ist [und damit eine Grundlage der Kunst, Anm.]. Die menschliche Existenz, das Leben des Verstandes bedeutet Erfahrung dieser Melancholie und das vitale Vermögen, diese zu überwinden [beispielsweise durch Kunst(-produktion und -rezeption) bzw. in Kunstwerken, vgl. Schopenhauer, Anm.] Wir sind gleichsam >>traurig<< erschaffen“ (Zitiert nach: Steiner, George: Warum Denken traurig macht. 10 (mögliche) Gründe. Frankfurt am Main 2006, S. 5-7).

<sup>913</sup> I. Wille, II. Verstand, III. Geist. Vgl.: Schulz, Walter: Freiheit und Geschichte in Schellings Philosophie. In: Schellings Philosophie der Freiheit. Festschrift der Stadt Leonberg zum 200. Geburtstag des Philosophen. Stuttgart 1977, S. 43-44.

<sup>914</sup> Vgl.: Ebd., S. 35-37. Vgl.: Schneider, Anatol: „Sich selbst überlassen ist die Natur des Menschen ein Leben der Widerwärtigkeit und Angst.“ – Zur Gemeinsamkeit der Erfahrung des Lebens bei Schelling, Schopenhauer und Nietzsche und zu den Unterschieden ihrer Bewältigung. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 85. Band, 2004. Hrsg. von Inge Kamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 2004.

<sup>915</sup> Wetz, Franz Josef: Schelling zur Einführung. Hamburg 1996, S. 174.

<sup>916</sup> Ebd., S. 176.

hellen, geistigen und liebenden untergehen.<sup>917</sup> Schopenhauer machte daraus den unersättlichen *Universalwillen*, Nietzsche den vitalistischen *Willen zur Macht*. Beide negierten den traditionellen Vernunftzusammenhang und sinnstiftende Teleologien. Der dunkle, unergründliche (Welt-)Wille wird gänzlich von seinem hellen, guten und schöpferischen Gegenstück in Gott abgelöst.

Der Schopenhauer'sche Individualismus und Non- bzw. Antikonformismus sowie die partielle Nähe zu Schellings romantischer Philosophie (vgl. Wille, Genie etc.) und (musik-)ästhetischen Motiven Wilhelm Heinrich Wackenroders (1773-1798) sowie Schopenhauers Lektüre Ludwig Tiecks (1773-1853), George Gordon Byrons (1788-1824) und anderer haben schon oft die Frage aufgeworfen, ob und inwieweit Schopenhauer der zeitgenössischen Bewegung der Romantik im Geiste nahestand oder gar selbst als Romantiker bezeichnet werden kann. Der folgende Passus wird sich mit dieser Zugehörigkeit und Gemeinsamkeiten wie Differenzen zwischen Schopenhauer und der Romantik befassen. Obwohl Schopenhauer definitiv *kein* Romantiker, sondern ein abgeklärter und antiutopischer Aufklärer ist, sind immer wieder – für Lothar Pikulik im Essay „Schopenhauer und die Romantik“ teils eher zufällige, teils berechtigte – Parallelen zwischen seinen Werken und denen der Romantiker entdeckt worden: so will man Gemeinsamkeiten Schopenhauers mit der Romantik schon immer in folgenden Punkten gesehen haben: seiner Auffassung der Musik, seinem Geniebegriff, seinem positiven Urteil über die mittelalterliche Mystik und seinem innigen Verhältnis zur Weisheit der Inder.<sup>918</sup> Für Pikulik liegen die eigentlichen Gemeinsamkeiten jedoch in der aufziehenden Verdunklung eines (von zunehmend skeptisch-kritischen bis pessimistischen Tendenzen sowie existenzieller Langeweile bis Sinnlosigkeit geleiteten) Lebensgefühls junger Intellektueller am Anfang des 19. Jahrhunderts. 1788, im gleichen Jahr wie Eichendorff geboren, gehört Schopenhauer einer Generation an, deren Lebens- und Weltgefühl sich sowohl von den Überzeugungen und Tröstungen des christlichen Glaubens wie vom Optimismus der Aufklärung abkehrt. Er war wie die späteren Romantiker vom bedrückenden und leidvollen Grundcharakter der Welt und des Daseins überzeugt. Wenn es irgendwo eine tiefer gehende Gemeinsamkeit zwischen Schopenhauer und der Romantik gibt, so liegt sie zunächst in dieser pessimistischen Wurzel, aus der sowohl die Literatur von Novalis, Tieck, Schlegel, Brentano, Eichendorff, Hoffmann etc. wie auch der philosophische Gedanke von der „Welt als Wille und Vorstellung“ hervorgehen.<sup>919</sup> Ein weiterer Punkt neben dieser ästhetisch-philosophischen Entsprechung ist die beiden gemeinsame, im weitesten Sinne idealistische Erkenntnistheorie: „Gemeinsam ist beiden Seiten zuallererst der erkenntnistheoretische Ausgangspunkt, den sie in Kant und im Platonismus finden.“<sup>920</sup> Kant hatte mit der Theorie von *Erscheinung* und *Ding an sich* eine neue Art von Zwei-Welten-Theorie eröffnet und so neben seiner eigentlichen Intention, ganz unmetaphysisch die Welt der sichtbaren Dinge und ihre Wahrnehmung zu analysieren, auch unwillkürlich dazu eingeladen, über den Rand zu schauen, in die andere Welt, die *dahinter* liegt, und also scheinbar die Metaphysik neu zu begründen. Man musste nur so frustriert sein von der Öde und Trivialität der alltäglichen Wirklichkeit wie die phantasiebegabten Intellektuellen der neuen Generation, um das Bedürfnis zu verspüren, das empirisch Erfahrbare und rational Gesicherte zu überschreiten und in ein wesentlich anderes Terrain vorzudringen. „Sehnsucht nach dem Unendlichen“ nannte Friedrich Schlegel frühzeitig und noch diffus diesen Wunsch. Eine wesentliche Legitimation bezieht dieses Bedürfnis von Platons Ideenlehre, auf die sich auch Schopenhauer ausdrücklich berufen wird.<sup>921</sup> Hieraus entfaltet sich der von beiden Seiten (wenn auch unter unterschiedlichen Voraussetzungen) geteilte universelle Gedanke vom illusionären Charakter der (Lebens-)Welt. Die Idee, dass die Erscheinungswelt viel von einer Fiktion, einem *Schauspiel*, einem *Traum* hat, findet sich sowohl in der romantischen Dichtung wie in Schopenhauers Philosophie. Die transzendente Sphäre ist also prinzipiell das Unbekannte, und die ganze romantische Dichtung ist ein Versuch, mit den Mitteln der Kunst den Schleier ein wenig zu lüften. Sie ist deshalb auf der Suche und im Stande des *Fragens*, wo Schopenhauer sich bereits am Ziele und im Besitz der

---

<sup>917</sup> Vgl.: Ebd., S. 177-178.

<sup>918</sup> Vgl.: Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 57.

<sup>919</sup> Vgl.: Ebd., S. 58.

<sup>920</sup> Ebd., S. 60.

<sup>921</sup> Vgl.: Ebd.

*Antwort* weiß.<sup>922</sup> Denn das Ding an sich, das Kant unbestimmt gelassen hatte, ist ihm der Wille, und da jedermann sich des Willens bewusst ist, ja auch immer nach seinem Willen handelt, gibt es über diese Instanz wenig zu rätseln:

„Demzufolge haben wir jenes universelle Grundwesen aller Erscheinungen, nach der Manifestation, in welcher er sich am unverschleiertsten zu erkennen giebt, *den Willen* benannt, mit welchem Worte wir demnach nichts weniger, als ein unbekanntes X, sondern, im Gegentheil, Dasjenige bezeichnen, was uns, wenigstens von *einer* Seite, unendlich bekannter und vertrauter ist, als alles Uebrige.“<sup>923</sup>

Die Romantiker fragen also induktiv, während Schopenhauer deduktiv antwortet. Pikulik entdeckt noch weitere wichtige Differenzen, gerade auch in der Geschichtsauffassung beider Parteien: das Ungenügen und das Leiden spüren beide, doch Schopenhauer begründet es mit dem Willen, während die Romantiker zunehmenden Sinn- und Ganzheitsverlust beklagen und projiziert die vermissten geheimnisvollen und tiefsinnigen Nachtseiten der Existenz in die Vergangenheit. Dieses Bewusstsein und das schmerzliche Empfinden des Verlustes führen im romantischen Denken zu einer Verbindung von Metaphysik und *Geschichte*. Bei Schopenhauer dagegen gibt es keine Anbindung seiner Metaphysik an die Geschichte.<sup>924</sup> Schopenhauer sprach nämlich – unter Einfluss des Hinduismus und im klaren Kontrast sowohl zu Hegel als auch zu den Romantikern – der Geschichte die Fähigkeit zum Wandel in Richtung der Erlösung oder Besserung oder gar Heilung, ja zum (wahrhaftigen, metaphysisch fundierten) *Wandel überhaupt* ab:

„Während die Geschichte uns lehrt, daß zu jeder Zeit etwas anderes gewesen ist, ist die Philosophie bemüht, uns zu der Einsicht zu verhelfen, daß zu allen Zeiten ganz das Selbe war, ist und seyn wird. In Wahrheit ist das Wesen des Menschenlebens, wie der Natur überall, in jeder Gegenwart ganz vorhanden, und bedarf daher, um erschöpfend erkannt zu werden, nur der Tiefe der Auffassung.“<sup>925</sup>

Das durch den Willen im tiefsten Innern des Menschen verortete Leiden kann deshalb nicht durch Veränderung geheilt werden. Sondern nur innerhalb des Menschen und menschlichen Wesens selbst durch sukzessive Verneinung und Abtötung des Willens und den Übergang in erhabene Ruhe und Intellektualität. Das oben erwähnte ewig gleiche Wesen des Menschen ist für Schopenhauer einer der zentralen Dualismen innerhalb seines Systems: nämlich sein zugleich edelstes und furchtbarstes Element. Jeder Mensch steht seinen individuellen Möglichkeiten gemäß immer auf dem schmalen Grat zwischen Vervollkommnung bis Voll- und Verkommenheit, gut und böse, Moral und Unmoral, Trieb und Intellekt, Besserung und Verfall. Dabei hat er dank seiner innerhalb der Natur singulären Erkenntnisfähigkeit als einziges Wesen die Möglichkeit, zwischen Intellekt und Wille zu wählen. Er ist so der Schlüssel zur einzig möglichen Besserung der Welt als/im Bereich der Vorstellung, das *seiner Möglichkeit nach* höchste und perfekte Wesen dieser Welt. Dieser humanistische und hoffnungsvolle Aspekt der Schopenhauer'schen Philosophie ist neben all ihrer Negativität äußerst bedeutsam und nicht zu unterschätzen. Sie findet ihre Entsprechung – neben dem Hegel der

---

<sup>922</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>923</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 362. Doch auch Schopenhauer verkennt keinesfalls die geheimnisvolle und nie ganz erklärbare Tiefe des Daseins und nähert sich mit folgendem „Geständnis“ wieder leicht den Romantikern an:

„Nie jedoch habe ich mich vermessen, eine Philosophie aufzustellen, die keine Fragen mehr übrig ließe. In diesem Sinne ist Philosophie wirklich unmöglich. [...] es giebt eine Gränze, bis zu welcher das Nachdenken vordringen und so *weit* die Nacht unseres Daseyns erhellen kann, wenn gleich der Horizont stets dunkel bleibt.“

Der romantische Gedanke von der Nachtseite der Welt und des Menschen klingt hier an, und in den letzten Gründen ist die Sphäre des Willens denn doch wohl ein nicht nur finsternes, sondern auch schwer zu fassendes Reich. (Vgl. und zitiert nach: Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter [Hrsg.]: Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 63)

<sup>924</sup> Vgl.: Ebd..

<sup>925</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 504.

romantischen Kunstform und unter dunkleren Vorzeichen – beim frühen Schelling, der festhielt, dass allein das eigene Innere über die Wirklichkeit im ganzen Auskunft geben könnte, dass im Menschen der Schlüssel zur Wahrheit liege: „Suchet die Merkmale, an denen alle die ewige Wahrheit erkennen müssen, zuerst im Menschen.“<sup>926</sup> Im Bereich des Psychologisierens, gerade in der Erforschung des Unbewussten, kommen sich die Philosophien bzw. Ästhetiken Schopenhauers und der Romantiker näher und gelangen zu das 19. und 20. Jahrhundert prägenden Erkenntnissen<sup>927</sup>. Was die Struktur und Funktionen der menschlichen Psyche angeht, so treffen sich beide Seiten in Erkenntnissen, welche die moderne Tiefenpsychologie antizipieren. In seiner Wiener Rede zu Freuds 80. Geburtstag (1936) hatte Thomas Mann darauf hingewiesen, dass Schopenhauers finsternes Willensreich mit Freuds *Unbewusstem* durchaus identisch sei, wie auch Schopenhauers Begriff des Intellekts dem Begriff des Freud'schen *Ich*, diesem der Außenwelt zugekehrten Teil der Seele, entspreche.<sup>928</sup> Diese Aussage erlaubt es durchaus, Schopenhauer auch in die Nähe der Romantik zu rücken. Beide Seiten transzendieren das Bewusstsein und kommen zu seelenkundlichen Übereinstimmungen in der Traumpsychologie, der Triebpsychologie und einem ebenfalls psychologisch grundierten Schicksalsglauben. Wird damit ein Unbewusstes erahnt, erfährt dies in der Romantik auch und bei Schopenhauer generell eine metaphysische Deutung.<sup>929</sup> Auch Hans Sedlmayr hat sich zur metaphysischen wie psychologischen Todesnähe der Romantik geäußert. Das folgende Zitat trifft *auch* und *exakt* auf Schopenhauers Willens- und Kunstmetaphysik zu:

„Dort bricht aus den Urgründen des Menschlichen eine *erhabene* Nachtansicht des Lebens, der Natur und der Antike hervor. Aber bewahrt ist in dieser Bedrohung die Würde des Menschen. Die Todesnähe der deutschen Romantik – bei Gilly, bei Beethoven, bei Kleist, Hölderlin und Novalis, bei Runge und Friedrich – ist menschlich, tragisch. Der Mensch behauptet in der Hingabe an das unnahbarer gewordene All in der Kunst sein Gesetz gegenüber dem Chaos, um das er tief weiß.“<sup>930</sup>

Tod, Erhabenheit und Kunst in Einheit mit Geist gegen undefinierbares Chaos – hier liegen die Parallelen zu Schopenhauer. Ausgehend von der Romantik überhaupt verweist Sedlmayr – wiederum gut zu Schopenhauers Ästhetik passend – auf ihren kunsthistorischen wie psychologischen Einfluss: jegliche Form von *Oneirismus* (Traumkunst), man denke an den Symbolismus, den Surrealismus oder dekadente bis neoromantische Kunst und Literatur der Jahrhundertwende, hat ihren Ursprung in der Romantik und der Behandlung des Unbewussten. Die „Ikonographie“ dieses Oneirismus hat später die Psychoanalyse geschrieben.<sup>931</sup> Beiden Seiten ist ein *metaphysischer Fatalismus* zu eigen, der die anscheinend undurchschaubare Verstricktheit des Menschen in komplexe und geheimnisvolle Zusammenhänge hervorhebt, denn das Schicksal ist der Traum, den der einzelne Mensch im wachen Zustand, aber unbewusst von seinem Leben träumt und dessen Eingebungen er instinktiv bei allen wichtigen Entscheidungen befolgt. So schrieb Gotthilf Heinrich Schubert:

„Die Reihe der unserer Lebensbegegnisse [...] scheint sich ohngefähr nach einer ähnlichen Ideenassoziation des Schicksals zusammen zu fügen, als die Bilder im Traume; mit andern Worten: das Schicksal in und außer uns, oder wie wir das bedeutende Ding sonst nennen wollen, redet die selbe Sprache, wie unsere Seele im Traume.“<sup>932</sup>

Das Unbewusste und rational Undurchschaubare wird somit zentral. Bei Goethe heißt es zu seinem *Ausdruck*: „In der Poesie ist durchaus etwas Dämonisches, und zwar vorzüglich in der unbewußten,

<sup>926</sup> Zitiert nach: Wetz, Franz Josef: Schelling zur Einführung. Hamburg 1996, S. 144.

<sup>927</sup> Vgl.: Wyss, Beat: Schopenhauer, die Kunst und das Unbewusste. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 86. Band, 2005. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 2005. Dieser kurze und prägnante Aufsatz vereint Schopenhauer, Nietzsche, Freud und Adorno bzw. ihre Behandlungen des Unbewussten.

<sup>928</sup> Vgl.: Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 65-66.

<sup>929</sup> Vgl.: Ebd., S. 66.

<sup>930</sup> Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 131.

<sup>931</sup> Vgl.: Ebd., S. 112/113.

<sup>932</sup> Zitiert nach: Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 66.

bei der aller Verstand und alle Vernunft zu kurz kommt, und die daher auch so über alle Begriffe wirkt.“<sup>933</sup> Sedlmayr hat dies kommentiert und damit auch die romantische Grundintention gemeint:

„Für die Kunst bedeutet das den Glauben, dass das eigentliche Gebiet der Kunst dort beginnt, >>wo die Vernunft nur noch zögernd ihre Schritte wagt<<, für das Leben, dass das Unbewusste etwas Wahreres, Tieferes, Ursprünglicheres gibt als das helle Bewusstsein, das der Zensur des Verstandes unterworfen ist und sich nach praktischen Zwecken richtet.“<sup>934</sup>

Die romantische Kunst ist als wichtige Wegbereiterin und Trägerin moderner Kunst überhaupt und modernen „Bewusstseins“ jedoch weit davon entfernt, ein irrelevantes und bloß fiktives Traumspiel zu sein. Neben der utopischen, schönen und edlen Romantisierung einer *zukünftigen* natürlichen und friedlichen Welteinheit werden Elemente der *bestehenden* Welt- und Gesellschaftsstruktur erstmals psychologisch-subversiv und geistesgeschichtlich nachhaltig kritisiert bzw. entlarvt. Die Abkehr von rationalem und zugleich affirmativ-dumpfem Optimismus bzw. kleingeistig-formalistischem Perfektionismus wird eingeleitet und ausgefeilt:

„Außer dem Menschen und der Natur wird dem Licht, dem Intellekt, der Komposition der Kampf angesagt. Magisch zieht die Künstler das Außermenschliche und Außernatürliche, das Dunkel, das Unwirkliche und das Unbewusste an, das Chaos und das Nichts.“<sup>935</sup>

Schopenhauer, dem es letztlich natürlich um die bewusste und rationale Entwirrung und Auflösung des romantisch-mystischen (Un-)Bewusstseinsgewebes geht und gehen muss, ist dennoch voller Respekt davor und Faszination davon, was sich überraschenderweise gerade im Spätwerk zeigt: „In den Spätschriften werden auch ihm Vokabeln wie Geheimnis, Rätsel, Wunder geläufig, und man sieht [...], dass er seine Betrachtungen über den transzendenten Fatalismus sogar >>als ein Tappen im Dunkeln<< ausgibt (P I, S. 213/221).“<sup>936</sup> Erleuchtung, Klarheit und Ruhe kennzeichnen dagegen die Schopenhauer'sche Kunstauffassung, die sich trotz diverser Gemeinsamkeiten letztlich von der romantischen abhebt. Die Kontemplationsästhetik zielt auf direktere, *reine, eindeutige* Anschauung bzw. Ideenschau im materiellen Anblick wie (dem davon untrennbaren, da in ihm manifestierten, oder besser *sichtbar gemachten*) metaphysischen (Meta-)Kontext (vgl. Hegel). Die Tendenz, die metaphysische Wesenheit zur *Anschauung* zu bringen, findet man auch in der romantischen Kunst, wenngleich das ästhetische Bestreben der Romantik laut Novalis zunächst darauf hinausläuft, die Welt in den „Geheimniß Stand“ zu erheben. Schopenhauers Formulierung, dass dem Anschein der größten Verwirrung die größte Ordnung zugrunde liegt (vgl. seine Analyse der Musik Beethovens in Abschnitt 3.), trifft indes erstaunlich genau das Konzept der romantischen Ästhetik. Dieses zielt schließlich dahin, auf der Oberfläche der Darstellung ein arabeskenhaft verwickeltes Geschehen zu präsentieren, um in der Tiefenstruktur ein untergründiges Netz von Beziehungen zu enthüllen. So erweist sich das äußerlich durch das *principium individuationis* Zerstreute innerlich als einheitliche Totalität, und die Kunst ist in der Romantik wie für Schopenhauer ein Bild der dualen Beschaffenheit der Welt.<sup>937</sup> Ordnung und Chaos, Sein und Schein hängen also bei beiden Seiten direkt zusammen, ohne wie bei Hegel starr geordnet zu werden, und verweisen auf die *universelle Dualität*. Diese wird bei Schopenhauer in statischer Ruhe und bei den Romantikern in dynamischem Werden aufgezeigt. Während Kunst die Empfindung des ruhenden *Seins* vermitteln soll, kultiviert die romantische Dichtung das Bewusstsein des permanenten *Werdens*. Ihre berühmte Definition in Friedrich Schlegels 116. Athenäums-Fragment lautet (wie schon in Kapitel I. erwähnt): „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie.“ Und weiter: „Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“<sup>938</sup> Diese Definition ist mit dem jeweiligen Begriff des dialektischen Werdens bei Hegel und Adorno zu vergleichen (s. Kapitel I.

<sup>933</sup> Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 135.

<sup>934</sup> Ebd., S. 148.

<sup>935</sup> Ebd., S. 158.

<sup>936</sup> Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 71-72.

<sup>937</sup> Vgl.: Ebd., S. 72-73.

<sup>938</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 74.

und III.). Eine Ausnahme macht die Musik, die als *direkte* Spiegelung des Willens das gesamte metaphysische Weltspektrum in Dynamik, Emotion sowie direkter, intensiver und elektrisierender Ergriffenheit des Hörers *unmittelbar* erkennen lässt. Schopenhauer ist in diesem Punkt und in seiner negativistischen Mentalität früh von Wackenroder und dessen „Kunstreligion“ beeinflusst worden; bei seiner Kunst- und Musikphilosophie und bei seiner zwischen 1812 und 1814 entwickelten „Geheimphilosophie“ des „besseren Bewußtseins“ (das dem empirischen – im Sinne von prosaisch – Bewusstsein entgegengesetzt wird), soweit diese sich auf Gegenstände der Musik bezieht.<sup>939</sup> Neben Wolfgang Pleister hat sich auch Wilfried Wenzel in einem Aufsatz zum Verhältnis von Schopenhauer und Wackenroder geäußert und beide in den zeitgenössischen musikästhetischen Gesamtkontext eingeordnet: Wackenroders Schrift „Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst“, herausgegeben von Ludwig Tieck 1799, muss in Schopenhauers Bibliothek (N, 1582) einen bevorzugten Platz eingenommen haben. Auch für Wackenroder steht die Musik unter den Künsten an oberster Stelle, weil sie kontemplativ entrückt „die mannigfaltigsten und widersprechendsten Bewegungen unseres Gemüts auf dieselben schönen Harmonien zurückführt“, weil sie „unkörperlich“ ist und ein Refugium vor der Welt vermittelt „wo wir alles Gekrächze der Welt vergessen“ können wie in einem kindlichen, traumverlorenen Paradies.<sup>940</sup> Schopenhauer formulierte dies so:

„Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an uns vorüberzieht, so ganz verständlich und doch so unerklärlich ist, beruht darauf, daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und ihre Quaal.“<sup>941</sup>

Übereinstimmung bis in die Wortwahl. Doch Schopenhauer vermied jeglichen romantischen Konflikt zwischen Gefühl und Erkenntnis zugunsten letzterer. Der Unterschied zu Wackenroder wie zu den Romantikern überhaupt ist dabei folgender: Gestaltet der Künstler bei Wackenroder in einem Werk seine innere Erwärmung und Bewegung mit Lust und Liebe nach, so sieht Schopenhauer den Komponisten aus allen Relationen zum Willen heraustreten.<sup>942</sup> Objektivität und Abstand zu emotionalen oder lustvollen Aufwühlungen bestimmen also selbst im Bereich der Musik die Schopenhauer'sche Ästhetik. Doch auch Wackenroder kannte die dunkle Seite musikalischer Erhabenheit und unterschätzte sie keineswegs, was er in der Geschichte seines alter egos Berglinger, eines zerrissenen Künstlers, festgehalten hat – durch gewaltsame Anspannung seiner versiegenden Kräfte gelingt es Berglinger, eine Passionsmusik zu schreiben, die durch durchdringende und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodien ein zeitloses Meisterwerk ist. Doch Berglinger überlebt diesen Triumph der Schöpferkraft nicht lange, er stirbt an einer „Nervenschwäche“. Berglinger/Wackenroder nimmt alles sehr ernst: er reißt Distanzen zwischen Kunst und Leben auf, um letzteres zu transzendieren, und beklagt diese Distanz, weil er sich nun vor der Lebensfremdheit der Kunst und des Kunstschaffenden ängstigt, ohne der für ihn dunklen und geheimnisvollen Welt einen Halt finden zu können.<sup>943</sup> Der folgende Passus aus Friedrich Schlegels „Lucinde“ (1799) dürfte hier eine passende Ergänzung darstellen: „Die wenigen Anwandlungen von Nüchternheit, die ihm noch übrigblieben, erstickte er in Musik, die für ihn ein gefährlicher, bodenloser Abgrund von Sehnsucht und Wehmut war, in dem er sich gern und willig versinken sah.“<sup>944</sup> Wenzel hat auch starke (kritische wie musikästhetische) Parallelen zwischen Schopenhauer und E. T. A. Hoffmann festgestellt – obwohl keine gegenseitige Rezeption überliefert ist – und diese in Relation zu Wackenroder'schen gesetzt: Hoffmann bemühte sich, den Riss zwischen Kunst und Leben bei Wackenroder durch skurrile

---

<sup>939</sup> Vgl.: Pleister, Wolfgang: Wackenroder, E. T. A. Hoffmann und Schopenhauer. Ihre Antworten auf das Leiden in und an der Welt. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 199.

<sup>940</sup> Vgl. und zitiert nach: Wenzel, Wilfried: Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell? In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 162.

<sup>941</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 1, S. 331.

<sup>942</sup> Vgl.: Wenzel, Wilfried: Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell? In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 162.

<sup>943</sup> Vgl.: Ebd., S. 200-201.

<sup>944</sup> Schlegel, Friedrich: Lucinde. Berlin, Wien 1980, S. 53.

Satire und Ironie zu kitten, beispielsweise in den Geschichten über den Musiker Kreisler.<sup>945</sup> Die Bedeutsamkeit und machtvolle Wirkung der Musik ist bei Schopenhauer wie bei den beiden Komponistengenies Berglinger (Wackenroder) und Kreisler (Hoffmann) durchaus vergleichbar: Erhabenheit, Idealität, Macht und Erlösung aus weltlichen Zwängen und Beschränktheiten.<sup>946</sup> Gegen das in der Romantik so oft unermesslich-unberechenbare dunkle Chaos setzte Schopenhauer, dessen Musikauffassung noch genauer behandelt wird, allerdings generell philosophische Klarheit sowie kühle Reflexion und zog ästhetische Konsequenzen. Er entwarf eine Ausdrucksästhetik mit sozusagen umgekehrter Zielrichtung: nicht der Künstler drückt sich aus, sondern dieser hält nur intuitiv-genial erkennend fest, wie und was der Wille ausgedrückt hat. Das ist keine Schaffens-, sondern eine souverän-geniale *Erleidensästhetik*. Entgegen jeder Möglichkeit verwandelte Schopenhauer (im Absprung von Hegel) den Scheincharakter der Musik in einen *absoluten Aussagecharakter*. Voraussetzung dafür ist die Überzeugung, dass die Musikentwicklung jetzt zu einem gewissen Ende gekommen sein muss. Diese Überzeugung teilt er mit der romantischen Musikästhetik.<sup>947</sup> Zu einer weiteren und deutlicheren Übereinstimmung beider Seiten kommt es bei der Charakterisierung des genialischen, ewig suchenden Künstlers und dessen alltags- wie werkimmanenter Sozialkritik. Zunächst Schopenhauers teilweise von Tieck beeinflusste Philisterkritik: Der *Philister* ist ihm ein Mensch, der im Theoretischen wie im Praktischen nur an dieser Welt der Zeitlichkeit sein Genüge findet, der sich mit dem Leben, wie es ist, zufriedengibt. Der Gegentypus ist das *Genie*, vor dem das Leben als etwas Fremdes liegt, mit dessen Beschaffenheit er sich niemals abfinden kann. Schopenhauer entfaltete einen regelrechten *Geniekult*, der ausgeprägte Züge eines idealen Selbstporträts aufweist und weitgehend eine Legitimation seines Denk-, Erkenntnis- und Lebensstils darstellt: „Genialität als Fähigkeit zu erlösender Idealität“. Diese Fähigkeit ist eine Frucht des „besseren Bewusstseins“, das sich im Theoretischen als Genie, im Praktischen [...] als Tugend und Askese äußert.<sup>948</sup> Pikulik hat dieses Modell auf *produktives wie rezeptives* Künstlertum bei den Romantikern und Schopenhauer angewendet, das im genialischen Leben eine Mischung aus obiger Theorie und Praxis, aus weltlicher Existenz und Metaphysik darstellt, die auf eine *primär ästhetische Erkenntnisweise* hinausläuft: Geheimnisse und kreative Sinnsuche, Rätsel und Wunder bestimmen ihre Welt im Positiven, Ungenügen an der Wirklichkeit und Abneigung gegen alles Philiströse bestimmen ihr Leben und Schaffen.<sup>949</sup> Kennzeichen genialer Menschen ist nämlich auch für Schopenhauer zunächst das *Ungenügen an der Alltagswirklichkeit*. Sein Genie ist wie der romantische Künstler im eigentlichen Sinne *Ästhet*, da er mit großem Interesse und Intellekt sieht bzw. wahrnimmt. Und zwar auch das, was anderen verborgen bleibt. Pikulik hat allerdings am Ende seines Vergleiches eine treffende, doch eventuell zu strenge Bilanz gezogen und Schopenhauer letztlich von der Romantik distanziert – er sieht den Schopenhauer'schen Pessimismus in unüberwindlichem Gegensatz zum romantischen Utopismus:

„Zwar entstammen beide Richtungen demselben weltschmerzlichen Lebensgefühl, sie divergieren aber im Versuch der Überwindung. Die romantische Kunst erstrebt die Ganzheit der Welt und des Menschen als ästhetischen Vorschein einer Welterlösung, auch wenn die Überschreitung vom bewussten zum unbewussten Seelenleben teilweise ein desillusionierendes Ergebnis zeitigt. Schopenhauer dagegen plädiert für die Emanzipation von dem metaphysischen Urgrund, den er den Willen nennt. Die letzte therapeutische Konsequenz liegt für ihn in einem den Willen radikal verneinenden asketischen Quietismus. Dafür gibt es keinerlei Pendant in der Romantik. Ihr Wesen, so hören wir von E. T. A. Hoffmann, aber auch von anderen ihrer Vertreter, ist die unendliche Sehnsucht.“<sup>950</sup>

<sup>945</sup> Vgl.: Wenzel, Wilfried: Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell? In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 202.

<sup>946</sup> Vgl.: Ebd., S. 203.

<sup>947</sup> Vgl.: Wenzel, Wilfried: Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell? In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 163.

<sup>948</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 206.

<sup>949</sup> Vgl.: Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 74-75.

<sup>950</sup> Ebd., S. 77.

Damit ist sie für Schopenhauer dem Willen hörig und wurde letztlich von ihm (wie von Hegel) abgelehnt. Trotz dieser Schlussfolgerung kann Schopenhauer in einer bestimmten, von Mann definierten Weise als romantisch bezeichnet werden. Was gemeint ist, ist

„sein Extremismus, eine grotesk-dualistische Kontrasthaftigkeit seiner Natur, die man als *romantisch* im pittoresken Sinn des Wortes ansprechen muss, und die ihn von Goethes Sphäre weiter entfernt, als sein Bewusstsein es sich je träumen ließ“.<sup>951</sup>

Doch:

„Schopenhauers Geistesform, jene gewisse dualistisch-groteske Überreiztheit und Überheiztheit seines Genies ist weniger romantisch als *modern* [...]. In dieser Beziehung steht Schopenhauer zwischen Goethe und Nietzsche, er bildet den Übergang zwischen ihnen – >moderner<, leidender, schwieriger als Goethe, aber sehr viel >klassischer<, robuster, gesunder als Nietzsche [...].“<sup>952</sup>

Im Bereich der Philister- und Kleingeisterkritik sind Schopenhauer und die Romantiker sich allerdings (wie bereits erwähnt) wieder sehr nah. Der folgende Satz Friedrich Schlegels könnte auch von Schopenhauer stammen bzw. auf diesen bezogen sein; darauf, dass „er diese leeren Menschen, ihre kleinen Verhältnisse und Mißverhältnisse und das ganze Spiel geheimer Absichten und Rücksichten nicht genau beobachtet und also gründlich verachtet hätte“.<sup>953</sup> Bemerkenswert und im Kern stark romantisch ist zudem Schopenhauers (wohl auch von Goethes Ideal des freien Weltbürgers beeinflusste) Aufhebung des Eurozentrismus in Philosophie und Kunst-, Kultur- sowie Literaturgeschichte. Orient und Okzident sind, ganz im Gegensatz zur Hegel'schen und aller anderen bisherigen Philosophie, bei Schopenhauer tendenziell gleichwertig. In seinen Betrachtungen der Welt, vor allem Europas und Asiens, dachte Schopenhauer stets international und interkulturell. Ein weiteres Element seiner Unzeitgemäßheit und Aktualität. Ansonsten und insgesamt stand er – trotz vieler Parallelen und teils episodischen, teils dauerhafter Berührungsmomente mit romantischen Gedanken, Intentionen und poetischen Perspektiven – unabhängig und vereinzelt, eher der Aufklärung und dem Humanismus nahestehend – am Rande der Romantik, vergleichbar etwa mit Giacomo Leopardi oder Friedrich Hölderlin.

Schelling als romantischer Philosoph schaffte es – beispielsweise und wie oben behandelt – gerade noch, durch den christlichen Gott und das Ideal der universellen Liebe die (theistische) Geistigkeit über den (atheistischen) Willen siegen zu lassen: „Schelling bezog gewissermaßen Position zwischen zwei gegensätzlichen Tendenzen; er ging einen mittleren Weg zwischen traditionellem Theismus und modernem Atheismus.“<sup>954</sup> Dafür ist es bei den nachfolgenden Atheisten zu spät: bei Schopenhauer steht der Wille für die subjektiv-triebhafter Seite von Mensch und Natur, während die Vorstellung Objektivierung und somit objektiv ist und den Intellekt anspricht. Nietzsche wird diese beiden Dimensionen in „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“ (1872)<sup>955</sup> als das *Dionysische* (W.) und das *Apollinische* (V.) in seine Ästhetik einfließen lassen. Die Vorstellung *muss* sinnlich erfasst und verstanden werden und schließt die Kunst und Ästhetik als ihre höchste und anspruchsvollste Ebene mit ein (s. u.). Der Wille, der immer ein Wille zum Leben und zur Selbsterhaltung ist, hat die Funktion eines *Absolutums*, jedoch nur formal und ex negativo, da Schopenhauer ein formal wie inhaltlich positives Absolutum im Hegel'schen Sinne ablehnt. Simmel hat dieses Verhältnis charakterisiert:

„Alle Philosophie beruht darauf, dass die Dinge immer *noch* etwas sind. [...] Die ganze Philosophie Schopenhauers ist ein Weg zum Ding-an-sich. [...] Schopenhauer aber, der von innen her Philosoph war,

---

<sup>951</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main 1990, S. 573.

<sup>952</sup> Ebd., S. 576.

<sup>953</sup> Schlegel, Friedrich: Lucinde. Berlin, Wien 1980, S. 47.

<sup>954</sup> Wetz, Franz Josef: Schelling zur Einführung. Hamburg 1996, S. 175.

<sup>955</sup> Vgl.: Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung, erster Band. Hrsg. Von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1972.

hatte von vornherein ein charakteristisch-inhaltlich gefärbtes Weltgefühl, das auf das absolute Sein, auf die einheitliche Totalität aller Mannigfaltigkeiten ging.<sup>956</sup>

Dabei ist zu erwähnen, dass Schopenhauer stets, auch außerhalb seiner Ästhetik, die selbständige *anschauliche Erkenntnis* in den Vordergrund stellt und im Gegensatz zu Kant und Hegel vom individuell Manifestierten auf das (bei diesen noch autoritärer und konventioneller geprägte) Absolute schließt, also in seinem Fall von der Vorstellung auf den Willen. Mit kritischem Blick auf Schelling bemerkte Schopenhauer bereits in seiner Dissertation, dass die alltägliche empirische Anschauung die wahrhaft intellektuelle ist.<sup>957</sup> Sein Blick ist stets auf faktische Wahrheiten und deren Zusammenhänge gerichtet:

„Das Leben ist eine Sprache, in der uns eine Lehre eingegeben wird. Könnte diese Lehre uns auf eine andere Weise beigebracht werden, so lebten wir nicht. Nie werden daher Weisheitssprüche oder Klugheitsregeln die Erfahrung ersetzen und so ein Surrogat für das Leben selbst sein.“<sup>958</sup>

Alles andere gilt ihm als Spekulation, Fiktion und Augenwischerei. Bei Goethe heißt es zur lebensnahen Anschaulichkeit: „Eine bedeutende Schrift ist, wie eine bedeutende Rede, nur Folge des Lebens.“<sup>959</sup> Dies ist die objektiv-materialistische Seite der Schopenhauer'schen Philosophie und Metaphysik. Es gibt allerdings noch eine andere: Im Zusammenhang mit Schopenhauers vom Hinduismus und Buddhismus inspirierten Modell der Welt/des Lebens als Traum bzw. der unter dem *Schleier der Maja* (s. u.) verborgenen objektiven (Welt-)Wahrheit und Erlösung – im individuellen Verneinen des Willens und seiner Selbst sowie dem daraus folgenden Eingehen in die absolute Objektivität und Egalität des Nichts, sozusagen dem Erwachen aus dem der Maja unterworfenen Traum – schränkte Simmel mit Blick auf Hegels Absolutes angemessen ein:

„In diesem übersubjektiv-einheitlichen Sinne muss Schopenhauer freilich das Absolute ablehnen, weil ihm die unmittelbar gegebene Wirklichkeit ein täuschender Schimmer und Traum vergehender Seelen ist, ein zum Zerreißen bestimmter Schleier über der *wirklichen* Wirklichkeit.“<sup>960</sup>

Simmel sah Schopenhauers Willen als metaphysische Totalität *hinter* und *in* den einzelnen Erscheinungen. Alles in der Welt ist zugleich Wille *und* Vorstellung. Damit „bleibt dieses Weltbild nach dem Absoluten hin orientiert, das Schopenhauer mit so starken Worten verwirft“.<sup>961</sup> Für Simmel ist der Wille ein *Subjekt-Objekt*, ähnlich wie Hegels Weltgeist, die absolute Wirklichkeit innerhalb der Vorstellungswelt. Er ist der Selbsterkenntnis fähig und erkennt sich im Menschen *selbst* wieder:

„Wir haben, an diesem einen Punkt, an welchem das Wesen *sich* erscheint, außer der Erscheinung auch noch das An-sich derselben: *wir haben es, weil wir es sind*. [...] In dieser Stellung des Subjekts als Gemeinbesitz der Erscheinung und des Dinges-an-sich, als Bürgers beider Welten, wurzelt die Metaphysik Schopenhauers, sie bestimmt die Linie des Weges, auf dem er zu dem Absoluten des Daseins gelangt.“<sup>962</sup>

Adornos Beschreibung dessen, was für ihn (wie für Schopenhauer und Simmel) *Metaphysik* (aus Adornos Perspektive im traditionellen Sinne) *überhaupt* ist, passt hier exakt:

---

<sup>956</sup> Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 193.

<sup>957</sup> Vgl.: Schopenhauer, Arthur: Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 66.

<sup>958</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 13.

<sup>959</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 203.

<sup>960</sup> Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 196.

<sup>961</sup> Ebd., S. 198.

<sup>962</sup> Ebd., S. 201.

„Es liegt darin, dass die Metaphysik eine Lehre sei, die eine Welt annimmt, die hinter *der* Welt liegt, die wir kennen und kennen können [...], dass hinter der Welt der Erscheinungen, als die wahrhaft wirkliche, bleibende, ansichseiende, unveränderliche, eine Welt von Wesenheiten verborgen sei, die zu enträtseln und zu enthüllen die Aufgabe der Philosophie sein soll.“<sup>963</sup>

Daraus und aus der Erkenntnis, dass der Wille und die durch ihn bedingten Impulse und Taten *unbewusst* geschehen und erst nachträglich durch den Intellekt in der Analyse der entsprechenden Vorstellungen bzw. Einzelercheinungen analysiert und gespiegelt werden, resultiert:

„Das tiefe Gefühl, das unser Leben begleitet: dass wir in jedem Augenblick zugleich Zuschauer und Akteure, Erscheinung und letzter Grund der Erscheinung, Geschaffene und Schaffende sind – dies wird ihm das erste Pfand der philosophischen Deutung des Daseins.“<sup>964</sup>

Simmel sprach von „einem Mittelzustand zwischen Sein und Erkennen, den man den metaphysischen Zustand nennen könnte“.<sup>965</sup> Er verwies auf Schopenhauers Leistungen in der Willensmetaphysik: die Entdeckung eines geheimnisvollen sowie tendenziell unheimlichen bis bösen Absoluten und des Unbewussten. Schopenhauer hat klar veranschaulicht, dass ein nie ganz fassbares Absolutes und Unendliches unsere Endlichkeiten, Zufälligkeiten und Relativitäten trägt. Dabei kann nicht auf eine hypostasierte Vernunft oder auf kulturelle Affirmation gebaut werden. Schopenhauer stellte sich als Erster gegen jeglichen Kult der Ratio, da er erkannte,

„dass schon die Vorstellungsinhalte und die verstandesmäßigen Verkettungen als seelische Vorgänge eine Triebkraft voraussetzen, die jenseits der bloß ideellen, bloß logischen Beziehungen jener Inhalte lebt [...] indem er dieses Sein nun inhaltlich als jenes metaphysische Getriebenwerden charakterisiert, jene dunkle Begehrlichkeit unseres Wesens, die als die Ruhelosigkeit des Wollens in die Erscheinung tritt“.<sup>966</sup>

In der Willensmetaphysik Schopenhauers werden demnach Logik und Vernunft zugunsten eines metaphysischen Fatums zurückgestellt. In ihr

„scheidet sich das Ganze des Lebens von der Summe seiner Einzelheiten und wird zu jener bloß tatsächlichen Einheit, die wir zwar in diesem Einzelnen als dessen Substanz, zugleich aber dahinter als das dunkle Verhängnis des Lebens überhaupt fühlen – das Verhängnis, welches nicht zu dem Leben hinzukommt, sondern welches das Leben selbst ist“.<sup>967</sup>

Simmel sah entsprechend Schopenhauers Philosophie und vor allem die Willensmetaphysik als absoluten Ausdruck für den inneren Zustand des modernen Menschen, der sich mit aus Rastlosigkeit resultierender Unzufriedenheit gut beschreiben lässt.<sup>968</sup> Dies ist einer der Punkte, an die u. a. Simmel selbst, Marx und die „Frankfurter Schule“ innerhalb ihrer „kritischen Theorie“ direkt anschließen. Im Gegensatz zu diesen ist Schopenhauers kritischer Ansatz allerdings noch wesentlich metaphysischer fundiert und in den meisten Fällen negativer; die Zerrissenheit, Gewalt und Gefahr des menschlichen Lebens brutal und ohne Illusionen verdeutlichend: „Er weiß, besser als Marx, dass alle Hilfe, aller Protest, aller Kampf gegen Not und Grausamkeit immer nur Teilerscheinungen des großen allgemeinen Elends aufheben können, um alsbald anderen Platz zu machen.“<sup>969</sup> Auf Hunger folgt Durst, auf Schmerz Langeweile, auf Krankheit Angst, Armut etc. Ursache all dessen ist und bleibt der Wille, was im Folgenden genauer dargestellt werden soll. Die Konzeption der *Welt als Wille und Vorstellung* beruht auf Empirie und Anschaulichkeit sowie Wahrheitsliebe und Moralität. Anschauung statt Absolutem, nachvollziehbare Analogien statt abstrakter Begriffe sind die

---

<sup>963</sup> Adorno, T. W.: Metaphysik. Begriff und Probleme. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 13. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 1998, S. 11.

<sup>964</sup> Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 203.

<sup>965</sup> Ebd., S. 205.

<sup>966</sup> Ebd., S. 209-212.

<sup>967</sup> Ebd., S. 213.

<sup>968</sup> Vgl.: Ebd., S. 178.

<sup>969</sup> Schopenhauer, Arthur: Ein Lesebuch. Hrsg. von Hübscher, Arthur und Angelika. Wiesbaden 1980, S. 18.

revolutionären Ansätze Schopenhauers, die auch als seine „Kopernikanische Wende“ bezeichnet werden. Auf solchen Grundlagen erheben sich die vier Bücher von „Die Welt als Wille und Vorstellung“, die in zwei Betrachtungsfolgen Erkenntnistheorie und Naturphilosophie, Ästhetik und Ethik behandeln. In eigentümlicher Verschränkung steht das dritte Buch auf dem Boden des ersten, das vierte auf dem Boden des zweiten. Die *Kunst* wird über die Erkenntnis gestellt, die *Sittlichkeit* schließlich über die Natur. Es sind die *Ethik* und ihr Konflikt mit dem universellen Willen, auf die das ganze Werk letztlich hinzielt.<sup>970</sup> Kern des Werkes ist der oben erwähnte allgegenwärtige Bezug zum Willen: ob nun deskriptiv, analytisch oder kritisch, Schopenhauer befasst sich durchweg, mittel- oder unmittelbar, mit diesem Ausgangspunkt seines Systems, wie auch Mann entdeckt hat:

„Es ist ein Phänomen von einem Buch, dessen Gedanke, im Titel auf die kürzeste Formel gebracht und in jeder Zeile gegenwärtig, nur einer ist und in den vier Abschnitten oder besser: symphonischen Sätzen, aus denen es sich aufbaut, zur vollständigsten und allseitigsten Entfaltung gelangt – ein Buch, in sich selber ruhend, von sich selbst durchdrungen, sich selber bestätigend.“<sup>971</sup>

Grundlage bleibt also stets der *Wille*: einheitlich, unergründlich und unveränderlich, außerhalb von Raum und Zeit, ohne Ursachen und Zweck, *unersättlicher Wille zum Leben*.<sup>972</sup> Hier ist auf die sukzessiven Objektivierungs- bzw. Manifestationsstufen des Willens in der Natur einzugehen, dessen Richtung das Streben nach zunehmendem Intellekt und allgemeiner Verfeinerung ist. Der Wille beginnt in toter Materie als Naturkräfte wie Schwere, Elektrizität oder Magnetismus zu existieren und entwickelt sich dann über das Pflanzen- und Tierreich hin bis hin zum intelligenten Menschen. Diese Steigerung erinnert an Hegel, ist aber, anders als bei diesem, nicht historisch, sondern evolutionär bedingt. Das eigentlich angestrebte, doch schwer erreichbare Ideal ist der Primat des Intellekts vor dem Willen. Simmel hat den – auch metaphysischen – Wert von Erkenntnis und Erkenntnisinteresse beschrieben:

„Auch wer annimmt, dass das menschliche Erkennen eine im Kampf ums Dasein gezüchtete Waffe ist, kann ihm nicht die Selbständigkeit des Interesses und Wertes absprechen, die es schließlich erworben hat, sodass es zu Endzweck geworden ist, in dessen Dienst sich das Leben des Erkenntnissuchers stellt – statt dass es seinerseits ein Mittel des Lebens sei. Schopenhauers Lehre, dass der Intellekt sich dem Dienst des Willens entreißen könne, drückt dies in metaphysischem Zusammenhang aus.“<sup>973</sup>

Der Mensch krönt die Hierarchie der verschiedenen Willensobjektivierungen und hat daher auch als einziges Element der Natur, den Willen durch seinen erhöhten Intellekt (in sich wieder-) zu erkennen, zu analysieren und vor allem, ihn zu verneinen, abzutöten und damit zu überwinden. Letzteres ist das Ziel der Schopenhauer'schen Ethik, die darin so humanistisch und moralisch wie revolutionär und subversiv ist. Und – empirisch wie philosophisch – notwendig: Wille ist Primat, ist Wesen und entäußert sich in seine verschiedenen Entscheidungen. Im Kosmos und in der irdischen Sphäre, im Körper, in der Sphäre des Bewusstseins – *überall Wille*. Wille ist das ontische Prinzip Unruhe, das Prinzip Individuation, das Prinzip Egoismus, das Prinzip Übel in allen Erscheinungen der Welt.<sup>974</sup> *Alles* ist dementsprechend negativ vom Willen betroffen. Und *Alles* soll durch die Willensverneinung von ihm befreit werden. Briese ordnet Schopenhauers Willenskonzeption auch philosophiegeschichtlich ein und verdeutlicht ihre Herkunft, Modernität und Sprengkraft so noch über das Schopenhauer'sche System hinaus: Schopenhauer steht für ihn nicht in der eher plebejisch-philosophischen Tradition der *Triebentfaltung*, sondern in der aristokratisch-philosophischen Tradition der *Triebbezühlung*. Der Wille ist nicht die zivilisatorische *Treibkraft*, sondern die

---

<sup>970</sup> Vgl.: Ebd., S. 9-10.

<sup>971</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main 1990, S. 556.

<sup>972</sup> Vgl.: Schopenhauer, Arthur: Ein Lesebuch. Hrsg. von Hübscher, Arthur und Angelika. Wiesbaden 1980 und S. 11 und S. 8 in der Einleitung dieser Dissertation.

<sup>973</sup> Simmel, Georg: Der Fragmentcharakter des Lebens. Vorstudien zu einer Metaphysik. In: Aufsätze und Abhandlungen 1909-1918, Band 2. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 204.

<sup>974</sup> Vgl.: Briese, Olaf: Willensmetaphysik. Die praxisphilosophischen Ansätze von Bloch und Schopenhauer. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 163.

zivilisatorische *Störkraft* schlechthin. Der Wille ist *das genuin Böse*, ist der Einbruch der Natur in die Sphäre der Geschichte und des Geistes. Er ist eine unhintergehbare Macht *über, um und in* den Menschen. Das war, stellt man Schopenhauer in den damaligen geschichtlichen Kontext, von der ganzen Anlage her eine Opposition gegen romantische Philosophie, gegen die romantische Natur- und Willensverklärung. Für Schelling „gibt (es) in der letzten Instanz gar kein anderes Sein als Wollen. Wollen ist Ursein, und Selbstbejahung“. Auch Fichte deklarierte nach seiner Wende vom Sollen zum Wollen nach der Jahrhundertwende: Der Wille ist „das lebendige Princip der Vernunft“, ist selbst die Vernunft. Und er hielt ihn „für den eigentlichen Sitz der sittlichen Güte“. Schopenhauer opponierte dagegen. Aber mit seinem System baut er auf diese Ansätze auf, er baut sie aus, überwindet sie, universalisiert den Willen, um ebenso universell an seiner Negierung, seiner Verneinung zu arbeiten. Er universalisiert ihn im Rückgriff auf Kants Weltbegriff, so dass die Welt zum Willen wird. Und so wie Wille bei Schopenhauer ein schlechthiniges Übel ist, sind Ding an sich und Welt voller Übel.<sup>975</sup> Diese Erläuterungen decken sich mit den bisherigen Untersuchungen zu Schelling, der Romantik und Schopenhauers Verbindung mit diesen und dem deutschen Idealismus innerhalb dieses Kapitels. Es wird wiederum deutlich, wie weit Schopenhauer über seine Vorgänger hinausgegangen ist; der Wille ruft nämlich in seiner Unauslöschlichkeit und kompromisslosen Impulsivität – eigentlich gegen die Natur des intelligenten Menschen und dessen Einsicht gerichtete – Probleme von einer ganz eigenen Perfidie hervor:

„Der Wille ist zielloses Streben, ewig erneuerte Begierde. Alle Erfüllung und Befriedigung, alles Glück ist trügerisch, alle Lust nur flüchtige Aufhebung einer Unlust, sie erlischt, um neuer Unlust, neuem Begehren, neuem Mangel, neuen Schmerzen Platz zu machen. Und am Ende steht der Tod, – die große Zurechtweisung, die der Wille zum Leben erhält.“<sup>976</sup>

Er ist unfassbar stark und die primäre Macht im Menschen und allen anderen Wesen. Er dominiert und manipuliert selbst beim in Relation hochintelligenten und differenzierten Menschen den ihm stets sekundären Intellekt, wobei er diesem undurchsichtig und ein ewiges Rätsel bleibt. Die Essenz des Willens ist niemals erkennbar und niemals verständlich, da er eine ursprüngliche, ja absolute metaphysische Macht und unbewusste Apriorität besitzt, die selbst dementsprechende Versuche des Intellekts motiviert, steuert und abblocken kann. Er ist und bleibt ewig *Subjekt-Objekt*, während der Intellekt nach maximaler Objektivität strebt und somit an der Erkenntnis des Willens *als Objekt* scheitern muss. Mann hat den Willen entsprechend definiert:

„Der Wille war der letzte und nicht weiter reduzierbare Urgrund des Seins, die Quelle aller Erscheinungen, der in jeder einzelnen von ihnen vorhandene und wirksame Hervorbringer, Hervortreiber der gesamten sichtbaren Welt und allen Lebens, – denn er war der Wille zum Leben.“<sup>977</sup>

Der Wille ist unabhängig von jeglicher Erkenntnis, auch von der eines Wertes des Lebens, er ist „etwas von dieser durchaus Unabhängiges, ganz Ursprüngliches und Unbedingtes, ein blinder Drang, ein gründlich-grundloser, absolut unmotivierter *Trieb*“.<sup>978</sup> Dieser Trieb hat gravierende sowie stagnierende Folgen universellen Ausmaßes: er zwingt und hetzt alle Lebewesen zum Jagen, Gieren und dauerhaften Enttäuschtwerden, was Mann dazu bringt, die Welt im (metaphysischen) Geiste Schopenhauers zu sehen:

„Ist denn das Leben eine Hölle? Nicht ganz, nur annähernd und eine Art Vorgeschmack davon. Höllenähnlich gewiss; denn dass jede Ausprägung des Willens zum Leben, welcher die metaphysische Torheit selbst, ein schrecklicher Irrtum, eine Sünde, die Sünde an sich ist, immer nur etwas Höllenverwandtes sein kann, steht von vornherein fest.“<sup>979</sup>

---

<sup>975</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 162-163.

<sup>976</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main 1990, S.12.

<sup>977</sup> Ebd., S. 537.

<sup>978</sup> Ebd.

<sup>979</sup> Ebd., S. 542-543.

Schopenhauers entsprechende Zusammenfassung lautet: „Die Welt selbst ist das Weltgericht.“<sup>980</sup> Resultat ist für Mann der Schopenhauer'sche Pessimismus, den er weitsichtig als psychologischen Realismus negativer Prägung erkennt.<sup>981</sup> Aus diesem scheinbar ausweglos fatalistischen und geradezu sadistischen Willensmodell ergeben sich drei Konstanten der Schopenhauer'schen Metaphysik:

- **Alles Glück ist negativ**, da täuschend, kurz und illusorisch, während Mangel, Begierde und daraus resultierend Schmerz und Leiden positiv, da überall real vorhanden und sich selbst immer wieder (re-)generierend sind. So ist das Glück eine dem Zufall und der Subjektivität unterworfenen Akzidenz, während das Leiden bzw. Schmerz und Mangel objektiv und konstant – da natürlich determiniert – sind. Und wenn es doch einmal zu Glücksmomenten kommt, sind sie oft sogar unbewusst: wir fühlen z. B. die Sorge, aber nicht die Sorglosigkeit. Wir erkennen die drei größten Güter des Lebens (Gesundheit, Jugend und Freiheit) erst, wenn wir sie verloren haben. Auch sie sind Negationen. Unser Dasein ist dann am glücklichsten, wenn wir es am wenigsten spüren.<sup>982</sup> Mit Oscar Wilde gilt so insgesamt: „Das Leben ist eine große Enttäuschung.“<sup>983</sup>
- Hieraus folgt das sogenannte **Pendel zwischen Langeweile und Schmerz**: Ungestillte Begierde erzeugt Leiden, gestillte aber saturierte Langeweile (*ennui*) und somit neuen Mangel. Der scheinbar Zufriedene wird schnell „krank vor Langeweile, jenem schrecklichen *taedium vitae*, das alle befällt, denen das Leben nichts versagt“.<sup>984</sup> Der Wille sucht sich sofort neue Kanäle in den Gedanken und Taten des von ihm getriebenen und geköderten, nach stets erneuerter scheinbarer Befriedigung gierenden Individuums, das von einer Illusion zur nächsten stolpert, dementsprechend Leid auf Leid bzw. Enttäuschung auf Enttäuschung erfährt und einen Fehler nach dem anderen begeht. Er befindet sich in einem unaufhörlichen Spagat zwischen Wollen und Erreichen, einer zwanghaften und sinnlosen Verkettung von Motiven und Anstrengungen. Dabei kann er seinem von vornherein durch Determination festgelegten und unveränderlich-unausweichlichen Quantum Schmerz nicht entkommen. Dieses Quantum *muss* durchlitten werden und alle Bedürfnisse und Genüsse sind bloß schale Ablenkungen und Illusionen. Der Schmerz des Lebens lässt sich nicht abwälzen, sondern ändert bei entsprechenden Versuchen bloß seine Gestalt. Ein Goethe-Wort aus dem „Faust“ verdeutlicht den Zusammenhang:

„So tauml' ich von Begierde zu Genuß  
Und im Genuß verschmacht ich nach Begierde.“<sup>985</sup>

Eine weitere literarische Umschreibung verdeutlicht, dass auch geistige Genüsse nicht von Willensgier frei sind: „Jene Neugier auf das Leben [...] schien mit der Befriedigung nur noch zu wachsen. Je mehr er wusste, desto mehr begehrte er zu wissen. Er hatte einen wahnsinnigen Hunger, der umso gieriger wurde, je mehr er ihn stillte.“<sup>986</sup> Eine im Kern absurde Diskrepanz, die völlig dem Zufall unterworfen ist und dem Menschen seine Autonomie raubt. Rudolf Malter hält das Schopenhauer'sche Pendel für den empirischsten Ansatz Schopenhauers, für eine „weder von Heidegger noch anderen Vertretern der Existential-/Existenzphilosophie erreichte Beschreibung des menschlichen Daseins als Pendelbewegung von Leiden, Langeweile, Glücksillusion und Tod“.<sup>987</sup> Die

<sup>980</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 25.

<sup>981</sup> Vgl.: Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main 1990, S. 540.

<sup>982</sup> Vgl.: Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 668-669.

<sup>983</sup> Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, S. 188.

<sup>984</sup> Ebd., S. 154.

<sup>985</sup> Zitiert nach: Pikulik, Lothar: Zweierlei Krankheit zum Tode. Über den Unterschied von Langeweile und Melancholie im Lichte der Philosophie Schopenhauers. Mit einer Anwendung auf die Literatur. In: Melancholie in Literatur und Kunst. Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur I. Hrsg. von Engelhardt, Dietrich u. a. Hürtgenwald 1990, S. 186.

<sup>986</sup> Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, S. 137.

<sup>987</sup> Malter, Rudolf: Was ist heute an Schopenhauers Philosophie aktuell? In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 15.

unaufhörliche Fortführung der Pendelbewegung geschieht ganz automatisch, wie Schopenhauer festgehalten hat:

„Die Welt ist eine Maschine, welche durch das Bedürfnis (also den Schmerz) in Bewegung gesetzt wird. Nur durch eine Illusion nimmt das Bedürfnis die Maske des Reizes an. [...] Die Welt lebt und bewegt sich, weil sie muß, und gibt dabei das sonderbare Schauspiel ab, welches die Kunst nicht müde wird zu wiederholen.“<sup>988</sup>

Technische Analogien und Bilder finden sich beim fortschrittskritischen Schopenhauer stets in negativen Kontexten. Das obige Beispiel der Welt-Maschine wird durch häufige Vergleiche willensdeterminierter Menschen mit Marionetten und Automaten ergänzt. Ein weiteres Beispiel: „Die Menschen sind Puppen, die nicht von äußeren Fäden gezogen, sondern von einem inneren Urwerk [dem Willen, Anm.] getrieben werden...“<sup>989</sup> Sozusagen ein Heckantrieb ins Fegefeuer. Diese negativ und kritisch gefärbte Technik-Metaphorik findet sich im 20. Jahrhundert (noch angemessen verstärkt) bei Horkheimer und Adorno (vgl. u. a. „Dialektik der Aufklärung“). Der Wille dominiert oftmals maskiert das Leben und Interagieren der Menschen, kann sich aber auch offen zeigen und all ihre Missgunst, Aggression, Gewalt und primitive Börsartigkeit offenlegen. Im Allgemeinen „ist in der bürgerlichen Gesellschaft an die Stelle des Rechtes des Stärkeren das des Klügeren getreten“.<sup>990</sup> Dies bedeutet Kalkül, scheinbare ethische Rechtschaffenheit sowie Status- und Besitzdenken allerorten. Doch in extremen Zuständen des Krieges, der Naturkatastrophen oder anarchischen Revolutionen ist kein Platz mehr für all diese Schauspielerei, Doppelmoral und besitzwahrende und -mehrende Ideologie. All dies weicht plötzlich roher Gewalt und ungezügelterm Egoismus:

„Wenn der staatliche Schutz entfällt, zeigt sich die wahre Natur der meisten Menschen: unersättliche Habsucht, niederträchtige Geldgier, tief versteckte Falschheit und tückische Bosheit. Allein ohne den Zwang der Gesetze und die Notwendigkeit der bürgerlichen Ehre würden dergleichen Vorgänge ganz an der Tagesordnung sein. Kriminalgeschichten und Beschreibungen anarchischer Zustände muß man lesen, um zu erkennen, was, in moralischer Hinsicht, der Mensch eigentlich ist.“<sup>991</sup>

Übelwollen, Missgunst, Neid, Frust und Zorn dominieren das Innenleben vieler Menschen und verschlechtern kontinuierlich ihr äußeres Leben in der allen gemeinsamen Alltagswelt bis hin zum Hobbes'schen *bellum omnium contra omnes*, worunter moralisch wie intellektuell höher stehende Individuen, beispielsweise Künstler oder gar Genies zunehmend leiden und sich abgrenzen:

---

<sup>988</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 5, S. 8. Im literarischen Existentialismus und genauer bei Albert Camus findet man eine treffende Beschreibung eines vom Willen geleiteten und im obigen Sinne pendelnden Lebenswandels:

„So lebte ich dahin, und das einzig Beständige im Wechsel der Tage war mein Ich, ich und nochmals ich. Es wechselten die Frauen, es wechselten Tugend und Laster, immer in den Tag hinein, wie Hunde, aber alle Tage, ohne Ausnahme, ich, unerschütterlich derselbe. So bewegte ich mich ständig an der Oberfläche des Lebens, gewissermaßen in tönenden Worten, wie in der Wirklichkeit. All die kaum gelesenen Bücher, die kaum geliebten Freunde, die kaum gesehenen Städte, die kaum besessenen Frauen! Mein Tun und Lassen war von Langeweile und Zerstreutheit bestimmt. Die Menschen folgten nach, wollten sich anklammern, aber sie fanden keinen Halt, und das war das Unglück. Für sie. Denn ich für meinen Teil vergaß. Ich habe mich nie an etwas anderes erinnert als an mich selber“ (Camus, Albert: Der Fall. Reinbek 2010, S. 43-44. Camus, Albert: Der Fall. Reinbek 2010, S. 43-44).

Camus erinnert in seiner philosophisch-psychologischen Analytik, seiner schonungslosen und entlarvenden Kritik sowie nicht zuletzt seinem klaren und offenen Stil oft an Schopenhauer. In dessen Werk finden sich bereits diverse existentialistische Sätze wie: „Alle Menschen wollen leben, aber keiner weiß, weshalb er lebt“ (Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 6, S. 2).

<sup>989</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 531-532.

<sup>990</sup> Schopenhauer, Arthur: Die beiden Grundprobleme der Ethik: Preisschrift über die Grundlage der Moral. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 545.

<sup>991</sup> Ebd., S. 550.

„Es kann hiermit so weit kommen, daß vielleicht Manchem, zumal in Augenblicken hypochondrischer Verstimmung, die Welt, von der ästhetischen Seite betrachtet, als ein Karikaturenkabinett, von der intellektuellen, als ein Narrenhaus, und von der moralischen, als eine Gaunerherberge erscheint. Wird solche Verstimmung bleibend; so entsteht Misanthropie.“<sup>992</sup>

In den „Nachtwachen von Bonaventura“ hieß es bereits 1804 entsprechend: „O falsche Welt! [...] du leerer abgeschmackter Tummelplatz von Narren und Masken, ist es denn nicht möglich, auf dir zu einiger Begeisterung sich zu erheben?“<sup>993</sup> In dieser Welt kommt es immer wieder zu unmenschlichen Triumphen von Dummheit und Grausamkeit: „Der Tod des Sokrates und die Kreuzigung Christi gehören zu den größten Charakterzügen der Menschheit.“<sup>994</sup> Von den Ereignissen des 20. Jahrhunderts ganz zu schweigen. Das Pendel macht die Hoffnung auf Besserung im *utopischen* Sinne von vornherein zunichte, wie der stark von Schopenhauer beeinflusste Wilhelm Busch (1832-1908) erkannt hat: Aus der Abschaffung sozialen Elends resultieren Langeweile und Übersättigung, die wiederum zu Frust, Depression und Aggression führen können. Nichts anderes hat Schopenhauer für die unausweichliche Konsequenz eines jeden Staates erklärt, der es erreichte, die Not und das Leiden einzudämmen oder abzuschaffen.<sup>995</sup>

- Aus der ins Pendeln versetzenden Willensdetermination folgt wiederum das Modell der **Ewigen Gerechtigkeit**: Die vom Willen getriebenen Wesen leben sich jenseits von Ethik, Moral und Rücksicht egozentrisch aus, was die Schlechtigkeit und Fehlerhaftigkeit der Welt, der Menschheit und der gesamten (Welt-)Geschichte<sup>996</sup> bedingt: „Das Elend der Menschen und die Verkehrtheit der Menschen sind so unendlich groß, das jedes von beiden der einzige Maßstab des anderen sind.“<sup>997</sup> Alle arbeiten gegeneinander und letztlich immer nur für sich selbst, wobei sie ihre Hybris immer weiter kultivieren und für a priori gerechtfertigt halten.

Doch der einzige Sieger in dieser großen Welttragödie ist und bleibt der *Weltwille*, ganz ähnlich wie bei Hegel der *Weltgeist* (und auch *die unsichtbare Hand* bei Adam Smith [1723-1790]), der die Bewusstlosigkeit aller Akteure zu *seinem* Vorteil nutzt, indem er ihnen *ihren* jeweils eigenen als Lohn für ihre *in seinem Namen* begangenen Taten vorgaukelt, was Schopenhauer als völlig plausibel darstellt, „denn der Wille führt das große Trauer- und Lust-Spiel auf eigene Kosten auf und ist auch sein eigener Zuschauer. Die Welt ist gerade eine solche, weil der Wille, dessen Erscheinung sie ist, ein solcher ist, weil er so will.“<sup>998</sup> Dabei helfen ihm drei weitere metaphysische Konstanten. Die bisher behandelten drei hängen primär mit unabänderlichem Leid zusammen, die nun folgenden drei primär mit dauerhafter Illusion und Betrug zugunsten des Willens. Sie sind:

1. **Das principium individuationis**: Die von Kant übernommene Einheit von Raum und Zeit, die uns die Bestandteile der Welt voneinander getrennt, räumlich wie zeitlich vereinzelt, also in Vielheit individuiert, erfassen lässt, Gegenpol des Alleinheitsgedankens (s. u.) und Quelle von Egoismus, Isolation und Opposition.

---

<sup>992</sup> Ebd., S. 555-556.

<sup>993</sup> Küpper, Peter (Hrsg.): Klingemann, Ernst August Friedrich: Die Nachtwachen von Bonaventura. Im Anhang: Des Teufels Taschenbuch und ein Nachwort. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, S. 137.

<sup>994</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 177.

<sup>995</sup> Vgl.: Sorg, Bernhard: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1975, S. 140.

<sup>996</sup> Vgl.: Schmidt, Alfred: Arthur Schopenhauer und die Geschichte. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 83. Band, 2002. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 2002.

<sup>997</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 462.

<sup>998</sup> Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, Ebd., S. 126.

2. **Der daraus folgende Satz vom Grunde:** Die logische Abfolge von Grund und Folge, Basis jeglicher rationaler und linearer Denkstruktur, z. B. Positivismus, Mathematik, Ökonomie, materialistisch und unmetaphysisch.

3. **Der Schleier der Maja:** Die symbolisch-metaphorische Umschreibung und Zusammenführung der beiden obigen Konstanten: Welt und Menschheit befinden sich im Bann der *Maja*, erleben, entdecken und erkennen fortwährend nur eine Scheinwelt aus materiellen wie mentalen Illusionen und Vorspiegelungen, deren Urheber der Wille ist und die wie ein Schleier über der *eigentlichen, wirklichen, metaphysischen* Wirklichkeit liegt. Dieser Schleier blendet die Wesen und verführt sie zur Bejahung des Willens durch das oben beschriebene ewige Streben, Kämpfen und Leiden. Die dem *principium individuationis* unterworfenen Individuen verletzen einander und im jeweils Anderen letztlich immer *sich selbst*, denn diese *eigentliche Wirklichkeit* ist die apriorische *Alleinheit* aller Teile und Wesen der Welt – universelle, willensfreie Harmonie und Ausgeglichenheit anstelle von Individuation und Trennung. Diese Alleinheit kann bei Schopenhauer durch Abschwächung bzw. Verneinung und Überwindung des Willens und damit aller Subjektivität ästhetisch erkannt und ethisch erreicht bzw. wiederhergestellt werden (s. u.). Diese Wiederherstellung erinnert an Schellings christlich fundiertes Liebesmodell, das die Einheit zwischen Mensch- und Gottheit herstellen, erhalten und erneuern kann. Doch bis dahin dominieren Wille und Egoismus in perfider Geschlossenheit, im ewigen Drama und in tückischer Verbindung von Illusionen und Verblendungen.<sup>999</sup> So sind die Wesen unserer Welt in einem permanenten, erbsündartigen und vor allem *unauflöselichen Schuld- und Strafzusammenhang* gefangen – die meisten unbewusst, einige aber bewusst und von Skepsis sowie dem rebellisch-revolutionären Wunsch nach Änderung oder resignativ-melancholischer Auslöschung der Welt, ihrer Verfassung und des zugrundeliegenden Weltwillens beseelt. Die breite Masse jedoch bejaht – unabhängig von sozialem oder intellektuellem Status – ganz unbewusst oder zumindest unsteuerbar den Willen. Dies ist der Normalzustand des lebendigen Seins auf Erden, der als gewöhnliches, wollendes Leben übrigens nicht würdig ist, zum Gegenstand der Kunst zu werden. Doch Schopenhauer, der Entdecker und – viel wichtiger – Enthüller und Analytiker dieser erschreckenden (meta-)physischen Konstellation, hält mit stark humanistisch-moralistischem Impetus in seinen Werken mehrere sukzessive Besserungs- und Lösungsmöglichkeiten des universellen Problem- bzw. Leidenszusammenhanges bereit:

- innerhalb der *Ästhetik* die temporäre, ja kurzfristige Erlösung des Menschen vom Willen innerhalb der ästhetischen *Kontemplation* und durch Erhöhung des Intellekts und Steigerung der sich vom Willen ablösenden Objektivität, ideal verkörpert im Genie (Musterbeispiele sind für Schopenhauer Shakespeare und Goethe)
- innerhalb der *Ethik* in Mitleid und Askese sowie der endgültigen Verneinung des Willens und damit jeglichen Egoismus', jeglicher Selbsterhöhung im Übergang ins *Nirwana*, das große, ewig ruhige und rein objektive Nichts und Andere dieser Welt, ideal verkörpert im Heiligen (Musterbeispiele sind Buddha und Franz von Assisi)

Das *Genie* im Bereich des Intellekts und der *Heilige* im Bereich der Moral sind die höchsten Formen des – weitestmöglich – willensfreien, selbstlosen und objektiven Menschen, die vorbildliche Quintessenz des dem Menschen Möglichen. An ihrer Seite stehen – beobachtend und wissenschaftlich objektivierend – die *Philosophen*. Sie alle verstehen den Willen und damit die Welt so weit wie möglich in ihrem innersten Kern, haben es aber trotzdem bzw. gerade deswegen geschafft, dem Willen und seinen tausend Verlockungen und Hinterhalten zu entsagen, um sich und ihren Mitmenschen das noch mögliche Heil der Aufklärung, der Einsicht in den ewigen Problemzusammenhang und der sukzessiven Abschwächung sowie – je nach Intellekt und Stärke des Einsichtigen – eventuell erreichbaren Ausschaltung des ansonsten ewig gärenden und brennenden Willens zu bringen. Nietzsche hat die Notwendigkeit einer Aufdeckung und Bewusstmachung bzw. -werdung sowie Bekämpfung des ewigen Willenskreislaufes mit Blick auf Schopenhauers Ethik und Ästhetik sowie sein eigenes Entwicklungsideal des so metaphysischen wie metamenschlichen *Übermenschen* betont:

---

<sup>999</sup> Vgl.: Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1. Frankfurt am Main 1990, S. 551.

„[...] wer aber wirklich von jenem Ziele der Kultur überzeugt ist, daß sie die Entstehung des wahren Menschen zu fördern habe und nichts sonst und nun vergleicht, wie auch jetzt noch, bei allem Aufwande und Prunk der Kultur, die Entstehung jener Menschen sich nicht viel von einer fortgesetzten Thierquälerei unterscheidet: der wird es sehr nöthig befinden, daß an Stelle jenes >>dunklen Dranges<< endlich einmal ein bewußtes Wollen gesetzt werde.“<sup>1000</sup>

Und zwar das Wollen *gegen* den Willen. Der Kunst und dem Künstler kommen innerhalb dieser Bewusstwerdung besondere Rollen zu:

„Es ist dies der Grundgedanke der *Kultur*, insofern diese jedem einzelnen von uns nur eine Aufgabe zu stellen weiß: die Erzeugung des Philosophen, des Künstlers und des Heiligen in uns und außer uns zu fördern und dadurch an der Vollendung der Natur zu arbeiten. Denn wie die Natur des Philosophen bedarf, so bedarf sie des Künstlers, zu einem metaphysischen Zwecke, nämlich zu ihrer eignen Aufklärung über sich selbst, damit ihr endlich einmal als reines und fertiges Gebilde entgegengestellt werde, was sie in der Unruhe ihres Werdens nie deutlich zu sehen bekommt – also zu ihrer Selbsterkenntnis.“<sup>1001</sup>

Besagter Prozess ist als ein *metaphysisches Erwachen* zu verstehen. Nietzsche hat die Ursachen, den Ablauf und die unbedingte Notwendigkeit dieses Erwachens genau beschrieben.<sup>1002</sup> Die Menschen verharren in einer Art wachem Schlaf und Substitut von Leben, das Wille und principium individuationis ihnen vorspielen. Sie sind zu schwach und verblendet, um das Erwachen aus eigener Kraft zu bewältigen. Sie brauchen Helfer: „Das sind jene wahrhaften Menschen, jene Nicht-mehr-Tiere, die Philosophen, Künstler und Heiligen [...]“<sup>1003</sup> Vorbereitet und unterstützt wird das Erwachen gerade auch von *genialen* Künstlern, die den Willen dämpfen, bekämpfen und dadurch in ihren Werken die Ideen – also die rein objektive Essenz des Betrachteten bzw. Dargestellten – sichtbar machen können. Einer dieser Künstler, nämlich Goethe, hat vor Hybris und Ruhmsucht – selbst bei großer Begabung – gewarnt und diesbezügliche Resignation zugunsten objektiver Schöpfungskraft angemahnt.<sup>1004</sup> Eine deutliche Antizipation der Schopenhauer'schen Ästhetik. Das *Genie* (das im weiteren Verlauf dieses Kapitels noch genauer behandelt wird) ist nämlich, gerade bei Schopenhauer, eine Auszeichnung und große Gabe, die jedoch auch ihren Preis hat, wie auch Nietzsche erkannt hat:

„[...] nur Naturen von Erz wie Beethoven, Goethe, Schopenhauer und Wagner vermögen Stand zu halten. Aber auch bei ihnen zeigt sich die Wirkung des ermüdendsten Kampfes und Krampfes an vielen Zügen und Runzeln: ihr Atem geht schwerer und ihr Ton ist leicht allzu gewaltsam.“<sup>1005</sup>

Im 19. Jahrhundert erhält das Genie eine ganz neue Bedeutung: es muss stark und stoisch das immer schwerer werdende Bild des Menschen aufrechterhalten, ja erhöhen und in die Zukunft retten. Für die weniger starken und genialischen „Erwachten“ hat Schopenhauer zwei einfachere und „komfortablere“ Möglichkeiten der Verneinung des Willens zum Leben erwogen, doch letztlich verworfen:

**Besser überhaupt nicht erst sein:** Ganz im Sinne der antiken Philosophie und Poesie (Sophokles, Aischylos, Bakchylides) wäre es auch für Schopenhauer besser, gar nicht erst geboren zu werden, als sich plötzlich dem zynischen Spiel des Willens ausgesetzt und nahezu hilflos in dieser feindseligen Welt vorzufinden. Dieses Phänomen der Existenzphilosophie, die Schopenhauer viel verdankt (s. o.), hat Martin Heidegger in „Sein und Zeit“ (1927) mit dem Terminus der „Geworfenheit“ umschrieben.

<sup>1000</sup> Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung, erster Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1972, S. 383.

<sup>1001</sup> Ebd., S. 378.

<sup>1002</sup> Vgl.: Ebd., S. 376.

<sup>1003</sup> Ebd. Diese Konzeption erinnert an die des Naturschönen bei Kant und Adorno. Vgl. Kapitel III.

<sup>1004</sup> Vgl.: Goethe, Johann Wolfgang: *Ästhetische Schriften*. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 187.

<sup>1005</sup> Nietzsche, Friedrich: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung, erster Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1972, S. 348.

Auch bei Leopardi finden sich entsprechende Verse: „*Niemals das Licht zu schauen / wäre wohl das Beste.*“<sup>1006</sup> Noch Nietzsches Silen sollte sich dem anschließen. Die dauerhafte und sich stets erneuernde Existenz des Leidens in der Welt treibt den erkennenden und resignativen Menschen zum Wunsch des Nichtseins:

„Es wäre besser, nicht zu sein, als im Elend dieser Welt, hilflos dem alles beherrschenden Willen und seinem genitalen >>Brennpunkt<< ausgeliefert, sündig zu verkommen zwischen Schmerz und Langeweile, Leiden und Zerstreuung, Lust und Ekel perennierend hin- und hergetrieben zu werden.“<sup>1007</sup>

Sorg sieht den wollenden Menschen in einen „Schuldzusammenhang alles Lebendigen“<sup>1008</sup> verstrickt und betont Schopenhauers Präferenz des Nichtseins bzw. Nichtwollens: Der Mensch muss die Schuld des Lebens entweder abarbeiten und büßen oder sie in der Verneinung des Willens gleichsam überwinden. Genug Einsicht und den „Wunsch“ nach Verneinung des Willens zum Leben vorausgesetzt. Simmel hat diesen Wunsch untersucht und als letztlich subjektiv und relativ in seiner Radikalität gemildert. Er hält den radikalen Pessimismus wie seine optimistische Umkehrung für letztlich subjektiv und von den wirklichen Verhältnissen von Lust und Leid abweichend.<sup>1009</sup> Für die Verhinderung der eigenen Geburt ist es für jeden Lebenden zu spät. Der schopenhauerische Mensch *muss* den Kampf aufnehmen – gegen die Welt, den Willen und somit auch gegen sein determiniertes „Selbst“.

**Das Nicht-mehr-Sein durch Selbstmord herbeiführen:** Dieser Kampf darf für Schopenhauer allerdings nicht im Selbstmord bestehen bzw. enden, da selbst das Streben nach endgültiger Freiheit vom zwingenden Willen durch Freitod noch eine letzte *Bejahung* des Willens zum Leben im scheinbaren Genuss des Todes und somit eine unheroische und kontraproduktive Kapitulation des Individuums vor dem nun umso triumphaleren Willen wäre. Die *Maja* würde ihren finalen Sieg erringen. So bleibt wie erwähnt nur der sukzessive Befreiungskampf gegen die nahezu unüberwindbare Allmacht des Willens. Sollte dieser nicht angegangen und erfolgreich abgeschlossen werden, verbleibt das Individuum im Strudel der Willensimpulse und kann letztlich nur zu einer enttäuschten Lebensbilanz kommen.<sup>1010</sup> Ein wichtiger Anfangspunkt dieses Kampfes ist die Ruhe, *Einsicht* und Objektivität innerhalb der ästhetischen Kontemplation. Doch selbst die Sphäre der Kunst versucht der Wille für sich zu vereinnahmen: wie vor ihm schon Schopenhauer und Wagner sowie nach ihm Horkheimer und Adorno (all diese „kulturindustriellen“ Ansätze werden im weiteren Verlauf dieser Dissertation behandelt), differenzierte Nietzsche zwischen authentischer und nur schein-barer, instrumentalisierte, nach Schopenhauer dem Willen unterworfenen Kunst:

„Denn es giebt eine Art von mißbrauchter und in Dienste genommener Kultur – man sehe sich nur um! Und gerade die Gewalten, welche jetzt am thätigsten die Kultur fördern, haben dabei Nebengedanken und verkehren mit ihr nicht in reiner und uneigennütziger Gesinnung.“<sup>1011</sup>

---

<sup>1006</sup> *Auf ein schlichtes altes Grabrelief... (Sopra un basso rilievo antico sepolcrale...)*. Zitiert nach: Bohrer, Karl Heinz: Ästhetische Negativität. München 2002, S. 63.

<sup>1007</sup> Jung, Werner: *Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins*. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert, Frankfurt am Main 1987, S. 245.

<sup>1008</sup> Sorg, Bernhard: *Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert*. Heidelberg 1975, S. 119.

<sup>1009</sup> Vgl.: Simmel, Georg: *Über die Grundfrage des Pessimismus in methodischer Hinsicht*. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 13, S. 18-19.

<sup>1010</sup> Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895) kam in „*Venus im Pelz*“ (1870) zu einer solchen Bilanz. Der aufgewühlte Protagonist Severin von Kusniemski lässt sich am Ufer des Arno nieder und überdenkt sein Leben in ganz schopenhauerianischer Weise:

„[...] dort sitze ich und schließe meine Rechnung mit dem Dasein ab – ich lasse mein ganzes Leben an mir vorüberziehen und finde es recht erbärmlich, einzelne Freuden, unendlich viel Gleichgültiges und Wertloses, dazwischen reich gesäte Schmerzen, Leiden, Beängstigungen, Enttäuschungen, gescheiterte Hoffnungen, Gram, Sorge und Trauer“<sup>1010</sup> (Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz* und andere Erzählungen. Köln 1996, S. 130).

<sup>1011</sup> Simmel, Georg: *Über die Grundfrage des Pessimismus in methodischer Hinsicht*. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 13, S. 383.

Er sieht an erster Stelle „die Selbstsucht der Erwerbenden, welche der Beihülfe der Kultur bedarf und ihr zum Danke dafür wieder hilft, aber dabei freilich zugleich Ziel und Maaß vorschreiben möchte“.<sup>1012</sup> An zweiter Stelle folgt „die Selbstsucht des Staates“<sup>1013</sup>, bezogen auf die Instrumentalisierung von Kunst im Kontext des nationalistischen Poms und politischen Kultes im 19. (und später auch in den Ästhetisierungen politisch totalitärer Systeme im 20. Jahrhundert), während Nietzsche die formalistisch ästhetisierende *Verdeckung* und *Beschönigung* sozialer und zwischenmenschlicher Gleichgültigkeit bis Langeweile und schwacher Inhalte an dritter Stelle anführt (vgl. Adornos Begriff der *Kulturindustrie* in Kapitel III.). Ganz im Sinne Schopenhauers (s. u.) kritisierte Nietzsche den Maskeradencharakter großer Teile der modernen Kultur und der in ihr befangenen opportunen Menschen:

„Als ob ein Trank in ihnen wirkte, der sie nicht mehr ruhig athmen ließe, stürmen sie fort in unanständiger Sorglichkeit, als die Sklaven der drei M, des Moments, der Meinungen und der Moden: so daß freilich der Mangel an Würde und Schicklichkeit allzu peinlich in die Augen springt und nun wieder eine lügnische Eleganz nöthig wird, mit welcher die Krankheit der würdelosen Hast maskirt werden soll. Denn so hängt die modische Gier nach der schönen Form mit dem häßlichen Inhalt des jetzigen Menschen zusammen: jene soll verstecken, dieser versteckt werden. Gebildete sein heißt nun: sich nicht merken zu lassen, wie elend und schlecht man ist, wie raubthierhaft im Streben, wie unersättlich im Sammeln, wie eigensüchtig und schamlos im Genießen.“<sup>1014</sup>

Wiederum d'accord mit Schopenhauer und wie später Horkheimer und Adorno unterschied Nietzsche zwischen wahrer, *inhaltsbezogener* Bildung und der Anhäufung pragmatisch-instrumentellen Wissens sowie auf äußere Umstände wie pekuniären Status bedachter *Halbbildung*:

„Jede Bildung ist hier verhaßt, die einsam macht, die über Geld und Erwerb hinaus Ziele steckt, die viel Zeit verbraucht; man pflegt wohl solche ernstere Arten der Bildung als >>feineren Egoismus<<, als >>unsittlichen Bildungs-Epikureismus<< zu verunglimpfen. [...] Dem Menschen wird nur so viel Kultur gestattet als im Interesse des allgemeinen Erwerbs und des Weltverkehrs ist, aber so viel wird auch von ihm gefordert.“<sup>1015</sup>

Viertens folgt die *Selbstsucht der Wissenschaft*. Ehrgeiz und Selbsterhaltung sind oft die Motive wissenschaftlicher Forschungen und Publikationen; Liebe zu Fach und Fortschritt sowie das Konzept einer freien und bildungsorientierten Wissenschaft werden oft für Ruhm und Geld, also Äußerlichkeiten, geopfert. Schopenhauer hat dieses Thema der vom Willen infiltrierten Wissenschaft ausführlich behandelt und aus den aufgezeigten Mängeln heraus sein gegenläufiges Ideal des autonom-genialischen Forschers entwickelt. Im Gegensatz zu Nietzsche allerdings aus lebenslanger finanzieller Unabhängigkeit heraus. Aus all dieser erbärmlichen Berechnung, prosaischen Beschränkung und brutalen Natur des rationalen Egoismus heraus erwächst für Schopenhauer, Nietzsche sowie Adorno und grundlegend auch schon für Kant und Hegel (vgl. Kapitel I.) die unbedingte Notwendigkeit von besonnener Metaphysik, die wahre Werte und Maßstäbe in Kunst und Ethik bieten und verteidigen kann. Sonst bleibt es nämlich beim folgenden Konflikt aller Menschen untereinander und innerhalb ihrer selbst:

„Die ungeheure Bewegtheit der Menschen auf der großen Erdwüste, ihr Städte- und Staatengründen, ihr rastloses Sammeln und Auseinanderstreuen, ihr Durcheinander-Rennen, voneinander Ablernen, ihr gegenseitiges Überlisten und Niedertreten, ihr Geschrei in Noth, ihr Lustgeheul im Siege – alles ist Fortsetzung der Thierheit: als ob der Mensch absichtlich zurückgebildet und um seine metaphysische Anlage betrogen werden sollte, ja als ob die Natur, nachdem sie so lange den Menschen ersehnt und erarbeitet hat, nun von ihm zurückbebt und lieber wieder in die Unbewußtheit des Triebes wollte. Ach, sie braucht Erkenntniss, und ihr graut vor der Erkenntniss, die ihr eigentlich Noth thut [...]. Allgemein ist die Hast, weil jeder auf der Flucht vor sich selbst ist [...].“<sup>1016</sup>

---

<sup>1012</sup> Ebd.

<sup>1013</sup> Ebd., S. 384.

<sup>1014</sup> Ebd., S. 388.

<sup>1015</sup> Ebd., S. 384.

<sup>1016</sup> Ebd., S. 374-375.

Wie kann es dazu kommen? Ist der Wille nicht eine allmächtige und in sich homogene metaphysische Totalität, die eigentlich selbst für ihre reibungslose Entfaltung und stetige Ausbreitung sowie Steigerung sorgen müsste? – Der Wille stellt zwar die besagte Totalität dar, ist aber *in sich selbst* zerrissen, gespalten in seine unzähligen Manifestationen samt ihrer je individuellen Motivationen. So ergibt sich die ewige Selbstzerfleischung und schmerzhaft interne Zerrissenheit des Willens in Weltwille und Einzelwille(n), die Simmel treffend beschrieben hat:

„Und dies verurteilt das Leben zu seiner dauernden Qual und Unbefriedigtheit, die der Pessimismus Schopenhauers formuliert: weil der Wille nichts außer sich hat, woran er sich dauernd befriedigen könnte, sondern immer nur sich selbst, in tausend Verkleidungen, greift; er kann, dem tiefsten metaphysischen Sinn unserer Existenz und der der Welt nach, immer nur an sich selbst zehren und seinen Durst nicht löschen, weil er selbst das Absolute und Definitive alles Daseins ist, jenseits dessen Nichts ist.“<sup>1017</sup>

Hinter diesem absurden (Individuations-)Phänomen, hinter diesem Egoismus aller Lebewesen, offenbart sich eine fürchterliche Entzweiung des Weltwillens selbst. Wie Böhme, Schelling und Baader kennt auch Schopenhauer diesen Begriff. Wenn der Wille sich selbst offenbaren soll, sei das nur möglich auf Grund der Vereinzelnung, der *Individuation*. Die Folge ist, dass alle Dinge in Raum und Zeit, weil jedes davon der ganze Weltwille sein möchte, in Streit geraten, ewig unersättlich, ewig unglücklich; aber es ist immer der Wille selbst, der „die Zähne in sein eigenes Fleisch schlägt, nicht wissend, dass er immer nur sich selbst verletzt, dergestalt, durch das Mittel der Individuation, den Widerstreit mit sich selbst offenbarend, welchen er in seinem Innern trägt. Der Quäler und der Gequälte sind eins.“<sup>1018</sup> Bei Nietzsche sollte daraus die Entzweiung des Lebens mit sich selbst werden, bei Heidegger die Schuld des Daseins und in der Existenzphilosophie die Sinnlosigkeit des Lebens. Die Bilanz ist verheerend: ein solcher Wille ist sinnlos, ist leidend. Und weil das der Weltwille ist, ist die ganze Welt sinnlos; ist eine *Tragikomödie*; ebenso wie auch das Leben des Einzelnen; es ist nach Schopenhauer „ein Geschäft, dessen Ertrag die Kosten nicht deckt“.<sup>1019</sup> Pikulik hat in einer psychoanalytisch beeinflussten Zusammenfassung des Schopenhauer'schen Willens dasselbe Zerrissenheits-Phänomen behandelt und dabei folgenden Dualismus betont: Einerseits das Walten des *Geschlechtstriebes*, den Schopenhauer als die heftigste aller Begierden versteht und physiologisch dem Genitalsystem zuordnet, zum Anderen den *Zerstörungstrieb*; denn der Wille liegt auch im Kampf mit sich selbst, und wie in der Natur das Prinzip des Fressens und Gefressenwerdens, so herrscht bei den Menschen das Recht des Stärkeren, Rücksichtsloseren und Verschlageneren.<sup>1020</sup> Schopenhauers eigene Zusammenfassung lautet: „Meine ganze Philosophie läßt sich zusammenfassen in dem einen Ausdruck: die Welt ist die Selbsterkenntnis des Willens.“<sup>1021</sup>

*Kunst* und ästhetische *Kontemplation*, *Bildung* und *Meditation* sowie *Ethik* und stoische *Resignation* bis hin zur *Askese* sind die Wege, die der einsichtige Mensch Schopenhauers auf seinem Pfad zur (Selbst-)Befreiung vom Willen sowie der von diesem ausgeübten stetigen und hochmanipulativen Determination wählen kann.<sup>1022</sup> Dieser Pfad ist der *deuteros pl(o)us*, der „zweite Weg“ Buddhas und

---

<sup>1017</sup> Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 87. Vgl.: S. 8 in der Einleitung dieser Dissertation.

<sup>1018</sup> Vgl. und zitiert nach: Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Frankfurt am Main, 1980, Band 2, S. 463-464.

<sup>1019</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 459.

<sup>1020</sup> Vgl.: Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 68.

<sup>1021</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 462.

<sup>1022</sup> Bei Nietzsche, der die Welt an sich als ein dynamisches und von Gegensätzen sowie dauerhaftem Chaos durchzogenes Kunstwerk sieht und im Gegensatz zu Schopenhauers primär ethisch-moralischem Ansatz für eine rein ästhetische, schonungs- und mitleidlose Erlösung plädiert, finden sich drei entsprechende *ästhetische* Erlösungsmodelle:

Schopenhauers, der Weg von Leid zu Leid bis hin zur finalen Verneinung des Willens zum Leben und der daraus resultierenden Erlösung. Schopenhauer bleibt innerhalb dieser Erkenntnis- und Besserungsmission allerdings bei Leiden, kämpferischen Versuchen und (Teil-)Erfolgen des *Individuums*. Er ist – wie Nietzsche, der stets auf einen individualistisch-machtvollen Vitalismus und autonomen Lebenslauf abzielt – kein Utopist und lehnt kollektive historisch-politisch fundierte Umsturz-, Revolutions- und Weltverbesserungsprojekte als unrealistisch, plump und ihrerseits doktrinär ab. Diese zu seiner Zeit erstaunliche Weitsicht, die mit starken Parallelen von Adorno in dessen Ablehnung von praktisch engagierter Philosophie und Kunst weitergeführt wurde und sich bis heute im politischen und sozialen Geschehen mit seiner häufigen Stagnation und Willkür als angemessen erweist, zeigt, dass Schopenhauer mit bloßer Hoffnung, Verklärung oder optimistischem Idealismus wenig anfangen kann. Ihm graut vor teleologischem Kollektivismus wie bei Hegel. Eine Ethik des Kollektivs erscheint ihm als unwürdig. Denn: „Wie der Mensch Luthers unmittelbar vor Gott gestellt ist, steht der Mensch Schopenhauers unmittelbar vor dem Weltganzen, ohne vermittelnde Hilfe geschichtlicher und gesellschaftlicher Mächte.“<sup>1023</sup> Stattdessen orientiert sich Schopenhauer sowohl in seinen stoisch geprägten Klugheitsregeln und Lebenskunst-Maximen innerhalb der „Aphorismen zur Lebensweisheit“ als auch in seiner eigentlichen, metaphysisch und systematisch relevanten Ethik offen, ohne Versprechungen und möglichst objektiv am aktuell und faktisch Gegebenen (samt den dahinter waltenden metaphysischen und praktischen Prinzipien), seiner Bewältigung und eventuell möglichen Verbesserung. Er zeigt, wie es zugeht in dieser Welt. Er sagt, was geändert werden kann und soll, aber er verschweigt nicht das, was nie zu ändern ist. Er sagt nicht, wie man sich sittlich verhalten soll, er zeigt, wie die Menschen sich wirklich verhalten, er sucht ihre verschiedenen Verhaltensweisen zu erklären und weist die Grundlage der moralischen Handlungen nach: das *Mitleid*, das ethische Urphänomen. Diese Ethik hat eine vermittelnde, verbindende, versöhnende Funktion.<sup>1024</sup> Dieses Vermittlungs- und Einheitsstreben passt – wenn schon nicht zur dialektisch-progressiven Vermittlung Hegels – gut zu Goethes pantheistisch geprägtem Alleinheitsgedanken. Doch auch Goethe leitet aus diesem keine historisch oder kollektiv getragene Entwicklung der Welt ab, sondern ist selbst ein Verächter der Massen wie des Konformismus und darin – wie in vielem – Schopenhauers direktes Vorbild. In den „Maximen und Reflexionen“ heißt es:

„Nichts ist widerwärtiger als die Majorität: denn sie besteht aus wenigen kräftigen Vorgängern, aus Schelmen, die sich akkomodieren, aus Schwachen, die sich assimilieren, und der Masse, die nachtrölt, ohne im geringsten zu wissen, was sie will.“<sup>1025</sup>

Die Masse ist stets dem Satz vom Grunde verpflichtet und handelt in kleingeistig-philiströser Weise nur instrumentell – an Zwecken und Nutzen und somit am Willen orientiert. Dabei ist sie höchst anfällig für Manipulationen, da es ihr an gedanklicher Tiefe und Kritikfähigkeit fehlt: „Die Menge fragt bei einer jeden neuen bedeutenden Erscheinung, was sie nutze, und sie hat nicht Unrecht; denn sie kann bloß durch den Nutzen den Wert einer Sache gewahr werden.“<sup>1026</sup> Schopenhauers Ethik ist

---

„Die Kunst und nichts als die Kunst! Sie ist die große Ermöglicherin des Lebens, die große Verführerin zum Leben, das große Stimulans des Lebens.

Die Kunst als die *Erlösung des Erkennenden*, – dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins sieht, sehen will, des Tragisch-Erkennenden [vgl. Schopenhauers Philosophiebegriff, Anm.].

Die Kunst als die *Erlösung des Handelnden*, – dessen, der den furchtbaren und fragwürdigen Charakter des Daseins nicht nur sieht, sondern lebt, leben will, des tragisch-kriegerischen Menschen, des Helden [vgl. Schopenhauers Eudämonik, deren höchste Möglichkeit ein *heroischer Lebenslauf* ist, Anm.].

Die Kunst als die *Erlösung des Leidenden*, – als Weg zu Zuständen, wo das Leiden gewollt, verklärt, vergöttlicht wird, wo das Leiden eine Form der großen Entzückung ist [vgl. Schopenhauers Askese/Verneinung des Willens zum Leben, Anm.]“ (Zitiert nach: Schulz, Walter: Schopenhauer und Nietzsche. Gemeinsamkeiten und Differenzen. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 29).

<sup>1023</sup> Schopenhauer, Arthur: Ein Lesebuch. Hrsg. von Hübscher, Arthur und Angelika. Wiesbaden 1980, S. 20-21.

<sup>1024</sup> Vgl.: Ebd., S. 19.

<sup>1025</sup> Goethe, Johann Wolfgang: Maximen und Reflexionen. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u.a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 504-505.

<sup>1026</sup> Ebd., S. 517.

gegen allen plumpen Utilitarismus, Positivismus und Egoismus – wie auch die gesamte Philosophie Adornos – ein großes *Als-ob*, und darin ein *So gut wie überhaupt noch möglich*. Dabei fehlt es ihm allerdings nie an pragmatischer Klugheit und kämpferischer Schlagfertigkeit auf der einen sowie Menschlichkeit und Moralität auf der anderen Seite. Mann hat die Schopenhauer'sche Ethik in ihrem metaphysischen Kontext deutlich zusammengefasst und zu Folgendem erklärt:

„[...] zu einer mit dem Christentum übereinstimmenden Mitleids- und Erlösungslehre, die aus dem illusionären Charakter des Lebens, dem Blendwerk des principii individuationis abgeleitet wird. Mitleid, christliche Liebe, die Aufhebung des Egoismus ergeben sich aus der Erkenntnis, welche die Täuschung des Ich und Du, des Schleiers der Maja durchschaut.“<sup>1027</sup>

Zurück zu Goethes Weltbild: Wie zuvor schon Kant hat Goethe (indirekt philosophisch und vor allem *poetisch*) die beachtliche Leistung vollbracht, höchsten Subjektivismus *ohne* Verlust der objektiven Weltsicht zu kultivieren. Dabei ist bei ihm die allumfassende Einheit von Subjekt und Objekt, von Natur und Geist – im Gegensatz zu Kants Dualismus Erscheinung und verborgenes Ding an sich – *innerhalb der Erscheinung selbst* aufzufinden, was ihn sehr nah an Hegel und dessen Theorie des (Vor-)Scheins (s. Kapitel. I.) rückt. Diese Einheit ist auch im Schopenhauer'schen Ineinanderspielen von Vorstellung und Wille, Wille und Vorstellung wiederzufinden. In Schopenhauers Ästhetik wird sie – temporär – durch die *absolute Einheit von Subjektivität und Objektivität* noch gesteigert werden. Doch davon später. Goethe präsentiert uns im Gegensatz zu den genannten Philosophen eine *unmittelbare* Äußerung des Weltgefühls *als Künstler*. Zentral ist bei ihm die Einheit von Natur und Geist, gerade auch in der Kunst<sup>1028</sup>:

„Sein ganzes inneres Verhältnis zur Welt ruht, theoretisch ausgedrückt, auf der Geistigkeit der Natur und der Natürlichkeit des Geistes. Der Künstler lebt in der Erscheinung der Dinge als in seinem Element, *die Geistigkeit, das Mehr-als-Materie und Mechanismus*, das seinem Hinnehmen und Behandeln der Welt allerdings erst einen Sinn gibt, muss er in der greifbaren Wirklichkeit selbst suchen, wenn es für ihn überhaupt bestehen soll.“<sup>1029</sup>

Hier treffen Elemente des Hegel'schen Idealismus und des Schopenhauer'schen Materialismus aufeinander: beide gehen in ihren Ästhetiken von Ideen als innerem Wesen der Dinge bzw. Kunstwerke aus, die *in diesen selbst* erscheinen müssen, um überhaupt erkannt werden zu können. Alfred Schmidt hat diese Parallele erkannt und beschrieben, wie das Wesen der Dinge (bzw. das Ding an sich oder die Idee) sowohl bei Schopenhauer als auch bei Hegel nur als – auf diesen ideellen Kern verweisende – Erscheinungen wahrnehm- und erkennbar sind. Bei Schopenhauer fallen ihm die das gesamte Werk durchziehenden fließenden Übergänge von Wille und Vorstellung auf.<sup>1030</sup> Die Artikulation des ideellen Wesens ist *im Kunstwerk* Goethes besonders stark und basiert auf der Einheit von Natur und Geist, Schönheit und Bedeutsamkeit, Geheimnis und Offenbarung.<sup>1031</sup> Simmels Bilanz deckt Goethes wohl einzigartiges, zutiefst künstlerisch Subjektivität und Objektivität vereinigendes (auch hier hat er eine direkte Vorbildfunktion für die Schopenhauer'sche Philosophie und näher die Ästhetik, s. u.) Verhältnis zur Metaphysik auf: „Der ganze künstlerische Rausch der Einheit von Innen und Außen, von Gott und Welt, bricht In ihm, aus ihm hervor. [...] Wobei Goethe sozusagen keine Metaphysik hat, sondern Metaphysik ist.“<sup>1032</sup> Simmel sieht das pantheistische *Eins in Allem, Alles in Einem* als Konsequenz der *ästhetischen* Grundtendenz Goethes, die letztlich im künstlerischen Erschließen dieser Alleinheit auf den inneren, *metaphysischen* Wesenskern des menschlichen Individuums verweisen soll. Für Goethe persönlich „erscheint seine künstlerische Anschauung und Betätigung [...] als ein *Ausdruck* seines eigentlichen Wesens, aber nicht als das

<sup>1027</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt am Main 1990, S. 562-563.

<sup>1028</sup> Vgl.: Simmel, Georg: Kant und Goethe. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 123-127.

<sup>1029</sup> Ebd., S. 127.

<sup>1030</sup> Vgl.: Schmidt, Alfred: Schopenhauer als Aufklärer. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 22.

<sup>1031</sup> Vgl.: Ebd., S. 129-132.

<sup>1032</sup> Ebd., S. 132-133.

Wesen selbst“.<sup>1033</sup> Genau dieser mittelbare *Ausdruck des Wesens von Welt und Wille* ist die Aufgabe aller Künste bei Schopenhauer – mit Ausnahme der Musik. Auf eben die – so oft an Goethe erinnernde, doch andererseits äußerst eigenständige – Schopenhauer'sche Ästhetik und ihre Verbindung zur Metaphysik wird im folgenden Abschnitt eingegangen.

### 3. Die ästhetische (Er-)Lösung

Ästhetik ist eng mit dem Namen und Werk Schopenhauers verbunden. Sie hat in diesem ein (metaphysisches) Wesen, das bereits durch ihre Grundlagen und Einflüsse vorgezeichnet ist. Es gibt eine *ästhetische* Betrachtung der Welt, in der es nicht um das Einzelne geht, sondern um das Allgemeine, um das immer gleiche Wesen, um die ewigen Musterbilder, die ewigen Idee oder Formen. Dieses *Anschauen* geschieht *interesselos*, ist reine *Kontemplation*. Es ist das Schauen der Kunst und der Philosophie. Hier versenkt sich der Blick in das Wesen der Welt, der Mensch hebt sich zum Allgemeinen empor und findet so Erlösung von seiner Vereinzelung. Schopenhauer adaptiert in seiner Ästhetik den Gedanken Kants vom *interesselosen Wohlgefallen*; dazu den Begriff der *platonischen Idee* und den antiken Gedanken der *vita contemplativa*. Der einzige Ursprung der Kunst ist laut Schopenhauer die *Erkenntnis der Ideen*, ihr einziges Ziel die *Mitteilung dieser Erkenntnis*: „Damit reißt die Kunst das Objekt ihrer Kontemplation heraus aus dem Strom des Weltlaufs und der Zeit und schaut es in seinem An-sich. Das ist mehr als Erfahrung und Wissenschaft. Es ist Metaphysik.“<sup>1034</sup> Die starke *Verbindung von Ästhetik und Metaphysik* in Schopenhauers Werk liegt damit auf der Hand. Seine Ästhetik basiert stark auf Platon und Kant, aber auch auf seiner persönlichen Neigung zum Schönen und Erhabenen. Für Simmel ist mit Blick auf Schopenhauers Kunstaffinität klar, dass dieser über einen authentischen Zugang zur Kunst verfügte: „Schopenhauer, der eine der wenigen ästhetischen Naturen unter den deutschen Philosophen war, hatte ersichtlich einen ganz sicheren Instinkt für die Ursprünglichkeit und Positivität des ästhetischen Zustandes.“<sup>1035</sup> An anderer Stelle bei Simmel heißt es: „Unter allen Kunstlehren der großen Philosophen ist die Schopenhauer'sche sicher die interessanteste, eindringendste, mit allen Tatsachen der Kunst und des Kunstgenusses vertrauteste.“<sup>1036</sup> Diese stark ästhetische Ausrichtung ging zwar häufiger auf Kosten von Logik und Widerspruchsfreiheit des Schopenhauer'schen Gedankengebäudes, sorgte aber für eine bemerkenswerte stilistische und tief sinnige (produktive wie rezeptive) Leistung. Auch Arnold Gehlen hat diese Affinität bzw. Begabung erkannt: „Nur sinnlich sehr begabte Menschen mit hoher Kapazität der Wahrnehmung können diese Intuition als Erschütterung behalten und Schopenhauer besaß die stärkste künstlerische Sinnlichkeit, die noch Goethe erzog.“<sup>1037</sup> Im Band XI der Deußen'schen Ausgabe, der die Jugendmanuskripte enthält, findet sich der Satz: „Die Philosophie ist solange vergeblich versucht, weil man sie auf dem Wege der Wissenschaft, statt auf dem der Kunst suchte.“<sup>1038</sup> Schopenhauer hat in der Tat eine der (im Kern) wohl künstlerischsten und kunstvollsten Philosophien vorgelegt. Auffällig ist, wie sehr Schopenhauer, der mit seiner Philosophie doch ein *begriffliches* Werk geschaffen hat, bei dem, was er *Urdenken* nennt, die *Priorität des Bildes vor dem Begriff* betont. Dies kann so interpretiert werden dass für ihn aller tieferen Anschauung der Welt ursprünglich eine künstlerische Betrachtung zugrunde liegt.<sup>1039</sup> Dies ist der Fall, wie das folgende Zitat belegt: Schopenhauer ist ganz an Anschauung und Kunst orientiert, „wie es denn überhaupt uns nicht vergönnt ist, die tiefsten und verborgensten Wahrheiten anders, als im Bilde und Gleichniß zu

---

<sup>1033</sup> Simmel, Georg: Kant und Goethe. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 160-161.

<sup>1034</sup> Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Frankfurt am Main, 1980, Band 2, S. 464.

<sup>1035</sup> Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 104.

<sup>1036</sup> Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 303.

<sup>1037</sup> Gehlen, Arnold: Die Resultate Schopenhauers. In: Wege der Forschung Band 602: Schopenhauer. Hrsg. von Salaquarda, Jörg. Darmstadt 1985, S. 43.

<sup>1038</sup> Zitiert nach: Ebd.

<sup>1039</sup> Vgl.: Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 75-76.

erfassen“.<sup>1040</sup> Er positionierte sich in seinem Werk klar gegen Numerisierung, Positivismus und Abstrahierung: „Große Wahrheiten lassen sich nur erschauen, nicht errechnen.“<sup>1041</sup> Günther K. Lehmann hat bei Schopenhauer eine *ästhetische Grundintention* entdeckt, deren Leitmotiv er in der *Stille* erblickt (was im Bereich der Musik aufgrund ihrer Tonalität und Aufwühlung aller Willensströmungen im Menschen obsolet, sonst aber größtenteils zutreffend ist, s. u.). Zu erreichen sind das platonische *Hen kai pan* (All-Einheit), die Dauer und die *unio mystica*. Aus einer ästhetischen Grundintention vereinte Schopenhauer die Sehnsucht nach der Auflösung aller Gegensätze (*coincidentia oppositorum*, vgl. Hegel) mit der synthetischen Schau des Meisters Eckhart und er buddhistischen Erlösung im *Nirwana*. Die Stille, das Schweigen, die erhabene Ruhe der platonischen Ideenwelt werden für ihn überwertig.<sup>1042</sup> In der ästhetischen Schau wird die Ideenwelt zum ruhigen *Spiegel*, zum klaren *Kristall*. Ruhe und Klarheit treten ein. Die ästhetische Kontemplation und die durch sie bedingte stille Ideenerkenntnis ermöglichen bedeutende Höhepunkte im intellektuellen Leben eines ästhetisch veranlagten Menschen:

„Das sind >>Stunden der Weihe<<, das ist >>Begeisterung<<, eine >>kurze Weile<<, in der sich der Intellekt vom Willen ablöst, zur >>größten Reinheit<< gelangt, zum >>klaren Spiegel der Welt<< wird. Um diese Stille muss hart gerungen werden. Sie ist flüchtig wie der faustische Augenblick.“<sup>1043</sup>

Diesen tendenziell romantischen Kult des Ästhetischen hat Pikulik kommentiert und auf die einzig bei Schopenhauer gegebene *Identität von Philosophie und Kunst* hingewiesen. Für ihn ist dieses Philosophem eher ein

„Plädoyer für die Poesie als für die Philosophie und würde weniger überraschen, wenn es beispielsweise von Novalis statt von Schopenhauer geäußert wäre. Sollte man hier gar die Frage aufwerfen, ob Schopenhauers Gedankengebäude nicht ein verkapptes oder verhindertes Kunstwerk ist?“<sup>1044</sup>

Den schon mehrfach erwähnten untrennbaren Zusammenhang von Kunst und Philosophie, Ästhetik und Logik, Anschauung und Metaphysik sowie Schönheit und Wahrheit im systematischen *Werk* Schopenhauers hat Mann treffsicher und seinerseits kunstvoll zu Beginn seines Schopenhauer-Aufsatzes festgehalten:

„Die Freude an einem metaphysischen System, die Befriedigung, welche die geistige Organisation der Welt in einem harmonisch geschlossenen, harmonisch in sich ruhenden Gedankenbau gewährt, ist immer hervorragend ästhetischer Art; sie ist derselben Herkunft wie das Vergnügen, die hohe und im letzten Grund immer heitere Genugtuung, mit der das ordnende, formende die Wirrnis des Lebens durchsichtig und übersichtlich machende Wirken der Kunst uns beschenkt. Wahrheit und Schönheit müssen aufeinander bezogen werden; sie bleiben, für sich genommen und ohne die Stütze, die eines im anderen findet, höchst schwankende Werte. Schönheit, die nicht die Wahrheit für sich hätte, sich nicht auf sie berufen dürfte, nicht aus ihr und durch sie lebte, wäre leere Chimäre [...]“<sup>1045</sup>

Bis hierhin könnte diese bislang allgemein gehaltene Beschreibung durchaus auch auf die Hegel'sche Ästhetik zutreffen, was einmal mehr gewisse Ähnlichkeiten der Grundintention Hegels *und* Schopenhauers beleuchtet. Doch im Folgenden nimmt der Text eine Wendung zur Besonderheit der Schopenhauer'schen Kunstphilosophie bzw. Philosophiekunst: diese ist für Mann „nämlich eine

---

<sup>1040</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 4, S. 225.

<sup>1041</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 67.

<sup>1042</sup> Vgl.: Lehmann, Günter K.: Ästhetik der Utopie. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch. Stuttgart 1995, S. 18, 24.

<sup>1043</sup> Ebd., S. 19-20.

<sup>1044</sup> Pikulik, Lothar: Schopenhauer und die Romantik. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 76.

<sup>1045</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze I. Frankfurt am Main 1990, S. 529.

*künstlerische* Weltkonzeption, an welcher nicht bloß der Kopf, sondern der ganze Mensch mit Herz und Sinn, mit Leib und Seele beteiligt ist“.<sup>1046</sup> Innerhalb einer solchen Konzeption

„wird ein durch Passion empfangenes, ein mit vollem Menschsein erlebtes und erlittenes Weltbild in seiner Darstellung das Gepräge des Schönen tragen. Nichts von der Dürre und sinnlichen Langweiligkeit bloßer Verstandesspekulation wird ihm anhaften.“<sup>1047</sup>

Simmel hat die Nähe dementsprechender echter Kunstwerke sowohl zum *Willen* als auch zum sie erschaffenden *Genie* (das auch *in sich selbst* den ewigen Konflikt zwischen Wille und Intellekt ausfechten muss, s. Abschnitt 4.) beschrieben:

„Nur das Kunstwerk hat die gleiche Einheit und Rundung, die im tiefsten Grunde unzerstörbare Ruhen in sich selbst. Diese Form, mit der jedes Kunstwerk >>eine Welt für sich<< ist und das Ganze des Daseins symbolisiert, verdankt es eben der persönlichen Seele, welche ihre eigene Wesensart in das Werk hineingegeben hat.“<sup>1048</sup>

Schopenhauer selbst hat sich vielfach zu dieser Einheit des tragisch Wahren und Schönen geäußert: „Denn die Kunst hat es nicht wie die Wissenschaft bloß mit der Vernunft zu tun, sondern mit dem innersten Wesen des Menschen [...]. Eben dies nun wird der Fall sein mit meiner Philosophie, denn sie wird eben Philosophie als Kunst sein [...].“<sup>1049</sup> Diese Aussage verdeutlicht, dass für Schopenhauer die Wissenschaft nur äußerliche *Phänomene*, nicht aber wie die Kunst den metaphysischen *Kern* und *Gehalt* der Welt erfassen kann. Der Grund dafür ist eben der Satz vom Grunde, von dem sie abhängt. Dabei ist Schopenhauer keinesfalls ein Feind der Empirie, die sich bei ihm (ähnlich wie bei Hegel, der allerdings keine Identität von Kunst und Philosophie kennt) innerhalb der Kunst bzw. Philosophie mit der Metaphysik verbindet: „Meine Philosophie wird nie im Mindesten das Gebiet der Erfahrung, d. h. des Wahrnehmbaren, im ganzen Umfang des Begriffs, überschreiten. Denn sie wird, wie jede Kunst, bloß die Welt wiederholen.“<sup>1050</sup> Demnach gilt: „Für die Kunst, also auch für die Philosophie ist das Leben, die Welt, die einzige Quelle.“<sup>1051</sup> Und Leben wie Welt verweisen nach Schopenhauer letztlich auf die *Ideen*: „Das Wesen aller Kunst ist Darstellung der Ideen. Diese sind wesentlich anschaulich.“<sup>1052</sup> Sie werden innerhalb der synonymen Kunst/Philosophie darum mit dem „Künstlerblick des Philosophen“<sup>1053</sup> erblickt und zugleich erkannt. Dies beinhaltet durchaus ästhetische Befriedigung: auch Novalis hat erkannt, „daß jede sorgfältige Betrachtung der Schicksale des Lebens einen tiefen, unerschöpflichen Genuß gewährt, und unter allen Gedanken uns am meisten über die irdischen Übel erhebt“.<sup>1054</sup> Bei Kunstwerken wie bei philosophischen Schriften im Schopenhauer'schen Sinne handelt es sich um geordnete, verdichtete *Wiederholungen* der Realität, nicht um *Idealisierungen*: sie liefern innerhalb der Ideenschau eine metaphysische Offenbarung des Wesens der Welt, die jedoch durch *An-Schauung* statt durch begriffliche *Spekulation* bzw. abstrakte *Komplikation* erreicht wird. Schmidt hat diesen Kontext noch um den wichtigen Aspekt der *Naivität* erweitert: „Sind Kunstwerke umso schöner, je >>objektiver und naiver<< (HN I, S. 116) sie den zutiefst *ehrlichen* Charakter der Welt wiedergeben, so strebt auch die Philosophie nach einer Objektivität, die vorstößt zum Wesenskern alles Seienden.“<sup>1055</sup> Der Philosophierende verfügt dabei über ein ganz eigenes Künstlertum. Er ist

---

<sup>1046</sup> Ebd.

<sup>1047</sup> Ebd., S. 529-530.

<sup>1048</sup> Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 224-225.

<sup>1049</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 186.

<sup>1050</sup> Ebd., S. 256.

<sup>1051</sup> Ebd., S. 268.

<sup>1052</sup> Ebd., S. 297.

<sup>1053</sup> Ebd., S. 222.

<sup>1054</sup> Novalis: Heinrich von Ofterdingen und andere dichterische Schriften. Köln 1996, S. 302.

<sup>1055</sup> Schmidt, Alfred: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers. In: Baum, Günther und Birmbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 21.

„Vernunftkünstler: sein Geschäft, d. i. seine Kunst, ist diese, daß er die ganze Welt [...] *abbilde* für die *Vernunft*, [...] *also die Welt und das Bewußtseyn in abstracto treu wiederhole*. [...] Vollkommen *objektiv*, vollkommen *naiv*, wie jedes ächte Kunstwerk, wird also diese Philosophie seyn.“<sup>1056</sup>

So gilt nach Schopenhauer für alle Philosophen(-Künstler):

„Der Philosoph vergesse niemals, daß er eine Kunst treibt und keine Wissenschaft. Läßt er sich im mindesten von jenem Sturm von der Stelle rücken, läßt er sich auf Ursach und Wirkung, auf früher und später, oder gar auf Abspinnen aus Begriffen ein; so ist ihm die Philosophie verloren, und an ihrer statt werden ihm Märchen. Nicht dem Warum gehe er nach wie der Physiker, Historiker und Mathematiker, sondern er betrachte bloß das Was, lege es in Begriffen nieder (die ihm sind was der Marmor dem Bildner) indem er es sondert und ordnet, jedes nach seiner Art, treu die Welt wiederholend, in Begriffen, wie der Mahler auf der Leinwand.“<sup>1057</sup>

Auch für Schopenhauer selbst galt das Programm des philosophischen Künstlertums. Er war nicht nur der Architekt einer Theorie. Dass er sich in den intensivsten Stücken seiner eigenen Arbeit von einem wissenschaftlichen Verfahren entfernte und einem künstlerischen näherte, ist oft beobachtet worden. Das sichert(e) ihm die rückhaltlose Parteinahme vieler Künstler: „Keine >klassische< Ästhetik des neunzehnten Jahrhunderts hat auf künstlerische Arbeit im zwanzigsten stärker gewirkt als Schopenhauers.“<sup>1058</sup> Dies ist auch dadurch zu erklären, dass Schopenhauer selbst die Kunst immer stärker als Alternative und Refugium nutzte und in immer klarere sowie *kritischere* Opposition zur schnöden bis brutalen „Realität“ setzte:

„Schopenhauers Sehnsucht nach Stille hatte viele kreatürliche, kleinliche und kauzige Motive, aus denen eine große Weltanschauung und Ästhetik gezogen wurde. [...] Sein Domizil wird das Schöne, die Heimstatt des Genies, die einzige Zufluchtstätte, an die der Wille nicht heranreicht.“<sup>1059</sup>

Entscheidend ist in Bezug auf dieses Stadium und die ihm entgegengesetzte banale Gesellschaft die *Zwecklosigkeit* der Kunst, die immer mehr nicht nur ihrer *Abgrenzung*, sondern auch ihrer *Rettung* dient. Statt die Menschheit auf die Höhe der Kunst zu heben, im bürgerlich-demokratischen Auftrag wie in der Goethezeit, gilt es nun, die *Kunst* auf ihrer Höhe zu *halten*. Die Interesselosigkeit ist jetzt absolut Kants Zwecklosigkeit der Kunst war noch als *Verteidigung* gegen die Ansprüche der außerkünstlerischen Machtinstanzen gedacht. Schopenhauer aber geht zum *Angriff* über.<sup>1060</sup> Adornos Rettungs- und Zweckfreiheitsgedanke sowie paradoxe Intervention werden hier vorweggenommen. Weder Schopenhauer noch Adorno mangelte es an Problembewusstsein – Ästhetik und Sozialkritik sind bei beiden symbiotisch sowie metaphysisch fundiert, aber eben nicht engagiert. Dies wurde oft als passiv und elitär missverstanden:

„Falsch ist Lukács' Behauptung, bei Schopenhauer werde das >>Individuum zum absoluten Selbstzweck aufgebauscht<< und dessen Tätigkeit >>rein ganz nach innen gewendet<<. Das Medium Schopenhauer

---

<sup>1056</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 117.

<sup>1057</sup> Ebd., S. 154. Bei Oscar Wilde findet sich ein Selbstzeugnis, das eine direkte Anspielung auf obige Marmor-Metapher sein könnte und seinerseits zwei Ausdrucksformen kombiniert – Literatur und Bildhauerei: „Denken [...] kann ich einzig und allein in Geschichten. Auch der Bildhauer überträgt seine Gedanken nicht etwa in Marmor. Er denkt in Marmor.“ (Wilde, Oscar: Tischgespräche. Hrsg. von Wright, Thomas. München 2002, S. 12). Man denke hier nochmals an folgende weitere Parallele (und den nicht zu übersehenden Einfluss) Schellings (vgl. Kapitel I. und II.): Wie Schopenhauer hat auch der Schelling des „Systems des transzendentalen Idealismus“ sein System der Künste mit dem der Philosophie parallelisiert: wie dieses das Absolute im *Urbild*, stellt jenes das Absolute im *Gegenbild* dar. Die Urbilder der Welt werden „in der Kunst selbst [...] objektiv“ (Feger, Hans: Das Rad des Ixion. Schopenhauers Ästhetik als Problem. In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, S. 305-306).

<sup>1058</sup> Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 21.

<sup>1059</sup> Lehmann, Günter K.: Ästhetik der Utopie. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch. Stuttgart 1995, S. 30-31.

<sup>1060</sup> Vgl.: Ebd., S. 31-32.

wird in seiner Überzeugung bestätigt, dass es sich nicht lohnt, in der Welt zu sein. So wird die Schau selbst zum eigentlichen ästhetischen Erlebnis. [...] Dazu muss das Weltauge körperlos geworden sein wie ein metaphysischer Punkt. An Absolutheit übertrifft dieses frei schwebende Weltauge noch Hegels Weltgeist, der immerhin zu sich selbst zurückfindet.“<sup>1061</sup>

Ebenfalls absolut – und noch stärker als bei Adorno – ist Schopenhauers Negativität in Bezug auf die reale Welt. Er sah, abgesehen von graduellen Verbesserungen im technischen, medizinischen und humanen Bereich, im Gegensatz zur „kritischen Theorie“ keine Chance für Utopien, Besserungen oder Veränderungen des immergleichen willensbedingten Weltelends.<sup>1062</sup> Das *Weltauge* bleibt der Welt zugewandt, aber in objektiver Klarheit und mit kritischem Blick. Ohne Pathos und ohne Engagement – Faktizität steht über utopischen Vorstellungen und Wünschen.

Es folgt die entscheidende und für den Kontext dieses Kapitels höchst bedeutsame Thomas Mann'sche Bilanz zur Verbindung von Kunst, Ästhetik, Wahrheit und Metaphysik im philosophischen – man könnte auch sagen „philoästhetischen“ – Gesamtwerk Schopenhauers:

„Die Philosophie Arthur Schopenhauers ist immer als hervorragend künstlerisch, ja als Künstlerphilosophie par excellence empfunden worden. Nicht weil sie in so hohem Grade, zu einem so großen Teile Philosophie der Kunst ist – tatsächlich nimmt ihre >Ästhetik< ein volles Viertel ihres ganzen Umfanges ein –; auch nicht sowohl, weil ihre Komposition von so vollendeter Klarheit, Durchsichtigkeit, Geschlossenheit, ihr Vortrag von einer Kraft, Eleganz Treffsicherheit, einem leidenschaftlichen Witz, einer klassischen Reinheit und großartig heiteren Strenge des Sprachstils ist, wie dergleichen nie vorher in deutscher Philosophie gewahrt worden war: dies alles ist nur >>Erscheinung<<, der notwendige und angeborne Schönheitsausdruck für das Wesen, die innerste Natur dieses Denkertums, eine spannungsvolle, emotionale, zwischen heftigen Kontrasten, Trieb und Geist, Leidenschaft und Erlösung spielende, kurzum dynamisch-künstlerische Natur, die gar nicht anders als in Schönheitsformen, nicht anders denn als persönliche, durch die Kraft ihrer Erlebtheit, Erlittenheit überzeugende *Wahrheitsschöpfung* sich offenbaren kann.“<sup>1063</sup>

Leiden(-schaft), objektive Klarheit bzw. Wahrheit und Kunstschönheit – die drei dialektisch verschmolzenen bzw. sich überlagernden Elemente der Schopenhauer'schen Philosophie und näher Ästhetik – werden hier treffend analysiert und kombiniert. Diese Künstlerphilosophie hat großen Einfluss auf Nietzsche, Wagner und Mann selbst ausgeübt: „Nietzsche, dessen Sendung es war, Kunst und Erkenntnis, Wissenschaft und Leidenschaft einander noch stärker zu nähern, Wahrheit und Schönheit noch tragisch-rauschvoller ineinander übergehen zu lassen, als schon Schopenhauer es getan [...]“<sup>1064</sup>, stand zeitweise in direktem und symbiotischem Kontakt zu Wagner (1813-1883), seinem zweiten genialischen „Lehrer“ nach Schopenhauer, der bereits 1854 in einem Brief an Franz Liszt (1811-1886) die große und nachhaltige Bedeutung der Schopenhauer'schen Gedanken für sein eigenes Denken, Dichten und Komponieren festhielt.<sup>1065</sup> Er zog zeitlebens Inspiration, Beruhigung und Todessehnsucht aus Schopenhauers Werken. Mit Wagners Texten konnte Schopenhauer zu Lebzeiten viel anfangen; mit seiner Musik dagegen wenig, weshalb es niemals zu der von Wagner ersehnten persönlichen Begegnung kam und bei schriftlichem Kontakt blieb. Wagner hat unabhängig davon mit „Tristan und Isolde“ (1856-1859) und „Parsifal“ (1865-1882) zwei herausragende Kunstwerke im Geiste Schopenhauers, zwei direkte, wenn nicht *die direktesten* Übertragungen der Schopenhauer'schen Philosophie in Kunst, Poesie und vor allem *Musik* geschaffen.<sup>1066</sup> Wille, Leid

---

<sup>1061</sup> Ebd., S. 32-33.

<sup>1062</sup> Vgl.: Ebd., S. 35.

<sup>1063</sup> Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1, Frankfurt am Main 1990, S. 530.

<sup>1064</sup> Ebd., S. 530-531.

<sup>1065</sup> Vgl.: Meyer, Hans: Wagner. Hamburg 1959, S. 79-80.

<sup>1066</sup> Für eine detaillierte und präzise Analyse der Parallelen vgl.: Weismüller, Christoph: Zur Beziehung von Arthur Schopenhauers Philosophie zu Richard Wagners Musikdramen. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 84. Band, 2003. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 2003 und ergänzend: Reinhardt, Hartmut: Zauberblick und Liebesqual. Noch einmal: Schopenhauers Philosophie in Richard Wagners „Tristan und Isolde“. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 82. Band, 2001. Hrsg. von

und Liebe, Buße, Mitleid und Erlösung sowie alle anderen ästhetischen und ethischen Elemente aus Schopenhauers Schriften finden in diesen gleichnishaften Werken ihre spiegelbildliche Entsprechung, Konkretion und genialische *Anwendung*. Und zwar sowohl in Wagner selbst und seinem elaborierten Werk als auch im dadurch aufs Höchste beanspruchten und affizierten Publikum: „Richard Wagner war von dieser Lehre begeistert, und seine Musik ist in der Tat eine Vertonung Schopenhauer’scher Philosophie, des Weltschmerzes sowohl als auch seiner Erlösung durch den Untergang im Alleinen.“<sup>1067</sup> Wahrheit und Direktheit sind zentrale Vermittlungskriterien der so emotionalen wie geistvollen Musik Wagners. Das Schopenhauer’sche Ästhetik-Ideal der Subjekt-Objekt-Verschmelzung und direkter Willens- bzw. Ideenschau in erhaben-musikalischer sowie vergeistigt-poetischer Affizierung bzw. Kontemplation ist in diesen kontrastreichen (Musik-)Dramen *wirklich und anschaulich* gegeben. Doch auch über den Schopenhauer-Kontext hinaus ist Wagner (der selbst *als Philosoph* keinesfalls zu unterschätzen, doch noch weit besser als exaltiert-exzentrisches *Künstlertgenie* im Schopenhauer’schen Sinne aufzufassen ist und alle damit verbundenen menschlichen Höhen und Tiefen exemplarisch verkörpert) für die Kunst- und Geistesgeschichte des 19. Jahrhunderts von großer Bedeutung.<sup>1068</sup> Mann sprach oft von einem „Dreigestirn ewig verbundener Geister“<sup>1069</sup>, das seine künstlerische Existenz bestimmt habe, und meinte damit Schopenhauer, Wagner und Nietzsche. Dabei gibt es innerhalb der Kunstphilosophie/Philosophiekunst einen Unterschied zwischen Mann und Schopenhauer, der auch die Schopenhauer-Rezeption nach Mann geprägt hat; „dass Thomas Mann die Aufgipfelung dieses Systems nicht in der Ethik, sondern in der Ästhetik sieht“.<sup>1070</sup> Beiden gemeinsam ist allerdings das „Credo von der politikfeindlichen Innerlichkeit der Kunst und des Künstlers“.<sup>1071</sup> Man denke an Manns Selbstbezeichnung als *Unpolitischer*. Insgesamt gab es für Mann Schopenhauer’sche Konstanten, die ihn bestimmten und denen er stets treu blieb: das verwandte Lebensgefühl, eine ethisch fundierte allgemeinmenschliche Humanität, die hohe Bewertung der Kunst als Stadium der Erkenntnis, die Rechtfertigung von Mythos und Ironie und den psychologischen Blick.<sup>1072</sup> Schopenhauer war auch *ein* Wegbereiter zu Manns erzählerischem Oeuvre; von den „Buddenbrooks“ bis zum Ende. Zwar nicht der einzige philosophische Deutungsschlüssel dazu, aber ein wichtiger. Man kann sagen, dass Mann „Schopenhauerische Philosophie erzählt“ und dass seine Zauberberg-Welt die „ästhetische Umsetzung der Schopenhauer’schen Weltbeschreibung“ ist.<sup>1073</sup>

Es ist zu bemerken, dass der *Tod* bei Schopenhauer (s. u.) nicht zwangsläufig und nicht klar mit der finalen Überwindung des Willens zum Leben, dem Übergang ins *Nirwana* und der Erlösung vom Willen identisch sein muss, die innerhalb der meditativen Askese auch für das entindividualisierte *lebendige* „Individuum“ möglich ist. Der Nirwana- bzw. Nichts-Zustand kann so erläutert werden, dass, wenn es eine totale Verneinung des Willens gäbe, einschließlich der Auslöschung des Subjekts, konsequenterweise nichts übrig bliebe; denn das Wesen der Welt ist der Wille, und die Welt ist uns nur gegeben als Vorstellung, d. h. sie setzt ein Subjekt voraus: „Kein Wille: keine Vorstellung, keine Welt. – Vor uns bleibt allerdings nur das Nichts“ (W II, S. 507). Schopenhauers Hauptwerk endet mit

---

Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 2001 und Steiger, Karsten: Liebe, Tod, Erlösung: Richard Wagners „Tristan“ und der Einfluss Schopenhauers: In: Schopenhauer-Jahrbuch, 76. Band, 1995. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 1995 sowie Sorg, Bernhard: Erlösung dem Erlöser: Richard Wagner. In: Ders.: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg 1975.

<sup>1067</sup> Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Frankfurt am Main 1980, Band 2, S. 465.

<sup>1068</sup> Vgl.: Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 41 ff.

<sup>1069</sup> Vgl. und zitiert nach: Wimmer, Rupprecht: Zur Nachwirkung Schopenhauers im Werk Thomas Manns. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 263. Vgl.: Goedert, Georges: Geist und Trieb – Zur Rezeption ästhetischer Gedanken Schopenhauers und Nietzsches beim frühen Thomas Mann. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 81. Band, 2000. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 2000.

<sup>1070</sup> Ebd., S. 265.

<sup>1071</sup> Ebd., S. 266.

<sup>1072</sup> Vgl.: Ebd., S. 268.

<sup>1073</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 276. Vgl. auch Manns Erzählungen, v. a. frühe, beispielsweise in: Mann, Thomas: Gesammelte Erzählungen in zwei Bänden. Frankfurt am Main: 2000.

eben diesem Wort: *Nichts* (W II, S. 508). In einem anderen, gleichermaßen abgrundtief pessimistischen Werk aus der Zeit der Romantik, in dem die existentielle Langeweile eine große Rolle spielt, den „Nachwachen von Bonaventura“, ist *Nichts* ebenfalls das letzte Wort.<sup>1074</sup> Bei Schopenhauer heißt es weiter: „Was nach Aufhebung des Willens übrig bleibt ist für die welche noch wollen freilich Nichts. Aber für die deren Wille sich gewendet hat, ist eben diese unsere reale Welt mit all ihren Sonnen und Milchstraßen – Nichts.“<sup>1075</sup> Simmel befürwortete mit Schopenhauer das Nichts, da bezüglich des Willens klar geworden ist, „dass er nicht befriedigt werden kann, dass sein Sinn die Sinnlosigkeit ist“.<sup>1076</sup> Demnach muss er durch den Verzicht auf alles Wollen gewendet und negiert werden; das Nichts ist erreicht; „mit der Erlösung von sich selbst hat der Wille auch all sein Außer-Sich in das Nichts aufgelöst, weil es jetzt nicht mehr von ihm geschaffen, durchströmt, erhalten wird“.<sup>1077</sup> Das Nichts Schopenhauers bietet eine *unio mystica* im Sinne Meister Eckharts (1260-1328), dem Schopenhauer (wie auch Hegel) sich stets verpflichtet gefühlt hat: Alleinheit, Überwindung jeglicher Individuation und vollkommene Ruhe im Nirwana sind Schopenhauers Ziele.<sup>1078</sup> Der Tod trifft laut Schopenhauer in hinduistischer Tradition sowieso stets nur das äußere Erscheinungsbild des individuellen Leibes eines Lebewesens, nie aber das ewige und unzerstörbare Wesen der zugrundeliegenden Gattung und des ewig objektiven, alleinheitlichen (Welt-)Geistes. Doch auch der (Welt-)Wille ist als allen Lebewesen innewohnendes Ding-an-sich unsterblich und in immer neuen, individuierten Formen wiederkehrend. Dementsprechend ist Schopenhauer auch Anhänger des hinduistischen Gedankens an eine Wiedergeburt bzw. Seelenwanderung (*Metempsychose*). Letztlich gilt (mit den Veden, Platon, Sophokles, Shakespeare, Calderon u. a.) übereinstimmend: „Das Leben ist ein Traum und der Tod ist das Erwachen.“<sup>1079</sup> Als Traum fasst Schopenhauer daher auch die oft überbewertete Geschichte auf: „Was die Geschichte erzählt, ist in der Regel nur der lange, schwere und verworrene Traum der Menschheit.“<sup>1080</sup> Im Sonderfall der Künstler, Philosophen und Literaten sowie großer Heiliger leben ihre außergewöhnlichen Werke und Taten theoretisch *ewig* weiter. Thomas Mann hat in seinem Debütroman „Buddenbrooks. Verfall einer Familie“ (1901) den Prota- bzw. Antagonisten *Thomas Buddenbrook* das Schopenhauer-Kapitel „Über den Tod und sein Verhältnis zur Unzerstörbarkeit unseres Wesens an sich“ aus „Die Welt als Wille und Vorstellung II“ (vgl.) lesen und reflektieren lassen und damit wesentlich zur literarischen und psychoanalytischen Schopenhauer-Rezeption um die Jahrhundertwende beigetragen.<sup>1081</sup> Zurück zu Schopenhauers eigener Ästhetik: Spierling sieht diese *Metaphysik des Schönen*<sup>1082</sup> wie bereits

<sup>1074</sup> Vgl. und zitiert nach: Pikulik, Lothar: Zweierlei Krankheit zum Tode. Über den Unterschied von Langeweile und Melancholie im Lichte der Philosophie Schopenhauers. Mit einer Anwendung auf die Literatur. In: Melancholie in Literatur und Kunst. Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur I. Hrsg. von Engelhardt, Dietrich u.a. Hürtgenwald 1990, S. 189.

<sup>1075</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 412.

<sup>1076</sup> Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 342.

<sup>1077</sup> Ebd., S. 347.

<sup>1078</sup> Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Frankfurt am Main, 1980, Band 2, S. 465.

<sup>1079</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 569.

<sup>1080</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 515.

<sup>1081</sup> Vgl.: Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Frankfurt am Main 2002.

<sup>1082</sup> Bezeichnung Schopenhauers für seine Ästhetik und Titel der dritten Vorlesung aus dem Vorlesungszyklus der 1820er Jahre. Weitere sind: Vorlesung 1: *Theorie des gesamten Vorstellens, Denkens und Erkennens*, Vorlesung 2: *Metaphysik der Natur* und Vorlesung 4: *Metaphysik der Sitten*. Die Vorlesungen stellen didaktische Zusammenfassungen der 4 Kapitel von „Die Welt als Wille und Vorstellung I“ dar. Vgl.: Spierling, Volker (Hrsg. und Einleitung): *Philosophische Vorlesungen*. 4 Bände. Aus dem handschriftlichen Nachlass. Piper, München 1987–90. Schopenhauer hat den ganzheitlichen Kontext seiner drei Metaphysiken erläutert und seine Philosophie als großes Ganzes beschrieben: „Metaphysik der Natur, Metaphysik der Sitten und Metaphysik des Schönen setzen sich wechselseitig voraus und vollenden erst in ihrem Zusammenhang die Erklärung des Wesens der Dinge und des Daseyns überhaupt...“ (Schopenhauer, Arthur: Die beiden Grundprobleme der Ethik: Preisschrift über die Grundlage der Moral. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 465).

erwähnt als Kunst und näher als „Metaphysik und Psychologie des Schönen“.<sup>1083</sup> Kernpunkte dieser Kunst-Philosophie sind für ihn: Liebe zu Wahrheit und Schönheit, die Vereinigung von Subjekt und Objekt, die Aufhebung der Weltspaltung und innerhalb der Ideenschau die Erkenntnis des Wesens der Welt ohne Satz vom Grunde.<sup>1084</sup> Spierling betont dabei, dass sich bei Schopenhauer Weltschmerz und Zerrissenheit *im philosophischen Begriff* zeigen und dass er ein Kriterium von Zerrissenheit, nämlich die strikte alltägliche Trennung von Kunst und Leben als schmerzhaft empfunden hat. Ein leidvoller Gedanke, den Schopenhauer vor allem mit Adorno teilt und der die Philosophien beider geprägt hat: „Den Schmerz dieser Erfahrungen im Medium des philosophischen Begriffs auszudrücken, zur Sprache auch das Sprachlose zu bringen, ist der Grundtenor seiner Philosophie.“<sup>1085</sup> Die Kunst spielt dabei eine wichtige Rolle, indem sie dem kontemplierenden Betrachter die Möglichkeit zu einer rein objektiven, da willensfreien Erkenntnis der Welt ermöglicht und ihm dadurch die Augen für spätere ethische Entscheidungen und besserndes, nichtegozentrisches Umdenken öffnet. Ein wichtiger Bestandteil dieses Prozesses ist das – ausschließlich mit Schiller geteilte – *ästhetisch Erhabene*, das die bisherigen (naturwüchsigen, archaischen und bedrohlichen) Arten des *mathematisch* (Größe) und *dynamisch* (Gewalt/Gefahr) *Erhabenen* ergänzt sowie intellektuell, psychologisch und moralisch übertrifft:

„Die noch dastehenden Ruinen des Alterthums rühren uns unbeschreiblich, die Tempel zu Pästum, das Koliseum, das Pantheon, Mäcenas' Haus mit dem Wasserfall im Saal; denn wir empfinden die Kürze des menschlichen Lebens gegen die Dauer dieser Werke, die Hinfälligkeit menschlicher Größe und Pracht: das Individuum schrumpft ein, sieht sich als sehr klein, aber die reine Erkenntniß hebt uns darüber hinaus, wir sind das ewige Weltauge, was dieses alles sieht, das reine Subjekt des Erkennens.“<sup>1086</sup>

Eine Art ästhetischer Erhabenheit ist das *tragisch Erhabene*, d. h. die moralische Läuterung des Lesers bzw. Zuschauers durch Tragödien, Leid und Mitleid innerhalb der Poesie. Bei Schopenhauer wie Schiller ausgehend von Erhabenheit im Kontrast zu stoischer Stärke im Sinne von Senecas Ideal *fortunae resistere*. Eine *ästhetische Erziehung des Menschen* im Sinne Schillers wird dadurch möglich. Eine Theorie der Tragödie als des *Kunsterhabenen* par excellence, die bei Kant noch fehlt, arbeiten Schiller und Schopenhauer mit jeweils spezifischer Schwerpunktsetzung aus. Sie übernehmen aus Kants Theorie über das Gefühl des Erhabenen die Ambivalenz des erhabenen Bewusstseins und integrieren sie in ihre Konzepte des Tragischen. Dabei gibt es in jeder Hinsicht Analogien zwischen Schiller und Schopenhauer: beide exponieren den Willen als zentrale Instanz (wenngleich mit unterschiedlichen Implikationen), beide erblicken in der naturalen Wirklichkeit und im historischen Prozess ein konflikträchtiges Chaos und beide stellen die Relation von Leiden und Mitleid ins Zentrum ihrer Überlegungen.<sup>1087</sup> Doch die genauen Zielsetzungen beider Philosophen weichen leicht voneinander ab. Schiller ist nämlich bereits an seinem ethisch-didaktischen Ziel, während das tragisch Erhabene die Schopenhauer'sche Ethik erst einleitet: Schiller möchte (z. B. in seinen Schriften „Über das Pathetische“ (1793) und „Über das Erhabene“ (1801), die Poesie könne den Menschen „zum Helden [...] erziehn“ und ihn „zu allem, was er sein soll [...] mit Stärke ausrüsten“. Schopenhauer sieht die spezifische Aufgabe des Trauerspiels darin, den Widerstreit des Willens mit sich selbst „auf der höchsten Stufe seiner Objektivität“ darzustellen und dadurch der Schrecklichkeit des Lebens einen Ausdruck von höchster Intensität zu verleihen. Denn „das Gefallen am Trauerspiel“ bezeichnet er dezidiert als den „höchste[n] Grad“ des Gefühls des Erhabenen. Im Rahmen von Schopenhauers Ästhetik ist die zentrale Funktion der Tragödie die Vermittlung von *Ästhetik* und *Ethik*.<sup>1088</sup> Der Höhepunkt der bildenden und redenden Künste bei Schopenhauer, die Tragödie, erlangt ihren Rang also letztlich durch ihre Betrachtung aus *ethischer* Perspektive. Passenderweise gibt es für ihn auch das Ideal des *erhabenen Charakters*. Ein Mensch mit erhabenem

<sup>1083</sup> Schopenhauer, Arthur: Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen Teil III. Hrsg. und eingeleitet von Spierling, Volker, München 1985, S. 18.

<sup>1084</sup> Vgl.: Ebd., S. 20.

<sup>1085</sup> Ebd., S. 11.

<sup>1086</sup> Zitiert nach: Ebd.

<sup>1087</sup> Vgl.: Niemeyer, Barbara: Ethische Aspekte einer Theorie des Tragisch-Erhabenen. In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, S. 272-273.

<sup>1088</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd.

Charakter betrachtet die Welt und sich selbst wie andere Menschen rein objektiv und willensfrei. Er führt ein eher allgemeines statt individuelles Leben, stellt Reflexion über Affekte. Die Größe dieses stoisch Erhabenen beruht auf seinem objektiven Lebenszweck außerhalb seiner eigenen Person. Bei Schopenhauer erzeugt eine gute und „schöne“ Tragödie also nicht Verzweiflung, sondern souveräne Stärke und Erkenntnis.<sup>1089</sup> Entsprechend wird der Betrachter alles Erhabenen durch das Bewusstsein seiner eigenen Relativität über seinen eigenen Willen hinausgehoben. Dabei besteht ein Unterschied zur kontemplativen Wahrnehmung des Schönen: bei der Betrachtung des *Schönen* gewinnt das reine Erkennen ohne Kampf die Oberhand, bei der des *Erhabenen* muss es sich vom Willen losreißen. Die Intensität dieses Kampfes variiert je nach Verhältnis des kontemplierten Objektes zum Willen: verschiedene Grade des Erhabenen, ja Übergänge des Schönen zum Erhabenen sind möglich.<sup>1090</sup> Hierbei ist zu bemerken, dass – genau wie bei Hegel – die vergeistigte *Kunstschönheit* der *Naturschönheit* überlegen ist. Im Naturschönen finden sich für Schopenhauer zu viele Elemente des Erhabenen und damit des Willens und seiner kompromisslosen Vitalität. Bloch hat bemerkt, dass es bei Hegel und Schopenhauer um die Entbindung der künstlerischen Formgebung aus der Natur geht – mit dem Ziel, das *Wesen* über den *Stoff* zu stellen. Er schrieb mit Bezug auf den Begriff der Kontemplation, dass – ebenfalls bei beiden Autoren – Kunst überall am Ziel und in sich unbedürftig ist.<sup>1091</sup> Damit sind die Gemeinsamkeiten jedoch noch nicht erschöpft: eine zwischen Natur- und Kunstschönheit vermittelnde Sonderrolle spielt (beispielsweise) die höchste Schönheit überhaupt – die der menschlichen Gestalt (s. u. und vgl. Hegels klassische Kunstform). Trotz aller Parallelen zu Goethe, Schiller und auch Hegel gibt es ein *Desillusionierungsmoment* bei Schopenhauer, das ihn in Details von den Genannten, *ihrem* Aufklärungsbegriff und ihren Ästhetiken abhebt. Er sah sich als Missionar und Aufklärer für *viele* Generationen. Seine Mission beschränkte sich allerdings darauf, die Sinn- und Grundlosigkeit der Welt zu offenbaren, eine Aufklärung unter negativem Vorzeichen zu betreiben, mithin einer Desillusionierung der Menschheit zu dienen.<sup>1092</sup> Es geht sowohl bei Schiller als auch bei Schopenhauer letztlich um *ästhetische Katharsis*, bei ersterem aus eher positiver, bei letzterem aus eher negativer Perspektive. Ein Schopenhauer ergänzendes, aber eigenständiges weiteres Katharsis-Modell findet sich bei Leopardi – für ihn bietet die Kunst eine ästhetische Erhebung über das grausame Leben und den zwangsläufigen Tod. Radikale Negativität kommt hier mit ästhetischer Wirkung zusammen. Das Nichts selbst zu empfinden, heißt Tödliches empfinden. Aber das Nichts dargestellt im Kunstwerk zu empfinden, heißt Lebendiges empfinden. Aber erst die illusionäre Verformung dieser Nichtigkeitserklärung, eine Art Verundeutlichung der wahren Rede, ergibt den ästhetischen Effekt.<sup>1093</sup> Die volle und radikale Wahrheit bergen bei Leopardi das analytische Denken, bei Schopenhauer die Ethik. Doch die Kunst ist ihnen jeweils verwandt: die Kunstschönheit hat ihrerseits – (auch) für Schopenhauer und Hegel – eine erhabene und erhebende, von Unverständigen und Unbefugten als überheblich verkannte Wirkung. Schopenhauer schrieb dazu: „Denn jeder liebt das Homogene, und haßt das Heterogene. Der Unfähige wird durch das Große und Schöne das ihn nicht anspricht und doch anerkannt ist im Stillen gedemütigt: er haßt es: aber er wagt es nicht dies laut werden zu lassen, um sich nicht bloß zu stellen.“<sup>1094</sup> Bei Hegel heißt es analog: „Die kraftlose Schönheit haßt den Geist, weil er ihr das zumutet, was sie nicht vermag.“<sup>1095</sup> Dies lässt sich wiederum mit dem herrlichen Schopenhauer-Zitat „Denn alle Geister sind unsichtbar für den, der

<sup>1089</sup> Vgl.: Schopenhauer, Arthur: *Metaphysik des Schönen*. Philosophische Vorlesungen Teil III. Hrsg. und eingeleitet von Spierling, Volker, München 1985, S. 111-112. Auch bei Nietzsche findet sich eine – direkt kontrastierende – Verbindung von tragischer Erhabenheit und charakterlicher Stärke: „10 [168] (271) Aesthetica. [...] Es sind die heroischen Geister, welche zu sich selbst in der tragischen Grausamkeit Ja sagen: sie sind hart genug, um das Leiden als Lust zu empfinden...“ (Nietzsche, Friedrich: *Die nachgelassenen Fragmente*. Eine Auswahl. Hrsg. von Wohlfart, Günter. Stuttgart 1996, S. 225).

<sup>1090</sup> Vgl.: Ebd., S. 103.

<sup>1091</sup> Vgl.: Bloch, Ernst: *Ästhetik des Vor-Scheins I*. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main 1974, S. 169-170, 163.

<sup>1092</sup> Vgl.: Lehmann, Günter K.: *Ästhetik der Utopie*. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch. Stuttgart 1995, S. 36.

<sup>1093</sup> Vgl.: Bohrer, Karl Heinz: *Ästhetische Negativität*. München 2002, S. 78-80, 80-82).

<sup>1094</sup> Vgl.: Schopenhauer, Arthur: *Metaphysik des Schönen*. Philosophische Vorlesungen Teil III. Hrsg. und eingeleitet von Spierling, Volker, München 1985, S. 166.

<sup>1095</sup> Zitiert nach: Sedlmayr, Hans: *Verlust der Mitte*. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 210.

keinen in sich hat.“<sup>1096</sup> ergänzen. Ob nun Schönes oder Erhabenes kontempliert wird: ästhetische Kontemplation und dadurch bedingte rein objektive (Ideen-)Erkenntnis nehmen in Schopenhauers Werk eine bedeutende Stellung ein und ermöglicht die „tiefste und wahrste Erkenntnis vom eigentlichen Wesen der Welt“.<sup>1097</sup> Sie reißt sich vom Dienst des Willens los und nimmt an den Dingen wahr, „was sie an und für sich selbst sind, ihr absolutes Daseyn“<sup>1098</sup> (vgl. Hegel und dessen Termini). Sie muss sowohl im positiven Sinne *ex-zentrisch* als auch *anti-egozentrisch* fundiert sein. Reine, willensfreie, bedürfnis- wie relationslose Erkenntnis der Ideen soll spontan und intensiv durch sie ermöglicht werden. In seiner Vorlesung „Metaphysik des Schönen“ erläutert Schopenhauer an Hand des Satzes vom Grunde die Bedingungen für eine ästhetische Kontemplation:

- „1) Es ist keine Kontemplation möglich, so lange die Objekte der Vernunft, die Begriffe, das Bewußtseyn beschäftigen, sondern da ist abstraktes Denken, stets weiter getrieben durch den Satz vom Erkenntnisgrunde der stets das *Weswegen* erneuert.
- 2) So lange der Verstand dem Kausalgesetz nachgeht und die Ursachen des betrachteten Objekts sucht, kontempliert er nicht; ihm läßt das *Warum* keine Ruhe.
- 3) Das Subjekt des Wollens muß, wie schon ausgeführt, gänzlich gebannt sein, wie auch alle Motivation.<sup>1099</sup>
- 4) Das kontemplierte Objekt muss herausgerissen seyn aus dem Strome des Weltlaufs, sein Wo und sein Wann gemäß dem Grunde des Seyns muß vergessen seyn: der Kontemplierende muß seine Person vergessen haben, nicht wissen wer der Anschauende ist, also auch nicht des Zeitpunkts sich bewußt seyn, in welchem sowohl er als auch das angeschaute Objekt sich gemeinschaftlich befinden: nur dadurch wird seine Anschauung befreit von der letzten und am festesten haftenden Gestaltung des Satzes vom Grunde, der Zeit.“<sup>1100</sup>

Die wie bereits beschrieben in der Objektivität des Dinges/Werkes umgewandelten Subjekte und Objekte werden innerhalb der kontemplativen Ideenschau und der darin ent- und bestehenden *Welt als Vorstellung* zu einer hierarchielosen *Einheit*, die erst die – nun bedürfnislos und antiteleologisch, also rein objektiv betrachtbare – *Welt als Wille* und damit den Willen als *Ding an sich* erkennen lässt: Es enthüllt sich „das ganze Ding an sich, nur unter der Form der Vorstellung“ (W I, S. 240). Die

„eigentliche Welt als Vorstellung erstet [...]. Dieses Bewußtseyn eben, indem man sämtliche Ideen, oder Stufen der Objektivität des Willens, der Reihe nach, durch dasselbe hindurchgehend sich denkt, macht eigentlich die ganze WELT ALS VORSTELLUNG aus“ (W I, S. 246).<sup>1101</sup>

Die Kunst ermöglicht so die *Erkenntnis*, aber noch nicht die Wendung und Überwindung des Willens. Dies übernimmt in Schopenhauers System bekanntlich die *Ethik*, die innerhalb der ästhetischen Kontemplation gewonnene *Einsichten* in philosophische Theorien und praktisches Handeln übersetzt sowie weiterführt. Ihr Kern ist die *goldene Regel*, eine freie Übersetzung und Kombination antiker Tugendlehre und des *kategorischen Imperativs*: „Quod tibi fieri non vis, alteri ne feceris [Das, was dir

---

<sup>1096</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 4, S. 441.

<sup>1097</sup> Vgl.: Schopenhauer, Arthur: Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen Teil III. Hrsg. und eingeleitet von Spierling, Volker, München 1985, S. 39.

<sup>1098</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 434.

<sup>1099</sup> Sonst WILL das Subjekt des Wollens in permanenter Erregtheit unterschiedlicher Grade, ist stets durch Gefühle und alle nur möglichen inneren Bewegungen beunruhigt und vor allem *mit dem (nichtästhetischen, nicht-reinen) Subjekt des Erkennens, dem von ihm dominierten Intellekt identisch*. Diese obskure Identität stellt für Schopenhauer das Grundrätsel unserer Existenz dar, Anm., vgl.: Schopenhauer, Arthur: Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 15.

<sup>1100</sup> Schopenhauer, Arthur: Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen Teil III. Hrsg. und eingeleitet von Spierling, Volker, München 1985, S. 55 ff.

<sup>1101</sup> Vgl. und zitiert nach: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 141-142.

nicht zugefügt werden soll, füge auch anderen nicht zu. Anm.]<sup>1102</sup> Schopenhauer selbst hat seine Ethik kompakt definiert:

„Meine Ethik hat Grund, Zweck und Ziel: sie weist zuvörderst theoretisch den metaphysischen Grund der Gerechtigkeit und Menschenliebe nach und zeigt dann auch das Ziel, zu welchem diese, wenn vollkommen geleistet, am Ende hinführen müssen. Zugleich gesteht sie die Verwerflichkeit der Welt aufrichtig ein und weist auf die Verneinung des Willens, als dem Weg zur Erlösung aus ihr, hin. Sie ist sonach wirklich im Geiste des Neuen Testaments [...]. In diesem Sinne könnte man meine Lehre die eigentliche christliche Philosophie nennen [...].“<sup>1103</sup>

Er geht im Sinne antiker Tugendlehrer und des besagten Neuen Testaments von einer paradoxen Intervention in ethischer Hinsicht aus: „Die Welt liegt im Argen, die Menschen sind nicht, wie sie sein sollten, aber laß es dich nicht irren und sei du besser [vgl. Adorno, Anm.]“<sup>1104</sup> Ein großer Einfluss ist die (griechische wie römische) *Stoa* (vgl. Epiktet, Seneca, Marc Aurel etc.):

„Wie man seinen Leib gegen den Einfluß des Windes und Wetters und gegen Ungemach und Anstrengung abhärtet, so sollte man seinen Geist gegen Unglück, Gefahr, Verlust, Ungerechtigkeit, Tücke, Verrat, Hochmut und Narrheit abhärten. Diese Diätetik ist der Stoizismus.“<sup>1105</sup>

Im Laufe seines Lebens gelangt der intelligente Mensch ganz von selbst zu stoischen Einsichten. Für geistreiche, ruhige und gute Charaktere ist weniger oft mehr, schlechte dagegen werden immer von Gier und Langeweile gequält. Die Jagd nach *mehr und mehr* und die Unfähigkeit zur Selbstgenügsamkeit, Reduktion und Zufriedenheit treiben den Uneinsichtigen in ein Hamsterrad falscher Bedürfnisse. Der Stoizismus bzw. stoische *Gelassenheit* ist nötig, um einen grundlegenden Irrtum zu bekämpfen:

„Es gibt nur einen angeborenen Irrtum: und es ist der, daß wir da sind, um glücklich zu sein... [...] Gelassenheit die dadurch verstärkt wird, daß man wenigstens keine theoretische Perplexität zu dulden hat, sondern die Welt, wo nicht mit seinen Wünschen, doch mit seiner Einsicht in Übereinstimmung erblickt.“<sup>1106</sup>

Denn das ja an sich schon illusionäre Leben macht dem menschlichen Willen Versprechungen, die es nicht halten kann: „Alles im Leben zeigt an, daß das irdische Glück bestimmt ist, getrübt, ja zerstört

---

<sup>1102</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 221.

<sup>1103</sup> Ebd., S. 279-280. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch, dass *Hegel* bekanntlich in seinen eigenen wie in den Augen anderer mit seiner Philosophie eine begriffliche Übersetzung der „Gedanken Gottes vor seiner Schöpfung“ und des – allerdings protestantischen – Christentums vollbracht hat.

<sup>1104</sup> Schopenhauer, Arthur: Die beiden Grundprobleme der Ethik: Preisschrift über die Grundlage der Moral. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 550.

<sup>1105</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 5, S. 126. Laotse, in dessen „Tao Te King“ sich zahllose Übereinstimmungen mit Schopenhauers vom Buddhismus und auch Daoismus beeinflusster Lehre finden, hat ein poetisches Bild stoischer Mentalität avant la lettre gemalt:

„Andere zu kennen bedeutet Weisheit,  
Sich selbst zu kennen bedeutet Einsicht.  
Andere zu bezwingen erfordert Kraft;  
Sich selbst zu bezwingen erfordert Stärke.  
Zufriedenein heißt reich sein.  
Mit Nachdruck etwas durchführen bedeutet Wille.  
Seinen Platz nicht verlieren heißt Bestand haben.  
Sterben und doch weiterleben bedeutet Unsterblichkeit.“

(Laotse: Tao Te King. Eine neue Bearbeitung von Gia-Fu, Feng und English, Jane.

Übersetzung: Luetjohann, Sylvia. München 1996, DREIUNDDREISSIG)

<sup>1106</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 570-571.

zu werden. Die Anlagen dazu liegen tief im Wesen der Dinge... [...] Das ganze Leben ist ein Betrug.<sup>1107</sup> Dieser Betrug zeigt sich schon am Modus der menschlichen Existenz: „Wir werden ins Leben hineingelockt durch den ganz illusorischen Trieb zur Wollust; und darin festgehalten durch die gewiß ebenso illusorische Angst vor dem Tode.“<sup>1108</sup> Aus moralischer Perspektive erblickt Schopenhauer das dem Willen gemäße Leben als Abgrund: „Nur hineinzusehen braucht man in die Welt, gleichviel wo, aber mit klaren Augen, um das Wesen des Lebens zu erkennen, Not, Tod und als Köder die Wollust – diese ist die Sünde, das Leben die Buße [...]“<sup>1109</sup> Der Wille nutzt den Geschlechtstrieb, um die *ewige Gerechtigkeit* immer weiter fortzuführen. Geschlechtstrieb und Geschlechtsleben sind deshalb die reinsten Äußerungen des Willens (zum Leben) und erlangen so in Schopenhauers Werk metaphysische Bedeutung.<sup>1110</sup> Schopenhauers moralisches und soziales Ideal sind (auch gegen all diesen metaphysisch fundierten Trug) wahrhaft ehrliche Menschen, die in jeder Interaktion nicht bloß ihren eigenen Vorteil, sondern auch den des Gegenübers suchen: „Die Abwesenheit aller egoistischen Motivation ist also das Kriterium einer Handlung von moralischem Wert.“<sup>1111</sup> Der Gipfel solcher moralischen Handlungen ist für Schopenhauer das *Mitleid* (*caritas*). Es ist bestimmt durch Teilhabe am Leiden Anderer und Verhinderung, Minderung oder Aufhebung ihres Leidens: „Dieses Mitleid ganz allein ist die wirklich Basis aller freien Gerechtigkeit und echten Menschenliebe.“<sup>1112</sup> Der Unterschied zwischen Mitleidendem und Leidendem ist in Zustand des Mitleids kein *absoluter* mehr,

„sondern es bleibt uns gerade jeden Augenblick klar und gegenwärtig, daß ER der Leidende ist, nicht WIR: und geradezu IN SEINER Person, nicht in unserer, fühlen wir das Leiden, zu unserer Betrübnis. Wir leiden MIT ihm, also IN ihm [...].“<sup>1113</sup>

Es findet eine mysteriöse Verschmelzung von *Ich* und *Nicht-Ich* statt. Der zweite Grundstein der Schopenhauer'schen Ethik neben der *goldenen Regel* ist dementsprechend: „Neminem laede; imo omnes, quantum potes, juva [Schade niemandem, sondern hilf allen, wenn du kannst, Anm.].“<sup>1114</sup> Anstatt der *passiven* Duldung von Leid innerhalb der theologisch geprägten *Theodizee* (beispielsweise bei Leibniz<sup>1115</sup>) postulierte Schopenhauer das *aktive* und zu caritativen Taten führende Mitleid, das er zur universellen *Pathodizee* aufwertete: was die Chandogya-Upanishad mit der Formel *Tat twam asi* (Dies bist du) eröffnet, was im Marxismus *Solidarität* heißt, erschließt sich bei Schopenhauer im Mitleid. Die *Theodizee* verfällt angesichts der namenlosen Leiden nicht nur der Menschheit, sondern einer ganzen Welt dem Hohn Schopenhauers. In der Gestalt der *Pathodizee* aber, der Rechtfertigung des Leidens als Weg zur Erlösung, auf dem die Bewegungsmotive des Willens quietistisch stillgestellt werden, kehrt sie wieder.<sup>1116</sup> *Tat twam asi* übertrug Schopenhauer in die Formel „Hae omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud ens non est“<sup>1117</sup> (Ich bin alle Kreaturen im Ganzen und es gibt kein anderes Wesen außer mir), die man als dritten Grundstein seiner Ethik betrachten kann. Diese metaphysische Alleinheit (für Ulrich Pothast *die wesentliche Realität*), mystisch und durch ekstatische

<sup>1107</sup> Ebd., S. 547.

<sup>1108</sup> Ebd., S. 404.

<sup>1109</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 5, S. 288-289.

<sup>1110</sup> Vgl.: Metaphysik der Geschlechtsliebe. In: Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 616 ff.

<sup>1111</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 5, S. 560.

<sup>1112</sup> Ebd., S. 565.

<sup>1113</sup> Ebd., S. 568.

<sup>1114</sup> Ebd.

<sup>1115</sup> Zu Gottfried Wilhelm Leibniz (1646-1716) ist zu sagen, dass Schopenhauer ihn für seine Logik und Systematik, also formal, schätzt und auch zitiert, ihn aber auf inhaltlicher Ebene (wie alles Theologische oder theologisch Geprägte) für seinen Optimismus und affirmativen Duktus verachtet. Schopenhauers Philosophie stellt bis in die Details hinein eine Umwendung Leibniz'scher Philosophie dar.

<sup>1116</sup> Vgl.: Lütkehaus, Ludger: Ist der Pessimismus ein Quietismus? In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, S. 231-233.

<sup>1117</sup> Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 50.

bzw. exzentrische Selbst- und Weltverlorenheit geprägt, wird auch in der Ästhetik erreichbar, wenn sich das Subjekt ins Objekt verliert bzw. verwandelt und nur noch als Präsenz der Idee vorhanden ist.<sup>1118</sup> Allerdings dient sie dann der quietistischen Beruhigung zugunsten reiner Erkenntnis (s. o.). Diese Erkenntnis führt allerdings wie behandelt zum Umdenken und zur ethischen Praxis. Das Mitleid im Sinne Schopenhauers ist natürlich, ursprünglich, unmittelbar und ein Synonym für Menschlichkeit. Es ist wahre Liebe: „Alle echte Liebe ist Mitleid: und jede Liebe die kein Mitleid ist, ist Selbstsucht.“<sup>1119</sup> Sein übelstes Gegenteil (neben Lügen, Neid, Missgunst, Berechnung, Eitelkeit [vanitas] etc.) ist *Schadenfreude*: „Wie Schadenfreude nur theoretische Grausamkeit ist, so Grausamkeit nur praktische Schadenfreude. Schadenfreude ist das unfehlbare Zeichen tiefster moralischer Schlechtigkeit.“<sup>1120</sup> Die Grenze zwischen Kunst und Ethik ist (wie bereits behandelt) das Trauerspiel in seiner tragischen, erschütternden Erhabenheit. Die Musik mit ihrer Sonderrolle als direkter, unmittelbarer Spiegel des Willens verbleibt in der *Welt als Wille* (wenn auch künstlerisch bzw. kompositorisch-intellektuell erhöht), spricht den Willen *in uns selbst* in tonaler Durchdringung bzw. totaler Alleinheit an und hat keinen Zusammenhang mit der willensverneinenden Ethik (s. u.). Die übrige Kunst ist bei Schopenhauer ein notwendiges Bindeglied und ein Wegweiser zur Ethik, da in ihr ein temporärer Aus-Blick auf Willens- und damit Leidensfreiheit gegeben ist und sie so zum *einzigsten* Fenster *aus* der dem Willenskreislauf unterworfenen Welt *innerhalb* dieser Welt wird. Ihre Mission ist Aufklärung und Befreiung des *erkennenden* Subjekts: das Subjekt des Willens wird innerhalb der ästhetischen Kontemplation dazu befähigt, zum *reinen Subjekt des Erkennens* zu werden und als solches die *Ideen* zu erblicken – ohne jede Ablenkung und ohne jeden Neben- oder Hintergedanken. Mit einemmal herrscht *Ruhe*. Der schmerzlose Zustand tritt ein, den Epikur als höchstes Gut und als glückselige Vollkommenheit der Götter preist: „Wir sind, für jenen Augenblick, des schnöden Willensdranges entledigt, wir feiern den Sabbath der Zuchthausarbeit des Willens, das Rad des Ixion steht still.“<sup>1121</sup> Der metaphysisch-ästhetische *Erlösungscharakter* dieser gelösten und besonnenen Ideenschau ist das zentrale Element der Schopenhauer'schen Kunstphilosophie. Der zum alleinigen, klaren und erkennenden *Weltauge* erhobene Betrachter wird innerhalb der Kontemplation und *innerhalb der Welt aus der Welt* erlöst. In der Schau des Schönen erleben wir die seligsten Augenblicke, die wir kennen. Wir betreten gleichsam eine andere Welt – die Welt als Wille ist verschwunden und die Welt als Vorstellung wird dem Weltauge in Alleinheit sichtbar und (kurzfristig) absolut. Um Schopenhauer zu paraphrasieren: ein *Quietiv* bzw. *Palliativ* des Willens ist gefunden, das im Idealfall zu einer ersten Aufklärung im europäischen bzw. Erleuchtung im asiatischen Sinne führen und den Erkennenden bzw. Sehenden zur ethisch fundierten weiteren Beruhigung und Ertötung des (eigenen) Willens inspirieren kann. Wichtig ist dabei, dass die ästhetische Erkenntnis keinesfalls mit der wissenschaftlichen identisch ist. Die aristotelisch-rationale Erkenntnisweise unterscheidet sich deutlich von der platonisch-ästhetischen, da erstere auf kontingente Einzelphänomene, letztere auf umfassende Ideen abzielt – kontinuierliche, dynamische Progression und ewige, statische Ruhe prallen hier aufeinander. Im Unterschied zur Wissenschaft, die dem „rast- und bestandlosen Stroh vierfach gestalteter Gründe und Folgen nachgeht“<sup>1122</sup>, ohne je an einen Endpunkt zu gelangen (Schopenhauer spielt hier auf seine Dissertation „Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde“ [1813] an), ist die Kunst, der es nicht um technisch-praktisches, verwertbares Wissen geht (vgl. Adorno), „überall am Ziel“.<sup>1123</sup> Simmel hat dazu bemerkt: „Ästhetisch betrachtend sehen wir in dem individuellen Ding sein Allgemeines, während wir es in dem logischen Allgemeinbegriff nur denken.“<sup>1124</sup> Dabei ist festzuhalten, dass die Schopenhauer'schen Ideen – trotz aller sonstigen Übereinstimmungen – im Gegensatz zu denen Platons (und Hegels,

<sup>1118</sup> Vgl.: Ebd., S. 50.

<sup>1119</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 396.

<sup>1120</sup> Schopenhauer, Arthur: Die beiden Grundprobleme der Ethik: Preisschrift über die Grundlage der Moral. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 556-557.

<sup>1121</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 1, S. 266.

<sup>1122</sup> Ebd., S. 252.

<sup>1123</sup> Ebd.

<sup>1124</sup> Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 90.

s. Kapitel I.) weder in der Nähe von Begriffen zu finden, noch gar mit diesen identisch sind. Schopenhauers Ideen sind *keine* gegenständlich existierenden Urbilder für *Begriffe*. Sie haben (gegen Platon) zwar mit den Begriffen gemein, dass sie für eine Vielheit von Einzeldingen stehen, aber sie besitzen weder die Seinsweise des Begriffs, noch entspricht denen bei Platon genannten Allgemeinbegriffen bei Schopenhauer eine Idee; es gibt keine Idee des Guten bei ihm, z. B. keine der Gerechtigkeit oder der Gleichheit. Man kann bei Schopenhauer nicht einzelne Dinge oder Begriffe nehmen und davon auf Ideen zurückschließen. Welche Idee einem Ding zukommen mag, weiß man erst, wenn man seine Stellung in der Objektionsreihe des Willens kennt.<sup>1125</sup> Die Idee Schopenhauers ist nicht ewig, sondern nach ihrer Betrachtung bzw. Erkenntnis endlich, temporär. Sie ist Teil der ästhetischen Kontemplation, keine dauerhafte Matrix. Schopenhauer, eigentlich ein emphatischer Verfechter der platonischen Ideenlehre, versteht die Idee nicht als Ur- oder Musterbild (*paradeigma*), dessen Abbilder (*eidola, homoiomata*) die Dinge der Erscheinungswelt sind, in denen sie gegenwärtig ist. Er kehrt dieses Verhältnis vor dem Hintergrund seiner Willensmetaphysik um: die Idee wird aus der individuellen Vorstellung jenseits von Raum- und Zeitkriterien *herausgesehen*.<sup>1126</sup> Schopenhauers spezifische Ideenkonzeption ist nicht nur von der Platons abzugrenzen, sondern auch von der Kants. Die ästhetische Idee, die Kant als *Archetypen, Urbild* bezeichnet, weil sie den Verstandesbegriff ästhetisch auf unbegrenzte Art erweitert und dadurch einer Darstellung der Vernunftidee nahe kommt, wird in der Schopenhauer'schen Ideenlehre gegenstandslos. Das Genie, das das rein Objektive der Erscheinungen erkennt, ist nicht mehr auf Sinnliches bezogen, sondern auf *intuitive* Erkenntnis.<sup>1127</sup> Im Gegensatz zum alle sinnliche Ideenerkenntnis als unwahr kritisierenden Platon postulierte der eher vernunft- und begriffskritische Schopenhauer nämlich eine *unbegriffliche* Erkenntnis ideeller *Urbilder* im Sehen des klaren Weltauges. Was die *Erkenntnis* der Ideen angeht, so sprach Platon der *Sinnlichkeit* jede Funktion dabei ab. Die Sinne sind ihm eine Quelle der Täuschung und Verfälschung. So gilt ihm die Kunst als prinzipiell unwahr und überdies gefährlich. Das was eigentlich ist und weder entsteht noch vergeht, die genuine Wirklichkeit der Ideenwelt, wird nur durch den *Geist*, nicht durch die Sinne erkannt. Und die Philosophie ist der Kunst in dieser Hinsicht absolut vorgeordnet.<sup>1128</sup> Dies alles führt dazu, „dass nach Schopenhauer die Basis der *leistungsfähigsten* Erkenntnis, der künstlerischen Wahrnehmung metaphysischer Gegenständlichkeit, das sinnliche Element der Anschauung sein muss.“<sup>1129</sup> Schmidt schrieb zum Unterschied und letztlich doch bestehenden Konsens der (anschaulichen) Ideenauffassungen Platons und Schopenhauers: „Platon bezeichnet die Ideen als Musterbilder der Dinge, Schopenhauer spricht von ewigen Formen. Mit beiden Termini kann das Adjektiv >>anschaulich<< einhergehen, wenn es darauf ankommt, die Idee vom abstrakten Begriff zu unterscheiden.“<sup>1130</sup> Eine genaue Simmel'sche Analyse des Schopenhauer'schen *Sehens* wird noch folgen. Es gibt allerdings *eine* Gemeinsamkeit zwischen den intuitiven und begrifflich-rationalen Betrachtungsarten, wenn auch mit stark unterschiedlicher Auslegung: die künstlerische Antizipation ist wie der Satz vom Grund eine „Erkenntnißart *a priori*“ (W I, S. 297). Aber im Gegensatz zu diesem schreibt die *ästhetische Antizipation a priori* (VN III, S. 152) der Erscheinung nicht vor, wie ihre *Form* ausfallen muss, sondern nur, welcher ideale *Inhalt*, eigentlich erscheinen sollte.<sup>1131</sup> Diese Antizipation, von der Schopenhauer öfter spricht, stellt eine Art unbewusstes Gesetz der idealen Formgebung dar. Es ist (meta-)physisch im Willen begründet, der *in uns ist* und der *wir sind*: der Wille sucht nach der ihm am stärksten entsprechenden schönen Form und treibt so innerhalb der

<sup>1125</sup> Vgl.: Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 67.

<sup>1126</sup> Vgl.: Feger, Hans: Das Rad des Ixion. Schopenhauers Ästhetik als Problem. In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, S. 300-301.

<sup>1127</sup> Vgl.: Ebd., S. 303. Zur Ideenkonzeption Schopenhauers vgl. auch: Korfmacher, Wolfgang: Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers. Pfaffenweiler 1992.

<sup>1128</sup> Vgl.: Ebd. Der letzte Satz entspricht Hegel und widerspricht Schopenhauer und vor allem Schelling (vgl. Kapitel I. und II.).

<sup>1129</sup> Ebd., S. 73.

<sup>1130</sup> Schmidt, Alfred: Wesen, Ort und Funktion der Kunst in der Philosophie Schopenhauers. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 23.

<sup>1131</sup> Vgl. und zitiert nach: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 153.

Abfolge seiner Objektivationen immer weiter zur idealen Kunstschönheit. Der Gipfel aller Schönheit, das *Ideal* schlechthin ist letztlich der *Mensch*, d. h. der menschliche Körper. Der Idee der Menschheit ist es wesentlich, dass sie sich in Individuen von eigentümlicher Bedeutsamkeit darstellt, so dass „jeder Mensch gewissermaßen eine ganz eigenthümliche Idee darstellt“ (W I, S. 300). Die menschliche Schönheit ist die bedeutendste von allen.<sup>1132</sup> Die metaphysische Erklärung für dieses Phänomen bleibt Schopenhauer nicht schuldig: Dem metaphysischen Willen schwebt auf der höchsten Stufe seiner Objektivation das Phantasiebild seiner vollkommensten Erscheinung vor – sein *Ideal*:

„Daß wir Alle die menschliche Schönheit erkennen, wenn wir sie sehn, im ächten Künstler aber dies mit solcher Klarheit geschieht, daß er sie zeigt, wie er sie nie gesehn hat, und die Natur in seiner Darstellung übertrifft, dies ist nur dadurch möglich, daß der Wille, dessen adäquate Objektivation, auf ihrer höchsten Stufe, hier beurtheilt und und gefunden werden soll, ja WIR SELBST sind.“<sup>1133</sup>

Der Genius bündelt die Essenz aus bzw. die Idee hinter tausenden von individuellen Naturerscheinungen in *einem* direkt verbindlichen und ausdrucksstarken Werk bzw. Medium und drückt mit höchster Intuition und Intellektualität (Mischung aus unbewussten und bewussten Impulsen, vgl. Schelling) *das* aus, was die (außermenschliche) Natur eigentlich schaffen wollte, aber nicht konnte. Der Mensch ist dabei die vielzitierte Krone der (künstlerischen) Schöpfung. Auch Simmel hat – ganz entsprechend – den besonderen ästhetischen und metaphysischen Wert der menschlichen Gestalt erkannt:

„Bei der Menschengestalt zeigt sich das ästhetische Wunder, dass sie durch fast alle möglichen Vergrößerungen und Verkleinerungen ihren ästhetischen Wert bewahrt. Der Grund hierfür ist: ihre ästhetischen Proportionen besitzen für uns, die wir mit ihnen solidarisch sind, solche Wichtigkeit und Deutlichkeit, sie haben solch unmittelbare, innere Notwendigkeit, dass sie Herr werden über alles andere. Ja, die menschliche Figur wird als Norm für Qualitäten und Proportionen alles Übrigen empfunden: der Mensch ist das Maß aller Dinge, auch im Anschaulichen.“<sup>1134</sup>

Der alte, wieder verstärkt „romantische“ (s. o.) Schopenhauer hat jedoch (wie zuvor der sich langsam von der klassischen Kunstform lösende und zur romantischen übergehende Hegel) auch die Nachteile dieser perfektionierten Idealität und Supernaturalität erkannt und in Bezug auf seinen schon erwähnten Kummer über die Trennung von Kunst und Leben in den letzten „Parerga“ etwas notiert, das sowohl die *décadence* des ästhetizistischen *fin de siècle* als auch Adornos Reetablierung des Naturschönen antizipiert:

„Wie den zarten, angehauchten Thau über blaue Pflaumen, hat die Natur über alle Dinge den Firniß der *Schönheit* gezogen. Diesen abzustreifen, um ihn dann aufgehäuft zum bequemen Genuß uns darzubringen, sind Maler und Dichter eifrig bemüht. Dann schlürfen wir, schon vor unserem Eintritt ins wirkliche Leben, ihn gierig ein. Wann wir aber nachher in dieses treten, dann ist es natürlich, daß wir nunmehr die Dinge von jenem Firniß der Schönheit, den die Natur darüber gezogen hatte, entblößt erblicken: denn die Künstler haben ihn gänzlich verbraucht und wir ihn vorgekostet. Demzufolge erscheinen uns jetzt die Dinge meistens unfreundlich und reizlos, ja, widern uns oft an. Demnach würde es wohl besser seyn, jenen Firniß darauf zu lassen, damit wir ihn selbst fänden: zwar würden wir dann ihn nicht in so großen Dosen, aufgehäuft und auf einmal in Form ganzer Gemälde, oder Gedichte, genießen; dafür aber alle Dinge in jenem heitern und erfreulichem Lichte erblicken, in welchem jetzt nur noch dann und wann ein Naturmensch sie sieht, der nicht, mittelst der schönen Künste, seine ästhetischen Freuden und den Reiz des Lebens vorweg genossen hat.“<sup>1135</sup>

In Leopardis „Sopra il ritratto di una bella donna ...“ („Auf das Porträt einer schönen Frau ...“) finden sich entsprechende Verse über die Ambivalenz und Flüchtigkeit von Schönheit.<sup>1136</sup> Auch Adorno hat

<sup>1132</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 151-152.

<sup>1133</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 153-154. Vgl.: W I, S. 298.

<sup>1134</sup> Simmel, Georg: Über ästhetische Quantitäten. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 7, S. 186-187.

<sup>1135</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 689.

<sup>1136</sup> Vgl.: Bohrer, Karl Heinz: Ästhetische Negativität. München 2002, S. 64.

(weibliche) Schönheit und Verhängnis in einen entsprechenden Zusammenhang gebracht. Kunst und Literatur sind voller Beispiele dafür. Dabei kann man die erwähnte Verdammnis durchaus als opak-metaphysische Kategorie im Schopenhauer'schen Sinne betrachten:

„Frauen von besonderer Schönheit sind zum Unglück verurteilt. Auch solche, denen alle Bedingungen Bedingungen günstig sind, denen Geburt, Reichtum, Talent beistehen, scheinen wie verfolgt oder besessen vom Drange zur Zerstörung ihrer selbst und aller menschlichen Verhältnisse, in die sie eintreten.“<sup>1137</sup>

Die bisher gesammelte Ästhetizismus- und Künstlichkeitskritik in Prosa und Vers zeigt deutlich, dass Kunst bzw. das Schöne auch durchaus mit Illusion, Blendwerk und Vorspiegelung von der Realität abweichender Projektionen zusammenhängen kann: „Alle Dinge sind herrlich zu sehen und schrecklich zu sein.“<sup>1138</sup> So heißt es dazu bei Schopenhauer.<sup>1139</sup> Die von Schopenhauer und anderen postulierte *Kalokagathia*, die Einheit von Wahrheit und Schönheit, Gutem und Attraktivem kann auch bloß vorgetäuscht werden, indem Schönheit, ein bedeutendes, stets wirksames, aber letztlich oberflächliches Geschenk der Natur, überbewertet und mißbraucht wird.<sup>1140</sup> In einem Aphorismus hat Nietzsche eine interessante Dialektik zwischen der bisher behandelten Schönheit und Hässlichkeit bzw. Vulgarität sowie (scheinbar) mit Schönheit verbundenem Glück aufgezeigt. Ihm ist demnach jede Form von *Kalokagathia* suspekt, während er auf eine – gut zur romantischen Kunstform Hegels wie zu Schopenhauers ästhetischer und ethischer Kontemplation passende – selektive Innerlichkeit setzt:

„149. *Der langsame Pfeil der Schönheit.* – Die edelste Art der Schönheit ist die, welche nicht auf einmal hinreißt, welche nicht stürmische und berausende Angriffe macht (eine solche erweckt leicht Ekel), sondern jene langsam einsickernde, welche man fast unbemerkt mit sich forträgt und die Einem im Traum einmal wiederbegegnet, endlich aber, nachdem sie lange mit Bescheidenheit an unserm Herzen gelegen, von uns ganz Besitz nimmt, unser Auge mit Tränen, unser Herz mit Sehnsucht füllt. – Wonach sehnen wir uns beim Anblick der Schönheit? Darnach, schön zu sein: wir wähen, es müsse viel Glück damit verbunden sein. – Aber das ist ein Irrtum.“<sup>1141</sup>

---

<sup>1137</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 320/321.

<sup>1138</sup> Schopenhauer, Arthur: *Der handschriftliche Nachlass*. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 365.

<sup>1139</sup> Théophile Gautier hat Entsprechendes verfasst, das sich wie die obigen und folgenden Zitate immer auch auf die Schopenhauer'sche Willens(verneinungs)metaphysik beziehen lässt (was Gautier als bekennender Schopenhauerianer genau so konzipiert hat) und den Überdruß an der Welt des (Kunst-)Schönen wie der ungeschönten Realität offenbart:

„Im Recht war Plato, da er euch, Poeten, aus seinem Staate bannen wollte, die ihr uns so vieles angetan! Wie euer Himmelstrank uns irdischen Trunk vergällt hat; wie wir unser Leben noch dürrer, wüster fanden nach der Schau, die unsere Augen ihr in Unermeßlichkeiten aufgetan! Wie hart erhoben eure Träume sich feindlich gegen unsere Wirklichkeiten!“ (Gautier, Theophile: *Mademoiselle de Maupin – Doppelliebe*. Übersetzung: Alastair. In: Oehler, Dolf (Hrsg.): *Theophile Gautier – Romane und Erzählungen*. Wiesbaden 2003, S. 68).

<sup>1140</sup> Wie Gautier erkannt hat:

„Schön sein, das heißt, einen Zauber um sich verbreiten, der bewirkt, dass alles einem lächelt und entgegenwinkt [...]. Nicht nötig haben, sich liebenswert zu machen, um geliebt zu werden; losgesprochen sein von allen Anstrengungen des Geistes, allen Gefälligkeiten, die Unschönheit einem aufbürdet; tausend moralischen Vorzügen entraten zu können, die sonst gefordert werden, um das Körperschöne zu ersetzen“ (Ebd., S. 102, 104-105).

<sup>1141</sup> Nietzsche, Friedrich: *Viertes Hauptstück: Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller*. In: *Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister I*. In: Nietzsche: *Werke*. Kritische Gesamtausgabe. Vierte Abteilung, zweiter Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1967, S. 145-146.

Wille und Schönheit können sich im *nicht* interesselosen Wohlgefallen durchaus verbinden und zu ästhetisch-sinnlichem Begehren führen. In solchen Fällen lässt sich die kantisch-Schopenhauer'sche Interesselosigkeit nicht aufrechterhalten.<sup>1142</sup> Kitsch und Kommerz, Künstlerkult und Selbstdarstellung sowie diffuse Kunstreligion als Lebenszweck oder -ersatz sind Beispiele für falsche Anwendung und auch Gefährlichkeit von Kunst. Falsches Pathos, zahllose Verkehrtheiten und Geschmacklosigkeiten innerhalb der Kunst und ihr Mißbrauch schlechthin sind die Folgen. Ähnliches gilt für dümmliche Schönheiten, denen einzig ihr Körper, ihr Lächeln und ihr Modebewusstsein als Kapital dienen können. Derartige Formen von Trug und (Selbst-)Täuschung waren Schopenhauer stets bewusst und werden in seinem Werk detailliert entlarvt und kritisiert. Auch Nietzsche hat sich in mehreren Aphorismen mit dieser Problematik auseinandergesetzt – dem ernsthaften Künstler wie dem Blender oder exaltierten Selbstdarsteller und auch dem romantischen Schwärmer ist genialische Inspiration und intuitive Synthese in der künstlerischen Umsetzung von Ideen eine wesentliche Basis.<sup>1143</sup> Doch der Künstler muss aufpassen, solchen geistigen Verlockungen und Ablenkungen nicht zuviel Aufmerksamkeit (und Effekte innerhalb seines Werkes) zu widmen. Anders als der Philosoph. Dieser ist (für Nietzsche wie Schopenhauer) dem Künstler nämlich sowohl im objektiven *Denken* als auch in seinem objektiven *Moralempfinden* überlegen.<sup>1144</sup> Der Künstler, vor allem der nichtgenialische, kann in Phantasmen, abergläubische Verzerrungen und weltfremde Egomane entrückt werden (vgl. Hegels Kritik der Romantik, s. Kapitel I. und ihre Schopenhauer'schen Entsprechungen, s. Kapitel II.). Chaotische und dämonische Mischungen von Formen, Zeiten und Inhalten können dann die Folge sein. Auch eine geradezu kindlich-spielerische Sturheit und Weltfremdheit kann Künstler, selbst Genies, auszeichnen. Was bei Schiller und Schopenhauer noch erstrebenswert erscheint, ist für Nietzsche ein Entwicklungsstau.<sup>1145</sup> Eben solches Abdriften hat viele Künstler der Vergangenheit geprägt, die ihre oft bis heute anrührenden und brillanten Werke unter falschen bzw. heute überholten oder einfach abgelösten metaphysischen Voraussetzungen geschaffen haben, die für den heutigen Betrachter keine vergleichbare Bedeutung mehr haben können (vgl. Hegels „Ende der Kunst“, s. Kapitel I.). Nietzsche prophezeite – und befürchtete – das Aussterben alles Kultischen und Subjektivistischen in der Auffassung von Kunst und Künstlern in der Zukunft.<sup>1146</sup> Von alledem hatte sich Schopenhauer in seiner Ästhetik bereits distanziert und durch kühl-moderne Orientierung an Metaphysik im Sinne von undogmatisch-ideellem Gehalt und ich- bzw. selbstloser Objektivität seine originelle Kunstphilosophie entwickelt, deren folgende Zusammenfassung durch Georg Simmel in Aussagekraft, Bedeutsamkeit und Struktur der Thomas Manns (vgl. S. 170) vergleichbar ist:

„Als eine Tatsache, die er nicht weiter zu begründen versucht, schildert er, wie wir uns in die Anschauung, in die bloße Vorstellung eines Objekts so völlig zu versenken im Stande wären, dass alle Regungen, die sich sonst in uns geltend machen und die immer offene oder verhüllte Willensimpulse sind, völlig zum Schweigen kommen. Wir sind in solchen Augenblicken der absoluten Kontemplation ganz und gar von dem Bilde des Dinges ausgefüllt, so dass die Bedingung des Willens und seiner Qual: dass das Ich und sein Gegenstand sich gegenüberstehen, durch die eigentlich unüberbrückbaren Klüfte räumlicher und zeitlicher Art voneinander getrennt sind – dass diese Bedingung verschwindet. Vielmehr, wir fühlen, der Betrachtung einer Erscheinung völlig hingegeben, kein Ich mehr, das von seinem Inhalt gesondert wäre, wir haben uns in diesen »verloren«. Damit ist aller Egoismus aufgehoben, denn das Ich, das ihn tragen könnte, ist versunken, und mit ihm alles Haben-Wollen, denn in solcher vollendeten Anschauung haben wir alles von dem Ding, was wir jetzt wollen und wollen können. Glück und Unglück, die Attribute des Willens, bleiben jenseits der Grenze, an der die reine Anschauung beginnt, wo die Dinge

<sup>1142</sup> „Sehe ich Schönes, möchte ich's mit meinem ganzen Wesen berühren und empfinden können, überall zugleich. Ich möchte es singen und malen, in Stein aushauen und beschreiben können, geliebt davon werden, wie ich es liebe; ich möchte das, was unerreichbar ist und immer sein wird“ (Gautier, Theophile: Mademoiselle de Maupin – Doppelliebe. Übersetzung: Alastair. In: Oehler, Dolf (Hrsg.): Theophile Gautier – Romane und Erzählungen. Wiesbaden 2003, S. 125). Die unausbleiblichen Folgen führen den Schwärmer zu Unglück und Ernüchterung: Es ist alles eitel und hinter dem Schönen findet sich oft *Nichts*...

<sup>1143</sup> Vgl.: Nietzsche, Friedrich: Viertes Hauptstück: Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller. 145. *Das Vollkommene soll nicht geworden sein*. In: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister I. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Vierte Abteilung, zweiter Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork 1967, S. 143.

<sup>1144</sup> Vgl.: Ebd., 146. *Der Wahrheitssinn des Künstlers*. S. 144.

<sup>1145</sup> Vgl.: Ebd., 159. *Die Kunst dem Künstler gefährlich*. S. 151.

<sup>1146</sup> Vgl.: Ebd., 220. *Das Jenseits der Kunst*. S. 186.

nur noch als Vorstellungen, nicht mehr als Reize unseres Begehrens für uns bestehen. Dies ist der Kern der ästhetischen Verfassung: dass sich in uns, kurz gesagt, die Welt als Vorstellung gänzlich von der Welt als Wille ablöst, von der sie sonst getragen, durchflutet, getrieben ist [...]. Dies ist die radikale Wendung des inneren Menschen, die Erlösung durch den ästhetischen Zustand [...] – die Kunst, so drückt Schopenhauer es einmal wundervoll aus, »ist überall am Ziele«.<sup>1147</sup>

Dazu ist zu sagen, dass eben *nur in der Kunst bzw. Schopenhauers Ästhetik*, und auch dort nur temporär, Subjekt und Objekt zusammenfinden, die sonst innerhalb von Schopenhauers (Erkenntnis-) Philosophie (in Opposition zu Hegel und in der Nachfolge Kants) streng getrennt sind. Absolute Trennung von Wille und Vorstellung bedingt die absolute Einheit von Subjekt und Objekt in kurzfristiger Zeit-, Raum- und Interesse- bzw. Willenlosigkeit. Kontemplation und Ideenschau ereignen sich in der Erkenntnisphäre der Welt als Vorstellung, in welcher der Intellekt alles und der Wille nichts ist. Die obige Simmel'sche Passage ist *die wohl beste und treffendste Erläuterung der Schopenhauer'schen Kontemplation* überhaupt und wird daher in derartiger Länge wiedergegeben. Die ästhetische Kontemplation wird bei Kant und Schopenhauer, der kantische Einflüsse oft modifizierte oder wie im Fall der Moralphilosophie harsch ablehnte (vgl. die Abhandlung „Kritik der kantischen Philosophie“ im Anhang von „Die Welt als Wille und Vorstellung I“ und diverse kleinere Schriften) unterschiedlich betrachtet und systembezogen gewichtet: „Kants Ästhetik ist eine Theorie des ästhetischen Urteils in der Welt der Erscheinungen. Schopenhauers Ästhetik ist eine Theorie des ästhetischen Gesamtzustandes von entindividualisierter >>Person<< [...] und angeschauter wahrer Realität.“<sup>1148</sup> Auch Adorno sieht diesen Gesamtzustand als Ziel der Kunstrezeption und möchte, dass der Rezipierende „sich vergisst und im Werk verschwindet“.<sup>1149</sup> Mit dem ästhetischen Blick des *Weltauges* gelingt es dem Genie wie/bzw. dem erkennenden Betrachter, nicht nur Kunstwerke, sondern *auch die nichtkünstlerische Realität* gelöster, unpersönlicher und stoischer als *ästhetisches* Phänomen wahrzunehmen: ein weiteres, ein *sukzessives* Erlösungsmoment, das auch Schopenhauer selbst ganz subjektiv erfahren hat. Die Realität kam dem älteren Schopenhauer immer seltsamer, ungeheuerlicher und absurder vor. Inzwischen hatte er sich in *seiner* Welt, bei den stillen Ideen, Musen und Künsten eingerichtet. Sein ursprüngliches Entsetzen hatte sich in stoische Ruhe, ästhetisch-kontemplative Schau und genialisch-kindliches Erstaunen verwandelt.<sup>1150</sup> Simmel hat die eben erwähnte ästhetische Schau genauer charakterisiert und ihre Anwendbarkeit auf eigentlich *alle* Erscheinungen, Themenbereiche und ideellen Grundlagen beschrieben. In diesem Modus ist im übertragenen Sinne *alles schön*. Denn das Wesen der ästhetischen Betrachtung und Darstellung liegt darin, dass in dem Einzelnen der Typus, in dem Zufälligen das Gesetz, in dem Äußerlichen und Flüchtigen das Wesen sowie die Bedeutung der Dinge hervortreten:

„Dieser Reduktion auf Das, was an ihr bedeutsam und ewig ist, scheint keine Erscheinung sich entziehen zu können. Auch das Niedrigste, an sich Hässlichste, lässt sich in einen Zusammenhang der Farben und Formen, der Gefühle und Erlebnisse einstellen, der ihm reizvolle Bedeutsamkeit verleiht [...]. Wenn wir diese Möglichkeit ästhetischer Vertiefung zu Ende denken, so gibt es in den Schönheitswerten der Dinge keine Unterschiede mehr. Die Weltanschauung wird ästhetischer Pantheismus, jeder Punkt birgt die Möglichkeit der Erlösung zu absoluter ästhetischer Bedeutsamkeit, aus jedem leuchtet für den hinreichend geschärften Blick die *ganze* Schönheit, der *ganze* Sinn des Weltganzen hervor.“<sup>1151</sup>

---

<sup>1147</sup> Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 87-89. Vgl.: Theunissen, Michael: Freiheit von der Zeit. Ästhetisches Anschauen als Verweilen. In: Negative Theologie der Zeit. Frankfurt am Main 1991: Theunissen befasst sich hier mit der Zeit-Losigkeit bzw. -freiheit von ästhetischer Anschauung sowie Kunst und führt Schopenhauers Ästhetik als Beispiel an.

<sup>1148</sup> Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 97-98.

<sup>1149</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 363.

<sup>1150</sup> Vgl.: Lehmann, Günter K.: Ästhetik der Utopie. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch. Stuttgart 1995, S. 42.

<sup>1151</sup> Simmel, Georg: Über ästhetische Quantitäten. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 7, S. 198-199.

Dementsprechend ist schon bei Schopenhauer im Prinzip *alles schön* (potentiell und mit prinzipieller Ausnahme des Ekelhaften und Grausamen und auch des absichtlich bloß Reizenden bzw. Effektheischenden): schön ist alles, worin eine ewige platonische Idee erkannt wird – ganz gleich in welchem Gegenstand, ganz gleich ob es sich um Naturschönes oder Kunstschönes handelt. Dies ist der objektive Anteil des ästhetischen Wohlgefallens, die „objektive Schönheit“ (VN III, S. 116).<sup>1152</sup> Schopenhauer schrieb: „Schönheit überhaupt aber ist die unzertrennliche Eigenschaft der erkennbar gewordenen Idee oder schön ist alles worin eine Idee erkannt wird; denn schönsein heißt eben, eine Idee deutlich auszusprechen.“<sup>1153</sup> Die folgende Aussage Schopenhauers zum Zusammenhang von Schönheit, Geschlossenheit und Wahrheit könnte genau so auch von Hegel stammen (vgl. Kapitel I.):

„Wahrheit aber gehört zur Kunstvollendung. Das Bild, die Dichtung soll wahr sein wie die Natur selbst; zugleich aber durch Hervorhebung des Wesentlichen und Charakteristischen, durch Zusammendrängung aller wesentlichen Äußerungen des Darzustellenden und durch Aussonderung alles Unwesentlichen und Zufälligen die Idee desselben rein hervortreten lassen und dadurch zur idealen Wahrheit werden, die sich über die Natur erhebt.“<sup>1154</sup>

Der Schönheit an sich kommt so als höherer, allgemeiner Begriff der Natur und genauer der Spezies (und darin des Willens) eine zentrale metaphysische Mission und Erhabenheit zu: „Darum fesselt sie so mächtig unseren Blick. Sie ist ein Grund- und Hauptgedanke der Natur, während das Individuum nur ein Nebengedanke, ein Korollarium der Natur ist.“<sup>1155</sup> Eine metaphysische Ausnahme bildet die bereits behandelte Physiognomie des Menschen, da für Schopenhauer jeder – ja völlig individuelle – Mensch (eineiige Zwillinge ausgenommen) eigentlich eine eigene Idee/Spezies darstellt. Die Behandlung der menschlichen Gestalt bei Schopenhauer erinnert teilweise an die in Hegels klassischer Kunstform. Bedeutend und modern ist dabei, dass innerhalb von Schopenhauers universeller Schönheits- Konzeption theoretisch *alles ein Kunstwerk sein oder werden kann* (vgl. Marcel Duchamps [1887-1968] *Ready-mades*). Die Darstellung aller dunklen Seiten des menschlichen Lebens und Gemüts ist wie in Hegels romantischer Kunstform bereits eingeschlossen. Es gehört zu den *antiklassischen* Elementen von Schopenhauers Ästhetik, dass das sogenannte Schöne nicht mehr eindeutig bestimmbar ist, also der Begriff anfängt, vieldeutig wie auch nichtssagend zu werden. Dass der Versuch, ihn festzulegen, gar nicht mehr den Sinn der ästhetischen Theorie bildet.<sup>1156</sup> Die *universelle* Schönheit Schopenhauers beruht auf der Omnipräsenz von Objektivationen des Willens, die als Ideen auf den metaphysischen Willen als Kern der Welt verweisen. *Immer und in Allem*, doch vor allem in *Kunstwerken*, die dieser Aufgabe am besten und direktesten gerecht werden und die oben beschriebene Einheit von Subjekt und Objekt ermöglichen.<sup>1157</sup> Schopenhauer hebt nämlich besonders bzw. *sehr schöne* Dinge wie Kunstwerke durchaus hervor: „Schöner ist aber eines als das andere dadurch, daß es jene rein objektive Betrachtung erleichtert, ihr entgegenkommt, ja gleichsam dazu zwingt, wo wir es dann sehr schön nennen.“<sup>1158</sup> Direkter kann das noch etwas diffuse *Allgemeine* in einigen Objekten (v. a. der Kunst) *konkretisiert* und für rezipierende Subjekte *erkennbar* werden; wie oben und bereits in der Einleitung dieser Dissertation (S. 10) beschrieben, findet eine *Subjekt-Objekt-Verschmelzung* statt, in der *zugleich* vollkommene Subjektivität im reinen Subjekt des Erkennens und vollkommene Objektivität in der betrachteten und zu erkennenden Idee gegeben sind: beide vereinen sich ganz selbstverständlich und ohne jede Vermittlung. Für alles Vorstellen ist in dieser Philosophie kennzeichnend die Beziehung zwischen Subjekt und Objekt. Diese Beziehung gilt Schopenhauer als

---

<sup>1152</sup> Vgl.: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 146-147.

<sup>1153</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 375.

<sup>1154</sup> Ebd., S. 375-376.

<sup>1155</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 543-544.

<sup>1156</sup> Vgl.: Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 81.

<sup>1157</sup> Vgl.: Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 89-90.

<sup>1158</sup> Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 85.

die allgemeinste Form allen Vorstellens überhaupt. Die Präsenz der Idee, die wesentliche Realität, tritt auf, wenn Subjekt und Objekt ineinander verschwinden. Es ist eine wirkliche, adäquate Vereinigung von Subjekt und Objekt.<sup>1159</sup>

Findet diese in unserer Welt oder in einer rein ideellen Sphäre statt, in der nur das aus der Welt isolierte Kunstwerk bzw. die von ihm aufgezeigte Idee und ihrer beider Rezipient (ko-)existieren? Simmel hat sich kritisch mit Schopenhauers (in seinen Augen leicht entrücktes und antiquiertes) Verhältnis zur Dialektik von Idealität und Räumlichkeit beschäftigt – die Idee ist weit bedeutender als die auf sie verweisende räumliche Gestalt, z. B. ein Kunstwerk oder eine Landschaft. Ein harter und eher formalistischer statt rein artistischer Zugang zur (Metaphysik der) Kunst.<sup>1160</sup> Dies bedeutet bezüglich der in Simmels Augen überschätzten (Eigen-)Räumlichkeit von Kunstwerken Folgendes: Schopenhauer unterscheidet selbst nie zwischen dem Eigenraum und der Eigenzeit des Kunstwerks und der räumlich-zeitlichen Umgebung dieses Werkes. Werk und Betrachter werden bei ihm temporär aus der „Realität“ in die Welt als Vorstellung gezogen, ein Versuch, den Raum aus dem Kunstwerk als etwas dafür Irrelevantes hinwegzudeuten.<sup>1161</sup> Schopenhauer musste so denken, um sein Konzept der völligen Freiheit der Kunst bzw. Idee von *principium individuationis* (Raum und Zeit) und *Satz vom Grunde* aufrechtzuerhalten. Sein Ansatz ist *rational* falsch, *vorrational* aber nachvollzieh- und ästhetisch erlebbar. Eine ähnliche metaphysische Sonderstellung bzw. Isolation wie der weltliche Raum erfährt auch der „Zweck“ von Kunst. Für die Bestimmung der Kunst ist der Unterschied von weltlich-pragmatischem (aber auch selbstgenügsam ästhetischen) und metaphysisch-ideellem *Zweck* von höchster Wichtigkeit – Gehalt bzw. Inhalt gehen vor Gestalt und Schönheit; Philosophie und Metaphysik stehen über Kunst und Ästhetik – der alleinige Zweck der Kunst ist die Darstellung der Idee(n): innerhalb des metaphysischen Weltbildes Schopenhauers ist sie eine selbständige Wirklichkeit und die Kunst nur ein Mittel, sie darzustellen. Technische Regeln künstlerischen Schaffens treten bei Schopenhauer zurück hinter sein Interesse am metaphysischen Gehalt der Kunst. Hätte die Menschheit Formen zur Verfügung, die Idee adäquater auszudrücken, als durch die Kunst, so müsste Schopenhauer diese konsequenterweise für überflüssig erklären (vgl. Hegels „Ende der Kunst“ in Kapitel I.).<sup>1162</sup> Der Kunst ist so nach außen hin, aber auch *für und in sich selbst* eine spezifische Mission aufgegeben: die einzigartige Möglichkeit, Idee und Materie in möglichst schöner und gelungener Form zu synthetisieren und bedeutsam zu machen bzw. (*er-*)*scheinen* und somit überhaupt erst visuell *erkennbar* werden zu lassen. *Nur sie* kann dies erreichen, auch wenn Schopenhauer sie gerne als rein metaphysische Kategorie von ihr abgetrennt hätte: die Idee hat ihre metaphysische Wirklichkeit, ohne Rücksicht darauf, ob sie ästhetisch erscheint, künstlerisch verkörpert wird, doch die Trennung ihrer Eigenbedeutung von allem, was nicht Kunst ist, ist Schopenhauer laut Pothast niemals gelungen.<sup>1163</sup> Auch Samuel Beckett hat die exklusive Vermittlungsaufgabe der Kunst im obigen Sinne festgehalten, dass nur die Kunst „das Geheimnis, das Wesen, die Idee, die in der Materie gefangen sind“<sup>1164</sup>, ent- und aufdecken kann. Ein hochgradig metaphysischer Ansatz, der Schopenhauers Verbindung von Ästhetik und Metaphysik direkt entspricht:

„Versteht man Metaphysik als Erkenntnis dessen, was jenseits der Erscheinung liegt, aber den Grund und das wahre Wesen der Erscheinung ausmacht, dann ist unter Schopenhauers Prämissen die Kunst die eigentlich metaphysische Tätigkeit dieses Lebens.“<sup>1165</sup>

Idee und Kunst sind also in einer unzertrennlichen Dialektik, einem harmonischen Dualismus miteinander verbunden. Dieser kann relativ frei in Bezug auf die metaphysische Idee und/oder ihre physische Manifestation und damit den Verweis (durch Blicke und Gedanken bindende Schönheit) auf

<sup>1159</sup> Vgl.: Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 33, 91.

<sup>1160</sup> Vgl.: Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 90-91.

<sup>1161</sup> Vgl.: Ebd., S. 91-92.

<sup>1162</sup> Vgl.: Ebd., S. 92-93.

<sup>1163</sup> Vgl.: Ebd., S. 93-94.

<sup>1164</sup> Zitiert nach: Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 11-12.

<sup>1165</sup> Ebd., S. 61.

sie ausgelegt werden: das Wesentliche und Beglückende an der Kunst sei nicht nur, dass sie die *Ideen* ausdrückt, sondern *dass* sie die Ideen ausdrückt.<sup>1166</sup> Diese Aufgabe und die damit zusammenhängende Interesse- bzw. Willenlosigkeits-Problematik von Ästhetik bei Schopenhauer wirft die Frage nach ästhetischem „Wohlgefallen“ auf:

„Jeder nämlich fühlt, daß Freude und Wohlgefallen an einer Sache eigentlich nur aus unserem Verhältnis zu unserem Willen, oder, wie man es gern ausdrückt, zu unsern Zwecken, entspringen kann; so daß eine Freude ohne Anregung des Willens ein Widerspruch zu seyn scheint. Dennoch erregt, ganz offenbar, das Schöne als solches unser Wohlgefallen, unsre Freude, ohne daß es irgend eine Beziehung auf unsere persönlichen Zwecke, also unsern Willen hätte.“<sup>1167</sup>

Schopenhauer konnte jenen Widerspruch nur durch eine – der Intention nach – radikal entsinnlichte, auf seine Willensmetaphysik zugeschnittene Theorie des Schönen lösen. Hier lässt sich nochmals auf die große Nähe von Philosophie und Kunst bei Schopenhauer zurückkommen. Sie teilen die gleiche Aufgabe; es geht darum, in eine Welt der *Überindividualität* einzutreten, zu der uns die Kunst den Zutritt verschafft. Was hier der Kunst zugeschrieben wird, gilt nach Schopenhauer auch für die Philosophie bzw. Metaphysik: „Demnach ist die Philosophie nichts Anderes, als das Richtige, universelle Verständniß der Erfahrung selbst, die wahre Auslegung ihres Sinnes und Gehaltes. Dieses ist das Metaphysische, d. h. des in die Erscheinung bloß Gekleideten [...]“<sup>1168</sup> *Metaphysik als universelle Hermeneutik der Erfahrung* umfasst sowohl die *Kunst* wie auch die *Philosophie*. Dies gilt natürlich besonders im Bereich „der Schopenhauer’schen Philosophie, für welche die Kunst ein wesentlicher Bestandteil der Metaphysik ist.“<sup>1169</sup> Ein erhabener Bestandteil, aber auch ein erhebender? Gibt es für Schopenhauer überhaupt Freude, ja *Glück* in der Kunst bzw. ihrer Rezeption? Kein dauerhaftes, denn permanentes Glück oder auch nur seine künstlerische Darstellung sind für Schopenhauer absurd, ja undenkbar.<sup>1170</sup> Tugend, Bildung und vor allem *Heiterkeit* sorgen in seinem System für Glück, indem sie niemandem schaden und zugleich ihr eigener Lohn sind. Die Heiterkeit ist ihm (wie Hegel) ein hohes Gut: „Nichts ist seines Lohns sicherer als die Heiterkeit: denn bei ihr ist Lohn und Tat eines. [...] Nichts kann so wie sie jedes andere Gut ersetzen...“<sup>1171</sup> Doch die Kunst birgt eine eigentümliche Form von *Glück ex negativo*, von Schmerzfreiheit, Ruhe und idealen bzw. ideellen Erhöhung der Welt wie der eigenen Wahrnehmung und Erkenntnis dieser Welt.<sup>1172</sup> Simmel hat sie analysiert:

„Es gibt eine einzige Zeile bei Schopenhauer, die die empirisch unleugbare Positivität des ästhetischen Glücksgefühles allerdings aus der bloßen Negativität der verschwundenen Qual herzuleiten gestattete. Er

---

<sup>1166</sup> Vgl.: Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 95-96.

<sup>1167</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 442.

<sup>1168</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 204.

<sup>1169</sup> Baum, Günther: Imagination, Ich und Wille. Zur Rezeption Arthur Schopenhauers in der bildenden Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts. In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen 2005, S. 116.

<sup>1170</sup> Vgl. Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 121-122.

<sup>1171</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 238-239. In der *Bhagavad-Gita*, Teil des hinduistischen Heldensagen-Kanons *Mahabharata*, wird sie ähnlich definiert:

„Der Geist wird heiter. Heiteres Gemüt  
Verscheucht das Unglück. Denn ein froher Geist,  
Der ruhig überlegt, wird stark und klar.“

(*Bhagavad-Gita*. Der Gesang des Erhabenen. Übersetzung: Springmann, Theodor. Baden-Baden 1996, S. 37)

<sup>1172</sup> Für eine genauere Analyse des Glücks bei Schopenhauer vgl.: Niemejr, Barbara: Pessimistische Eudaimonologie? Zu Schopenhauers Konzeptionen des Glücks. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 77. Band, 1996. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 1996.

sagt einmal, im Reiche der Kunst wären wir nicht nur dem wirklichen Leiden, sondern sogar der »Möglichkeit« eines solchen enthoben.<sup>1173</sup>

Eine solche Unmöglichkeit des Leidens ist weitaus bedeutender als seine bloße Unwirklichkeit. Doch Simmel entdeckte auch interessante Widersprüche und Indifferenzen in diesem Glücks- und Unglücksmodell, die letztlich auf die *Unabhängigkeit des ästhetischen Zustands vom Glück* verweisen:

„Es gibt tatsächlich einen Gefühlswert des ästhetischen Zustandes, der nicht Glück ist, aber auch nicht das bloße Befreitsein vom Leiden, sondern ein durchaus positiver und spezifischer, der sich zu dem eudämonistischen Gegensatzpaar ebenso indifferent verhält, wie Sittlichkeit es tut.“<sup>1174</sup>

Was genau also ist für Schopenhauer die *spezifisch ästhetische* Ergänzung und Erweiterung des menschlichen Geistes, Verstehens und einfach *Lebens*? Laut Simmel ist ein Kunstwerk in Schopenhauers Augen

„eine Antwort mehr auf die Frage: was ist das Leben? Hiermit aber scheint allem bisherigen Sinn seiner Kunstauffassung völlig widersprochen. Denn gerade vom Leben sollte die Kunst erlösen, nur die Erscheinungsarten des Daseins in unserm Intellekt sollten sich in ihrer Wurzel und Gesetzlichkeit darstellen, aber gerade nicht die Wirklichkeit, nicht das, was das Leben ist; denn es ist Wille [...]. Aber gerade in diesem Widerspruch – obgleich oder gerade weil Schopenhauer ihn nicht als solchen markiert – offenbart sich aufs tiefst sinnigste die Verknotung logisch entgegengesetzter Werte und Forderungen, die die Kunst zuwege bringt.“<sup>1175</sup>

Widersprüche aller Arten und Intensitäten prägen Schopenhauers Werk und dialektisch-konstellares Denken, dem sie immer wieder interessante neue Richtungen, überraschende Wendungen und Bereicherungen bescheren (vgl. Adorno). Ganz im Sinne von Philosophie als Kunst. Ihr Wesen ist die Einheit von oberflächlicher Symbolik und metaphysisch-philosophischem Tiefgang. Und zwar jenseits von begrifflicher Erklärbarkeit. In der durch Kunstwerke ausgelösten Subjekt-Objekt-Verschmelzung finden Zeichen und Gehalt vollkommen und direkt zusammen:

„Sie drückt freilich das Äußerlichste aus, die reine Oberflächenerscheinung, das sinnlich Unmittelbare – und zugleich das ewig Unaussprechliche, das letzte Geheimnis der Dinge, den innerlichsten Sinn des Daseins, für den alle Anschaulichkeit bloßes Symbol ist.“<sup>1176</sup>

Der Kunst eignet eine spezielle Dialektik von (Lebens-)Nähe und (Lebens-)Ferne (vgl. „Soziologische Ästhetik“), eine in sich geschlossene Ambivalenz von *Sein* und *Schein*, die gerade die ewige Unauslotbarkeit, das bleibende Geheimnis der Kunst(-Sphäre) zu einem Leitmotiv der Schopenhauer'schen Ästhetik werden lässt; dadurch

„dass die Kunst uns zeigen soll, was das Leben ist – indem sie doch zugleich das Leben vor unserem Blick verschwinden lässt; dass ihr Zauber und ihr Glück darin liegen, dass sie uns in der Anschauung festhält, als wäre dies die ganze Welt, als gäbe es außer dem traumseligen Spiel der Erscheinungen keine dunkle, schwere, unauflösbare Wirklichkeit –, und dass doch gerade das Wirklichste der Wirklichkeit, das eigentliche tiefste Wesen von Dingen und Leben in ihr zu Worte kommen soll.“<sup>1177</sup>

Denn letztlich ist die besagte Ferne ein wichtiger Teil von Kunst (und ihrer meta-physischen Ausstrahlung), für Oscar Wilde sogar das, „was die Kunst sein soll, unbewusst, ideal und fern“.<sup>1178</sup>

---

<sup>1173</sup> Simmel, Georg: Schopenhauers Ästhetik und die moderne Kunstauffassung. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 8, S. 99-100.

<sup>1174</sup> Ebd., S. 100-102.

<sup>1175</sup> Ebd., S. 104-105.

<sup>1176</sup> Ebd., S. 105-106.

<sup>1177</sup> Ebd., S. 107.

<sup>1178</sup> Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, S. 123.

Wie genau Anschauung und Metaphysik in Schopenhauers Kunstverständnis ineinandergreifen, wird nun behandelt: es folgt die stark an Hegels Ästhetik erinnernde hierarchische Gliederung verschiedener Kunstgattungen bzw. künstlerischer Formen von Willensobjektivationen. Das Schema ist mit dem Hegel'schen identisch; bis auf den Unterschied, dass bei Schopenhauer statt der Poesie die Musik die höchste Stufe der Kunst einnimmt:

1) **Architektur**

2) **Skulptur**

3) **Malerei**

4) **Poesie**

(bildlich-mittelbare, im Falle der Poesie begriffliche Darstellungen von Willensobjektivationen mit dem Ziel der Ideenerkenntnis bzw. der Erkenntnis des Wesens der Welt [bei Nietzsche die Welt des *Apollinischen*, vgl. „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik“])

5) **Musik**

(tonal-unmittelbare Darstellungen des Willens *selbst* mit dem Ziel der *direkten, sofortigen* Willenserkenntnis [bei Nietzsche die Welt des *Dionysischen*, vgl. ebd.]

Zu dieser Einteilung und ihrer Sukzession ist zu sagen: „Die Kunst ist die Erkenntnisart, die dem Wort >>Selbsterkenntnis des Willens<< am ehesten gerecht wird.“<sup>1179</sup> Man denke an Hegels sukzessive Selbsterkenntnis des (Welt-)Geistes, auch im Bereich der Kunst, innerhalb der „Phänomenologie des Geistes“. Pothast hat zudem Übereinstimmungen in Schopenhauers und Hegels ideen- und idealorientierten Schönheitskonzeptionen entdeckt:

„[...] und erinnert man sich daran, dass für Hegel das *Schöne* sich bestimmt als >>das sinnliche *Scheinen* der Idee<<, dann fällt die Parallele zwischen seiner Konzeption des Schönen und dieser ersten, traditionellen bei Schopenhauer in die Augen. Beide Male ist Schönheit, wo sie in der Dingwelt auftritt, die erscheinungsmäßige Gestalt einer Idee, beide Male heißt die vollkommene Weise solchen Erscheinens *das Ideal*.“<sup>1180</sup>

Die ersten vier Kunstgattungen Schopenhauers vermitteln je eigene Ideen von Willensobjektivationen. Jede der bildenden Künste hat als Grundthema eine bestimmte Idee oder eine Gruppe verwandter Ideen. Da in den Ideen stufenweise der metaphysische Wille erscheint, bilden auch die Künste eine Rangordnung entsprechend der Ordnung ihrer Ideen. Die Hierarchie der Künste hat also ein *metaphysisches Fundament*.<sup>1181</sup> Davon ausgehend entfalten sich die ideenvermittelnden Kunstgattungen:

Die *Baukunst* macht die Ideen sichtbar, die zu den niedrigsten Stufen der Objektivität des Willens gehören. Sie macht in der Materie die zerrissenen Willensbestrebungen, ihre „Selbstentzweiung“ (vgl. W I, S. 338) sichtbar. Hierbei versetzt sie die „Grundbaßtöne der Natur“ (W I, S. 287), die Ideen von Schwere und Starrheit, in Aktivität und lässt ihren Kampf durch das Verhältnis von Last und Stütze deutlich hervortreten (vgl. W I, S. 287). Der zweite Zweck der Architektur besteht darin, das Licht, das Licht, das der „größte Demant in der Krone der Schönheit“ (W I, S. 274) ist, seinem Wesen nach zu offenbaren.<sup>1182</sup> Im Bereich der Architektur ist der geistig-metaphysische Anspruch für Schopenhauer noch so niedrig, dass es ihr als einziger Kunst erlaubt ist, eine Verbindung mit der *Nützlichkeit* einzugehen. Der Nutzfaktor ist ihr sogar obligatorisch. Dies ändert sich bereits bei den beiden nächsten, „luxuriöseren“, weniger zweck- und stärker schönheitsorientierten Künsten: die *Wasserleitungskunst* lässt durch schäumend und brausend über Felsen stürzende Wasserfälle oder durch klarspiegelnde Seen die Ideen der flüssigen Materie offen erkennen. Die schöne *Gartenkunst*, vor allem die englische, stellt bereits Ideen des organischen Lebens dar.<sup>1183</sup> *Malerei* und *Skulptur*

<sup>1179</sup> Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 66.

<sup>1180</sup> Ebd., S. 82.

<sup>1181</sup> Vgl.: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 150.

<sup>1182</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 151.

<sup>1183</sup> Vgl.: Ebd.

steigern den Anspruch an Künstler und Rezipienten und werden – wie bei Hegel – zunehmend immaterieller: Der Zweck der *Malerei* ist es, uns die Erkenntnis der Ideen zu erleichtern. Unsere Freude an der Landschaftsmalerei, aber auch am Stilleben oder an gemalter Architektur

„liegt nicht hauptsächlich in der Auffassung der dargestellten Ideen unmittelbar, sondern mehr im subjektiven Korrelat dieser Auffassung, in dem reinen willenlosen Erkennen; da, indem der Maler uns die Dinge durch seine Augen sehen läßt, wir hier zugleich eine Mitempfindung und das Nachgefühl der tiefen Geistesruhe und des gänzlichen Schweigens des Willens erhalten, welche nöthig waren, um die Erkenntniß so ganz in jene leblosen Gegenstände zu versenken und sie mit solcher Liebe, d. h. hier, mit solchem Grade der Objektivität aufzufassen“.<sup>1184</sup>

In der *Tiermalerei* und *Tierbildhauerei* überwiegt die objektive Seite. Das Charakteristische ist völlig eins mit dem Schönen, da Tiere nur Gattungs-, keinen Individualcharakter haben. Der am meisten charakteristische Löwe ist auch der schönste. Die große Aufgabe der *Historienmalerei* und der *Skulptur* ist es, die Idee des Menschen, in der der Wille den höchsten Grad seiner Objektivierung erreicht, unmittelbar anschaulich darzustellen. Beim Menschen sondert sich der Gattungscharakter vom Charakter des Individuums. *Schönheit* und *Grazie* bilden das Hauptthema der Skulptur, das *Charakteristische* das der Malerei.<sup>1185</sup> Das ewige Wechselspiel von Wollen und Erkennen ist das Wesen der *Poesie*: in ihr ergänzen sich Wille und Intellekt, Emotion und rationale Struktur, Musisches und Philosophie. Die *Poesie* ist die Kunst, durch *Begriffe* die Phantasie des Lesers zur Anschauung der Ideen hinzuleiten. Der Dichter setzt die Phantasie in Bewegung, um in ihr bildhaft die Ideen zu offenbaren, vor allem die Idee des Menschen im Allgemeinen. Er zeigt an Beispielen, was das Leben, was die Welt ist. Scheinbar hat er es mit einzelnen Begebenheiten zu tun, in Wahrheit aber mit dem, was überall und zu allen Zeiten ist: „Der Dichter aber faßt die Idee auf, das Wesen der Menschheit, außer aller Relation, außer aller Zeit, die adäquate Objektivität des Dinges an sich auf ihrer höchsten Stufe“ (W I, S. 325). Die Erkenntnis des Dichters ist wie die des bildenden Künstlers „halb *a priori*“ (W I, S. 326). Das Wesen seines eigenen Selbst objektiviert sich in seiner Darstellung, die dadurch zum Spiegel der Menschheit wird. „Sein Musterbild steht vor seinem Geiste, fest, deutlich, hell beleuchtet, kann ihn nicht verlassen: daher zeigt er uns im Spiegel seines Geistes die Idee rein und deutlich, und seine Schilderung ist, bis auf das Einzelne herab, wahr wie das Leben selbst“ (W I, S. 326, vgl. die Goethe-Analysen am Ende von Abschnitt 2.).<sup>1186</sup> Schopenhauer hat jeder einzelnen Gattung der Poesie eine eigene philosophisch-metaphysische Bedeutung zugeschrieben. Die *Lyrik* wird zuerst behandelt: in der lyrischen Poesie, im *Lied*, ist der Dargestellte zugleich der Darstellende. Der Dichter schaut seinen eigenen Zustand lebhaft an und beschreibt im Lied seine Erregung, die Leidenschaft des Augenblicks. Es ist das eigene Wollen, welches das Bewusstsein des Singenden erfüllt, sei es als Freude (befriedigtes Wollen), sei es als Trauer (gehemmtes und unbefriedigtes Wollen). Zugleich aber wird der Singende durch den Anblick der ihn umgebenden Natur sich seiner bewusst als Subjekt des reinen, willenlosen Erkennens. Seine unerschütterliche, selige Ruhe tritt jetzt in Kontrast mit dem Drang des immer beschränkten, immer bedürftigen Wollens. Die Empfindung dieses Kontrastes, dieses Wechselspieles ist eigentlich, was sich im Ganzen des Liedes ausspricht und was überhaupt den *lyrischen Zustand* ausmacht. Im Lied und in der lyrischen Stimmung gehen das persönliche Wollen und das reine Anschauen der sich anbietenden Umgebung „wundersam gemischt durch einander“ (W I, S. 332). Als Belege nennt Schopenhauer an gleicher Stelle die Volkslieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ und Goethes Lieder „Schäfers Klagelied“, „Willkommen und Abschied“, „An den Mond“.<sup>1187</sup> Als subjektivster aller Dichter galt Schopenhauer Byron, als objektivster Goethe. Leopardi nimmt eine Sonderstellung als lyrische (sowie teils philosophische) Entsprechung Schopenhauers ein (s. o.). Ähnlich melancholische, erschütternde und aufrichtige Dichtung wie bei Leopardi entdeckte Schopenhauer bei dessen Landsmann Francesco Petrarca (1304-1374). Die folgende Definition von offenbaren Fähigkeiten der Dichtung bzw. des Dichters aus Novalis' Feder passt ebenfalls zu Schopenhauers Poetik und Metaphysik:

<sup>1184</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 1, S. 293.

<sup>1185</sup> Vgl.: Ebd., S.151-152.

<sup>1186</sup> Ebd., S. 154.

<sup>1187</sup> Vgl. und zitiert nach: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 154-155.

„Er weiß jene geheimen Kräfte in uns nach Belieben zu erregen, und gibt uns durch Worte eine unbekannt herrliche Welt zu vernehmen. [...] Und eben in dieser Freude, das, was außer der Welt ist, in ihr zu offenbaren, das tun zu können, was eigentlich der ursprüngliche Trieb unseres Daseins ist, liegt der Ursprung der Poesie.“<sup>1188</sup>

Ein in Schopenhauers (wie in Hegels, vgl. die Poetiken beider anhand Kapitel I.) Augen über alle Maßen genialer Dichter ist William Shakespeare. Er schrieb diesem absolut zeitlose Objektivität und philosophisch gefärbten Weitblick zu. Die subjektive Lyrik wird drei weiteren poetischen Gattungen gegenübergestellt: *Roman*, *Epos* und *Drama* gehören zu den objektiveren Dichtungsarten. Sie erreichen ihren Zweck, die Offenbarung der Idee der Menschheit, durch die Darstellung bedeutender Charaktere und die Erfindung bedeutsamer Situationen, in denen sie alle ihre Eigentümlichkeiten entfalten und damit „die Tiefe des menschlichen Gemüts“ (W I, S. 334) aufschließen.<sup>1189</sup> Diese Schopenhauer'schen Ziele der Poesie entsprechen Hegels Intentionen innerhalb der romantischen Kunstform (s. Kapitel I.). Jacob Burckhardt hat sich im Geiste Schopenhauers zum Verhältnis von Poesie (Allgemeines, Metaphysisches) und *Geschichte* (exemplarische Einzelheiten, austauschbare Geschehnisse und Schemata) geäußert und eine für ihn als (Kunst-)Historiker bemerkenswerte Schlußfolgerung getroffen:

„Der Rangstreit zwischen Geschichte und Poesie ist endlich geschlichtet durch Schopenhauer. Die Poesie leistet mehr für die Erkenntnis des Wesens der Menschheit; auch Aristoteles hatte schon gesagt: [...] (die Dichtung ist etwas Philosophischeres und Tieferes als die Geschichte) [...]. Dafür findet die Geschichte in der Poesie eine ihrer allerwichtigsten Quellen und eine ihrer allerreinsten und schönsten.“<sup>1190</sup>

Als Höhepunkt der Poesie wird (wie bereits behandelt) die Tragödie angeführt, deren metaphysische Aufgabe die zentrale Wendung des (Individual-)Willens im Leser/Zuschauer gegen sich selbst ist: der „Gipfel der Dichtkunst“ (W I, S. 335) ist das *Trauerspiel*. Sein Zweck ist die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens, „der namenlose Schmerz, der Jammer der Menschheit“ (W I, S. 335). Das Trauerspiel zeigt durch den Triumph der Bosheit, durch die höhnische Herrschaft des Zufalls, durch den rettungslosen Fall der Gerechten und Unschuldigen, durch die sich kreuzenden Willensbestrebungen der Individuen den Widerstreit des Willens mit sich selbst, wie er auf der höchsten Stufe seiner Objektivation, am vollständigsten entfaltet, furchtbar hervortritt. Während das *Lustspiel* zur Bejahung des Willens zum Leben aufmuntert, ist die letzte Absicht des Trauerspiels, auf seine Verneinung hinzudeuten. Die tragische Darstellung ist für den Zuschauer ein „Aufruf zur Resignation“ (VN III, S. 210), eine Aufforderung, vom schrecklichen Wollen einer Welt abzulassen, in der Zufall, Irrtum und Bosheit herrschen. Es wird augenscheinlich, dass der Held keine besonderen Verfehlungen abbüßt, sondern die Schuld des Daseins überhaupt (vgl. W I, S. 336). Calderon spricht es in seinem Drama „Das Leben ein Traum“ unumwunden aus: „Da die größte Schuld des Menschen/Ist, daß er geboren ward“ (W I, S. 336). Im Augenblick der Katastrophe soll der Zuschauer davon überzeugt werden, daß das Leben ein schwerer Traum sei, aus dem wir zu erwachen haben“ (W II, S. 504).<sup>1191</sup> Die folgende Passage macht deutlich, wie nah Schopenhauers metaphysisches *Nirwana* dem „Anderen“ bzw. der mal negativ-theologisch, mal sozialistisch geprägten *Utopie* bei Horkheimer und Adorno (s. Kapitel III.) in manchen Momenten kommt: wie könnte die schreckliche Seite des Lebens, wie sie das Trauerspiel uns drastisch vor Augen bringt, wohlütig und befreiend auf uns wirken, wenn nicht hierin schon eine „andere Welt“ (W II, S. 504) verbürgt wäre, ein „Hinwenden nach einem andersartigen, wiewohl uns völlig unfaßbaren Daseyn“ (W II, S. 506).<sup>1192</sup> Schopenhauer spricht sich im poetischen wie wissenschaftlichen Bereich gegen ein fachidiotisch-beschränktes, aber auch gegen ein wahl- und zielloses Viellesen aus. Der Großteil aller jemals

<sup>1188</sup> Novalis: Heinrich von Ofterdingen und andere dichterische Schriften. Köln 1996, S. 248, 335.

<sup>1189</sup> Vgl. und zitiert nach: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 155.

<sup>1190</sup> Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Stuttgart 1949, S. 100.

<sup>1191</sup> Vgl. und zitiert nach: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 155-156.

<sup>1192</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 157.

veröffentlichten Bücher gilt ihm als überholter Unsinn, dogmatisches Gewäsch und epigonischer Überfluss. Meistens verbreiten in ihnen schlechte Autoren ihre philosophischen und literarischen Irrtümer, Versuche und Phantasien unter unwissenden und/oder orientierungslosen Lesern. Falsches Lesen macht ihm zufolge dumm und lebensuntauglich. Es lässt Vielleser sogar das eigentliche (Er-)Leben verpassen und betrügt sie durch diese Verschleierung darum.<sup>1193</sup> *Richtiges*, selektives und an einem (in Schopenhauers wie Hegels Fall) stark klassisch und bildungsbürgerlich geprägten Bücherkanon orientiertes Lesen ist ihm allerdings eine der schönsten Beschäftigungs-, Bildungs- und Kommunikationsformen – ein hochgradiger geistig-ästhetischer Genuss:

„Denn das Denken mit einem wahrhaft großen Geiste stärkt den eigenen, erteilt ihm eine regelrechte Bewegung, versetzt ihn in den richtigen Schwung: es wirkt analog der Hand des Schreibmeisters, welche die Hand des Kindes führt.“<sup>1194</sup>

Die finale Form künstlerischen Schaffens und Ausdrucks ist die *Musik*: sie ist für Schopenhauer nicht von der (Willens-)Metaphysik zu trennen:

„Schopenhauers Musikästhetik gründet in seiner Metaphysik. Metaphysisches Interesse und die daraus abgeleiteten Prämissen prägen sein Verständnis von Musik, drängen erlebte mimetische Impulse von Musik ab in die Passivität einer betrachtenden Willensgnostik und erheben und beschränken zugleich den Komponisten zu einem >>reinen, willenlosen Subjekt der Erkenntnis<< [...].“<sup>1195</sup>

Dieses metaphysische Musikverständnis bedingt die Überlegenheit der Musik über alle anderen Künste: unter allen Künsten nimmt die Musik den höchsten Rang ein. Sie ist kein *mittelbares Abbild einer Idee*, durch die der Wille sich objektiviert, sie ist *der Wille selbst*. Die Musik wendet sich nicht der *gegenständlichen* Welt zu wie die anderen Künste, ihr Objekt ist nicht die *Vorstellung*. Sie redet daher nicht von den Dingen, sondern „von lauter Wohl und Wehe, als welche die alleinigen Realitäten für den WILLEN sind“ (P II, S. 377). Das tiefste Innere unseres Wesens – wie das der gesamten Natur – wird in der Musik in nicht zu überbietender Deutlichkeit ausgedrückt. Die Musik, die zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt (vgl. W I, S. 347), verkörpert eine eigene Art von Welt. Überall bringt die Musik die „Quintessenz des Lebens“ (W I, S. 346) zum Ausdruck, bildet die reinen Affekte und Gefühle ab, kündigt von den geheimen Leidenschaften der ewig sich erneuernden Entzweiung und Versöhnung des Willens.<sup>1196</sup> Diese Dynamik kann gut mit Hegels und v. a. Adornos Dialektik verglichen werden. Der Musik eignet eine spezifische Dialektik von *Chaos und Ordnung*, *Musischem und Mathematischem*, *Dionysischem und Apollinischem*. Ein Musikstück ist eine *einzelne* in sich dynamische, aber zugleich auch in sich vollendete Komposition bzw. Einheit, die darin der metaphysischen *Gesamtkomposition der Welt als Wille* aus der Feder eben des Willens sowie ihrer philosophischen Analyse gleicht. Schopenhauer erläutert seine Musiktheorie an der Instrumentalmusik Beethovens:

---

<sup>1193</sup> Rainer Maria Rilke (1875-1923) hat dies literarisch verarbeitet:

„[...] ich konnte es nicht begreifen, wie man es über sich bringen konnte, so viel Welt zu versäumen. So ähnlich war mir, glaub ich, zumut, sooft ich von den Büchern aufsah und hinaus, wo der Sommer war, wo Abelone rief. Es fiel mitten in unsere seligste Zeit. Aber da es mich nun einmal erfasst hatte, hielt ich mich krampfhaft ans Lesen und verbarg mich, wichtig und eigensinnig, vor unseren täglichen Feiertagen“ (Rilke, Rainer-Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Köln 1999, S. 188).

Rilke leitete die Fähigkeit zur wahren Dichtung sogar direkt aus dem Leben und gesammelter Lebenserfahrung ab und bewegt sich damit in der Nähe Goethes und Schopenhauers (Vgl.: Ebd., S. 22). Im Falle genialischer Dichter sind allerdings auch und manchmal gerade die emphatischen Frühwerke bedeutend.

<sup>1194</sup> Schopenhauer, Arthur: Über die Universitätsphilosophie. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 3, S. 178.

<sup>1195</sup> Wenzel, Wilfried: Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell? In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 161.

<sup>1195</sup> Ebd.

<sup>1196</sup> Vgl. und zitiert nach: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 157-158.

„Eine Beethoven'sche Symphonie [zeigt uns] die größte Verwirrung, welcher doch die vollkommenste Ordnung zu Grunde liegt, den heftigsten Kampf, der sich im nächsten Augenblick zur schönsten Einheit gestaltet: es ist *rerum concordia discors*, ein treues und vollkommenes Abbild des Wesens der Welt, welche dahin rollt, im unübersehbaren Gewirre zahlloser Gestalten und durch stetige Zerstörung [d. h. Vergänglichkeit bzw. Wandelbarkeit von Tönen und Harmonien, vgl. Hegel/Kapitel I., Anm.] sich selbst erhält. Zugleich nun aber sprechen aus dieser Symphonie alle menschlichen Leidenschaften und Affekte: [...] jedoch alle gleichsam *in abstracto* und ohne alle Besonderung: es ist ihre bloße Form, ohne den Stoff, wie eine bloße Geisterwelt, ohne Materie.“<sup>1197</sup>

Ordnung und Chaos ergänzen sich innerhalb der Musik (im Sinne der Romantik). Erscheinende Welt und Musik sind nur verschiedene Ausdrücke desselben metaphysischen Wesens. Die Musik ist eine „zweite Art“ Welt (HN I, S. 322), und die Welt ist verkörperte Musik wie verkörperter Wille (Schelling sagte von der *Architektur*, dass sie *gefrorene Musik* sei). Gelänge eine vollkommen richtige Erklärung der Musik – eine Übersetzung der Töne in Begriffe –, so wäre dies die Erklärung der Welt, die „wahre Philosophie“ (VN III, S. 225). Die Musik ist gewissermaßen eine unbewusste Übung in Metaphysik, bei der der Geist nicht weiß, dass er philosophiert<sup>1198 1199</sup>. Sie hat in all ihrer Universalität und Abstraktion eine heilsame und erhebende Wirkung auf den Hörer, der Zeuge einer Offenbarung wird; der Offenbarung der Metaphysik in *Wille und Welt*, die im Kosmos der Musik nicht mehr zu trennen sind: sie wirkt als „Panakeion“ (W I, S. 346), als Allheilmittel. Der Hörer vernimmt interesse- und begierdelos die allgemeine, über den konkreten Dingen stehende Sprache der Musik und erfährt von der „heilsamen Kunst“ (VN III, S. 228) eine zeitweilige Entfernung von diesen Mühen des Lebens, einen tiefen Trost, ein reinigendes „Bad des Geistes“ (VN III, S. 228). Die Musik zieht als vertrautes und doch so unerklärliches Paradies an uns vorüber, gibt alle unsere innersten Regungen wieder, aber „ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Quaal“ (W I, S. 349).<sup>1200</sup> Doch die Musik versteckt das dunkle Wesen des Weltwillens nicht unter Schönheit und Wohlgefallen, sondern in der Musik dagegen spricht der Weltwille selbst zu uns. *Sie ist zu allem Physischen das Metaphysische*.<sup>1201</sup> Pothast sieht mit Blick auf den frühen Schelling die Musik bei Schopenhauer als konkret und unfehlbar und damit sogar der (abstrakten, täuschungsanfälligen, Irrtümern und Moden unterworfenen) Philosophie überlegen. Die Musik ist ihm *das allgemeinste und vollständigste Wissen*. Ihre vollständige Übersetzung in Worte wäre die vollkommene Philosophie. Sie steht aber auch über den restlichen Künsten und ist daher, wo die restliche Kunst die *eigentlich metaphysische Tätigkeit des Lebens* ist, sozusagen die *eigentliche eigentlich metaphysische Tätigkeit des Lebens*: „Die Musik als Organon der Philosophie: Das erinnert an Schellings frühe Idee, die Kunst generell sei das Organon der Philosophie, und die Philosophie sei vollendet, wenn sie dieses Organon ausgeschöpft habe.“<sup>1202</sup> Für Wagner (wie für Schopenhauer) hat die Musik eine metaphysisch-philosophische Dimension, ja Matrix, und eine direkte Verbindung zum Drama und den darin unbewusst vermittelten Gedanken und Gefühlen<sup>1203</sup> (vgl. Wagners Konzept des *Gesamtkunstwerks*): Der Ton, d. h. die Musik, ist *Tonsprache*, genauer Dialog im Unbewussten, der auch die Poesie einschließt. Wagners Résumé:

<sup>1197</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 513-514.

<sup>1198</sup> Hier greift Schopenhauer direkt auf Leibniz zurück, der folgendes schrieb: „Musica est exercitium arithmetica occultum nescientis se numerare animi (Musik ist eine unbewußte Übung in Arithmetik, bei welcher der Geist nicht weiß, daß er philosophiert).“ Bei Schopenhauer wird daraus: „Musica est exercitium metaphysicus occultum nescientis se numerare animi (Musik ist eine unbewußte Übung in Metaphysik, bei welcher der Geist nicht weiß, daß er philosophiert; W I, 350).“ Ulrich Pothast, der ebenfalls diesen Zusammenhang thematisiert hat (Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 103), ergänzt noch mit Schopenhauer: „Der Komponist weiß selbst nicht, daß er gültige Metaphysik in Noten festhält“ (Zitiert nach: Ebd., S. 108).

<sup>1199</sup> Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 158-159.

<sup>1200</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 158.

<sup>1201</sup> Vgl.: Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Frankfurt am Main 1980, Band 2, S. 465.

<sup>1202</sup> Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 104-105.

<sup>1203</sup> Vgl.: Hall, Robert W.: Schopenhauer: Music and the Emotions. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 83. Band, 2002. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 2002.

„Die Musik, welche nicht die in den Erscheinungen der Welt enthaltenen Ideen darstellt, dagegen selbst eine, und zwar eine umfassende Idee der Welt ist, schließt das Drama ganz von selbst in sich, da das Drama wiederum die einzige der Musik adäquate Idee der Welt ausdrückt.“<sup>1204</sup>

Die Sprachähnlichkeit von Musik hat auch Adorno, sowohl als Komponist als auch als Philosoph, hervorgehoben (s. Kapitel III.). Wie bereits erwähnt, besitzt die Musik bei Schopenhauer einen absoluten *Aussage*- und nicht bloß, wie bei Hegel, *Schein*charakter. Was Schopenhauer einführt, ist die These, dass der Wille sich per Musik in einer Sprache objektiviere, welche die übrigen Erkenntnisorgane der Person *nicht intellektuell oder rational verstehen können*:

„Der Begriff ist hier wie überall in der Kunst: der Komponist offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus, in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat.“<sup>1205</sup>

Schopenhauer betonte immer wieder die Universalität und sofortige (Allgemein-)Verständlichkeit der Musik und schrieb ihr eine gewisse Unfehlbarkeit zu. Er sah in ihr die innigste, wahrste und richtigste Beziehung zur Welt, die überhaupt möglich ist. Denn „ihr Gebiet, das nicht mehr gebrochene Urbild des Bildes, das sie ist, – ist unmittelbar der Wille selbst, der das Allerernsteste ist, weil von ihm das ganze Leben abhängt. Vielleicht ist dies die tiefsinnigste Deutung die die Musik je gefunden hat.“<sup>1206</sup> Der Höhepunkt ihrer konkretisierenden Aussagekraft ist die *Melodie*: „Die Musik ist überhaupt die Melodie, zu der die Welt der Text ist.“<sup>1207</sup> Ihr wohnt eine besondere Dialektik von Streben und (scheinbarer) Erfüllung des metaphysischen Bedürfnisses inne. Denn der Scheincharakter der Musik reduziert sich hier auf *die* Momente in ihr, die geeignet erscheinen, eine Als-Ob-Versöhnung zu leisten. In dem besonderen Bereich der Musik erfährt so für eine gewisse Zeit das metaphysische Bedürfnis des Menschen optimistisch und lebensbejahend eine scheinbare *Befriedigung*. In der Melodie erkennt Schopenhauer die höchste Stufe der Objektivierung des Willens, das besonnene Leben und Streben des Menschen. Vom Grundton weicht sie auf unendlich vielfältige Weise ab:

„Auf allen jenen Wegen drückt die Melodie das vielgestaltete Streben des Willens aus, aber immer auch, durch das unendliche Wiederfinden einer harmonischen Stufe, und noch mehr des Grundtons, die Befriedigung.“<sup>1208</sup>

Diese Befriedigung, Harmonisierung und kathartische Beruhigung wird nicht nur dem *Zuhörer*, sondern auch dem *Musizierenden* zuteil. Musik ist für Schopenhauer auch *Katharsis*, deren inneres Erkämpftwerden sich in gestischem und psychischem Ausdruck artikuliert: Überschüssige Triebregungen werden in kunstvolle Artikulation umgewandelt und lustvoll zu einem guten Ende geführt.<sup>1209</sup> Die Wirkung der Musik beruht also auf einer gewissen Befriedigung, die sich bei genauerem Hinsehen im Horizont der Willensmetaphysik allerdings als (nötige) *Illusion* (vgl. Leopardi) erweist und sich darin von der Wirkung der Tragödie unterscheidet. Während nämlich im Trauerspiel der ideenbezogene Erkenntnisanspruch dominiert und die ästhetische Wesensschau eine desillusionierende Einsicht in die Schrecklichkeit von Leben und Welt verbindet, sieht Schopenhauer (wie erläutert) mit der Musik die illusionäre Vorstellung einer vollkommenen Befriedigung verbunden. Aber auch außerhalb der Musikmetaphysik finden sich in Schopenhauers Ästhetik etliche Begriffe, die eine Illusionshaltigkeit ästhetischer Einstellung zum Ausdruck bringen: *Traum*, *Seligkeit*,

---

<sup>1204</sup> Zitiert nach: Baum, Günther: *Imagination, Ich und Wille. Zur Rezeption Arthur Schopenhauers in der bildenden Kunst des 19. Und 20. Jahrhunderts.* In: Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): *Schopenhauer und die Künste.* Göttingen 2005, S. 93.

<sup>1205</sup> Zitiert nach: Pothast, Ulrich: *Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett.* Frankfurt am Main 1989, S. 102.

<sup>1206</sup> Simmel, Georg: *Schopenhauer und Nietzsche.* In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 295, 304.

<sup>1207</sup> Schopenhauer, Arthur: *Parerga und Paralipomena II.* In: *Werke in fünf Bänden.* Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 378.

<sup>1208</sup> Wenzel, Wilfried: *Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell?* In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4.* Wien 1991, S. 165.

<sup>1209</sup> Vgl.: Ebd., S. 164.

wundersamer Zauber, verschönerndes Licht, Selbsttäuschung und Illusion.<sup>1210</sup> Diese Illusion überdeckt die dunklere Seite der Musik, die Pothast mit Nietzsche und Freud analysiert hat. In der Musik tritt der Wille nicht als statisch-ewige Bilderwelt, sondern als brutaler und sinnloser Drang, als triebhafte Kraft auf:

„Nietzsche hielt es für unabdingbar, dass dieser Aspekt des Willens, den die Musik in Schopenhauers Ästhetik *auch* darstellt, für die größeren Zeitstrecken des menschlichen Lebens unbewusst gehalten werde. [...] >>Unbewusst<< kommt hier in die Nähe des Sprachgebrauchs von Freud. Das abrupte Überrasantwerden des ich durch außer Kontrolle geratenes Unbewusstes hat in Freuds Psychologie ähnliche Effekte wie die abrupte Befreiung des Willens im dionysischen Rausch bei Nietzsche.“<sup>1211</sup>

In einer Bilanz der Schopenhauer'schen Musikphilosophie ist die primäre Funktion der Musik als *Metaphysik* statt als bloße *Kunst* hervorzuheben. Von einer *Musikästhetik*, die sich dem musikalischen Kunstwerk nähert, kann bei Schopenhauer nicht gesprochen werden. Seine *Metaphysik der Musik* ist eine grandiose, divinatorische und zeitlose Deutung des Wesens der Musik. Mit ihr ist die Innerlichkeit zu einem Geistigen verwandelt (vgl. Hegel) und die Autonomie der Instrumentalmusik über das Zeitalter des Positivismus gerettet (vgl. Adorno) worden.<sup>1212</sup>

Nachdem nun alle Kunstgattungen behandelt und viele Stärken sowie teils originelle, teils adaptierte Gedanken Schopenhauers erwähnt wurden, soll mit Hans Feger eine Bilanz der *gesamten* Schopenhauer'schen Ästhetik gezogen werden, die eher kritisch auf die Widersprüche und Grenzen dieser Ästhetik sowie ihre philosophiegeschichtliche Position eingeht:

„Schopenhauers Kunstverständnis ist widersprüchlich. Es enthält zwei einander widersprechende Ideen von Kunsterfahrung: zum einen die Kunsterfahrung, die den Menschen hinsichtlich der Erkenntnis vom Wollen entlastet und ihn als reines Subjekt des Erkennens über die Welt als Wille erhebt, zum anderen eine Kunsterfahrung, die ihn in diese Welt zurückführt und – indem sie ihm die Zuversicht und das Vertrauen auf Geborgenheit nimmt – in die Resignation und Askese einüben will.“<sup>1213</sup>

Diese Mischung aus *Illusionsbildung* und *Desillusionierung* in Schopenhauers Ästhetik ist ein Bruch, der sie zu einem Übergangsphänomen macht, zu einer Ästhetik, die einerseits noch konventionell am Modell der Kontemplation festhält, andererseits aber – und das schon in der Tragödie und Musik – mit Verwirrung, Schrecken und Erregung der Leidenschaften konfrontiert. Die gezeigte doppelte Problemkonstellation hat auch bedenkliche Auswirkungen auf die Möglichkeiten der Schopenhauer'schen Musikmetaphysik – Schopenhauer verankert die Musik im metaphysischen statt im menschlichen Willen und macht sie damit zu einer „absoluten“:

„Seine Ästhetik, die auf dem Dualismus von Idee und Vorstellung beruht, gerät in Konflikt mit dem umfassenderen Willensmonismus. Seine Metaphysik der Musik entrückt ihr Kunstobjekt in eine von der >>erscheinenden Welt gänzlich unabhängige<< Ferne; sie bleibt die Erklärung für ihre Resultate schuldig.“<sup>1214</sup>

Mit einem weiteren Blick auf die Bedeutung Schellings als wichtiger, teils sogar vorbildlicher Einfluss Schopenhauers kann philosophiehistorisch festgehalten werden: Schopenhauers Ästhetik nimmt die Schelling'sche Einsicht, dass es in der menschlichen Freiheit die Option des *Nichts* gibt, ebenso auf wie den *Kunstabsolutismus* der Schelling'schen Identitätsphilosophie, dem sie – vor dem Hintergrund eines ursprünglichen Negativismus – seine idealisierende Zuspitzung nimmt. Schellings

<sup>1210</sup> Vgl.: Niemeyer, Barbara: Ethische Aspekte einer Theorie des Tragisch-Erhabenen. In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, S. 277.

<sup>1211</sup> Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 105-106.

<sup>1212</sup> Wenzel, Wilfried: Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell? In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 168.

<sup>1213</sup> Feger, Hans: Das Rad des Ixion. Schopenhauers Ästhetik als Problem. In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, S. 297.

<sup>1214</sup> Ebd., S. 307.

Kritik am phantastischen Wollen – dass der Mensch „aus Uebermuth, Alles zu seyn, ins Nichtseyn fällt“ – ist sowohl für die Ästhetik von Schopenhauers zutiefst pessimistischer Philosophie als auch für Kierkegaards Existenzdialektik vorbereitend.<sup>1215</sup>

#### 4. Der Künstler als Visionär und Erlöser – Das Genie

Was nun, als letzter Punkt dieses Kapitels, noch genauer zu analysieren ist, ist das Wesen und Handeln des Hauptakteurs im Reich der Kunst – des *Genies*. Dieses lebt in stetem Kampf gegen Mediokrität, Dummheit sowie Missgunst und muss seine Werke dem banalen bis grausamen Alltagsleben und der wie folgt definierten Masse abtrotzen. Der gewöhnliche Mensch, „diese Fabrikwaare der Natur, wie sie solche täglich zu Tausenden hervorbringt“ (W I, S. 255), ist einer „uninteressirten Betrachtung“ nicht anhaltend fähig. Er kann seine Aufmerksamkeit nur auf die Dinge richten, die irgendeine Beziehung zu seinem Willen haben, die für sein individuelles Leben von Interesse sind.<sup>1216</sup> Das – rare und leidgeprüfte – Genie stellt sein genaues, intellektuell uneinholbar privilegiertes Gegenteil dar. In ihm ereignet sich das Freiwerden des Intellekts, seine Emanzipation. Von seinem Ursprung, dem Willen, völlig abgetrennt, ist der Intellekt jetzt die „in EINEM Bewußtseyn konzentrierte Welt als Vorstellung selbst“ (W II, S. 443). Dieser ist dem Denken und Erkennen des Durchschnittlichen himmelweit überlegen: „Während dem gewöhnlichen Menschen sein Erkenntnisvermögen die Laterne ist, die seinen Weg beleuchtet, ist es dem Genialen die Sonne, welche die Welt offenbar macht“ (W I, S. 255).<sup>1217</sup> Diese Hochbegabung hat in der prosaischen bis brutalen Natur und Zivilisation ihren Preis, dessen Wesen und Wirkungen in diversen Künstlerromanen, -novellen oder -(auto-)biographien und weiteren philosophischen Ästhetiken erläutert werden und den Gipfel ihrer Beschreibung für Schopenhauer in Goethes Drama „Torquato Tasso“ (1790) erreichen. Schopenhauer selbst hat sich immer wieder und mit melancholischem Bedauern mit diesem Preis befasst. Von den untersten Tieren bis zum Menschen steigert sich die Erkenntnisfähigkeit beständig, proportional dazu die *Empfänglichkeit für Leiden*. Ihren höchsten Grad erreichen beide im Genie: „Der, in welchem der Genius lebt, leidet am meisten.“ Mehr zu leiden und unter anderen Lebewesen „merklich einsam“ zu sein, sind Eigenschaften, die das Genie im Austausch für sein zeitweiliges willenloses Glück auf sich zu nehmen hat.<sup>1218</sup> So muss sich das Genie an sich selbst und seinen Intellekt halten und auf Willensbefriedigungen wie alle Formen von Geselligkeit, Beliebtheit oder Ruhm verzichten, die sich allerdings letztlich sowieso als Chimären erweisen werden. Schopenhauer hat diesen Kontrast zugunsten des introvertiert-genialischen Ästheten hervorgehoben:

„Stumpfheit des Geistes ist durchgängig im Verein mit Stumpfheit der Empfindung und Mangel an Reizbarkeit. [...] Hauptsächlich dieser inneren Leerheit entspringt die Sucht nach Gesellschaft, Zerstreuung, Vergnügen und Luxus, welche Viele zur Verschwendung und zum Elende führt.“<sup>1219</sup>

Gegen das verplante und öde Leben des Philisters sowie gegen das dümmliche und oft fremdbestimmte Abstürzen des Oberflächlichen ist das Leben des Genies ein erhabener und erleuchteter Spagat zwischen Extremen, wie George Steiner veranschaulicht hat: „Das Genie kennt keine Demokratie, nur furchtbare Ungerechtigkeit und lebensbedrohende Last. Es gibt jene wenigen, wie Hölderlin sagte, die gezwungen sind, den Blitz mit bloßen Händen zu fangen.“<sup>1220</sup> Der Philister

---

<sup>1215</sup> Vgl.: Ebd., S. 315.

<sup>1216</sup> Vgl. und zitiert nach: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 143.

<sup>1217</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 144.

<sup>1218</sup> Vgl. und zitiert nach: Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 123.

<sup>1219</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 92.

<sup>1220</sup> Steiner, George: Warum Denken traurig macht. 10 (mögliche) Gründe. Frankfurt am Main 2006, S. 68. Oscar Wilde hob das Ehrenhafte dieses Lebensweges hervor: „Heutzutage kennen die Leute von allem den Preis und von nichts den Wert. [...] Die meisten Leute machen pleite, weil sie zu viel in die Prosa des Lebens investieren. Sich durch Poesie zu ruinieren, ist eine Ehre“ (Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, S. 54, 60). Wilde hielt noch um 1890 (als selbst umstrittenes Genie und Autor des Romans „Das Bildnis des Dorian Gray“, der bezeichnenderweise starke Parallelen zu Wagners „Tannhäuser“ (1845)

hat ganz andere, determinierte und immergleiche Sorgen, die ausschließlich um Selbsterhaltung, Bereicherung und Fortpflanzung kreisen. Während er sich mit derartigen Banalitäten herumschlägt und stets versucht, mit einem pragmatischen Minimum an Gedanken auszukommen, leidet das Genie an seiner Fähigkeit zur tieferen Einsicht in die metaphysischen Strukturen und Konstanten der Welt und der Futilität des Menschen an sich, die er durch die Übertragung seines Wissens in (Kunst-) Werke aufzuheben versucht: „Das Leben aller genialen Menschen ist durchweg tragisch, wenn es auch, von außen gesehen, noch so ruhig erscheint.“<sup>1221</sup> Von innen her gesehen ist das Genie nämlich durch den Kampf eines enorm starken Intellekts mit einem ebenfalls starken Willen erschüttert, der sein in vielen Formen exzentrisches Ego kultiviert, um ihm die Loslösung aus weltlich-willentlichen Bindungen und damit die volle Konzentration auf sein Werk zu ermöglichen:

„Der mit Genie begabte Mensch opfert sich ganz für das Ganze, eben indem er lebt und schafft. Daher ist er frei von der Verbindlichkeit sich im Einzelnen für Einzelne zu opfern. Dieserwegen kann er manche Anforderung abweisen die Andere billig erfüllen müssen. Er leidet und leistet doch mehr als alle Anderen.“<sup>1222</sup>

Dabei sind Eigenschaften wie Bescheidenheit, Anpassung und Sozialität nur als Hindernisse zu betrachten:

„Die Bescheidenheit eines großen Mannes ist eine *Contradictio in adiecto*... Das Große, Wahre und Außerordentliche kann er nur hervorbringen indem er die Art und Weise, die Gedanken und Ansichten seiner Zeitgenossen durchaus für nichts achtet und ungestört schafft was sie tadeln und verachtet was sie loben. Ohne diese Arroganz wird kein großer Mann.“<sup>1223</sup>

Diese resultiert allerdings beim Genie nicht wie bei anderen Menschen aus Egoismus, Hybris oder Bösartigkeit, sondern die zahlreichen Eigenheiten und Charakterfehler (wie Rausch, Wut, Wahn, Sucht, Leidenschaft, Melancholie, Ignoranz, Hass, Rücksichtslosigkeit und pauschale Verachtung) von Genies entstehen aus dem *Vergessen ihres eigenen Selbst* und empirischen Lebens bzw. (berechnenden und taktierenden) Bewusstseins zugunsten reiner Objektivität und Kreativität im Sinne der Willensmetaphysik. Dies gilt selbst bei großer Klugheit, die dem Genie oft angeboren ist, allerdings genauso oft durch das Versunkensein in Gedanken, Melancholie und Inspiration oder durch gewaltige Aufwühlungen des genialischen Innenlebens in den Hintergrund tritt und geradezu vergessen wird.<sup>1224</sup> Hier lässt sich auch eine Parallele zwischen Schopenhauer und Adorno erkennen:

---

sowie Goethes „Faust“ aufweist, am Geniegedanken fest und sah das Genie bzw. den *Dandy* (s. u.) als Bollwerk der starken Persönlichkeit: „Doch hin und wieder tritt eine komplexe Persönlichkeit auf den Plan und übernimmt die Aufgabe der Kunst, wird gar auf ihre Weise ein echtes Kunstwerk, denn auch das Leben bringt seine kunstvollen Meisterwerke hervor, genau so wie die Dichtung oder die Bildhauerei oder die Malerei“ (Ebd., S. 65. Zum „Tannhäuser“ vgl.: Ebd., S. 144). Auch der von Wilde geschätzte Théophile Gautier hat einen Beitrag zur Philisterkritik geleistet und philiströse Stumpfheit verurteilt: „Manche Leute [...] ziehen den Kirchen die Mühlen vor und vor dem Brot der Seele das Brot des Leibes. Ihnen habe ich nichts zu sagen. Sie sind Ökonomen und mögen es bleiben, in dieser Welt und in der anderen auch: etwas Besseres verdienen sie gar nicht“ (Gautier, Theophile: *Mademoiselle de Maupin – Doppelliebe*. Übersetzung: Alastair. In: Oehler, Dolf (Hrsg.): *Theophile Gautier – Romane und Erzählungen*. Wiesbaden 2003, S. 44).

<sup>1221</sup> Schopenhauer, Arthur: *Der handschriftliche Nachlass*. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 84.

<sup>1222</sup> Ebd., S. 301.

<sup>1223</sup> Schopenhauer, Arthur: *Der handschriftliche Nachlass*. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 238.

<sup>1224</sup> Gautier hat diese Beschränkt- und Versunkenheit des Genies beschrieben:

„Die Leute von Genie sind sehr beschränkt und darum eben sind sie Leute von Genie. Der Mangel an Klugheit hindert sie, die Hindernisse wahrzunehmen, die zwischen ihnen und dem Erstrebten liegen; sie stürzen vor und haben in wenigen Zügen die Bahn durchmessen. Da ihr Geist sich hartnäckig anderen Gedankenstößen verschließt, und sie immer nur das in Verbindung mit ihren Plänen Nächstliegende erfassen, so benötigen sie weniger Gedanken und Bewegungen. Nichts vermag sie abzulenken oder zu zerstreuen, sie handeln mehr aus Instinkt als Überlegung, und manche, ihrer eigentlichen Sphäre enthoben, sind von einer kaum verständlichen Unbedeutendheit“ (Gautier, Theophile: *Mademoiselle de*

Über Künstler schreibt Adorno, dass sie „neurotisch gezeichnete Instinkte“ zeigen und einen „bis an die paranoische Grenze [getriebenen] Narzissmus“ (MM, S. 284).<sup>1225</sup> Desweiteren findet auch bei Adorno eine Vereinigung von Ästhetik und Ethik (im Künstler) statt: Adorno geht davon aus,

„dass es ein von >>narzisstischen Deformationen<< (DA, S. 125) freies oder reines Mitleid gebe. Die Bedingung hierfür müsste wiederum in gewisser Analogie zu Schopenhauer, im >>Extrem von Differenzierung, Individuation<< liegen (10, S. 627), nur sieht Adorno diese Bedingung nicht im Asketen oder Heiligen verwirklicht, sondern im Künstler und Philosophen.“<sup>1226</sup>

Zumindest so weit, wie es ihnen in der immer mitleidloseren Welt möglich ist. Adorno macht sich insgesamt mit Schopenhauer und gegen Hegel für die *Ethik überhaupt* stark, schränkt ihre Denk- und Umsetzbarkeit mit Blick auf die Gräuel des 20. Jahrhunderts allerdings stark ein: was man laut ihm formulieren kann, sind nur noch „Minima Moralia“, beschädigte Mindestbedingungen für das richtige Leben, die aber Begründungen widerspruchsfrei nicht mehr zulassen.<sup>1227</sup> Dagegen triumphiert das *bessere* Bewusstsein im Schopenhauer'schen Genie zu ungunsten des *empirischen*. Der Genius verfügt dadurch über *zwei Intellekte*: einen *empirischen*, unterentwickelten, und einen *metaphysisch-ästhetischen*, der hochentwickelt und über die „normalen“ Lebens- und Weltläufe erhaben ist. Innerhalb dieser auf klare, tiefsinnige und objektive Wahrheit zielenden Konstellation erinnert das Genie im prosaischen Alltagsleben oft an Kinder, Naive oder verträumte Lebensuntüchtige und ist anfällig für Betrug, Verarmung, Intrigen sowie starke Unterschätzung und Ausgrenzung durch Andere. Dafür hat es im geistigen Bereich der Philosophie, Metaphysik und Kunst den großen Vorteil der *Besonnenheit*<sup>1228</sup>: jeder Mensch ist zur Kontemplation und Ideenschau fähig, das Genie aber deutlich länger und eben besonnener. Es allein ist in der Lage, den *Schleier der Maja* längere Zeit zu lüften und ganz besonnen die dahinterliegenden metaphysischen Strukturen des Weltganzen zu erkennen. Es sieht den Weltwillen in seiner reinsten Form. Sein enormer Intellekt und sein überragender Geschmack ermöglichen eine spätere Umsetzung in adäquate Werke. Der durchaus starke *Wille im Genie* ist ein *Wille gegen den Weltwillen*, den er letztlich künstlerisch und ethisch negieren möchte: „Was sind denn all die tief melancholischen Gedichte von Byron, Petrarka, u. a. Anderes, als Ausdrücke der Verneinung des Willens zum Leben?“<sup>1229</sup> Daher gilt: „Das Leiden ist Bedingung zur Wirksamkeit des Genies.“<sup>1230</sup> Die ethische Mission des genialischen Menschen führt ihn zur sukzessiven, erkennenden Verneinung des Willens zum Leben:

„Eben dadurch, daß das Genie seinen Träger unglücklich macht (qui auget scientiam, auget dolorem) führt es ihn den *deuteros plous* zu seiner Erlösung. Denn je mehr man leidet, desto mehr wird der wahre Zweck des Lebens erreicht. Je glücklicher man lebt, desto mehr wird er hinausgeschoben.“<sup>1231</sup>

Gefahren für den genialischen Menschen sind die *Idiotie* im praktischen Leben einer- und der durch ein Übermaß an Gedanken und Leiden hervorgebrachte *Wahnsinn* andererseits. Das Abdriften in einen aus geschmäckerlicher Weltverachtung, Zynismus und Verzweiflung gebauten Elfenbeinturm

---

Maupin – Doppelliebe. Übersetzung: Alastair. In: Oehler, Dolf (Hrsg.): Theophile Gautier – Romane und Erzählungen. Wiesbaden 2003, S. 161).

<sup>1225</sup> Zitiert nach: Früchtl, Josef: „Moral begründen ist schwer“. Die Rolle der Mitleidsethik bei Adorno und Habermas. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 72. Band, 1991. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Frankfurt am Main 1991, S. 38.

<sup>1226</sup> Ebd.

<sup>1227</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>1228</sup> Vgl.: Koßler, Matthias: Zur Rolle der Besonnenheit in der Ästhetik Arthur Schopenhauers. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 83. Band, 2002. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 2002.

<sup>1229</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 5, S. 312.

<sup>1230</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 488.

<sup>1231</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 551-552..

bedroht Genies, die nicht zur vollen kreativen Entfaltung gelangen.<sup>1232</sup> Doch auch die erfolgreiche Künstler- und Werkwerdung kann generell vom Alltagsleben ablenken, auch innerhalb gelingender poetischer Existenzen: Poesie und Phantasie sowie Praxis und Pragmatismus schließen sich oft gegenseitig aus. Die Abneigung gegen Mathematik und Rationalität im wissenschaftlichen Sinne zugunsten von Geistesblitzen, Intuition und Inspiration sowie Emotionen, Launen und Affekten deuten bereits darauf hin, dass für Schopenhauer (wie für Schelling, vgl. Kapitel I.) wahre Genies nur im Bereich der *Künste*, nicht aber in dem der positiven Wissenschaften existieren können. Für Schopenhauers genialen Menschen stellen sich alle Erlebnisse objektiv als genial, bedeutend und *als Kunstwerk* dar, auch negative. Wahrheitssuche und Begeisterungsfähigkeit, aber auch kritische Negativität zeichnen ihn aus. „Dem gemeinen Menschen hingegen ist alles platt und leer wie er selbst.“<sup>1233</sup> Dies alles hat zur Folge, dass Genies vor allem *füreinander* und für die Nachwelt existieren und ihrer jeweils eigenen Zeit weit voraus sind. Auch das Publikum eines Genies braucht eine gewisse genialische An- oder zumindest Interessenlage: „Ein Genie benötigt als Rezipienten ein Halb-Genie, da nur dieses es mit einer *estime sentie* schätzen kann.“<sup>1234</sup> Gelangt das Genie zur vollen Entfaltung, hat es eine für die Menschheit bedeutende Mission:

„Ein Genie ist ein Mensch in dessen Kopf die Welt als Vorstellung mit einem Grad mehr Helligkeit und Deutlichkeit ausgeprägt steht: und da nicht die sorgfältigste Beobachtung des Einzelnen, sondern nur die Intensität der Auffassung des Ganzen den Stoff zur tiefsten Einsicht gibt, so erwarten die Menschen von ihm die wichtigste Belehrung, er gibt sie bald in dieser bald in jener Form und er ist das Außerordentlichste und Interessanteste auf Erden.“<sup>1235</sup>

Mit Denis Diderot (1713-1784) hielt Schopenhauer ergänzend fest: „Der Mensch von Genie ist nicht, gleich den Übrigen, ein bloß moralisches Wesen, sondern er ist der Träger des Intellekts einer Welt und mehrerer Jahrhunderte... Er lebt daher mehr der Anderen als seiner Selbst wegen.“<sup>1236</sup> Die folgende Metapher Schopenhauers verdeutlicht dies: „Das Genie ist unter den andren Köpfen, was unter den Edelsteinen der Karfunkel: es strahlt eigenes Licht aus, während die anderen nur das empfangene reflektieren.“<sup>1237</sup> Im Vergleich zum (bloß) Gelehrten hat das Genie dementsprechende metaphysische Relevanz und übertrifft gerade naturwissenschaftlich Gelehrte bei weitem: „Ein Gelehrter ist, wer viel gelernt hat, ein Genie der, von dem die Menschheit lernt, was er von keinem gelernt hat.“<sup>1238</sup> Den empirischen Wissenschaften fehlen Einsichten in moralische und intellektuelle

<sup>1232</sup> Hans Sedlmayr hat, dazu passend, die wesentlichen Merkmale des modernen Künstlers in einem Zitat definiert: „Among the qualities that have distinguished the attitude of the modern artist are revolt, cynism, sardonic humor, perversity, disillusion, despair“ (Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg 1948, S. 181). Sedlmayr versteht dies als Kritik, während andere Ästheten wie zuerst Nietzsche oder später Adorno darin ein Lob sehen müssen. Künstler, die im eklektischen Dilettantismus verbleiben, sich aber für Genies halten oder noch zu Genies werden wollen, ohne über Genius zu verfügen, sind tragische Figuren, deren Problematik Leopold von Sacher-Masoch, der Schopenhauers Metaphysik immer wieder in seine Schriften einbrachte, nachvollzogen hat:

„[...] ich bin nichts weiter, als ein Dilettant, in der Malerei, in der Poesie, der Musik und noch in einigen anderen sogenannten brotlosen Künsten, welche ihren Meistern das Einkommen heutzutage das Einkommen eines Ministers, ja eines kleinen Potentaten sichern, und vor allem bin ich ein Dilettant im Leben. Ich habe bis jetzt gelebt, wie ich gemalt und gedichtet habe, das heißt ich bin nie über die Grundierung, den Plan, den ersten Akt, die erste Strophe gekommen. Es gibt einmal solche Menschen, die alles anfangen und doch nie mit etwas zu Ende kommen, und ein solcher Mensch bin ich“ (Sacher-Masoch, Leopold von: Venus im Pelz und andere Erzählungen. Köln 1996, S. 18).

<sup>1233</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 162.

<sup>1234</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 15-16.

<sup>1235</sup> Ebd., S. 577.

<sup>1236</sup> Ebd.

<sup>1237</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 77.

<sup>1238</sup> Ebd. Bei Laotse heißt es dazu:

Wahrheiten, da sie nur auf positive Erfassung abzielen: „Physikalische Wahrheiten können viel äußere Bedeutung haben; aber die innere fehlt ihnen.“<sup>1239</sup> Diese innere Bedeutung suchen Genies zeitlebens, und zwar ohne große Rücksicht auf Andere und vor allem auf sich selbst. In Nietzsches „Zarathustra“ heißt es zur Glück- und Selbstlosigkeit des Genies: „Mein Leid und mein Mitleiden – was liegt daran! Trachte ich denn nach G l ü c k e ? Ich trachte nach meinem W e r k e !“<sup>1240</sup> An anderer Stelle schrieb Nietzsche zum genialischen Fatalismus:

„Meine tiefe Gleichgültigkeit gegen mich: ich will keinen Vorteil aus meinen Erkenntnissen und weiche auch den Nachteilen nicht aus, die sie mit sich bringen. Will man *Glück*, so muß man vielleicht zu den Armen des Geistes sich gesellen.“<sup>1241</sup>

Die Parallelen zu Schopenhauer liegen auf der Hand. Simmel hat bezüglich der Rezeption genialer Werke beispielsweise Tizians oder Bachs erkannt, dass nur die jeweils besten Werke eines Genies in kommenden Zeiten relevant sein werden: „[...] sie spielen ihre Rolle für uns ausschließlich als Schöpfer ihrer *höchsten* Werke, jeder von ihnen ist uns als Ganzes soviel wert, wie der Höhepunkt oder die Höhepunkte seiner Leistungen uns wert sind“.<sup>1242</sup> Der kreative und wissende bzw. an neuem und tiefem Wissen interessierte Ästhet, Philosoph oder Intellektuelle hat dabei und dadurch ein Bedürfnis mehr als alle anderen, nämlich

„das Bedürfnis zu lernen, zu sehen, zu studieren, zu meditieren, zu üben, folglich auch das Bedürfnis freier Muße [...]. So ist dies Bedürfnis die Bedingung dazu, daß ihm Genüsse offenstehen, welche den Anderen versagt bleiben, als welchen Natur- und Kunstschönheiten und Geisteswerke jeder Art, selbst wenn sie solche um sich anhäufen, im Grunde doch nur das sind, was Hetären einem Greise.“<sup>1243</sup>

Das persönliche, individuelle Leben des Geistreichen wird durch ein zweites, *intellektuelles* Leben ergänzt und später nahezu abgelöst, während das praktische Leben der Anderen stagniert, da es nur in der Länge, nicht aber in der Tiefe wächst. Das Leben des Genies verläuft in einer Abfolge aus kurzen, temporären Erleuchtungen bzw. Geistesblitzen und längeren Phasen des Sammelns von Erkenntnissen, Erfahrungen und Informationen. Bei Goethe findet sich eine entsprechende Aussage: „Niemand kann sich glücklich preisen, der des Doppelblicks ermangelt.“<sup>1244</sup> Schopenhauer hat (hier auf sich selbst bezogen) die Ambivalenz dieser Gabe betont:

---

„Jene, die wissen, sind nicht gelehrt.  
Die Gelehrten wissen nicht.“

(Laotse: Tao Te King. Eine neue Bearbeitung von Gia-Fu, Feng und English, Jane. Übersetzung: Luetjohann, Sylvia. München 1996, EINUNDACHTZIG)

Auch in der Bhagavad-Gita findet sich eine Schopenhauers ästhetisch-anschaulich geprägtem Weisheitsmodell entsprechende Passage:

„Die Seher, die die Wahrheit *nicht erlernt*,  
Vielmehr *geschaut* und sie als wahr *erlebt*,  
Nur solche geben wahren Unterricht.“

(Bhagavad-Gita. Der Gesang des Erhabenen. Übersetzung: Springmann, Theodor. Baden-Baden 1996, S. 52)

<sup>1239</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 182.

<sup>1240</sup> Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Sechste Abteilung, erster Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork: Walter de Gruyter Verlag, 1967, S. 408.

<sup>1241</sup> Zitiert nach: Simmel, Georg: Schopenhauer und Nietzsche. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 390.

<sup>1242</sup> Ebd., S. 376.

<sup>1243</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 335.

<sup>1244</sup> Zitiert nach: Seubold, Günter: Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht. Freiburg 1997, S. 1.

„Mein Leben in der wirklichen Welt ist ein bittersüßer Trank. Es ist nämlich, wie mein Dasein überhaupt, ein stetes Erwerben von Erkenntnis, Gewinnen von Einsicht, das hier diese wirkliche Welt und mein Verhältnis zu ihr betrifft. Der Gehalt dieser Erkenntnis ist traurig und niederschlagend. Aber die Form der Erkenntnis überhaupt, das Gewinnen an Einsicht, das Eindringen in die Wahrheit ist durchaus erfreulich und mischt fortwährend seine Süße in jene Bitterkeit, seltsamerweise.“<sup>1245</sup>

Für Schopenhauer ist der normale Mensch völlig, der Dilettant teilweise und das Genie überhaupt nicht auf Dinge außer ihm angewiesen. Das Genie hat seinen Schwerpunkt ganz in sich selbst, sieht *die Welt als Vorstellung* reiner als jeder Andere und ist dadurch in der Lage, sich *objektiv* durch Kunst, Poesie oder Philosophie auszudrücken.<sup>1246</sup> Die drei Lebenskategorien Schopenhauers – *was einer ist, was einer hat* und *was einer vorstellt*, von denen die erste die einzig wirklich relevante ist, lassen sich den drei genannten Menschentypen mit variabler Prioritätensetzung zuordnen. Entsprechend sind für den genialischen Menschen die Genüsse der *Sensibilität* (erreichbar durch Kunst, Philosophie, Erkenntnis, Ruhe, Willen- und Schmerzlosigkeit) wichtiger als die der Reproduktionskraft oder der Irritabilität.<sup>1247</sup> Die prosaische Ödnis eines banalen Alltagslebens tritt für ihn in den Hintergrund oder verschwindet nach und nach ganz:

„So hat dagegen der mit überwiegenden Geisteskräften ausgestattete Mensch ein gedankenreiches, durchweg belebtes und bedeutsames Dasein: würdige und interessante Gegenstände beschäftigen ihn, sobald er sich ihnen überlassen darf, und in sich selber trägt er eine Quelle der edelsten Genüsse. Anregung von außen geben ihm die Werke der Natur und der Anblick des menschlichen Treibens, sodann die verschiedenartigen Leistungen der Hochbegabten aller Zeiten und Länder, als welche eigentlich nur ihm ganz verständlich und fühlbar sind.“<sup>1248</sup>

Das konfliktreiche und oft unbewusste universell-intellektuelle *Eigenleben* des Genies hat damit immer auch metaphysische Bedeutung. Diese kann es bzw. seinen Träger zeitweilig sogar aus seinem empirischen Leben und der empirischen Welt erlösen. Das Genie wandelt übersensibel und einseitig konzentriert zwischen Ichbezogenheit, Loslösung vom Willen und gesteigertem Intellekt. Es verweigert in einem geschichtslosen Kunstwerk „die geniale Auffassung der Welt“. Damit bezieht Schopenhauer Stellung, aber in einer Weise, dass er das *ästhetische Nicht-Stellung-Beziehen* zum metaphysischen Prinzip erklärt. Jegliches Widerstehen ist aufgegeben.<sup>1249</sup> Im Kontrast zur die genialische *Subjektivität* hervorhebenden Tradition hat Schopenhauer neben allen detaillierten Analysen der Stärken und Probleme seines Genies eine äußerst einfache und klare Definition von dessen Wesen geliefert, die auf (vor allem kontemplativ zu erlangende) *Objektivität* zielt:

„[...] das Wesen des Genius besteht eben in der überwiegenden Fähigkeit zu solcher Kontemplation: da nun diese ein gänzlich Vergessen der eigenen Person und ihrer Beziehungen verlangt, so ist Genialität nichts anderes als die vollkommenste Objektivität... Demnach ist Genialität die Fähigkeit, sich rein anschauend zu verhalten, sich in die Anschauung zu verlieren und die Erkenntnis, welche ursprünglich nur zum Dienste des Willens da ist, diesem Dienste zu entziehen...“<sup>1250</sup>

An dieser auf das oft exzentrische bis ekstatisch-exaltierte Genie bezogenen Stelle ist festzuhalten, dass die Kontemplation keinesfalls nur als Beruhigung und Erlösung, sondern auch als harte und aufwühlende Arbeit verstanden werden kann, woran der ausgeprägt *mystische* Zug der Schopenhauer'schen Ästhetik verdeutlicht wird. Der mystische Zug ist auch ein *ekstatischer* Zug: obwohl die ästhetische Betrachtung den Namen *Kontemplation* führt, ist sie nicht das, was wir heute „beschaulich“ nennen. Vielmehr ist sie herausgerückt, ins Objekt verloren, ein Zustand großer

<sup>1245</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 375.

<sup>1246</sup> Vgl.: Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 335.

<sup>1247</sup> Vgl.: Ebd., S. 333-335.

<sup>1248</sup> Ebd., S. 335.

<sup>1249</sup> Vgl.: Wenzel, Wilfried: Ist Schopenhauers Musikästhetik noch aktuell? In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 167.

<sup>1250</sup> Zitiert nach: Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989, S. 88.

psychischer Spannung, und für die von außen zuschauenden Vernunftpersonen unzugänglich und lächerlich.<sup>1251</sup> Konkret auf die Kunst bezogen ist mit Schopenhauer festzuhalten, dass die genialische Erkenntnis des Schönen und seine Übertragung bzw. die Übertragung seiner Idee in Kunstwerke nie rein *a posteriori*, sondern immer wenigstens zum Teil *a priori* geschieht – der Genius kann, weil er im Innersten selbst mit dem An-sich der Welt identisch ist, die Idee aus sich heraus antizipieren, so dass er „gleichsam die Natur auf halbem Worte versteht und nun rein ausspricht, was sie nur stammelt“.<sup>1252</sup> Denn darüber, dass das Genie und mittelbar die Kunst folgende, entsprechende Aufgabe haben, besteht kein Zweifel: „Die adäquate Objektivität des Willens, das heißt *die Ideen, das wahrhaft Seiende* im vergänglichen Stoff wiederzugeben, ist das Ziel und die Auszeichnung der *Kunst*.“<sup>1253</sup> Die Konzentration des Allgemeinen im genialen Individuellen bzw. Individuum hat Schopenhauer direkt von (dem seinerseits exemplarisch genialen) Goethe übernommen:

„Vermittelt der geheimnisvollen Verbindung des genialen Menschen mit dem Wesen alles Daseins ist sein ganz individuelles, eigengesetzliches Sehen für ihn – und, im Maße seiner Genialität, auch für andere – zugleich die Ausschöpfung des objektiven Gehaltes der Dinge.“<sup>1254</sup>

Dieser strebte schon vor Schopenhauer nach analytisch ermittelter Alleinheit: „Dich im Unendlichen zu finden, muß unterscheiden und dann verbinden.“<sup>1255</sup> Dies geschieht im Genie – neben seiner erhöhten Intelligenz und Objektivität – durch eine stark ausgeprägte *Phantasie*, die ihn zum ästhetischen Sehen, Verstehen und Umwandeln symbolischer Phantasmen befähigt, wie der junge Schopenhauer 1815 festgehalten hat:

„Sofern nun die Idee ihm erscheint, unabhängig von einer wirklichen Erfahrung eines Individui, erscheint sie als Phantasma. Das Genie muß also seine Erkenntnis zum größten Teil in Phantasmen erhalten, die es mit eben der Objektivität anschaut als reale Dinge [die es danach in Form von Kunstwerken erschafft, Anm.].“<sup>1256</sup>

Phantasmen sind demnach keine Hirngespinnste, sondern sie stellen in symbolischer Bedeutung die Realität dar. Die Ideen anschaulich machende Kunst „sucht also durch Begriffe Phantasmen zu erwecken, in denen die Ideen des Lebens sich offenbaren“.<sup>1257</sup> Auch *Träume* spielen dabei eine kreative Rolle. Seit der Romantik gelten sie als ästhetischer Ausnahmezustand und unbewusste Inspirationsquelle. Schon Novalis schrieb in „Heinrich von Ofterdingen“ (1802): „Mich dünkt der Traum eine Schutzwehr gegen die Regelmäßigkeit und Gewöhnlichkeit des Lebens, eine freie Erholung der gebundenen Phantasie [...]“.<sup>1258</sup> Die Betonung des Unbewussten und der Verweis auf angeschauten Phantasmen bei Schopenhauer verweisen auf den Einfluss Schellings, des neben diesem bedeutendsten Vertreters des philosophischen Geniekultes:

„Das Unvorsätzliche, Unabsichtliche, ja zum Teil Unbewusste und Instinktive, welches man von jeher an den Werken des *Genies* bemerkt hat, ist eben die Folge davon, dass die künstlerische Uerkenntnis eine vom Willen ganz gesonderte und unabhängige, eine willensreine, willenlose ist.“<sup>1259</sup>

Auffallend ist die Nähe zum Geniebegriff Schellings, bei dem das Genie unter einem Widerspruch leidet, der ihm das „*Letzte in ihm*, die Wurzel seines ganzen Daseyns, angreift“. Doch während bei Schelling die Leistung des Genies darin besteht, das Bewusstlose mit dem Bewussten anschaulich zu machen (eine Identität, die nach Schelling die Voraussetzung für die Möglichkeit von *Erkenntnis*

---

<sup>1251</sup> Vgl.: Ebd., S. 53.

<sup>1252</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 80.

<sup>1253</sup> Ebd., S. 47.

<sup>1254</sup> Simmel, Georg: Kant und Goethe. In: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 10, S. 136.

<sup>1255</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 138.

<sup>1256</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 304.

<sup>1257</sup> Ebd.

<sup>1258</sup> Novalis: Heinrich von Ofterdingen und andere dichterische Schriften. Köln 1996, S. 235.

<sup>1259</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 445-446.

überhaupt ist), erklärt Schopenhauer die eigentümliche Bewusstseinsweise des Genies damit, dass an ihr „alles Subjektive entfernt“ sei.<sup>1260</sup> Novalis hat ergänzend die universelle Einsicht betont, die dem Genie, hier dem genialen Dichter, scheinbar von außen zufliegt, aber in Wirklichkeit den Kern seines Wesens ausmacht:

„Dem Dichter, welcher das Wesen seiner Kunst im Mittelpunkt ergriffen hat, erscheint nichts widersprechend und fremd, ihm sind die Rätsel gelöst, durch die Magie der Phantasie kann er alle Zeitalter und Welten verknüpfen, die Wunder verschwinden und alles verwandelt sich in Wunder...“<sup>1261</sup>

Der Träger des Genies ist dementsprechend zwar privilegiert, hat aber als Mensch im Alltagsleben zu kämpfen und sich sowie sein Werk zu verteidigen und zu bewähren. Die – sich stets steigende, freiwillige wie unfreiwillige – Zurückgezogenheit bzw. Isolation des Intellektuellen und gerade des Genies ist ein großes Thema Schopenhauers und hat herausragende Analysen dieses romantischen bis zeitlos modernen Phänomens aus seiner Feder hervorgebracht: „Der hat einen gewaltigen Vorteil vor Anderen, der durch Neigung und Gewohnheit gern viel allein ist. Denn wie viel Last, Beschwerde, Nachteil und Verdruß geht nicht aus der Gesellschaft hervor und ist fast unzertrennlich davon!“<sup>1262</sup> Daraus resultiert ein *Weg nach innen*, der nach außen hin fast nur noch in exzentrischem Lebensstil und in herausragenden Werken der Genialen in verschiedensten Kunstgattungen artikuliert wird und für Außenstehende nie ganz nachvollziehbar sein kann:

„Daß dem Genie die Unabhängigkeit seiner Person und freie Muße, allen anderen Gütern vorgehen müssen, ist gewiß. Denn die Genüsse und Ehren, die man durch Aufopferung seiner Freiheit und Muße erkaufte, sind nur auf gewöhnliche Menschen berechnet, dem Genie völlig ungenießbar. Es ist bloß auf sich selbst gewiesen, auf den Genuß seines eigenen Geistes... Dem Mann von Genie hat die Welt nichts Besseres zu geben, nichts Edleres zu schenken, als eben ihn selbst: sie erteilt es indem sie zuläßt, daß er seine Kräfte und seine Zeit unabhängig und uneingeschränkt ganz besitze...“<sup>1263</sup>

Einsamkeit, vereint mit Selbst- bzw. „Allgenügsamkeit“<sup>1264</sup> ist ihm selbst ein hohes Gut, das dem Begabten erst ernsthafte Selbstentfaltung ermöglicht und seinem Glück am förderlichsten ist:

„Ganz er selbst sein darf Jeder nur so lange er allein ist: wer also nicht die Einsamkeit liebt, der liebt auch nicht die Freiheit: denn nur wenn man allein ist, ist man frei: Zwang ist der unzertrennliche Gefährte jeder Gesellschaft. Demgemäß wird Jeder in genauer Proportion zum Werte seines eigenen Selbst die Einsamkeit fliehen, ertragen oder lieben. Denn in ihr fühlt der Jämmerliche seine ganze Jämmerlichkeit, der große Geist seine ganze Größe, kurz, jeder sich als das, was er ist. Ferner, je höher einer auf der Rangliste der Natur steht, desto einsamer steht er, und zwar wesentlich und unvermeidlich.“<sup>1265</sup>

---

<sup>1260</sup> Vgl. und zitiert nach: Feger, Hans: Das Rad des Ixion. Schopenhauers Ästhetik als Problem. In: Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg 2006, S. 304.

<sup>1261</sup> Novalis: Heinrich von Ofterdingen und andere dichterische Schriften. Köln 1996, S. 388-389. Zur gesamten Thematik der Kontraste von bewusst-unbewusst, träumend-wach, göttlich-menschlich bzw. genialisch, geistigem Inhalt und materieller Manifestation in Werken der Kunst bzw. Künstler vgl.: Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hrsg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Beck, Knut. Frankfurt am Main 1984. Ein ausgezeichnete, in Gänze zu lesende Essay, der den Kontext dieser Dissertation gut ergänzen kann.

<sup>1262</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 4, S. 81.

<sup>1263</sup> Ebd., S. 83. Auch Goethe hatte die Neigung hochintelligenter Menschen zur Einsamkeit bemerkt: „[...] so haben vorzügliche Geister öfters die Eigenheit, eine Art von Scheu vor dem wirklichen Leben zu empfinden, sich in sich selbst zurückzuziehen, in sich selbst eine eigene Welt zu erschaffen, und auf diese Weise das Vortrefflichste nach innen bezüglich zu leisten“ (Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig 1998, Band 6, S. 250). Schopenhauer kritisierte allerdings in diesem Zusammenhang Goethes starkes Bedürfnis nach Anerkennung, Aufmerksamkeit und Ruhm.

<sup>1264</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 4, S. 418.

<sup>1265</sup> Ebd., S. 416-417.

Dieser Denkansatz hat Einfluss auf die moderne Literatur ausgeübt: „Und es war Max Frisch, dessen Homo Faber einst gesagt hatte: >>Ehrlich sein: allein sein<< [...].“<sup>1266</sup> Und Konsequenzen im öffentlichen wie privaten Bereich:

„Die sogenannte gute Societät läßt Vorzüge aller Art gelten, nur nicht die geistigen: diese sind sogar Kontrabande. [...] Überhaupt aber kann jeder in vollkommenstem Einklange nur mit sich selbst stehen; nicht mit seinem Freunde, nicht mit seiner Geliebten: denn die Unterschiede der Individualität und Stimmung führen allemal eine, wenn auch geringe, Dissonanz herbei. Daher ist der wahre, tiefe Friede des Herzens und die vollkommene Gemütsruhe allein in der Einsamkeit zu finden...“<sup>1267</sup>

In diesen seiner Ethik und Metaphysik (bewusst) widersprechenden Klugheitsregeln und Analysen aus den „Aphorismen zur Lebensweisheit“ nennt Schopenhauer wichtige Wahr- und Weisheiten beim Namen, übersieht allerdings, dass gerade in Harmonien und Konflikten mit anderen Menschen (vom Umgang mit ganz Fremden bis hin zum intimen Kontakt Liebender) und der gesamten sozialen Realität die ganz eigene Persönlichkeit des Individuums gebildet, profiliert und immer wieder geprüft wird. Erfahrungen, Erfolge, Enttäuschungen und Lerneffekte formen und prägen sie. Dieser Prozess sollte erfolgen bzw. abgeschlossen sein, bevor sich ein geistreiches, reifes Individuum für den Weg in die Einsamkeit entscheidet, was Schopenhauer allerdings auch voraussetzt. Der erfahrene, freiwillig auf sich selbst Verwiesene genießt dann die Vorzüge der Einsamkeit: „Dem intellektuell hochstehenden Menschen gewährt nämlich die Einsamkeit einen zweifachen Vorteil: erstlich den, mit sich selber zu sein, und zweitens den, nicht mit anderen zu sein.“<sup>1268</sup> Er entzieht sich durch sie der Beobachtung, dem Neid und der Dummheit großer Teile seiner sozialen Umgebung, der „Oberflächlichkeit und Futilität der Gedanken, [...] der Beschränktheit der Begriffe, [...] der Kleinlichkeit der Gesinnung, [...] der Verkehrtheit der Meinungen und [...] der Anzahl der Irrtümer in den allermeisten Köpfen“.<sup>1269</sup> Ein starkes Individuum im Sinne von *mens sana in corpore sano* ist im Fall des genialischen Menschen von Schopenhauer ausdrücklich erwünscht<sup>1270</sup>: „Kommt doch überall zuletzt alles auf die eigene Kraft an: und wie keine Speise, oder Arznei, Lebenskraft erteilen,

---

<sup>1266</sup> Raddatz, Fritz J.: Der hölzerne Eisenring: Georg Lukács und Theodor W. Adorno. In: Ders.: Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie. Hamburg 1979, S. 153.

<sup>1267</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena I. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaas, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 4, S. 418.

<sup>1268</sup> Ebd., S. 420.

<sup>1269</sup> Ebd., S. 351.

<sup>1270</sup> Eine weitere Form der genialischen Existenz in der modernen Kultur ist der über alles Prosaische und Illusorische erhabene, subversive *Dandy*, den Charles Baudelaire (1821-1867) charakterisiert und (neben weiteren exzentrischen Autoren der Moderne wie Oscar Wilde oder fiktiven Figuren wie Jean Floressas des Esseintes oder Sherlock Holmes) entwickelt und auch exemplarisch verkörpert hat. Der Dandy ist, wie seine Kleidung und sein ganzes Auftreten zeigen, ein *Ästhet*. Er ist ein *Künstler seiner selbst* und darin sicher manchem Schriftsteller und Dichter verwandt: Cicero, Petrarca, Byron, Thomas Mann. Er ist elitär bis zum Paradox und darin den Dichtern der Romantik und des *l'art pour l'art* nahe. Er ist ein Kenner, ein *connaisseur*, der an nichts so sehr leidet wie an schlechtem Geschmack und an der Menge, die kein Ideal hat und kein Maß. Denn dem selbstauferlegten Gesetz der Selbstdisziplin und der Schönheit widmet und opfert er sein Leben. (Vgl.: Neumeister, Sebastian: Dichter, Denker und Dandy. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 73. Band, 1992. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 1992, S. 117). Baudelaire hat sich langfristig mit der Natur, der Herkunft und der Bedrohung des Dandytums befasst. Es stellt für ihn die Arbeit der Selbstdisziplinierung dar, die ein aristokratischer Geist auf sich nimmt. Eine individualistische Lebensform zwischen Hedonismus und Stoizismus, zwischen Ethik und Ästhetik, ein Kult, dessen Priester zugleich sein eigenes Opfer ist (vgl. Schopenhauer): „Das Dandytum ist der letzte Glanz des Heldentums in Zeiten der Dekadenz“ (Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 118). Wilde, selbst Musterbeispiel eines Dandys, schrieb auf Dorian Gray bezogen einen weiteren Passus eines dandyistischen Manifests:

„Wie Gautier war er einer, für den >>die sichtbare Welt existierte<<. [...] Und sicherlich war für ihn das Leben selbst die größte Kunst, und für sie waren alle anderen Künste offenbar nichts weiter als eine Vorstufe. Die Mode, durch die das wahrhaft Phantastische einen Moment lang allgemeingültig wird, und das Dandytum, das auf seine Weise ein Versuch ist, die absolute Modernität der Schönheit zu bestätigen, hatten natürlich für ihn etwas Faszinierendes“ (Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, S. 138).

oder ersetzen kann; so kein Buch, oder Studium, den eigenen Geist.<sup>1271</sup> Denn: „Das e nihilo nihil fit gilt auch in den Künsten.“<sup>1272</sup> Das Entsetzen Schopenhauers über den nichtigen, monotonen, geradezu automatisierten und sich nur in instrumentellen Kontexten bewegendem Geist und Lebensweg einer überwiegenden Mehrheit lässt sich immer wieder in seinen Schriften entdecken. In Schopenhauers *drei Gleichnissen vom Hohlspiegel* aus dem Nachlass<sup>1273</sup> lassen sich Genie- und Schönheitskult der Schopenhauer'schen Ästhetik sowie das ihr immanente schönheitsskeptische Moment noch einmal in einer gelungenen metaphorischen Zusammenfassung erkennen:

„3 Gleichnisse vom Hohlspiegel:

- a. Das Genie gleicht einem Hohlspiegel; dieser konzentriert seine Kraft auf eine Stelle und auf eine wunderbare Weise wirft er in den leeren Raum ein verschönertes Bild einzelner Dinge oder sammelt daselbst Licht und Wärme zu erstaunlichen Wirkungen.
- b. Jedes echte Kunstwerk gleicht einem Hohlspiegel: was er zeigt ist nicht sein tastbares Selbst; sondern es liegt außer ihm und ist nicht mit Händen zu greifen.
- c. Eine grausame Schöne gleicht einem Hohlspiegel: dieser glänzt, entzündet und verzehrt und bleibt selbst dabei kalt.“<sup>1274</sup>

Als Abschluss des Kapitels soll eine weitere berühmte Aussage Schopenhauers dienen. Die darin aufblitzende Tendenz zu Ambivalenz und Paradoxie verweist bereits auf das folgende Kapitel:

„Wem nicht zu Zeiten die Menschen und alle Dinge wie Schattenbilder vorkommen,  
der hat keine Anlage zur Philosophie.“<sup>1275</sup>

---

<sup>1271</sup> Schopenhauer, Arthur: Parerga und Paralipomena II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 5, S. 376.

<sup>1272</sup> Ebd., S. 388.

<sup>1273</sup> (die sich teils analog, teils widersprechend auf das Dandytum [s. o.] beziehen lassen)

<sup>1274</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 242.

<sup>1275</sup> Ebd., S. 295.

### III. T. W. Adorno: Wahrheit und Hoffnung in der Hoffnungslosigkeit des falschen Lebens

#### *Kunst und Metaphysik als Gegenpole einer entmenslichten Moderne*<sup>1276</sup>

„Ausdrucksvoll ist Kunst, wo aus ihr, subjektiv vermittelt, ein Objektives spricht: Trauer, Energie, Sehnsucht. Ausdruck ist das klagende Gesicht der Werke.“<sup>1277</sup>

#### 1. Theodor Wiesengrund Adorno

Eine adäquate Charakterisierung Adornos, seines Werkes und seiner metaphysischen Konzeption findet man bei Horkheimer: „Adorno war derjenige, dessen philosophische Gedanken mit meinen sich zutiefst vereinigten“<sup>1278</sup>, kommentierte dieser die über weite Strecken symbiotische, jahrzehntelange Zusammenarbeit im Rahmen des „Frankfurter Instituts für Sozialforschung“, zu dessen Gründern sie zählten. Die Grundlage dieser Zusammenarbeit waren ähnliche Interessen und Ideale: „Wir fühlten einen ähnlichen Wunsch nach Einsicht und Erkenntnis.“<sup>1279</sup> Auch gemeinsame Einflüsse, sogar über die Basis Marx und Freud hinaus, führten die beiden Philosophen zusammen: Adorno hat sich (ähnlich wie Horkheimer) früh mit Autoren beschäftigt, die der Moderne die Verlustrechnung aufmachten, mit Alexis des Tocqueville, Oswald Spengler oder Edgar Allen Poe. In der gemeinsamen Arbeit mit Horkheimer verstärkte sich die Tendenz, aus den „schwarzen“ Schriftstellern der bürgerlichen Epoche wie Sade und Nietzsche, Hobbes und Machiavelli, und nicht aus den Ideen der liberalen Optimisten die Wahrheit über die Lage zu destillieren.<sup>1280</sup> Horkheimer hat Adornos Leben, Werk und Bedeutung mit dem ihm eigenen Ausdruckstalent kompakt und treffend zusammengefasst:

„Adorno war Philosoph, zugleich jedoch Soziologe und Psychologe und einer der größten Kenner der Musik in der Gegenwart, selber Komponist<sup>1281</sup>. Er hat nicht geglaubt, durch schlichte Antworten auf simple Fragen Wahrheit formulieren zu können [genau dagegen ist die (negative) Dialektik Adornos (s. u.) gerichtet, Anm.]. Wahrheit ist jeweils nur in höchst differenzierter Weise auszudrücken. Jedes denkerische Werk sollte nach seiner Ansicht ein Kunstwerk sein, daher ist bei Adorno Sprache in der Philosophie unendlich viel wichtiger als den meisten heute lehrenden Professoren.“<sup>1282</sup>

An anderer Stelle setzte Horkheimer seine Charakterisierung Adornos fort und betonte dessen Hochbegabung und Vielseitigkeit. Adorno gilt ihm, wie vielen Zeitgenossen, als ein letztes *Genie*.<sup>1283</sup>

---

<sup>1276</sup> Dieses Kapitel steht in direktem Zusammenhang mit Kapitel I., in welchem sich bereits wesentliche Aussagen Adornos zu Kunst und Ästhetik sowie Hegel und dem Deutschen Idealismus etc. finden. Daher gibt es hier keine separate Einleitung zu Adorno.

<sup>1277</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 170.

<sup>1278</sup> Horkheimer, Max: Zum Tode Adornos. Gespräch mit Bernhard Landau (1969). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 285.

<sup>1279</sup> Ebd., S. 284.

<sup>1280</sup> Vgl.: Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 173.

<sup>1281</sup> Adorno studierte bei Alban Berg (1885-1935), postulierte die Sprachähnlichkeit und Vergeistigung von Musik und beschäftigte sich u. a. mit der Zwölftonlehre Arnold Schönbergs (1874-1951). Dieses Kapitel wird sich nur am Rande mit Adornos Musiktheorie und -ästhetik befassen, da diese in Umfang und Komplexität genug Stoff für eine weitere Dissertation liefert. Die folgenden Ausführungen werden sich demnach primär auf Werke und Wahrnehmung *bildender* Kunst beziehen.

<sup>1282</sup> Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 286-287.

<sup>1283</sup> Philosophie war für Adorno

„das Bemühen, Wissenschaft und Kunst, Gesellschaft und Politik in ihrer Beziehung zu jenem Anderen [gemeint ist *Metaphysisches* bis hin zu einem >>Absoluten<<, s. u., Anm.] zu gestalten, das abschließend sich nicht bestimmen lässt, jedoch in den großen gedanklichen und künstlerischen Werken wie in der Sehnsucht autonomer menschlicher Subjekte gegenwärtig ist. Wie weit auch Adornos schöpferische Kraft über die von ihm beherrschten Wissenszweige, über Ästhetik, insbesondere Musikwissenschaft,

Thomas Mann, der gemeinsam mit Adorno die musiktheoretischen Passagen seines Romans „Dr. Faustus“ (1947) erarbeitet hatte, war ähnlicher Ansicht: Adorno

„sei >>einer der feinsten, schärfsten und kritisch tiefsten Köpfe, die heute wirken. Selbst schaffender Musiker, ist er zugleich mit einem sprachlichen Ausdrucksvermögen begabt, dessen Präzision und aufhellende Kraft ihresgleichen suchen, und ich wüßte nicht, wer dem Publikum über die gegenwärtige Situation der Musik klügere und erfahrenere Auskunft zu geben wüßte als er...<< An anderer Stelle schilderte er Adorno als Menschen >>von spröder, tragisch-kluger und exklusiver Geistesform<<.“<sup>1284</sup>

Die Identität von Kunst und Philosophie in ihrer gemeinsamen Suche nach Wahrheit ist ein Motiv Schopenhauers, das Adorno in Teilen (vgl. Abschnitt 6.) übernimmt und dabei auch das konstellare Denken weiterführt. Die Reaktion des Philosophen auf die Worte wird von Adorno analog zur innervierenden Tätigkeit des Künstlers gedacht:

„Seine Freiheit ist allein die Möglichkeit von deren Konfiguration nach dem Zwange der Wahrheit in ihnen. Er darf so wenig ein Wort als vorgegeben denken wie ein Wort erfinden. [...] Es bleibt ihm keine Hoffnung als die, die Worte so um die neue Wahrheit zu stellen, dass deren bloße Konfiguration die neue Wahrheit ergibt.“<sup>1285</sup>

Begriff in der Philosophie bzw. Metaphysik und bildliche Darstellung im Kunstwerk sind zwar streng genommen voneinander zu trennen, aber so nah verwandt, dass sie in Intention und Ausdruck vergleich- und auch kombinierbar werden:

„*Kritische Theorie* Wenngleich aber Philosophie die Welt in Begriffen darstellt, entspricht sie doch darin der Kunst, dass sie nach innerer Notwendigkeit – ohne dass Absicht dazwischen tritt, eben – der Welt den Spiegel vorhält. Sie hat [...] eine engere Beziehung zur Praxis als die Kunst, sie spricht nicht bildlich, sondern im wörtlichen Sinn. Ein Imperativ aber ist sie nicht.“<sup>1286</sup>

Adorno schrieb im Geiste Schopenhauers (vgl. Kapitel II.): „Kunst ist tatsächlich die Welt noch einmal, dieser so gleich wie ungleich.“<sup>1287</sup> In Adornos Kunstphilosophie verschmelzen allem Genannten entsprechend Sprache, gedankliche wie stoffliche Materie und Musik bzw. Musikalität. Vor allem einen Gedanken entwickelt die „Ästhetische Theorie“: den der *Sprachähnlichkeit von Kunst und Musik*. Diese suchen laut Adorno nach der Sprache der Dinge, die keiner menschlichen Sprache ganz zugänglich sei.<sup>1288</sup> Parallelen zu Schopenhauer, Nietzsche und Wagner werden hier erkennbar (vgl. Kapitel II. und dieses Kapitel). Adorno hat die bereits behandelten Ästhetiken Hegels und Schopenhauers kommentiert und dabei angedeutet, dass er mit seiner „Ästhetische(n) Theorie“ darüber hinaus wollte:

„Die große Philosophie, Hegel und Schopenhauer, je auf ihre Weise, haben an der heterogenen Vielheit laboriert und gesucht, das Nebeneinander theoretisch zu synthetisieren; Schopenhauer in einem

---

Soziologie, Psychologie, Geistesgeschichte hinausging, so hat er all diese Regionen in meisterhafter Weise wie kaum ein anderer beherrscht. Wenn für einen heute lebenden, geistig produktiven Menschen aus diesen Gebieten der Begriff des Genies angemessen ist, so für Theodor Adorno“ (Horkheimer, Max: Theodor W. Adorno zum Gedächtnis (1969). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 289).

<sup>1284</sup> Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 184.

<sup>1285</sup> Zitiert nach: Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 219.

<sup>1286</sup> Horkheimer, Max: Notizen 1949-1969. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 6, S. 253.

<sup>1287</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 499.

<sup>1288</sup> Vgl.: Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 266-267.

hierarchischen, von der Musik gekrönten System; Hegel in einem historisch-dialektischen, das in der Dichtung sich vollenden sollte. Beides war unzulänglich.“<sup>1289</sup>

Adorno wie Horkheimer zeichnet neben der generellen Kunstaffinität noch eine bildungsbürgerlich fundierte Besonderheit aus. Beide waren „in einem heute kaum noch vorstellbaren Maße an die deutsche Hochkultur des neunzehnten Jahrhunderts gebunden“.<sup>1290</sup> Diese Bindung teilte Adorno zudem mit Walter Benjamin (1892-1940), in dessen Werk *Kunst, stilistisches Können und (kritische) Philosophie bzw. Metaphysik im Horizont des 19. Jahrhunderts* ebenso untrennbar verschmelzen wie bei Adorno und zuvor bei Schopenhauer.<sup>1291</sup> Hier wird deutlich, wie am Institut für Sozialforschung Kritik und Kultur(-Konservatismus bzw. -Rettung) kombiniert wurden und eine auch heute noch aktuelle Mischung ergaben, „einerseits als radikale Kritik am Bestehenden, andererseits eröffneten sie – wie die Schriften Walter Benjamins – Zugänge zur deutschen Geistesgeschichte, die sonst vielleicht schon früher verschüttet worden wären“.<sup>1292</sup>

Neben Horkheimer, Benjamin und anderen zählte auch der nicht zum Institut gehörende Philosoph und Literaturwissenschaftler Georg Lukács (György Lukács de Szeged, 1885-1971) in seiner vormarxistischen Phase zu den Vorbildern und Impulsgebern Adornos. In der Kunstphilosophie war Lukács, der Essayist der Sammlung „Die Seele und die Formen“ (1911) und Verfasser der „Theorie des Romans“ (1916), Adornos erstes Vorbild.<sup>1293</sup> Dies änderte sich später aufgrund deutlicher ästhetischer und sozialpolitischer Differenzen zwischen dem immer weniger marxistischen Adorno und dem zunehmend marxistisch politisierten Lukács. In „Die Zerstörung der Vernunft“ (1954) kritisierte Lukács beispielsweise die deutsche bürgerliche Philosophie seit Hegel als geistige Voraussetzungen von Irrationalismus, Faschismus und Imperialismus, was Adorno als Zeugnis der Zerstörung von Lukács' eigener Vernunft wertete. Adornos Ästhetik zielt auf den Ausruck individuellen Leidens, Lukács' dagegen auf eine darüber erhabene, werkimmanente Totalität. Lukács hatte eine Adorno entgegengesetzte Ästhetikkonzeption und ging auch beim Thema Metaphysik in der Ästhetik andere Wege als dieser – und als Kant, Schelling, Schopenhauer etc. – und zwar aus der auch beim frühen Horkheimer anzutreffenden marxistisch-materialistisch fundierten Metaphysikskepsis heraus. In der „Heidelberger Ästhetik“ hat sich Lukács wie Adorno mit dem Aspekt „Ästhetik als Zufluchtsstätte der Metaphysik“ befasst<sup>1294</sup>, allerdings aus negativ gewendeter, (metaphysik-)kritischer Perspektive. Fritz Joachim Raddatz hat sich genauer mit den kunstphilosophischen Differenzen der beiden Autoren und ihrer Auffassung von Subjekten bzw. Individuen befasst: letztes Ziel der Kunst ist für Lukács

„Erlösung von der Welt, nicht in ihr. Dieses Urteil charakterisiert in nuce Lukács gesamte Ästhetikkonzeption – Literatur als Lebenshilfe, ja: Lebensersatz. [...] Die Untersuchungsmethode Adornos ist eine sezierende. Sprache und Verstand als Skalpell. Einblick statt Überblick. [...] Adornos fulminante Ästhetiktheorie ist Geigerzähler für entlegenste Vergiftungen, Verletzungen, Vermoderungen des Subjekts.“<sup>1295</sup>

Lukács' Ästhetik entzieht sich der Gegenwart, der gegenwärtigen Welt und ihren Auswirkungen auf das Individuum, während gerade diese und die ihr entsprechende moderne Kunst das Thema von Adornos „Ästhetische(r) Theorie“ sind. Auch ein weiterer Streitpunkt steht „im Zentrum von Lukács' Ästhetik. Es ist die Theorie der Kalokagathie, – der Identität des Schönen mit dem Guten“.<sup>1296</sup> Diese wird von Adorno mit Blick auf Kulturindustrie und Propaganda als Ideologie diffamiert. Raddatz

---

<sup>1289</sup> Adorno, T. W.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main 1973, S. 172.

<sup>1290</sup> Jäger, Lorenz: *Adorno. Eine politische Biographie*. München 2003, S. 253.

<sup>1291</sup> Vgl.: Ebd., S. 135-136.

<sup>1292</sup> Ebd., S. 253.

<sup>1293</sup> Vgl.: Ebd., S. 38.

<sup>1294</sup> Vgl.: Lukács, Georg: *Heidelberger Ästhetik*. Werke 17. Berlin und Neuwied 1974/75 und S. 1 in der Einleitung dieser Dissertation.

<sup>1295</sup> Raddatz, Fritz J.: *Der hölzerne Eisenring: Georg Lukács und Theodor W. Adorno*. In: Ders.: *Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie*. Hamburg 1979, S. 10, 149-150.

<sup>1296</sup> Ebd., S. 151.

bilanziert seine Analysen mit Bezug auf Lukács' Unterbewertung von menschlicher Individualität und gesellschaftlicher Relevanz, überhaupt von Weltbezug im Kunstwerk:

„Die vorgebliche Weltlosigkeit ist eben beides: Wahrheit und Schein der losgelösten Subjektivität. Das große Kunstwerk durchschlägt eben diesen Schein, gelangt zur Wahrhaftigkeit, gerade indem er dem Einzelnen Relief verleiht und zugleich in ihm das Ganze ergreift. Dass Lukács diesen inneren Umschlagsprozess nicht mitmacht, ja nicht einmal wahrzunehmen scheint, der doch große Kunst überhaupt konstituiert, ist Adorno so unbegreiflich bis zur polemischen Wut; er hält Lukács' gesamtes Ästhetikkonzept für kunstfremd [...].“<sup>1297</sup>

Lukács' stets proklamierte Dialektik von Form und Inhalt ist in Adornos Begriff von Ästhetik und *negativer Dialektik* (vgl. Abschnitt 6.) eine dem Wesen der Kunst äußerliche, also keine. Nur die *Form* macht das Spezifische aus, nur in ihr ist *Welt* und spricht aus ihr. Noch die Unerkennbarkeit von Welt bei Autoren wie Joyce oder Beckett kann für Adorno zu einem Moment dialektischer Erkenntnis werden, das Lukács in dieser Form verleugnet.

In Samuel Becketts Werk sah Adorno das Musterbild authentischer, widerständiger Kunst der Moderne nach der Katastrophe des zweiten Weltkriegs und diesen begleitender Unmenschlichkeiten wie Auschwitz, dem Gulag, der Zwangskollektivierung und anderer.<sup>1298</sup> Auschwitz ist wie für alle Juden auch für Adorno das (im Gesamtwerk immer wieder angesprochene) große Trauma, das harmonisch-affirmatives künstlerisches Schaffen, Denken und eigentlich überhaupt Leben nicht mehr ermöglicht. Auch daraus resultiert die abstrakt-entfremdete und „unschöne“ Art moderner Kunst und modernen Lebens. Adornos aus der Prämisse einer *Unmöglichkeit* von richtigem und glücklichem Leben nach Auschwitz schürte seine Abneigung gegen Kollektive, profilierendes Engagement und revolutionär-rebellische Praxis, als deren Theoretiker er v. a. in den 1960er Jahren missverstanden wurde. Horkheimer beschrieb Adornos spezifische Form von Widerstand:

„Immer wieder hat Adorno gegen Resignation protestiert: nicht bloß seine Schriften, sondern sein Verhalten zu den Institutionen, denen er angehörte, sind Beweise dafür. Wie intensiv auch immer er um Reformen sich bemühte, er hat abgelehnt, den Kollektiven, die auf seine Theorie sich beriefen, anstatt sie reflektierend auf die eigenen Aktionen anzuwenden, unbedingt sich anzuschließen. Seine Haltung war beides, produktiv und antikonformistisch zugleich.“<sup>1299</sup>

Bezieht man dieses Spektrum auch auf die Kunst bzw. die Ästhetik Adornos, dann gilt: „Darin verrät sich, im großen Bogen, kein optimistischer Geschichtsbegriff. Kunst als Besinnung, nicht Gesinnung.“<sup>1300</sup> Statt der Übernahme bestimmter Aufgaben entwickelt sich (autonome) Kunst zum „Schema“ im Sinne Kants und vermittelt in ihren Werken zukünftige, freie Praxis: „Der Praxis sich enthaltend, wird Kunst zum Schema gesellschaftlicher Praxis.“<sup>1301</sup> Und zwar, indem sie stets Neues im Sinne eines *kairos* (und keinesfalls im Sinne von Moden oder Sensationsjagd) hervorbringt. Die unabgelenkte Arbeit der Künstler an der ästhetischen Form hat zum Ziel, noch nie gesehene Bilder sichtbar zu machen. Adorno formuliert dieses ästhetische Telos prägnant: „Die Gestalt aller ästhetischen Utopie heute ist: Dinge machen, von denen wir nicht wissen, was sie sind.“ Die künstlerische Arbeit bringt, weil sie nicht an Inhalten orientiert ist (Kontrast zu Hegel), Inhalte hervor, die zuvor nicht erfahrbar waren (vgl. Schopenhauers Kontemplation). Damit ist Kunst heuristisch: sie

---

<sup>1297</sup> Ebd., S. 171.

<sup>1298</sup> Vgl.: Pothast, Ulrich: Die eigentlich metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main 1989.

<sup>1299</sup> Horkheimer, Max: Theodor W. Adorno zum Gedächtnis (1969). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 290.

<sup>1300</sup> Raddatz, Fritz J.: Der hölzerne Eisenring: Georg Lukács und Theodor W. Adorno. In: Ders.: Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie. Hamburg 1979, S. 167.

<sup>1301</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 339.

entdeckt den Sinnen wie der Erkenntnis neue Lebensmöglichkeiten.<sup>1302</sup> Die Kunst liefert statt plakativer Gesinnungsbekundungen konstellare, oft symbolische Modelle kritischen Denkens und Umdenkens. Sein *Ausdruck* als Mitteilung ist für Adorno zentral: indem das Kunstwerk nicht unmittelbar Wirkliches zum Gegenstand hat, sagt es nie, wie Erkenntnis sonst: das ist so, sondern: so ist es. nur durch die Konstellation, das Verhältnis, in das es seine Elemente rückt, bezieht es Stellung (vgl. Abschnitt 6.).<sup>1303</sup> Adorno ordnet der Kunst so eine eigene Form von Engagement zu. Sie kommt *aus dem Kunstwerk selbst* und entfaltet sich ohne jede äußerliche Beeinflussung oder Instrumentalisierung *in eben diesem Werk selbst*. Dafür braucht es authentische, autonome und zeitlose Werke. Damit steht Adorno zahllosen marxistischen und überhaupt politisierten oder auch kommerziellen Künstlern des 20. Jahrhunderts entgegen und nähert sich dem deutschen Idealismus, der Romantik und Schopenhauer einerseits sowie der (post-)modernen Kunst seiner eigenen Zeit andererseits an. Seine Überlegungen stützen sich nicht über das Werk. Er argumentiert genuin. Wenn er vom „Engagement“ in der Kunst spricht, dann meint er ein anderes: jenes *Es soll anders sein*, das auch noch das sublimierteste Kunstwerk birgt; dieses Element des Wollens wird nur und ausschließlich durch die Gestalt des Werkes vermittelt, „dessen Kristallisation sich zum Gleichnis eines Anderen macht, das sein soll“.<sup>1304</sup> In einem Interview mit dem Magazin „Der Spiegel“ von 1969 wurde Horkheimer mit der Engagement-Thematik konfrontiert und kam auch auf Adornos Sorge über die „verwaltete Welt“ zu sprechen:

„SPIEGEL: Studenten, zumal gerade die, welche seine Schüler waren und die er liebte, warfen ihm Praxisscheu und mangelnde Parteilichkeit vor, bezichtigten ihn sogar, eine Philosophie des Veränderns gelehrt, aber schließlich verraten zu haben. Waren diese Vorwürfe falsch?

HORKHEIMER: Ja, ich glaube, sie waren falsch. Er war der Überzeugung, dass die gegenwärtige Entwicklung dazu führt, dass die Gesellschaft ausschließlich durch rein technisch instrumentelle Vorstellungen und Ziele bestimmt wird und nicht durch autonome Gedanken. Ihm kam es darauf an, das, was wir bis in die Gegenwart hinein Mensch genannt haben, wenn nicht auszuweiten und zu entwickeln, so doch wenigstens in dieser keineswegs abzulehrenden technischen Verbesserung der Gesellschaft zu bewahren. Es kam ihm darauf an, dass die Bekümmerung um eine nicht nur gerechtere, sondern auch die menschlichen Kräfte besser entfaltende Gesellschaft gefördert werde. Und dazu gehörte all das, was er selber gesagt, geschrieben und gelebt hat.“<sup>1305</sup>

Auch Adorno selbst wurde vom „Spiegel“ interviewt und zu seinem speziellen, so künstlerisch wie pessimistisch geprägtem Verhältnis zu *Theorie und Praxis* befragt. Hier eine Zusammenfassung der wichtigsten Antworten:

„Ich habe in meinen Schriften niemals ein Modell für irgendwelche Handlungen oder für irgendwelche Aktionen gegeben. Ich bin ein theoretischer Mensch, der das theoretische Denken als außerordentlich nah an seinen künstlerischen Intentionen empfindet. [...] Ich kann nur versuchen, rücksichtslos zu analysieren, was ist. [...] Ich kann darin keinen Vorwurf sehen, dass man in der Welt, in der wir leben, verzweifelt, pessimistisch, negativ sei.“<sup>1306</sup>

<sup>1302</sup> Vgl. und zitiert nach: Schoberth, Wolfgang: *Das Jenseits der Kunst. Beiträge zu einer wissenssoziologischen Rekonstruktion der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos*. Frankfurt am Main 1988, S. 128-129.

<sup>1303</sup> Vgl.: Raddatz, Fritz J.: *Der hölzerne Eisenring: Georg Lukács und Theodor W. Adorno*. In: Ders.: *Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie*. Hamburg 1979, S. 173.

<sup>1304</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 163.

<sup>1305</sup> Horkheimer, Max: *Himmel, Ewigkeit und Schönheit. Interview zum Tode Theodor W. Adornos (1969)*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 291-292.

<sup>1306</sup> Brumm, Dieter und Eilitz, Ernst: *Keine Angst vor dem Elfenbeinturm. SPIEGEL-Gespräch mit dem Frankfurter Sozialphilosophen Professor Theodor W. Adorno*. In: *Der Spiegel* Nr. 19/1969, S. 204-206. Adornos *Résumé* zugunsten der Theorie unter dem allgemeinen Praxiszwang der „verwalteten Welt“ lautete:

„Die Philosophie kann von sich aus keine unmittelbaren Maßnahmen oder Änderungen empfehlen. Sie ändert gerade, indem sie Theorie bleibt. Ich meine, man sollte doch einmal die Frage stellen, ob es nicht auch eine Form des Sich-Widersetzens ist, wenn ein Mensch die Dinge denkt und schreibt, wie ich sie schreibe. Ist denn nicht Theorie auch eine genuine Gestalt der Praxis?“ (Ebd., S. 209).

Horkheimer ging auch auf die vom Judentum beeinflusste Konzeption des „Anderen“ ein und legte den dadurch begründeten, latenten bis offenen Versöhnungscharakter der Metaphysik Adornos wie der „kritischen Theorie“ offen:

„Die kritische Theorie, die es ablehnt, über das Absolute ein bestimmtes Urteil zu fällen oder es darzustellen, ist doch dauernd im Grunde von der Sehnsucht danach bestimmt. Sie bezeichnet im Gedanken an ein Anderes die Gesellschaft, in der wir leben, als das schlechte Bestehende. Das Absolute positiv darzustellen, wäre im letzten Sinne jedoch eine Art Götzendienst.“<sup>1307</sup>

Im Negativen Adornos steckt neben der Kritik am Bestehenden eben immer auch die *Bejahung eines Anderen*, etwas Utopisch-Hoffnungsvolles, wie Horkheimer im Spiegel-Interview erläutert hat:

„SPIEGEL: Des >>anderen<<?

HORKHEIMER: Ja. Er hat immer von der Sehnsucht nach dem >>anderen<< gesprochen, ohne das Wort Himmel oder Ewigkeit oder Schönheit oder sonst was zu benutzen. Und ich glaube, das ist sogar das Großartige an seiner Fragestellung, dass er, indem er nach der Welt gefragt hat, letzten Endes das >>andere<< gemeint hat, aber der Überzeugung war, dass es sich nicht begreifen lässt, indem man dieses >>andere<< beschreibt, sondern, indem man die Welt, so wie sie ist, in Hinblick darauf, dass sie nicht das einzige ist, darstellt, nicht das einzige, wohin unsere Gedanken zielen [vgl. Hegels *Geist* und Schopenhauers *Wille* und beider *Ideen*, Anm.].“<sup>1308</sup>

Hier handelt es sich um eine negative Theologie, aber nicht negative Theologie in dem Sinn, dass es Gott nicht gibt, sondern in dem Sinn, dass er nicht *darzustellen* ist. Darin wird das metaphysische Dilemma des (gläubigen) Menschen deutlich. Gott kann nur glaubend und hoffend *angenommen*, in seiner Allmacht und Ferne niemals nachweisbar erreicht, eingespannt oder kontrolliert werden. Dies macht ihn als willkürliche Projektion angreifbar, aber auch *unendlich frei*, was ihn ganz im Sinne Kants als notwendige metaphysische Idee bzw. als Gegenbild der verwaltet-unfreien Realität rechtfertigt und sogar unverzichtbar macht. Diese Freiheit verbindet Gott, neben dem kreativen Element, mit der Kunst und dem authentischen Künstler bzw. Genie. Aber eben letztlich fiktiv. Jenseits dieser *negativen Theologie* der späteren „kritischen Theorie“ gibt es jedoch einen weiteren wichtigen Bereich in der Philosophie Adornos, der sich eben mit dem Anschaulichen, Darstellbaren befasst: die *Ästhetik* bzw. *ästhetische Theorie*. In ihr geht es auch und gerade darum, authentische, naturnahe bzw. natürliche und autonome *Kunst* von den artifiziellen, kommerziell kalkulierten und künstlerisch minderwertigen Massenprodukten der *Kulturindustrie* zu unterscheiden sowie wahre Kunst und ein authentisches, integriertes und aufgeklärtes Publikum vor diesen ideologisierten Machwerken zu bewahren.<sup>1309</sup> Ästhetik und Kritik sind bei Adorno *zugunsten der Kunst und Kultur überhaupt* symbiotisch verbunden, was in den folgenden Abschnitten noch genauer dargestellt werden wird. Was bisher deutlich geworden sein sollte, ist, dass es in Adornos (Kunst-)Philosophie keine einfachen, eindeutigen Fragen und Antworten, Positionen und Negationen, Identitäten und dualen Pole gibt, sondern alle Gedanken, Begriffe und Kategorien im Zuge der negativen Dialektik Adornos vielseitigem und dynamischem, dabei stets präzisiertem und scharfsinnigem Denken sowie subtilem und freiem Ausdruck zur variablen Verfügung stehen. In der Kunst bzw. in Kunstwerken sind dementsprechend (bei Adorno wie auch bei Benjamin) ihr *Rätselcharakter*, ihre *Aura* und ihr *Ausdruck* zentral. Die letztliche Unauflösbarkeit des Geheimnisses der Kunst(-Schönheit) ist bereits seit der Romantik (z. B. bei Friedrich Schlegel) ein bedeutendes Thema der deutschen Ästhetik, dem im Denken der „Frankfurter Schule“ eine Aktualisierung zuteil wurde. Bisher sollte deutlich geworden sein, dass *Metaphysik* im Sinne der philosophischen Tradition innerhalb „kritischer

---

<sup>1307</sup> Horkheimer, Max: Zum Tode Adornos. Gespräch mit Bernhard Landau (1969). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 287.

<sup>1308</sup> Horkheimer, Max: Himmel, Ewigkeit und Schönheit. Interview zum Tode Theodor W. Adornos (1969). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 294.

<sup>1309</sup> Horkheimer erwähnte auch dies im Interview aus der Entstehungszeit von Adornos „Ästhetischer Theorie“. Vgl.: Horkheimer, Max: Himmel, Ewigkeit und Schönheit. Interview zum Tode Theodor W. Adornos (1969). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 292-293).

Theorie“ – und zwar bei allen bedeutenden Vertretern – immer stärker in den Hintergrund tritt oder durch alternative, nicht mehr faktisch-identische Ideen, Begriffe oder Bilder erhalten bzw. ehrenhaft verabschiedet wird. Metaphysik ist ein hinter Ästhetik, Soziologie oder Psychologie zurücktretender *Restbestand*, wenn auch ein zu ehrender und zu rettender. Adorno hat dies mit den berühmten Worten „Solches Denken ist solidarisch mit Metaphysik im Augenblick ihres Sturzes“<sup>1310</sup> festgehalten, die auch die letzten Worte von „Negative Dialektik“ und zugleich der Schluss der „Meditationen zur Metaphysik“ sind. Im Grunde ist der analytisch veranlagte Adorno allerdings *metaphysikskeptisch*: „Anstelle der Kantischen erkenntnistheoretischen Frage, wie Metaphysik möglich sei, tritt die geschichtsphilosophische, ob metaphysische Erfahrung überhaupt noch möglich ist.“<sup>1311</sup> Die Antwort bleibt diffus:

„Unverkennbar wird reine metaphysische Erfahrung blasser und desultorischer im Verlauf des Säkularisierungsprozesses [was ihre manifestierende Verbindung mit Kunst bzw. Natur nötig macht, Anm.], und das weicht die Substantialität der älteren auf. Sie hält sich negativ in jenem Ist das denn alles? [...] Die metaphysischen Kategorien leben, säkularisiert, fort in dem, was dem vulgären höheren Drang die Frage nach dem Sinn des Lebens heißt. [...] Leben, das Sinn hätte, fragte nicht danach.“<sup>1312</sup>

Das Diffuse ist ein notwendiger Bestandteil postmoderner Metaphysik, ja geradezu ihr Wesen: „Denn auf der einen Seite ist die Metaphysik das, um dessentwillen die Philosophie überhaupt existiert.“<sup>1313</sup> In der Tradition galt, „dass Metaphysik der Versuch sei, aus reinem Denken das Absolute oder die konstitutiven Strukturen des Seins und der Erkenntnis zu bestimmen [...]“.<sup>1314</sup> Auf der anderen Seite ist eine solche Strukturierung oder gar Sinnstiftung heute nicht mehr möglich. Bedenkt man dies, „dann kann, mit Adorno, Metaphysik heute nichts anderes mehr sein als Nachdenken über Metaphysik, Nachdenken darüber, ob das Denken und seine konstitutiven Formen tatsächlich das Absolute sind“.<sup>1315</sup> Dies hat folgende negativ-dialektische Konsequenz: „Metaphysisches Denken heute muss gegen sich selbst denken, um überhaupt noch ein Recht als Denken zu haben.“<sup>1316</sup> Philosophisches Denken überhaupt, und damit auch Metaphysik, sah Adorno als einzige noch nicht ganz departementalisierte, verdinglichte, objektive und die Dinge durchdringende Form von Wissen in der modernen Gesellschaft.<sup>1317</sup> Unerlässliches Wissen, denn „die Metaphysik ist die Gestalt des Bewusstseins, in der es versucht, das zu erkennen, was mehr als der Fall ist, oder was nicht bloß der Fall ist, und doch gedacht werden muss, weil das was [...] der Fall ist, uns dazu nötig“.<sup>1318</sup> Das Portal zur (doch) immer wieder unbewusst bzw. unterschwellig spürbaren Metaphysik ist bei Adorno das übersubjektive *Naturschöne*, das zweckfrei und interesselos kontempliert werden soll (und in diversen folgenden Abschnitten noch weiter behandelt wird): dessen Betrachter soll „hingerissen sein an dem Ort, ohne aufs Allgemeine zu schielen [was eine klare Absage an die Ideenlehren Hegels und Schopenhauers darstellt, Anm.]“. *Landschaft* wird zum Passwort für den Zugang zur Metaphysik. Und nur in der *Erfahrung* kann man noch hoffen, ihrer Gehalte inne zu werden. „Es ist und es ist nicht“ lautet die schöne Formulierung für das, was von den Versprechen der älteren Philosophie blieb. Adorno appelliert am Schluß der „Negative(n) Dialektik“ an die Fülle der Sinneserfahrungen, die sich immer wieder der Metaphysik nähern: „Der Überschuss übers Subjekt aber, den subjektive metaphysische Erfahrung nicht sich möchte ausreden lassen, und das Wahrheitsmoment am

<sup>1310</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 400.

<sup>1311</sup> Ebd., S. 365.

<sup>1312</sup> Ebd., S. 368-369.

<sup>1313</sup> Adorno, T. W.: Metaphysik. Begriff und Probleme. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 13. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 1998, S. 9.

<sup>1314</sup> Ebd., S. 18.

<sup>1315</sup> Ebd., Nachwort, S. 300.

<sup>1316</sup> Ebd., S. 180-181.

<sup>1317</sup> Vgl.: Ebd., S. 177.

<sup>1318</sup> Ebd., Nachwort, S. 301.

Dinghaften sind Extreme, die sich berühren in der Idee der Wahrheit.“<sup>1319</sup> In der „Dialektik der Aufklärung“ wird erläutert, wie das *Naturschöne* ganz negativ-dialektisch Kunst und Kritik vereint:

„Kunst, Sitte, sublimen Liebe sind Masken der Natur, in denen sie verwandelt wiederkehrt und als ihr eigener Gegensatz zum Ausdruck wird. Durch ihre Masken gewinnt sie die Sprache; in ihrer Verzerrung erscheint ihr Wesen; Schönheit ist die Schlange, die die Wunde zeigt, wo einst der Stachel saß.“<sup>1320</sup>

So gilt in der Verbindung von Ästhetik, Natur und innerhalb der Ästhetik bewahrter Metaphysik mit Bezug auf das bestehende Unrecht: „Die Statthalterin der Utopie ist die Ästhetik.“<sup>1321</sup> Denn die „Frankfurter Schule“ hält „sich an den objektiv den Produkten innewohnenden Anspruch, ästhetische Gebilde und damit gestaltete Wahrheit zu sein“.<sup>1322</sup> Heinz Paetzold hat Adornos (prophetisch-antizipatorische) Verbindung von Ästhetik und (den Resten von) Metaphysik charakterisiert:

„Wenn auch die Metaphysik, weil sie traditionell als Ontologie sich der Geschichte zu entziehen trachtete, nicht auferstehen könne, so vermöchte sie doch neu zu entstehen, und zwar >>mit der Realisierung des in ihrem Zeichen Gedachten<< (ND, S. 394). Kunst ist deshalb >metaphysisch< ausgezeichnet, weil sie diese Realisierung antizipiere; denn die Kunst ist zwar als Schein zu bestimmen, aber doch als *Schein eines Scheinlosen* [Vgl.: ND, S. 394 und „Schein“ in Kapitel I., Anm.].“<sup>1323</sup>

Adorno möchte Metaphysik bewahren, indem er sie mit *Kunst* verknüpft bzw. verschmilzt: „Ein Element von Metaphysik, das Adorno aufnimmt, ist die Erinnerung an die metaphysische >>Elevation<< (ND, S. 357) des >bloß Gegebenen<.“<sup>1324</sup> Die Erinnerung des philosophisch-metaphysischen Denkens an sich selbst wie die (philosophie-)geschichtliche *Zukunft*, manifestiert in Formen der Kunst. In deren Werken bewahrt sich der metaphysische Impuls in der Wahrheitsidee und im Gedächtnis des leibhaften Entsetzens weiter auf.<sup>1325</sup> Die Kunst ist in Adornos Augen sogar die *einzig* verbliebene Trägerin von Metaphysik in der verdinglicht-modernen Welt. Alle älteren, „rein“ metaphysischen Programme haben für Adorno einen totalitären und damit abzulehnenden (Illusions-) Charakter, was er anhand von Hegel und Schopenhauer erläuterte: „Totaler Determinismus ist nicht weniger mythisch als die Totale der Hegel’schen Logik. Schopenhauer war Idealist malgré lui-même, Sprecher des Bannes.“<sup>1326</sup> Kunst wird bei Adorno bezüglich der Gegenwart aufgewertet und hat so eine bedeutende und exklusive Aufgabe bezüglich des *Anderen*: dieses *Anderer* ist sowohl das dialektische Andere des Wirklichen wie ein geschichtsjenseitiges „ganz Anderes“. Der Begriff des *Anderen* ist hier ein Realbegriff, kein bloß imaginertes Anderes. Seine Spur ist in der Kunst – und nur in der Kunst – konkret zu verfolgen. Auf diese Weise verlagert sich der dialektische Optimismus Adornos ganz auf Kunst und Ästhetik. Gäbe es keine Kunst, gäbe es nicht mal Verzweiflung als Antriebskraft kritischer Theorie.<sup>1327</sup> Das (faktisch deutlich häufiger gegebene) Gegenmodell einer metaphysikbewahrenden bzw. -entwickelnden Verbindung von Ästhetik und Metaphysik stellt die (Kultur-)Industrialisierung und Technisierung der modernen Lebenswelt dar. Sie läuft auf die Vergottung und Verselbständigung von den Menschen zunehmend entmündigender Technik und geschönter Manipulation hinaus, wie Horkheimer und Adorno am Beispiel Deutschlands in der NS-Zeit belegten:

<sup>1319</sup> Vgl. und zitiert nach: Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 258.

<sup>1320</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 266.

<sup>1321</sup> Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 105.

<sup>1322</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 6.

<sup>1323</sup> Paetzold, Heinz: Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse. Düsseldorf 1974, S. 76-77.

<sup>1324</sup> Scholze, Britta: Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik. Würzburg 2000, S. 29.

<sup>1325</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>1326</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 370.

<sup>1327</sup> Vgl.: Scholze, Britta: Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik. Würzburg 2000, S. 136.

„Dass der hygienische Fabrikraum und alles, was dazu gehört, Volkswagen und Sportpalast, die Metaphysik stumpfsinnig liquidiert, wäre noch gleichgültig, aber dass sie im gesellschaftlichen Ganzen selbst zur Metaphysik werden, zum ideologischen Vorhang, hinter dem sich das reale Unheil zusammenzieht [vgl. Schopenhauer, Anm.], ist nicht gleichgültig.“<sup>1328</sup>

Adornos traurige Diagnose des sogenannten (materiellen wie metaphysischen) „Fortschritts“ im 20. Jahrhundert lautete dementsprechend: „Der Blick aufs Leben ist übergegangen in die Ideologie, die darüber betrügt, dass es keines mehr gibt.“<sup>1329</sup> Bzw.: „Leben ist zur Ideologie seiner eigenen Absenz geworden.“<sup>1330</sup> Daraus, also aus dem „universellen Verblendungszusammenhang“, resultierte Adornos Dystopie der *totalen Technokratie*:

„Mittel und Zweck werden vertauscht [genau wie Finanzielles und Wissenschaftliches bzw. Geistiges, Privates und Geschäftliches bzw. Berufliches, Kultur und Unterhaltung etc., Anm]. Wird einmal der Schein des Lebens ganz getilgt sein, den die Konsumsphäre selbst mit so schlechten Gründen verteidigt, so wird das Unwesen der absoluten Produktion triumphieren.“<sup>1331</sup>

Ohne Ethik, Moral und Menschlichkeit versagen erst die Menschen selbst und danach der sich verselbständigende Markt – dann bleiben *keinerlei* Werte mehr übrig und es beginnen (weitere) brutale Verteilungskämpfe und Kriege, wie schon Hegel und Schopenhauer gezeigt haben. Weitere ganz unmetaphysische Folgen totalitärer Ökonomisierung sind für Adorno „aller Unrat, den die barbarische Kultur im Individuum zurückgelassen hat, Halbbildung, sich Gehenlassen, plumpe Vertraulichkeit, Ungeschliffenheit...“<sup>1332</sup> Dem allen gilt es zugunsten langfristiger Veränderung zum Guten hin Einhalt zu gebieten, „denn die Menschen sind immer noch besser als ihre Kultur.“<sup>1333</sup> Metaphysisch-theologisch gesprochen: „Die Welt ist schlimmer als die Hölle, aber auch besser.“<sup>1334</sup> Der frühe Horkheimer war im Gegensatz zu Adorno aus dem Geist des Marxismus heraus metaphysikkritisch eingestellt, was einige Aphorismen belegen, beispielsweise: „*Zufälligkeit der Welt* Es gibt keine Metaphysik, es ist keine positive Aussage über ein Absolutes möglich. Aber es sind Aussagen über die Zufälligkeit, Endlichkeit, Sinnlosigkeit der sichtbaren Welt möglich.“<sup>1335</sup> In *Die metaphysische Fragestellung* bilanzierte er seine Kritik an allem „Absoluten“: „Es gibt deshalb auch keine berechtigte Gegenthese gegen die Metaphysik, es gibt nur ihre Kritik.“<sup>1336</sup> Der jüngere Horkheimer hielt metaphysischer Spekulation innerhalb eines falschen (und nach Hegels Tod überholten) Idealismus das vernünftige *Denken* und *Verwirklichen* eines *wahren*, wirklich vernünftigen entgegen.<sup>1337</sup> In späteren Gedanken Horkheimers spielte „das Andere“ dann eine bedeutendere Rolle. In ihnen bewegte er sich eher in der Nähe Hegels und Schopenhauers statt Adornos:

„*Anstelle Gottes* [...] Was ist dieses >>Andere<<? Es auszudrücken ist die Aufgabe der Philosophie. In ein paar Sätzen lässt es sich nicht sagen, denn die Wahrheit ist das Ganze [vgl. Hegel, Anm.]. Hinweise

---

<sup>1328</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: *Dialektik der Aufklärung*. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 5.

<sup>1329</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 8.

<sup>1330</sup> Ebd., S. 361.

<sup>1331</sup> Ebd., S. 8.

<sup>1332</sup> Ebd., S. 37.

<sup>1333</sup> Ebd., S. 72.

<sup>1334</sup> Adorno, T. W.: *Negative Dialektik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 395.

<sup>1335</sup> Horkheimer, Max: *Dämmerung*. Notizen in Deutschland. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 2, S. 430.

<sup>1336</sup> Horkheimer, Max: *Notizen zur Dämmerung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 11, S. 279-280.

<sup>1337</sup> Vgl.: Gumnior, Helmut und Ringuth, Rudolf: *Horkheimer*. Reinbek: 1989, S. 49.

darauf sind einige Worte, wie das Absolute, Erlösung, Versöhnung. Das was Schopenhauer gemeint hat. [...]“<sup>1338</sup>

Die besagte Aufgabe der Philosophie bzw. der „kritischen Theorie“ gewinnt zunehmend an metaphysischem und utopischem Gehalt:

„*Unsere Beziehungen* [...] Man kann die Aufgabe der Philosophie darin sehen, dass sie von dem Zwang frei macht, den einem das Realitätsprinzip beigebracht hat: Rückkehr zum Traum, zum Verbotenen, zu der eigenen ursprünglichen Wahrheit. Wie nah an den letzten Dingen ist die Sehnsucht, der Traum von dem Land, wo das Tauschprinzip nicht mehr gilt. [...]“<sup>1339</sup>

Womit die Aufgaben der *Philosophie* mit denen der *Kunst* nahezu identisch sind; wie bei Schopenhauer und Adorno. Was allerdings nicht bedeutet, dass Metaphysik im Theoretischen und weltfremd Abstrakten verbleiben soll: „Obwohl Horkheimer sehr nachdrücklich betont, der >>Beruf<< des Intellektuellen sei >>der Kampf, zu dem sein Denken gehört, nicht das Denken als etwas Selbständiges, davon zu Trennendes<< [...].“<sup>1340</sup> Horkheimer und Adorno sprachen sich im Geiste Schopenhauers für Anschaulichkeit und Praxis auch im metaphysischen Bereich aus:

„*Metaphysik* Man muss lernen, dass Metaphysik nicht bloß eine abstrakte geistige Bemühung ist, sondern Tätigkeit voraussetzt und beinhaltet. Die Bemühung um die Wahrheit ist nicht bloß [...] eine Tätigkeit der Vernunft, sondern fordert auch den Einsatz der eigenen Person.“<sup>1341</sup>

Diese Verbindung von Metaphysik, Praxis und Utopie hat Adorno mit Schopenhauer, dem frühen Hegel (der auf die Überflüssigkeit eines dogmatisch-institutionalisierten Gottes bei Versorgung der Menschen mit Nahrung und Kleidung verwies; vgl. heutige Zustände im nahen Osten inkl. Gegenbeispiele wie Islamismus und Terrorismus) und Marx auf den Punkt gebracht: „Die metaphysischen Interessen der Menschen bedürften der ungeschmälerten Wahrnehmung ihrer materiellen. Solange diese ihnen verschleiert sind, leben sie unterm Schleier der Maja. Nur wenn, was ist, sich ändern lässt, ist das, was ist, nicht alles.“<sup>1342</sup>

Bis zu den folgenden, vertiefenden Darstellungen der Philosophie Adornos und der „kritischen Theorie“ überhaupt gilt vorläufig Horkheimers Nachrufs-Fazit. Darin spricht er von

„der kaum zu fassenden, unermüdlichen Hingabe und einzigartigen schriftstellerischen Kraft Adornos. Wie erfolgreich seine Lehrtätigkeit war, zeigt die große Zahl bedeutender Schüler, die ihm verpflichtet sind.“<sup>1343</sup>

## 2. Dialektik der Aufklärung

Die Aufklärung hat innerhalb der (zunehmend merkantilen, wissenschaftlich-konkretistischen und industrialisierten) Moderne versäumt, ihre reine Progression, rücksichtslose Dynamik und zunehmende Pervertierung einmal anzuhalten, zu reflektieren und in menschen- wie gesellschaftsgerechte Bahnen zu lenken. Stattdessen ist sie in den Mythos der allumfassenden Produktion, Mach- und Perfektionierbarkeit umgeschlagen, in einen unmenschlich-unmoralischen Rationalismus und Positivismus, dessen Folgen Alfred Schmidt treffend zusammengefasst hat:

---

<sup>1338</sup> Horkheimer, Max: Späne. Notizen über Gespräche mit Max Horkheimer. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 14, S. 215.

<sup>1339</sup> Ebd., S. 543.

<sup>1340</sup> Scheible, Hartmut: Theodor W. Adorno. Reinbek 1989, S. 92.

<sup>1341</sup> Horkheimer, Max: Späne. Notizen über Gespräche mit Max Horkheimer. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, S. 220.

<sup>1342</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 391.

<sup>1343</sup> Horkheimer, Max: Zum Tode Adornos. Gespräch mit Bernhard Landau (1969). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 288.

„Die ungeheure Steigerung von Mitteln droht mehr und mehr den Zweck zu zerstören, den sie verwirklichen soll: die Idee des Menschen. Zu ihr gehörte seit der Antike die Vorstellung, Vernunft walte nicht nur im subjektiven Bewusstsein, sondern auch im objektiven Sein. Unterdessen hat der gnadenlose zivilisatorische Prozess Subjekt und Objekt einander entfremdet, dieses zum bloßen Material und jenes zum bornierten Werkzeug bloßer Selbsterhaltung herabgesetzt.“<sup>1344</sup>

Adorno hat die dialektische Verbindung von „Fortschritt“ und Zerstörung auf den Punkt gebracht und festgehalten, dass die letztlich technokratische Entwicklung nur bzw. höchstens „ein partikularer Fortschritt ist, der aber keineswegs bedeutet, dass die Menschheit dabei ihrer selbst mündig geworden ist“.<sup>1345</sup> Bzw.

„dass der Fortschritt automatisch sich vollzieht, also dass die Menschen von ihm blind in als diesem technologisch-wissenschaftlichen Fortschritt ergriffen werden, ohne als Subjekte dabei überhaupt sich recht zu konstituieren und ihrer mächtig zu werden, das ist wahrscheinlich der Grund dafür, dass der Fortschritt noch gar kein wirklicher ist, d. h., dass er in jeder Sekunde gekoppelt ist mit der Möglichkeit der totalen Katastrophe“.<sup>1346</sup>

So hat sich letztlich ein Paradoxon ereignet: „Längst hat die Technik die Hand, die sie schuf und die sich in ihr verlängert, vergessen lassen.“<sup>1347</sup> Dies bedingte die folgende Wendung von Fort- in Rückschritt: „Die Aufklärung selbst ist ihre eigene absolute Negation, sie ist nicht linearer Positivismus des Fortschritts, sondern der Weg in neue gesellschaftliche Barbarei, in das von ihr selbst produzierte Zwangskollektiv der Verwalteten Welt.“<sup>1348</sup> Dies ist das Phänomen der *Selbsterstörung* von Aufklärung, ihres Übergangs in *Positivismus*. Horkheimer und Adorno hielten entsprechend (schon) 1969 die folgende Diagnose fest: „Die Prognose des [...] Umschlags von Aufklärung in Positivismus, den Mythos dessen, was der Fall ist, schließlich die Identität von Intelligenz und Geistfeindschaft hat überwältigend sich bestätigt.“<sup>1349</sup> Dabei wurde in Frankfurt nicht Aufklärung selbst (in der Tradition Kants, Voltaires, Diderots etc.) kritisiert, sondern lediglich ihre Hypostasierung, Fehlleitung und missbrauchende Instrumentalisierung: „Wir hegen keinen Zweifel – und darin liegt unsere *petitio principii* – dass die Freiheit in der Gesellschaft vom aufklärenden Denken untrennbar ist.“<sup>1350</sup> Das begriffsgebend „Dialektik der Aufklärung“ betitelte Werk (Erstausgabe 1944/47) war die linke Antwort auf Oswald Spenglers „Untergang des Abendlandes“ (1922), mit ähnlich großem Anspruch einer umfassenden Geschichtsdeutung (vgl. Hegel). Im Mittelpunkt stand der Begriff der Herrschaft bzw. ein ganzes Bündel von Herrschaftstypen und -motiven.<sup>1351</sup> Die realhistorischen Schreckensszenarien, die durch die Dialektik der Aufklärung ausgelöst wurden, sind *Nationalsozialismus* und *Stalinismus*, der *Holocaust* und andere ethnische Säuberungen, der *Gulag*, die beiden Weltkriege in West- und Osteuropa sowie die entfesselte Ökonomie, beispielsweise innerhalb der *Kulturindustrie* in Amerika. Von diesem Standpunkt aus den Rückblick auf die europäische Geschichte zu wagen, bedeutete, ihr Scheitern in den Blick zu nehmen. In der Vernunft selbst, gerade in ihrem Wachstum, musste die Möglichkeit einer Selbstverfinsterung und -verblendung liegen (vgl. Schopenhauers Willensmetaphysik).<sup>1352</sup> Die Herrschaft des auf Selbsterhaltung fixierten Menschen über die Natur und seinesgleichen nimmt zunehmend brutalere, rücksichtslosere und perversere Formen an, die unter dem Deckmantel der alles nivellierenden Kulturindustrie verborgen und sogar subventioniert bis forciert werden. Die Menschheit als solche verstümmelt sich in diesem Prozess und bringt sich um ihr (naturegebenes bzw. natürliches) Glück.

---

<sup>1344</sup> Schmidt, Alfred: Zur Idee der Kritischen Theorie. Elemente der Philosophie Max Horkheimers. München, Wien 1977, S. 141.

<sup>1345</sup> Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen. Ist die Soziologie eine Wissenschaft vom Menschen? Ein Streitgespräch. In: Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 234.

<sup>1346</sup> Ebd.

<sup>1347</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 29.

<sup>1348</sup> Gummior, Helmut und Ringguth, Rudolf: Horkheimer. Reinbek 1989, S. 66.

<sup>1349</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, Vorwort zur Neuausgabe, S IX-X.

<sup>1350</sup> Ebd., S. 3.

<sup>1351</sup> Vgl.: Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 173.

<sup>1352</sup> Vgl.: Ebd., S. 171.

In einem absurd pervertierenden Masochismus, der sich mit Illusionierung und mangelndem Reflexionsvermögen mischt, zerstört die „fortschrittliche“ Gesellschaft diverse Teile ihrer selbst und damit letztlich sich selbst als Ganzheit. Die natürliche Ganzheit weicht einer manipulierten Totalität: totale Kapitalmacht manipuliert und unterdrückt u. a. Konsumenten, Frauen und Farbige. Eben der Konsum und dessen kulturindustrielle Anpreisung verhindern den klaren Blick darauf.<sup>1353</sup> Brot und Spiele, Zuckerbrot und Peitsche... Adorno hat die gesamtgesellschaftlichen und weltpolitischen Folgen der skizzierten „Dialektik der Aufklärung“ sowie dadurch verpasste Möglichkeiten (anhand derer sich auch sein Dilemma von akademischer Theorie und sozialer Praxis erkennen lässt) erörtert. Im Wintersemester 1964/65, im Vorfeld der Protestbewegung von 1968, hielt er seine Vorlesung „Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit“<sup>1354</sup>. In seinen Notizen zur ersten Vorlesung heißt es, von einem *Fortschritt* könne nicht mehr gesprochen werden:

„Objektiv nicht wegen des in Ost und West sich verdichtenden Netztes der Gesellschaft, der Verstärkung von Konzentration und Verwaltung, die die Menschen mehr stets zu Funktionen herabsetzt. Freiheit schränkt sich ein zur Selbsterhaltung. Noch die Obersten Funktionen ihrer Funktion. Subjektiv wegen Ichschwäche, Bindung an den Konsum, Anpassung. Von nichts lässt sich weniger reden als vom Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit [vgl. Hegel in Kapitel I., Anm.], selbst bei fortschreitender Demokratisierung der Formen, der ebenso der Inhalt der sozialen Macht wie die Apathie der Menschen entgegenstehen. Gleichgültigkeit gegen Freiheit. Neutralisierung des Bewusstseins. Entpolitisierung der Wissenschaft.“<sup>1355</sup>

Das waren umfassende, eindeutige Diagnosen der Gegenwart. Sie gaben den Angesprochenen die Gewissheit, dass nur in Akten des Widerstands moralische Autonomie zu gewinnen sei – denn das Leben der bestehenden Gesellschaft bot diese Möglichkeit nicht, es war in allen Zügen moralisch nichtig.<sup>1356</sup> Alle genannten Missstände werden innerhalb „kritischer Theorie“ analysiert und aufs Entschiedenste verurteilt. Sie haben nämlich fatale Gemeinsamkeiten: den Mangel an bzw. die missbrauchende Entfremdung von Kunst, Kultur und Metaphysik zugunsten der rücksichtlosen bis brutalen Bereicherung an Macht, Privilegien und Geld: „Das entfaltet sich im Zusammenhang der falschen Gesellschaft. In ihr ist jeder zuviel und wird betrogen.“<sup>1357</sup> Betrogen, als redundant, austausch- bis abschaffbar ausgenutzt, entmündigt und abgerichtet, um genau zu sein. Zum Thema Geld, das innerhalb „kritischer Theorie“ meist negativ konnotiert ist, finden sich bei Adorno an vielen Stellen Analysen, die den Einfluss von Simmel und natürlich Marx deutlich machen.<sup>1358</sup> Horkheimer hat das grundlegende materielle bzw. finanzielle Problem der Moderne und der „kritischen Theorie“ in einem zentralen Aphorismus festgehalten:

„*Entweder-Oder!* Ohne Geld, ohne wirtschaftliche Sicherung sind wir ausgeliefert. Damit ist gewiss eine furchtbare Züchtigung gemeint: herabziehende Plackerei, Versklavung unter kleine Geschäfte, Tag und Nacht gemeine Sorgen, Abhängigkeit von den niederträchtigsten Leuten. Nicht bloß wir allein, sondern auch alle, die wir lieben und für die wir die Verantwortung tragen, geraten mit uns unter das Rad des Alltags. Wir werden zum Gegenstand der Dummheit und des Sadismus; Gewalten, von deren Existenz wir im Glück keine Vorstellung hatten, gewinnen Macht über uns und ziehen mit unserem Leben auch unsere Gedanken ins Elend und in den Schmutz. [...]“<sup>1359</sup>

---

<sup>1353</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>1354</sup> Vgl.: Adorno, T. W.: Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 14. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2001.

<sup>1355</sup> Ebd., S. 12 ff.

<sup>1356</sup> Vgl.: Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 247.

<sup>1357</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 62.

<sup>1358</sup> Vgl.: Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main 1995 ff., Band 2: Zur Psychologie des Geldes, Band 5: Das Geld in der modernen Cultur, Die Bedeutung des Geldes für die Geschwindigkeit des Lebens, Band 6: Philosophie des Geldes.

<sup>1359</sup> Horkheimer, Max: Dämmerung. Notizen in Deutschland. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 2, S. 351-353.

Reichtum im Sinne des im Kapitalismus erfolgreichen Großverdieners führt dagegen ganz im Sinne des Schopenhauer'schen Pendels zu Langeweile und Überdruß.<sup>1360</sup> Die notorische Überbewertung des Finanziellen sowie des damit verbundenen und oft teuer erkaufte Status wird auch in der „Dialektik der Aufklärung“ thematisiert. Im vollentwickelten Kapitalismus der Industrieländer

„gibt es keinen Unterschied zwischen dem wirtschaftlichen Schicksal und den Menschen selbst. Keiner ist etwas anderes als sein Vermögen, sein Einkommen, seine Stellung, seine Chancen. [...] Jeder ist so viel wert wie er verdient, jeder verdient so viel er wert ist. Was er ist, erfährt er durch die Wechselfälle seiner wirtschaftlichen Existenz.“<sup>1361</sup>

Die Richtigkeit und Aktualität dieser Thesen kann leicht durch die abstruse und plakative Überschätzung eines Menschen der „Chef“ oder „Arzt“ ist sowie die süffisante Belächelung von (selbst erfolgreichen) Künstlern jenseits des ökonomisch ausschlagbaren Star-Status und -kultes oder schlechtbezahltem, aber wichtigem und idealistischem Personal im sozialen oder caritativen Bereich bewiesen werden. Von (den heute international stark ansteigenden) Armuts- und Sozialfällen ganz abgesehen. Für reiche und gerade auch für weniger reiche arbeitende Menschen besteht die Möglichkeit zum Gelderwerb fast nur noch in entfremdet-aktionistischer Arbeit ohne wirklichen Sinn und Kreativität:

„Heute muss man den Sinn der Arbeit preisen, denn alle sind Angestellte, für die sie in Wirklichkeit keinen hat. Sie sind in diesem, freilich unerlässlichen Entfremdungsprozess zweiter Auflage (der erste war die freie Marktwirtschaft) zu bedauern.“<sup>1362</sup>

Adorno umschrieb dies damit, „dass die Menschen, um nur Eigentum haben zu können, um leben zu können, zu Agenten des Eigentums gemacht werden.“<sup>1363</sup> Dies hat auf Dauer gravierende Folgen für ihre Mündigkeit wie für ihre (körperliche wie seelische) Gesundheit. Adorno sagte im protokollierten SFB/NDR-Fernseh-Gespräch mit Arnold Gehlen vom 03.02.1965/21.03.1965: „[...] ich weiß aus allen möglichen – auch wissenschaftlichen – Teileinsichten, dass die Anpassungsprozesse, denen die Menschen heute gerade unterworfen sind, in einem unbeschreiblichen Umfang [...] auf Verkrüppelung der Menschen hinauslaufen.“<sup>1364</sup> Der Defekt wird zur Norm. Herbert Marcuse (1898-1979) sah nur zwei – ungenügende – Auswege: „In der gegebenen Welt passt sich das Individuum an oder resigniert und zerstört sich selbst [vgl. Schopenhauers Selbstmordmodell, das aber letztlich nicht zur *Selbsterstörung*, sondern zur Resignation und zur ästhetisch-ethischen Alternative führt, Anm.].“<sup>1365</sup> Adornos traurige Bilanz zur derart heteronom verwalteten, ökonomisierten und kranken Welt war:

„Wir sind uns darüber einig, dass die Menschen heute [...] von den Institutionen und das heißt hier in erster Linie von der ins Ungeheuerliche zusammengeballten Wirtschaft und in zweiter von den Verwaltungen in einem umfassenden Sinn, die aber mit der Wirtschaft teils fusioniert und teils ihr nachgebildet sind, dass die Menschen also davon abhängig sind.“<sup>1366</sup>

---

<sup>1360</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>1361</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 220. Vgl.: Horkheimer, Max: Dämmerung. Notizen in Deutschland. *Gespräch über die Reichen* In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 2, S. 416-417.

<sup>1362</sup> Horkheimer, Max: Notizen 1949-1969. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 6, S. 234. Als Entfremdungsprozess *dritter* Auflage könnte man aus heutiger Perspektive die weltweite Automati- und Virtualisierung von Arbeit und Kommunikation durch Computer und Internet sehen.

<sup>1363</sup> Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen. Ist die Soziologie eine Wissenschaft vom Menschen? Ein Streitgespräch. In: Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 246-247.

<sup>1364</sup> Ebd., S. 242.

<sup>1365</sup> Marcuse, Herbert: Konterrevolution und Revolte. Frankfurt am Main 1973, S. 105.

<sup>1366</sup> Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen. Ist die Soziologie eine Wissenschaft vom Menschen? Ein Streitgespräch. In: Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 242.

Abhängig und (als bloße Funktionsträger statt autonomer und selbstbewusster Subjekte) ersetzbar. Die Menschen verharren in Angst, Druck und Anpassung, Ich-Schwäche und künstlich erzeugten Bedürfnissen: „Gefangenschaft wurde verinnerlicht: das Individuum ist nicht weniger in sich gefangen als im Allgemeinen, der Gesellschaft.“<sup>1367</sup> Vorherrschend ist die *Ersetzbarkeit* und *Abschaffbarkeit* eines jeden Einzelnen, seiner Arbeit, ja seines Lebens:

„Was nicht heute und hier als gesellschaftlich nützlich auf dem Markt sich ausweist, gilt nicht und wird vergessen. Selbst wenn einer stirbt, ist es so gut, als wäre er nie gewesen, und er so absolut ersetzlich wie alles Funktionale; unersetzlich ist nur das Funktionslose.“<sup>1368</sup>

Denn in einer funktionalen Gesellschaft, „in der die Menschen auf ihre Funktionen reduziert sind, ist jeder auch entbehrlich“.<sup>1369</sup> In einer richtigen Welt dagegen würde weiterhin gelten: „Organ dessen, was einmal ohne Schande Persönlichkeit hieß, wurde das kritische Bewusstsein.“<sup>1370</sup> Dem eben wohlwollend erwähnten Funktionslosen und Individuellen bzw. Persönlichen stellte Adorno das weitverbreitete *rein Funktionale* und demnach völlig *Unkritische* entgegen:

„Das bloß Nützliche dagegen ist verflochten in den Schuldzusammenhang, Mittel der Verödung der Welt, des Trostlosen, ohne dass doch die Menschen von sich aus eines Trostes mächtig wären, der sie nicht täuschte [vgl. Schopenhauers *Satz vom Grunde* und *Schleier der Maja*, Anm.].“<sup>1371</sup>

Die *Maja* in Gestalt des Nützlichen, Ökonomisierten in der Gesellschaft verblendet und lügt: „Dass sie die Dinge erscheinen lässt, als wären sie um der Menschen willen da, ist die Lüge; sie werden produziert um des Profits willen, befriedigen die Bedürfnisse nur beiher, rufen diese nach Profitinteressen hervor und stützen sie ihnen gemäß zurecht.“<sup>1372</sup> Also geht es von vornherein wie im universellen Endeffekt um Geld(-Gewinne). Ein herausragendes Beispiel ist die Kulturindustrie. Doch auch die Investment-, Technologie-, Sport-, Sex- und Drogenmärkte sowie alle mit temporären Moden und Trends operierenden Branchen können hier genannt werden. Auf die Frage nach den Folgen der ergänzenden Abschaffung von Theologie (gemeint ist negative Theologie im Sinne des Judentums und philosophischer Metaphysik, s. u.) antwortete Horkheimer:

„Auf die Folgen des Positivismus, gewiß. Ich habe vor allem auf den Verlust der Liebe als großes Phänomen des Lebens hingewiesen. Die Liebe orientiert sich am Absoluten, sie hat im rein zweckmäßig organisierten Leben, im rein zweckmäßigen Denken keinen Platz, sie hört dort auf, wo jede nicht rationalistische Motivation als große Torheit gilt. [...] Liebe und Freundschaft beruhen auf dem Gedanken an die eigene Endlichkeit. Alleinsein kann nur der empfinden, der die Liebe kennt. Dieses Gefühl wird vergehen.“<sup>1373</sup>

Für ihn hat dieser Liebesverlust auch Auswirkungen auf Wesen und Möglichkeiten der Kunst:

„*Ohne Liebe* Die erotische Liebe verblasst, mit ihr die positiven Beziehungen der Menschen untereinander schlechthin, wie zu allem nicht Zweckrationalen im Leben. Erotische Liebe war die Basis der Kunst, der Ideen eines Anderen als der empirischen Realität, die Basis der Phantasie. [...]“<sup>1374</sup>

---

<sup>1367</sup> Adorno, T. W.: Stichworte. Kritische Modelle 2. Frankfurt am Main 1970, S. 160.

<sup>1368</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 30.

<sup>1369</sup> Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen. Ist die Soziologie eine Wissenschaft vom Menschen? Ein Streitgespräch. In: Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 249.

<sup>1370</sup> Adorno, T. W.: Stichworte. Kritische Modelle 2. Frankfurt am Main 1970, S. 56.

<sup>1371</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 123.

<sup>1372</sup> Ebd., S. 124.

<sup>1373</sup> Horkheimer, Max: Die verwaltete Welt kennt keine Liebe. Gespräch mit Janko Musulin (1970). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 358-359.

<sup>1374</sup> Horkheimer, Max: Notizen 1949-1969. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 6, S. 419.

Der Positivismus hat auf vulgärmaterialistische Weise Leben und Kultur beeinflusst, vom Ökonomischen abhängig gemacht und künstlich beschleunigt, was Menschen aller sozialen Schichten nachhaltig verunsichert.<sup>1375</sup> Daraus folgt eine ungeheuerliche Pseudoreligion, die einer differenzierten Ablösung der Religion durch Materialismus, Anschaulichkeit und solidarische Entwicklung von Lebenspraxis im Sinne von Marx und Engels krude widerspricht:

„Der vulgäre Materialismus der schlechten Praxis, die der dialektische kritisiert, ist, durch idealistische Phrasen verdeckt, [...] zur wahren Religion des Zeitalters geworden. [...] Die kritische Theorie dagegen, die das Glück aller Individuen zum Ziel hat, verträgt sich, anders als die wissenschaftlichen Diener der autoritären Staaten, nicht mit dem Fortbestand des Elends.“<sup>1376</sup>

Eine andere Quelle zunehmender Probleme ist das Phänomen der *Halbbildung*, die sich auch auf ästhetisches und kunsthistorisches Wissen erstreckt. Es entsteht aus dem Überflüssig-, ja Lästigwerden von Bildung im zunehmend ökonomisch-technokratischen Gesellschaftsspektrum: „Sie ist zu sozialisierter Halbbildung geworden, der Allgegenwart des entfremdeten Geistes.“<sup>1377</sup> Adorno hielt, im Sinne der „Dialektik der Aufklärung“, fest:

„Dass Halbbildung, aller Aufklärung und verbreiteten Information zum Trotz und mit ihrer Hilfe, zur herrschenden Form des gegenwärtigen Bewusstseins wird. [...] Damit geht es der Bildung selbst, trotz aller Förderung, an den Lebensnerv. Vielerorten steht sie, als unpraktische Umständlichkeit und eitle Widerspenstigkeit, dem Fortkommen bereits im Wege: wer noch weiß, was ein Gedicht ist, wird schwerlich eine gutbezahlte Stellung als Texter finden.“<sup>1378</sup>

Die Halbbildung steht in direktem, wechselseitigem Zusammenhang mit der Kulturindustrie:

„Die Kulturindustrie im weitesten Umfang jedoch, all das was der Jargon als Massenmedien bestätigend einordnet, verewigt jenen Zustand, indem sie ihn ausbeutet, eingestandenermaßen Kultur für jene, welche die Kultur von sich stieß. Integration des gleichwohl weiter Nichtintegrierten. Halbbildung ist ihr Geist, der misslungener Identifikation.“<sup>1379</sup>

Derartige Nivellierung zerstört differenzierte Bildung und ersetzt sie durch eine kommerziell verwertbare Maskerade:

„Während die ursprünglich sozialen Differenzierungsmomente kassiert werden, in denen Bildung bestand – Bildung und Differenzierung sind eigentlich dasselbe – gedeiht an ihrer Stelle ein Surrogat. Die perennierende Statusgesellschaft saugt die Reste von Bildung auf und verwandelt sie in Embleme des Status. [...] Halbbildung ist der vom Fetischcharakter der Ware ergriffene Geist.“<sup>1380</sup>

Horkheimer und Adorno kommentierten diesen Tatbestand voller Verachtung. Für sie ist er die „Abschaffung des Bildungsprivilegs durch Ausverkauf“<sup>1381</sup> und fördert die Asozialität der Menschen. Die Halbbildung transformiert das halbgebildete Subjekt und dessen „Persönlichkeit“ in einen Tauschwert im universell werdenden Tauschsystem, das ihm Ressentiments und Anspannung beschert:

„Die Attitüde, in der Halbbildung und kollektiver Narzissmus sich vereinen, ist die des Verfügens, Mitredens, als Fachmann sich Gebärdens, Dazu-Gehörens. [...] Um überhaupt noch den Anforderungen zu genügen, welche die Gesellschaft an die Menschen richtet, reduziert Bildung sich auf die Kennmarke

---

<sup>1375</sup> Horkheimer, Max: Über traditionelle und kritische Theorie, Nachtrag. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 4, S. 211.

<sup>1376</sup> Horkheimer, Max: Über traditionelle und kritische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, S. 221.

<sup>1377</sup> Adorno, T. W.: Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Frankfurt am Main 1972, S. 66.

<sup>1378</sup> Ebd., S. 67, 73-74.

<sup>1379</sup> Ebd., S. 76.

<sup>1380</sup> Ebd., S. 81-82.

<sup>1381</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 169.

gesellschaftlicher Immanenz und Integriertheit und wird unverhohlen sich selber ein Tauschbares, Verwertbares.<sup>1382</sup>

Konformismus und Unterordnung anstelle individueller Entfaltung und Freiheit. So wird Bildung zu einer Verdinglichungskategorie und damit zerstört.<sup>1383</sup> Auch gegen das Phänomen der Halbbildung positionierte Adorno seine kritisch geprägte Utopie in sozial(philosophisch)er und ästhetischer Hinsicht: „Zu visieren wäre ein Zustand, der weder Kultur beschwört, ihren Wert konserviert, noch sie abschafft, sondern der selber hinaus ist über den Gegensatz von Bildung und Unbildung, von Kultur und Natur.“<sup>1384</sup> Diese Diagnosen von 1972 haben bis heute nichts von ihrer Aktualität verloren, sind bestätigt und bei weitem übertroffen worden. Verflachung, undurchsichtige Nivellierung und eindimensionale Instrumentalisierung sind die berechtigten Vorwürfe. Letztlich wird *Geld* zum einzigen und unausweichlichen wissenschaftlichen wie zwischenmenschlichen Nenner. Ein sehr kleiner gemeinsamer Nenner. Auf die *Ästhetik* Adornos hat die Dialektik der Aufklärung allerdings positive Auswirkungen gehabt und die Reetablierung des *Naturschönen* eingeleitet, denn es war eine Konsequenz der „Dialektik der Aufklärung“ und ihrer These vom Verhängnis der Naturbeherrschung, dass die *Natur an sich* als Gegenstand philosophischer und ästhetischer Betrachtung aufgewertet werden musste.<sup>1385</sup>

Die Werke „Dialektik der Aufklärung“ und „Ästhetische Theorie“ stehen dabei und allgemein im folgenden Zusammenhang – dass Kultur misslungen sei, war die These der „Dialektik der Aufklärung“; die „Ästhetische Theorie“ verschärft dieses Urteil noch: Kultur ist ein intergraler Teil des „totalen Verblendungszusammenhanges“, dem nur *autonome Kunst* entkommen kann.<sup>1386</sup>

### 3. Die instrumentelle „Vernunft“

Die Vereinheitlichung, Verdinglichung und Unterwerfung unter *Macht* und *Markt* geschieht unter dem ubiquitären Einfluss der *instrumentellen Vernunft*, der somit einem dogmatischen *Korruptionszusammenhang* entspricht; „charakteristisch für die instrumentelle Vernunft ist ja gerade jene wechselseitige Verdinglichung, der zufolge die persönlichen Zwecke und die Herrschafts- oder Marktinteressen voneinander profitieren.“<sup>1387</sup> Dieser Korruption und Verblendung von Wahrheit haben sich Philosophie und Wissenschaft im Sinne der „kritischen Theorie“ entgegenzustellen. Horkheimers explizites Vorbild im Bereich dieses unabhängigen und wahrheitsorientierten Denkens ist Schopenhauer. Dieser habe den Anspruch der Wissenschaft, allein legitimer Vermittler verlässlichen und verwertbaren Wissens zu sein, unterstützt. Aber er habe ihren Anspruch verworfen, über ein umfassendes, Herrschaft legitimierendes und zur „Erlösung“ führendes Wissen zu verfügen.<sup>1388</sup> Was für Schopenhauer wie Horkheimer und Adorno der (falsche) Anspruch der Hegel'schen Philosophie bzw. Hegels Begriff *von* Philosophie war. Adorno hat festgehalten, dass es einen bedeutenden Unterschied zwischen wahrer und instrumenteller Vernunft gibt, dass Vernunft wesentlich Mittel zum Zwecke der Schaffung besserer Lebensverhältnisse ist und ihr Verkommen zur instrumentellen

---

<sup>1382</sup> Adorno, T. W.: Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Frankfurt am Main 1972, S. 87-89.

<sup>1383</sup> Vgl.: Adorno, T. W.: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main 1971, S. 56. Die Erbärmlichkeit des bildungslosen Zustandes wird auch anhand von Novalis' Bildungsideal deutlich: „Alle Bildung führt zu dem, was man nicht anders wie Freiheit nennen kann, ohnerachtet damit nicht ein bloßer Begriff, sondern der schaffende Grund alles Daseins bezeichnet werden soll.“ (Novalis: Heinrich von Ofterdingen und andere dichterische Schriften. Köln 1996, S. 383).

<sup>1384</sup> Adorno, T. W.: Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Frankfurt am Main 1972, S. 85-86.

<sup>1385</sup> Vgl.: Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 269.

<sup>1386</sup> Vgl.: Michel, Karl Markus: Versuch, die >>Ästhetische Theorie<< zu verstehen. In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, S. 99.

<sup>1387</sup> Lütkehaus, Ludger: Schopenhauer. Metaphysischer Pessimismus und soziale Frage. Bonn 1980, S. 15.

<sup>1388</sup> Vgl.: Salaquarda, Jörg: Einleitung. In: Salaquarda, Jörg (Hrsg.): Schopenhauer. Wege der Forschung Band 602. Darmstadt 1985, S. 24.

Vernunft zugleich das Vergessen ihrer eigentlichen Herkunft und Aufgabe ist.<sup>1389</sup> In der „Dialektik der Aufklärung“ heißt es: „Ich bin nicht gegen die Vernunft, ich will nur die Gestalt erkennen, die sie angenommen hat. [...] Ich möchte mir nur klarer werden über den furchtbaren Zustand, in dem alles sich befindet.“<sup>1390</sup> Die vernunft- und persönlichkeitszerstörenden Folgen der instrumentellen „Vernunft“ weben den Schleier des „universellen Verblendungszusammenhanges“, die absurde, kranke Totalität der falschen Gesellschaft. Adornos Philosophie diagnostiziert und kritisiert sie: ideologiekritisch destruiert wird jede Idee verantwortlichen Handelns in der bestehenden Gesellschaft. „Charaktermasken“ ökonomischer Zwänge seien die Unternehmer, kreative Möglichkeiten werden ihnen abgesprochen. Wer in dieser Gesellschaft zu handeln glaubt, unterliegt einer Verblendung über sich selbst. Diese Selbsttäuschung ist universell geworden. Der „geschichtliche Zwang, der auf die Menschen ausgeübt wird, setzt sich fort bis ins Innerste ihrer Psychologie“. Der Leistungsfähige ist in Wahrheit ein innerlich deformierter Mensch, der nicht erkennt, wie sehr er gegen die eigenen Interessen handelt (vgl. Hegels *Weltgeist* und Schopenhauers *Wille/Maja*).<sup>1391</sup> All dies führt (der heutigen Entwicklung entsprechend) zu Störungen, Psychosen und Neurosen unter den verblendeten und ökonomisch missbrauchten Menschen. Analoge Regression findet sich auf dem Gebiet der Kultur und Kunst<sup>1392</sup>, das zunehmend vom Moloch der Kulturindustrie überlagert wird. Friedemann Grenz hat die negative, paradoxe Relation von Kunst, stagnierender Gesellschaft und instrumenteller Vernunft erläutert:

„Sofern die instrumentelle Vernunft, als verselbständigte Produktivkraft, ebenfalls weiterentwickelt wird, sind es also allein die Produktionsverhältnisse und der institutionelle Überbau, welcher durch sein Stehenbleiben den Kommunikationsschwund zwischen der Kunst und der Gesellschaft verursacht, genau in dem Maße, in dem statt der Kultur die Verdinglichung in die Menschen einwandert.“<sup>1393</sup>

Dialektik der Aufklärung und instrumentelle Vernunft führen in sozioökonomischer Hinsicht zur absoluten Herrschaft des *Tauschprinzips*, also des produktiv-distributiven und monetären Kapitalismus und letztlich der subsummierenden Nivellierung alles Kommunikativen und Kulturellen, d. h. seine Unterordnung unter ökonomisch-praktische Zwecke:

„Seit die Herrschaft von Menschen über Menschen veraltet ist und Ideologie nur noch falsches Bewusstsein, ist die Gleichheit aller zwar hergestellt, aber als falsche: als Subsumtion unter die mechanische Gleichheit der Tauschwertvergleichbarkeit.“<sup>1394</sup>

Kommunikation und Solidarität sind darin nur noch Maskerade und Ideologie, für Adorno das Einverständnis mit dem Ganzen, das das Unwahre ist. Was für alle (generell ideologisch genormten und ersetzbaren) Teilhaber an der falschen, ökonomisch verblendeten Gesellschaft gilt; vom Spitzenpolitiker oder -manager bis hin zur Straßenprostituierten oder dem Kredithai. Das gesamte legale wie illegale „Business“-Spektrum läuft dem Geld als Fetisch bzw. Droge hinterher und vernachlässigt bzw. verliert Leben und Menschlichkeit in einer Paradoxie bis Absurdität, die schon in Schopenhauers Willensmetaphysik treffend analysiert wurde. Das Tauschprinzip als Teil des „universellen Verblendungszusammenhanges“ ist zur abstrakt-künstlichen, völlig unmetaphysischen

<sup>1389</sup> Vgl.: Hielscher, Martin: Schopenhauer und Adorno oder das Unrecht, überhaupt >>Ich<< zu sein. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauers Aktualität. Ein Philosoph wird neu gelesen. Schopenhauer Studien 1/2. Wien 1988, S. 143.

<sup>1390</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 254.

<sup>1391</sup> Vgl. und zitiert nach: Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 248.

<sup>1392</sup> Vgl. Adorno, T. W.: Dissonanzen - Einleitung in die Musiksoziologie.. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 14. In Abschnitten wie „Der Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens“ oder „Die gegängelte Musik“ geht Adorno in „Dissonanzen“ auf die „Musik in der verwalteten Welt“ (so der Untertitel), d. h. ihre Kommerzialisierung, Verwaltung und konformistische Verflachung, ein, bevor er sich in „Einleitung...“ mit adäquateren, ernsthaften Formen von Musik und Musikrezeption befasst. Zur modernen Musik vgl.: Philosophie der neuen Musik. Gesammelte Schriften Band 12.

<sup>1393</sup> Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 192.

<sup>1394</sup> Ebd., S. 198.

und grundfalschen Matrix der modernen (Schein-)Gesellschaft geworden. Die propagierten *Tauschwerte* sind eigentlich simple *Gebrauchswerte*, die ideologisch überbewertet werden:

„Das hat das verdinglichte Bewusstsein vergessen: >>alle Verdinglichung ist ein Vergessen<<. Vergessen wurde an den Dingen, dass sie Gebrauchswerte sind, von Menschen für Menschen gemacht: gesellschaftliche Verhältnisse von Menschen. Vor dem Einwandern der Verdinglichung war die Aura die Mahnung daran.“<sup>1395</sup>

Zu den Dingen verhielte man sich demnach dann adäquat, wenn man das heteronome Tauschprinzip an ihnen vollstreckt. Doch dies bedeutete eine Identifikation mit dem Aggressor. Sofern die Sache die Gesellschaft ist, heißt das, dass die Gesellschaft selbst eine lebendige Abstraktion ist und mit lebenden Menschen nicht mehr viel zu tun hat. Adorno hat seine Sicht des entfremdenden Tauschprinzips im Gespräch mit Gehlen noch konkretisiert:

„Das universale Tauschprinzip [...] schneidet die Qualitäten, die spezifischen Eigenschaften der zu tauschenden Güter, damit auch die spezifischen Arbeitsformen der Produzierenden und die spezifischen Bedürfnisse derer, die sie empfangen, ab. Dieses Moment der Nivellierung liegt darin.“<sup>1396</sup>

Er folgerte aus dieser doppelten Entfremdung, „dass das Subjekt in der Tauschgesellschaft keines ist, sondern in der Tat dessen Objekt...“.<sup>1397</sup> Erich Fromm (1900-1980) hat sich in „Haben oder Sein“ (1976) in vielfacher Form für den Vorrang des *Seins* vor dem *Haben* ausgesprochen. Innerhalb seiner Dialektik von Sein und Schein entlarvt Fromm das Haben, Habenwollen und rastlose Konsumieren als Schein und oft manipulativ ferngesteuerte Status- und Illusionskategorie. Haben ersetzt in übersteigerter Form Identität und Integrität. Tauschprinzip, Verdinglichung und Verblendungszusammenhang, Ich-Schwäche, aber auch starkes, authentisches (Selbst-)Sein, Charakterstärke und andere Elemente „kritischer Theorie“ werden (analog zu Schopenhauer, Hegel und Marx) behandelt. Das Sein verweist insgesamt auf Freiheit, unverfälschte Persönlichkeit und Utopie. Eine Besonderheit dieser Schrift ist die Diagnose und Analyse des „Marketing-Charakters“, einer zunehmend verbreiteten Form von allseits entfremdender Anpassung des Menschen an sein ökonomisch-funktional geprägtes, dabei allerdings vollkommen oberflächliches und mit Illusionen gespicktes Arbeits- und Lebensumfeld. Anpassung, Funktionieren und reibungslose Effizienz sind seine „Ideale“. Er lebt nur nach außen hin und verfügt über keinerlei Innerlichkeit und kein wahres Ich – kann, *will* nicht darüber verfügen.<sup>1398</sup> Die universelle Oberflächlichkeit und Ich-Schwäche des Marketing-Charakters wirken sich auch auf sein praktisch nicht vorhandenes Sozialleben und seinen Umgang mit Menschen wie Dingen aller Art aus: Menschen und Beziehungen sind für ihn fungibel und kontingent.<sup>1399</sup> Status und Vermögen an Geld und funktionalem Fachwissen sind ihm wichtiger. Da in Wohlstandsgesellschaften das Haben und Horten (der hortende Charakter ist die zweite Form abstruser Zwangscharaktere in Fromms Diagnosen) schnell zu Langeweile führt, entwickelt sich hier mit dem Marketing-Charakter bald eine neue Form verkehrten Ehrgeizes: der Mythos, dass reibungsloses Funktionieren Anerkennung und Erfüllung bringt.<sup>1400</sup> Gegen diese pendelnden Charaktere positionierte Fromm die folgende psychologische Utopie bzw. Charakterzeichnung:

„Die neue Gesellschaft und der neue Mensch werden nur Wirklichkeit werden, wenn die alten Motivationen – Profit und Macht – durch neue ersetzt werden: Sein, Teilen, Verstehen; wenn der Marktcharakter durch den liebesfähigen Charakter abgelöst wird und an die Stelle der kybernetischen Religion ein neuer, radikal-humanistischer Geist tritt.“<sup>1401</sup>

---

<sup>1395</sup> Ebd., S. 205.

<sup>1396</sup> Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen. Ist die Soziologie eine Wissenschaft vom Menschen? Ein Streitgespräch. In: Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 236.

<sup>1397</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 107.

<sup>1398</sup> Vgl.: Fromm, Erich: *Haben oder Sein*. München 1976, S. 171.

<sup>1399</sup> Vgl.: Ebd., S. 172-173.

<sup>1400</sup> Vgl.: Ebd., S. 231.

<sup>1401</sup> Ebd., S. 233.

Sie beruht auf der folgenden Lösung, die Fromm mit Meister Eckhart postulierte: „Laut Eckhart ist unser Ziel als Menschen, uns aus den Fesseln der Ichbindung und der Egozentrik, d. h. von der Existenzweise des Habens zu befreien, um zum vollen Sein zu gelangen.“<sup>1402</sup> Adornos analoge Einstellung zu Haben und/oder Sein wird im folgenden kurzen Zitat sehr deutlich: „Mit dem Glück ist es nicht anders als mit der Wahrheit: man hat es nicht, sondern ist darin...“<sup>1403</sup> Doch leider gilt aus Adornos pessimistischer Perspektive wie mit Blick auf die heutige globale Struktur: „Glück ist überholt, unökonomisch.“<sup>1404</sup> Die Reaktivierung der wahren, eigentlichen Vernunft (auch durch Werke der autonomen Kunst, vgl. das *metaphysische Erwachen* durch Kunst bei Schopenhauer in Kapitel II.) und ihr Kampf gegen die falsche, instrumentelle, ist eine der nach wie vor aktuellen und dringenden Hauptaufgaben „kritischer Theorie“. Die spezifische Vernunft Adornos ist dabei nicht Selbstzweck oder auf *Verdinglichung* abzielende Totalität, sondern ein *Mittel*, das die Erfüllung durch *Glück* erreichen soll. Angesichts der Fetischisierung der Mittel zum Zweck will Adorno ein Zweck-Mittel-Verhältnis restituieren, in welchem die Ratio wirklich *nur* ein Mittel darstellt, psychoanalytisch: in welchem das Ich die Bedürfnisse des Es verwirklicht.<sup>1405</sup> Nahezu „simple“ Vernunft und Reduktion aufs Wesentliche bzw. die Rückkehr dazu prägen Adornos seltene konkrete Vorschläge zur Umsetzung von Befreiung und Utopie (die genauso selten sind wie Schopenhauers Entsprechungen). Wie Oscar Wilde sah er die einfache Grundlage einer gerechten und wahrhaft sozialistischen Gesellschaft in der universellen Bekämpfung des *Hungers*.<sup>1406</sup> Gegen das ewige und unvernünftige Wechselspiel von Produktion und Konsum, das dem Schopenhauer'schen Pendel von Langeweile und Schmerz ergänzend entspricht, setzte Adorno wie schon Schopenhauer Ruhe und Frieden als konkrete Ziele:

„>>Sein, sonst nichts, ohne alle weitere Bestimmung und Erfüllung<< könnte an die Stelle von Prozess, Tun, Erfüllen treten und so wahrhaft das Versprechen der dialektischen Logik einlösen, in ihren Ursprung zu münden. Keiner unter den abstrakten Begriffen kommt der erfüllten Utopie näher als der vom ewigen Frieden.“<sup>1407</sup>

#### 4. Kritische Theorie als pessimistische Solidarität, paradoxe Intervention und ästhetische Methode

Gegen die zunehmend affirmativ-starre, sich in verstärkt selbstzweckhafte oder kommerzialisierte Disziplinen vereinzelnde bzw. entfremdende „traditionelle Theorie“ setzte Horkheimer als Programm des Frankfurter „Instituts für Sozialforschung“ die Idee einer „kritischen Theorie“. Diese sollte eine (selbst-)kritisch beobachtende und alle Disziplinen in einen Gesamtzusammenhang (zurück-)versetzende Perspektive einnehmen. Zudem den Individuen wie der Gesellschaft als (strukturellem wie moralischem) Ganzem dienen sowie eine bessere Zukunft ermöglichen. Sie ist als Verbindung von vielseitiger Wissenschaft und realer Geschichte zu verstehen. Mit Horkheimers epochemachendem Aufsatz „Über traditionelle und kritische Theorie“ (1937) kann „kritische Theorie“ von traditioneller und ihrem Feindbild, dem *Positivismus*, abgegrenzt werden: „kritische Theorie“ geht in dem Maße über den Subjektivismus und Relativismus der Positivisten hinaus (deren Interpretation der Wissenschaft durchaus nicht mit ihrem Inhalt gleichgesetzt werden darf), wie sie die Menschheit und ihr Wissen *als Ganzes* behandelt. Es geht ihr darum, den *kognitiven* Gehalt der geschichtlichen Praxis aufzudecken, sie als das zu begreifen, was real, nicht nur gedanklich, den positivistischen

<sup>1402</sup> Ebd., S. 80.

<sup>1403</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 203.

<sup>1404</sup> Ebd., S. 418.

<sup>1405</sup> Vgl.: Schwarz, Ullrich: Entfesselung der Produktivkräfte und ästhetische Utopie. Zu Adornos geschichtsphilosophischer Fundierung der ästhetischen Theorie. In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur Ästhetischen Theorie* Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, S. 455.

<sup>1406</sup> Vgl.: Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 295-296.

<sup>1407</sup> Ebd., S. 298.

„Dualismus von Denken und Sein, Verstand und Wahrnehmung“<sup>1408</sup> aufhebt. Die traditionelle ist somit in der „kritischen Theorie“ aufgehoben, und dialektische Logik hat es nicht mehr mit einem zeitlosen Reich geistiger Weisheit zu tun, sondern wird in einem über Hegel hinausgehenden Sinne *wissenschaftlich*.<sup>1409</sup> Die historische Bedeutung und Mission der „kritischen Theorie“ trägt intervenierende wie utopische Züge und gewinnt eine prophetisch-metaphysische Dimension im Sinne des Judentums und auch von Marx. Sie postuliert eine „wirklich wahre“ Wissenschaft jenseits eindimensionaler Fixierung auf Natur- und Menschenbeherrschung zwecks Ökonomie. Solange die Gesellschaft in bloße Naturgeschichte verstrickt bleibt, solange sie sich nicht „als reales Subjekt konstituiert“ hat, bleiben die Menschen bei allen Triumphen der Naturbeherrschung unfrei. Obwohl sie deren Fortschritt nicht verachtet (was schlechte Romantik wäre), zielt die „kritische Theorie“ nicht auf die quantitative Erweiterung von Naturbeherrschung, sondern darauf, dass diese selber beherrscht und der Vorrang des Ökonomischen endlich gebrochen werde. Dass das gesellschaftliche Sein das Bewusstsein bestimmt, ist für das kritische Denken kein weltanschauliches Bekenntnis, sondern die Diagnose eines aufzuhebenden Zustands.<sup>1410</sup> Horkheimer hat sich in besagtem Aufsatz bzw. Manifest zur Aufgabe „kritischer Theorie“ geäußert und versucht, ihren Spagat zwischen opponierender Kritik am Realen und bessernder Harmonisierung von Idealem und demselben Realen deutlich zu machen: für ihn

„ist das kritische Denken heute durch den Versuch motiviert, über die Spannung real hinauszugelangen, den Gegensatz zwischen der im Individuum angelegten Zielbewusstheit, Spontaneität, Vernünftigkeit und der für die Gesellschaft grundlegenden Beziehungen des Arbeitsprozesses aufzuheben. Das kritische Denken enthält einen Begriff des Menschen, der sich selbst widerstreitet, solange diese Identität nicht hergestellt ist. Wenn von Vernunft bestimmtes Handeln zum Menschen gehört, ist die gegebene gesellschaftliche Praxis, welche das Dasein bis in die Einzelheiten formt, unmenschlich, und diese Unmenschlichkeit wirkt auf alles zurück, was sich in der Gesellschaft vollzieht.“<sup>1411</sup>

Horkheimer wie Adorno und andere Institutsmitglieder sahen dementsprechend die dringende Notwendigkeit einer solchen Theorie aufgrund der zunehmend technokratisch-inhumanen Gesellschaftsentwicklung gegeben: laut Horkheimer „ist die kritische Gesellschaftstheorie als ganze ein einziges entfaltetes Existenzialurteil [vgl. Schopenhauers >>Weltgericht<< in Kapitel II., Anm.]“.<sup>1412</sup> In der Tradition Hegels wird philosophische Erkenntnis innerhalb der „kritischen Theorie“ per se als aufklärerische Kritik und dialektische Negation eines starren und dogmatischen Bestehenden in vernünftiger Theorie und historischer Praxis (die in Adornos negativer Dialektik gipfelt) aufgefasst: „In allem Erkennen steckt ein kritisches, in Wirkliche treibendes Moment. Es verschwindet nur, wenn das Erkennen sich zu Rezept und Propaganda verzerrt.“<sup>1413</sup> Dafür ist eine schonungslose Analyse des Weltelends und dessen Konfrontation mit den Idealen von Aufklärung und Freiheit im Sinne Schopenhauers nötig.<sup>1414</sup> Horkheimer entschied im „Nachtrag“ seines Manifests mit Adorno bzw. diesen vorwegnehmend (vgl. Abschnitt 6.):

„Die dialektische Theorie übt keine Kritik aus der bloßen Idee. Schon in ihrer idealistischen Gestalt hat sie die Vorstellung von einem an sich Guten, das der Wirklichkeit bloß entgegengestellt wird, verworfen. Sie urteilt nicht nach dem, was über der Zeit, sondern nach dem, was über der Zeit ist.“<sup>1415</sup>

---

<sup>1408</sup> Horkheimer, Max: Über traditionelle und kritische Theorie, Nachtrag. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 4, S. 184.

<sup>1409</sup> Vgl.: Schmidt, Alfred: Zur Idee der Kritischen Theorie. Elemente der Philosophie Max Horkheimers. München, Wien 1977, S. 29 ff.

<sup>1410</sup> Vgl.: Ebd., S. 34-35.

<sup>1411</sup> Horkheimer, Max: Über traditionelle und kritische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 4, S. 183-184.

<sup>1412</sup> Ebd., S. 201.

<sup>1413</sup> Aus Horkheimers Aufsatz „Zum Begriff der Vernunft“ (1952). Zitiert nach: Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 4, S. 6.

<sup>1414</sup> Vgl.: S. 11-12 in der Einleitung dieser Dissertation.

<sup>1415</sup> Horkheimer, Max: Über traditionelle und kritische Theorie, Nachtrag. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 4, S. 223.

Die „kritische Theorie“ ist eine Theorie der kritischen Beobachtung und Analyse sowie der noch möglichen *Bewahrung* von Wahrem und Gutem; keine Affirmation und auch keine verbindliche Programmatik. In der Tradition Schopenhauers befasst sie sich schonungslos (wenn auch, ohne im Gegensatz zu diesem die bisherige Geschichte zu verkennen) mit der *Gegenwart*, und zwar der gesamten Gegenwart sowie ihren aktuellen Problemen und Möglichkeiten:

„Ohne Gedanken an die Wahrheit und damit an das, was sie verbürgt, ist kein Wissen um ihr Gegenteil, die Verlassenheit der Menschen, um derentwillen die wahre Philosophie kritisch und pessimistisch ist, ja nicht einmal die Trauer, ohne die es kein Glück gibt. Nach Schopenhauer stellt Philosophie keine praktischen Ziele auf. Sie kritisiert den absoluten Anspruch der Programme, ohne selbst für eines zu werben.“<sup>1416</sup>

Denn ihr Ziel ist letztlich Universalität im Sinne Hegels, wenn auch mit mehr (Selbst-)Bestimmung des Menschen als bei Hegel *und* Schopenhauer: „Die kritische Theorie der Gesellschaft hat dagegen die Menschen als die Produzenten ihrer gesamten historischen Lebensformen zum Gegenstand.“<sup>1417</sup> Was jeweils gegeben ist, hängt nicht allein von der Natur ab, sondern auch davon, was der Mensch über sie und sich vermag. Womit Horkheimer Autonomie und keinesfalls bornierte Naturbeherrschung hervorheben wollte. Die folgende Zusammenfassung der ganzen und letztlich ganzheitlichen Philosophie Adornos trifft auch auf die gesamte „kritische Theorie“ zu: Nicht nur ästhetische Theorie und Philosophie sind aufeinander verwiesen, sie gehen vielmehr mit Gesellschaftstheorie, Geschichtsphilosophie und auch Erkenntnistheorie eine untrennbare Verflechtung ein, weil Kunst an einen Begriff von Wahrheit gebunden bleibt, den Adorno in dem „universellen Verblendungszusammenhang“ verschwinden sieht. Adornos Philosophie will als Versuch gesehen werden, die Marx'sche Kritik der politischen Ökonomie, für ihn im Wesentlichen die Marx'sche Warenanalyse, mit einer Kritik der instrumentellen Vernunft zu verbinden (und damit kritisch noch gegen Marx zu wenden) und beide in seiner Naturkonzeption zu verankern. Die Ästhetik Adornos, als Theorie der Moderne verstanden, ist der konsequente Ausdruck dieser Intention.<sup>1418</sup> Dazu ist die „Ästhetische Theorie“ die heute wohl aktuellste und bedeutendste Schrift Adornos, sein eigentliches philosophisches Vermächtnis. In ihr findet Adornos Denken seine eigentliche Intention und seinen individuellen Status innerhalb der übergeordneten „kritischen Theorie“, deren Wesen als (philosophie-)geschichtliches Ganzes auch Rüdiger Bubner definiert hat:

„Das allgemeine Programm der kritischen Theorie bewegt sich innerhalb einer Spannung, deren Extreme durch Kants Lehre vom Ding an sich und Hegels absolutem Begriff gekennzeichnet sind, während das Feld der Austragung jener Spannung von Marx und den Junghegelianern bereitet ist.“<sup>1419</sup>

Vorbilder dieser Theorie sind wie erwähnt Marx bzw. ein postmodern weiterentwickelter und weiterentwickelnder (Neo-)Marxismus sowie eben Schopenhauer und genauer ihre empörten Analysen des Bestehenden und energischen Forderungen nach mehr *Solidarität im Leiden* und im Kampf für die *Besserung der Verhältnisse*. Schmidt hat sich 1974 mit Horkheimer zu ihren Aufgaben geäußert und dabei das marxistische Element sowie den linken, sozialistisch-utopischen Flügel des Instituts betont: in der frühen „kritischen Theorie“ ging es, ausgehend von Schopenhauer und Marx, um gesellschaftliche Selbstreflexion der traditionellen Wissenschaft. Demgegenüber hat die Aufgabe „kritischer Theorie“ sich unterdessen insofern erweitert, als die Merkmale traditionellen Denkens keineswegs mehr auf die bürgerliche Gesellschaft beschränkt sind. Dass ein einheitliches Subjekt der Geschichte *noch nicht* existiert, wird so gedeutet, als sei der Gedanke als solcher autochthon. Es

---

<sup>1416</sup> Horkheimer, Max: Die Aktualität Schopenhauers. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 138.

<sup>1417</sup> Horkheimer, Max: Über traditionelle und kritische Theorie, Nachtrag. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 4, S. 183-184.

<sup>1418</sup> Vgl.: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin: Kritische Theorie und ästhetisches Interesse: Notwendige Hinweise zur Adorno-Diskussion. In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, S. 29-30.

<sup>1419</sup> Bubner, Rüdiger: Kann Theorie ästhetisch werden? In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, S. 119-120.

kommt jedoch darauf an, resümierte (der frühe [1934], marxistische) Horkheimer den aktuellen Gehalt der „kritischen Theorie“, „diesem freien, das gesellschaftliche Leben bewusst gestaltenden Subjekt zur Existenz zu verhelfen: dieses selbst ist nichts als die ihr Sein selbst regelnde, rational organisierte sozialistische Gesellschaft“.<sup>1420</sup> Sowohl gegen den (Real-)Sozialismus als auch gegen rationale Organisation sollte sich der spätere Horkheimer noch auflehnen. Schmidt konkretisierte die Aufgabenstellung noch und betonte den Bezug „kritischer Theorie“ zur falschen bis absurden Realität bzw. Praxis und deren Verbesserung: es gilt, die großen Einsichten von Marx und Engels weiterzutreiben. Horkheimer und Adorno ging es damals um *Selbstverständigung*, das heißt um eine Theorie, die den geschichtlichen Prozess der Gegenwart nicht nur äußerlich beschreibt, sondern wirklich begreift und so zur umgestaltenden Kraft wird. Geschichte bedeutet für Horkheimer wie Adorno ein Doppeltes: *aktuelle Auseinandersetzung* und *Gedächtnis* vergangenen, irreparablen Unrechts.<sup>1421</sup> Später ging es Horkheimer dementsprechend auch um dialektische Fortschrittskritik im Sinne der Würdigung von (objektiv-technischem) Fortschritt an sich, aber Ablehnung seiner bedrohlichen Nebenwirkungen:

„*Antinomien der kritischen Theorie* Kritische Theorie heute hat sich mindestens genau so sehr auf das zu beziehen, was mit Recht Fortschritt, nämlich technischer Fortschritt, und seine Auswirkung auf Mensch und Gesellschaft heißt. Sie denunziert die Auflösung des Geistes und der Seele, den Sieg der Rationalität, ohne ihn schlicht zu verneinen. [...]“<sup>1422</sup>

Bezogen auf eine der Stärken „kritischer Theorie“, die Interdisziplinarität, bemerkte Schmidt: „Unter den Teilproblemen der Sozialforschung steht die Frage des Zusammenhangs zwischen den einzelnen Kulturgebieten, ihre Abhängigkeit voneinander, der Gesetzmäßigkeit der Veränderung voran.“<sup>1423</sup> Eine der wichtigsten Aufgaben zur Lösung dieser Frage war die Ausbildung einer den Bedürfnissen der Geschichte gemäßen Sozialpsychologie. Für deren Lösung innerhalb des Instituts v. a. der Sozialpsychologe und Psychoanalytiker Fromm verantwortlich war, der den internen Entwicklungsgang vom revolutionär-materialistischen Marxismus hin zum Individuellen, Innerlichen und Psychischen mitprägte: „Aus einer Theorie der Revolution wurde die Theorie einer versäumten Revolution. Deshalb wurde die Zusammenarbeit mit dem Psychoanalytiker Erich Fromm entscheidend.“<sup>1424</sup> Eine Basis von Fromms Denken waren Sigmund Freuds Theorien, die (auf den Kontext dieser Dissertation bezogen) wiederum auf Schopenhauer und dessen Willensmetaphysik basierten, wie Horkheimer betont hat.<sup>1425</sup> Grob schematisiert stellt die „kritische Theorie“ eine Mischung aus Hegels Ganzheitsgedanken, Marx' Gesellschafts-, Kapital- und Geschichtstheorie, Schopenhauers Metaphysik sowie Sozial- wie Fortschrittskritik und jüdischem Glauben bzw. Hoffen dar.<sup>1426</sup> „Aus dieser Geschichtsauffassung, die Leiden und Hoffnung in weltgeschichtlich einmaliger Weise dramatisiert, kommt ein schmerzlicher, sehnsüchtiger Zug in das Denken.“<sup>1427</sup> Auch der Hegel'schen Idee des Welt- und Theorieganzen sowie der Freud'schen Psychoanalyse und ihrer Weiterentwicklung kommt innerhalb „kritischer Theorie“, gerade bei Adorno, Bedeutung zu.<sup>1428</sup> Die „kritische Theorie“ verstand sich als unentfremdeter, nicht instrumentalisiert (Neo-)Marxismus und grenzte sich deutlich vom Realsozialismus in der UdSSR und deren Satellitenstaaten ab. Stalinismus und die sowjetische Auslegung bzw. Umsetzung des *Diamat* (Dialektischer Materialismus) wurden in Frankfurt als willkürlich, korrupt und vulgär verachtet. Ihre schrecklichen sozioökonomischen und kulturellen Folgen sind bis heute in allen ehemaligen Sowjetstaaten (Ostdeutschland eingeschlossen)

<sup>1420</sup> Vgl. und zitiert nach: Schmidt, Alfred: *Zur Idee der Kritischen Theorie. Elemente der Philosophie Max Horkheimers*. München, Wien 1977, S. 3-4.

<sup>1421</sup> Vgl.: Ebd., S. 11 ff.

<sup>1422</sup> Horkheimer, Max: *Notizen 1949-1969*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 6, S. 423.

<sup>1423</sup> Ebd., S. 16.

<sup>1424</sup> Jäger, Lorenz: *Adorno. Eine politische Biographie*. München 2003, S. 75.

<sup>1425</sup> Vgl.: Horkheimer, Max: *Das Schlimme erwarten und doch das Gute versuchen. Gespräch mit Gerhard Rein (1972/1976)*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 454-455).

<sup>1426</sup> Vgl.: Jäger, Lorenz: *Adorno. Eine politische Biographie*. München 2003, S. 14.

<sup>1427</sup> Ebd.

<sup>1428</sup> Vgl.: Ebd., S. 80, 82, 96.

und China deutlich erkennbar. Von den Farcen in Nordkorea und auf Kuba ganz zu schweigen. Die Vertreter der „kritischen Theorie“ sahen sich „zur ausdrücklichen Erklärung veranlasst, dass unsere Forschungen und Schriften im schärfsten Gegensatz zu der Politik und Doktrin stehen, welche von der Sowjetunion ausgehen“.<sup>1429</sup> Mit Blick auf besagten Realsozialismus gewinnt Utopie für Horkheimer wie Adorno etwas Paradoxes, was ihre Notwendigkeit und Berechtigung aber nicht schmälert:

„Utopie als Widersinn [...] Eben deshalb ist die Utopie ein Widersinn, die Idee des Reichs der Freiheit, die ihn überwinden wollte, frommer Selbstbetrug. Trotz allem bleibt nichts übrig als der Versuch, ihn zu verwirklichen. Am Ende gibt die Freiheit sich preis.“<sup>1430</sup>

Horkheimer erläuterte dementsprechend die Herkunft und *fortwährende Aktualität* „kritischer Theorie“, die er als pessimistisch und nonkonformistisch versteht:

„Seit Schopenhauer hat der Pessimismus durch die soziale Entwicklung noch weitere Gründe gefunden. [...] Der Denkende, Nonkonformistische kann jedoch versuchen, von der Kultur nicht wenige Momente zu bewahren, neben vielen anderen, auch die für Schopenhauer wesentlichen Tugenden, Mitleid und Mitfreude, ja, die nicht moderne Sehnsucht nach einem anderen als dem Diesseits.“<sup>1431</sup>

Er stellte sich gegen Marx' theoretisch großartige, aber real und sozial naive Utopien und auf die Seite Schopenhauers, den er im 20. Jahrhundert mehr als nur bestätigt sah.<sup>1432</sup> Es geht letztlich darum,

„die Solidarität zu verbreiten, zu bezeichnen, was im Angesicht des, wenn auch teuer zu bezahlenden so doch notwendigen Fortschritts, zwecks Minderung des Leidens zu verändern und zu bewahren ist. Mit theoretischem Pessimismus könnte eine nicht unoptimistische Praxis sich verbinden, die, des universellen Schlechten eingedenk, das Mögliche trotz allem zu verbessern sucht.“<sup>1433</sup>

Und zwar jenseits aller unsolidarischen Anmaßungen sowie „absoluten“ Grundsätze. Die „kritische Theorie“ schließt auch *Ästhetik* ein und positioniert *Kunst* als subversive bis direkte Alternative zur bestehenden Gesellschaft, als Indikator des Schlechten und Wegweiser zum ästhetisch wie gesellschaftlich Guten. Die Kunst ist bei Horkheimer ein Kanal für Emotionales und Psychologisches, für authentische Humanität. Ein Element von Wahrheit und Freiheit und dem (meta-)physischen „Anderen“. Im zwanzigsten Jahrhundert sah er sie einerseits von egalisierender Musealisierung, andererseits von Kommerzialisierung und Verflachung bedroht. Ihre Unterbewertung als unzweckmäßig und sentimental verbreitet sich. Horkheimer hat den deutlichen Unterschied von Kunst und verwaltet-unfreiem sozialen Alltag hervorgehoben:

„Wie primitive künstlerische Ausdrucksformen versuchen, den Schmerz der Arbeit und des Todes durch Vergegenständlichung zu mildern, enthält auch alle spätere Kunst die menschliche Reaktion auf die Zwänge der gesellschaftlichen Realität. Kunstwerke spiegeln die Welt im Lichte der ungebrochenen humanen Forderung nach Glück und Entfaltung; sie objektivieren Erfahrungen, die noch nicht durch die Alltagssprache ausgedrückt und schematisiert worden sind.“<sup>1434</sup>

Das Kunstwerk reflektiert die Realität in einer Weise, die der Alltagssicht fremd und ihr gegenüber heterogen ist. Es negiert die Verabsolutierung des Praktischen und konventionell Effizienten. Horkheimer sprach sich allerdings ganz im Geiste des „Instituts für Sozialforschung“ für eine Verbindung von Ästhetik und kritischer Soziologie anstelle eines reinen Ästhetizismus aus:

---

<sup>1429</sup> Ebd., S. 213.

<sup>1430</sup> Horkheimer, Max: Notizen 1949-1969. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 6, S. 399.

<sup>1431</sup> Horkheimer, Max: Pessimismus heute. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 231-232.

<sup>1432</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>1433</sup> Ebd., S. 232. Vgl.: Horkheimer, Max: Das Schlimme erwarten und doch das Gute versuchen. Gespräch mit Gerhard Rein (1972/1976). Ebd., S. 467.

<sup>1434</sup> Horkheimer, Max: Zur Soziologie der Kunst. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 5, S. 360-361.

„Was die soziologische Analyse von Kunstwerken letztlich aufspüren will, das ist ihre Macht der Einsicht, ihre Fähigkeit, die Gesellschaft durchsichtig werden zu lassen. [...] Sie zeigt, dass die Unabhängigkeit der Kunst von der Welt praktischer Ziele weitgehend Illusion bleibt, und enthüllt die Komplizenschaft von Kunst und gesellschaftlicher Macht in all ihren Verästelungen.“<sup>1435</sup>

Dies unterscheidet ihn (im Detail, nicht im kritischen Gesamtkontext und -konsens) vom deutlich kunst- und metaphysikkaffineren Adorno. Horkheimer erkennt aber, dass die Kunst viel zu tiefsinnig, dialektisch und variabel ist, um auf eine *einseitig soziologische* Rolle festgelegt zu werden, da eine sinnvolle Grenzlinie zwischen Philosophie der Kunst, Kunstwissenschaft und Kunstsoziologie nur schwer zu ziehen und keine der Disziplinen absolut zu setzen ist.<sup>1436</sup> Ein *rein ästhetisches* Gefühl kann allerdings für Horkheimer nicht vom (falschen) sozialen Kontext getrennt werden. Mit Blick auf die (kunst-)historischen Entwicklungen seit dem 19. Jahrhundert entdeckte er den spezifischen Zusammenhang:

„Gleichzeitig verselbständigte sich das ästhetische Gefühl gegenüber Angst, Ehrfurcht, Überschwang, Ansehen und Wohlstand. Es wurde >>rein<<. Das rein ästhetische Gefühl ist die Reaktion des atomistisch gewordenen privaten Subjekts, das Urteil eines Individuums, das von vorherrschenden gesellschaftlichen Maßstäben abstrahiert. [...] Im ästhetischen Verhalten entäußert der Mensch sich gleichsam seiner Funktion als das isolierte Individuum, zu dem er geworden ist. Die Menschen sind in eben dem Maß frei, sich in Kunstwerken wiederzuerkennen, wie sie der allgemeinen Nivellierung widerstanden haben. Individuelle Erfahrung, wie sie das Kunstwerk verkörpert, ist nicht weniger gültig als die organisierte, welche die Gesellschaft zur Naturbeherrschung einsetzt. Obgleich ihr Kriterium allein in ihr selbst liegt, ist Kunst nicht weniger Erkenntnis als die Wissenschaft.“<sup>1437</sup>

Kunst filtert so Gutes und Solidarisches aus der „Gesellschaft“. Horkheimer betonte den Widerstandsgeist der Kunst gegen Ideologie, soziale Verfehlungen und Lügen mit Nachdruck – Kunst hängt für ihn wie für Adorno in variablen Graden von Direktheit mit Entlarvung, Kampf und stoischer Beständigkeit zusammen:

„Ein Element von Widerstand wohnt der Kunst inne, die es verschmäht, sich gemein zu machen. [...] Seitdem sie autonom wurde, hat Kunst die Utopie bewahrt, die aus der Religion entwich. Der private Bereich aber, dem die Kunst verwandt ist, war stets bedroht. Die Gesellschaft neigt dazu, ihn zu kassieren.“<sup>1438</sup>

Und zwar mit Gewalt, der es mit souveränem Denken entgegenzutreten gilt, da sich ansonsten der folgende Prozess fortsetzt: „Die Gesellschaft entgleitet den Individuen und die Individuen der Gesellschaft.“<sup>1439</sup> Die Gewalt des Herrschaftsprinzips ist von perfider und scheinheiliger bis dreister Bösartigkeit, die durch Nonkonformismus gebrochen werden muss: „Das Böse entstammt nicht der Natur, sondern der von der Gesellschaft gegen das Menschenwesen, das sich entfalten will, geübten Gewalt. [...] Die Wahrheit kann nicht mit herrschenden Sitten paktieren.“<sup>1440</sup> Wie Adorno sah Horkheimer in der Aufdeckung von historisch-politischen, sozialen und (zwischen-)menschlichen Missständen eine der großen Aufgaben der modernen Kunst, die nicht mehr auf Harmonie und Schönheit, sondern auf das Aufdecken von Leid, Lüge und Fehlern abzielt und dementsprechend „unschöne“, dissonante und bizarre Formen bzw. Werke hervorbringt:

„Das Bewusstsein, welches hinter ihnen steht, sieht sich [...] von der Gesellschaft als solcher abgeschnitten und zu grotesken, dissonantischen Ausdrücken gezwungen. Indem diese ungastlichen Werke dem Individuum die Treue halten, gegen die Infamie des Bestehenden, bewahren sie den authentischen Gehalt früherer großer Kunst, sind sie Raffaels Madonnen und Mozarts Opern tiefer

---

<sup>1435</sup> Ebd., S. 362.

<sup>1436</sup> Vgl.: Ebd., S. 363.

<sup>1437</sup> Horkheimer, Max: Neuere Kunst und Massenpsychologie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 4, S. 419-420.

<sup>1438</sup> Ebd., S. 420-422.

<sup>1439</sup> Ebd., S. 436.

<sup>1440</sup> Ebd., S. 423, 430, 433.

verwandt als alles, was heute deren Harmonie nachleiert [...]. Das Kunstwerk ist die einzig adäquate Objektivierung der Verlassenheit und Verzweiflung des Individuums.“<sup>1441</sup>

Im letzten Satz dieses negativen Kunst-Manifests erfährt der Schopenhauer'sche Begriff der adäquaten Objektivierung im Kunstwerk (s. Kapitel II.) eine Aktualisierung. Bei Adorno gibt es eine der Horkheimers entsprechende Konzeption, die eine gesellschaftliche und geschichtliche bis utopische Relevanz „unharmonischer“ Kunstwerke postuliert: die „Immanenz der Gesellschaft im Werk“ kommt zustande, weil „die Gesellschaft [...] wesentlich die Substanz des Individuums ist“. *Geschlossene* Werke, von Adorno den auratischen Benjamins gleichgestellt und als vorsektive vom Erkenntnisvermögen ausgeschlossen, sind seit dem Auraverlust unmöglich, weil durch ihn die bürgerliche Gesellschaft unwahr wurde. Es bleibt das fragmentarische Werk, das „im Stande der vollkommenen Negativität die Utopie“ meint. Umgekehrt ist das Erkennen des Gehalts authentischer Werke die Aufgabe philosophischer *Ästhetik*, die dadurch, dass dieser Gehalt *Geschichte* ist, selbst unmittelbar *Geschichtsphilosophie* wird. So verschmelzen bei Adorno Ästhetik und Geschichtsphilosophie: „Kunstwerke analysieren heißt soviel wie der in ihnen aufgespeicherten immanenten Geschichte innezuwerden.“<sup>1442</sup> Ein klarer Gegensatz zum ahistorischen Ästhetiker Schopenhauer. Adorno hat sich bzw. seine Ästhetik entsprechend sozial- und harmoniekritisch positioniert und einmal mehr von Georg Lukács abgegrenzt: „Lukács denkt kunstfremd, wo er typische >normale< Werke atypischen und und darum abwegigen gegenüberstellt.“ So postulierte Adorno genau das Gegenteil, subjektive Erfahrung habe Bilder einzubringen, die nicht Bilder von etwas sind – und eben dadurch kollektive Wesen sind; also konsumierbar, verständlich. In der *Deformation* der formalen Mittel im Kunstwerk formiert sich der nonkonformistische Widerstand in der Gesellschaft bzw. *gegen die Gesellschaft und gegen die Welt*. Das Abweichen von der Empirie, die empirische Deformation ist nahezu Voraussetzung für ein Kunstganzes. Auch das sublimste Kunstwerk bezieht Stellung zur Realität, indem es aus deren Bann heraustritt (vgl. Schopenhauer in Kapitel II). Man malt, nach Schönberg, ein Bild, nicht, was es darstellt. Nur „vom Subjekt organisierte Kunstwerke vermögen ... was die subjektlos organisierte Gesellschaft nicht zulässt“. Diesen Doppelcharakter der Kunst als *autonom* und *fait social* sieht und betonte Adorno scharf.<sup>1443</sup> Bis ins Material und die technischen Details hinein spricht ein wahres Kunstwerk gesellschaftliches wie individuelles Leid aus, gibt historische und gesamtgesellschaftliche Entwicklungen und Fehlentwicklungen wieder. Stimmig können darum diejenigen Werke heißen, in denen die Arbeit am Material konsequent genug vorangetrieben ist, um die Weltdeutungen der Rezipienten zu verändern. Alltägliche Erfahrung wird in der Kunst in Material verwandelt. Solche Beziehungen der genuin ästhetischen Formprobleme zur Lebenswelt und ihrer Kritik definierte Adorno folgendermaßen: „Nichts in der Kunst, auch nicht in der sublimiertesten, was nicht aus der Welt stammte, nichts unverwandelt.“<sup>1444</sup> Die Techniken der ästhetischen Form und ihr Bemühen um Stimmigkeit stehen im Dienst der Wahrheit, wie sie in Kunstwerken erscheinen kann. Sie sind jedoch nicht die Wahrheit der Kunst selbst, die sich letztlich erst in der Rezeption realisieren kann. Die Techniken stellen lediglich die „Konstruktion“ der Werke und damit der *Ersichtlichkeit* des (Wahrheits-)Gehaltes bzw. seines (nichtbegrifflichen) *Ausdrucks* dar, wie man Adornos „Ästhetik 1958/59“-Vorlesung entnehmen kann:

„Der Begriff der Konstruktion bedeutet also [...] eigentlich nichts anderes als die Anstrengung, rein aus der Sache und rein aus den Postulaten der Sache heraus – aber durch alle Anstrengungen des organisierenden künstlerischen Bewusstseins – eben jene Objektivität herauszuholen, die früher einmal von den den Künstlern vorgegebenen geltenden Formen, sei's wirklich oder sei's stets bloß vermeintlich, garantiert gewesen ist, ohne dass man irgendwelche Anleihen macht. Der Ausdruck Konstruktion – der ja bedeutet, dass der Künstler oder das Subjekt die Organisation des Materials konstruierend vollbringen

<sup>1441</sup> Ebd., S. 424-425.

<sup>1442</sup> Vgl. und zitiert nach: Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 198-199.

<sup>1443</sup> Vgl. und zitiert nach: Raddatz, Fritz J.: Der hölzerne Eisenring: Georg Lukács und Theodor W. Adorno. In: Ders.: Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie. Hamburg 1979, S. 155.

<sup>1444</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 209.

muss, im Gegensatz zu dem Begriff der Form, der diese Leistung gewissermaßen dogmatisch als eine bereits vollzogene voraussetzt.<sup>1445</sup>

Künstlerisch-improvisatorische Praxis wird hier abstrakt-formaler Begrifflichkeit und Theorie entgegengesetzt. Diese *Konzentration auf das Werk/die Sache selbst* hat Adorno allerdings letztlich wie so vieles von Hegel übernommen, auf dessen Einfluss er am Anfang der Vorlesung so deutlich wie selten eingegangen ist. Er betonte,

„dass ich mich [...] doch dem Hegel'schen Verfahren außerordentlich nahe und verpflichtet weiß [...] dass das Schöne selbst nicht bloß ein Formales und nicht bloß etwas Subjektives sei, sondern etwas in der Sache selbst [...] dass das Schöne etwas Objektives, etwas Substantielles [...] ist [...]. Es gibt [...] in der Ästhetik nicht eine Methode, die sich losgelöst von der Sache selbst darstellen würde.“<sup>1446</sup>

Ernst Grohotolsky hat diese letztlich materialistische Schönheitskonzeption auf folgende These hin zugespitzt: „Adornos Ästhetik ist in ihren zentralen Teilen der Versuch, den Ursprung autonomer Kunstproduktion materialistisch zu fundieren.“<sup>1447</sup> Dies geht durchaus auch über das rein Materielle hinaus. Gemeint ist damit die Möglichkeit der Kunst, der Irrationalität der Empirie den Versuch einer gerechten, rationalen Gestaltung entgegenzusetzen und darin den Zustand realer Versöhnung zu antizipieren, die Utopie festzuhalten.<sup>1448</sup> Der Technik und Materialität im Kunstwerk kommt so eine Vermittlungsfunktion zu: „Denn kein Gehalt ist in der Kunst gegenwärtig, der nicht vermittelt wäre in der Erscheinung, und Technik ist der Inbegriff solcher Vermittlung.“<sup>1449</sup> Ein im Sinne solcher Konzentration „konstruiertes“ Kunstwerk verfügt – eben im Bereich der Technik und Materialbeherrschung – über innovative, progressive bis utopisch und metaphysisch aufgeladene, alle gesellschaftlichen Zwänge transzendierende Möglichkeiten. Möglichkeiten, die (bisher) *nur der Kunst* gegeben sind – zunehmende ästhetische Materialbeherrschung bedeutet gewissermaßen Fortschritt, den Adorno nicht für die Geschichte, aber die Kunst anerkennt: „Weil es in der Welt noch keinen Fortschritt gibt, gibt es einen in der Kunst.“<sup>1450</sup> Der künstlerische Fortschritt hat eine differenziertere ästhetische Erfahrung zur Folge, was die Kunstentwicklung in Gegensatz zur gesellschaftlichen setzt. Die Realität ist innerhalb der Kunst ein dialektisch aufzuhebender Gegenpol. Adorno ersehnte die Möglichkeit des historischen Fortschritts, sah aber faktisch überall Repression und Regression.<sup>1451</sup> Und genau deshalb ist das Kunstwerk – trotz oder gerade wegen seiner Erhabenheit – in keinsten Weise blind für die (gesamt-)gesellschaftliche Realität:

„Allgemein lässt sich sagen, dass Kunst den Geist >>der Gesellschaft, in der sie ist und die in ihr ist<< zu fassen imstande ist. Nach Adorno stellt sie ein >>Seismogramm der Realität<< (14, S. 379) [...] dar, aber ein >>unversöhntes<<, d. h. sich ihr entgegensetzendes. Kunst spiegelt immanent die destruktiven und, wenn vorhanden, die zukunftssträchtigen Tendenzen der Zeit. Heutzutage ist sie jedoch vor allem >>Chiffre des Leids<<.“<sup>1452</sup>

Es ist im Falle moderner Kunst im höchsten Maße zugleich nach außen hin (scheinbar bzw. scheinend) reduziert und nach innen intellektualisiert, tiefsinnig und bedeutsam. Genau dies ist seine „Verhaltensweise“, seine Daseinsberechtigung, nicht jedoch seine instrumentelle, harmonisierende Aufgabe. Sein Gelingen kennzeichnet sich (wie bei Schopenhauer) durch *das Verschwinden des Subjekts im Werk*, nicht durch Anbiederung an die Realität. Eben nicht soll Kunst neue Ordnung

---

<sup>1445</sup> Adorno, T. W.: Ästhetik 1958/59. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 3. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2003, S. 103, 115.

<sup>1446</sup> Ebd., S. 12-13, 16.

<sup>1447</sup> Grohotolsky, Ernst: Ästhetik der Negation: Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas. Versuch über die Aktualität der „Ästhetischen Theorie“ Theodor W. Adornos. Hochschulschriften Literaturwissenschaften Band 62. Königstein im Taunus 1984, S. 19.

<sup>1448</sup> Vgl.: Ebd., S. 27.

<sup>1449</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 18.

<sup>1450</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 310.

<sup>1451</sup> Vgl.: Sauerland, Karol: Einführung in die Ästhetik Adornos. Berlin, New York 1979, S. 131, 135-137.

<sup>1452</sup> Ebd., S. 149-150.

schaffen oder nur scheinen lassen, sondern Chaos in die Ordnung einer totalen Welt bringen. Hier liegt die (romantisch inspirierte) Radikalität des Artistischen – nicht im Kunstbau einer vorgespiegelten oder vorformulierten, harmonisierenden Humanität.<sup>1453</sup>

Herbert Marcuse hat den Zusammenhang von (Vor-)Schein der Kunst bzw. des einzelnen Kunstwerks und Utopie in großer Analogie zu Adorno definiert: Kunst spiegelt nicht nur reales *Leid*, sondern auch die dadurch notwendige reale Möglichkeit zur *Besserung*. So

„erschließt die Kunst eine andere Dimension der bestehenden Wirklichkeit: die der möglichen Befreiung. Das ist freilich Schein, aber ein Schein, worin eine neue Wirklichkeit sich kundtut. Dies geschieht nur, sofern Kunst von sich aus Schein sein *will*: lieber eine unwirkliche Welt als die bestehende.“<sup>1454</sup>

An anderer Stelle lobte Marcuse die Autonomie der Kunstwerke in diesem Kontext

„als Qualität der ästhetischen Form, die den gesellschaftlichen Verhältnissen gegenüber weitgehend autonom ist. Die Kunst protestiert gegen diese Verhältnisse, indem sie sie *transzendiert*. In dieser Transzendenz bricht sie mit dem herrschenden Bewusstsein, revolutioniert sie die Erfahrung.“<sup>1455</sup>

Die Autonomie der ästhetischen Form hat wie alles bei Marcuse und wie bei Adorno gesellschaftliche Relevanz: „In sinnlicher Konkretion steht die Kunst gegen die Gesellschaft. Ihre Autonomie enthält den kategorischen Imperativ: es muss anders werden.“<sup>1456</sup> Erst wenn das Bestehende aufhört, können Menschheit und Natur befreit und zu ihrem Besseren entwickelt werden. Doch solange gilt noch folgende, differenziert ästhetische Utopie:

„Die Autonomie der Kunst reflektiert die Unfreiheit der Individuen in der unfreien Gesellschaft. Wären die Menschen frei, dann wäre die Kunst Ausdruck und Form ihrer Freiheit. [...] Aber die bloße Negation wäre abstrakt, die schlechte Utopie. Die Utopie, die in der großen Kunst zur Erscheinung kommt, ist niemals die bloße Negation des Realitätsprinzips, sondern seine Aufhebung, in der noch sein Schatten auf das Glück fällt.“<sup>1457</sup>

Kunstintern betrachtet sind autonome, eben hermetische Kunstwerke dabei so exzentrisch, ja egozentrisch wie ein verschrobenes Genie oder ein monadischer Intellektueller und anderen Kunstwerken im Gegensatz zu jeglicher idealistischer Systematik bzw. Kunsttotalität *feindlich* gesinnt.<sup>1458</sup> Diese Anmaßung muss allerdings geschichtsbedingt relativiert werden: das einzelne Kunstwerk steht immer den tradierten Formen und Kategorien vergangener Werke gegenüber, auf die es sich bezieht, indem es sie fortsetzt, erweitert oder bewusst negiert. Das stiftet den Zusammenhang der Geschichte von Kunst, die der Rezeption eine Identifikation neuer künstlerischer Phänomene gestattet. Qualitative Änderungen und Fortschritte sind somit als *bestimmte Negation* begreifbar. Die Werke üben Kritik aneinander.<sup>1459</sup> Anhand moderner Kunst wird die Dialektik der *Historizität* von Kunst deutlich: Fixierung auf die vergangene Kunst und Fetischisierung von Tradition gelten Adorno, der gelungene „klassische“ Kunstwerke durchaus schätzte und bewahren wollte, als verschleiende Ideologie übelster Sorte, die reale Missstände verdrängen soll: „Zu den aufgewärmten Ewigkeitswerten verführt das Argument, die ästhetische Qualität von Werken aus der vorbürgerlichen Zeit sei durch Rundheit, Einstimmigkeit, unmittelbares Einleuchten der neueren Kunst überlegen.“<sup>1460</sup>

---

<sup>1453</sup> Vgl.: Ebd., S. 156.

<sup>1454</sup> Marcuse, Herbert: Konterrevolution und Revolte. Frankfurt am Main 1973, S. 104-105.

<sup>1455</sup> Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. München, Wien 1977, S. 7.

<sup>1456</sup> Ebd., S. 23.

<sup>1457</sup> Ebd., S. 76-77.

<sup>1458</sup> Vgl.: Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 132-133.

<sup>1459</sup> Vgl.: Grohotolsky, Ernst: Ästhetik der Negation: Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas. Versuch über die Aktualität der „Ästhetischen Theorie“ Theodor W. Adornos. Hochschulschriften Literaturwissenschaften Band 62. Königstein im Taunus 1984, S. 29.

<sup>1460</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 9.

Hochwertige moderne Kunst, nicht mehr an Tradition und Stile gebunden, deckt neue Bedeutungs- und Wahrheitsebenen auf und „zerstört zugleich den ideologischen Schein glückvoller Geborgenheit, den das Vergangene vielfach nur darum annimmt, weil das alte Leiden darin nicht mehr zu lesen ist als Chiffre des Leidens der gegenwärtigen Welt“. Den Rückgriff aufs Vergangene erklärte Adorno damit, „dass substantielle Normen fehlen; dass ihre Verkündigung einem Willkürakt entspringen müßte und zwielichtig bliebe. Dem Vergangenen aber traut man Substantialität zu. Nur verkennt man, dass der Prozess, der sie tilgte, irreversibel ist.“<sup>1461</sup> Diese Irreversibilität des Erlöschens von (ästhetischer) Bedeutung, Sinnstiftung und Macht entspricht Hegels These vom „Ende der Kunst“ als deren Verlust von normativer Bedeutung (vgl. Kapitel I.). Dies läuft auf folgende zeitlose, ideologiekritische, antikonservative Schlußfolgerung Adornos hinaus:

„Real verlorene Tradition ist nicht ästhetisch zu surrogieren. Eben das tut die bürgerliche Gesellschaft. Auch die Gründe dafür sind real. Je weniger ihr Prinzip duldet, was ihm nicht gleicht, desto eifriger beruft es sich auf Tradition und zitiert, was dann, von außen, als Wert erscheint.“<sup>1462</sup>

Für Marcuse ist die *antibürgerliche*, der konventionellen Welt bewusst widersprechende Aufgabe moderner Kunst „die Negation des gesamten Universums, worin Kunst sich bisher bewegt hat, das Bemühen, die geschichtliche Funktion von Kunst zu ändern“.<sup>1463</sup> Dies beginnt im kontemplativen Verhalten des Rezipienten, dessen Blick auf die Welt sich dank der Kunst spontan ändert (und zwar nicht wie bei Schopenhauer in Richtung *Objektivität*, sondern mit dem Ziel unverfälschter *Subjektivität*):

„Das Subjekt tritt aus dem Kontext der Tauschverhältnisse und Tauschwerte (die wirklichen Werte der bürgerlichen Gesellschaft!) heraus und tritt in eine wesentlich andere Dimension (die seiner eigenen Subjektivität) ein... Der Bereich der Verwirklichung der Person, des Individuums verlegt sich von dem des Leistungsprinzips und Profitmotivs in die Dimension der aus diesem Bereich ausgeschlossenen inneren Kräfte: Kontemplation, Gefühl, Einbildungskraft.“<sup>1464</sup>

Die kunstaffinen Menschen lernen ganz individuell und exklusiv etwas „das sie die verfremdende Sprache des Werks hören und sehen lässt, was die der gegebenen Realität nicht mehr aussprechen kann, oder *noch nicht*, oder nie“.<sup>1465</sup> So sind (moderne, das moderne Leben reflektierende und dem aktiven Rezipienten verdeutlichende) Kunstwerke im Sinne Adornos autonom sowie absichtlich disharmonisch und dialektisch bis hin zur inneren Unstimmigkeit. Sie sind daher nach außen hin offen, mitwirkender Rezeption, aktivem Nachvollzug ihres Wahrheitsgehaltes aufgeschlossen.<sup>1466</sup> All das Disharmonische, Unverständliche dieser authentisch-autonomen Kunstwerke macht gerade ihr inneres wie äußeres Wesen und ihren Wahrheitsbezug aus: „Es bedarf des Absurden, um dem objektiven Wahnsinn nicht zu erliegen [vgl. Albert Camus, Anm.]“.<sup>1467</sup> Marcuse schrieb über Adornos Konzeption: „Nach Adorno antwortet Kunst auf den totalen Charakter der Repression und Verwaltung mit ebenso totaler Entfremdung.“<sup>1468</sup> Die *Asozialität* von Kunst und vor allem einzelner Kunstwerke ist innerhalb dieses Prozesses positiv und als wahre Sozialität antizipierend zu bewerten, was Adorno beispielsweise an zwei Stellen der „Ästhetische(n) Theorie“ getan hat: „Das Asoziale der Kunst ist bestimmte Negation der bestimmten Gesellschaft. [...] Asozialität wird zur sozialen Legitimation von Kunst. Um der Versöhnung willen müssen die authentischen Werke jede Erinnerungsspur von

---

<sup>1461</sup> Ebd., S. 12.

<sup>1462</sup> Ebd., S. 31.

<sup>1463</sup> Marcuse, Herbert: *Konterrevolution und Revolte*. Frankfurt am Main 1973, S. 99.

<sup>1464</sup> Marcuse, Herbert: *Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik*. München, Wien 1977, S. 15.

<sup>1465</sup> Ebd., S. 76.

<sup>1466</sup> Vgl.: Raddatz, Fritz J.: *Der hölzerne Eisenring: Georg Lukács und Theodor W. Adorno*. In: Ders.: *Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie*. Hamburg 1979, S. 156-157.

<sup>1467</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 381.

<sup>1468</sup> Marcuse, Herbert: *Konterrevolution und Revolte*. Frankfurt am Main 1973, S. 136.

Versöhnung tilgen.<sup>1469</sup> Die Asozialität der Kunstwerke bei Adorno entspricht somit der Asozialität des Genies bei Schopenhauer. Das artistisch bzw. technisch hochwertige, aber im erwähnten Sinne asoziale *Werk selbst* muss Ausdruck und Sprache hervorbringen, nicht bloß sein Inhalt/Gehalt oder sein Zusammenhang mit anderen Werken. Wenn Adorno sich gegen die Hegel'sche Inhaltsästhetik als eine der Stoffe wendet (vgl. Kapitel I.), ihre rohe Beziehung auf Gegenstände gar eine „Banausie“ nennt, dann vollzieht er gleichzeitig eine Abwehr der Diffamierung des virtuos Elements und des Hermetischen in der Kunst. Der „Unverständlichkeit“ hermetischer Kunstwerke setzt Adorno den *Rätselcharakter* aller Kunst entgegen.<sup>1470</sup> Denn Begriffe wie Rezeption, Kunstgenuss, Geschmacksbildung, Identifikation, Katharsis und Kommunikation sind in der „Ästhetische(n) Theorie“ stets unter pejorativen Vorzeichen beschrieben, als falsches Verhältnis zur Kunst, das den Konsumenten im Zeitalter der Kulturindustrie unentrinnbar kennzeichnet.<sup>1471</sup> Diese Feststellung lässt sich durch die folgende von Karl Markus Michel ergänzen, der ebenfalls Adornos Ablehnung „angenehmer“ Rezeption hervorhebt:

„Ein anderes als gespaltenes – >genussfeindliches< – Verhältnis zur Kunst scheint Adorno nicht dulden zu wollen, obwohl er gelegentlich einräumt, ohne ein Restmoment von naivem Genuß, selbst faulem Zauber (das in der Ästhetik-Vorlesung von 1958/59 noch beträchtlich war) sei keine Kunst denkbar. Aber er misstraut ihm. Lieber ist ihm der Schock, die Peitsche. [...] Kunst lockt nicht mehr, sie züchtigt.“<sup>1472</sup>

Das Hermetische autonom-moderner Kunst bedingt auch eine zunehmende Auflösung von Gattungen und Stilen zugunsten individueller, innovativer und *werdender* Werke. Improvisation und Freiheit spielen bei ihrer Werdung eine große, mit der strengerer Tradition kaum noch vermittelbare Rolle. Nach Adorno: „Müssen große Kunstwerke, um es zu werden, Glück haben [...]“.<sup>1473</sup> Dies ist die Dialektik von *Kunst* und *Künsten*. Der damit verbundene Traditionsverlust, den Adorno begrüßt, ist darin mit einem begleitenden Verlust von *Metaphysik* kombiniert, den er bedauert:

„Zu harmlos allerdings wäre eine Ansicht vom Übergang der Künste in die Kunst, welche nicht ein Moment des Gehalts in sich einbegriffe, das selber nicht ästhetisch ist. Die Geschichte der neuen Kunst ist die nach unwiderruflicher Logik verlaufende von metaphysischem Sinnverlust.“<sup>1474</sup>

Doch auch, wenn so viel verloren ging und immer noch geht, muss Kunst fortbestehen (vgl. Abschnitt 7.), was ihr auch in Zukunft – veränderte (nämlich kritisch reflektierte, undogmatische), aber konstante – metaphysische Bedeutung sichert. Und zwar als Zufluchtsstätte von Metaphysik und Utopie *überhaupt*:

„Während die Situation Kunst nicht mehr zulässt – darauf zielte der Satz über die Unmöglichkeit von Gedichten nach Auschwitz – bedarf sie doch ihrer. Denn die bilderlose Realität ist das vollendete Widerspiel des bilderlosen Zustands geworden, in dem Kunst verschwände, weil die Utopie sich erfüllt hätte, die in jedem Kunstwerk sich chiffriert. Solchen Unterganges ist Kunst von sich aus nicht fähig. Darum verzehren sich aneinander die Künste.“<sup>1475</sup>

<sup>1469</sup> Adorno, T. W.: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 335, 348.

<sup>1470</sup> Vgl.: Jauß, Hans Robert: *Negativität und ästhetische Erfahrung*. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive. In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur Ästhetischen Theorie* Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, S. 158.

<sup>1471</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>1472</sup> Michel, Karl Markus: Versuch, die >>Ästhetische Theorie<< zu verstehen. In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): *Materialien zur Ästhetischen Theorie* Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, S. 51.

<sup>1473</sup> Adorno, T. W.: *Ohne Leitbild*. *Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main 1973, S. 179.

<sup>1474</sup> Ebd., S. 187.

<sup>1475</sup> Ebd., S. 192. Marcuse hat die Notwendigkeit von Kunst mit ihrem exklusiven Zuwachs an Sein und Bedeutung für Welt und Menschheit begründet:

Die befreiende und utopisch-verweisende geschichtliche Mission von Kunst hat Adorno in ihrer präfigurativen Kraft gesehen. Das im ästhetischen Schein konfigurierte Wahre zu realisieren hieße, das Kontinuum von Geschichte als einer Herrschaftsgeschichte zu transzendieren. Die bloße Existenz der Kunst als *Bewusstsein von Nöten* (Hegel, vgl. Kapitel I.) und Expression realen Leidens legt Rechenschaft davon ab, dass Geschichte diesen Schritt erst noch mit Bewusstsein vollziehen müsste.<sup>1476</sup>

Genau damit befasst sich das Werk Herbert Marcuses, der Leben, Politik und Kunst in einer revolutionären Besserungsmision verbinden wollte:

„Die ästhetische Form wird sich weiterhin in dem Maße verändern, wie es der politischen Praxis gelingt, eine bessere Gesellschaft aufzubauen. Bestenfalls wäre ein der Kunst und der Wirklichkeit gemeinsames Universum ins Auge zu fassen, in dem allerdings die Kunst ihre Transzendenz behielte [was insgesamt stark an die Frühromantik erinnert, vgl. Kapitel I. und II., Anm.]“<sup>1477</sup>

In diesem Universum gäbe es „Bemühungen, die einem langfristigen Ziel dienen sollen: die Trennung zwischen der geistigen und der materiellen Kultur aufzuheben“.<sup>1478</sup> Das Ziel Marcuses ist genaugenommen und ähnlich wie in Adornos negativer Dialektik ein *Weg*: der der *permanenten Revolution*, der kontinuierlichen kritischen Weiterentwicklung hin zum Besseren: „Diese Revolution will die Stillstellung des Willens zur Macht, die Befriedigung im Genuss des Daseienden, die Abschaffung der menschenunwürdigen Arbeit, die Schönheit als Lebenswelt.“<sup>1479</sup> Diese revolutionäre Mission, über deren Gelingen man heute streiten kann und immanent *muss*, richtet(e) sich an Menschen,

„die den technologischen und ideologischen Schleier weggerissen haben, der das, was geschieht, der die verrückte Rationalität des Ganzen verdeckt [vgl. Schopenhauer und Adorno, s. u., Anm.] – [...], die die Freiheit erlangt haben, ihre eigenen Bedürfnisse zu entwickeln, ihre eigene Welt in Solidarität aufzubauen. Das Ende der Verdinglichung ist der Anfang des Individuums: des Subjekts eines radikalen Neubaus.“<sup>1480</sup>

Marcuse sah Kunst als einerseits transzendent-erhaben und eigengesetzlich-autonom, andererseits aber in einem revolutionären Kontext, in dem es darum geht, die Gesamtgesellschaft zu verändern und kommunikativ aufklärend dafür zu sorgen, dass *der affirmative Charakter der Kultur*<sup>1481</sup>, auch der Kunst selbst, gebrochen bzw. weiterentwickelt wird: Kunst „drückt vor allem ein Bedürfnis aus nach wirksamer *Kommunikation* der Anklage des Bestehenden und der Ziele der Befreiung“<sup>1482</sup> aus. Marcuses ästhetisches Gegenprogramm zielte auf eine natürliche, entsublimierte und freie Kunst:

---

„Die in der Kunst gemeinte Welt ist nicht und niemals die gegebene Alltagswelt; sie ist aber auch keine bloße Phantasiewelt, Illusion etc. [...] Und doch ist die Welt des Kunstwerks in der Tat >>unwirklich<< im Alltagsinn: es ist eine *fiktive* Wirklichkeit – aber sie ist unwirklich nicht weil sie weniger, sondern weil sie *mehr* und qualitativ *anders* ist als die gegebene. Als fiktive Welt, als >>Schein<<, ist sie *wahrer* als die Alltagswelt, die durch ihre Produktionsweise mystifiziert ist“ (Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. München, Wien 1977, S. 61).

<sup>1476</sup> Vgl.: Paetzold, Heinz: Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse. Düsseldorf 1974, S. 101.

<sup>1477</sup> Marcuse, Herbert: Konterrevolution und Revolte. Frankfurt am Main 1973, S. 140.

<sup>1478</sup> Ebd., S. 102.

<sup>1479</sup> Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. München, Wien 1977, S. 77.

<sup>1480</sup> Marcuse, Herbert: Konterrevolution und Revolte. Frankfurt am Main 1973, S. 151.

<sup>1481</sup> Vgl. Marcuse, Herbert: Über den affirmativen Charakter der Kultur. In: Ders.: Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt am Main 1965, S. 56 ff.

<sup>1482</sup> Marcuse, Herbert: Konterrevolution und Revolte. Frankfurt am Main 1973, S. 95.

„Gesucht werden Kunstformen, welche die Erfahrungen des Körpers (*und* der >>Seele<<) ausdrücken, aber nicht als Mittel der Arbeitskraft und des Verzichts, sondern der Befreiung. Gesucht wird nach einer *sinnlichen Kultur* [...]“<sup>1483</sup>

Diese vitalistische Konzeption erinnert in vielem an Adornos, ist aber wesentlich positiver, freud- und hoffnungsvoller. Und wesentlich näher an Nietzsche als an Schopenhauer oder gar Hegel: „Die Kunst kämpft gegen die Verdinglichung, indem sie die versteinerten Menschen und Dinge zum Sprechen bringt – zum Singen, vielleicht zum Tanzen.“<sup>1484</sup> Sie will laut Marcuse „das Vergehen des Leids und die Ewigkeit der Lust – *gegen* das Realitätsprinzip“.<sup>1485</sup>

## 5. Schopenhauer und Adorno: Freiheit und Befreiung in der Kunst

Nicht-Identität und Konstellation entstehen bereits bei Schopenhauer als Kritik an Hegel und dessen allumfassend-affirmativem Totalitätsmodell. Dadurch wird der Grundstein eines freieren, kritischeren und ambvalenteren Denkens gelegt, auf das Adorno und die „kritische Theorie“ im Allgemeinen später aufbauen können. Schopenhauer versucht, die Einheit seines Gedankenorganismus nicht absolut festzulegen, sondern die intendierte Einheit approximativ einzukreisen.<sup>1486</sup> Seine (Schopenhauers wie Adornos) konstellare Philosophie ist keine der fixierten Einheit im Sinne einer positiv-progressiven Totalität; „sie kennzeichnet vielmehr eine Dialektik, der jedes versöhnende Aufheben im Sinne Hegels fremd ist“.<sup>1487</sup> Schopenhauers bipolar-negative Dialektik bereitet die Adornos vor, da sie besonnen reflektierend

„der Differenz von Begriff und Sache eingedenk bleibt [mit Adorno im Gegensatz zu Hegel, Anm.], der dem apriorisch-idealistischen Identitätsdenken Einheit gebietet. Erstaunlich und bewundernswert ist gerade, dass Schopenhauer Nicht-Identisches – von Wille und Erkenntnis, von Irrationalem und Rationalem – eingesteht und ertragen kann.“<sup>1488</sup>

Adorno hat den metaphysischen wie humanistischen Wert einer solchen Dialektik sowie ihre historische Bedeutung hervorgehoben. Im Abschnitt „Vor Mißbrauch wird gewarnt“ aus den „Minima Moralia“ beschäftigte sich Adorno mit der dialektischen Methode, die sein eigenes Denken und das der „kritischen Theorie“ überhaupt konstituiert. Sie ist für ihn „Asyl allen Gedankens der Unterdrückten, selbst des nie von ihnen gedachten [...]“. Ihre Wahrheit oder Unwahrheit steht daher nicht bei der Methode als solcher, sondern bei ihrer Intention im historischen Prozess.<sup>1489</sup> Die total-rationale und eben methodische Identitätslösung Hegels ging für Schopenhauer deshalb nicht auf, weil der Wille im Gegensatz zum Hegel'schen Weltgeist in sich zutiefst irrational ist: „Daher muß die wirkliche, positive Lösung des Räthsels der Welt etwas seyn, das der menschliche Intellekt zu fassen und zu denken völlig unfähig ist.“<sup>1490</sup> Am Ende seines vierteiligen Vorlesungszyklus bilanzierte Schopenhauer das Opake des menschlichen Daseins:

„>>Die Dunkelheit welche über unser Daseyn verbreitet ist, [...] sie ist absolut und ursprünglich: sie ist daraus erklärlich daß das innre und ursprüngliche Wesen der Welt nicht *Erkenntniß* ist, sondern allein *Wille*, ein erkenntnißloses. Die Erkenntniß überhaupt ist sekundären Ursprungs, ist ein Accidentelles und Außeres: darum ist nicht jene Finsterniß ein zufällig beschatteter Fleck mitten in der Region des Lichtes;

---

<sup>1483</sup> Ebd., S. 98.

<sup>1484</sup> Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. München, Wien 1977, S. 77.

<sup>1485</sup> Ebd.

<sup>1486</sup> Vgl.: Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main 1994, S. 239.

<sup>1487</sup> Ebd.

<sup>1488</sup> Ebd., S. 240.

<sup>1489</sup> Hielscher, Martin: Denken gegen sich selbst. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 169.

<sup>1490</sup> Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung II. In: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main 2006, Band 2, S. 215.

sondern die Erkenntnis ist ein Licht mitten in der grenzenlosen ursprünglichen Finsternis, in welche sie sich verliert<< (VN IV, Schluss).<sup>1491</sup>

Adorno wird für seine Hegel-Opposition in Form der negativen Dialektik einen unmetaphysischeren, stärker methodologischen Standpunkt einnehmen.<sup>1492</sup> Schopenhauer, Marx und Friedrich Engels (1820-1895) sowie den Vertretern der „Frankfurter Schule“ gemeinsam ist der klare und anklagende Blick auf soziale Missstände und absurde Ungerechtigkeiten: „Schopenhauer hat das Problem der sozialen Ungerechtigkeit so gut gekannt wie Marx. Er stellt es in den Zusammenhang der großen Abscheulichkeiten der Menschheitsgeschichte.“<sup>1493</sup> Interessant und erwähnenswert ist, dass sich Schopenhauers Mitleid und „Humanität“ auch auf die Welt der *Tiere* erstreckt, die er in ihrer nicht pervertierbaren Natürlichkeit und oft sympathischen Beschränktheit mehr als einmal den Menschen vorzieht. Tiere sind für ihn ein selbstverständlicher und zu respektierender Teil der Alleinheit und somit auch Bestandteile seiner Mitleidsethik und Metaphysik. Schopenhauers Sozial- und Fortschrittskritik besitzt in dialektischer Verbindung kühle Objektivität einerseits und (mit-)leidend-metaphysische Dimension andererseits. Gemessen an romantischen Entwürfen war sie die erste gesicherte Fortschrittskritik, die sich nicht auf äußere Phänomene des Pauperismus, Traditions- und Moralverlusts berief, ein Ansatz, der die Fortschrittsdynamik nicht nur an Phänomenen *beschrieb*, sondern sie schonungslos *erklärte*. Es war kein moralisierender, sondern ein theoretisch-realgeschichtlicher Ansatz.<sup>1494</sup> Der Übergang zur „kritischen Theorie“ des 20. Jahrhunderts deutete sich hier bereits an. Er nahm seinen Anfang unter anderem in Schopenhauers alleinheitlichem Subjekt-Objekt-Verhältnis im Modus der (oft genialischen) ästhetischen Betrachtung des „reinen Subjekts der Erkenntnis“ bzw. „Weltauges“:

„Relationsfrei ist diese Welt-Anschauung also in einem doppelten Sinn: sowohl in Bezug auf den Nexus der Dinge untereinander wie in Bezug auf den Standpunkt des erkennenden Subjekts, seine Gründe und seine Zwecke. Hier nimmt Schopenhauer wesentliche Intentionen der >>kritischen Theorie<< vorweg: Das Kontinuum der >>instrumentellen Vernunft<< wird aufgesprengt, ihre verdinglichende, funktionalisierende Blickweise aufgehoben, die >>Dialektik<< jener bornierten >>Aufklärung<< zum Stillstehen gebracht, die sich, über Mit- und Umwelt verfügend, in die selbstgesetzten Zwänge verfangt.“<sup>1495</sup>

Dazu ist zu sagen, dass Schopenhauer sich im Vergleich mit der „kritischen Theorie“ weit weniger in der Nähe von Marx bewegt und deshalb für die kritischen Theoretiker einen eigenständigen (wenn auch in Ansätzen vergleichbaren), *weiteren* Haupteinfluss darstellt. Im Gegensatz zu Marx und Engels wird die Befreiung vom Willen in einem absoluten Sinne genommen. Schopenhauer hat die Aufhebung aller Interessen im Auge, nicht ihre Vergesellschaftung. Für Schopenhauer ist selbst der Gedanke der Herrschenden (vgl. „Die deutsche Ideologie“ [1845-1847]) ein beherrschter Gedanke. Der freie Intellekt soll *alles* Gesellschaftliche und Geschichtliche transzendieren.<sup>1496</sup> Darüber hinaus gibt es einen „offenkundigen Gegensatz zwischen dem aristokratisch-individualistischen Geniebegriff Schopenhauers und dem gesellschaftlichen Erkenntnisideal von Marx“<sup>1497</sup>. Ersterer wird innerhalb der

---

<sup>1491</sup> Zitiert nach: Hielscher, Martin: Denken gegen sich selbst. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 169.

<sup>1492</sup> Vgl.: Demmerling, Christoph: Philosophie als Kritik. Grundprobleme der Dialektik Hegels und das Programm kritischer Theorie. In: Demmerling, Christoph und Kambartel, Friedrich (Hrsg.): Vernunftkritik nach Hegel, Frankfurt am Main 1992.

<sup>1493</sup> Schopenhauer, Arthur: Ein Lesebuch. Hrsg. von Hübscher, Arthur und Angelika. Wiesbaden 1980, S. 23. Vgl.: Lütkehaus, Ludger: Schopenhauer. Metaphysischer Pessimismus und soziale Frage. Bonn 1980: Lütkehaus beschäftigt sich hier genauer mit Schopenhauers (ab den 1840er Jahren intensiver werdenden) Auseinandersetzung mit Arbeit, Ausbeutung, Imperialismus, Kolonialismus, Sklaverei, Proletarisierung, sozialen Schichten sowie Konflikten etc., ordnet sie ins Spektrum der Willensmetaphysik ein und stellt Vergleiche mit Marx und der „kritischen Theorie“ an.

<sup>1494</sup> Vgl.: Briese, Olaf: Willensmetaphysik. Die praxisphilosophischen Ansätze von Bloch und Schopenhauer. In: Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg 1996, S. 166.

<sup>1495</sup> Lütkehaus, Ludger: Schopenhauer. Metaphysischer Pessimismus und soziale Frage. Bonn 1980, S. 12-13.

<sup>1496</sup> Vgl.: Ebd., S. 13.

<sup>1497</sup> Ebd.

„kritischen Theorie“ eher von Adorno (beispielsweise in der Behandlung Wagners), letzteres eher von Horkheimer vertreten und hochgehalten; in beiden Fällen mit der gebotenen vorsichtigen Reflexion. Dabei war ursprünglich Horkheimer der große Schopenhauerianer des Instituts für Sozialforschung. 1970 bilanzierte er: „Schopenhauer [...] hat in meinem Leben nicht nur eine wichtige Rolle gespielt, sondern die Kritische Theorie – wie man später meine Gedanken genannt hat – enthält eben sehr viel von Schopenhauer.“<sup>1498</sup> Ein weiterer Gegensatz zwischen Schopenhauer und Marx, an dem auch die „kritische Theorie“ – und zwar auf Schopenhauers Seite – beteiligt ist, ist die Postulierung und Verteidigung einer Ethik gegen und in der Zeit nach Hegel:

„Schopenhauers Ethik kann selbst als Abkehr von dem bis heute ausgreifendsten Versuch Hegels angesehen werden, die Ethik durch Rechts- und Geschichtsphilosophie zu ersetzen. Der Marxismus ist Hegel darin gefolgt, die Kritische Theorie hat sich in dieser Hinsicht gerade nicht als marxistisch verstanden. So lässt sich also schon in der gemeinsamen Abkehr von einer geschichtsphilosophisch unterhöhlten Ethik eine Parallele zwischen Schopenhauer und der Kritischen Theorie ziehen. Die Parallelität geht aber weiter.“<sup>1499</sup>

Und zwar innerhalb der skeptischen Einstellung gegenüber (selbstüberhöhender) Subjektivität. Dort, wo der Gegensatz des Denkens von Schopenhauer und Adorno am eindringlichsten hervorspringt, in Schopenhauers Willensmetaphysik und Adornos versöhnungstheoretisch konzipierter Geschichtsphilosophie, verbirgt sich eine untergründige Gemeinsamkeit. Dort, wo Schopenhauer davon spricht, dass es die größte Schuld des Menschen ist, geboren zu sein, und Adorno meint, dass der Tod ein Glücksversprechen in sich birgt. Zudem innerhalb der Ästhetik, wo Schopenhauer erklärt, dass die Musik die leidvollen Züge des Daseins vor das Bewusstsein bringt, und Adorno die Musik als das Gedächtnis des Leidens bezeichnet.<sup>1500</sup> Aus ihren Beobachtungen des existentiellen Lebenskampfes heraus gelangen beide zu dem Urteil, „dass menschliche Subjektivität unauflöslich mit Schuld und Unrecht verbunden ist“.<sup>1501</sup> Wenn auch auf unterschiedlichen Wegen, die der zunehmend unmetaphysischen geistigen Gesamtentwicklung vom 19. zum 20. Jahrhundert geschuldet sind: Adorno suchte wie Schopenhauer nach einer Quintessenz, nach einem Naturgesetz des lebendigen Daseins, allerdings auf eher psychoanalytisch statt metaphysisch inspiriertem Weg – einer Rekonstruktion der *Genese menschlicher Subjektivität*. Mit der *Unterdrückung* der inneren Natur wird zugleich das menschliche Selbst konstituiert. Es ist demnach unauflöslich mit *Schuld* und *Leiden* verbunden, die der Gewalt entspringt, die Menschen sich antun mussten, um überhaupt Subjektivität herausbilden zu können.<sup>1502</sup> Dieses beiden gemeinsame Motiv bewegte Adorno zu einer grundlegenden Kulturkritik zugunsten natürlicher, unentfremdeter Menschlichkeit. Die Genese des menschlichen Selbst ist für Adorno mit dem Leiden an der Unterdrückung triebhaften Glücksstrebens verbunden; ohne Opfer und Leiden ist die Herausbildung menschlicher Subjektivität unmöglich. Beides, das Opfer wie das Leiden werden als untrügliche Indizien dafür genommen, dass der auf Selbsterhaltung gegründete soziale Lebenszusammenhang der Gesellschaft im Grunde ein pathologischer Zwangszusammenhang ist, der letztlich zum Mißlingen der Kultur führt, aber in sich zusammenfallen würde, wenn das Subjekt sein Triebleben und sein inneres Empfindungssensorium ungezwungen miteinander kommunizieren lassen könnte.<sup>1503</sup> Statt Ressentiment und Unterdrückung von Trieben und Instinkten träte dann eine ruhigere, freiere und neutrale Humanität zutage. Ein kontemplatives Einfühlen und Eindringen in Andere würde damit möglich. Diese Liberalisierung von Trieben steht ihrer asketischen Abschwächung bis Vernichtung bei Schopenhauer entgegen, doch

---

<sup>1498</sup> Horkheimer, Max: Das Schlimme erwarten und doch das Gute versuchen. Gespräch mit Gerhard Rein (1972/1976). In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 7, S. 452.

<sup>1499</sup> Früchtl, Josef: „Moral begründen ist schwer“. Die Rolle der Mitleidsethik bei Adorno und Habermas. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 72. Band, 1991. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Frankfurt am Main 1991, S. 36.

<sup>1500</sup> Vgl.: Wischke, Mirko: Nähe und Differenz in der Moralphilosophie von A. Schopenhauer und T. W. Adorno. In: Schopenhauer-Jahrbuch, 77. Band, 1996. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Würzburg 1996, S. 181-182.

<sup>1501</sup> Ebd., S. 182.

<sup>1502</sup> Vgl.: Ebd. 184-185.

<sup>1503</sup> Vgl.: Ebd., S. 190.

letztlich gelangen beide zum gleichen utopisch geprägten Ergebnis. Erwägungen solcher Art lassen das Denkmotiv erkennen, das dem Werk Adornos insgeheim eine orientierende Einheit verleiht: die Utopie einer *opferlosen Subjektivität*. Diese meint

„ein nicht-instrumentelles Verhältnis, das sich in dem Maße bestätigt, wie das Subjekt sich in einem Akt des Sich-Verlierens in dem wiederfindet, was nicht auf das Subjekt reduzierbar ist: dem anderen, das anderes bleibt, weil es nicht mit dem subjektiven Sein identisch ist“.<sup>1504</sup>

Erst in der nicht bemächtigenden *Hingabe an das Andere* entdeckt das Subjekt sowohl ein zwangsfreies sowie authentisches *Selbstverhältnis*. Kontemplation meint so weder bei Schopenhauer noch bei Adorno behagliche Beschaulichkeit, sondern das Sich-Verlieren in ein Objekt, das ein Zerschneiden der gewöhnlichen Grenzen und Schranken des Daseins bewirkt.<sup>1505</sup> Leiden soll vermieden werden, und zwar für alle. Ein augenfälliges Beispiel dafür ist Schopenhauers *Mitleid*, der Punkt, in dem er am deutlichsten mit Adorno übereinstimmt: „Und genau dieser Gedanke eines Außer-Kraft-Setzens des Selbsterhaltungsprinzips ist auch das Grundcharakteristikum, das Schopenhauer mit Emphase am Mitleid betont.“<sup>1506</sup> Doch bis dahin gilt (selbst noch beim späten, zunehmend resignierten und durch empirische Erfahrung antiutopisch gewordenen Adorno): „Die Menschen, keiner ausgenommen, sind überhaupt noch nicht sie selbst.“<sup>1507</sup> Die Subjektivitätskritik Schopenhauers und Adornos spielt auch eine Rolle innerhalb der jeweiligen ästhetischen Erfahrung (s. u.). Bei Adorno ist echte Subjektivität mit Negativität verbunden und wird (wenn auch ambivalent) gegen Hegels optimistisches Optimierungsdenken positioniert, was deutlich von Schopenhauer inspiriert ist. Die Anstrengung, die Adorno dem Subjekt abverlangt, um authentisch zu denken, authentisch zu erfahren, ist eins mit dem, was Hegel in der Einleitung zur Phänomenologie des Geistes *Weg der Verzweigung* nennt und was er in der Vorrede als *Leben des Geistes* beschreibt, das den Tod erträgt und beim Negativen verweilt. Doch die Wendung, in der Hegel später das Negative ins Sein verwandelt, ist für Adorno potentiell Trug, Wegrationalisieren dessen, was der Gedanke in dialektischer Verbindung von Wahrheit und Geheimnis birgt.<sup>1508</sup> Es gibt weitere wichtige Parallelen in den Philosophien Schopenhauers und Adornos, gerade bezüglich ästhetischer und metaphysischer Erfahrung. Eine ist der verschleierte Illusionscharakter der ideologisierten Außen- sowie der scheinmonadischen subjektiven Innenwelt: Subjektivität ist für Adorno wie erwähnt nur scheinbar souverän und eigentlich schuldhaft. Dieser Gedanke kommt aus der Philosophie Schopenhauers, jedenfalls in seiner systematischen Formulierung, und wird von dort in die „kritische Theorie“ übernommen, wo er durch Adorno einen aktuellen, auch veränderten Akzent erhält. Die zentralen Begriffe, mit denen Schopenhauer den Widerspruch aller Individuation beschreibt, *principium individuationis* und *Schleier der Maja*, kehren zum Teil unverändert, zum Teil verändert in der Philosophie Adornos wieder: der *universelle Verblendungszusammenhang*, deutlicher noch in der früheren Formulierung *technologischer Schleier*, der das Bewusstsein der Menschen von ihnen selbst und ihrer realen gesellschaftlichen Lage undurchschaubar macht, ist nichts anderes als der soziologisch und psychoanalytisch modifizierte *Schleier der Maja* Schopenhauers.<sup>1509</sup> Darüber hinaus verlagern beide Autoren *Metaphysik* teilweise ins Physische, genauer ins (Psycho-)Somatische, Adorno z. B. in den „Meditationen zur Metaphysik“, wenn er die Metaphysik, die traditionell ein oberstes geistiges Prinzip annahm und insoweit dem Materialismus streng entgegengesetzt war, sich in die blindeste Schicht des Somatischen einschreiben lässt: „Metaphysik, d. h. die Antwort auf die Frage nach dem Seienden im Ganzen mit der dazugehörigen Ableitung des Seienden aus einem obersten Prinzip, wird gekoppelt an die somatische

---

<sup>1504</sup> Ebd.

<sup>1505</sup> Vgl.: Ebd., S. 191-193.

<sup>1506</sup> Ebd., S. 193.

<sup>1507</sup> Adorno, T. W.: *Negative Dialektik*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 274.

<sup>1508</sup> Vgl.: Hielscher, Martin: *Denken gegen sich selbst*. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 170.

<sup>1509</sup> Vgl.: Hielscher, Martin: *Schopenhauer und Adorno oder das Unrecht, überhaupt >>Ich<< zu sein*. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): *Schopenhauers Aktualität. Ein Philosoph wird neu gelesen*. Schopenhauer Studien 1/2. Wien 1988, S. 133.

Erfahrung, [...] eine uns dumpf gegebene Ahnung [...].<sup>1510</sup> Dieser Schritt stellt, beginnend bei Schopenhauers *Willen*, einen klaren Bruch mit dem deutschen Idealismus und vor allem Hegel dar, da sowohl die Überhöhung des *Subjekts* als auch die des *Geistes* überhaupt in Frage gestellt werden. Der Gedanke der Scheinhaftigkeit von sich verabsolutierender Subjektivität ist Adorno sehr nahe; wie auch Schopenhauers entscheidende bewusstseinskritische Wende gegen Hegel innerhalb des deutschen Idealismus für Adorno wichtig wird, nämlich die Substanz des Individuellen gerade nicht in einem Geistigen, sondern in einem triebhaft Somatischen und weitgehend Unbewussten zu entdecken, das auf ganz andere Weise als die Annahme durchgehender Subjektivität die Einheit der Welt begründet.<sup>1511</sup> In den „*Minima Moralia*“ zeigte Adorno dementsprechend, wie innerhalb seiner Adaption Schopenhauer'scher Gedanken das Objekt innerhalb der (auch das Gesellschaftliche berücksichtigenden) Subjekt-Objekt-Dialektik den Vorrang erringt:

„Er [Schopenhauer] hat damit den mythischen Trug des reinen Selbst beim Namen gerufen. Es ist eine Abstraktion. Was als urprüngliche Entität, als Monade auftritt, resultiert erst aus einer gesellschaftlichen Trennung vom gesellschaftlichen Prozess. Gerade als Absolutes ist das Individuum bloße Reflexion der Eigentumsverhältnisse. In ihm würde der fiktive Anspruch erhoben, das biologisch Eine gehe dem Sinne nach dem gesellschaftlichen Ganzen voran, aus dem nur Gewalt es isoliert, und seine Zufälligkeit wird fürs Maß der Wahrheit ausgegeben. Nicht bloß ist das Ich in die Gesellschaft verflochten, sondern es verdankt ihr sein Dasein im wörtlichsten Sinn. All sein Inhalt kommt aus ihr, oder schlechterdings aus der Beziehung zum Objekt. Es wird um so reicher, je freier es in dieser entfaltet und sie zurückspiegelt [prismatisch im Sinne negativ-dialektischer Konstellation, Anm.], während seine Abgrenzung und Verhärtung, die es als Ursprung reklamiert, eben damit es beschränkt, verarmen lässt und reduziert.“<sup>1512</sup>

Adorno entschied sich im formalen Bereich dementsprechend für eine gleichberechtigte Einheit von Subjekt und Objekt. Nicht im Sinne einer Synthese, sondern im Sinne einer dialektischen Konstellation. Beide sind äquivok und wechselseitig mit- und ineinander vermittelte Grundinstrumente philosophischen Denkens. Hegels idealistisch gefärbter Primat des Subjekts wie Schopenhauers tendenziell materialistische Bevorzugung des rein Objektiven werden so bei Adorno aufgehoben. Zur Vertiefung sei „Zu Subjekt und Objekt“ in „Stichworte“<sup>1513</sup> empfohlen. Bei Schopenhauer sowie später in der „kritischen Theorie“ und gerade bei Adorno entfallen inhaltlich alle ontologischen, metaphysischen und historischen Beschönigungen zugunsten bitterer Wahrheit. Leiden und Geschichte als „Inbegriff des Leidens“ werden so zu Ausgangspunkten des Denkens der „kritischen Theorie“. Bei Adorno gilt: „Das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit“ und Ursprung sowie Grundlage aller authentischen Kunst. Dieser Satz verweist auf Schopenhauer, in dessen Philosophie, so Adorno, „das Leiden [...] in seiner Armseligkeit als >bloße Erscheinung< mit ganzem Ernst erscheint“.<sup>1514</sup> Adorno war Schopenhauer insgesamt, ähnlich wie in seinem ambivalenten Verhältnis zu Hegel, sowohl durch Bewunderung als auch durch Kritik und Weiterentwicklung verbunden. Martin Hielscher sieht in Adornos Philosophie die (sogar zunehmend verzweifelte) Fortsetzung von Schopenhauers Pessimismus, Tragik und Melancholie, obwohl sie im Letzten gegen Schopenhauers Folgerungen Einspruch erhebt.<sup>1515</sup> Zu erwähnen wäre in diesem Kontext auch Emil Mihai Cioran (1911-1995). Wegen der Konzeption des leidvollen *realen* Daseins als illusionäre *Vorstellung* und wegen der brutalen Absolutheit und Unausweichlichkeit des Negativen in Schopenhauers Philosophie kritisierte Adorno Schopenhauer, den großen Kritiker alles Dogmatischen, Ideologischen und Verschleiernenden, als eben ideologisch, zu generalisierend und zu starr (vgl. Adornos Kritik an Hegel):

---

<sup>1510</sup> Ebd., S. 134.

<sup>1511</sup> Vgl.: Ebd., S. 135.

<sup>1512</sup> Adorno, T. W.: *Minima Moralia*. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 290-291.

<sup>1513</sup> Vgl.: Adorno, T. W.: *Stichworte*. Kritische Modelle 2. Frankfurt am Main 1970, S. 151 ff.

<sup>1514</sup> Zitiert nach: Hielscher, Martin: *Denken gegen sich selbst*. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): *Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst*. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 171.

<sup>1515</sup> Vgl.: Hielscher, Martin: *Schopenhauer und Adorno oder das Unrecht, überhaupt >>Ich<< zu sein*. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): *Schopenhauers Aktualität*. Ein Philosoph wird neu gelesen. Schopenhauer Studien 1/2. Wien 1988, S. 144.

„Schopenhauers Denken, das in seiner Kritik an Hegel den Optimismus seines Systems attackiert, den später auch Adorno angreifen wird, fehlt ein letzter Halt, es ist fundamental unabgesichert, wie Alfred Schmidt zeigt. [...] Wie Adorno bemerkte, [...] könnte >>Bewusstsein gar nicht über das Grau verzweifeln, hegte es nicht den Begriff von einer verschiedenen Farbe, deren versprengte Spur im negativen Ganzen nicht fehlt<< und hielt Schopenhauer vor, er sei >>Sprecher des Bannes<<.“<sup>1516</sup>

Der *Bann* ist bei Adorno der die Menschen perfide lähmende, ideologisch-totale Verblendungszusammenhang, der seine eigene Unveränderbarkeit als Dogma etabliert hat. Schopenhauer hat für Adorno mit dem *Schleier der Maja* einen Bann erkannt und beseitigt, in Form seiner kompromisslosen Negativität allerdings einen neuen an dessen Stelle gesetzt:

„Wenn Schopenhauer mit seinem Bild des Glücks als [...] Heiterkeit auch den Begriff von einer verschiedenen Farbe nachliefert, bleibt Adornos Vorbehalt gegen die totale Subsumtion, in der das Dasein bei Schopenhauer immer schon in seinem Verlauf, seiner Zwangsläufigkeit feststeht, so dass Glück, wie Nietzsche misstrauisch festhielt, nur als Quietismus erscheint.“<sup>1517</sup>

Die Berechtigung dieser Kritik lässt sich (auch im Abgleich mit den Untersuchungen in Kapitel II. dieser Dissertation) durchaus nachvollziehen. Schopenhauers Willensmetaphysik führt das im verhängnis- und ewig grauenvollen Weltlauf nie befreibare Subjekt letztlich zum „Denken (mit sich, durch sich selbst) gegen sich selbst“.<sup>1518</sup> Adorno hat, mit Blick auf die ganze Individuations-Thematik, Lob und Kritik an Schopenhauer in einem Abschnitt der „Minima Moralia“ gebündelt:

„Keiner hat das unverblümt ausgesprochen als Schopenhauer. Der verdrossene Ahnherr der Existenzphilosophie und boshafte Erbe der großen Spekulation hat in den Höhlen und Schluchten des individuellen Absolutismus unübertrefflich sich ausgekannt. Seine Einsicht schließt sich an die spekulative These an, das Individuum sei nur die Erscheinung, nicht das Ding an sich.“<sup>1519</sup>

Für Adorno ist die Negativität der Welt und des Subjekts potentiell veränderbar, für Schopenhauer nicht. Für Schopenhauer gibt es *nur Erlösung*, keine *Utopie* bzw. Möglichkeit von *Befreiung*. Bei Adorno ist beides verbunden. Zwar glaubt auch er nur an eine paradoxe, maximal partielle Besserung der verkehrten, verzerrten Realität, doch er kennt und erläutert Alternativen, glaubt an diese und kämpft für sie. Schopenhauer führt das erkennende Subjekt ins *Nirwana*, Adorno in eine vielleicht bessere irdische Zukunft. Dem aufgeklärten, gebildeten und aus allen Verblendungs- bzw. Verwaltungszusammenhängen befreiten, also wahren *Individuum* traute Adorno bezüglich der Zukunft mehr zu als Schopenhauer. Auch der Schopenhauerianer Horkheimer glaubte bei allem Pessimismus an Widerstand und ein alternatives Leben, zuerst hegelianisch, dann marxistisch bzw. kollektiv-sozialistisch, später individuell und negativ-theologisch geprägt.<sup>1520</sup> Kollektive und allgemeine Revolution oder geschichtliche Besserung belächelten Schopenhauer und Adorno (im Gegensatz zum frühen Horkheimer, Schmidt und Herbert Marcuse) als naiv und unrealistisch und konnten dies neben metaphysischen Erläuterungen mit entsprechenden historischen Erfahrungen begründen, z. B. 1848 oder 1918/1919. Bei beiden stellen jedoch vor allem Kunst und Ästhetik wichtige Gegenpole des schlechten Bestehenden dar, auch wenn sich die jeweilige ästhetische Erfahrung des Subjekts voneinander unterscheidet: bei Adorno zielt sie auf *Erlösung*, bei Schopenhauer auf (auf ihre Weise ebenfalls zumindest zeitweise erlösende) *Heiterkeit*. Beide haben die Aufgabe, innerhalb ästhetischer Erkenntnis eine ausgewogene dialektische Balance zwischen Subjekt und Objekt zu gewähren: „Licht der Erlösung und Licht der Heiterkeit, die das Subjekt davor bewahren, im Denken dessen, was es aufhebt, gänzlich unterzugehen.“<sup>1521</sup> Die ästhetischen und

<sup>1516</sup> Hielscher, Martin: Denken gegen sich selbst. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 172-173.

<sup>1517</sup> Ebd..

<sup>1518</sup> Ebd., S. 172

<sup>1519</sup> Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 289-290.

<sup>1520</sup> Vgl.: Salaquarda, Jörg: Einleitung. In: Salaquarda, Jörg (Hrsg.): Schopenhauer. Wege der Forschung Band 602. Darmstadt 1985, S. 23-24.

<sup>1521</sup> Hielscher, Martin: Denken gegen sich selbst. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien 1991, S. 173.

ethischen Modelle Schopenhauers und Adornos führen konsequent zur *Negation des Bestehenden*, bei Schopenhauer ins *Nichts*, bei Adorno ins *Andere*. Bei Schopenhauer führen die ästhetische Erfahrung und das Mitleid in eine Erfahrungsdimension, in der sich die Selbsterhaltung und damit das Subjekt aufheben, der Wille erlischt. Weil uns ohnehin das Nichts erwartet, wird es zum einzigen positiven Inhalt. Bei Adorno, der wie Schopenhauer das Leiden als Ausgangspunkt des Denkens begreift und im Schmerz, in der Erschütterung ebenso wie in der ästhetischen Erfahrung ausgezeichnete Momente sieht, wird diese Erfahrung nicht zum Nichts schlechthin, sondern zum Maßstab für eine andere Vergesellschaftung.<sup>1522</sup> Beide liefern allerdings keine *konkrete* Alternative, was ihren grundlegenden Pessimismus, auch gegen die bei beiden durchaus angestrebten Besserungsvisionen, verdeutlicht. Innerhalb der Dialektik von Jammer und Nichts, die zugleich ineins fällt mit Glück, wird Philosophie bei Adorno zu einer Bewegung, in der Wahrheit ineins gedacht wird mit *promesse du bonheur*. Doch jede greifbare Gestalt davon bleibt jedoch unwahr (Adornos Abneigung gegen politisches oder künstlerisches Engagement entsprechend). Adorno rückt seinen Begriff einer verwandelten Sinnlichkeit an die Stelle, wo bei Schopenhauer das Nichts steht und die doch so etwas Ähnliches meinen mag: „Es ist die Sehnsucht, in der das Begehren nicht nur über jedes Bestimmte, über jeglichen Besitz hinaus ist, die vielmehr in sich selbst mündet.“<sup>1523</sup> Das *Bestimmte, Identische* in alternativlos-dogmatischem, also unfreiem Sinne ist der direkte Gegenpol der moralischen und ästhetischen Erkenntnis bei Schopenhauer und Adorno: Schopenhauers fundamentale Skepsis an unserem rationalen Erkenntnisvermögen, kehrt, über Stationen wie (vor allem) Nietzsches Philosophie vermittelt, bei Adorno in der Kritik an der Erkenntnis unter der Herrschaft des Identitätsprinzips wieder, dessen Universalität für uns und unsere Zwecke eben die Stelle und Funktion einnimmt, die bei Schopenhauer der Satz vom Grunde hat. Bei beiden ist dann auch die ästhetische Erfahrung ausgezeichnet, weil sie *als einzige* überhaupt aus der Erkenntnis der Welt nach unserer vorgängigen, der Selbsterhaltung dienenden Zurichtung herausführt.<sup>1524</sup> In Schopenhauers Ästhetik, die selbst innerhalb der Ideenkonzeption nicht auf konkretistische Statik abzielt, ergibt sich innerhalb der Kontemplation, im ästhetischen der Blick auf den Willen selbst, nämlich die Differenz der *ersten* von der *zweiten* Vorstellungswelt. Es geht ums Ganze: in der „eigentlichen“ Welt der Vorstellung, wie sie Schopenhauer einmal nennt, in der die Ideen geschaut werden, *scheint* der Wille, in doppeltem Sinne, um seine Herrschaft gebracht. Erkenntnis selbst hat sich verändert. Die Flüchtigkeit der Ideenerkenntnis widerspricht der Möglichkeit einer begrifflichen Fixierung des wahrhaft Seienden als vernünftiger Weltordnung.<sup>1525</sup> Selbst dem Genie, das deutlich länger als gewöhnliche Betrachter kontempliert, kann sich eine solche Ordnung nicht erschließen; die Ideenerkenntnis bleibt ephemer (vgl. Adornos negative Dialektik und ihren Kampf gegen Starrheit). Der Widerstand gegen Zurichtung, Abrichtung und Starrheit findet sich in der folgenden Würdigung und Adaption durch Adorno wieder: Adorno hat Schopenhauer in seiner „Ästhetische(n) Theorie“ das Verdienst zuerkannt, das Wesen der ästhetischen Erfahrung als Abkehr von der Welt der Zwecke und des Tauschprinzips erstmals adäquat erfasst zu haben. Eben auch aus der ästhetischen Erfahrung heraus, die das Subjekt radikal aus seiner in Selbsterhaltungszwecken befangenen Subjektivität herausnötigt.<sup>1526</sup> Adornos Definition von Kunst an sich ist entsprechend durch die Motive der Autonomie und des opponierenden Nonkonformismus‘ geprägt. Kunst ist für ihn eine Form von Freiheit:

„Kunst muss, um es ganz zu werden, ihrem eigenen Formgesetz gemäß, autonom sich kristallisieren. Das macht ihren Wahrheitsgehalt aus; anders würde sie dem untertan, was sie, durch ihre schiere Existenz

<sup>1522</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>1523</sup> Vgl.: Ebd., S. 174. Zitiert nach: Wergin, Ulrich: Zwischen Strukturalismus und kritischer Theorie. In: DVJS 3/1985, S. 371.

<sup>1524</sup> Vgl.: Hielscher, Martin: Schopenhauer und Adorno oder das Unrecht, überhaupt >>Ich<< zu sein. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauers Aktualität. Ein Philosoph wird neu gelesen. Schopenhauer Studien 1/2. Wien 1988, S. 140.

<sup>1525</sup> Vgl.: Koneffke, Jan: Wille und Nichts. Schopenhauers Kritik der Ursprungsphilosophie. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauers Aktualität. Ein Philosoph wird neu gelesen. Schopenhauer Studien 1/2. Wien 1988, S. 153.

<sup>1526</sup> Vgl.: Hielscher, Martin: Schopenhauer und Adorno oder das Unrecht, überhaupt >>Ich<< zu sein. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauers Aktualität. Ein Philosoph wird neu gelesen. Schopenhauer Studien 1/2. Wien 1988, S. 140.

verneint. [...] Kunst bedarf eines ihr Heterogenen, um es zu werden. Sonst hätte der Prozess, der dem Gehalt nach jedes Kunstwerk in sich selbst ist, keinen Angriffspunkt, liefe sich leer. Der Gegensatz des Kunstwerks zur Objektsphäre wird produktiv, das Werk authentisch allein dort, wo es diesen Gegensatz immanent austrägt, sich objektiviert an dem, was es in sich verzehrt.“<sup>1527</sup>

So erreicht Kunst soziale Reflexion und eventuelle Besserung durch nonkonforme *Asozialität*. Denn im schlechten Ganzen ist jede Form von Anpassung ein Fehler; geradezu ein Verbrechen. Entsprechend exzentrisch wirken autonom-moderne, noch wahrhaftige Kunstwerke: „Einzig in der Zone, die der Konformismus als experimentell ächten möchte, findet die Möglichkeit des künstlerisch Wahren noch ihre Zuflucht.“<sup>1528</sup> Kunst verfügt über eine entsagende Distanz zum Dasein: „Das Kunstwerk hat es noch mit der Zauberei gemeinsam, einen eigenen, in sich abgeschlossenen Bereich zu setzen, der dem Zusammenhang profanen Daseins entrückt ist. In ihm herrschen besondere Gesetze.“<sup>1529</sup> Autonom sind authentische Kunstwerke gerade deshalb, weil sie nicht und nie funktionieren: „[...] die Funktion der Kunst in der gänzlich funktionalen Welt ist ihre Funktionslosigkeit.“<sup>1530</sup> Oscar Wilde hatte dies bereits im 19. Jahrhundert generalisiert: „Alle Kunst ist völlig unnütz.“<sup>1531</sup> An anderer Stelle hat Adorno seine Sicht der Aufgaben und den nahezu metaphysischen, antithetisch-intervenierenden Erlösungscharakter der Kunst festgehalten:

„Das ohne Zweck der Kunst ist ihr Entronnensein aus den Zwängen der Selbsterhaltung. Sie verkörpert etwas wie Freiheit inmitten der Unfreiheit. Dass sie, durch ihr bloßes Dasein, aus dem herrschenden Bann heraustritt, gesellt sie einem Glücksversprechen, das sie irgend selbst mit dem Ausdruck von Verzweiflung ausdrückt.“<sup>1532</sup>

Wie bei Schopenhauer sind Kunstwerke konzentrierte und hermetisch in sich geschlossene Manifestationen: „In Kunstwerken nach dem ihnen Notwendigen zu fragen und gegen das Überflüssige sich spröde zu machen, liegt in ihnen selbst.“<sup>1533</sup> Die jeweilige Konstellation von Gesellschaft sowie Form und Inhalt des Kunstwerks ist ein untrennbarer kritischer Zusammenhang. Ohne soziales Leiden bräuchte es keine Kunst zu geben (was wiederum auch Schopenhauers Ansicht ist, vgl. Kapitel II.); die Aufgabe der modernen Kunst bei Adorno ist es ja eben, diesem Leiden Ausdruck zu verleihen, Opposition an die Stelle von Affirmation zu setzen:

„Schönheit heute hat kein anderes Maß als die Tiefe, in der die Gebilde die Widersprüche austragen, die sie durchfurchen und die sie bewältigen einzig, indem sie ihnen folgen, nicht, indem sie sie verdecken. Bloß formale Schönheit, was immer das sei, wäre leer und nichtig; die inhaltliche verlöre sich im vorkünstlerisch sinnlichen Vergnügen des Betrachters. Schönheit ist entweder als Resultante eines Kräfteparallelprogramms oder sie ist gar nicht. [...] Ästhetisches Denken heute müsste, indem es die Kunst denkt, über sie hinausgehen [...].“<sup>1534</sup>

Doch moderne bzw. postmoderne Kunst und philosophische Ästhetik bleiben voneinander abhängig: „Aber wie Ästhetik, als integrales Moment der Philosophie, darauf wartet, von der denkenden Anstrengung weiter bewegt zu werden, so ist die jüngste künstlerische Praxis auf Ästhetik angewiesen.“<sup>1535</sup> Produktion, Rezeption und Reflexion müssen also fließend ineinander übergehen, um die volle Wirkung eines Kunstwerks freizulegen. Bezüglich der Metaphysik gilt innerhalb dieser

---

<sup>1527</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 121-124, 177.

<sup>1528</sup> Ebd., S. 19.

<sup>1529</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 25.

<sup>1530</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 105.

<sup>1531</sup> Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, Vorrede, S. 8.

<sup>1532</sup> Adorno, T. W.: Ist die Kunst heiter? In: Noten zur Literatur. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 14, S. 600.

<sup>1533</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 105.

<sup>1534</sup> Ebd., S. 127.

<sup>1535</sup> Ebd., S. 126.

Verbindung von Kunst und Philosophie allerdings: „Metaphysischer und ästhetischer Sinn sind nicht unmittelbar Eines, auch heute nicht.“<sup>1536</sup> Weitere Dynamik entsteht hier – mit Bezug auf Schopenhauer – dadurch, dass das *reine Subjekt der Erkenntnis* nicht das gleiche Subjekt ist, das die Welt nach dem Satz vom Grunde ordnet und somit den Schleier der Maja nicht lüften kann. Sollen bei Schopenhauer die *Ideen* hinter der *Maja* erkannt werden, so bei Adorno das *Naturschöne* als Alternative zum Unmenschlichen des *technologischen Schleiers*. Für Adorno haftet der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke daran, dass sie mit menschlichen Mitteln das Sprechen des *Nichtmenschlichen* realisieren. Die Erfahrung dieses Nichtmenschlichen ist die Erfahrung des Naturschönen, dessen, was die Natur an sinnhafter Ordnung und was zugleich noch gar nicht ist.<sup>1537</sup> Es muss allerdings noch genauer analysiert werden und darf keinesfalls mit einem wie auch immer gearteten Kult der Natur oder als gegebene Erfüllung verwechselt werden. *Unmittelbare* Naturästhetik verbietet sich für Adorno – ästhetische Naturerfahrung ist immer *historisch* bestimmt und wird von Adorno als vorbegrifflicher Hinweis auf die notwendige gesellschaftliche Veränderung verstanden:

„Das Naturschöne ist die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität [vgl. negative Dialektik, s. Abschnitt 6., Anm.]. Solange er waltet, ist kein Nichtidentisches positiv da. Daher bleibt das Naturschöne so versprengt und ungewiss wie das, was von ihm versprochen wird, alles Inermenschliche überflügelt [vgl. Schopenhauers Kontemplation, Anm.].“<sup>1538</sup>

Das vom Naturschönen Verheißene ist so ungewiss wie alle Verheißung und dennoch genauso unauslöschlich. Erst eine gelungene Gesellschaft vermöchte solche Antizipation ganz einzuholen. Daher kommt dem Naturschönen der Status eines *Vorscheins* zu. Naturschönes wie Kunstschönes stimmen darin überein, dass sie die Wahrheit nicht unmittelbar, sondern „verhüllt“ manifestieren (vgl. ÄT, S. 115).<sup>1539</sup> Das Spezifische des Naturschönen an sich und seiner Dialektik mit Kunst(-schönes) hat Britta Scholze mit Adorno definiert. *Kunst* ist nicht Nachahmung der *Natur*, sondern des *Naturschönen*: „Kunst ahmt nicht Natur nach, auch nicht das einzelne Naturschöne, doch das Naturschöne an sich.“<sup>1540</sup> Die Wirkungsmacht des Naturschönen spricht nicht als Schönes oder durch das Schöne, sondern *am* Schönen: am Schönen der Natur spricht „ein nicht von Menschen Gemachtes“<sup>1541</sup>. Der *Vor-Schein* des Naturschönen hängt direkt mit Kunst und Utopie zusammen. Auf den Einfluss der Natur auf die Hand des Künstlers bzw. des mimetischen Malers bezogen heißt es schon bei Novalis: „Bei den Bildern ist die Natur die herrlichste Lehrmeisterin.“<sup>1542</sup> Darüber hinaus verweisen sie alle vor-scheinend auf etwas, das möglich, aber (noch) nicht *real*, sondern erst *theoretisch* und *ästhetisch* wirklich ist. Im Naturschönen wird Natur als noch nicht Seiendes erfahren, das intentionlos jenseits der gegenwärtigen Rationalitäts- und Nützlichkeitskategorien liegt (vgl. ÄT, S. 114). Sie entzieht sich dem Gebrauch, so wie Kunstwerke dem herrschenden Tauschprinzip der Warengesellschaft widerstreiten (vgl. ÄT, S. 115). Das Hermetische moderner Kunstwerke, wodurch diese gegen die herrschenden Kommunikations- und Rationalitätsmuster rebellieren, hat ihr Vorbild im Schweigen der Natur.<sup>1543</sup> Die *Natur* ist so bei Adorno in krassem Gegensatz zu Hegel und Schopenhauer zugleich aktueller *Topos* und zukünftiger bzw. auf die Zukunft verweisender *Utopos* seiner Kunst- und Geschichtsphilosophie. Auch wenn er die Kunst als *Geistiges* von Hegel übernimmt, erkennt Adorno im *Natürlichen* und *Naturschönen* einen (meta-)physischen Rettungsanker: die Natur ist synonym mit dem wahrhaft *Menschlichen* jenseits von Abstraktionen wie Technik und Geld, egoistischer Berechnung sowie Unterdrückung und Entfremdung jeder Art:

<sup>1536</sup> Ebd., S. 189-190.

<sup>1537</sup> Vgl.: Ebd., S. 141.

<sup>1538</sup> Adorno, T. W.: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 114.

<sup>1539</sup> Vgl.: Paetzold, Heinz: *Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse*. Düsseldorf 1974, S. 32-33.

<sup>1540</sup> Adorno, T. W.: *Ästhetische Theorie*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 113.

<sup>1541</sup> Ebd., S. 111.

<sup>1542</sup> Novalis: *Heinrich von Ofterdingen und andere dichterische Schriften*. Köln 1996, S. 247.

<sup>1543</sup> Paetzold, Heinz: *Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse*. Düsseldorf 1974, S. 33.

„Das Vergessen des Naturschönen ist das Vergessen dessen, wofür wir auf dieser armen Erde eigentlich da sind. Damit wird die Natur als Wille [...] – auch der menschlichen Natur – die Möglichkeit der Versöhnung eingeschrieben. Daran haften allein das Pathos der Rettung und der Glücksanspruch, die Adorno Schopenhauer entgegensetzt, wenn er auch sonst die Deskription der Verfallenheit der Welt an das Sinnferne des Willens, die Perpetuierung von Leiden und Vergängnis weitgehend teilt.“<sup>1544</sup>

Adorno sieht also durchaus eine Möglichkeit, den Willen wie die Hoffnung auf versöhnende innerweltliche Erlösung, was ihn von Schopenhauer unterscheidet. Das „Leiden am Leiden“ ist dagegen beiden gemeinsam. Dieses Leiden und diese Verfallenheit der Welt spiegeln sich bei beiden in denen des entfremdeten und schuldbeladenen Subjekts: Ichheit nimmt bei beiden geradezu erbündliche Dimensionen an und wird immer wieder angeklagt. Und zweite Reflexion, wie bei Hegels *Reflexion der Reflexion*, Erinnerung an die Notwendigkeit, so geworden zu sein, machen dieses Gewordensein aufgrund der Nachträglichkeit der Reflexion nicht wieder gut. Das ist ein Grund, warum alle Praxis für Adorno versperrt schien und paradox Schopenhauers Verneinung des Willens zum Leben – die allerdings bei diesem einen epikureischen Akzent trägt – bei Adorno wiederkehrte.<sup>1545</sup> Die Genese des *Ichs* ist in eine unausweichliche Dialektik von Konstruktion und Destruktion, Selbsterhaltung und Unterdrückung verstrickt. In Schopenhauer'sche Terminologie übersetzt in den Antagonismus von *Wille* und *Intellekt*, *Bejahung* und *Verneinung des Willens zum Leben*.<sup>1546</sup> In den „Minima Moralia“ heißt es dazu:

„Furchtbares hat die Menschheit sich antun müssen, bis das Selbst, der identische, zweckgerichtete, männliche Charakter des Menschen geschaffen war, und etwas davon wird noch in jeder Kindheit wiederholt. Die Anstrengung, das Ich zusammenzuhalten, haftet dem Ich auf allen Stufen an, und stets war die Lockung, es zu verlieren, mit der blinden Entschlossenheit zu seiner Erhaltung gepaart.“<sup>1547</sup>

Resignation und Tod bergen für Adorno bekanntlich ein Glücksversprechen. Doch im Gegensatz zum ihm in diesen Punkten verwandten Schopenhauer lässt er nicht zu, dass diese Negationen sein Denken zu stark beeinflussen (was für Schopenhauers Metaphysik, nicht aber für seine praktisch orientierte Eudämonologie in den „Aphorismen zur Lebensweisheit“, sozusagen den Schopenhauer'schen „Minima Moralia“, gilt) und die menschliche Zivilisation bzw. die noch verbliebene Möglichkeit eines *richtigen* Lebens bedrohen. In Sympathie mit dieser Drohung hält Adorno, der gleichfalls mit Askese sympathisieren möchte, Schopenhauers Charakteristik des befriedigten Willens, des sofort von Langeweile gefolgten Glücks, entgegen, dass die Langeweile, die nach Schopenhauer die Menschen befällt, wenn sie in ihrer rastlosen Selbsterhaltung innehalten, durch und durch bürgerlich sei (vgl. Horkheimers Aphorismus „*Entweder-Oder!*“) also Reflex des falschen Lebens innerhalb des universellen Verblendungszusammenhangs, der den Individuen vortäuscht, ihre permanente Selbsterstörung durch Selbsterhaltung sei naturnotwendig.<sup>1548</sup> In diesem Zusammenhang kommt er auch auf den *ennui* der Herrschenden zu sprechen: „Keiner, der vom Profitsystem profitiert, vermag darin ohne Schande zu existieren, und sie entsteht noch die unentstellte Lust [...]. Nicht auf den Rausch, sondern auf die gesellschaftlich approbierte Liebe folgt der Ekel [...].“<sup>1549</sup> Adorno gesteht wie in dieser Passage der „Minima Moralia“ oder auf Seite 489 der „Ästhetischen Theorie“, wo von einer *Vermählung von Eros und Erkenntnis im Schauer* als ästhetisches Telos die Rede ist, *Lust* und *Sexualität* als Elemente freier (Menschen-)Natur hier philosophische (wie Schopenhauer) und sozialkritische (wie Freud, Herbert Marcuse etc.) Bedeutung zu und plädiert für ihre Befreiung aus den Schranken der falschen, naturfeindlichen, geldfixierten Gesellschaft. Hält Adorno am Lustprinzip als telos der Selbsterhaltung fest, so erkennt er in der Versagung und der Zerstörung in menschlichen Lebensläufen die falsche gesellschaftliche Organisation, welche die Schuld, Ich überhaupt zu sein

<sup>1544</sup> Hielscher, Martin: Schopenhauer und Adorno oder das Unrecht, überhaupt >>Ich<< zu sein. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauers Aktualität. Ein Philosoph wird neu gelesen. Schopenhauer Studien 1/2. Wien 1988, S. 142.

<sup>1545</sup> S. o. und vgl.: Paetzold, Heinz: Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse. Düsseldorf 1974, S. 146.

<sup>1546</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>1547</sup> Zitiert nach: Ebd.

<sup>1548</sup> Vgl.: Ebd., S. 147.

<sup>1549</sup> Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 332.

noch einmal verlängert, weil sie den Menschen nicht erlaubt, ihr Selbst vergessen zu dürfen in der Hingabe an Anderes, die sie zu wirklichen Individuen, in Natur- und Kunsterfahrung Gesonderten, auch erst macht. *Mimesis* ist der von Adorno verwendete, der Antike entlehene Terminus für diese Erfahrung. Sie stellt ein spezifisch ästhetisches, vereinigendes Subjekt-Objekt-Verhältnis dar. Adornos *Mimesis* entfaltet ein dialektisches Spektrum von Utopie und begriffsloser Erkenntnis und ist dabei von der antiken Tradition seit Aristoteles abzugrenzen: *Mimesis* als Prinzip der Kunst hieß in dieser Tradition, dass Kunst eine gegenständliche Nachahmung der (gesellschaftlichen) Praxis der Polis zu leisten habe. Die Kunst sollte das sinnvolle Geschehen der Gemeinschaft vergegenwärtigen (vgl. Hegels „klassische Kunstform“ in Kapitel I.). Adornos Begriff der *Mimesis* steht stärker in erkenntniskritischen Dimensionen. Die These, Kunst sei durch *Mimesis* konstituiert, besagt, dass Kunst auf quasi naturhafte, unmittelbare menschliche Regungen und lebendige Erfahrungen angewiesen ist. Diese liegen vor gegenständlichen Subjekt-Objekt-Konstellationen, also vor gegenständlicher Erkenntnis *sensu stricto*. Sie bezeichnen ein Vermögen, Welt und Gesellschaft zu erfahren, ohne auf gesellschaftlich herrschende Perzeptionsmuster zu rekurren: sich ganz den Dingen hinzugeben und starre Begrifflichkeiten zu überwinden.<sup>1550</sup> Für diese Überwindung ist eine Dialektik von *Mimesis* und ästhetischer Rationalität entscheidend, in der weder rein emotional-irrationale noch rein konstruktiv-rationale Momente vorherrschen. Ihr unauflöslicher Konflikt hingegen konstituiert den Wahrheitsgehalt des rezipierten Kunstwerks. Die ästhetische Rationalität definiert Adorno als paradoxe Einheit von Rationalität im Sinne von Gegenstandsbeherrschung und von Rationalität, die die Dinge gewaltlos aufschließt. Ästhetische Rationalität ist aber nicht durch einen Rückgriff auf vorzivilisatorische Muster dieser beiden Rationalitätstypen zu erklären. Kunst ist weder rein auf magische, d. h. frühtechnische, noch auf mimetisch-dinghafte Rationalität zu reduzieren.<sup>1551</sup> Ein wahres Kunstwerk ist für Adorno weder rein rational bzw. technisch durchkonstruiert noch rein emphatisch und außerhalb aller rationalen Kontrolle. In ihm verschmelzen ästhetische Rationalität und *Mimesis*. Dieser Prozess geht über begriffliche Erfassbarkeit hinaus, da „die Aufklärung des Bewusstseins, die im Wort *Erkenntnis* gemeint ist, hier kognitive, affektive und moralisch-praktische Aspekte gleichermaßen einbegreift“.<sup>1552</sup> Sie artikulieren gemeinsam begriff- und sprachlos die „Sprache“, den *Ausdruck* der Dinge bzw. des Werkes überhaupt. Das Kunstwerk ist dann, wenn es Ausdruck besitzt, Sprache und spricht von sich. Was darin nach außen tritt und in dieser Bewegung Sprache gewinnt, sind die inneren Spannungen und Auseinandersetzungen des Kunstwerks: „Die Dynamik, die ein jedes Kunstwerk in sich verschließt, ist sein Sprechendes.“<sup>1553</sup> Adorno hat die der Kunst eigene und immanente Dialektik von Rationalem und Irrationalem, die sich gesellschaftlich bedingt die Waage halten müssen, in der „Ästhetische(n) Theorie“ analysiert. Er versteht Kunst als ein von der Reflexion selbst gefordertes *Korrektiv*. Weil Kunst *das* zur Erscheinung bringt, was dem totalen Identitätszwang, den Rationalität durch das identifizierende Medium des Begriffs reproduziert und produziert, widersteht, ist sie zugleich *Kritik und Ergänzung* der begrifflichen Erkenntnis:

„Der Zweck aller Rationalität, des Inbegriffs aller naturbeherrschenden Mittel, wäre, was nicht wiederum Mittel ist, ein Nichtrationales also. Eben diese Irrationalität versteckt und verleugnet die kapitalistische Gesellschaft, und dagegen repräsentiert Kunst Wahrheit im doppelten Verstande; in dem, dass sie das von Rationalität verschüttete Bild ihres Zwecks festhält, und indem sie das Bestehende seiner Irrationalität, ihres Widersinns überführt.“<sup>1554</sup>

So sind Rationales und Irrationales im Kunstwerk vermittelt, aber gerade deshalb, weil Kunst nach Adorno selbst eine *Erscheinungsform* von Rationalität ist. Genuine Kunstwerke haben einen konstitutiven *Rätselcharakter* und werden für Adorno durch rationale Organisation in Einheit mit

<sup>1550</sup> Vgl.: Paetzold, Heinz: Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse. Düsseldorf 1974, S. 18-19.

<sup>1551</sup> Vgl.: Ebd., S. 19-20.

<sup>1552</sup> Schoberth, Wolfgang: Das Jenseits der Kunst. Beiträge zu einer wissenssoziologischen Rekonstruktion der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 1988, S. 137.

<sup>1553</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 274.

<sup>1554</sup> Zitiert nach und vgl.: Schoberth, Wolfgang: Das Jenseits der Kunst. Beiträge zu einer wissenssoziologischen Rekonstruktion der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 1988, S. 55.

diesem Rätselhaften *mehr als sie sind*.<sup>1555</sup> Dies verweist auf ihre *metaphysische* Bedeutung: sie sind zugleich in der bestehenden Welt und (kritisch wie befreiend) darüber hinaus. Scholze warnt allerdings zu Recht vor einer metaphysischen *Überfrachtung* und Überbewertung von Kunst: nicht jedes gelungene oder auch nur gewollte Kunstwerk muss metaphysisch relevant oder „aufgeladen“ sein; viele verfügen auch nur über eines oder mehrere metaphysische *Elemente*, die nicht ihre gesamte Bedeutung bzw. Aussage ausmachen: Adorno geht es um die Frage, ob Kunstphilosophie anders als Kunstmetaphysik möglich ist, wenn sie doch genau das bisher immer gewesen ist. Er versucht, einen Begriff von Kunst jenseits falscher metaphysischer Überhöhungen von Kunstwerken zu finden. Die „Ästhetische Theorie“ ist in dieser Perspektive nicht selbst Kunstmetaphysik, sondern das Unternehmen, die Momente am Kunstwerk zu isolieren, *die anders als metaphysisch nicht erklärt werden können* – weil sie sich jeder Erklärung entziehen und nicht im falschen Sinne *objektiv* sind, d. h. nicht allein auf eine Verkehrung von Subjektivem ins Objektive zurückzuführen sind.<sup>1556</sup>

Schopenhauer und der „kritischen Theorie“ ist, insgesamt und in dialektischer Verbindung, eine gravierende Melancholie, ein Hang zum Leiden wie zum Wunsch nach Erlösung gemeinsam. Doch auch ein realitätsnaher Hang zum Materiellen, Anschaulichen kennzeichnet ihre (ästhetischen) Theorien und bedingt einen nonkonformistischen und moralisch fundierten Widerspruchs- und Kampfgeist (der, gerade von Adorno, auch und besonders in die Sphäre des Ästhetischen erhoben wird), wie Wolfgang Schirmacher betont hat:

„Humanität entsteht durch Neinsagen und in der Solidarität der Leidenden. Die linke Schopenhauer-Schule, wie sie in der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule am ausgeprägtesten vorliegt, hat im kämpferischen Zug der Schopenhauer'schen Lehre ihre Wurzel.“<sup>1557</sup>

Schopenhauer kann, wenn auch mit differenzierender Vorsicht im Detail, letztlich durchaus *als Vorläufer Adornos* verstanden werden. Sein Einfluss auf Adorno ist teils unmittelbar, teils über den in Leben wie Werk untrennbar mit Adorno verbundenen Horkheimer vermittelt. Hier, in dieser Symbiose innerhalb des Frankfurter Instituts, liegt auch der Grund dafür, dass Horkheimer innerhalb dieses Kapitels wie in der Dissertation insgesamt häufig behandelt und zitiert wird. Er stellt eine wichtige Brücke von Schopenhauer zu Adorno sowie eine hervorragende Ergänzung beider dar. Adorno hat, solidarisch mit den Leidenden, das festgehalten, was Horkheimer schon früher betont und Schopenhauer vorausgesehen hatte: Besserung und Erlösung müssten nicht in den Himmel projiziert werden, sondern wären im 20. Jahrhundert *auf Erden* möglich. Nicht Verharren im Überholten, in Affirmation und Spekulation können die Menschheit weiterbringen: „Sondern das Potential der Freiheit liegt an einer ganz anderen Stelle, nämlich darin, dass der Stand der Produktivkräfte heute es erlauben würde, den Mangel in der Welt prinzipiell zu beseitigen.“<sup>1558</sup> Doch paradoxerweise gilt immer noch und immer wieder:

„Richtig Wünschen ist die schwerste Kunst von allen, und sie wird uns seit der Kindheit abgewöhnt. [...] Bis heute realisieren die Utopien sich bloß, um den Menschen die Utopie auszutreiben um sie aufs Bestehende und aufs Verhängnis desto gründlicher zu vereidigen.“<sup>1559</sup>

Adorno selbst hat seinen richtigen Wunsch im Gespräch mit Gehlen klar geäußert, und zwar im Problemkontext, „der darin besteht dass die Menschen heute wesentlich Anhängsel der Maschinerie

---

<sup>1555</sup> Vgl.: Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 188.

<sup>1556</sup> Vgl.: Scholze, Britta: Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik. Würzburg 2000, S. 166.

<sup>1557</sup> Schirmacher, Wolfgang: Vorwort. In: Ders. (Hrsg.): Schopenhauers Aktualität. Ein Philosoph wird neu gelesen. Schopenhauer Studien 1/2. Wien 1988, S. 11.

<sup>1558</sup> Adorno, T. W.: Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 14. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2001, S. 251.

<sup>1559</sup> Adorno, T. W.: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main 1971, S. 80.

und nicht die ihrer selbst mächtigen Subjekte sind“.<sup>1560</sup> Sein gegenteiliger Wunsch ist schlagend plausibel:

„Ich will ja gar nichts anderes, als dass die Welt so eingerichtet wird, dass die Menschen nicht ihre überflüssigen Anhängsel sind, sondern – in Gottes Namen – dass die Dinge um der Menschen willen da sind und nicht die Menschen um der Dinge willen, die sie noch dazu selbst gemacht haben.“<sup>1561</sup>

Adorno und Schopenhauer kommen sich auch in ihrer Abneigung gegen affirmative Religion, die Leiden rechtfertigt und eine Erlösung nur verspricht bzw. vorgaukelt, sehr nahe: „Es ist kaum übertrieben, Adornos Denken, das sich selbst als Anti-System definiert hat, als die vollkommene Anti-Theodizee zu verstehen.“<sup>1562</sup> Adorno suchte nach *realer* Besserung, nicht nach religiöser Spekulation. Auch wenn sich Elemente des Judentums in seinen Schriften finden, wollte er eine Erlösung bzw. die Ausrichtung seiner Utopie letztlich nicht im unbestimmt Abstrakten belassen: „Diese Utopie, die Spur des Messianischen, hatte in seinem Denken [...]: *die Farbe des Konkreten*, nicht eines abstrakt Möglichen.“<sup>1563</sup> Die Kunst und Adornos Ästhetik verweisen darauf. Bei Adorno spielt dementsprechend auch (wie schon bei Hegel und Schopenhauer) die vom Leiden freie *Heiterkeit* eine bedeutende und befreiende Rolle in Philosophie und Kunst, da sie ähnlich wie Moral, Eros und Natürlichkeit über soziale und ökonomische Zwänge hinausweist, und zwar als *aktive* Verhaltensweise:

„Kunst ist a priori, vor ihren Werken, Kritik des tierischen Ernstes, welchen die Realität über die Menschen verhängt. Indem sie das Verhängnis nennt, glaubt sie es zu lockern. Das ist ihr Heiteres, freilich ebenso, als Veränderung des jeweils bestehenden Bewusstseins, ihr Ernst.“<sup>1564</sup>

Es besteht also eine dialektische Verbindung von Ernst und Heiterkeit in der Kunst bzw. in der „Verhaltensweise“ ihrer Werke. Gerade die dialektische Spannung zwischen Ernst und Heiterkeit macht für Adorno das Wesen von Kunst aus.<sup>1565</sup> Die Heiterkeit als Verhaltensweise affiziert auch das schaffende bzw. rezipierende, mitschaffende Individuum in seinem ganz eigenen Bewusstsein: „Im Heiteren der Kunst wird Subjektivität ihrer selbst inne und bewusst. Durch Heiterkeit zieht sie aus dem Verstrickten sich auf sich selbst zurück.“<sup>1566</sup> Doch auch die Heiterkeit ist bürgerlich und später kulturindustriell vereinnahmt und standardisiert worden, weshalb die autonome moderne Kunst auf sie verzichten bzw. sie überwinden muss:

„Kunst jenseits von Heiterkeit und Ernst mag ebenso Chiffre von Versöhnung wie von Entsetzen sein kraft der vollendeten Entzauberung der Welt. [...] Die Kunst ins Unbekannte hinein, die einzig noch mögliche, ist weder heiter noch ernst; das Dritte aber zugehängt, so, als wäre es dem Nichts eingesenkt, dessen Figuren die fortgeschrittenen Kunstwerke beschreiben.“<sup>1567</sup>

So hat Adorno seine Konzeption moderner Kunst kompakt zusammengefasst und dabei darauf geachtet, keine *Aufhebung* von Ernst und Heiterkeit im Sinne Hegel'scher Dialektik bzw. Synthese zu vollziehen. Die Kunst in Unbekannte hinein ist eher mit Schopenhauers Nichts am Ende seiner Ethik und dessen ebenfalls diffus erlösenden Charakter zu vergleichen.

---

<sup>1560</sup> Theodor W. Adorno und Arnold Gehlen. Ist die Soziologie eine Wissenschaft vom Menschen? Ein Streitgespräch. In: Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 249.

<sup>1561</sup> Ebd.

<sup>1562</sup> Adorno, T. W.: Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 14. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2001, S. 466.

<sup>1563</sup> Ebd., S. 470-471.

<sup>1564</sup> Adorno, T. W.: Ist die Kunst heiter? In: Noten zur Literatur. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 14, S. 600.

<sup>1565</sup> Vgl.: Ebd.

<sup>1566</sup> Ebd., S. 603.

<sup>1567</sup> Ebd., S. 605-606.

Die zitierten „Noten zur Literatur“ verweisen auf Schreiben, Sprache und Stil, die innerhalb der „Frankfurter Schule“ stark zu aphoristischer Kürze, Fragmentarischem und Essayistischem tendierten: in Adornos wie auch Horkheimers Fall wurde Schopenhauers Tendenz zu kürzeren Texten und kritischer Beobachtung formvollendet weiterentwickelt (Lorenz Jäger betont ebenfalls die bereits in Kapitel II. erwähnte Affinität Schopenhauers zur „urbanen Prosa des Essays“<sup>1568</sup>), was zu vielen präzisen und immer noch aktuellen Beobachtungen im psychologisierend-kritischen Geiste geführt hat.<sup>1569</sup> Wenzel betont, dass Adorno gerade in kleineren Schriften bestehenden Herrschaftsverhältnissen, die unser Leben und unsere Psyche nachhaltig bestimmen, in kritischer Anschaulichkeit und geradezu genialisch nachgegangen ist.<sup>1570</sup> Er versteht sie als „Aufforderungen zum eigenschöpferischen Weiterdenken und Handeln“.<sup>1571</sup> Genau dies sprach der engagierte Marxist Ludwig Marcuse jenen allerdings, gerade in „seiner Hassliebe“<sup>1572</sup> zu Adorno, ab und klagte über Konformismus, weltfremden Mythos und geistreiche Marx-Paraphrasierungen innerhalb der ihm zu metaphysisch geprägten „kritischen Theorie“ und ihren jüngeren Anhängern, die (fälschlicherweise) versuchten, sie (bzw. den aus ihr abgeleiteten Jargon) praktisch-revolutionär umzusetzen. Wenzel kritisiert mit Marcuse und Michael Theunissen, dass die „kritische Theorie“ im Absprung von Hegel das Mythische mitschleppte und versuchte, die negative Dialektik und den (Neo-)Marxismus in Metaphysik zu überführen. Dies gehe über die an der Realität leidende Subjekte sowie diese Realität selber hinaus.<sup>1573</sup>

## 6. Negative Dialektik und Ästhetische Theorie

Bereits Schopenhauer hatte sich mit der Paradoxie in Welt und Werken beschäftigt und eine (auch ästhetische) Utopie ex negativo formuliert: „Es wäre eine schöne Welt wo die Wahrheit nicht paradox sein könnte, die Tugend kein Leid zu ertragen hätte und jedes Schöne des Beifalls gewiß sein könnte.“<sup>1574</sup> Eine solche Welt wäre schön, entspricht aber nicht der realen, die darum nach einer in sich kritischen, vielseitigen philosophischen Methode verlangt, die mit allen gegebenen Missständen und im negativen Sinne paradoxen, oft absurden Tatsachen dieser realen Welt umgehen kann. Adorno suchte und fand diese Art zu denken: seine Philosophie wird von der *negativen Dialektik* vorangetrieben, die jegliches Absolutum, ob nun Geist oder Wille, in Frage stellt und sie möglichst objektiver und undogmatischer, nach allen Seiten hin offener Methodik unterordnet. Er begründete dies (philosophie)geschichtlich: „Nachdem Philosophie das Versprechen, sie sei eins mit der Wirklichkeit oder stünde unmittelbar vor deren Herstellung, brach, ist sie genötigt, sich selber rücksichtslos zu kritisieren.“<sup>1575</sup> Wissenschaftliche *Genauigkeit* und konstellare *Freiheit* verbinden sich im Modell der in sich dynamischen, weder absoluten noch selbstübererhöhenden negativen Dialektik. Weder endlose Reihungen von Thesen und Antithesen noch harmonisierende Synthesen bestimmen sie, sondern die *Konstellation* von Gedanken, Begriffen und Phänomenen ist nach mehr als einer Richtung hin offen. Auf einer symbolisch-kinetischen Ebene wird die *spiralförmige* Erhöhung der Hegel'schen Dialektik-Matrix bei Adorno durch ein zwar zusammenhängendes, aber in sich variables *Prisma* ersetzt. Man kann es heutzutage auch mit einer netzvirtuellen *cloud* vergleichen. Der Hegel'sche Dreischritt sowie die festgelegte Abfolge von These, Antithese und finaler Synthese werden abgeschafft bzw. befreit und Variationsmöglichkeiten eröffnet. Phänomene und Begriffe

<sup>1568</sup> Vgl.: Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 257.

<sup>1569</sup> Vgl.: Adorno, T. W.: Der Essay als Form. In: Noten zur Literatur. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 14, S. 9 ff.

<sup>1570</sup> Vgl.: Wenzel, Wilfried: Denker wider den Strich: Ludwig Marcuse – Ein Aufklärer im Geiste Schopenhauers. In: Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauers Aktualität. Ein Philosoph wird neu gelesen. Schopenhauer Studien 1/2. Wien 1988, S. 119.

<sup>1571</sup> Ebd.

<sup>1572</sup> Ebd.

<sup>1573</sup> Vgl.: Ebd., S. 119-120.

<sup>1574</sup> Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main 1966, Band 1, S. 323.

<sup>1575</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 15.

können so lange wie nötig, möglich oder auch gewünscht gedanklich geordnet, vermischt und analysiert werden, wie es dauert, bis plausible, interessante oder neue Lösungen, Geistesblitze oder Weiterentwicklungsmöglichkeiten gefunden und die entsprechenden konstellaren Verschiebungen eingeleitet worden sind. Durch die fortgesetzten Verschiebungen innerhalb des Konstellations-Prismas ergeben sich *immer neue* Thesen und Antithesen, die lebendig und unschematisch zu schrankenlosen, oft originellen Gedanken und Anregungen führen. Die Aufgabe der Konstellation ist die folgende: „Nicht *über* Konkretes ist zu philosophieren wie bei Simmel sondern aus ihm heraus, indem die Begriffe sich darum versammeln.“<sup>1576</sup> Hier ist zu bemerken, dass Adorno Simmel trotz seiner immer wieder aufblitzenden Kritik philosophisch und stilistisch viel zu verdanken hat. Natürlich gibt es in der Konstellation auch Konkretes und Festes, „aber dieses Feste und Positive ist genau darin, wie die Negation, ein *Moment* – und nicht etwa das, was antezipiert werden, an den Anfang gestellt werden kann.“<sup>1577</sup> Dies geht bis hin zur Integration eines *spielerischen* Moments: Adorno behauptete,

„dass die Philosophie gegenüber der Totalität der Methode, wie sie in der traditionellen Vorstellung von Philosophie gelehrt wird, wesentlich ein Moment des *Spiels* enthält [...]. Ich würde sogar so weit gehen zu sagen, dass es ohne Spiel etwas wie Wahrheit überhaupt nicht gibt. Und ich würde weiter sagen, dass das Moment des Zufalls [Hegels Schrecken, Anm.], das dem Spiel innewohnt, zu der Wahrheit auch wesentlich mit dazugehört; eben als das, was in dem allgemeinen Bann des Identitätsdenkens mahnt an das, was nicht zu denken ist.“<sup>1578</sup>

Endgültige Lösungen, Identitäten und absolute Gewissheiten gehören für ihn damit der Vergangenheit und generell der Fiktion an. Adorno erläuterte in seinen „Anmerkungen zum philosophischen Denken“ im Band „Stichworte“ seine Befreiungs- und Erweiterungs-Intention:

„Nicht genau genug hat man wohl das Nachdenken beschrieben. Am ehesten wäre es erweiternde Konzentration zu nennen. Indem sie ihre Sache, und sie allein, visiert, gewahrt sie in ihr, was übers Vorge dachte hinausgeht und damit den fixierten Umkreis der Sache sprengt. [...] Wahrheit ist werdende Konstellation, kein automatisch Durchlaufendes, in dem das Subjekt zwar erleichtert, aber entbehrlich wäre.“<sup>1579</sup>

Innerhalb des Subjekts sowie innerhalb der angestrebten Philosophie ist das Moment der *dynamischen Selbstkritik* zentral, durch das jeglicher statische Monismus und Dogmatismus vermieden werden soll:

„Zulängliches philosophisches Denken ist kritisch nicht allein gegenüber dem Bestehenden und seinem dinghaften Abguß im Bewusstsein, sondern gleichermaßen gegen sich. [...] So allein wird Nachdenken zu mehr als als wiederholender Darstellung des Erfahrenen.“<sup>1580</sup>

Kritisch-dynamische Rationalität im Sinne negativer Dialektik bewegt sich nämlich nicht über das Gedachte hinweg, sondern *in ihm*, in den Dingen. Frei und ungestört, sozusagen „in und für sich“:

„Als kritische übersteigt seine Rationalität die Rationalisierung. [...] Widerstand gegen den Niedergang der Vernunft [vgl. Abschnitt 3., Anm.] wäre fürs philosophische Denken, ohne Achtung vor der etablierten Autorität zumal der Geisteswissenschaften, sich in die Sachgehalte zu versenken, um in ihnen, nicht über ihnen, des Wahrheitsgehalts innezuwerden. Das wäre, heute, Freiheit des Denkens. Wahr würde es, wo es befreit ist vom Fluch der Arbeit und in seinem Objekt zur Ruhe kommt [vgl. Schopenhauer, Anm.].“<sup>1581</sup>

Negative Dialektik stellt so ein postmodernes, liberales und sehr kunstnahes bzw. künstlerisch geprägtes Denkmodell dar, das Dynamik, Offenheit und Kreativität begünstigt und geradezu

---

<sup>1576</sup> Adorno, T. W.: Vorlesung über Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 16. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2003, S. 191.

<sup>1577</sup> Ebd., S. 46.

<sup>1578</sup> Ebd., S. 133.

<sup>1579</sup> Adorno, T. W.: Stichworte. Kritische Modelle 2. Frankfurt am Main 1970, S. 15.

<sup>1580</sup> Ebd., S. 16.

<sup>1581</sup> Ebd., S. 18-19.

voraussetzend verlangt. Der *Widerspruch* als solcher ist Motor, Weg und Ziel dieser Dialektik, einer „Dialektik nicht der Identität, sondern der Nichtidentität, die gerade das Gegenteil, also das Auseinanderweisen von Begriff und Sache, von Subjekt und Objekt, und ihre Unversöhntheit, artikulieren will“.<sup>1582</sup> Hegel'sche Motive werden hier, wie so oft bei Adorno, zugleich gebrochen *und* weiterentwickelt. Zentral ist demnach und nach der „Vorlesung über Negative Dialektik“:

„der Begriff des Widerspruchs in den Sachen selbst, des Widerspruchs *im* Begriff, nicht des Widerspruchs *zwischen* Begriffen [...]. Dabei hat – und Sie werden nicht verkennen, dass das in gewissem Sinne eine Transposition oder eine Fortbildung eines Hegel'schen Motivs ist – der Begriff des Widerspruchs selbst einen doppelten Sinn.“<sup>1583</sup>

Negative Dialektik ist so völlig undogmatisch und von keiner Seite instrumentalisierbar. Sie ist nicht klassisch, nicht idealistisch und nicht materialistisch.<sup>1584</sup> Kunst, Geschichte und alle erdenklichen Höhen und Abgründe des Lebens, der Moral wie der Philosophie bilden für Adorno würdige Themen innerhalb solcher Konstellationen, die dementsprechend auch metaphysische Relevanz gewinnen. Innerhalb seiner Philosophie läuft die negative Dialektik auf umfassende Kulturkritik, die Rettung von Bildung und Freiheit sowie Utopien und paradoxe Intervention hinaus:

„Das Modell dafür ist, dass wir in einer antagonistischen Gesellschaft leben [...], dass nicht die Gesellschaft mit ihren Widersprüchen oder trotz ihrer Widersprüche sich am Leben erhält, sondern durch ihren Widerspruch hindurch [...].“<sup>1585</sup>

Gemeint ist die in sich geschlossene Allmacht des Geld- und Profitsystems, das auf Dauer auch alle Widerspruchs- und Interventionsmöglichkeiten affiziert und assimiliert. Adorno vertiefte den Gedanken an diese Widerspruchsdynamik und betonte, „dass also auf der einen Seite der Widerspruch im Gedanken und im Begriff liege, auf der anderen aber die Welt selber auch ihrer objektiven Gestalt nach antagonistisch sei. [...] Auch darin weiß ich mich als Hegelianer.“<sup>1586</sup> Doch direkt darauf hagelte es in Adornos bereits zitiertes „Vorlesung über Negative Dialektik“ Kritik an Hegel, dessen affirmative Dialektik innerhalb negativer Dialektik durch die „rücksichtslose Kritik alles Bestehenden“<sup>1587</sup> ersetzt bzw. „aufgehoben“ werden soll: „Bei Hegel ist die Dialektik [...] minus mal minus gleich plus. Die Negation der Negation soll die Affirmation sein.“<sup>1588</sup> Das Hegel'sche Werden (durch Negation) – auch in Kunst und Phantasie – ist in Adornos Dialektik hingegen nicht mehr *Weg*, sondern *Ziel*. So werden Kunstwerke ein „Gemachtes, das mehr wurde als gemacht“.<sup>1589</sup> Adorno stellte die von ihm kritisierte „positive“ Dialektik Hegels hinter dessen Ästhetik, die der Dialektik glücklicherweise nicht ganz gerecht geworden sei, ihren Schematismus stellenweise gesprengt habe und die bedeutendsten Einsichten Hegels überhaupt enthalte.<sup>1590</sup> Hier könnte sich ein positives Element von *Hothos* Einfluss bemerkbar machen (vgl. Kapitel I.). Auch wenn Adorno bekanntlich kritisierte, dass das deduktiv-dialektische System kunstfremd die Hingabe an einzelne Kunstwerke, ihre Form und Technik zugunsten des überbewerteten Gehalts verhindere.<sup>1591</sup> Hegels Verdienst, das ihn sogar zu einem Vorläufer negativer, nämlich starrheitsfeindlicher, Dialektik macht (vgl. Kapitel I.), ist bedeutend, seine Philosophie aber insgesamt im Sinne Adornos und auch Schopenhauers (vgl. Kapitel II.) letztlich *noch nicht* dynamisch genug (s. u.):

---

<sup>1582</sup> Adorno, T. W.: Vorlesung über Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 16. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2003, S. 16.

<sup>1583</sup> Ebd., S. 17.

<sup>1584</sup> Vgl.: Ebd., S. 22-23.

<sup>1585</sup> Ebd., S. 20-21.

<sup>1586</sup> Ebd.

<sup>1587</sup> Ebd., S. 26.

<sup>1588</sup> Ebd., S. 25.

<sup>1589</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 267.

<sup>1590</sup> Vgl.: Ebd., S. 510.

<sup>1591</sup> Vgl.: Ebd., S. 524 ff.

„Wahrheit selbst als dynamische geltend gemacht zu haben, war, wie sehr sie den Akzent auf den ewigen Geist legte, die bedeutende Leistung der dialektischen Theorie Hegels. Kritik war ihr prozessuale Korrektur alles dessen, das seinem Werden wie seinem Gewordensein sich enthob und als endgültig sich setzte, war reflexive Liquidation des Versteinerten.“<sup>1592</sup>

Schließlich definierte Hegel, wie bereits erwähnt, seine Philosophie „als der geregelte, methodisch ausgebildete Widerspruchsgeist“<sup>1593</sup>, den er gegen den sogenannten „common sense“ positionierte. Mit Bezug auf Hegel *und* Adorno ist festzuhalten,

„dass die Philosophie eben der Gedanke in einem permanenten statu nascendi ist; und dass es, wie der große Begründer der Dialektik, Hegel, gesagt hat, in der Philosophie auf den Prozess ebenso ankommt wie auf das Resultat; dass Prozess und Resultat sogar das Gleiche seien.“<sup>1594</sup>

Doch eben die erwähnte Geistfixiertheit Hegels führte auch zur Hypostasierung des abstrakten (Welt-) Geistes, dem *Alles* untergeordnet werden muss, auch dialektischer Fortschritt über finale Synthesen hinaus. Hatte der Geist in Hegel dialektisches Bewusstsein von sich erlangt, so verhinderte doch der Geist im dialektischen Geist *die volle Einsicht in seine Dialektik. In das, dem er, als seinem Andern, sich verdankt und worauf er verwiesen bleibt.* Darüber hat idealistische Dialektik – darin so traditionell wie die von ihr kritisierte statische Metaphysik und Reflexionsphilosophie – den Primat beansprucht. Daher ist wahre Dialektik genötigt, aus ihrer idealistischen Gestalt herauszutreten.<sup>1595</sup> Für Hegel zählte letztlich nicht das *Andere*, Widersprechende, sondern das *Absolute*, Versöhnte. Doch eben dies hält George Steiner – wie zuvor Schopenhauer und Adorno – für fiktiv und jeglichem menschlichen Denken und Tun unerreichbar, was letztlich die Unwahrheit von Hegels allumfassender Konzeption erkennen lässt:

„Das Kunstwerk, wie souverän es auch sein mag, das politische oder militärische Vorhaben, das Gesetzbuch oder die theologisch-metaphysische *Summa*, sie alle gehen einen Kompromiss ein mit dem Ideal, mit der notwendigen Fiktion des Absoluten. [...] Die Idee der Perfektion ist ein unerfüllter Traum des Denkens, eine begriffliche Abstraktion, ähnlich dem Unendlichen.“<sup>1596</sup>

Hegels teleologisches Fortschreiten des Weltgeistes führt auch für Hermann Schweppenhäuser in unaufgelöste, bloß verdeckte Widersprüche und in eine metaphysische Fehlinterpretation Kants (und dessen Ästhetik), die von Schopenhauer immer wieder kritisiert wurde.<sup>1597</sup> Die universelle Subsummierung unter das Absolute als Identisches kaschiert als Einheitsdenken demnach Widersprüche, Unharmonisches und eben nicht Identisches, dem Adorno zum negativ-dialektischen Ausdruck und Selbstbewusstsein verhelfen will:

---

<sup>1592</sup> Schweppenhäuser, Hermann: Tractanda. Beiträge zur kritischen Theorie der Kultur und Gesellschaft. Frankfurt am Main 1972, S. 51.

<sup>1593</sup> Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 124. Vgl.: Kapitel I.

<sup>1594</sup> Adorno, T. W.: Metaphysik. Begriff und Probleme. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 13. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 1998, Nachwort, S. 296-297.

<sup>1595</sup> Vgl.: Schweppenhäuser, Hermann: Tractanda. Beiträge zur kritischen Theorie der Kultur und Gesellschaft. Frankfurt am Main 1972, S. 54.

<sup>1596</sup> Steiner, George: Warum Denken traurig macht. 10 (mögliche) Gründe. Frankfurt am Main 2006, S. 48-49.

<sup>1597</sup>

„Indem dieser Prozess Selbstentfaltung des Geistes sein sollte, war der Weltlauf als Geist gerechtfertigt und der Geist, paradox genug, preisgegeben. [...] Noch Kant hatte den Künstler – ideales Deckbild der autonomen Person, des Unternehmers – nach Analogie der Natur, des Selbstzwecks, als frei hervorbringend vorgestellt. Und die Kantische Zweckidee, ein regulativer Begriff, ist vom deutschen Idealismus zum Inbegriff der Konstitution, zum wie die *causa sui* sich selbst reproduzierenden Absoluten gemacht worden – Urpseudos aller idealistischen Metaphysik, gegen das Schopenhauer, lange vor Feuerbach und Marx, ungehörten Protest einlegte“ (Schweppenhäuser, Hermann: Tractanda. Beiträge zur kritischen Theorie der Kultur und Gesellschaft. Frankfurt am Main 1972, S. 55-56).

„Der Widerspruch ist nicht, wozu Hegels absoluter Idealismus unvermeidlich ihn verklären musste: kein herakliteisch Wesenhaftes. Er ist der Index der Unwahrheit von Identität, des Aufgehens des Begriffenen im Begriff. [...] Dialektik ist das konsequente Bewusstsein von Nichtidentität. Sie bezieht nicht vorweg einen Standpunkt. Zu ihr treibt den Gedanken seine unvermeidliche Insuffizienz, seine Schuld an dem, was er denkt.“<sup>1598</sup>

Doch nicht nur diese, sondern auch der schuldbeladene und keineswegs homogene Lauf der Welt und der Geschichte: „Keine der Versöhnungen [...] die der absolute Idealismus – jeder andere blieb inkonsequent – behauptete, von den logischen bis zu den politisch-historischen, war stichhaltig.“<sup>1599</sup> Eine Intention, die an die autonomer Kunstwerke in seiner Ästhetik erinnert, da in beiden Ausdrucksformen die Sprache des Nichtidentischen, Begriffslosen, eben nicht logisch Erklärbaren gefunden und gehört werden soll:

„Das Nichtidentische im Faktum ist durch die Identität buchstäblich gebannt [vgl. Kant und Schopenhauer, Anm.], harrt gewissermaßen des Worts, das den Bann löste, das unterdische Leben der Sache freiließ. Es zu finden, ist die Intention dialektischer Theorie, einer Selbstaufklärung der Aufklärung wie einer negativen Dialektik.“<sup>1600</sup>

*Einzelnes*, Individuelles soll entdeckt und befreit werden. Das Einzelne ist in der Totale *nicht* versöhnt, sondern in sie integriert und darin von ihr unterdrückt. Ihm zu sich zu verhelfen, zu retten und herzustellen, was dem isolierenden Zugriff sich verweigert, der falschen „Totalität nicht gehorcht, ihr widerstrebt oder als Potential einer noch nicht seienden Individuation erst sich bildet“, ist die erklärte Intention dialektischer Kritik: einer *negativen* Dialektik.<sup>1601</sup> Statt der rücksichtslosen Entzauberung und Verflachung der Welt zielt diese auf eine ganz andere: „Die Entzauberung des Begriffs ist das Gegengift der Philosophie. Es verhindert ihre Wucherung: dass sie sich selbst zum Absoluten werde.“<sup>1602</sup> Die hier so abstrakt theoretisch klingende Dialektik Adornos hängt *ex negativo* mit ganz konkreten praktischen Ereignissen, Folgen und Missständen in Geschichte und Gesellschaft zusammen und verweist mittelbar auf die Möglichkeit einer utopisch geprägten besseren Zukunft. Die Spannung darin diagnostiziert der dialektische Blick. Die von ihm geleitete Theorie konstruiert den Antagonismus von Progress und Regress, die gesamtgesellschaftliche Tendenz, anhand der Narben des Faktischen, die sie an ihm hinterließ. Sie bringt am Faktum die Geschichte zum Sprechen – das Sprachlose, das sich das Wort selbst verbietet. Das, dem es die Sprache verschlug und welches Gewalt zum Verstummen brachte. Im Zeichen dessen liest sie, was blieb und triumphierte, und was anders sein will als das Seiende und das Gewesene.<sup>1603</sup> Adorno schrieb zur negativ-dialektischen Utopie: „Angesichts der konkreten Möglichkeiten von Utopie ist Dialektik die Ontologie des falschen Zustandes. Von ihr wäre ein richtiger befreit, System so wenig wie Widerspruch.“<sup>1604</sup> Ein Weg, und zwar ein praktischer, materialistisch orientierter Weg, zur Erkenntnis des falschen Gegenwärtigen und notwendigen, aber nicht festlegbaren richtig(er)en Zukünftigen ist die (oben der negativen Dialektik als Theorie und teils metaphysischer Denkpraxis angenäherte) *ästhetische Erfahrung*. Ihre spezifische Bedeutung, die für alle innerhalb dieser Dissertation behandelten Autoren wegweisend wurde, hatte (wie oben erwähnt) bereits Kant definiert; hatte schon auf die Notwendigkeit ästhetischer Erfahrung hingewiesen, als er den geheimen Zwang beschrieb, durch den der wissenschaftliche Verstand über

---

<sup>1598</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 17-19.

<sup>1599</sup> Ebd., S. 19.

<sup>1600</sup> Ebd.

<sup>1601</sup> Vgl. und zitiert nach: Schweppenhäuser, Hermann: Tractanda. Beiträge zur kritischen Theorie der Kultur und Gesellschaft. Frankfurt am Main 1972, S. 62, 65.

<sup>1602</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 24.

<sup>1603</sup> Vgl.: Schweppenhäuser, Hermann: Tractanda. Beiträge zur kritischen Theorie der Kultur und Gesellschaft. Frankfurt am Main 1972, S. 66-67.

<sup>1604</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 23-24.

sich selbst hinausgetrieben wird (im Guten zum Ästhetischen oder Moralischen, im schlechten zur oben beschriebenen „Dialektik der Aufklärung“) ohne sich doch der Totalität je anders versichern zu können als in der Idee und nicht im Begriff selbst.<sup>1605</sup> In ihr sind bei Adorno Philosophie (als Kunst bzw. ästhetische Erfahrung; vgl. Schopenhauer und s. u., d. h. *ästhetische* Theorie bzw. ästhetische *Theorie*) Kunst als Mischung von Technik und Ausdruck, Ratio und Emotion sowie Geschichte und gesellschaftliche Praxis nicht mehr voneinander zu trennen. An den Vorwurf Adornos, die philosophische Ästhetik habe sich gegen den empirischen Fortgang der Kunst blind verhalten, ist in diesem Kontext zu erinnern. Daraus folgt, dass ästhetische Kategorien nur dann nicht leer sind, wenn sie sich auf materiale ästhetische Erfahrung beziehen lassen. Nur so ist beides gesichert: ästhetische Erfahrung wird begrifflich *und* in die ästhetischen Kategorien dringt geschichtliche Erfahrung ein. Indem die ästhetischen Kategorien der dynamischen *Geschichte* selbst unterworfen werden, werden sie zugleich modifiziert. Materialistische Ästhetik reflektiert das Ästhetische nicht allein theoretisch, sondern zugleich in seiner Beziehung zur *Praxis*.<sup>1606</sup> Das in der folgenden Vertiefung verwendete Adorno-Zitat könnte dementsprechend genau so auch von Kant und gerade von Schopenhauer stammen. Das Folgende im Ganzen kann als *Adornos Programm ästhetischer Erfahrung* gelesen werden, die Anschauung vor überhöhte bzw. selbstüberhöhende Vergeistigung stellt – ästhetische Kategorien lassen sich nicht anders formulieren als solche des *Ästhetischen* selbst und dessen Vermitteltheit zur *Gesellschaft*: „Alle ästhetischen Kategorien sind ebenso von ihrer Beziehung auf die Welt wie von ihrer Lossage von ihr zu bestimmen (ÄT, S. 209).“ Die Logizität des Ästhetischen ist Adornos Theorie zufolge allgemein bestimmbar als als *Dialektik von Mimesis und Konstruktion*.<sup>1607</sup> Bei allen Ähnlichkeiten von Schopenhauers und Adornos Annäherungen von Philosophie und Kunst muss allerdings noch darauf verwiesen werden, dass Adorno auf ihre *Ähnlichkeit* abzielt, nicht auf ihre *Identität* wie Schopenhauer:

„So kann es nicht die Aufgabe einer philosophischen Interpretation von Kunstwerken sein, ihre Identität mit dem Begriff herzustellen, sie in diesem aufzuzehren [Vorwurf gegen Hegel und dessen Nachfolger, Anm.]; das Werk jedoch entfaltet sich durch sie in seiner Wahrheit. [...] Die Affinität der Philosophie zur Kunst berechtigt jene nicht zu Anleihen bei dieser. [...] Philosophie, die Kunst nachahmte, von sich aus Kunstwerk werden wollte, durchstriche sich selbst [Vorwurf gegen Schopenhauer, Anm.]. Kunst und Philosophie haben ihr Gemeinsames nicht in Form oder gestaltendem Verfahren, sondern in einer Verhaltensweise, welche Pseudomorphose verbietet.“<sup>1608</sup>

Allerdings sieht er sehr wohl die starken Parallelen von Philosophie und Kunst (die ihm wie Hegel und Schopenhauer „eine Gestalt der Erkenntnis“<sup>1609</sup> ist) in Struktur und Gehalt: „Philosophie und Kunstwerke bedürfen der Entfaltung, des artikulierten Verlaufs.“<sup>1610</sup> Und zwar, um selbst das Folgende zu artikulieren: „Worin der Gedanke hinaus ist über das, woran er widerstehend sich bindet, ist seine Freiheit. Sie folgt dem Ausdrucksdrang des Subjekts. Das Bedürfnis, Leiden beredt werden zu lassen, ist Bedingung aller Wahrheit.“<sup>1611</sup> In der Konstellation von Kunst und Philosophie „darf man nicht unberücksichtigt lassen, dass die Ästhetik für Adorno einen Grundpfeiler des Systems des negativen Denkens, der negativen Dialektik, bildet“.<sup>1612</sup> Wenn man denn von einem solchen „System“ sprechen möchte. Auch andere Stimmen wie die Karl Markus Michels sollten gehört werden: „Kunstkonsum ist bei Adorno zur Philosophie geläutert, das Kunstpublikum auf den Philosophen

<sup>1605</sup> Vgl.: Paetzold, Heinz: Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse. Düsseldorf 1974, S. 30.

<sup>1606</sup> Vgl.: Ebd., S. 12-13.

<sup>1607</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 18.

<sup>1608</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 25-26.

<sup>1609</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 383.

<sup>1610</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 27-28.

<sup>1611</sup> Ebd., S. 29.

<sup>1612</sup> Sauerland, Karol: Einführung in die Ästhetik Adornos. Berlin, New York 1979, S. 154.

geschrumpft.“<sup>1613</sup> Rüdiger Bubner, der sich *gegen* Adornos Ästhetisierung von Theorie ausspricht, betont die Wichtigkeit jeweiliger Selbständigkeit von Philosophie und Kunst, die sich für ihn in „kritischer Theorie“ zwar ergänzen, aber nicht miteinander verschmelzen können (vgl. Abschnitt 6.):

„Die Philosophie bringt hinzu, was in den unschuldigen Werken als solchen nicht steckt, ja nicht stecken kann: ihre Bedeutung als *Negation des Bestehenden*. [...] Die kritische Theorie, die in der unendlichen Folge negierender Reflexionen dem falschen Schein auf der Spur ist, erfährt Bestätigung von fremder Seite, indem die Werkgestalt der Kunst objektiv vorstellt, was dem Gedanken nach ungelöste Aufgabe war.“<sup>1614</sup>

Und doch geht die negativ-dialektische Philosophie, die wie die mimetische Kunst mit *Nichtbegrifflichem* arbeitet (wenn auch paradoxerweise im objektiven Reich der Begriffe), über die Kunst und Ästhetik und deren „Verhaltensweise“ hinaus:

„[...] die Philosophie hat dieses ästhetische Moment aufzuheben in der Verbindlichkeit ihrer Einsichten in Wirkliches [vgl. Hegels absoluten Geist, Anm.]. Zur Philosophie gehört es konstitutiv dazu, dass sie die Wahrheit ausspricht über Wirkliches – und nicht sich in sich befriedigt [Kontrast zu Schopenhauer, bei dem dies die Aufgabe von Philosophie und Kunst, auch in Einheit, ist, Anm.].“<sup>1615</sup>

Daraus kann sich leicht ein Konflikt zwischen Überbewertung des Geistigen entwickeln, der ja philosophiegeschichtlich zwischen Idealismus und Materialismus (bis hin zum Ästhetizismus einerseits und zum Positivismus andererseits) auch eingetreten ist.<sup>1616</sup> Adorno sieht über diesen Konflikt hinaus eine an Identität grenzende Übereinstimmung von negativer Dialektik und „kritischer Theorie“. Er sagte in der „Vorlesung über Negative Dialektik“,

„dass die negative Dialektik, von der ich Ihnen Elemente und Idee zu entwickeln habe, mit einer kritischen Theorie im wesentlichen dasselbe ist. Ich würde denken, die beiden Termini kritische Theorie und negative Dialektik bezeichnen das Gleiche.“<sup>1617</sup>

---

<sup>1613</sup> Michel, Karl Markus: Versuch, die >>Ästhetische Theorie<< zu verstehen. In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, S. 98.

<sup>1614</sup> Bubner, Rüdiger: Kann Theorie ästhetisch werden? In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, S. 122-123.

<sup>1615</sup> Adorno, T. W.: Vorlesung über Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 16. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2003, S. 136.

<sup>1616</sup> George Steiner hat über das Verhältnis von Kunst und Begriff bzw. Kunst und Wahrheit etwas geschrieben, das deutlich macht, was *Begrifflichkeit* besser leisten kann als Kunst, deren Grenzen wie einzigartigen, seinserweiternden Vorzüge sich in ihrem Verhältnis zum *Konkreten* zeigen:

„Kein Maler, so gewandt er auch sein mag, ist in der Lage, seine innere Vision oder das, was er vor sich zu sehen glaubt, gänzlich auf die Leinwand zu übertragen. Selbst in ihren strengsten Formen kann Musik nur teilweise die komplexen Gefühle, Ideen und abstrakten Beziehungen im Innern des Komponisten wiedergeben... >>Ich kann es nicht in Worte fassen<<, sagt der Liebende, sagt der Leidgebeugte. Gleiches sagen der Dichter, der Philosoph“ (Steiner, George: Warum Denken traurig macht. 10 (mögliche) Gründe. Frankfurt am Main 2006, S. 47).

Die dialektische Gegenposition, die Ästhetik bzw. Ästhetizismus über begriffliches und konkretes bis spekulatives Denken stellt, soll hier Oscar Wilde bzw. Lord Henry Wotton vertreten: „Und die Schönheit ist eine Form des Genies – sie steht in Wahrheit noch über dem Genie, da sie keiner Erklärung bedarf. [...] Das wahre Geheimnis der Welt ist das Sichtbare, nicht das Unsichtbare“ (Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Düsseldorf 2003, S. 30). Die beide vereinende Grundvoraussetzung Wildes ist: „Der Künstler kann alles ausdrücken“ (Ebd., Vorrede, S. 7.). *Alles*. Das schließt – mit Bezug auf die in dieser Dissertation behandelte Verbindung von Ästhetik und Metaphysik – Folgendes mit ein: „Alle Kunst ist zugleich Oberfläche und Symbol“ (Ebd., S. 8).

<sup>1617</sup> Adorno, T. W.: Vorlesung über Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 16. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2003, S. 36.

Negative Dialektik insgesamt ist ein dynamisches, kritisch fundiertes, dem modernen Leben mit seinen schier endlosen Alternativen, Variationsmöglich- und Fragwürdigkeiten angemessenes (sowie dementsprechend kunstnahes und sich nah an Adornos Ästhetik bewegendes) Denken: „Philosophie hat, nach ihrem geschichtlichen Stande, ihr wahres Interesse dort, wo Hegel, einig mit der Tradition, sein Desinteressement bekundete: beim Begriffslosen, Einzelnen und Besonderen.“<sup>1618</sup> Das Besondere muss aus dem Allgemeinen hervorstechen, denn „Einseitigkeit ist das Grab der Bildung“<sup>1619</sup> und „Nüchternheit ist das Grab der Kunst“.<sup>1620</sup> Bei Hegel sollte alles nach systematischen Regeln verlaufen und klaren Gliederungen gehorchen, doch das implizierte Unfreiheit und Intoleranz: „Und die Regel ist, dass man den Tod der Ausnahme will.“<sup>1621</sup> Philosophie im Sinne Adornos zielt darüber hinaus wie die Schopenhauers auf Erlösung (wenn auch auf Veränderung, sozusagen finale Wiedervereinigung von Ideal und Realität statt auf ein erlösendes Ende): „Philosophie, wie sie im Angesicht der Verzweiflung einzig noch zu verantworten ist, wäre der Versuch, alle Dinge so zu betrachten, wie sie vom Standpunkt der Erlösung aus sich darstellten.“<sup>1622</sup> Dies bedeutet auch: „Die dialektische Geschichte der Philosophie ist die ihrer eigenen Negativität.“<sup>1623</sup> Negativ-dialektisches Denken dynamisiert die notwendige Kritik: „Ist Philosophie noch nötig, dann wie von je als Kritik, als Widerstand gegen die sich ausbreitende Heteronomie.“<sup>1624</sup> Gegen „die Rechtfertigung dessen, was nun einmal ist“.<sup>1625</sup> Sie wird so „traurige Wissenschaft“.<sup>1626</sup> Methode und Ziel ergänzen sich dabei: „Es liegt in der Bestimmung negativer Dialektik, dass sie sich nicht bei sich selbst beruhigt, als wäre sie total; das ist ihre Gestalt von Hoffnung.“<sup>1627</sup> Ihre Intentionen decken sich wie gezeigt mit denen genuiner Kunstwerke: diese sind für Adorno die vom „Identitätszwang“ befreite „Sichselbstgleichheit“ (ÄT, S. 190). Kunst versucht durch eigene Identitätsbildung dem Nichtidentischen draußen, dem von Vernunft noch nicht Erfassten und von Gesellschaft noch nicht Reglementierten, beizustehen.<sup>1628</sup> Kunst ist so ein Paradebeispiel für die Anwendung negativer Dialektik, wie Herbert Marcuse mit Adorno festgehalten hat: „Adorno hat am Beispiel von Goethes >>Über allen Gipfeln...<< die die Kunst durchherrschende Einheit von Glück und Trauer, Trost und Anklage gezeigt.“<sup>1629</sup>

## 7. Die Kulturindustrie und das Ende (?) der Kunst

Wenn Dialektik der Aufklärung und instrumentelle Vernunft den wahrheitsverhüllenden Schleier des „universellen Verblendungszusammenhangs“ weben und ausbreiten, dann ist es die *Kulturindustrie*, die diesen Schleier bunt färbt und aufreizend parfümiert. Sie generiert manipulative Blendwerke und ideologisierte Un- bzw. Pseudokunst, die das bestehende Unrecht überdeckt, beschönigt oder gar affirmativ rechtfertigt und bewirbt. Und zwar mit immenser Marktmacht und zu Adornos Zeiten grenzenlos wachsendem Erfolg auf Kosten und zum Leidwesen von authentischer Kunst und Bildung.

<sup>1618</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 19-20.

<sup>1619</sup> Küpper, Peter (Hrsg.): Klingemann, Ernst August Friedrich: Die Nachtwachen von Bonaventura. Im Anhang: Des Teufels Taschenbuch und ein Nachwort. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, S. 187.

<sup>1620</sup> Ebd., S. 136.

<sup>1621</sup> Godard, Jean-Luc: JLG/JLG – Godard über Godard. Filmessay, Tobis Film 1994.

<sup>1622</sup> Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 480.

<sup>1623</sup> Adorno, T. W.: Vorlesung über Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 16. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main 2003, S. 171.

<sup>1624</sup> Adorno, T. W.: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main 1971, S. 17.

<sup>1625</sup> Ebd., S. 13.

<sup>1626</sup> Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 7.

<sup>1627</sup> Adorno, T. W.: Negative Dialektik. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 6, S. 398.

<sup>1628</sup> Vgl. und zitiert nach: Paetzold, Heinz: Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse. Düsseldorf 1974, S. 87.

<sup>1629</sup> Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. München, Wien 1977, S. 66.

Und damit natürlicher Menschlichkeit: „Dass die Industrie die Bedürfnisse nach ihren Waren künstlich produziert, wusste man längst vor Hegel. Was den Denkern entging, war das Verschwinden des natürlichen Bedürfnisses selbst.“<sup>1630</sup> Die Kritik der Kulturindustrie beginnt, mit deutlichen Parallelen zur späteren „Frankfurter Schule“ und auch Kritik an heutigem Konsumfetischismus<sup>1631</sup>, bereits im 19. Jahrhundert:

Richard Wagner hat sich aus postromantischer bzw. postrevolutionär-moderner und kritischer Perspektive als einer der ersten (Künstler-)Philosophen mit der Entfremdung, Vermassung und Kommerzialisierung der Kunst sowie der dadurch bedingten Entstehung einer „Kulturindustrie“ im 19. Jahrhundert befasst. Er stellt so das direkte Bindeglied zwischen Schopenhauer und (mit weiterer Vermittlung durch Nietzsche) Adorno dar. Werner Jung hat sich intensiv mit Wagners Kulturkritik (vor allem in „Das Kunstwerk der Zukunft“ von 1849) beschäftigt und entsprechende Parallelen entdeckt. Mit dem Kapitalismus, Merkantilismus bzw. Handel und einer komplementären Fortschrittsideologie, die, statt auf den Menschen und die Gesellschaft gerichtet zu sein, das Wirtschaftswachstum und die Technik favorisiert, ist die Kunst auf der Strecke geblieben. Sie geht nach *Geld* und hat sich damit reibungslos dem Wirtschaftsprozess angepasst. Dadurch ist sie, wie Wagner schnell erkannt hat, zur *Ware* geworden, die einzig Marktgesetzen unterworfen ist. Dagegen bietet Wagner das besagte „Kunstwerk der Zukunft“ auf – das utopisch fundierte, erhabene und alle Kunstgattungen in einer Synthese aus Bombast und Tiefsinn, Ergriffenheit und Bildung sowie Macht und Drama vereinende *Gesamtkunstwerk*, das in Wagners synästhetischen Operninszenierungen seinen adäquaten Ausdruck findet.<sup>1632</sup> Wie bereits in Kapitel II. erwähnt ist dabei die Philosophie Schopenhauers für Wagners Werk, vor allem für das Spätwerk, von großer Bedeutung.

Auch Jacob Burckhardt hat sich (aus ganz ähnlicher, ebenfalls schopenhauerianischer und besorgter Perspektive) mit der Kommerzialisierung von Kunst im 19. Jahrhundert befasst:

„Die Theater werden riesig groß, und feinere Wirkungen werden schon hierdurch oft verbannt; die grelleren dramatischen Effekte sind beliebt und werden noch übertrieben; das Drama ist zum Geschäft geworden, wie jetzt der Roman und noch so vieles, das noch Literatur heißt.“<sup>1633</sup>

Wie Wagner hält er diese Entwicklungen für verfehlt und pervers. In einer Konklusion fasst Burckhardt seine Kritik und seine widersprechende Idee von Kunst als autonomer, d. h. *in sich*, weder durch Politik noch Mode noch Geld vermittelt, machtvoller Kunst zusammen und nimmt damit wichtige Aspekte von Adornos Ästhetik vorweg: durch Dekadenz und Kommerzialisierung „wird dann die Kunst Lebensluxus; es entsteht eine profane Kunst, zum Teil weltlich-monumental, im Dienste der Macht, zum Teil im Dienste des Reichtums [...]“.<sup>1634</sup> Burckhardt selbst spricht sich in seinem Hegel'sche und Schopenhauer'sche Aspekte vereinenden Kunstideal für eine Kunst aus, die in gewaltiger Höhe und Ferne Edles und Erhabenes wie Volksgeist, Religion und Erhabenheit ausdrückt, jenseits von Zeitvertreib und Geschwätz.<sup>1635</sup> *Ausdruck* statt Fassade, was wiederum an Adorno erinnert. Allerdings wird bei Burckhardt nur das ausgedrückt, was sein soll/sollte, bei Adorno auch das, was eigentlich *nicht* sein sollte und das damit verbundene Leid.

Herbert Marcuse hat mit Benjamin und gegen dieses Leid einen weiteren wichtigen Aspekt der „kritischen Theorie“ festgehalten: das *Stoppen* und *Negieren* des bisherigen falschen (und definitiv kunstfeindlichen) Zustands, das noch *vor* jeglicher Besserung oder Relativierung stattfinden muss, da sonst Utopien wie die des 19. Und 20. Jahrhunderts ins Leere oder ihr Gegenteil laufen müssen:

---

<sup>1630</sup> Horkheimer, Max: Notizen 1949-1969. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main 1987, Band 2, S. 229.

<sup>1631</sup> Vgl.: Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus. Frankfurt am Main 2009.

<sup>1632</sup> Vgl.: Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main 1987, S. 265 ff.

<sup>1633</sup> Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Stuttgart 1949, S. 110.

<sup>1634</sup> Ebd., S. 111-112.

<sup>1635</sup> Vgl.: Ebd.

„Selten ist die Wahrheit der kritischen Theorie in einer so vorbildlichen Form ausgesprochen worden: der revolutionäre Kampf geht um die Stillstellung dessen, was geschieht und geschehen ist – vor allen positiven Zielsetzungen ist diese Negation das erste Positive. Was der Mensch dem Menschen und der Natur angetan hat, muss aufhören – dann erst und dann allein können die Freiheit und die Gerechtigkeit anfangen.“<sup>1636</sup>

Die Parallelen zu Schopenhauers ästhetisch-philosophischer Kontemplation, genauer ihrer Verbindung aus Stillstellung, Erkenntnis und umdenkender Negation, sind deutlich. Gegen blinde Fortschrittsdynamik plädieren nämlich Schopenhauer und in seiner Nachfolge die „Frankfurter Schule“ für ein bewusstes Erleben und Bewältigen bis Verbessern der *Gegenwart*. Gerade Adorno hat die (eben die Gegenwart verfälschende) *Kulturindustrie* in diversen Schriften immer wieder charakterisiert und kritisiert. Seine Analysen (hier ein Beispiel aus dem komprimierten „Résumé über Kulturindustrie“ aus „Ohne Leitbild“) legen ihre Perfidie einer- und Dummdreistigkeit andererseits offen:

„Kulturindustrie ist willentliche Integration ihrer Abnehmer von oben. Sie zwingt auch die jahrtausendlang getrennten Bereiche hoher und niederer Kunst zusammen. Zu ihrer beider Schaden. [...] Die Kulturwaren der Industrie richten sich [...] nach dem Prinzip ihrer Verwertung, nicht nach dem eigenen Gehalt und seiner stimmigen Gestaltung. Die gesamte Praxis der Kulturindustrie überträgt das Profitmotiv blank auf die geistigen Gebilde.“<sup>1637</sup>

Dieser alle Medien und kulturellen Niveaus umfassende, bis ins Detail berechnete und berechnende neue Synkretismus hat drastische Folgen für die autonome Hochkunst, die Seubold mit Adorno als ein „Ende der Kunst“ beschrieben hat. Waren die Momente (kultische) Funktion und autonome Durchbildung stets vereint, so laufen diese Momente am „Ende der Kunst“ gänzlich auseinander. Die von der Kulturindustrie verwaltete „Kunst“ wird „funktionalisiert“, wobei ihr *Wahrheitsgehalt* gegen null tendiert. Die authentische Kunst bleibt dagegen ihrem der Autonomie verpflichteten Entwicklungsgesetz und dem Anspruch auf Wahrheit treu, bezahlt dies aber mit völliger Isolation, die schließlich auch ihre eigenen autonomen Gesetze untergräbt: „Dem Absterben des Scheins in der Kunst korrespondiert der unersättliche Illusionismus der Kulturindustrie.“<sup>1638</sup> Die Isolierung der authentischen Kunst nimmt ihr zunehmend ihre sozialen Wirkungsmöglichkeiten: „Dass gegenwärtig Kunst, die irgend zählt, gleichgültig ist inmitten der Gesellschaft, die sie duldet, affiziert die Kunst selbst mit Malen eines Gleichgültigen.“<sup>1639</sup> Kunst bezahlt nun den Preis dafür, dass sie zugunsten ihrer Autonomie das Spiel des Marktes nicht mitspielen wollte: „Geläutert zum Selbstzweck, erkrankt sie an Zwecklosigkeit nicht weniger als das Konsumgut an den Zwecken.“ (12, S. 30)<sup>1640</sup> Interesse und Nachfrage bezüglich authentischer Kunst gehen drastisch zurück. Die Nachfrage verlagert sich stattdessen – genau wie kommerziell verwertbare Teile der Kunst – in die Kulturindustrie. Es findet laut Adorno eine kulturindustrielle „Entkunstung der Kunst“, eine „gesellschaftliche Liquidation der Kunst“ statt.<sup>1641</sup> So wird auch Kunst Kommerz, Werbung und unkritischer Spiegel der ökonomisierten gesellschaftlichen Verhältnisse: kulturindustrielle Produkte und Medien „brauchen sich nicht mehr als Kunst auszugeben. Die Wahrheit, dass sie nichts sind als Geschäft, verwenden sie als Ideologie, die

---

<sup>1636</sup> Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Mit einem Nachwort von Herbert Marcuse. Frankfurt am Main 1965, Nachwort, S. 104. Vgl. Abschnitt 5.

<sup>1637</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 60-61.

<sup>1638</sup> Vgl. und zitiert nach: Seubold, Günter: Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht. Freiburg 1997, S. 67.

<sup>1639</sup> Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7, S. 509.

<sup>1640</sup> Zitiert nach: Seubold, Günter: Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht. Freiburg 1997, S. 67.

<sup>1641</sup> Vgl. und zitiert nach: Ebd., S. 68-69.

den Schund legitimieren soll, den sie vorsätzlich herstellen.“<sup>1642</sup> Kunstferne Standardisierung, Montage und Serien- bzw. Massenproduktion ganz industriellen Zuschnitts bestimmen die Produkte:

„Nicht nur werden die Typen von Schlagern, Stars, Seifenopern zyklisch als starre Invarianten durchgehalten, sondern der spezifische Inhalt des Spiels, das scheinbar Wechselnde ist aus ihnen abgeleitet. Die Details werden fungibel. [...] Gegensatzlos und unverbunden tragen Ganzes und Einzelheit die gleichen Züge. Ihre vorweg garantierte Harmonie verhöhnt die errungene des großen bürgerlichen Kunstwerks... Die ganze Welt wird durch den Filter der Kulturindustrie geleitet.“<sup>1643</sup>

Der Unterschied von Kulturindustrie und wahrer, „auratischer“ Kunst wird eben anhand dieses Konformismus' erkennbar:

„Nimmt man Benjamins Bestimmung des traditionellen Kunstwerks durch die Aura, dann ist die Kulturindustrie dadurch definiert, dass sie dem auratischen Prinzip nicht ein Anderes strikt entgegensetzt, sondern die verwesende Aura konserviert, als vernebelnden Dunstkreis. Dadurch überführt sie sich selbst unmittelbar ihres ideologischen Unwesens.“<sup>1644</sup>

Dies wird durch Pseudoindividualität und -originalität kulturindustrieller Produkte betrügerisch kaschiert, „indem der Anschein erweckt wird, das ganz Verdinglichte und Vermittelte sei eine Zufluchtstätte von Unmittelbarkeit und Leben.“<sup>1645</sup> Dabei ist die Wahrheit über die Be- bzw. Misshandlung von Kunst und Menschen: „Die Verwandlung des Ausdrucksgehalts aus einer ungesteuerten Regung in einen Stoff der Manipulation aber macht ihn zugleich handfest, ausstellbar, verkäuflich [...].“<sup>1646</sup> Das *Verkäufliche* selbst ist für Adorno „die von Subjektivität verwaltete Subjektivität“.<sup>1647</sup> Ein ergänzender Unterschied zwischen Kunst und Schund ist folgender: „Kunstwerke sind asketisch und schamlos, Kulturindustrie ist pornographisch und prüde.“<sup>1648</sup> In „Kulturindustrie – Aufklärung als Massenbetrug“, dem berühmten Kapitel aus „Dialektik der Aufklärung“, heißt zum obigen Betrugskontext und zur entsprechenden Verbindung mit der „verwalteten Welt“:

„Heute, da das Bewusstsein der Herrschenden mit der Gesamttendenz der Gesellschaft zusammenzufallen beginnt, zergeht die Spannung zwischen Kultur und Kitsch. Kultur schleift nicht länger ohnmächtig ihren verachteten Widersacher hinter sich her, sondern nimmt ihn in Regie. Indem sie die ganze Menschheit verwaltet, verwaltet sie auch den Bruch zwischen Menschheit und Kultur.“<sup>1649</sup>

Dieser (modern technisierte und technokratische Verwaltungszusammenhang) ist selbstregenerativ und damit hoch effektiv:

„In der Tat ist es der Zirkel von Manipulation und rückwirkendem Bedürfnis, in dem die Einheit des Systems sich immer dichter zusammenschließt. [...] Technische Rationalität heute ist die Rationalität der Herrschaft selbst. Sie ist der Zwangscharakter der sich selbst entfremdeten Gesellschaft.“<sup>1650</sup>

Ein universeller Medienverbund wird ausgebildet: „Auch die technischen Medien untereinander werden zur unersättlichen Uniformität getrieben.“<sup>1651</sup> Was letztlich Folgendes bedeutet: „Der totale

---

<sup>1642</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 129.

<sup>1643</sup> Ebd., S. 133-134.

<sup>1644</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 64.

<sup>1645</sup> Ebd., S. 62.

<sup>1646</sup> Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 412.

<sup>1647</sup> Ebd.

<sup>1648</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 148.

<sup>1649</sup> Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main 2001, S. 278.

<sup>1650</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 129.

Zusammenhang der Kulturindustrie, der nichts auslässt, ist eins mit der totalen gesellschaftlichen Verblendung.<sup>1652</sup> Die von Grund auf korrupte und verantwortungslose Kulturindustrie arbeitet direkt auf diese Einheit hin, da ihre Affirmation für ihr profitables, immer wieder auf sich selbst verweisendes Weiterbestehen sorgt. Subversion, Kritik und Kampfgeist, eigentlich authentische Momente von Kultur, werden kassiert, was eine doppelte Demütigung des Kulturwesens Mensch und des Kulturbegriffs darstellt:

„Geistige Gebilde kulturindustriellen Stils sind nicht länger auch Waren, sondern sind es durch und durch. [...] An den Mann gebracht wird allgemeines unkritisches Einverständnis, Reklame gemacht für die Welt, so wie ein jedes kulturindustrielles Produkt seine eigene Reklame ist.“<sup>1653</sup>

Adorno und Horkheimer haben schon früher den besagten Reklamecharakter hervorgehoben; Kultur *verschmilzt* mit Reklame: „Reklame ist heute ein negatives Prinzip, eine Sperrvorrichtung: alles, was nicht ihren Stempel an sich trägt, ist wirtschaftlich anruchig. [...] Reklame wird zur Kunst schlechthin [...].“<sup>1654</sup> Die Auswirkungen der Reklame wie der beworbenen Produkte auf den in absurder, ja schizophrener Weise sich selbst entmündigenden bzw. betrugenden oder zumindest passiv und es eigentlich besser wissend das Vorgesetzte erduldenen Konsumenten hat Adorno treffend analysiert:

„Der Satz, die Welt wolle betrogen sein, ist wahrer geworden, als wohl je damit gemeint war. Nicht nur fallen die Menschen [...] auf Schwindel herein, wenn er ihnen sei's noch so flüchtige Gratifikationen gewährt; sie wollen bereits einen Betrug, den sie selbst durchschauen; sperren krampfhaft die Augen zu und bejahen in einer Art Selbstverachtung, was ihnen widerfährt, und wovon sie wissen, warum es fabriziert wird. Uneingestanden ahnen sie, ihr Leben werde ihnen völlig unerträglich, sobald sie sich nicht länger an Befriedigungen klammern, die keine sind.“<sup>1655</sup>

Hier kann man eine direkte Fortsetzung von Schopenhauers Bedürfnis-, Illusions- und Verschleierungstheoremen erkennen. Der Kulturindustrie geht es in keiner Minute um die Konsumenten(-Massen) als Menschen bzw. Individuen oder Charaktere, sondern nur um sich selbst und den eigenen Profit: „Die Industrie ist an den Menschen bloß als an ihren Kunden und Angestellten interessiert und hat in der Tat die Menschheit als ganze wie jedes ihrer Elemente auf diese erschöpfende Formel gebracht.“<sup>1656</sup> Sie bewirkt die „Verkümmerung der Vorstellungskraft und Spontaneität des Kulturkonsumenten heute“.<sup>1657</sup> Er wird abgerichtet: „Die Dummheit, mit welcher der Kulturmarkt rechnet, wird durch diesen reproduziert undverstarkt.“<sup>1658</sup> Denn dadurch steigert sich sein Gehorsam als Kunde:

„Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor: [...] Jede logische Verbindung, die geistigen Atem voraussetzt, wird peinlich vermieden. [...] Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht.“<sup>1659</sup>

Denn sie bietet *nichts* außer einer synthetischen, beschonigenden Reproduktion des immergleichen Alltags und der immergleichen Verhältnisse in der dominanten Riesenmaschine Gesellschaft. Und zwar multimedial bzw. im synkretistischen Medienverbund: „Erst das Zusammenspiel all der aufeinander abgestimmten und dennoch nach Technik und Effekt voneinander abweichenden Verfahren macht das Klima der Kulturindustrie aus.“<sup>1660</sup> Eines ihrer Hauptmedien ist das *Fernsehen*:

---

<sup>1651</sup> Ebd., S. 132.

<sup>1652</sup> Ebd., S. 394.

<sup>1653</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 62.

<sup>1654</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 170-172.

<sup>1655</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 66.

<sup>1656</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 155.

<sup>1657</sup> Ebd., S. 134.

<sup>1658</sup> Adorno, T. W.: Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Frankfurt am Main 1972, S. 83.

<sup>1659</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 145, 148.

<sup>1660</sup> Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main 1973, S. 70.

„Dem Ziel, die gesamte sinnliche Welt in einem alle Organe erreichenden Abbild noch einmal zu haben, den traumlosen Traum [einen *Schleier der Maja* bzw. *technologischen Schleier* zweiter Ordnung, Anm.] [...]. Je vollständiger die Welt als Erscheinung, desto undurchdringlicher die Erscheinung als Ideologie.<sup>1661</sup>

Fernsehen wird so zu einer Begünstigung von *Kurzsichtigkeit* und *Beschränktheit*, ein Vehikel für Werbung und ideologischer Manipulation: „Das kommerzielle Fernsehen bildet das Bewusstsein zurück.“<sup>1662</sup> Kulturindustrie *imitiert, stilisiert* und *suggeriert* Leben, Identität und Freiheit bloß, statt sie zu ermöglichen oder gar zu gewähren: „Kulturindustrie endlich setzt die Imitation absolut. Nur noch Stil, gibt sie dessen Geheimnis preis, den Gehorsam gegen die gesellschaftliche Hierarchie. [...] Kulturindustrie, der unbeugsamste Stil von allen [...].“<sup>1663</sup> Sie gibt vor, *alle* Bedürfnisse befriedigen zu können, ohne auch nur *eines* wirklich zu befriedigen. Gelenkte und unausweichliche Affirmation ist ihr Programm: „Je fester die Positionen der Kulturindustrie werden, umso summarischer kann sie mit dem Bedürfnis der Konsumenten verfahren, es produzieren, steuern, disziplinieren [...].“<sup>1664</sup> Denn selbst die Grenzen werden aufgesaugt bzw. durchbrochen, indem noch die widerständigsten Formen von Subversion und Rebellion übernommen, zu- bzw. umgeschnitten und ausgeschöpft werden. Sie finden sich bald in schematisierter und kommerzialisierter Form wieder, wodurch sie in geschickter Weise ad absurdum geführt werden. Als Beispiele aus jüngerer Zeit könnten Punk, Techno und Splatter dienen. Noch (und gerade) der Abdruck von Altersbeschränkungen und scheinheiligen Zensurhinweisen oder mit Schock bis Ekel operierender Werbung befördert den pekuniären Zufluss in die Kassen der Unterhaltungs- und Überreizungsindustrie. Unabhängige, alternative Anbieter müssen (oft selbst rücksichtslos und ihre Künstler wie Kunden ausbeutend, wenn auch teils aus Notlagen heraus) ums Überleben kämpfen und werden nicht selten auf Dauer korrumpiert und selbst kulturindustriell im umfassenden Sinne. Auch ehemals auf kleine Nischen und spezielle Charaktere beschränkte Kunst- bzw. Lebensformen wie Tattoos, Piercings oder Bodybuilding haben sich in Kulturszene und Öffentlichkeit zu weitverbreiteten und dadurch banalisierten sowie hochprofitablen Alltagsphänomenen mit durchsystematisierter und -kommerzialisierter Binnenstruktur entwickelt. Auf höheren kulturellen Ebenen ereignet sich neben peinlichen Streitereien um Geld und Geltungsdrang wie beispielsweise zuletzt beim Suhrkamp-Verlag eine nachhaltige Abschaffung von Negativem, Tragischen und damit kritischer Wahrheitssuche (d. h. eventueller bildungsfundierter Konsumverweigerung also Geschäftsschädigung für die megalomane Kulturindustrie), wodurch auch höhere Literatur, Filmkunst o. ä. dem Massenmarkt angepasst und gefügig gemacht oder gar ganz fallengelassen und wegrationalisiert wird:

„Die Lüge schreckt vor der Tragik nicht zurück. Wie die totale Gesellschaft das Leiden ihrer Angehörigen nicht abschafft, aber registriert und plant, so verfährt Massenkultur mit der Tragik. [...] So wird die Tragik abgeschafft. Einmal war der Gegensatz des Einzelnen zur Gesellschaft ihre Substanz. [...] Die Liquidation der Tragik bestätigt die Abschaffung des Individuums.“<sup>1665</sup>

Dem angeblich individuellen und (selbst-)bewussten Kunden wird durch eine gigantische Auswahl an Medien, Genres etc. eine trügerische Freiheit suggeriert: „Aber die Freiheit in der Wahl der Ideologie, die stets den wirtschaftlichen Zwang zurückstrahlt, erweist sich in allen Sparten als die Freiheit zum Immern gleichen.“<sup>1666</sup> Und die als Individuen nur noch anzunehmenden, aber nicht mehr zu erweisenden Konsumenten diverser Schichten und Intelligenzstufen spielen als Marionetten (ihrer selbst) in diesem seinerseits höchst tragischen Schmierstück mit:

„Die kapitalistische Produktion hält sie mit Leib und Seele so eingeschlossen, dass sie dem, was ihnen geboten wird, widerstandslos verfallen. [...] Unbeirrbar bestehen sie auf der Ideologie, durch die man sie

---

<sup>1661</sup> Adorno, T. W.: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main 1971, S. 69, 71.

<sup>1662</sup> Ebd., S. 74.

<sup>1663</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 139.

<sup>1664</sup> Ebd., S. 152.

<sup>1665</sup> Ebd., S. 160-163.

<sup>1666</sup> Ebd., S. 176.

versklavt. Die böse Liebe des Volkes zu dem, was man ihm antut, eilt der Klugheit der Instanzen noch voraus.<sup>1667</sup>

Dabei werden sie in keinsten Weise gestärkt, sondern verdimmt, mit Denkfaulheit und Sprachverfall sowie plumper bis perfider Manipulation infiziert bzw. infiltriert, also insgesamt in die Unbildung und Unfreiheit getrieben. Die Kulturindustrie steuert dies billigend und umsatzsteigernd:

„Was die Kulturindustrie ausheckt, sind keine Anweisungen zum seligen Leben und auch keine neue Kunst moralischer Verantwortung, sondern Anweisungen, dem zu parieren, wohinter die mächtigsten Interessen stehen. [...] Das ist aber die Beförderung und Ausbeutung der Ich-Schwäche, zu der die gegenwärtige Gesellschaft, mit ihrer Zusammenballung von Macht, ihre ohnmächtigen Angehörigen ohnehin verurteilt.“<sup>1668</sup>

Die Bewusstseinsindustrie verhindert so die Bildung autonomer, bewusst urteilender und entscheidungsfähiger Individuen. Stattdessen verfallen die Konsumenten auf Dauer in eine perverse Form von *Mimikry*, die sie ihrer selbst und der authentischen Kommunikation mit Anderen beraubt. Individualität und Unverwechselbarkeit sind nicht länger gefragt: „Aber dafür sind Sprache und Gestik der Hörer und Zuschauer bis in Nuancen [...] noch stärker durchgesetzt als je zuvor.“<sup>1669</sup> Diese heute noch stärker berechnete Feststellung

„bezeugt den Versuch, sich selbst zum erfolgsadäquaten Apparat zu machen [vgl. Erich Fromms *Marketing-Charakter*, Anm.], der bis in die Triebregungen hinein dem von der Kulturindustrie präsentierten Modell entspricht. Die intimsten Reaktionen der Menschen sind ihnen selbst gegenüber so vollkommen verdinglicht, dass die Idee des ihnen Eigentümlichen nur in äußerster Abstraktheit noch fortbestehen.“<sup>1670</sup>

Insgesamt gilt für den mächtigen Komplex der Kulturindustrie folgendes Fazit:

„Die Kulturindustrie kann sich rühmen, die vielfach unbeholfene Transposition der Kunst in die Konsumsphäre energisch durchgeführt, zum Prinzip erhoben, das Amusement seiner aufdringlichen Naivitäten entkleidet und die Machart der Waren verbessert zu haben... Ihr Sieg ist doppelt: was sie als Wahrheit draußen auslöscht, kann sie drinnen als Lüge beliebig reproduzieren.“<sup>1671</sup>

Ein mit der (Kultur-)Industrie zutiefst verbundenes ästhetisches Phänomen stellt die im Zuge des Kapitalismus und des damit verbundenen Marketings entwickelte *Warenästhetik* dar, deren Begriff nach Wolfgang Fritz Haug wie folgt definiert werden kann: „Er bezeichnet einen aus der Warenform der Produkte entsprungenen, vom Tauschwert her funktionell bestimmten Komplex dinglicher Erscheinung und davon bedingter sinnlicher Subjekt-Objekt-Beziehungen.“<sup>1672</sup> Also als totales Gegenteil von Autonomie und Ideellem in Adornos Ästhetik. Denn es geht insgesamt weit mehr um Waren als um Ästhetik, auch in Relation zur Kulturindustrie: Ästhetisches erscheint innerhalb einer so verstandenen Warenästhetik als Agentur zur Stimulierung von Bedürfnissen. Waren-Ästhetik ist das antipodische Pendant zur Kulturindustrie. Diese macht Ästhetisches nur noch zur *Ware*. Jene ihrerseits reichert den Warenkörper mit ästhetischen Qualitäten an.<sup>1673</sup> Haug sah 2009, also Jahrzehnte später, eine zunehmende Synthese beider, gerade in den immer zahlreicheren halbkapitalisierten Schwellenländern der „zweiten und dritten Welt“, mit deren so energischer wie sehnsüchtig erwarteter warenästhetisch-kapitalistischer Missionierung durch die „erste Welt“ er sich intensiv befasst hat:

„Nicht nur schiebt die Warenästhetik ihre Grenzen ständig vor in die Kulturindustrien, deren Produkte von ihr immer weniger unterscheidbar sind, sondern diese Grenze ist sowieso irrelevant in den

<sup>1667</sup> Ebd., S. 141-142.

<sup>1668</sup> Adorno, T. W.: *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*. Frankfurt am Main 1973, S. 68-69.

<sup>1669</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: *Dialektik der Aufklärung*. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 176.

<sup>1670</sup> Ebd.

<sup>1671</sup> Ebd., S. 143.

<sup>1672</sup> Haug, Wolfgang Fritz: *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt am Main 1971, S. 10.

<sup>1673</sup> Vgl.: Paetzold, Heinz: *Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse*. Düsseldorf 1974, S. 100.

unermesslichen Armenvierteln der Welt neben dem Glanz, mit dem beide Zweige der Illusionsindustrie blenden. Die Unterhaltungsware ist im Zustand der Unerreichbarkeit der Waren des Lebensunterhalts ein Propagandafilm über Lebensweise.<sup>1674</sup>

Schon Horkheimer und Adorno hielten für beide Seiten fest: „Der herrschende Geschmack bezieht sein Ideal von der Reklame, der Gebrauchsschönheit. So hat sich das Sokratische Wort, das Schöne sei das Brauchbare, am Ende ironisch erfüllt.“<sup>1675</sup> Wobei es durchaus starke Parallelen zwischen Ästhetik und Warenästhetik gibt: wie die klassische philosophische Ästhetik das *Kunst- (und Natur-) Schöne*, so hat die marktaktive Warenästhetik das *Warenschöne* zum Gegenstand. Dieses vermittelt auf manipulativ berechneten, mit dem Unbewussten des auf materielle Erfüllung spekulierenden Betrachters spielenden Werbewegen den *Schein* von Gebrauchswert. Sie ist die *Technokratie der Sinnlichkeit*. Werbung bzw. Konsum wird zunehmend selbstreferenzieller und zum schleichenden Religionsersatz, ja zu einer vorgeblichen Religion des Schönen und Nützlichen bzw. der Hoffnung auf ein gutes bis luxuriöses Leben. Doch dieses ist, wenn es denn überhaupt erreicht wird, nach Haug von *Haben(-Wollen)*, *Schein* und *Kontingenz* bzw. Schnellebigkeit geprägt, worin sich deutliche Parallelen zu den Lehren Schopenhauers und Adornos erkennen lassen:

„Im Schein verspricht ihm die Ware das Sein. Die gekaufte Ware stattet ihn aber nur mit dem Schein des Gewünschten aus. [...] Wo immer es zwischen den Polen von Geldverdienen, Sexualität und Sicherheit eine Begierde oder eine Angst zu schieren gibt, wird eingehakt.“<sup>1676</sup>

Und zwar in Form multimedialer Reklame wie durch der Form der Ware immanente (Eigen-) Werbung: denn jedes für den Verkauf entworfene Produkt *ist* seine eigene Werbung. Die Ballung solcher Werbereize in kapitalistischen „Gesamtkunstwerken“ wie Kaufhäusern, Messen oder Malls übt einen beachtlichen Konsumzwang auf den Betrachter und potentiellen Kunden aus:

„Werbung ist kommunizierte Warenästhetik. Letztere setzt bereits am Körper der Ware an, der daraufhin gestaltet wird, dass sich die potenziellen Käufer eine bestimmte Bedürfnisbefriedigung von dieser versprechen. [...] Der Gebrauch setzt den Kauf voraus.“<sup>1677</sup>

Das sogenannte *Gebrauchswertversprechen* ist meist ein von vornherein gebrochenes (s. u.). Private Massenmedien wie Presse und TV fungieren als Werbeträger, wobei die Werbung in Umfang und technischer wie ideologischer Ausgefeiltheit nach und nach die eigentlichen Inhalte und Formate dieser Medien übertrifft bzw. verdrängt. Sie verselbständigt sich:

„Die Information ist ihr abgemietet, die Unterhaltung erst recht. Im Fernsehen hat sie ihren Big Bang erfahren. Seither hat sie alle Grenzen übersprungen und ist so total geworden, wie Horkheimer und Adorno es in den USA der vierziger Jahre gesehen haben.“<sup>1678</sup>

Die Totalität der multimedialen Werbung ist so omnipräsent und wandlungsfähig, dass sie auch ihre eigene Kritik aufsaugen und zu ihrem quoten- und budgetfördernden Vorteil umgestalten kann. Adornos Dystopie ist wahr geworden. Die ideologische Grundlage der gesamten Werbe- und Verkaufs-Praxis ist nach Haug die folgende:

„Der Kapitalismus basiert auf einem systematischen quidproquo: alle menschlichen Ziele – und sei es das nackte Leben – gelten dem System nur als Vorwände und Mittel [...]. Der Standpunkt der Kapitalverwertung Selbstzweck, dem alle Lebensanstrengungen, Sehnsüchte, Triebe, Hoffnungen nur

---

<sup>1674</sup> Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus. Frankfurt am Main 2009, S. 285.

<sup>1675</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 166.

<sup>1676</sup> Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt am Main 1971, S. 109, 125.

<sup>1677</sup> Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus. Frankfurt am Main 2009, S. 226.

<sup>1678</sup> Ebd., S. 295.

ausbeutbare Mittel sind, Motivationen, an denen man Menschen fassen kann [...]. So ernötigt der Kapitalismus die Scheinwelt von Grund auf.<sup>1679</sup>

So wird *Schein* im Bereich der Bedürfniserzeugung und des Produktmarketings faktisch wichtiger als *Sein*. Sie bilden abstrakte Schemata und Imperative, die konkrete und umsatzfördernde Kaufakte bewirken sollen und auf eine mittlerweile globale Erfolgsgeschichte zurückblicken können:

„Es ist das Ideal der Warenästhetik: das gerade noch durchgehende Minimum an Gebrauchswert zu liefern, verbunden, umhüllt und inszeniert mit einem Maximum an reizendem Schein, der per Einfühlung ins Wünsen und Sehnen der Menschen möglichst zwingend sein soll.“<sup>1680</sup>

Kunden sollen an das beworbene Produkt denken, es wollen, begehren und als zeitlosen *Segen* anerkennen. Doch dieser Zwang führt für die gezwungenen Konsumenten selbst zu wenig bis nichts, denn: „Als bloße Warenästhetik befriedigt sie nur mit Schein, macht eher hungrig als satt. Als falsche Lösung des Widerspruchs reproduziert sie den Widerspruch in anderer Form und vielleicht desto weiter reichend.“<sup>1681</sup> In einer Welt, in der alles auf den abstrakten Gegenwert des Geldes abzielt, sind Glück und Unglück irrelevant. Haug hat dieses Paradoxon 2009, wiederum ganz in der Tradition Horkheimers und Adornos, aus gegebenem Anlass noch bekräftigt:

„Das über die die Warenästhetik zur Macht über die Bedürfnisse der Adressaten strebende Interesse ist einzig auf Käufer aus und spricht doch nur von glücklichen Menschen. Die Unglücklichen blicken in die Welt der Warenästhetik wie in ein Paradies. [...] Dem Egalitarismus des Geldes sind sie egal.“<sup>1682</sup>

Doch selbst wenn sie dies (als bereits übersättigte Teilhaber an Wohlstandsgesellschaften) erkennen und der Ernüchterung die Langeweile folgt, gibt es für sie kein Ausweichen aus dem perfiden Geld-Waren-Kreislauf (vgl. Schopenhauers *Pendel*): Die Passivität und Abgestumpftheit des eigentlich gelangweilten und scheinbar über kulturindustrielle Sendung erhabenen, aber stur weiter konsumierenden Käufers/Werbeadressaten/Zuschauers

„interpretiert Wolfgang Welsch >>als Zeichen einer neuen Anästhetik<< – im Doppelsinn von Droge und Betäubung. Die aufdringliche Allgegenwart der Warenästhetik schlägt um in affektive Anästhetik, sinnliche und ethische Gefühllosigkeit.“<sup>1683</sup>

Aus dieser die Manipulatoren begünstigenden Passivität wie aus vollständiger finanzieller Abhängigkeit einer wachsenden Masse heraus erwachsen immer rücksichtslosere kapitalfetischisierende, pseudofeudalistische und undemokratische Politikformen, was sich in diversen Nationen und Politikstilen täglich beobachten lässt. Politik erinnert immer stärker an Marken, Marketing und Markt an sich. Haug zieht eine wütende Bilanz dieser letztlich antidemokratischen Entwicklungen:

„Diese Übernahme der Markentechnik durch die Parteien, die mit den Nazis ihren ersten großen Höhepunkt in Deutschland erfuhr, wirkt sich zusammen mit der Invasion des Markenwesens im Kleide des Sponsorings in die kulturellen Institutionen darin aus, dass der gesamte >>öffentliche Diskurs selbst immer mehr den Spielregeln der Markenkommunikation zu folgen<< sich anschickt.“<sup>1684</sup>

Das Prinzip des *Verkaufens* ist so zum absoluten, ja metaphysischen geworden und nimmt neben der „Metaphysik“ auch physische Manifestationen des Geistigen (prestigeträchtig und medienwirksam) in neoliberal deregulierenden Beschlag, nämlich Kunst und Kultur. Denn „selbst das Programmheft zu einem Kammermusikonzert oder einer Brecht-Aufführung präsentieren sich mit einer Sammlung von Firmenzeichen. Auch dieser Aspekt der Überkommerzialisierung verbirgt sich unterm Euphemismus

---

<sup>1679</sup> Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt am Main 1971, S. 57.

<sup>1680</sup> Ebd., S. 60, 64, 66.

<sup>1681</sup> Ebd., S. 69.

<sup>1682</sup> Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus. Frankfurt am Main 2009, S. 226.

<sup>1683</sup> Ebd., S. 260-261.

<sup>1684</sup> Ebd., S. 241-242.

des Sponsorenwesens.<sup>1685</sup> Kulturereignisse werden in Form des erwähnten Sponsorings zunehmend und teils aus finanzieller Not heraus sogar exklusiv von der Welt des Kapitals okkupiert, manipuliert und in Wahrung des schönen Scheins überhaupt noch ermöglicht. Dabei werden Kunst bzw. Geist als Schleier benutzt, der Profitinteresse und Machtstreben der Sponsoren kaschieren soll:

„So scheint alles Gute, Edle, Schöne, gewaltlos Hohe fürs Kapital zu sprechen. Kunst wird in Dienst genommen als Blendwerk zur Erzeugung des Scheins, die Herrschaft des Kapitals sei legitim und sei gleichbedeutend mit der Herrschaft des Guten, Wahren, Schönen [...].“<sup>1686</sup>

Eine weitere Form authentischer Erfüllung, die zunehmend ästhetisiert, stilisiert und sterilisiert wird, ist die (kommerziell bis ins letzte Detail ausgeschlachtete) Sexualität: Herbert Marcuse, der natürliche und freie Sexualität in Leben und Kunst stets befürwortet und zu ihrer Befreiung und Verbreitung beigetragen hat, positionierte sich gegen die von der Kulturindustrie forcierte, standardisierende Kommerzialisierung von Sex und Eros: „Überdies hat der Spätkapitalismus sehr systematisch Schönheit produziert und verkauft – in den Formen synthetischer Reinheit und plastischer Sexualität: Ausdehnung des Tauscherts auf die ästhetisch-erotische Dimension.“<sup>1687</sup> Neben den diversen Formen von Instrumentalisierung und Funktionalisierung der Kunst bzw. Anleihen bei ihr von außen stellt auch ihre interne *Kapitalisierung* ein Problem dar. Diese betrifft auch authentische Kunstwerke, die immer mehr auf ihren finanziellen Wert reduziert werden. Adornos Hassliebe Arnold Gehlen hat sich damit befasst: Kapitalisiert, also *in den abstrakten Wert des Geldes umgerechnet* werden kann die Kunst, weil sie sich von ihren „früheren Fundamenten in den Seelen“ gelöst hat und hier keine essentielle Rolle mehr spielt. Der Kunstapparat aus Kunsthändlern, Kritikern, Museumsdirektoren, Ausstellern und Sammlern, die die Definitionsmacht über die Kunst innehaben, arbeitet in kapitalistischer Manier, wie sie in dieser Reinkultur in der Wirtschaft nicht mehr anzutreffen ist.<sup>1688</sup> Der aktuelle Boom am internationalen Kunstmarkt, der dem momentanen Maktführer Larry Gagosian für 2012 einen Jahresumsatz von ca. 950 Millionen Dollar bescherte, bestätigt dies und steigert es noch. Horkheimer und Adorno kommentierten derartige Phänomene bereits in der „Dialektik der Aufklärung“: „So zerfällt der Warencharakter der Kunst, indem er sich vollends realisiert. Sie ist eine Warengattung, zugerichtet, erfasst, der industriellen Produktion angeglichen, käuflich und fungibel.“<sup>1689</sup> Dazu kommt, dass Kunst bzw. Kunststile im allgemeinen, wenig reflektierten bis falschen Bewusstsein entweder veralten und „aus der Mode kommen“ bzw. an Aussagekraft und metaphysischem Gehalt verlieren können (traditionelle Kunst) oder ihr genuin Neues und Schockierendes bzw. Exzentrisches durch Etablierung, Gewöhnung und Kommerzialisierung, nicht zuletzt durch die Kulturindustrie, die auf Dauer alles Subkulturelle in Massenkultur umwandelt und in ihren universellen *Meta-Stil* übersetzt, verlieren (beispielsweise moderne Kunst). Eine weitere Form des möglichen „Endes der Kunst“ (vgl. Kapitel I.) ist ihr „Verstummen“ bzw. ihr „Tod“ in Anbetracht der schrecklichen, absurden Umstände. Obwohl Kunst immer „Utopie sein muss und will“, ohne es sein zu dürfen, „um nicht Utopie an Schein und Trost zu verraten“ (ÄT, S. 55) hat moderne Kunst in den Augen Adornos so gut wie keine Möglichkeit, das Nichtseiende auch nur als möglich erahnen zu lassen, denn es ist, als sei die Geschichte in einen Stillstand geraten, der ihrem Tod gleichzukommen scheint. Die Folge ist, dass die Hoffnung „aus der Welt“ kriecht, „dorthin zurück, wo sie ihren Ausgang nahm, in den Tod“. Der Kunst bleibt mit anderen Worten nichts weiter übrig, wenn sie die Wahrheit ausdrücken will, als zu *verstummen*. Die Zunahme des Leids in der modernen Geschichte müsse ihr jegliche Sprache verschlagen. Nach dem Höhepunkt des Massenmordes, den Auschwitz darstellt, ein Gedicht zu schreiben, sei barbarisch.<sup>1690</sup> Dieses Extrem ist allerdings höchstens

---

<sup>1685</sup> Ebd., S. 288.

<sup>1686</sup> Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt am Main 1971, S. 167, 172.

<sup>1687</sup> Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. München, Wien 1977, S. 69.

<sup>1688</sup> Vgl. und zitiert nach: Seubold, Günter: Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht. Freiburg 1997, S. 71.

<sup>1689</sup> Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main 2003, S. 167.

<sup>1690</sup> Vgl. und zitiert nach: Sauerland, Karol: Einführung in die Ästhetik Adornos. Berlin, New York 1979,

theoretisch haltbar, da es eine Schande für die Kunst und die von ihr vertretene Freiheit wäre, derart aufzugeben. *Sowohl Reden als auch Schweigen* sind von Übel. Für die Kunst ist es möglich, aber nicht zwingend, dass sie sich in eine Art Schweigen zurückzieht, sie sich an den Rand ihrer eigenen Existenz begibt. Kunst stellt die Wirklichkeit in Frage, indem sie ihr eigenes Daseinsrecht bezweifelt. Sie kann sich jedoch nicht völlig aufgeben, weil das zugleich ein Einverständnis mit dem Bestehenden bedeuten würde.<sup>1691</sup> Hierin liegt eine Parallele zu Schopenhauers Selbstmord-Modell (s. Kapitel II.). So ist bzw. wäre das Verstummen eine auf Dauer unzureichende, ja überzogene Kapitulation, die schon von sich aus im Sinne negativer Dialektik keine finale Lösung sein kann und darf. Letztlich entwickelte Adorno in der „Ästhetische(n) Theorie“ wie in der „Philosophie der neuen Musik“ Argumente für ihr (wenn auch angeschlagenes) Überleben und ihren fortgesetzten (präfigurativen) Ausdruck: Kunst fungiert als Stellvertreterin dessen was noch nicht ist, einer auf ein „Reich der Freiheit“ im Sinne von Marx verweisende Utopie, die noch sein kann, aus Perspektive der Kunst selbst aber gar nicht sein darf, weil sie die Kunst damit überflüssig machen würde. Mit Hegel spricht sich Adorno dafür aus, dass das Fortbestehen von Nöten auch das der Kunst garantiert. Kunst ist ihre eigene Form von Utopie.<sup>1692</sup> Die Zukunft der Kunst sieht Adorno in der Musik, genauer in der somit utopisch besetzten *neuen Musik*, die das kommende Refugium von Metaphysik und Religiosität darstellen soll. *Denn was soll sein nach dem Sturz der Metaphysik?* Die „Ästhetische Theorie“ gibt Antwort darauf, aber eine dunkle. Direkter sagt es die „Philosophie der neuen Musik“: *Kunst selbst muss durch ihren Opfertod eine neue Religion begründen*:

„Die Schocks des Unverständlichen, welche die künstlerische Technik im Zeitalter der Sinnlosigkeit austeilt, schlagen um. Sie erhellen die sinnlose Welt. Dem opfert sich die neue Musik. Alle Dunkelheit der Welt hat sie auf sich genommen. All ihr Glück hat sie daran, das Unglück zu erkennen; all ihre Schönheit, dem Schein des Schönen sich zu versagen. [...] die neue Musik (ist) spontan angelegt auf das absolute Vergessensein. Sie ist die wahre Flaschenpost (12, S. 126).“<sup>1693</sup>

So führt die neue Musik die Kunst in einer Dialektik aus Weiterentwicklung und Auslöschung bzw. Aufopferung in eine ungewisse Zukunft weiter... Ausgerechnet Adornos Antipode Heidegger hat ebenfalls die Notwendigkeit des Fortbestandes einer kritischen und kämpferisch intervenierenden Kunst genau erkannt, gefordert und verteidigt. Nach Heidegger brauchen wir die Kunst. Und wir brauchen sie angesichts der „tostlosen Raserei“ der modernen Technik, die alles auf Verwertung und Vernutzung stellt und in der auch der Mensch, als „Funktionär der Technik“ sein Wesen verloren hat. Wir brauchen die Kunst, damit wir nicht an der Technik zugrundegehen. So *erzwingt* die technische Welt, so erzwingt das in der technischen Welt erfolgte „Ende der Kunst“ das Fortleben der Kunst. Hierbei muss die Kunst in kunstimmanenter Hinsicht freilich eine andere werden.<sup>1694</sup> Sie muss einen modernistischen bzw. den fortschrittlichen, dynamischen wie auch den absurden, destruktiven und entfremdeten bis entfremdenden Elementen der Moderne angemessenen Wechsel in Optik, Gehalt und *Aura* vollziehen. Bei allen Parallelen zur Philosophie Benjamins stellte Adorno doch die (der Gefahr von Verdinglichung, beispielsweise durch die von Benjamin ausführlich behandelte technische Reproduktion<sup>1695</sup> ausgesetzten) *Aura* von Kunstwerken hinter die Kultur- und Sozialkritik bezüglich der Kulturindustrie zurück, ohne jedoch den Wert auratischer Kunstwerke zu verkennen. An die Stelle der Alternative von auratischer und nichtauratischer Kunst tritt bei Adorno eine andere: die von kulturindustriellen Produkten, die über eine manipulativ hergestellte *Aura* verfügen, und den

---

S. 64-65. Adorno schwächte diese Aussage aus „Kulturkritik und Gesellschaft“ in den „Meditationen zur Metaphysik“ etwas ab, indem er Kunst nach Auschwitz doch noch für möglich hielt, aber fragte, ob sich danach überhaupt noch leben lasse.

<sup>1691</sup> Vgl.: Ebd., S. 64.

<sup>1692</sup> Vgl.: Michel, Karl Markus: Versuch, die >>Ästhetische Theorie<< zu verstehen. In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, S. 97.

<sup>1693</sup> Zitiert nach: Ebd., S. 71.

<sup>1694</sup> Vgl.: Seibold, Günter: Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht. Freiburg 1997, S. 71.

<sup>1695</sup> Vgl.: Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste und zweite [recte: dritte] Fassung. In: Gesammelte Schriften Band 1. Unter Mitwirkung von Adorno, Theodor W. und Scholem, Gershom hrsg. von Tiedemann, Rolf und Schweppenhäuser, Hermann. Frankfurt am Main 1991, S. 431 ff.

authentischen Kunstwerken, die auch in der Moderne ein auratisches Moment der Ferne in sich bewahren sollten. Die Aura gewinnt an positiver Bedeutung zurück, indem sie ein Moment der Ferne bewahrt – eine Statthalterin dessen, was anders ist als das gesellschaftlich Seiende.<sup>1696</sup> Die (veränderte) Aura der Kunstwerke ist demnach bei Adorno ihr *Sein* selbst; ihre Authentizität und Wahrhaftigkeit bzw. ihr kritischer Wahrheitsbezug, der sie innerhalb des falschen, unwahren Ganzen als geradezu metaphysische Offenbarungen er-scheinen lässt. Benjamins Kriterium für Aura wird so von Adorno modifiziert. Nicht die unmittelbare Gewissheit der Echtheit eines einmalig Gegebenen soll nunmehr die Aura eines Werkes ausmachen, sondern sein Gehalt in Form *und* Inhalt, nicht wie bei Hegel zugunsten des rein geistigen Inhalts. Das ist eine Erweiterung des Begriffs. Die Aura, die heute erfahren werden kann, ist die des *authentischen Kunstwerks*.<sup>1697</sup> Aura im Sinne Adornos ist eine kathartische Sensibilisierung für diesen Gehalt (eher im Sinne von Schopenhauers entrückender Kontemplation als von Benjamins direkt erreichbarer Befreiung). Adornos „Aura“ ist die *apparition*, sein wohl metaphysischster und idealistischster Begriff überhaupt. Gegen den Benjamin'schen Begriff des Verfalls der Aura setzte Adorno – unausgesprochen – den der *apparition*, einer Himmelserscheinung. In Adornos *apparition* steckt etwas von der *Ferne*, die ein Kennzeichen der Benjamin'schen Aura war. Er definierte sie bekanntlich als „einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“. Bei Adorno fehlt die *Nähe*; *apparition* bezeichnet eine riesige, himmelweite Ferne.<sup>1698</sup> Dieter Wandschneider hat sich genauer mit der *apparition* als die (modernen) Kunstwerke transzendierendes, zugleich aber auch immanent mit ihnen verbundenes geistiges (Schönheits-) Phänomen befasst und definiert mit Adorno sowie gegen den heute unangemessenen *traditionell-harmonistischen* Begriff der Schönheit den französischen Begriff der *apparition* (Himmelserscheinung) als *Glanz*, der über dem gelungenen Kunstwerk liege, das im Übrigen heute eher unter den trostlosen zu finden sei. Zwar schäme sich diese Kunst der *apparition*, kann sie aber nicht abwerfen. Sie sei sozusagen gegen ihren Willen schön, eine Himmelserscheinung, in der etwas erscheint, was es in der harten Realität nicht gibt. Adorno entdeckte darin gar eine *Spur von Offenbarung* und selbst *Transzendenz* in der das *Mehr* des Phänomens gegen dieses sich bekundet. Dieses *Mehr* nun besteht Adorno zufolge im „Durchbruch des *Geistes* durch die Gestalt“. <sup>1699</sup> Auch wenn in der Moderne in formaler Hinsicht dramatische Veränderungen eingetreten sind: der Begriff der *Schönheit* hat danach – auch in Adornos verschämter Umbenennung in *apparition* – unverändert Relevanz. Auch moderne Kunst ist zweifellos schön, wenn auch in anderer Weise als zuvor. Entscheidend ist, wie behandelt, das Spannungsverhältnis von Geistigem und Sinnlichem. Diese Spannung (die auch schon zum Wesen von Harmonie gehört) hat sich in der Moderne nur verschärft.<sup>1700</sup> Wandschneiders treffendes Fazit zur Schönheit und Vergeistigung in moderner Kunst (und nach dem Hegel'schen Ende der Kunst“) lautet: „Moderne Kunst ist sicher nicht weniger Kunst als frühere, wohl auch nicht mehr Kunst als diese. Sie ist nach wie vor Kunst, aber in ungleich bewussterer, intellektuellerer und auch provokanterer Weise als jemals zuvor.“<sup>1701</sup> Der negativ-dialektische Transzendenzcharakter der *apparition* transportiert *Metaphysisches ins Dasein* und umgekehrt: der Begriff der *apparition* drückt nicht nur die Dialektik zwischen Erscheinung und Zerfall, Empirie und Transzendenz, Kunst und Antikunst aus, sondern auch Adornos Idee vom jähen Aufgehen des Nichtseienden in Kunstwerken, von dessen Existenz wir höchstens eine Ahnung haben, da es aus Seiendem zusammengesetzt ist.<sup>1702</sup> *Geist* ist in den Werken als *Chiffre* und soll aus ihnen herausgelesen werden, wobei sie selbst allerdings zwangsläufig transzendiert werden, indem die *apparition* sich mit zunehmender Deutlichkeit Bahn bricht, was diverse Aussagen Adornos belegen<sup>1703</sup>, die auf Folgendes hinauslaufen: „Dies immanent *idealistische* Moment, die objektive

<sup>1696</sup> Vgl.: Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München 2003, S. 145.

<sup>1697</sup> Vgl.: Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Frankfurt am Main 1974, S. 195, 211.

<sup>1698</sup> Sauerland, Karol: Einführung in die Ästhetik Adornos. Berlin, New York 1979, S. 54-55.

<sup>1699</sup> Vgl. und zitiert nach: Wandschneider, Dieter: Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst – Hegel, Heidegger, Adorno. In: Ders. (Hrsg.): Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst. Ästhetische Reflexion in der Perspektive des Deutschen Idealismus. Würzburg 2005, S. 135.

<sup>1700</sup> Vgl: Ebd., S. 136.

<sup>1701</sup> Ebd., S. 137.

<sup>1702</sup> Vgl.: Sauerland, Karol: Einführung in die Ästhetik Adornos. Berlin, New York 1979, S. 57.

<sup>1703</sup> Vgl.: Adorno, T. W.: Ästhetische Theorie. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main 2003, Band 7,

Vermittlung aller Kunst durch den Geist, ist von ihr nicht wegzudenken.<sup>1704</sup> Das ist nun, im Gegensatz zu dem, was Adorno sich selbst wie uns sonst immer wieder einzureden versucht, alles Andere als anti-idealistisch, dafür aber im Grunde stark utopisch und letztlich *hegelianisch*. In der *apparition* reißt der Himmel – eben auch für Adorno – auf, und im Endlichen kommt Unendliches zur Erscheinung: das Kunstwerk, für sich selbst nur ein innerweltlich Einzelnes, wird in seiner Schönheit zur *Offenbarung* – Adornos Wort! – eines Ideellen, Vorschein der Idee.<sup>1705</sup> Die Schönheit manifestiert also auch bei Adorno *Ewiges im Endlichen*.

*So mündet Adorno auf dem metaphysischen Gipfel seiner Ästhetik letztlich wieder in Hegel* und bestätigt diesen damit. Die Ästhetik Adornos und ihr – wie im Verlauf der Dissertation wiederholt erläutert – ambivalentes und einzigartiges Verhältnis zur (Kunst-)Philosophie des deutschen Idealismus finden in der folgenden Schlußfolgerung, die guten Gewissens als vorläufiger Abschluss dieses Kapitels dienen kann, eine angemessene Deutung: zugespitzt formuliert ist Adornos Ästhetik in Terminologie, Vergeistigung und Zielsetzung als eine Fortsetzung des deutschen ästhetischen Denkens, das Kant und Hegel verkörpern, anzusehen.<sup>1706</sup> Zu ergänzen wäre sie nur noch durch die folgende, weitere dialektische Kreise bezüglich der Aufklärung, der Romantik und Hegel (die alle in den drei Kapiteln dieser Dissertation ausführlich thematisiert wurden) schließende, Bemerkung: Adornos ästhetische Theorie hat – am eindrucksvollsten in der Philosophie der neuen Musik (1948) – die Hegel'sche Ästhetik über das vielbeschworene „Ende der Kunst“ hinweg in unsere Gegenwart dialektisch weitergeführt, und dabei die Verwurzelung moderner Kunst in der bürgerlichen Aufklärung wieder ans Licht gebracht.<sup>1707</sup> Und zwar jenseits des Konfliktes subjektivistische Romantik-positivistische Antirromantik innerhalb der frühen Moderne. Genau wie die Ästhetiken Hegels und Schopenhauers, die man den Untersuchungen in Kapitel I. und II. dieser Dissertation zufolge mit Abstrichen dieser aufklärerischen und auf eigene, ästhetikimmanente Weise antirromantischen Wendung zurechnen kann. *Adornos Ästhetik rückt diese Epochenschwelle in den übergreifenden Prozess der Dialektik der Aufklärung ein: gegenüber dem Gang des gesellschaftlichen Lebens, das mit der Verwandlung der Idee in Herrschaft mehr und mehr der Verdinglichung verfällt, bleibt Kunst nurmehr die Aufgabe der kompromisslosen bestimmten Negation.*<sup>1708</sup>

---

S. 122 ff.

<sup>1704</sup> Ebd., S. 141.

<sup>1705</sup> Vgl.: Wandschneider, Dieter: Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst – Hegel, Heidegger, Adorno. In: Ders. (Hrsg.): Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst. Ästhetische Reflexion in der Perspektive des Deutschen Idealismus. Würzburg 2005, S. 136.

<sup>1706</sup> Vgl.: Sauerland, Karol: Einführung in die Ästhetik Adornos. Berlin, New York 1979, S. 153.

<sup>1707</sup> Vgl.: Jauß, Hans Robert: Negativität und ästhetische Erfahrung. Adornos ästhetische Theorie in der Retrospektive. In: Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main 1980, S. 150-151.

<sup>1708</sup> Vgl.: Ebd.

## Schlusswort

Die vorliegende Dissertation sollte – auf der Grundlage einer dialektischen *Dreischrittstruktur* im Sinne *Hegels*, die immanent allerdings konstellare Offenheit und vielseitige Bezüge, binäre Pole und Spannungen sowie Ambivalenzen in der Art von *Adornos negativer Dialektik* aufweist – zeigen, wie die ästhetischen Theorien der drei behandelten Autoren (sowie bedeutender Vorläufer, Zeitgenossen und Nachfolger) aufeinander aufbauen bzw. bezogen werden können. Die jeweilige Verbindung von *Ästhetik* und *Metaphysik* dürfte in den ausführlichen Analysen dieser Theorien klar ersichtlich geworden sein. Darüber hinaus sollte erkennbar geworden sein, in welcher Weise sie in die jeweiligen Kontexte der Gesamtwerke sowie der Philosophie- und Ästhetikgeschichte im Allgemeinen verwoben sind. Die sozialkritischen Elemente aller drei Kapitel sollten als *aktuell* wie als *Appell* verstanden werden und so weit wie irgend möglich zum (*Um-*)*Denken* im Geiste *Schopenhauers* und zur gesellschaftlichen wie individuellen und letztlich allgemeinmenschlichen Besserung beitragen. Hegel, Schopenhauer und Adorno sind heute und bis heute nicht *direkt* umsetzbar, aber ziehen *eben daraus* ihren aktuellen Wert. So illusorisch wie jegliches Ende von Kunst ist auch die Vorstellung eines Endes ihrer philosophischen bzw. ästhetischen Wirkungskraft. Sie haben uns lebendige und lebensnahe Weisheiten hinterlassen, deren Wert sich mit ganz selbstverständlicher Evidenz und Eleganz an jedem Tag von neuem bewahrheitet. Alle haben – bisher ohne durchschlagende Erfolge – versucht, Ideal und Realität in der Kunst wie im Leben zu vereinen. *Unsere* Chance liegt darin, das Beste aus ihren Leben und Lehren zu adaptieren, zu kombinieren und kritisch auf die immergleiche Realität zu beziehen. Die Wahl zwischen Himmel und Hölle, Sein und Nichtsein, Schönheit und Verkommenheit liegt – irdisch wie metaphysisch – nur bei den denkenden Menschen.

„Das Kunstwerk hat keinen Zweck. Darin stimmen wir mit Kant überein.  
Es ist aber ein Zweck.“<sup>1709</sup>

---

<sup>1709</sup> Sartre, Jean Paul. Zitiert nach: Raddatz, Fritz J.: Der hölzerne Eisenring: Georg Lukács und Theodor W. Adorno. In: Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie. Hamburg 1979, S. 157.

# Literaturverzeichnis

## Hegel

### Primärliteratur

- Hegel, G. W. F.: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu edierte Ausgabe. Ausgabe in Schriftenreihe „Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft“. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986
- Hegel, G. W. F.: Gesammelte Werke. In Verbindung mit der deutschen Forschungsgemeinschaft herausgegeben von der nordrhein-westfälischen Akademie der Wissenschaften und dem Hegel-Archiv der Ruhr-Universität Bochum. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 2006 ff.
- Hegel, G. W. F.: Phänomenologie des Geistes. Nach der von Georg Lasson hrsg. Ausgabe (Leipzig 1907). Köln: Könenmann Verlag, 2000

### Sekundärliteratur

- Adorno, T. W.: Drei Studien zu Hegel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970
- Bloch, Ernst: Ästhetik des Vor-Scheins I. Hrsg. von Ueding, Gert, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974
- Bloch, Ernst: Subjekt-Objekt. Erläuterungen zu Hegel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971
- Demmerling, Christoph und Kambartel, Friedrich (Hrsg.): Vernunftkritik nach Hegel. Analytisch-kritische Interpretationen zur Dialektik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1992
- Gadamer, Hans-Georg: Die Aktualität des Schönen. Kunst als Spiel, Symbol und Fest. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam Junior, 1977
- Gessmann, Martin: Hegel. Freiburg, Basel, Wien: Herder Verlag, 1999
- Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Funktion der Kunst in der Geschichte. In: Nicolin, Friedhelm und Pöggeler, Otto (Hrsg.): Hegel-Studien Beiheft 25. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1984
- Gethmann-Siefert, Annemarie: Die Kunst (§556-563). Hegels systematische Begründung der Geschichtlichkeit der Kunst. In: Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften (1830)“. Hrsg. von Drüe, Hermann u. a. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000
- Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Hegel, G. W. F.: Philosophie der Kunst oder Ästhetik. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie. München: Fink Verlag, 2004
- Gethmann-Siefert, Annemarie: Einleitung zu Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Philosophie der Kunst. Vorlesung von 1826. Hrsg. von Gethmann-Siefert, Annemarie, Kwon, Jeong-Im und Berr, Karsten, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005
- Geulen, Eva: Das Ende der Kunst. Lesarten eines Gerüchts nach Hegel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003

- Hackenesch, Christa: Die Wissenschaft der Logik. In: Drüe, Hermann (Hrsg.): Hegels „Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften“ (1830). Ein Kommentar zum Systemgrundriß. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke in drei Bänden. Hrsg. von Schmidt, Jochen, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1992 ff.
- Hotho, Heinrich Gustav: Vorrede zur zweiten Auflage der Vorlesungen über die Ästhetik, Berlin 1842. In: Hegel, G. W. F.: Vorlesungen über die Ästhetik III. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1986
- Kuhn, P. Albert: Grundriss der Kunstgeschichte. Einsiedeln/Köln: Benziger Verlag, 1928
- Loheide, Bernward: Fichte und Novalis. Transzendentalphilosophisches Denken im romantisierenden Diskurs. Fichte-Studien-Supplementa, Band 13. Hrsg. von Girndt, Helmut u. a. Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi, 2000
- Peters, Fokke Christian: Gedankenfluss und Formfindung: Studien zu einer intellektuellen Biographie Karl Friedrich Schinkels. Berlin: Lukas Verlag, 2001
- Pöggeler, Otto: Hegels Kritik der Romantik. München: Fink Verlag, 1998
- Rosenkranz, Karl: Ästhetik des Hässlichen. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam Junior, 2007
- Schmidt, Heinrich: Philosophisches Wörterbuch. Leipzig: Alfred Kröner Verlag, 1931
- Solger, Karl Wilhelm Ferdinand: Über den Ernst in der Ansicht und dem Studium der Kunst. In: Solger. Nachgelassene Schriften und Briefwechsel II. Hrsg. von Tieck, Ludwig und von Raumer, Friedrich. Neudruck aus der Reihe: Deutsche Neudrucke. Reihe: Goethezeit. Hrsg. von Henkel, Arthur. Heidelberg: Verlag Lambert Schneider, 1973
- Theunissen, Michael, Fulda, H. F. und Horstmann, R. P.: Kritische Darstellung der Metaphysik. Eine Diskussion über Hegels Logik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980
- Theunissen, Michael: Sein und Schein: Die kritische Funktion der Hegelschen Logik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1978
- Winkelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst. Dresden: Druck Christian Heinrich Hagenmüller, 1755. In: Deutsche Literaturdenkmale 19-22. In Neudrucken hrsg. von Seuffert, Bernhard. Heilbronn/Berlin, 1884, Band 20. Berlin, 1885. Nachdruck Nendeln/Liechtenstein: Kraus Reprint, 1968

# **Schopenhauer**

## **Primärliteratur**

- Schopenhauer, Arthur: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Lütkehaus, Ludger. Frankfurt am Main: Zweitausendeins Verlag, 2006
- Schopenhauer, Arthur: Der handschriftliche Nachlass in sechs Teilbänden. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Frankfurt am Main: Waldemar Kramer Verlag, 1966
- Schopenhauer, Arthur: Gesammelte Briefe. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1987
- Schopenhauer, Arthur: Metaphysik des Schönen. Philosophische Vorlesungen Teil III. Hrsg. und eingeleitet von Spierling, Volker, München: Piper Verlag, 1985

## **Sekundärliteratur**

- Baum, Günther und Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer und die Künste. Göttingen: Wallstein Verlag, 2005
- Birnbacher, Dieter (Hrsg.): Schopenhauer in der Philosophie der Gegenwart. Beiträge zur Philosophie Schopenhauers Band 1. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 1996
- Bohrer, Karl Heinz: Ästhetische Negativität. München: Carl Hanser Verlag, 2002
- Die Schopenhauer-Welt: Ausstellung der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz und der Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main zu Arthur Schopenhauers 200. Geburtstag. Texte: Detemple, Siegfried. Frankfurt am Main: Verlag Waldemar Kramer, 1988
- Fleischer, Margot: Schopenhauer. Freiburg: Herder Verlag, 2001
- Freud, Sigmund: Trauer und Melancholie. In: Schmidt-Hellerau, Cordelia (Hrsg.): Sigmund Freud. Ein Lesebuch. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2006
- Haffmans, Gerd (Hrsg.): Das Schopenhauer EinLeseBuch. Ein ABC für die Jetztzeit aus dem handschriftlichen Nachlass, nebst einem Anhang, der die Kritik der korrupten Vernunft enthält. Frankfurt am Main: Zweitausendeins Verlag, 2006
- Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987
- Hühn, Lore (Hrsg.): Die Ethik Arthur Schopenhauers im Ausgang vom Deutschen Idealismus (Fichte/Schelling). Würzburg: Ergon Verlag, 2006
- Korfmacher, Wolfgang: Ideen und Ideenerkenntnis in der ästhetischen Theorie Arthur Schopenhauers. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft, 1992
- Lehmann, Günter K.: Ästhetik der Utopie. Arthur Schopenhauer, Sören Kierkegaard, Georg Simmel, Max Weber, Ernst Bloch. Stuttgart: Neske Verlag, 1995
- Lütkehaus, Ludger: Schopenhauer. Metaphysischer Pessimismus und soziale Frage. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1980
- Mann, Thomas: Schopenhauer. In: Reden und Aufsätze 1, Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, Band 9. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1990

- Meyer, Hans: Wagner. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959
- Melancholie in Literatur und Kunst. Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur I. Hrsg. von Engelhardt, Dietrich u. a. Hürtgenwald: Guido Pressler Verlag, 1990
- Pothast, Ulrich: Die eigentliche metaphysische Tätigkeit. Über Schopenhauers Ästhetik und ihre Anwendung durch Samuel Beckett. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1989
- Salaquarda, Jörg (Hrsg.): Schopenhauer. Wege der Forschung Band 602. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985
- Rölli, Marc: Schopenhauer – Pessimismus und Erlösung. [www.sicetnon.org](http://www.sicetnon.org)
- Schopenhauer, Arthur: Gespräche. Neue, stark erweiterte Ausgabe. Hrsg. von Hübscher, Arthur. Stuttgart: Friedrich Frommann Verlag Günther Holzboog, 1971
- Schopenhauer, Arthur: Ein Lesebuch. Hrsg. von Hübscher, Arthur und Angelika. Wiesbaden: Verlag F. A. Brockhaus, 1980
- Schopenhauer-Jahrbücher 1991-2007. Hrsg. von Ingenkamp, Gerd u. a. im Auftrag des Vorstandes der Schopenhauer-Gesellschaft. Band 72 (1991): Frankfurt am Main: Waldemar Kramer Verlag. Spätere Bände: Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann (ergänzend: Hübscher, Arthur: Die Wirkung Schopenhauers. Schlusswort zum Schopenhauer-Jahrbuch 42 [1962])
- Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauers Aktualität. Ein Philosoph wird neu gelesen. Schopenhauer Studien 1/2. Wien: Passagen Verlag, 1988
- Reents, Edo: Das Sein ist das Nichts. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 15.09.2010
- Schirmacher, Wolfgang (Hrsg.): Schopenhauer, Nietzsche und die Kunst. Schopenhauer-Studien 4. Wien: Passagen-Verlag, 1991
- Schmidt, Alfred: Idee und Weltwille. Schopenhauer als Kritiker Hegels. München-Wien: Carl Hanser Verlag, 1988
- Sorg, Bernhard: Zur literarischen Schopenhauer-Rezeption im 19. Jahrhundert. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag, 1975
- Spierling, Volker: Schopenhauer. Philosophie als Kunst und Erkenntnis. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt, 1994
- Spierling, Volker: Schopenhauer zur Einführung, Hamburg: Junius Verlag, 2002
- Theunissen, Michael: Negative Theologie der Zeit. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991
- Wege der Forschung Band 602: Schopenhauer. Hrsg. von Salaquarda, Jörg. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985
- Wesolowski, Zbigniew: Lebens- und Kulturbegriff von Liang Shuming (1893-1988): Dargestellt anhand seines Werkes Dong-Xi wenhua ji qi zhexue (Die Kulturen in Ost und West und deren Philosophien). Nettetal: Steyler Verlag, 1997

# Adorno

## Primärliteratur

- Adorno, T. W.: Gesammelte Schriften. 20 Bände in 23 Teilbänden. Ausgabe in Schriftenreihe „Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft“. Hrsg. von Tiedemann, Rolf unter Mitwirkung von Adorno, Gretel, Buck-Morss, Susan und Schultz, Klaus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003
- Adorno, T. W.: Ästhetik 1958/59. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 3. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003
- Adorno, T. W.: Metaphysik. Begriff und Probleme. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 13. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998
- Adorno, T. W.: Vorlesung über Negative Dialektik. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 16. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2003
- Adorno, T. W.: Zur Lehre von der Geschichte und von der Freiheit. Gesammelte Schriften, Abt. IV: Vorlesungen, Band 14. Herausgegeben vom Theodor W. Adorno-Archiv. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001
- Adorno, T. W.: Eingriffe. Neun kritische Modelle. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971
- Adorno, T. W.: Gesellschaftstheorie und Kulturkritik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972
- Adorno, T. W.: Minima Moralia. Nachdruck in der Originalausstattung von 1951. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2001
- Adorno, T. W.: Ohne Leitbild. Parva Aesthetica. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973
- Adorno, T. W.: Stichworte. Kritische Modelle 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1970
- Horkheimer, Max und Adorno, T. W.: Dialektik der Aufklärung. Limitierte Sonderausgabe zum 100. Geburtstag Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2003

## Sekundärliteratur

- Benjamin, Walter: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Erste und zweite [recte: dritte] Fassung. In: Gesammelte Schriften Band 1. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991
- Benjamin, Walter: Zur Kritik der Gewalt und andere Aufsätze. Mit einem Nachwort von Herbert Marcuse. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965
- Brumm, Dieter und Elitz, Ernst: Keine Angst vor dem Elfenbeinturm. SPIEGEL-Gespräch mit dem Frankfurter Sozialphilosophen Professor Theodor W. Adorno. In: Der Spiegel Nr. 19/1969, S. 204-209
- Fromm, Erich: Haben oder Sein. München: Deutsche Verlagsanstalt, 1976

- Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Auflösung einiger Deutungsprobleme. Mit einem Anhang: T.W. Adorno und Arnold Gehlen: Ist die Soziologie eine Wissenschaft vom Menschen? Ein Streitgespräch. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1974
- Grohotolsky, Ernst: Ästhetik der Negation: Tendenzen des deutschen Gegenwartsdramas. Versuch über die Aktualität der „Ästhetischen Theorie“ Theodor W. Adornos. Hochschulschriften Literaturwissenschaften Band 62. Königstein im Taunus.: Forum Academicum in der Verlagsgruppe Athenäum, Hain, Hanstein, 1984
- Gummior, Helmut und Ringguth, Rudolf: Horkheimer. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989
- Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1971
- Haug, Wolfgang Fritz: Kritik der Warenästhetik. Gefolgt von Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009
- Horkheimer, Max: Gesammelte Schriften. Hrsg. von Schmidt, Alfred und Schmid Noerr, Gunzelin. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987
- Jäger, Lorenz: Adorno. Eine politische Biographie. München: DVA, 2003
- Lindner, Burkhardt/Lüdke, W. Martin (Hrsg.): Materialien zur Ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Konstruktion der Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980
- Lukács, Georg: Heidelberger Ästhetik. Werke 17. Berlin und Neuwied: Luchterhand Verlag, 1974/75
- Marcuse, Herbert: Die Permanenz der Kunst. Wider eine bestimmte marxistische Ästhetik. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1977
- Marcuse, Herbert: Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1965
- Marcuse, Herbert: Konterrevolution und Revolte. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1973
- Paetzold, Heinz: Neomarxistische Ästhetik II: Adorno-Marcuse. Düsseldorf: Schwann Verlag, 1974
- Raddatz, Fritz J.: Der hölzerne Eisenring: Georg Lukács und Theodor W. Adorno. In: Ders.: Revolte und Melancholie. Essays zur Literaturtheorie. Hamburg: Albrecht Knaus Verlag, 1979
- Sauerland, Karol: Einführung in die Ästhetik Adornos. Berlin, New York: Walter de Gruyter Verlag, 1979
- Schoberth, Wolfgang: Das Jenseits der Kunst. Beiträge zu einer wissenssoziologischen Rekonstruktion der ästhetischen Theorie Theodor W. Adornos. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 1988
- Scholze, Britta: Kunst als Kritik. Adornos Weg aus der Dialektik. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000
- Schweppenhäuser, Hermann: Tractanda. Beiträge zur kritischen Theorie der Kultur und Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1972
- Scheible, Hartmut: Theodor W. Adorno. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1989

- Schmidt, Alfred: Zur Idee der Kritischen Theorie. Elemente der Philosophie Max Horkheimers. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1977
- Seubold, Günter: Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik. Philosophische Untersuchungen zu Adorno, Heidegger und Gehlen in systematischer Absicht. Freiburg, Alber Verlag, 1997
- Wandschneider, Dieter (Hrsg.): Das Geistige und das Sinnliche in der Kunst. Ästhetische Reflexion in der Perspektive des Deutschen Idealismus. Würzburg: Verlag Königshausen und Neumann, 2005

## Allgemeine Ergänzungen

- Bhagavad-Gita. Der Gesang des Erhabenen. Übersetzung: Springmann, Theodor. Baden-Baden: Helena Raab Verlag, 1996
- Burckhardt, Jacob: Weltgeschichtliche Betrachtungen. Historisch-Kritische Gesamtausgabe. Stuttgart: Günther Neske Verlag, 1949
- Georg Simmel Gesamtausgabe. Hrsg. von Rammstedt, Otthein. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1995 ff.
- Godard, Jean-Luc: JLG/JLG – Godard über Godard. Filmessay, Tobis Film 1994
- Goethe, Johann Wolfgang: Ästhetische Schriften. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe Band 6. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig: Insel Verlag, 1998
- Goethe, Johann Wolfgang: Maximen und Reflexionen. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe Band 6. Hrsg. von Apel, Friedmar u. a. Frankfurt am Main-Leipzig: Insel Verlag, 1998
- Goethe, Johann Wolfgang: West-östlicher Divan. In: Goethe: Werke. Jubiläumsausgabe Band 1. Hrsg. von Apel, Friedmar u.a. Frankfurt am Main-Leipzig: Insel Verlag, 1998
- Hirschberger, Johannes: Geschichte der Philosophie. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980
- Jung, Werner: Schöner Schein der Hässlichkeit oder Hässlichkeit des schönen Scheins. Ästhetik und Geschichtsphilosophie im 19. Jahrhundert. Monographien zur philosophischen Forschung Band 244. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag, 1987
- Kant, Immanuel: Kritik der reinen Vernunft, Kritik der praktischen Vernunft, Kritik der Urteilskraft (Sonderausgabe). Wiesbaden: Fourier Verlag, 2003
- Laotse: Tao Te King. Eine neue Bearbeitung von Gia-Fu, Feng und English, Jane. Übersetzung: Luetjohann, Sylvia. München: Diederichs Verlag, 1996
- La Rochefoucauld, Francois de: Maximen und Reflexionen. Übersetzung: Nussbächer, Konrad. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam Junior, 1965
- Marcus Aurelius Antonius: Selbstbetrachtungen. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam Junior, 1949
- Sedlmayr, Hans: Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1948
- Seneca, Lucius Annäus: Von der Seelenruhe. Philosophische Schriften und Briefe. Hrsg. von Berthold, Heinz. Leipzig: Insel Verlag, 2002
- Zweig, Stefan: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. In: Ders.: Das Geheimnis des künstlerischen Schaffens. Essays. Hrsg. und mit einer Nachbemerkung versehen von Beck, Knut. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1984

# **Schelling**

## **Primärliteratur**

- Schelling, F. W. J.: System des transzendentalen Idealismus. Hrsg. von Dietzsch, Steffen, Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun., 1979, darin: Dietzsch, Steffen: Das Kunstwerk als Werkzeug: Schellings Aufhebung des Systems des transzendentalen Idealismus (Nachwort).

## **Sekundärliteratur**

- Wetz, Franz Josef: Schelling zur Einführung. Hamburg: Junius Verlag, 1996
- Schellings Philosophie der Freiheit. Festschrift der Stadt Leonberg zum 200. Geburtstag des Philosophen. Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 1977
- Steiner, George: Warum Denken traurig macht. 10 (mögliche) Gründe. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006

# **Nietzsche**

## **Primärliteratur**

- Nietzsche, Friedrich: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und keinen. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Sechste Abteilung, erster Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork: Walter de Gruyter Verlag, 1967
- Nietzsche, Friedrich: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung, erster Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork: Walter de Gruyter Verlag, 1972
- Nietzsche, Friedrich: Die nachgelassenen Fragmente. Eine Auswahl. Hrsg. von Wohlfart, Günter. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam jun., 1996
- Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemäße Betrachtungen. Drittes Stück: Schopenhauer als Erzieher. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Dritte Abteilung, erster Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork: Walter de Gruyter Verlag, 1972
- Nietzsche, Friedrich: Viertes Hauptstück: Aus der Seele der Künstler und Schriftsteller. In: Menschliches Allzumenschliches. Ein Buch für freie Geister I. In: Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe. Vierte Abteilung, zweiter Band. Hrsg. von Colli, Giorgio und Montinari,azzino. Berlin-NewYork: Walter de Gruyter Verlag, 1967

## Literatur

- Bode, Dietrich (Hrsg.): Fünfzig Gedichte der Romantik. Stuttgart: Verlag Philipp Reclam Junior, 2001
- Camus, Albert: Der Fall. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2010
- Gautier, Theophile: Mademoiselle de Maupin – Doppelliebe. Übersetzung: Alastair. In: Oehler, Dolf (Hrsg.): Theophile Gautier – Romane und Erzählungen. Wiesbaden: Fourier Verlag, 2003
- Huysmans, Joris-Karl: Gegen den Strich. Übersetzung: Restorff, Brigitta. Mit einem Nachwort von Momm, Ulla. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1995
- Küpper, Peter (Hrsg.): Klingemann, Ernst August Friedrich: Die Nachtwachen von Bonaventura. Im Anhang: Des Teufels Taschenbuch und ein Nachwort. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004
- Mann, Thomas: Buddenbrooks. Verfall einer Familie. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2002
- Mann, Thomas: Gesammelte Erzählungen in zwei Bänden. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 2000
- Novalis: Heinrich von Ofterdingen und andere dichterische Schriften. Köln: Könnemann Verlag, 1996
- Rilke, Rainer-Maria: Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge. Köln: Könnemann Verlag, 1999
- Sacher-Masoch, Leopold von: Venus im Pelz und andere Erzählungen. Köln: Könnemann Verlag, 1996
- Schlegel, Friedrich: Lucinde. Berlin, Wien: Ullstein Verlag, 1980
- Wilde, Oscar: Das Bildnis des Dorian Gray. Übersetzung: Schmitz, Siegfried. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2003
- Wilde, Oscar: Tischgespräche. Hrsg. von Wright, Thomas. Übersetzung: Mill, Maria. München: Karl Blessing Verlag, 2002