

Carolyn Iselt

Individualität und Kunst

Zum Problem ihrer normativen Bestimmung
in Hegels *Phänomenologie des Geistes*

HEGEL-STUDIEN BEIHEFTE

In Verbindung mit

Walter Jaeschke (†) und Ludwig Siep herausgegeben von
Michael Quante und Birgit Sandkaulen

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Carolyn Iselt

Individualität und Kunst

Zum Problem ihrer normativen Bestimmung
in Hegels *Phänomenologie des Geistes*

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

ISBN 978-3-7873-4502-1

ISBN eBook 978-3-7873-4503-8

Umschlagabbildung: © Ruth Tesmar / VG Bild-Kunst 2020

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2024. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für
Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung
und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53, 54 UrhG aus-
drücklich gestatten. Satz: satz&sonders. Druck: Stückle, Ettenheim. Gedruckt auf
alterungsbeständigem Werkdruckpapier, hergestellt aus 100 % chlорfrei gebleich-
tem Zellstoff. Printed in Germany.

Für Alex

Inhalt

Dank	11
Einleitung	13
1. Individualität und Kunst – das Problem ihrer (normativen) Bestimmung	13
1.1 Skepsis an der definitorischen Bestimmung der Kunst	13
1.2 Das Normative bei Hegel	17
1.3 Das Klassische	22
2. Zur <i>Phänomenologie des Geistes</i>	29
2.1 Die Bewusstseinsgestalten	31
2.2 Knoten und Bund und andere Verhältnisse	39
2.3 Systematik und Geschichte	47
2.4 Das zugrunde gelegte Schema	53
2.5 Substanz und Subjekt	55
2.6 Überblick	57

TEIL I: Das Hervorgehen des Allgemeinen aus dem Besonderen

1. Die Entwicklung der <i>Kategorie</i> und der <i>Individualität</i> im Vernunftabschnitt	63
1.1 Die Kategorie	67
1.1.1 Vom Selbstbewusstsein zur Vernunft	69
1.1.2 Die Einführung der Kategorie im Anschluss an Kant und Fichte	73
1.1.3 Konsequenzen der transzendentalen Kategorie	90
1.1.4 Die Kategorie in der beobachtenden Vernunft	93
1.1.5 Die Kategorie in der Verwirklichung des vernünftigen Selbstbewusstseins durch sich selbst	97
1.1.6 Die Kategorie in der Individualität, welche sich an und für sich selbst reell ist	99

1.2	Die Individualität	101
1.2.1	Die Verdinglichung der Individualität in der beobachtenden Vernunft	102
1.2.2	Hegels Prinzip der Individualität	118
2.	Das geistige Tierreich und der Betrug, oder die Sache selbst	136
2.1	Ursprüngliche Bestimmtheit der Natur – die subjektive individuelle Ebene	147
2.1.1	Das Ansichsein der reinen Individualität	147
2.1.2	Das Tun der Individualität	159
2.1.3	Das Werk als realisierte Bestimmtheit der Individualität	172
2.2	Die Wirklichkeit der Individualität und des Werks – die objektive Ebene	183
2.2.1	Der Widerspruch des Werks	183
2.2.2	Das Selbstbewusstsein der Individualität	194
2.3	Ehrlichkeit und Betrug, oder die Sache selbst – die absolute Ebene	211
2.3.1	Die Kategorie als Ziel der Sache selbst	211
2.3.2	Die Ehrlichkeit	222
2.3.3	Der Betrug	228
2.3.4	Die Sache selbst als Subjekt und Kategorie	237
2.3.5	Gesetzgebende und gesetzprüfende Vernunft – die ›Umkehrung zum Geist	246
3.	Das sittliche Bewusstsein und das sittliche Tun	252
3.1	Vernunft und Kategorie – Geist und Sittlichkeit	254
3.2	Bewusstsein und Handlung	261
3.2.1	Das sittliche Bewusstsein	264
3.2.2	Die sittliche Handlung	273
3.2.3	Eine paradigmatische Darstellung der Sittlichkeit in der Tragödie?	278

Teil II: Das Hervorgehen des Besonderen aus dem Allgemeinen – *Die Kunstreligion*

1. Einleitendes – antike und romantische Kunstreligion	283
1.1 <i>Religion</i> und <i>Kunstreligion</i> in der <i>Phänomenologie des Geistes</i>	287
1.2 Das <i>geistige Tierreich</i> und die <i>Kunstreligion</i>	290
1.3 Die Kunstreligion und ihr Ende – Zur Forschungsdiskussion .	293
1.3.1 Die Fokussierung der positiven Bedeutung	293
1.3.2 Die Fokussierung der negativen Entwicklung	299
2. Der Übergang von der natürlichen zur Kunstreligion	303
2.1 Exkurs zur Arbeit in der <i>Phänomenologie des Geistes</i>	304
2.2 Instinktartiges Arbeiten	321
2.2.1 Das Instinktartige als Prozess der Vergeistigung	324
2.2.2 Fünf Momente des instinktartigen Arbeitens	331
3. Der Bildhauer und die Skulptur – das abstrakte Kunstwerk	345
3.1 Voraussetzungen des Künstlers	345
3.1.1 Das Instinktartige im geistigen Arbeiter	345
3.1.2 Das Verhältnis der Mythologie zur Kunst	350
3.2 Das abstrakte Kunstwerk	351
3.2.1 Die subjektive Ebene: der Künstler	352
3.2.2 Die objektive Ebene: das Werk und die Rezipienten . .	365
3.2.3 Die absolute Ebene: das Darstellen der geistigen Substanz	374
4. Der Rhapsode und das Epos – das geistige Kunstwerk I	382
4.1 Die subjektive Ebene: der Dichter und der Sänger	383
4.2 Die objektive Ebene: die unschlüssige Schlussform des Epos .	387
4.3 Die absolute Ebene: die abstrakte Einheit und der konkrete Einzelne	391
5. Der Schauspieler und seine Maske, Tragödie und Komödie – das geistige Kunstwerk II	395
5.1 Die subjektive Ebene: Individualität, Schauspieler, Maske . .	396
5.2 Die objektive Ebene: Sprache, Form und Wirkung	398

5.2.1	Die allgemeine Sprache des Helden	398
5.2.2	Die Form der Tragödie	399
5.2.3	Der Chor und die Wirkung der Tragödie	411
5.3	Die absolute Ebene: die begriffene negative Einheit der Tragödie	427
5.4	Der Schauspieler und seine Maske in der Komödie	430
5.4.1	Die subjektive Ebene: die Ironie der Maske	432
5.4.2	Die objektive Ebene: Demos und verschwindender Dunst der Wolken	439
5.4.3	Die absolute Ebene: Schicksal, Individualität und Ende .	446
6.	Die Kunst nach der Kunstreligion	458
6.1	Die Substanz als Prädikat oder als Subjekt	459
6.2	Das durch die Kunst hervorgebrachte Bewusstsein der Individualität	464
6.3	Erinnerung durch Kunst	467
	Schluss	474
	Literaturverzeichnis	485
	Quellentexte	485
	Sekundärliteratur	488

Dank

Dieses Buch ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner im November 2020 im Fachbereich Geschichte/Philosophie der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster eingereichten und im Dezember 2021 verteidigten Dissertationsschrift. Indes wäre ohne die Mithilfe anderer dieses Buch nicht geschrieben worden – vor allem brauchte es Zeit. Den Freiraum zum Lesen, Diskutieren, Forschungsreisen und Schreiben verdanke ich der finanziellen Unterstützung des Evangelischen Studienwerks Villigst.

Ein besonderer Dank gilt meinem Doktorvater, Herrn Prof. Dr. Walter Mesch, für die ausführlichen Gespräche in seinen Sprechstunden, die ausgiebigen Diskussionen in seinem Kolloquium und nicht zuletzt für das Verfassen des Gutachtens. Zudem beruht diese Arbeit auch auf dem, was ich in seinen Seminaren, Vorlesungen und seinem Kolloquium zum Verhältnis von Systematik und Philosophiegeschichte gelernt habe. Für konstruktive Kritik und Ermunterung danke ich ebenfalls den anderen Teilnehmenden des Kolloquiums. Insbesondere seien Benedikt Krämer, Rodrigo Ferradas und Alexandra Alván erwähnt – auch wegen der unschätzbar wertvollen, jahrelangen Lesekreisgemeinschaft und Freundschaft. Meinem Zweigutachter, Herrn Prof. Michael Städtler, danke ich herzlichst für das Verfassen des Zweitgutachtens, aber viel mehr noch für die zum kritischen Denken anhaltenden Inhalte seiner Seminare, Vorlesungen, Arbeitsgemeinschaften, die mich immer wieder zum Schreiben motivierten, und für seine freundschaftliche Unterstützung. Dem Felix Meiner Verlag sowie Frau Prof. Dr. Birgit Sandkaulen und Herrn Prof. Dr. Michael Quante bin ich für die äußerst freundliche Aufnahme in die Reihe der Hegel-Studien zu großem Dank verpflichtet.

Durch ihre tiefe Freundschaft haben mir Theresa Reymann, Nicole Lopata, Katrin Kreutz und Stephanie Range beigestanden. Ebenso haben mir mein Vater Detlef Iselt, meine Schwester Carina Lange und meine Großeltern Anna und Günter Klose stets Rückhalt gegeben. Thassilo Polcik und Simon Helling danke ich für ihre Muße, einen Großteil der Arbeit gelesen und korrigiert zu haben, und für ihren freundschaftlichen Beistand. Zum Schluss gilt der größte Dank Alexander Lückener, der in allen Hinsichten zur Erstellung des Buches beigetragen hat – inhaltlich, sprachlich-formal, finanziell und vor allem durch seine Liebe und Freundschaft, ohne die ich diese auch anstrengende und zermürbende Zeit voller Zweifel nicht durchgestanden hätte. Ihm ist dieses Buch gewidmet.

Einleitung

1. Individualität und Kunst – das Problem ihrer (normativen) Bestimmung

1.1 *Skepsis an der definitorischen Bestimmung der Kunst*

Der »Weg der Verzweiflung« und der diesem zugrunde liegende »sich vollbringende Skepticismus« gehören zu den bekannten methodischen Grundüberlegungen, die Hegel seiner *Phänomenologie des Geistes* einleitend voranstellt.¹ Einen solchen ›Weg‹ schlägt scheinbar auch eine Gruppe von Sprachanalytikern auf dem Gebiet der Kunstphilosophie in den 1950er Jahren ein. Nachdem im 18. Jahrhundert die Ästhetik als philosophische Disziplin Eigenständigkeit gewonnen und theoretisch dazu beigetragen hatte, dass überhaupt verschiedene künstlerische Tätigkeiten zusammengehörig als Kunst erfasst wurden,² stellte sich die Frage, *wie* Kunst philosophisch allgemein zu bestimmen ist.³ *Dass* Kunst allgemein philosophisch bestimmt werden kann, wurde hingegen zunächst nicht in Zweifel gezogen. Dagegen bedeutet für Hegel die »Verzweiflung an [...] sogenannten natürlichen Vorstellungen, Gedanken und Meynungen«⁴, dass dasjenige, was einem quasi natürlich bzw. selbstverständlich erscheint, infrage gestellt wird. In einem solchen Sinne wurde ab der Mitte des 20. Jahrhunderts die Selbstverständlichkeit angezweifelt, mit der ästhetische Theorien aufgestellt oder Bestimmungen dessen, was Kunst sei, durchgeführt wurden. Zunächst wurden einzelne ästhetische Theorien und damit – angeblich – einhergehende Definitionen der Kunst hinterfragt und schließlich generell solche Theorien bzw. eine Definition von Kunst überhaupt zurückgewiesen. Ferner zielte man darauf, zu begründen, warum diese Theorien oder wesentliche Bestimmungen der Kunst gar nicht möglich seien. In Spannung dazu wurde aber nicht verneint, dass es nicht doch etwas gibt, das als Kunst bezeichnet werden könnte. Demnach wird das Wissen darum, dass etwas Kunst

¹ PhG, 56.

² Vgl. den dafür einschlägigen Aufsatz von Kristeller, »The Modern System of the Arts in the History of Aesthetics. Part 1«, 496–527, und ders., »The Modern System of the Arts in the History of Aesthetics. Part II«, 17–46.

³ Diese Frage stellt sich auch Friedrich Schleiermacher einleitend in seine Kunstphilosophievorlesungen, vgl. KGA II/14, 43. Vgl. dazu Iselt, »Das Urbild als Vermittlung«, 177–192.

⁴ PhG, 56.

sei, und das Wissen davon, weshalb es Kunst ist, voneinander geschieden: Ersteres ist von der Skepsis ausgenommen, Letzteres verfällt ihr.⁵ Um diese Trennung durchzuführen, verfährt William E. Kennick – vermutlich unbeabsichtigt – »nominalistisch«⁶. Ihm zufolge bestimmen gewisse, aktual anerkannte Sprachregeln, was Kunst genannt werden darf:

»[W]e are able to separate those objects which are works of art from those which are not because we know English; that is, we know how correctly to use the word ›art‹ and how to apply the phrase ›work of art‹. [...] The ›correctly‹ and the ›properly‹ has nothing to do with some ›common nature‹ or ›common denominator‹ of all works of art ; they have merely to do with rules which govern the actual and commonly accepted usage of the word ›arts‹.«⁷

Demgegenüber ist zu erwidern, dass die sprachliche Anwendung des Wortes ›Kunst‹ doch etwas mit Bestimmungen des Gegenstandes zu tun haben muss, die diesen als Kunst auszeichnen. Denn dass die Gegenstände der Kunst sich wandeln, kann Kennick nur durch eine willkürliche Änderung der Sprachregeln erklären und nicht durch Innovationen im künstlerischen Schaffen.⁸ Aber

⁵ Vgl. William E. Kennick, »Does Traditional Aesthetics Rest On A Mistake?«, 322: »We do know what art is when no one asks us what it is; that is, we know quite well how to use the word ›art‹ or the phrase ›work of art‹ correctly. And when someone asks us what art is, we do not know; that is, we are at a loss to produce any simple formula, or any complex one, which will neatly exhibit the logic of this word and this phrase.« Diese Aporie gilt ihm zufolge freilich nicht für die Kunst allein. Ein weiteres von Kennick angeführtes Beispiel stellt die »Zeit« dar: »Like St. Augustine with Time, we do know quite well, what Art is; it is only, when someone asks us that we do not know. The trouble lies not in the works of art themselves but in our concept of Art.«; ebd., 320. Zwar weist Kennick darauf hin, dass sich Augustinus über diese Schwierigkeit im Klaren war, aber dass diese Augustinus nicht davon abgehalten hat, sich philosophisch mit der Zeit auseinanderzusetzen, führt er nicht aus. Vgl. Augustinus, *Confessiones*, XI, 547–589; Mesch, *Reflektierte Gegenwart*. Dürfte man über dieses Alltagsverständnis nicht hinausgehen, wäre Philosophie verunmöglich. S. dazu auch ebd., 301: »Denn Augustinus entwickelt seine Zeittheorie, indem er *vorphilosophische* Auffassungen eindringlich hinterfragt, und kommt zu dem erlebnisfundierten Ergebnis, die Zeit sei in der Seele.« Meine Herv.

⁶ Vgl. auch Mahr (»Über ›Die Kunstwelt‹ von Arthur C. Danto«, 905), der das nominalistische Vorgehen bei Weitz (vgl. Anm. 9) diagnostiziert.

⁷ William E. Kennick, »Does Traditional Aesthetics Rest On A Mistake?«, 321. Vgl. für eine Kritik daran Dantos Aufsatz, »The Art World«, von 1964, insbesondere S. 8. Auch die Erläuterungen von Mahr, die der ins Deutsche übersetzten Veröffentlichung von Dantos Text in der »Deutschen Zeitschrift für Philosophie« 1994 vorangestellt wurden, sind zur Einordnung der Diskussion erhellend, Mahr, »Über ›Die Kunstwelt‹ von Arthur C. Danto«, 905f.

⁸ Wie lässt sich dann etwa die Veränderung der Bedeutung des Bildes im Kult und in der Kunst erklären, wie lassen sich das »kunstlose Gnadenbild« und das kunstvolle Gemälde voneinander unterscheiden? (Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, 544.) Oder worin unterscheiden sich kunstvolle Ikonen von weniger

weshalb sollte es dann überhaupt zu einer solchen Änderung kommen? Und wie verhält sich die neue Sprachregel zur vorherigen? Gibt es dann eine Regel, die die verschiedenen Regeln miteinander verbindet, damit alle gleichermaßen als Sprachregel für das Wort ›Kunst‹ gelten?

Aber anstatt eine Reflexion über die Regel oder die Regeln anzustrengen, bleibt Kennick vielmehr bei der selbstverständlich erscheinenden Verwendung des Wortes ›Kunst‹ stehen. Eine *solche* quasi ›natürliche Vorstellung‹ stellt er indes nicht infrage, wodurch die Inkonsistenz des sprachanalytischen Skeptizismus zu Tage tritt. Die Selbstverständlichkeit einer geltenden Regel für die alltagssprachliche Verwendung des Wortes ›Kunst‹ wurde demnach nicht hinterfragt. Andernfalls hätte man nach dem Grund dieser Regel fragen müssen und wäre genötigt gewesen, eine ästhetische Theorie oder eine Definition von Kunst oder ähnliche sachliche Bestimmung zu liefern, von deren Unmöglichkeit aber ausgegangen wurde.⁹ Insofern wird scheinbar davon abgesehen, dass zu einer sinnvollen Anwendung des Wortes ›Kunst‹ auf einen Gegenstand die diesem Wort zugrunde liegende Regel in irgendeiner wesentlichen Beziehung zu diesem Gegenstand stehen muss. Wird dagegen davon ausgegangen, dass die das Wort ›Kunst‹ bestimmende Regel im Verhältnis zu bestimmten Gegenständen steht, die als Kunstwerke gelten, ist diese Regel keine bloß sprachliche und Kunst nicht nur ein Wort. Vielmehr ist Kunst dann ein Begriff, der wesentlich auf gewisse Gegenstände bezogen ist und nur im Verhältnis dazu eine Bestimmung hat.

Aber wie kommt es dazu, Kunst derart sprachlich auflösen zu wollen? Erhellend ist diesbezüglich Wittgensteins Diktum: »denk nicht, sondern schau!«¹⁰ Schaut man bloß auf die so unterschiedlich erscheinenden Gegenstände wie Skulptur, Malerei, Musik, Literatur, darstellendes Spielen usf., mag man die Gemeinsamkeit nicht erblicken. Aber die eigentliche Diffizilität in der Bestimmung dessen, was Kunst ist, liegt vor allem darin, dass es freilich nicht ausreicht, etwas in Stein zu schlagen, zu malen, zu komponieren, zu schreiben usw., um Kunst zu produzieren. Obendrein kommt erschwerend die sich notwendig stets verändernde Bestimmung dessen, was als Kunst Geltung erlangt, hinzu: Ist zu einem bestimmten Zeitpunkt naturgetreu zu malen von künstlerischem Wert, sind es zu einem anderen abstrakte Formen. Und den-

kunstvollen? Vgl. dazu und zum Übergang vom christlichen Kult der Malerei zur Kunst in der Renaissance, im Barock und Manierismus in der gründlichen Studie von Belting insbesondere die Einleitung und das letzte Kapitel.

⁹ Weitz zufolge können ästhetische Theorien zumindest die Bedingungen beschreiben, unter denen ein korrekter Gebrauch des Wortes ›Kunstwerk‹ erfolgt, vgl. dens., »The Role of Theory in Aesthetics«, 33.

¹⁰ Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen*, § 66, 324. Vgl. dazu auch Weitz, »The Role of Theory in Aesthetics«, 30f.

noch sind diese Bestimmungen nicht beliebig und gehen nicht lediglich auf sprachliche Konventionen zurück, sondern haben ganz bestimmte sachliche Gründe.¹¹ Die Gemeinsamkeit in diesen augenscheinlich voneinander Verschiedenen und dem sich Verändernden lässt sich nicht durch bloßes Schauen entdecken, sondern bedarf des Denkens.¹² Gleiches gilt fraglos für das Auffinden der Gründe¹³ dafür, weshalb etwas Kunst ist.

Nicht nur die Verschiedenheit der Kunstgattungen und innerhalb dieser der einzelnen Kunstwerke provozierten die Ablehnung einer erschöpfenden ästhetischen Theorie, sondern die vielen verschiedenen, – angeblich – miteinander konkurrierenden ästhetischen Theorien selbst riefen die gleiche Skepsis hervor.¹⁴ Verständlich wären diese Vorbehalte, würden diese Theorien das beanspruchen, was die sprachanalytischen Kunsthphilosophen ihnen unterstellt: nämlich jeweils eine abgeschlossene Definition zu bieten, die die gesamten alle Kunstwerke erschöpfenden Merkmale enthielte.¹⁵

Mit dem Verweis auf die Notwendigkeit keines bloßen Wortes, sondern eines Begriffs von Kunst, der sich im Verhältnis zu den Kunstwerken fortbestimmte, wurde bereits im Sinne Hegels eine Möglichkeit eröffnet, nicht

¹¹ In seinem Aufsatz, »The Task of Defining a Work of Art«, berücksichtigt Ziff zwar, dass der historische Kontext, dass gesellschaftliche Veränderungen sich auf die Kunst auswirken, vgl. ebd., 72f. Aber er kann es auch nur derart fassen, dass diese Veränderungen den Gebrauch des Wortes ›Kunstwerk‹ verändern, vgl. ebd., 67ff. Eine ästhetische Theorie kann ihm zufolge nur *einen bestimmten* Gebrauch erläutern, vgl. ebd., 77. Seines Erachtens scheint es nicht möglich zu sein, zu erklären, weshalb trotz des unterschiedlichen Gebrauchs dasselbe Wort verwandt wird, oder vielmehr warum man es mit demselben Begriff zu tun hat. Der eine Gebrauch scheint für ihn mit dem vorherigen und dem folgenden nicht zusammenzuhängen. Er gibt zwar einen Grund für den wechselnden Gebrauch des Wortes ›Kunst‹ an, den er auf die sich wandelnde Funktion von Kunstwerken zurückführt, vgl. ebd., 74, 76. Allerdings führt er nicht im Detail aus, was er mit ›Funktion‹ meint. Darunter fasst er bspw. religiöse Zwecke, etwa in der christlichen Kunst. Zu fragen wäre indes, ob nicht unabhängig von bestimmten Funktionen, Zwecken oder Zielen Kunst eine übergeordnete Bestimmung, einen Zweck an sich selbst hat, der den Kunstwerken trotz einer bestimmten Funktion gleichermaßen zukommen kann.

¹² Ziff geht zumindest über das bloße Schauen insofern hinaus, als er gewisse Analogien zwischen verschiedenen Kunstgattungen erkennen kann, vgl. dens., »The Task of Defining a Work of Art«, 65.

¹³ Allerdings wird etwas nicht erst Kunst oder ein Kunstwerk, weil Gründe oder eine Theorie es zu einem solchen erklären, was Danto anzunehmen scheint und als »Institutional Theory« auffasst, die freilich von Dickies »New Institutional Theory of Art« zu unterscheiden ist, der sich irrtümlich auf Danto bezieht, s. dafür Dantos Text »The Art World Revisited: Comedies of Similarity«. Vgl. ferner Teil II, Kap. 3.2, wo Hegels Behauptung, dass das Geistige des Werks – also ›beseelt‹ zu sein – lediglich im Bewusstsein des Künstlers und der Schauenden liege, diskutiert und mit Hegels Ausführungen aus seinen *Vorlesungen* von 1823 konfrontiert wird.

¹⁴ Vgl. Weitz, »The Role of Theory in Aesthetics«, 29f.

¹⁵ Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst*, 17f.

im ›Skeptizismus‹ zu verharren. Zwar muss gerade Hegel zufolge gegenüber Selbstverständlichkeiten Skepsis geübt werden, aber auch die Skepsis selbst muss infrage gestellt werden: denn diese ist nicht bloß eine »negative Bewegung«¹⁶, sondern selbst ebenfalls eine positive Bestimmung. Vielmehr noch kann es für Hegel überhaupt keine bloße Negativität geben, gerade weil auch sie als Negativität selber positiv bestimmt ist. Ist Skepsis am Skeptizismus die Bewegung aus dem Skeptizismus heraus, führt eine solch reflektierte Skepsis aber nicht schlechthin zur Wiederherstellung des zuvor Infragegestellten zurück:¹⁷ Daher soll im Folgenden die Möglichkeit der Bestimmung von Kunst untersucht werden, die ohne abstrakte, aber gleichfalls erschöpfende Definition oder hinreichende Aufzählung von notwendigen Merkmalen auskommt.¹⁸

1.2 Das Normative bei Hegel

Das Unvermögen, eine Definition von Kunst aufzustellen, ließe sich auf die Einzigartigkeit einzelner Kunstwerke zurückführen, die sich deshalb einer allgemeinen Definition entzögen. Damit, so könnte man – zumindest aus skeptischer sprachanalytischer Sicht – meinen, wäre die philosophische Auseinandersetzung mit Kunst ad acta gelegt. Dass Hegel keine Definition der Kunst formuliert, hat indes einen anderen Grund. Den philosophischen Wert von Definitionen überhaupt erachtet er als gering, weil sie höchstens das Resultat einer Bestimmung festhalten können, aber die eigentlich philosophische Entwicklung abschneiden.¹⁹ Doch auch die philosophische begriffliche Entwick-

¹⁶ PhG, 57.

¹⁷ Daher erhebt Hegel laut Siep den Anspruch, »die skeptische Methode integriert, radikaliert und dadurch den Skeptizismus als Doktrin überwunden« zu haben, ders., *Der Weg der Phänomenologie des Geistes*, 75.

¹⁸ Vgl. Lüdeking, *Analytische Philosophie der Kunst*, 19: »Hegel beispielsweise geht ja ausdrücklich von der Überzeugung aus, daß die Erscheinungsformen und die Funktionen der Kunst sich im Laufe der Geschichte wesentlich gewandelt haben. Aber, so wird der Anhänger der essentialistischen Prämisse zu Recht einwenden, was bringt ihn denn dazu alle diese – wesentlich verschiedenen – Phänomene dennoch mit demselben Begriff zu bezeichnen?«

¹⁹ Definitionen sind für Hegel keine bloß einfachen Bestimmungen, sondern im traditionellen Sinne bedürfen sie einer Unterscheidung, einer Spezifizierung des Allgemeinen. Insofern wird aber in der Definition etwas Besonderes – »Merkmale[]«, »Eigenschaften«, also dasjenige, woran der Unterschied zu erkennen ist – wiederum verallgemeinert, WdL II, 212f. Zu entwickeln, inwiefern diese verallgemeinerte Besonderheit mit dem Allgemeinen, das durch diese spezifiziert wurde, wesentlich verbunden ist, liegt für Hegel außerhalb der Definition. Vgl. in Hegels *Wissenschaft der Logik*, im Kapitel »Die Idee des Erkennens«, den Teil zur »Definition«, aber auch die darauffolgenden Bestimmungen des »synthetische[n]

lung ist allgemein und widerspricht der Eigentümlichkeit künstlerischer Produktion. Dass aber Einzelnes durch Negation von Anderem oder Anderen und daher als auf es oder sie bezogen bestimmt ist usf., sind logische Strukturen, die Hegel schon, bevor er sie grundlegend in der *Wissenschaft der Logik* entwickelt, in der *Phänomenologie des Geistes* zugrunde legt. In ihr findet sich die Auseinandersetzung mit dem Phänomen »reine[r] Individualität« bzw. vermeintlich unmittelbar »reell[er]« Individualität,²⁰ der Hegel ihre Vermittlung mit dem oder den Anderen, die insgesamt das Allgemeine gegenüber dieser Einzelheit bilden, nachweist. Keineswegs hat Hegel damit die Individualität ins Allgemeine überführt und restlos bestimmt: Vielmehr zeigt er immerzu auf, inwiefern Allgemeines und Individuelles einander nicht gerecht werden, solange dieses Verhältnis nicht rein logisch begriffen wird.²¹ Zwar deckt er das notwendige Verhältnis zwischen dem Allgemeinen und dem Einzelnen formaliter auf, zugleich bleibt aber offen, welche inhaltliche Bestimmung sie miteinander verbindet.

Dies führt zu dem generellen Problem normativer Bestimmung, welches unter anderem Kunst, aber grundsätzlich das Handeln menschlicher Individuen betrifft. Nun mag es sein, dass Hegel das Wort »Norm« oder »Normativität« nicht kannte oder nicht verwandte,²² was nicht bedeutet, dass er keinen Begriff davon hatte. Der Gedanke des Normativen liegt etwa seiner Formulie-

Erkennen[s]« (WdL II, 210 ff.), sowie in den »Beilagen« das Fragment »Das Erkennen hat ...«, WdL II, 257 f.

²⁰ PhG, 199 ff., 214 ff.

²¹ Vgl. Schmitz, »Der Gestaltbegriff in Hegels ›Phänomenologie des Geistes‹ und seine geistesgeschichtliche Bedeutung«, 324 u. 329.

²² Vgl. Bubners Anmerkung in seiner Untersuchung *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen* (ebd., 263, Anm. 9), in der auch Hegels praktische Philosophie ein zentraler Gegenstand ist: »Der lateinische Terminus *norma* meint Richtschnur und geht auf das griechische kanon zurück (z. B. Chrysipp, *Stoic. Vet. Fragm.* III 77, 34ff.; Cicero, *Acad.* II 140). Sieht man von dieser Verwendung ab, so entsteht der moderne Sprachgebrauch recht spät. Zu Kants Zeiten sprach man von Normen überwiegend innerhalb der ästhetischen Geschmackskritik; vgl. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, A 55ff.; *Logik*, (Hg. Jäsche), A 8. Die von Menzer herausgegebene frühe Vorlesung Kants über Ethik, Berlin 1924, 44f., nennt die Norm immerhin eine »Richtschnur der Beurteilung im Moralischen. – Hegel scheint den Terminus gar nicht zu kennen. Eine der frühesten Verwendungen im heute üblichen Sinne, der vor allem den Juristen und Soziologen zu verdanken ist, dürfte vorliegen bei F.J. Stahl, *Philosophie des Rechts nach geschichtlicher Ansicht*, Heidelberg 1839.« Im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* wird der Begriff »Norm« in rechtsphilosophischer, ethischer und soziologischer Hinsicht untersucht. Im Beitrag von Hofmann und der Redaktion zum »N.-Begriff« in der Rechtsphilosophie wird zwar auf Kants *Kritik der reinen Vernunft*, *Metaphysik der Sitten* und *Kritik der Urteilskraft*, auf Fichtes *Versuch der Critik aller Offenbarung* sowie auf Schleiermachers *Brouillon zur Ethik 1805/06* hingewiesen, auf Hegel wird, vermutlich aus den von Bubner erwähnten Gründen, nicht eingegangen. Vgl. Hofmann, Schrader u. Red., Art. »Norm«, Sp. 906–920.

rung »*Ohnmacht* [des] Sollens«²³ zugrunde. Unleugbar wendet er sich in dieser kritisch gegen Normatives, das zwar sein *soll*, aber nicht *ist* und niemals sein kann. Trotz dieser Kritik weist Hegel Maßstäbe mitnichten zurück: die Vernunft, der Begriff, der Geist usf. sind von Hegel zugrunde gelegte Maßstäbe.²⁴ Aber: Der Unterschied ums Ganze liegt für Hegel darin, dass dies für ihn keine äußereren Maßstäbe sind, sondern den Gegenständen, die er an diesen misst, inhärente.²⁵ Hegels Kritik am ›Sollen‹ ist zugleich eine Kritik an Äußerlichkeit: Es werde etwas verlangt, was sich niemals realisieren lasse.

Das Verhältnis zwischen ›Individualität‹ und deren ›Realität‹ ist in der *Phänomenologie des Geistes* Gegenstand des Unterkapitels »Das geistige Thierreich und der Betrug, oder die Sache selbst«²⁶. Mit Blick auf die daran anschließenden Unterkapitel »die gesetzgebende« und die »gesetzprüfende Vernunft« zielt die dortige »Darstellung«²⁷ der Individualität primär auf das normative Problem moralischen Handelns. Verfolgt man die Bewusstseinsentwicklung weiter, wird deutlich, dass Hegel vor allem den Übergang²⁸ von der Stufe der Vernunft zu der des Geistes zu motivieren bezieht. Freilich sind diese Zielpunkte – insbesondere letzterer – wesentlich für die folgende Untersuchung des *geistigen Tierreichs*. Aber unabhängig davon, ob Hegel auf das »allgemeine Selbst« moralischer Gebote oder doch vielmehr auf gelebte »*Sittlichkeit*« hinaus möchte, entfaltet er im *geistigen Tierreich* grundsätzlich und im höchsten Sinne abstrakt das Problem normativer Bestimmung individuellen ›Tuns‹ und

²³ Vgl. WdL I (1832), 223, meine Veränderung.

²⁴ Auf den »Maßstab« – wie Hegel ihn in der Einleitung in die *Phänomenologie des Geistes* entwickelt – ist im zweiten Teil der Einleitung, unter 2.1., zurückzukommen.

²⁵ Vgl. Kaehler u. Marx, *Die Vernunft in Hegels Phänomenologie des Geistes*, 87: »Kritik« bedeutet hier [...] den Aufweis von impliziten Voraussetzungen des jeweiligen Wahrheitsanspruchs, die es unmöglich machen, die jeweils intendierte Gegenständlichkeit als unverrückbaren Maßstab zu betrachten.«

²⁶ PhG, 216–228.

²⁷ PhG, 55, die »Darstellung des erscheinenden Wissens« (PhG, 55) wird in der Einleitung unter 2.1 erläutert.

²⁸ Adorno (»Aspekte«, 12) kritisiert zu Recht die Vorstellung eines bloßen »Übergang[s]« für dasjenige, das ihm zufolge einen »Umschlag« oder, wie Hegel es formuliert, eine ›Umkehrung‹ bedeutet. Vielfach wird in der Forschung versucht, die Bestimmtheiten der neuen Gestalt aus der vorherigen hervorgehen zu lassen. Beide Seiten sind m. E. zu vereinigen: Erstens entwickelt Hegel, wie Adorno selbst betont, durch den »Bruch« hindurch einen »Prozeß«, mithin eine Kontinuität (ebd.); zweitens laufen durchgängig positive und negative Bestimmungen parallel. Daher wird z. B. im *geistigen Tierreich* die geistige Vermittlung durch individuelles Tun aller Individuen entwickelt, die aber in der Vereinzelung verbleibt; die sie vermittelnde Einheit bedarf dann der ›bestimmten Negation‹. Dem analog zeigt sich durchgängig in der *Kunstreligion*, wie die menschliche ›Individualität‹ zunehmend hervortritt; dass diese substantielle Bedeutung erhält, beruht wiederum auf der ›bestimmten Negation‹ der vereinzelten Substanz.

von dessen Resultat – oder wie Hegel es formuliert: »Werk«²⁹. Das Normative verbirgt sich hinter den Begriffen ›Wesen‹ und ›Substanz‹: Denn was ist das ›Wesen‹ der Individualität, was ist deren ›Substanz‹ und kann die Individualität etwa von ihrem Wesen oder ihrer Substanz abweichen?³⁰ Dass Normatives im *geistigen Tierreich* offenkundig thematisch ist, zeigt sich vor allem an der Auseinandersetzung mit dem »Maßstab«³¹ des individuellen ›Werks‹.

In Anbetracht der Grundsätzlichkeit und Abstraktheit lässt sich diese ›Darstellung‹ individuellen Tuns auf alle Bereiche menschlicher Praxis beziehen. Klar ersichtlich ist etwa Hegels Zugrundelegen dieser ›Darstellung‹ zur Erläuterung von »Arbeit« und »Sprache«.³² Da Kunst gleichfalls Resultat menschlicher Praxis ist – die Hegel als eine vergeistigte Form der Arbeit auffasst –,³³ muss auch für diese Hegels Darstellung individuellen Tuns gelten. Werden im Folgenden die von Hegel abstrakt gefassten generellen Verwicklungen individuellen Tuns anhand von Modellen aus dem Bereich des Ästhetischen und der Kunst konkretisiert,³⁴ bedeutet dies zwar nicht, dass Modelle aus anderen Bereichen – wie ›Arbeit‹ und ›Sprache‹ – ausgeschlossen sind. Diese Modelle sollen aber nicht als bloße Veranschaulichung oder Beispiele dienen, sondern die von Hegel dargelegten Schwierigkeiten sind der künstlerischen Praxis inhärent.

Wie bereits angedeutet wurde, mündet Hegels Hinterfragung ›reiner Individualität‹ darin, dass er deren notwendige Vermittlung mit den Anderen, mit dem Allgemeinen nachweist. Ebenfalls wurde schon das bloß Formale dieser Vermittlung betont: Aufgezeigt wird zwar die substantielle Verbindung zwischen der Individualität und deren mit anderen Individuen geteilten Wirklichkeit. Aber was ist die inhaltliche Bestimmung ihrer Substanz? Die Übertragung dieser Frage nach der Substanz auf die Kunst bzw. die künstlerische Praxis ist wiederum der *Phänomenologie des Geistes* nicht äußerlich: In Gestalt der »Kunst-Religion« wird die geistige Substanz reflektiert, die *Kunstreligion* ist eine der Formen des sich »wissende[n] Geist[es]«.³⁵ Daher soll gezeigt werden, dass die Problematik allgemeiner Bestimmung individuellen Tuns in Kunstwerken zur Darstellung kommt, wodurch der Kunst deren eigene Produktion zum Gegenstand wird. Denn neben der generellen Schwierigkeit, wie Indivi-

²⁹ PhG, 219.

³⁰ Dies wird in Teil I, Kap. 2.2, 2.3.2 u. 2.3.3 ausführlich auseinandergesetzt, vgl. auch zur sittlichen Bestimmung der Substanz und der damit einhergehenden *wesentlichen* Bestimmung der Individualität Teil I, Kap. 3.

³¹ PhG, 219 f., vgl. auch 226.

³² PhG, 194 f., 276.

³³ Vgl. im Teil II, Kap. 2.

³⁴ Vgl. die sechs Modelle in Teil I, Kap. 2.

³⁵ PhG, 369, 376.

duen Allgemeines verwirklichen können, stellt sich hinsichtlich der Kunst zusätzlich die Frage: Wenn Kunst ein bestimmtes Tun voraussetzt, lässt sich trotz der Individualität der Kunstwerke sagen, welche allgemeinen Bestimmungen künstlerischer Produktion bzw. den Produkten zukommen müssen?

Mag man zunächst skeptisch sein, inwiefern die Auseinandersetzung mit der *Kunstreligion* aufschlussreich sein kann für die Kunst als solche, ist umgekehrt die Einbettung künstlerischen Schaffens in einen kultischen Kontext hervorzuheben: Für Hegel ist dieser Rückgang gar notwendig, um überhaupt begreifen zu können, was Kunst ist. Dies gilt – freilich nicht zufällig – gleichermaßen für das sittliche Tun, in dessen kultisch *vermittelter* Wirklichkeit sich Allgemeines und individuell Einzelnes *unmittelbar*, naturwüchsig verbunden zu sein gerieren. Auf den für die antike Klassik kennzeichnenden *sittlichen Geist* muss also Hegel zufolge für das Bestimmen sowohl des Tuns im Allgemeinen als auch des künstlerischen Schaffens im Besonderen zurückgegangen werden. Für das *vernünftige* individuelle Tun entwickelt Hegel diese Notwendigkeit in der Einleitung ins zweite Kapitel des Vernunftabschnitts »Die Verwirklichung des vernünftigen Selbstbewusstseyns durch sich selbst«, obgleich die systematischen Voraussetzungen zur ›Darstellung‹ des Bewusstseins des *sittlichen Geistes* noch nicht gegeben sind und dieses auch erst noch entwickelt wird. Nichtsdestotrotz setzt er dieses Bewusstsein voraus für moderne Formen individuellen und allgemeinen Tuns: »Wenn also die Wahrheit dieses vernünftigen Selbstbewußtseyns für uns die sittliche Substanz ist, so ist hier für es der Anfang seiner sittlichen Welterfahrung.«³⁶

Wesentlich für das in dieser Arbeit zu entfaltende Argument ist erstens, dass das die antike Sittlichkeit repräsentierende Bewusstsein sich dadurch auszeichnet, quasi natürlich, d. h. unmittelbar zu ›wissen‹, was es im Sinne der Allgemeinheit zu tun habe: Nicht notwendigerweise *formaliter* wird gewusst, dass zu tun ist, vielmehr kommt es für die Sittlichkeit darauf an, *unmittelbar inhaltlich* zu wissen, was zu tun ist. Es wird unhinterfragt etwas sittlich

³⁶ PhG, 197. Obgleich Bistcas-Cocoves betont: »[Ethical life] is both the goal towards which the experience of consciousness is moving and the origin from which it is departing« (ders., »The Path of Reason in Hegel's *Phenomenology of Reason*«, 174), erachtet er die Sittlichkeit bzw. die Weisheit des »Althertums« für das moderne vernünftige Bewusstsein lediglich als Ursprung, PhG, 195. Historisch betrachtet ist das freilich zutreffend, systematisch gesehen bleibt m. E. Sittlichkeit sowohl Ursprung als auch Maßstab bzw. Ziel des Bewusstseins. Im Vordergrund steht sogar zunächst die Sittlichkeit als systematisches Ziel: Mit den letzten beiden Kapiteln des Vernunftabschnitts bezweckt Hegel, den Mangel eines Handelns aufzuzeigen, das hauptsächlich vom Einzelnen ausgehend bestimmt wird und das nicht einer allgemein geltenden konkreten Ordnung folgt. Ist die Notwendigkeit eines sittlichen Geistes erwiesen, muss umgekehrt die individuelle Selbstbestimmung eingeholt werden. Vgl. Teil I, Kap. 2.3.5 für eine weitere Diskussion dieser Problematik, mit der moderne Sittlichkeit konfrontiert ist.

Gebotenes und kulturell Vermitteltes getan. Wesentlich ist dies gleichfalls für die Untersuchung der allgemeinen Bestimmung von Kunst, weil dieses »unmittelbare Wissen«³⁷ sich auch auf deren Produktion auswirkt: Unmittelbar gewusst wird, was zur Darstellung zu bringen ist sowie in welcher Form.³⁸ Zweitens ist es aber ebenso wesentlich, dass Hegel bis zum *absoluten Wissen* keine Gestalt in der *Phänomenologie des Geistes* darstellen wird, ohne es auf deren Mängel abgesehen zu haben. Gleichwohl ist dieser sich immer wieder einstellende ›Skeptizismus‹ nur eine, wenn auch notwendige Etappe auf diesem ›Weg der Verzweiflung‹.³⁹ Dass die Infragestellung des vermeintlich ›unmittelbaren Wissens‹ um das künstlerische Schaffen doch zu einer Bestimmung der Kunst führt, wird im sogleich Folgenden erläutert, soll vor allem aber am Ende dieser Arbeit deutlich werden.

1.3 Das Klassische

Verbunden mit dem Normativen in der Kunst ist der Begriff des Klassischen. Die »klassische Kunstform«⁴⁰ entwickelt Hegel vor allem in seinen ab 1820 viermal gehaltenen Berliner *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*.⁴¹

³⁷ Das »unmittelbare[] Wissen« ist kennzeichnend für die erste Gestalt der *Phänomenologie des Geistes*, die »sinnliche Gewißheit«; PhG, 63. Doch gleich zu Beginn der Entwicklung des *sittlichen Geistes* stellt Hegel den Vergleich mit den ersten Gestalten, also der *sinnlichen Gewißheit* und der »Wahrnehmung« an; PhG, 241.

³⁸ Dies vermeintlich ›unmittelbare Wissen‹ lässt sich mit dem durch Sprache vermittelten Wissen vergleichen, auf das sprachanalytisch verfahrende Philosophen Wissen zurückführen. Allerdings beansprucht Hegel, historisch und begrifflich zu begründen, erstens wie es zu diesem Wissen kommt und zweitens wieso es als unmittelbar gegeben *erscheint*. Die Revidierung dieses Wissens erfolgt durch Praxis, durch die künstlerische Produktion und deren Rezeption, durch die darin stattfindende intensive Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk.

³⁹ Hegels ›Methode‹, wie durch ›Negativität‹ hindurch dennoch positive Bestimmungen erfolgen, wird in Rekurs auf die *Einleitung in die Phänomenologie des Geistes* insgesamt noch erläutert. Vgl. den zweiten Teil dieser Einleitung ›Zur Phänomenologie des Geistes‹.

⁴⁰ ... oder die »classische Form der Kunst«, VL Kunst (1820/21), vgl. auch VL (Kunst 1823), VL Kunst (1826), u. VL Kunst (1828/29).

⁴¹ Hegel hatte bereits »seine erste Ästhetikvorlesung im Jahre 1818 in Heidelberg« gehalten, worauf Gethmann-Siefert in ihrer »Einleitung« in die von H. G. Hotho 1823 verfasste Nachschrift der *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* eingeht, ebd., XXXI. Jaeschke (*Hegel-Handbuch*, 418) weist jedoch darauf hin, dass Hegel »in den Sommern 1817 und 1818[] über Ästhetik, jeweils nach Diktaten« vorgelesen habe (meine Herv.). In Berlin diktierte Hegel allerdings nicht mehr, vgl. ebd. Vgl. ferner Gethmann-Siefert, »Einleitung«, XXX f.: »Hegel muß nach dem Bericht Hothos sowohl [...] ein Heft als Grundlage dieser Vorlesung abgefaßt haben, als auch wenig später ein neues, wesentlich umgearbeitetes Heft für seine erste Berliner Vorlesung (1820/21). [...] Das Berliner Heft [legte] Hegel seinen vier Vorle-

In der 1817 erstmalig erschienenen *Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften* erwähnt Hegel die »classische[!] Kunst«⁴² ausdrücklich erst in der dritten Auflage von 1830. In der *Phänomenologie des Geistes* hingegen taucht das Wort ›klassisch‹ gar nicht auf. Der Sache nach liegt der ›klassischen Kunstform‹ das als *Kunstreligion* Entwickelte aber zugrunde:⁴³ Es ist die griechische Kunst der sog. *klassischen* Antike. Die systematische Bedeutung der *Kunstreligion* für Hegel zeigt sich nicht allein daran, dass er diese Kunst schließlich als klassisch charakterisiert, sondern auch daran, dass sie durchgängig den zentralen Gegenstand in allen drei Auflagen von Hegels *Encyclopädie* darstellt – obwohl Hegel zeitgleich in seinen Vorlesungen weitere ›Kunstformen‹, die »symbolische« und die »romantische«, entwickelt und gerade hinsichtlich dieser beiden reichlich Material aufarbeitet.⁴⁴

Die normative Wirkkraft, die Hegel der ›klassischen Kunstform‹ zuspricht, wird deutlich an der an dieser orientierten Aufteilung der Entwicklung der Kunst in der Geschichte: Mithin gilt die ›symbolische‹ als ein Davor und die ›romantische‹ als ein Danach. In der *Phänomenologie des Geistes* erhebt Hegel die *Kunstreligion* ebenfalls zum Maßstab, woran er künstlerische Tätigkeiten und Werke, die dieser vorausgehen, misst: Dies erfolgt in der Auseinandersetzung mit dem »Werkmeister« der »natürlichen Religion«,⁴⁵ deren hauptsächlich ägyptische Kunst Hegel später in seinen Vorlesungen der ›symbolischen Kunstform‹ zuordnen wird. Eine auf die *Kunstreligion* folgende Kunst ist in der *Phänomenologie des Geistes* dagegen nicht eigens thematisch. An der ›romantischen Kunstform‹ erweist sich aber, dass eine mit dem Klassischen verbundene Vollendung für Hegel kein Ende bedeutet. Die wesentliche Frage ist dann allerdings, in welchem Verhältnis das Darauffolgende zur Norm des Klassischen steht.

In den Berliner *Vorlesungen* kommt der das Göttliche darstellenden »absoluten Kunst«⁴⁶ der *Kunstreligion* das Attribut des Klassischen zu, weil Hegel in ihr das »Ideal« verwirklicht, das »Schöne überhaupt« realisiert sieht.⁴⁷ Frag-

sungen in den Jahren 1820/21, 1823, 1826 und 1828/29 zugrunde[!]. Vgl. auch die wenigen Manuskriptseiten »Zur Ästhetik« des letzteren Heftes in GW 18, 114–117, den editorischen Bericht dazu, ebd., 374f., sowie den Bericht Hothos, ebd., 342f., auf den sich Gethmann-Siefert bezieht.

⁴² Enz. (1830), 546.

⁴³ Vgl. die erste Auflage der *Encyclopädie* von 1817 (Enz. (1817), 241–243, §§ 456–464), in der Hegel die erste Gestalt des »absoluten Geistes« noch als »Religion der Kunst« bezeichnet.

⁴⁴ Alle drei Kunstformen erwähnt Hegel erst in der dritten Auflage der *Encyclopädie* von 1830, mithin wird auch erst dort die der Kunst systematisch zugehörige Entwicklung in der Geschichte namentlich differenziert, vgl. Enz. (1830), 546–548, §§ 561–562.

⁴⁵ PhG, 373–375.

⁴⁶ PhG, 377.

⁴⁷ VL Kunst (1823), 258 ff.

lich ist aber, ob sich Kunst im Schönen erschöpft. Auf die *Phänomenologie des Geistes* ist zurückzugehen, weil auch die der Klassik entsprechende Kunst dort nicht allein positiv als Reflexionsmedium⁴⁸ des Geistes dargestellt wird, sodass er im Ideal des Schönen vollends aufginge. Zugleich zeigt Hegel negativ auf, inwiefern Kunst ebenso die Mängel der geistigen Vermittlung widerspiegelt. Die *Phänomenologie des Geistes* ist für die Frage nach Normativität in der Kunst deshalb wesentlich, weil mit der *Kunstreligion* Kunst in außerordentlicher substantieller Bedeutung betrachtet wird: Der Kunst kommt eine politische und bildende Funktion zu, indem in ihr sittliche Gehalte dargestellt und mitgeteilt werden; der mit ihr verbundene Kult hält die Gemeinschaft wesentlich zusammen; mit Mitteln der Kunst werden die Götter zur Anschauung und Vorstellung gebracht. Leitend ist dabei, eine Einheit idealiter darzustellen, in dieser Vorstellung liegt die normative Ausrichtung der griechischen Kunst.

Aber aufgrund dieser substantiellen Bedeutung der Kunst für die Gemeinschaft reflektiert sie nicht bloß das für die Gemeinschaft Wesentliche in einem positiven Sinne, sondern ebenso negativ die »Beschränkungen«⁴⁹. Indem in dem Kult der *Kunstreligion* insgesamt davon ausgegangen wird, die Harmonisierung von Einzelnen und Allgemeinem erreichen zu können, ist eine solche organische Einheit auch Gegenstand der Kunst. Mit dem Ziel, diese darzustellen, werden aber auch die Hürden dieser idealen Vermittlung deutlich. In der *Phänomenologie des Geistes* bestimmt Hegel nicht lediglich positiv, wie Einheit im künstlerischen Material entsteht, sondern ebenso, was dafür negiert werden muss. Im strengen Verfolgen von Einheit werden dessen Voraussetzungen mit

⁴⁸ Vgl. zur Deutung des »absoluten Geistes« als sich entwickelnder »Reflexionsmedien« (Kunst, Religion, Philosophie) Okazaki, *Zur kritischen Funktion des absoluten Geistes in Hegels Phänomenologie des Geistes*, 11 f. Zu verweisen ist auch auf den einführenden Kommentar von Bertram (Hegels »Phänomenologie des Geistes«, 253–263), der die *Religion* insgesamt im Plural als »Reflexionspraktiken« auffasst. Diese mit der Formulierung einhergehende Deutung fügt sich in die folgende Studie, da mit der Untersuchung des *geistigen Tierreichs* das praktische Verhalten zur Wirklichkeit und deren Aneignen im »Thun« (PhG, 216–228) in den Mittelpunkt gerückt und in einen Zusammenhang mit der *Kunstreligion* gebracht wird. Allerdings ist Okazakis Arbeit Bertrams Kommentar gegenüber insofern hervorzuheben, als er in den ›Reflexionsmedien‹ deren »kritische[n] Funktion« herausarbeitet. Bertram betont lediglich die *positive* Seite der Funktion der *Religion* als »Selbstverständnisse« von Individuen oder vielmehr von Gemeinschaften, aber lässt die negative Seite der Kritik unerwähnt, vgl. dens., »Hegels »Phänomenologie des Geistes««, 259–263). Stekeler (Hegels *Phänomenologie des Geistes. Ein dialogischer Kommentar II*, 730–962) begreift die *Religion* immerhin, aber lediglich als »Praxisform«. Aufgrund der *dialogischen* Struktur mangelt es diesem Kommentar weitestgehend an einer intensiven Auseinandersetzung mit dem hegelischen Text für sich genommen und in seinem Zusammenhang. Ich werde daher nur an wenigen Stellen auf Stekelers Kommentare eingehen. Eine Kommentierung seines Kommentars kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erfolgen.

⁴⁹ PhG, 376.

reflektiert. Im Folgenden soll vor allem dieses Verhältnis zwischen Einheit und Negation – und dem durch Letztere kaschierten Bruch – gezeigt werden, wie es in der Kunst zum Bewusstsein kommt und daraufhin für diese prägend bleibt.

Deshalb soll die Kunst der *Kunstreligion*, die klassische Kunst, für die *Kunst überhaupt* nicht insofern bestimmt sein, als man in ihr bloß die ideale Vermittlung von Einzelnen und Allgemeinem erkenne. Vielmehr geht es um die Erkenntnis, dass gerade das Verfolgen von Einheit und Vermittlung Differenter durch Negation derer erkauft ist, die diese Einheit verhinderten, die die Vermittlung unterbrächen. Mithin setzt auch die schöne Einheit Negation voraus, die es zu bedenken gilt. Inhaltlich gefasst ist das formal Schöne in der *Kunstreligion* das Göttliche und Sittliche, deren ideale Verwirklichung die Negation des menschlich Individuellen einfordert. Daraus wird Hegel den tragischen Zusammenhang zwischen dem Göttlich-Allgemeinen und dem Menschlich-Individuellen entwickeln, weil die Götter, ohne dass im Ausüben des Kults ihrer gedacht würde, nicht existierten bzw. die sittliche Polis-Gemeinschaft nicht ohne das Handeln der menschlichen Individuen bestünde. Aus dem notwendigen Verhältnis von Einheit und Negation lassen sich im bestimmten Fall einer konkret angestrebten Einheit bestimmte Erkenntnisse ableiten. Indes zeigt Hegel allgemein auf, dass die ästhetische Einheit einer Vermittlung bedarf, dass diese aber nicht ohne Negation zu haben ist, weshalb es wesentlich darauf ankommt, dasjenige, was negiert wird, durch die Kunst vermittelt ins Bewusstsein zu erheben.

Jede unkritische Rückwendung auf das Klassische als ein bloßes Ideal – insbesondere wenn sie von Hegel selber ihren Ausgang nimmt – ignoriert, was Hegel in seiner kritischen Auseinandersetzung mit der antiken Klassik herausgearbeitet hat: Das unmittelbar plastisch Schöne ist demnach kein erschöpfendes Modell verwirklichter Freiheit, weil es nur die allgemeine Schönheit eines Gottes darzustellen weiß und das menschlich Individuelle dafür negieren muss. Dagegen zeichnet sich Gethmann-Sieferts – an Hegel anknüpfender – Ansatz, das »Klassische als das Utopische«⁵⁰ zu verstehen, insgesamt durch einen affirmativen Bezug zum als klassisch Geltenden aus, das von ihr ebenfalls rein positiv aufgefasst wird. Zunächst schließt sie an die rezeptionsästhetische Vorstellung des Klassischen von Jauß an, dem zufolge – laut Gethmann-Siefert – alles das als klassisch gelte, was weiterhin rezipiert werde.⁵¹ Dabei

⁵⁰ Gethmann-Siefert, »Das Klassische als das Utopische«, 47–76.

⁵¹ Gethmann-Siefert, »Das Klassische als das Utopische«, 50 ff. Leider verweist sie nicht auf den Text, in dem Jauß seinen Begriff des Klassischen angeblich entwickelt. Die ihr zufolge als für Jauß klassisch geltende Wirkungsgeschichte legt er in dem Aufsatz »Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft« dar. In diesem Text jedoch weist Jauß lediglich Gadamers Begriff des klassischen Werks aus *Wahrheit und Methode* zurück, einen eigenen entwickelt er dort nicht. Seine Auffassung der Wirkungsgeschichte der Kunst ar-

möchte Gethmann-Siefert aber nicht stehen bleiben, sondern das Klassische als Utopie gegen das Gegenwärtige kritisch wenden: Dergestalt fasst sie Schillers Umgang mit dem Klassischen auf; auch bei Hegel, insbesondere beim frühen, nämlich in den Gedanken des »Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus«, sieht sie die utopisch-kritische Wirkung der antiken Klassik am Werk.⁵² Einerseits macht sie auf die Idealisierung der antiken Klassik, auf das konstruierte Klassikbild Schillers und Hegels aufmerksam,⁵³ andererseits verweist sie auf die antike Klassik als auf »eine vergangene vollendete Kultur«, auf »die gute alte Zeit« zurück.⁵⁴ Dass sie mit diesem Ansatz bei Hegel auf Grenzen stößt, ist ihr bewusst,⁵⁵ weshalb sie in diesem Aufsatz – wie schon in ihrer ausführlichen Studie zur *Funktion der Kunst in der Geschichte*⁵⁶ – Schiller schließlich den Vorzug gibt.⁵⁷

beitet er indes als Möglichkeit von ›Literaturgeschichte‹ heraus. Das Klassischwerden von Kunstwerken findet sich in Jauß' differenzierter Auseinandersetzung mit Adornos *negativer ästhetischer Theorie* als Erwiderung wieder, insofern der aus den Klassikern sich bildende Kanon Jauß zufolge etwas Affirmatives darstellt, vgl. Jauß, »Negativität und ästhetische Erfahrung«, 138–168, besonders: 142–145. Für Adorno dürfte die Affirmation durch Kanonisierung eher eine Gefahr für die Kunst darstellen, da die durch den Kanon hergestellte Selbstverständlichkeit und Vertrautheit mit den Kunstwerken den für Adorno wesentlichen Rätselcharakter der Kunst verstellt, vgl. Adorno, *Ästhetische Theorie*, 186.

⁵² Gethmann-Siefert, »Das Klassische als das Utopische«, 57ff. Vgl. hingegen Jaeschke, »Kunst und Religion«, 176f.: »Hegels Einsicht ist es, daß die vollendete Einheit von Kunst und Religion, wie sie durch die antike Mythologie begründet war, nicht die [...] ursprüngliche Harmonie war – und deshalb nicht ›Natur‹ und deshalb auch nicht Norm – außer in einer Traumwelt. [O]der, zugespitzt formuliert: sie fungiert als ideologische Verdeckung des Widerspruchs der Wirklichkeit«.

⁵³ Gethmann-Siefert, »Das Klassische als das Utopische«, 66.

⁵⁴ Gethmann-Siefert, »Das Klassische als das Utopische«, 69, 73.

⁵⁵ Gethmann-Siefert, »Das Klassische als das Utopische«, 66, 68, 70.

⁵⁶ Vgl. ebd., 387.

⁵⁷ Fraglich ist jedoch, ob sie Schillers Unterscheidung zwischen »naive[r] und sentimentalische[r] Dichtung« dabei überhaupt gerecht wird, was sie selbst zuzugestehen scheint, vgl. Gethmann-Siefert, »Das Klassische als das Utopische«, 75, Anm. 4. Dagegen nimmt Jauß Schiller zunächst als »Modernen« in Anbetracht der »Querelle des Anciens et des Modernes« ernst, denn das Zeitalter der ›naiven‹ – weil natürhaften – Klassik ist auch für Schiller »unwiederbringlich verloren«, vgl. Jauß, »Schlegels und Schillers Replik auf die ›Querelle des Anciens et des Modernes‹«, 96. Daraus entstehe Schiller aber gerade ein »Ideal« (ebd.); daran scheint Gethmann-Siefert zu versuchen, ihre auf dem Vergangenen fußende Utopiekonzeption anzuknüpfen. Jauß betont, dass »der sentimentalische Mensch [das ›Ideal‹] immer nur erstreben, aber nie erreichen kann«, ebd., 103, meine Erg. M.E. anerkennt Schiller zudem »die Vortheile« des nicht mehr naiven Zustands, ders., *Über naive und sentimentalische Dichtung*, 69. Ob die Wirkung der modernen »Idylle« – die »Ideen« zumindest zur Veranschaulichung bringe, wofür sie im Unterschied zur naiven Dichtung über den Ist-Zustand hinausweisen müsse – Schiller zufolge am tatsächlichen Zustand etwas zu verändern, oder lediglich »mit allen den Übeln [zu] versöhnen« vermag, lässt sich m. E. schwer entscheiden, ebd., 68, 77, meine Erg. Fraglich ist überdies, ob Schillers Vorstel-

In der folgenden Untersuchung soll nun gerade Hegels kritische Auseinandersetzung mit der antiken Klassik hervorgehoben werden, aus der sich erst eine ästhetische Theorie, eine Norm für die Kunst herauskristallisiert. Im Unterschied zu Gethmann-Siefert ist an Hegels Hinausgehen über die unmittelbare Vermittlung von Einzelnen und Allgemeinem im Schönen festzuhalten, weil auch für ihn das ästhetische Ideal kein adäquates Modell für Sittlichkeit abgegeben kann, wenn sie über die die Individuen beschränkende Sittlichkeit der Antike hinausgehen soll. In dem idealisierten Schönen spiegelt sich für Hegel ein unmittelbar sittliches, quasi natürliches Verhältnis zwischen Einzelnen und Allgemeinem wider, das in der unhinterfragten Dominanz des Allgemeinen gründet und mit dem modernen Anspruch individueller Entfaltung nicht konformgeht.⁵⁸ Wichtig ist aber der Rückgang auf diese ideale Vermittlung, weil an ihr die noch in der Antike herrschende unbewusste ›Beschränkung‹ des Individuellen zu Tage tritt.

Ziel des Folgenden ist es, die systematische Bedeutung des von Hegel eingeführten Begriffs ›Kunstreligion‹ und damit einhergehend den vermuteten Unterschied zur Kunst ohne substantiell religiöse Relevanz herauszuarbeiten. Daher ist Hegels Einführung dieses Begriffs und die damit erfolgende Unterscheidung äußerst ernst zu nehmen. Zugleich muss indes die dahinterstehende Polemik betont werden – insbesondere in Anbetracht einer utopischen Instrumentalisierung der Klassik. Denn eine solche Vereinnahmung übersieht Hegels deutliche Zurückweisung einer Aktualisierung der Kunst in substantiell kultu-

lung einer »ästhetischen Erziehung« mit Gethman-Sieferts Utopie-Konzept in Einklang zu bringen ist. Vgl. Bubners Kritik an Schiller, der zufolge das »Schöne« durch dessen Theorie lediglich in einer »volkspädagogischen Erziehung des Menschen zum Menschen« aufgeht, Bubner, »Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik«, 51, Anm. 53.

⁵⁸ Ob Hegel selbst diesem Anspruch in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* gerecht wird, wäre deshalb zu untersuchen, was im Rahmen dieser Arbeit aber nicht geleistet werden kann. Vgl. dazu das Kapitel »Wegweisung und Grenze der praktischen Philosophie Hegels« in Bubners gründlicher Studie *Geschichtsprozesse und Handlungsnormen*, für seine Kritik an Hegels Abschluss sich entwickelnder Sittlichkeit in dessen Staatskonzeption, in der für individuelle Freiheit und Mitbestimmung kein Raum bleibe, s. 210f. Vgl. auch Sandkauens kritische Untersuchung der *Grundlinien der Philosophie des Rechts* in Rekurs auf Hegels Auseinandersetzung mit dem Substanzbegriff und der Bedeutung der Individualität bei Spinoza und Leibniz in der *Wissenschaft der Logik* in dies., »Modus oder Monade. Wie wirklich ist das Individuum bei Hegel«, 155–178, besonders: 173–176, sowie vor dem Hintergrund von Bildung und Entfremdung in der *Phänomenologie des Geistes* »Bildung bei Hegel – Entfremdung oder Versöhnung?«, 430–439. In diesem Aufsatz stellt sie zu Recht heraus, dass das kritische Moment im Kapitel »Der sich entfremdete Geist; die Bildung« – dass auch das Allgemeine zur Entfremdung im schlechten Sinne der Zerrissenheit des Bewusstseins führen kann und somit ebenfalls einen Bildungsprozess in der Geschichte durchlaufen muss – in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* fehlt, ebd., 436. Dort liege der Fokus vielmehr auf dem unhinterfragten Anpassen ans »Allgemeine«, ebd., vgl. GPR, 162–164, § 187.

reller Hinsicht, wie Gethmann-Siefert sie im Ausgang von Schiller anstrebt.⁵⁹ Mit dem Ausdruck ›Kunstreligion‹ wendet Hegel sich polemisch gegen frühromantische Bestrebungen, eine solche mit ihrer Kunst etablieren zu wollen.⁶⁰ Indem Hegel die klassische Kunst der Antike, die er zu Recht nicht von ihrer kultischen Funktion trennt, als *Kunstreligion* verhandelt, beansprucht er damit zugleich, diesen Begriff auf dieses Phänomen hin zu begrenzen. Im Zuge der Auseinandersetzung damit weist er nach, weshalb es aus bewusstseinsgeschichtlichen Gründen kein Zurück geben kann.

Der Grund liegt vor allem in der – im Ideal ignorierten – »wirklichen«⁶¹ Individualität. Nun ist gerade *die* Individualität auch für die romantische Bewegung von Bedeutung. Mithin gründet die in dieser Bewegung sich auftuende Spannung in den beiden Extremen einer allumfassenden substantiellen Bedeutung der Kunst, genau genommen der »Poesie«, und der sich hervortuenden Individualität des Künstlers. Es ist daher schon auf Hegels Erkenntnis hinzuweisen, dass die sich kritisch wendende Wirkung der Kunst gegen das sittliche Gelebte, gegen den (antiken) »sittlichen Geist [...] im Scheiden von seinem Bestehen«⁶², erfolgt. Wird alles zur Kunst erhoben, ist deren Erkenntnispotential zunich tegemacht. Im Folgenden soll sich zwar der Schwierigkeit gestellt werden, dass Kunstwerke Individualität besitzen – weshalb überhaupt das Problem der normativen Bestimmung der Kunst besteht. Zugleich bedeutet dies aber nicht, dass jede menschliche Individualität Künstler bzw. künstlerisch tätig ist, dass ihre individuellen Werke Kunst sind; es bedeutet auch nicht, dass nach individuellem Belieben beurteilt werden könnte, was Kunst sei. Indem Hegel u. a. in der frühromantischen Bewegung – zugespitzt – das Phänomen einer absolut von sich ausgehenden Individualität vor Augen steht und er sich u. a. dadurch dazu aufgefordert sieht, diese ›darzustellen‹, findet sich in der *Phänomenologie des Geistes* nicht nur die ›Darstellung‹ der ›Beschränkung‹ der Individualität, sondern gleichfalls eine ausführliche ›Darstellung‹ der »Individualität, welche sich an und für sich selbst reell«⁶³ zu sein wähnt, selber.

Im Durchgang durch beide ›Darstellungen‹ ist deren Zusammenhang herauszustellen, sodass am Ende mit der Bestimmung der Kunst auch eine wesentliche Bestimmung individuellen Tuns geleistet werden soll. Demnach ist folgender Struktur nachzugehen, die die folgende Untersuchung leitet: Zunächst ist dem Phänomen reiner oder absoluter Individualität dessen notwendige Beziehung zum Allgemeinen nachzuweisen – dem widmet sich der erste Teil, vor allem

⁵⁹ Besondere Beachtung muss deshalb dem Untertitel des Aufsatzes, »Überlegungen zu einer Kulturphilosophie der Kunst«, geschenkt werden.

⁶⁰ Vgl. dazu Teil II, Kap. 1.1 u. 1.3.

⁶¹ PhG, 397.

⁶² PhG, 376.

⁶³ PhG, 214.

die Untersuchung des *geistigen Tierreichs*. Daraufhin ist umgekehrt das andere Extrem zu betrachten, in dem die Einzelnen durch das Allgemeine vollends ihre Bestimmung erhalten. Indem aber aufgezeigt wird, dass die Einzelnen darin nicht aufgehen können, soll zugleich nachgewiesen werden, dass allgemeinem Bestimmen immanent ist, durch Einzelnes durchbrochen, von diesem verändert zu werden. Insofern ist die Individualisierung im Allgemeinen angelegt. Dies wird anhand des *sittlichen Geistes*, hauptsächlich an dessen Form der *Kunstreligion*, im zweiten Teil untersucht. Indem aber der notwendige Zusammenhang beider Seiten herausgearbeitet wird, soll untersucht werden, inwiefern deren Zusammengehörigkeit für Kunst bestimmt ist, sowohl für die Einheit des einzelnen Werks als auch für das Verhältnis von Werken zueinander.⁶⁴

Im nun direkt folgenden Kapitel 2 wird für die anschließende Untersuchung Grundsätzliches der *Phänomenologie des Geistes* erläutert und diskutiert. Dabei wird vor allem der für dieses Werk charakteristische Zusammenhang zwischen Geschichte und Systematik zu unterstreichen sein. Gerade deshalb stellt die *Phänomenologie des Geistes* eine Quelle für das zu untersuchende Problem des Normativen dar.

2. Zur *Phänomenologie des Geistes*

Um die zuletzt erwähnte Vermittlung aufzuzeigen, sind – wie schon dargelegt wurde – zwei Gestalten des Bewusstseins konzentriert auseinanderzusetzen. Dafür muss grundsätzlich erläutert werden, worauf Hegel mit ›Phänomen‹ bzw. ›Erscheinung‹ oder ›Bewusstseinsgestalt‹ abhebt (2.1). Zudem ist für den zu zeigenden Zusammenhang der beiden Bewusstseinsgestalten – also der ›Individualität‹ des *geistigen Tierreichs* und der der *Kunstreligion* anhängenden Bewusstseinsform – eine systematische Verbindung aller Gestalten in der *Phänomenologie des Geistes* vorausgesetzt. Einerseits ermöglicht eine solche Verbindung, die Beziehung zwischen zwei Gestalten aufzuzeigen, andererseits ist damit die Schwierigkeit verbunden, dass man es mit einer systematischen Entwicklung zu tun hat, in die man eingriffe und aus der man zwei Momente isolierte. Daher wird⁶⁵ auch das Verhältnis zu den anderen Bewusstseinsformen mit reflektiert werden müssen. Dabei wird nicht der systematischen Entwicklung der *Phänomenologie des Geistes* strikt gefolgt, sondern je nach systematischer Relevanz der folgenden Argumentation wird auch auf die anderen Gestalten Bezug genommen werden.

⁶⁴ Das wird in Teil II, Kap. 3, 4, 5 in der Analyse der *Kunstreligion* anhand der Skulptur, der Hymne, des Epos, der Tragödie und der Komödie untersucht.

⁶⁵ Vgl. insbesondere Teil I, Kap. 1 u. 3, u. Teil II, Kap. 2 u. 6.

Bevor ein Überblick über diese Bezugnahmen gegeben werden kann (2.6.), ist das Verhältnis zwischen ›Gestalten‹ und ›Momenten‹ des Geistes sowie deren systematische Entwicklung darzulegen (2.2). Kennzeichnend für die *Phänomenologie des Geistes* ist überdies der komplexe Zusammenhang zwischen Systematik und Geschichte, der insbesondere für die folgende Untersuchung von Bedeutung und daher zu diskutieren ist (2.3). Um die ›Gestalten‹ und ›Momente‹ in ihrer Entwicklung leichter einordnen zu können, soll ein abstraktes Schema der Entwicklung vorgestellt werden, das die Eigentümlichkeit der jeweiligen Formen und begrifflichen Bewegungen freilich nicht erschöpft (2.4/2.5). Dass das vorzustellende Schema auch als begriffliche Struktur in der *Phänomenologie des Geistes* selbst entwickelt wird – nämlich anhand des Begriffs der ›Kategorie‹ –, soll ausführlich im ersten Kapitel des ersten Teils der Arbeit dargelegt werden. Dass es hingegen nicht erschöpfend ist, zeigt sich wiederum an einer Variation dieses Schemas, die in der Untersuchung des *geistigen Tierreichs* – im zweiten Kapitel des ersten Teils – entwickelt wird.⁶⁶ Auf der dort generierten Struktur wird dann die Untersuchung der *Kunstreligion* – im dritten, vierten und fünften Kapitel des zweiten Teils – basieren:⁶⁷ Dadurch soll der formale Zusammenhang unterstrichen, aber vor allem Analyseschritte

⁶⁶ Diese Variation entspricht in ihren Momenten der von Weckwerth herausgearbeiteten »Struktur« der *Phänomenologie des Geistes*, deren Herausstellung zentral für ihre »Studie zur Entstehung und Struktur der Hegelschen Phänomenologie des Geistes« ist: Angelehnt an Lukács sieht sie die in der *Encyclopädie* von Hegel zugrunde gelegte Unterteilung des Geistes, in einen subjektiven, objektiven und absoluten, bereits »vor[gegriffen]«, wobei sie ebenfalls darauf hinweist, dass sie sich schon im »System der Sittlichkeit« von 1802 »abgezeichnet« hatte, vgl. dies., *Metaphysik als Phänomenologie*, 161. Daher unterscheidet sie – wie Lukács – drei »Reihen«: *Bewusstsein*, *Selbstbewusstsein* und *Vernunft* bilden eine »subjektive«, der Geist eine »objektive«, die *Religion* und das *absolute Wissen* eine »absolute«, ebd., 159 ff. Allerdings merkt Lukács die lediglich ungefähre Entsprechung an und nutzt sie hauptsächlich, um das »Verständnis [zu] erleichtern« (*Der junge Hegel*, 727 f., meine Auslassung u. Erg.). Dafür, dass diesen drei ›Reihen‹ auch ein dreifacher historischer Durchgang entspricht, vgl. in der Einleitung den Unterpunkt 2.3. Analog dem hier präsentierten Schema betrachtet Weckwerth die Entwicklung innerhalb der drei Reihen als »genetisch[]«: Zunächst hebt sie die unmittelbaren Anfänge jeder Reihe hervor, die sie aufgrund ihrer Sinnlichkeit, Triebhaftigkeit oder Natürlichkeit als »subjektiv« erachtet, *Metaphysik als Phänomenologie*, 165–168 (Kap. 6.2.1), 196 ff. Ferner zeigt sie auf, wie schon im Bewusstseinsabschnitt grundlegende Bewegungen von Hegel entfaltet werden – also vom Unmittelbaren ausgehend vermittelte Formen entwickelt werden –, die sich dann auch in den anderen »Strukturebenen« – *Selbstbewusstsein*, *Vernunft*, *Geist* usf. – nachweisen lassen. ebd., 168 ff. Für die Untersuchung, inwiefern im *geistigen Tierreich* eine subjektive, eine objektive und eine absolute Ebene generiert werden, s. Teil I, Kap. 2. Wie diese Ebenen den Gestalten der *Kunstreligion* – vor allem dem »abstracten« und »geistigen Kunstwerk« – zugrunde liegen, s. Teil II, Kap. 1.2 u. Kap. 3, 4, 5. Zur Strukturähnlichkeit der *Phänomenologie des Geistes* mit der *Encyclopädie* und den »letzten Jenaer Schriften« s. Siep, *Der Weg der Phänomenologie des Geistes*, 80 f, vgl. auch ebd., 52–55.

⁶⁷ Vgl. die vorige Anm.