Pippin, Robert B: *Kunst als Philosophie. Hegel und die moderne Bildkunst. Frankfurter Adorno-Vorlesungen 2011.* Berlin: Suhrkamp 2013. 223 Seiten. [ISBN 978-3-518-58584-9]

Rezensiert von János Weiss (Universität Pécs / Ungarn)

Dieses Buch ist aus den Adorno-Vorlesungen hervorgegangen, die der Autor im Sommersemester 2011 in Frankfurt am Main gehalten hat. Zum Thema seiner Ausführungen schreibt Pippin: „Der folgende Text befasst sich mit einem sehr kleinen Ausschnitt aus der heute für gewöhnlich als ‚modern‘ bezeichneten [...] Bildkunst, die ihrerseits wiederum nur einen Teilbereich der Moderne [...] ausmacht.“ (7) Demnach soll es also um eine ästhetische Untersuchung der modernen Bildkunst gehen. Gleichzeitig ist Pippins inhaltliche Fragestellung weiter gefasst. Sie wird zunächst als eine Bestimmung des Standpunktes eingeführt: „Der hier [...] eingenommene Standpunkt ist ein ‚hegelscher‘ [...]; er ist als eine imaginierte ‚Projektion in die Zukunft‘ von Hegels Position zu verstehen [...].“ (8f.) Es geht also um die *Aktualisierung* oder vielmehr um die Untersuchung der *Bedingungen* einer Aktualisierung der hegelschen Ästhetik. Diese zwei programmatischen Perspektiven kreuzen sich ständig und untergraben die Systematik des Buches, wobei sich doch die zweite Perspektive immer wieder als dominant erweist. Nach meiner Lesart geht es also in erster Linie um die Frage: Kann die hegelsche Ästhetik aktualisiert werden, und wenn ja, wie?

Martin Heidegger hat schon behauptet, dass „Hegels Reflexionen über die Kunst die umfassendsten [seien], die das Abendland besitzt“. (Heidegger 1977: 68) Spätestens seit den siebziger Jahren des letzten Jahrhunderts ist aber diese These umstritten. Rüdiger Bubner hat im Jahre 1971 im Vorwort zur Reclam-Ausgabe der *Ästhetik* behauptet, dass die Bestimmung der Kunst als „Erscheinungsform des Geistes“ zu zwei höchst problematischen Konsequenzen führt: Einerseits wird die Rationalisierung der Schönheit überzogen *und* andererseits muss die Kunst philosophisch überwunden werden (Bubner 1995: 12f.). Einige Jahre später antwortet Dieter Henrich auf diese Vorbehalte mit einer feierlich-dogmatischen Stimme: „Auf dem Gebiet der Theorie der Kunst ist Hegels Aktualität am wenigsten bestritten.“ (Henrich 2003: 156) Im Lichte seines ganzen Aufsatzes scheint aber dieser Satz ein bisschen zu euphorisch zu sein, die Erkämpfung der Aktualität wird nämlich noch als eine Aufgabe dargestellt. In Hegels *Ästhetik* sollen einige Hinweise zu finden sein, die auf eine zukünftige Kunst hinweisen. Es soll bei Hegel „eine Prognose der Kunst“ geben, die mit dem „systematischen

Aufbau“ der *Ästhetik* nur schwer zu vereinbaren ist (ebd.: 157). In dieser Kunst soll eine „Gestalt der Humanität“ erscheinen, die auf eine Versöhnung der subjektiven Erfahrungen und des Zwangscharakters der Institutionen basiert. Nach 20-25 Jahren hat sich diese Einschätzung noch einmal total verändert: „Die ‚Aktualität‘ der idealistischen Ästhetik, insbesondere der hegelschen Philosophie der Kunst, wird generell in Zweifel gezogen.“ (Gethmann-Siefert 2005: 9) In den letzten zwei Jahrzehnten haben die Hegelforscher aus dieser Krise durch die Veröffentlichung und Interpretation der alternativen Vorlesungsvarianten einen Ausweg zu finden versucht. All diese Versuche interessieren aber Pippin überhaupt nicht.

Pippins Hegel-Interpretation geht von der folgenden These aus: „Hegel war der erste Philosoph, der der Philosophie eine historisch-diagnostische Aufgabe stellte [...]“ (31) Mit Adorno könnte man sagen, dass der Geist immer und notwendigerweise einen Zeitkern hat. Aber nicht nur die Philosophie, sondern auch die Kunst beinhaltet ein historisches Moment. Hegel hat aber nicht nur von der Zeitgebundenheit der geistigen Gestalten gesprochen, sondern er hat zugleich ihren Gang als den Weg des absoluten Geistes ausgelegt. Aus der *Enzyklopädie* wissen wir, dass die Kunst in die Religion übergeht. „Die schöne Kunst [...] hat ihre Zukunft in der wahrhaften Religion.“ (Hegel 1985,10: 372) Unter wahrhafter Religion versteht Hegel die absolute, oder die geoffenbarte Religion. „Der Geist ist nur Geist, insofern er *für* den Geist ist, und in der absoluten Religion ist es der absolute Geist, der nicht mehr abstrakte Momente seiner, sondern sich selber manifestiert.“ (Ebd.: 373) Schon aus dieser Überschreitung, die ein konstitutiver Bestandteil der hegelschen Theoriearchitektonik ist, ergibt sich der „Vergangenheitscharakter“ der Kunst. Man könnte behaupten, dass Pippin zu den von Bubner bestimmten Prämissen zurückkehrt und sie neu zu deuten versucht. *Erste Prämisse*: Die „überzogene Rationalisierung“ beschreibt Pippin so, dass die Kunstwerke durch eine gewisse Handlungsanalogie gekennzeichnet werden müssen. „Eine meiner Thesen [...] lautet, dass Hegel von einer tiefen Verbindung ausgeht zwischen den Bedingungen der Möglichkeit von manchen Körperbewegungen als Taten [...] und den Bedingungen, die für das Begreifen von Kunstwerken als Kunstwerke [...] notwendig sind.“ (37) (Man kann diesen Übergang auch rein rhetorisch begründen: *Werk* heißt, schon seit Luthers Sprachgebrauch, Tätigkeit, Wirksamkeit, Arbeit.) Auf jeden Fall ist Pippin der Meinung, dass die Freiheit an eine sich selbst autorisierende und sich durch Handlungen entäußernde

Vernunft gebunden ist (Pippin 2005: 29). Man könnte auch sagen, dass die Freiheit das wesentlichste Merkmal des Geistes ist. Und demzufolge muss die Freiheit auch im Mittelpunkt der Kunst stehen. Das unterstützt Pippin mit einem Zitat aus der *Ästhetik*: „Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes. [...] Zunächst ihrer ganz formellen Seite nach besteht sie darin, dass das Subjekt in dem, was demselben gegenübersteht, nichts Fremdes [...] hat, sondern sich darin findet. [...] Näher aber hat die Freiheit das Vernünftige überhaupt zu ihrem Gehalte: die Sittlichkeit z. B. im Handeln, die Wahrheit im Denken.“ (Hegel 1985,13: 134) Damit hat Pippin neu und nuancierter beschrieben, was Dieter Henrich früher als Hegels implizite Theorie der modernen Kunst bezeichnet hat. *Zweite Prämisse*: Daraus folgt schon eine Lösung des zweiten Problems, nämlich ein Vorschlag, der erklären soll, wie nach dem Ende der Kunst die Kunst noch möglich sein soll. Pippin kümmert sich gar nicht um den theoriearchitektonischen Stellenwert der Kunst. Er meint vielmehr, dass Hegel Anfang des 19. Jahrhunderts, beeinflusst durch zeitgeschichtliche und kunstgeschichtliche Phänomene, mit gewissem Recht behaupten konnte, dass die spätromantische Kunst ihren Gipfelpunkt erreicht hat. Im dritten Band seiner *Ästhetik* behandelt Hegel die romantischen Künste: die Malerei, die Musik und die Poesie. Dabei setzt er voraus, dass sich in ihnen keine Entwicklung mehr abspielt, und auch keine mehr zu erwarten ist. Dazu sagt Pippin: „Dies alles ist als Behauptung über die europäische Moderne im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts einfach falsch, und falsch heißt, dass das *spezifische* Misslingen und das teilweise Gelingen des modernen Versuchs einer Verwirklichung der Freiheit *immer noch* [als Versuch zu verstehen ist].“ (61) Streng genommen hat aber Hegel das nie behauptet: Pippin verwechselt hier Hegels implizite moderne Kunstauffassung mit seiner expliziten Analyse. Oder anders formuliert: Pippin scheint hier die Künste mit einzelnen Werken zu verwechseln.

Wir sollten es aber nicht aus den Augen verlieren, dass Pippin in erster Linie *nicht* über die Aktualisierung der hegelschen Ästhetik sprechen will, sondern er möchte eine philosophische Analyse der modernen Malerei liefern. Diese Analyse „ist als eine imaginierte ‚Projektion in die Zukunft‘ von Hegels Position zu verstehen, wie dieser sie in den *Vorlesungen über die Ästhetik* in Berlin 1820 dargelegt hatte“ (9). Ich hätte mir gewünscht, dass der Autor die einzelnen Schritte dieser Projektion viel gründlicher und ausführlicher ausarbeitet. Die Malerei ist nämlich nicht die ganze romantische oder sogar spätromantische Kunst, sondern nur deren erste Gestalt. Bei Schelling lesen

wir: „Die höchste Lust des Auges ist, indem es aus der ermüdenden Identität gesetzt wird, in der höchsten Differenz doch wieder durch die Totalität in ein vollkommenes Gleichgewicht gesetzt zu werden. Deswegen fordert das Auge im Allgemeinen in jedem Gemälde Totalität der Farben [...].“ (Schelling 1976: 160) Die Malerei wird so von der Neigung des Auges abgeleitet und erscheint als die visuelle Kunst *par excellence*. Das Auge liebt das Gleichgewicht, das durch Differenzierungen entsteht. In diesem Sinne kann die allgemeine Bestimmung der Malerei gelesen werden: „*Die Kunstform, welche die ideale Einheit in ihrer Unterscheidbarkeit zum Symbol nimmt, ist die Malerei.*“ (Ebd.: 161) Und Hegel scheint hier anzuschließen: Die Skulptur ist „das ruhige substanziell Versenktsein des Charakters in sich“. (Hegel 1985,15: 16) Von der Skulptur fehlt aber die innere Subjektivität, die Lebendigkeit des Gemüts und die Seele der Empfindung. „Dies ist der Grund, weshalb uns die Skulpturwerke der Alten zum Teil kaltlassen.“ (Ebd.: 17) Das bedeutet aber, dass die Malerei eine paradigmatische Form der *modernen Künste* ist.

Sucht man nach einem gemeinsamen Nenner, nach dem Charakter der Malerei, oder der modernen Kunst, dann kommt man zur Subjektivität. In der Malerei meldet sich zum ersten Mal „das Prinzip der endlichen und in sich unendlichen Subjektivität“ (Ebd.). Ganz ähnlich schreibt Hegel in der *Phänomenologie* über die Philosophie: „Die lebendige Substanz ist das [...] *Subjekt* oder, was dasselbe heißt, welches in Wahrheit wirklich ist [...].“ (Hegel 1985,3: 23) So hätte Pippin auch anhand der Malerei die These begründen können, dass bei Hegel eine implizite Theorie der modernen Künste zu finden ist. Und diese Theorie beruht nicht auf dem Gleichgewicht von Differenz und Totalität, sondern auf der Subjektivierung. Pippin scheint sich dafür nicht zu interessieren, im zweiten Kapitel geht er einfach zu Manet über. Im Vorfeld wäre aber eine wichtige Frage zu diskutieren: *Wenn* die Malerei selbst modern ist, gibt es dann noch eine „moderne“ Malerei? Um uns an Manet anzunähern, greift Pippin nicht die Analyse der Malerei auf, sondern eine *allgemeine* Beschreibung der Kunst: „Die Kunst lädt uns zur denkenden Betrachtung ein, und zwar nicht zu dem Zwecke, Kunst wieder hervorzurufen, sondern, was die Kunst sei, wissenschaftlich zu erkennen.“ (Hegel 1985,13: 26) Dieses Zitat legt Pippin so aus: Es gibt „eine Kunst, die explizit selbstreflexiv ist, so wie man sie mit Manet beginnen sieht, eine Kunst, die vom Betrachter eine *interpretierende Befragung in einer neuen Qualität verlangt*“ (68). Bei Hegel geht es aber in erster Linie nicht um die reflexive Kunst, sondern immer darum, *wie* die Philosophie die Kunst deuten kann, wie

also eine Ästhetik überhaupt möglich ist. Die knappe Antwort lautet: Die Kunst muss dabei selbst entgegenkommen. Pippin verwendet zwei grundlegende Konzeptionen der Manet-Forschung. Michael Fried hat den Blick nach Außen in einigen Bildern Manets mit einer großen Einbildungskraft analysiert. Timothy J. Clark hat mit einer besonderen Sensibilität die vermutlichen sozialen Kontexte darzustellen versucht. So schreibt er über Olympia, dass sie eine Kurtisane darstellt, „die einen Kunden empfängt, der vermutlich die Blumen geschickt hat, die das Dienstmädchen trägt“ (117). Der Beobachter wird so selbst zu einem potenziellen Kunden. Diese einzelnen Analysen erinnern aber kaum noch an eine hegelianisch inspirierte Theorie.

Noch problematischer ist aber der systematische Stellenwert des vierten Kapitels, in dem Heideggers *Kunstwerk-Aufsatz* behandelt wird. Als wir dieses Kapitel erreichen, scheint sich die These schon verfestigt zu haben, dass Hegel eigentlich nicht vom *Ende*, sondern von der *Krise* der Kunst (und dadurch von der Krise der modernen Bildkunst) gesprochen hat. (Pippin müsste mit Martin Seels Beschreibung einverstanden sein: „Denn Hegel habe einen grundlegenden Funktionswandel der Kunst richtig erkannt. Für Hegel ist die Kunst in der modernen Welt nicht länger eine ‚Darstellung des Absoluten‘, sondern eine Vergegenwärtigung der historischen Gegenwart des Menschen.“ (Seel 2004)) „Diese Kunst [die moderne Bildkunst] scheint neue, vorher nicht dagewesene Forderungen an unsere Auffassung vom Charakteristischen der ästhetischen Intelligibilität zu stellen, Forderungen, die von der romantischen oder traditionellen Ästhetik nicht erfasst werden können [...]“ (151) Es gibt aber einen *grundlegenden* Unterschied zwischen Hegels und Heideggers Kunstauffassung: Bei Hegel geht es in der Kunst um die Verwirklichung der Freiheit, bei Heidegger hingegen um die Frage des Seins selbst (155). Wie soll also ein Vergleich möglich sein? Einen Ausgangspunkt dazu bietet Heidegger selber, als er in seinem *Kunstwerk-Aufsatz*, im Nachwort sich mit Hegel auseinandersetzt. Es geht hier nicht um die grundsätzliche Kunstauffassung Hegels, sondern um die These vom *Ende* der Kunst. In der allgemeinsten Formulierung lautet sie: „In allen [...] Beziehungen 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 [...]“ (Hegel 1985,13: 25) Heidegger versteht diesen Satz so, dass er eine Gefahr beschreibt, und nicht eine fertige Diagnose liefert. Dementsprechend wandelt er die These in eine Fragestellung

um: „Ist die Kunst noch eine wesentliche und eine notwendige Weise, in der die für unser geschichtliches Dasein entscheidende Wahrheit geschieht, oder ist die Kunst dies nicht mehr?“ (Heidegger 1977: 68) Heidegger behauptet, dass hinter dieser Frage die ganze abendländische Geschichte steht, und das bedeutet, dass diese Frage *in der Kunst selbst* entschieden werden muss (wobei die Kunst immer auf die Deutung der Philosophie angewiesen bleibt). Man könnte auch sagen, dass die Kunst in dieser Ungewissheit von einer Krise heimgesucht wird. Pippin verspricht zwar an zahlreichen Stellen einen Vergleich der hegelschen und der heideggerschen Theorie, aber eigentlich liefert er nur eine heideggersche Lesart der hegelschen *Ästhetik*. (Wobei die folgende Behauptung Pippins besonders dysfunktional bleibt: Der *Kunstwerk-Aufsatz* „steht, wie Heideggers ganzes Werk in den dreißiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts, im Schatten seiner Rektoratsrede von 1933 und seiner Mitgliedschaft in der NSDAP.“ (155f.) Diese Behauptung bleibt ganz isoliert und rein plakativ.)

Es ist kaum zu leugnen, dass in diesem Buch zahlreiche beachtenswerte Einzelanalysen zu lesen sind, die Systematik wird aber von Kapitel zu Kapitel verworrener: Nicht nur die Aktualisierung der hegelschen *Ästhetik* und eine kunstgeschichtliche Analyse von Manet kreuzen sich, sondern dann soll auch noch die Beziehung von Hegel und Heidegger geklärt werden. Letztendlich ist es schwer zu sagen, was das eigentliche Thema des Buches ist; ich würde auf jeden Fall für die *Aktualisierung* der hegelschen Ästhetik plädieren. Diese Verworrenheit muss auch Pippin gespürt haben, weil er in einem umfangreichen fünften Kapitel die unterschiedlichsten Fäden noch einmal zu verknüpfen versucht. Und das will auch hier nicht gelingen: Es werden wieder neue Perspektiven eingeführt (z. B. die Beschreibung und Analyse der *Antigone*) und zahlreiche entscheidende Formulierungen bleiben unklar. Ingo Meyer hat das Fazit des Buches so dargestellt: „Mit Hegel gegen Hegel lässt sich die moderne Kunst als Selbstrepräsentation des nicht eingelösten Versprechens einer vernünftig eingerichteten Gesellschaft wechselseitig sich anerkennender Subjekte verstehen, was Pippin – kühn genug – an den leeren Blicken der Protagonisten in der Malerei Manets [...] festmacht.“ (Meyer 2013: 193) Es kann sein, dass es letztendlich darum geht, aber ganz abdecken lässt sich diese Deutung mit Pippins Ausführungen nicht. Es stimmt zwar, dass er eine gewisse Verwandtschaft zwischen Werken und Handlungen postuliert hat, aber erst im letzten Kapitel versucht er (nachträglich) den Begriff der *Praxis* und die notwendige *Widersprüchlichkeit* der modernen

Gesellschaften einzuführen: „Es sei für Gesellschaften möglich, faktisch in einem Selbstwiderspruch steckenzubleiben, so als seien sie selbst Subjekte.“ (211) Die Kunst wäre dann eine Vergegenwärtigung der Widersprüche moderner Gesellschaften. Damit kommen wir zu einer relativ schmalen These: „Grob gesagt, habe ich zu zeigen versucht, dass Hegel glaubt, Kunst sei *in diesem praktischen Sinn* ihrem Wesen nach innerlich widersprüchlich. Kunst ist der *Versuch* des *Geistes*, sich selbst mithilfe eines bestimmten [...] sinnlichen Modus der Intelligibilität zu verstehen.“ (212)

Literatur

- Bubner, Rüdiger. Einführung, in: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik I/II*. Stuttgart: Reclam, 1995.
- Gethmann-Siefert, Annamarie. *Einführung in Hegels Ästhetik*. München: Wilhelm Fink, 2005.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Phänomenologie des Geistes*, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 3, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985,3.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, Bd. 3, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 10. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985,10.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 1, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 13. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985,13.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik*, Bd. 3, in: ders., *Werke in zwanzig Bänden*, Bd. 15. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985,15.
- Heidegger, Martin. Der Ursprung des Kunstwerkes, in: ders., *Holzwege (Gesamtausgabe)*, Bd. 5). Frankfurt am Main: Klostermann, 1977.
- Henrich, Dieter. Die Aktualität von Hegels Ästhetik, in: ders., *Fixpunkte. Abhandlungen und Essays zur Theorie der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Meyer, Ingo. Notizen zur gegenwärtigen Lage der Ästhetik, in: *Merkur* Jg. 67, Heft 3, Nr. 766, 2013.
- Robert Pippin. *Die Verwirklichung der Freiheit. Der Idealismus als Diskurs der Moderne*. Frankfurt am Main/New York: Campus, 2013.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophie der Kunst*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- Seel, Martin. Noch einmal zurück zu Hegel. Christian Demands vehemente Kritik der Kunstkritik, in: *Die Zeit*, 15. Januar, 2004.