

Klaus Vieweg · Francesca Iannelli · Federico Vercellone (Hg.)
Das Ende der Kunst als Anfang freier Kunst

jena-sophia

Studien und Editionen zum deutschen Idealismus
und zur Frühromantik

Herausgegeben von Christoph Jamme und Klaus Vieweg

Abteilung II – Studien
Band 13

2015

Klaus Vieweg · Francesca Iannelli
Federico Vercellone (Hg.)

Das Ende
der Kunst als Anfang
freier Kunst

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung
des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD)

Umschlagabbildung:
Jena – Blick vom Philosophengang (um 1810)
kolorierte Radierung von F. W., Stadtmuseum Jena

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen
Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die
Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder
Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier,
Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53
und 54 UrhG ausdrücklich gestatten.

© 2015 Wilhelm Fink, Paderborn
Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany
Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-5855-1

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	9
------------------	---

HEGELS TOPOS VOM ENDE DER KUNST

KLAUS VIEWEG

Die romantische Kunst als Anfang freier Kunst – Hegel über das Ende der Kunst und das Ende der Geschichte ..	15
---	----

ERZSÉBET RÓZSA

Vom „Ideal der Schönheit“ zum Prinzip der subjektiven Freiheit und dem „formellen Gesetz“ des Schönen. Hegels These über das Ende der Kunst	33
---	----

GIANLUCA GARELLI

Zweck des Systems. Hegel: Die Teleologie als Schwelle	49
---	----

HEGEL UND BESONDERE KÜNSTE

FRANCESCO CAMPANA

Hegels These vom Ende der Kunst und das literarische Kunstwerk	67
---	----

STELLA SYNEGIANNI

Die griechische Tragödie und das Ende der klassischen Kunstform.....	81
---	----

ALAIN PATRICK OLIVIER

Musik, Christentum und das Zerfallen der Kunst.....	101
---	-----

INTERPRETATIONEN DES HEGELSCHEN TOPOS BEI DANTO UND HENRICH

FRANCESCA IANNELLI

Der Prophet, der Häretiker, der Post-Pop-Philosoph und die
ausgebliebene Apokalypse oder Hegel, Belting und Danto
über die Kunst und ihr Los 117

SUZANNE DÜRR

Philosophie als das Ende der Kunst?
Das Verhältnis von Kunst und Philosophie bei Hegel und
Danto 133

LORENZO LEONARDO PIZZICHEMI

Das Ende der Kunst in Hegels Ästhetik nach Dieter Henrich... 151

KONZEPTE IM 19. JAHRHUNDERT

TONINO GRIFFERO

Schelling und ein andersgeartetes Ende der Kunst..... 163

JOHANNES KORNGIEBEL

Hegel, Schlegel und das Ende der Kunst 181

CARLO GENTILI

Friedrich Nietzsche: Tod der Kunst und Tod Gottes..... 201

DEBATTEN IN DEUTSCHLAND (20. JH.)

MARKUS OPHÄLDERS

Tod der Kunst und Zertrümmerung der Aura. Ambivalenzen
des Endens..... 215

LEONARDO AMOROSO

Stirbt die Kunst im Erlebnis? Heidegger und Hegel 231

MAURO BOZZETTI

Hegel, Adorno und das Obsolete in der Kunst..... 247

ITALIENISCHE REZEPTION

FRANCESCO VALAGUSSA	
Hegel und De Sanctis: Wissenschaft – Kunst – Leben.....	257
PAOLO D'ANGELO	
Der Tod der Kunst bei Croce und Gentile.....	275
MARIO FARINA	
Der Tod der Kunst in der Ästhetik von Dino Formaggio und Giulio Carlo Argan.....	291

ÄSTHETIK – AUSBLICKE

FEDERICO VERCELLONE	
Das Ende der Kunst und die Geburt der Ästhetik.....	309
YVONNE FÖRSTER-BEUTHAN	
Long Live the Immaterial! – Körper und Kunst in Zeiten der Virtualisierung.....	323
ALBERTO MARTINENGO	
Ende der Kunst, Ende der Moderne? Hegel, Vattimo und die posthermeneutische Debatte.....	339
Siglenverzeichnis.....	355

Einleitung

Hegels These vom *Ende der Kunst* hat zusammen mit dem Topos vom *Ende der Geschichte* große Entrüstung ausgelöst. In beiden Fällen führte die unzulässige Identifikation vom *Ende* mit Untergang und Tod zu einem riesigen, bis heute wirksamen Missverständnis. Ende der Kunst impliziert in keiner Weise den Untergang oder die Todesanzeige der Kunst, im Gegenteil: es handelt sich um den Anfang der Entfaltung freier Kunst. Der ‚Mythos‘ von einem Untergang der Kunst in Hegels Ästhetik führte zu heftigen Reaktionen und wurde in gewissem Sinn und zu Unrecht zu einer Art Grabrede auf die Hegelsche Kunstphilosophie stilisiert, wie etwa bei Benedetto Croce 1902 in seiner *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft*. Was konnte diese Ästhetik über die Kunst der Zukunft aussagen, wenn sie behauptete, dass die Kunst sich endgültig selbst aufgab, um den Zeitgeist der Moderne zu erfassen?

Von Anfang an versuchten viele Hegelschüler das Erbe des Meisters von diesem Ballast zu befreien. Auch die italienischen Hegelianer nahmen zur Frage des Endes der Kunst Stellung, um den Missverständnissen entgegenzutreten. Man denke an die heftige Polemik des Literaturhistorikers und Philosophen Francesco De Sanctis (1817-1883), der auf der Lebendigkeit der Kunst, besonders der Literatur, bestand und sie für jung hielt. Es sollte aber vor allem die Ästhetik des italienischen Neoidealismus sein, die zeigte, dass man die Frage vom Ende der Kunst nicht von ihrem Kontext und von einem weiteren Verständnis der Hegelschen Philosophie ablösen konnte. Die divergierenden Positionen von Benedetto Croce (1866-1952) und Giovanni Gentile (1875-1944) sind nur verständlich, wenn man deren unterschiedliche Deutung der Hegelschen Denkweise berücksichtigt. So sieht Croce das Ende der Kunst seit der *Ästhetik* (1902) – aber später auch in *Lebendiges und Totes in Hegels Philosophie* (1906) – als geschichtlichen Tod. In seinem Aufsatz „La fine dell’arte nel sistema hegeliano“ von 1933 erscheint die das Ende überlebende Kunst als solche, die das Menschliche beinhaltet, aber zugleich als substanzlose Erscheinung, als Entartung und Entmachtung gegenüber der großen religiösen Kunst der Vergangenheit, die nun vorbei ist.

Eine andere Deutung von Hegels Ende der Kunst lieferte Giovanni Gentile mit der These von der Unzeitgemäßheit der reinen

Kunst. Im Widerspruch zu Croce plädiert Gentile für die Unsterblichkeit der Kunst und eines jeden großen Kunstwerks und spricht in den *Frammenti di Estetica e di letteratura* (1920) sowie auch in der *Filosofia dell'arte* (1931) von dem ewigen Übergang der Kunst in die Philosophie. Außerhalb des engen Kreises der idealistischen Ästhetik haben sich zwei bedeutende italienische Intellektuelle des zwanzigsten Jahrhunderts, der Philosoph und Kunstkritiker Dino Formaggio (1914-2008) und der Kunsthistoriker und Politiker Giulio Carlo Argan (1909-1992), mit dem Ende der Kunst beschäftigt und damit gezeigt, dass die Frage nach und nach auch in Italien die Grenzen des Hegelianismus überschritten hat. Ihr Beitrag bestand darin, neue methodologische und kritische Ansätze für die Analyse eines Problems zu liefern, das inzwischen vom italienischen Neoidealismus weitgehend ausdiskutiert war. Mitte der achtziger Jahre erweiterte dann Gianni Vattimo den Problemhorizont in *Morte o tramonto dell'arte* dadurch, dass er das kontroverse Thema in den weiteren Zusammenhang vom Ende der Modernität und dem Eintritt in die Postmoderne stellte. Daran knüpfen die entsprechenden Arbeiten von Federico Vercellone an (*Dopo la fine dell'arte*, 2013).

Die Reaktionen auf die These vom Ende der Kunst sind also ebenso zahlreich wie komplex, und das sowohl in der italienischen Ästhetik als auch in der deutschen: Von Nietzsches Rede vom Tod Gottes und der Kunst über die Reaktionen bei Heidegger und Adorno bis hin zur These vom Verfall der Aura durch die technische Reproduzierbarkeit bei Walter Benjamin entdeckt man klare Spuren einer endlosen Diskussion, die bei Hegel angefangen hat und die auch außerhalb der Philosophie weiterwirken wird, wie z. B. Hans Beltings Reflexionen und Arthur C. Dantos Thesen über das Ende der Illusion einer linearen und narrativen Kunstgeschichte klar bestätigen. Die Debatte in Deutschland wird jetzt in einem von Francesca Iannelli publizierten Band *Vita dell'arte. Risonanze dell'estetica hegeliana* (2014) dokumentiert, der einschlägige und differente Interpretationen von Dieter Henrich, Klaus Vieweg, Erzsébet Rózsa und Annemarie Gethmann-Siefert versammelt.

Obwohl es zu diesem Thema bei Hegel eine Flut von Literatur gibt, die keineswegs abzunehmen scheint, gibt es nur äußerst wenige Studien, die sich damit beschäftigen, welche Wirkungen die These vom Ende der Kunst innerhalb der deutschen und italieni-

schen Philosophie hatte und hat. Bis heute besteht noch Unklarheit über eine gegenseitige, wenn auch verdeckte Abhängigkeit innerhalb dieser Auseinandersetzungen, die oft parallel abliefen. In Deutschland ist kaum bekannt, wer sich an dieser heute noch aktuellen Debatte in Italien beteiligte, und umgekehrt gibt es ein nur allzu selektives Interesse der italienischen Forscher an der nachhegelschen Ästhetik in Deutschland und im Allgemeinen an der in Deutschland stattfindenden *querelle* um das Ende der Kunst.

Der vorliegende Band versucht die genannte Lücke zu füllen und enthält Aufsätze, die auf der internationalen Tagung *Von Hegel bis heute. Die Entwicklung der These vom Ende der Kunst in der italienischen und deutschen Ästhetik* (Rom 16. bis 18. Dezember 2013) vorgestellt wurden. Diese Tagung fand im Rahmen des vom Deutschen Akademischen Austauschdienst (DAAD) geförderten Programms *Deutsch-italienische Dialoge* statt. Die Herausgeber danken dem DAAD für die großzügige Förderung, ebenso den weiteren Ko-Finanziers, dem Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo der Università degli Studi Roma Tre, der Friedrich Schiller Universität Jena und dem Dipartimento di Filosofia e Scienze dell'Educatione der Università di Torino. Zu erwähnen wäre ebenfalls, dass dieser Band auch in einer italienischen Version 2015 beim ETS Verlag mit dem Titel *Fine o nuovo inizio dell'arte* publiziert wird.

Ein anderes wichtiges Ziel der Tagung war es, eine Gelegenheit zu bieten, bei der Ästhetik-Experten, Hegel-Forscher und junge Akademiker sich begegnen und über eines der umstrittensten Themen der Philosophie Hegels einen wissenschaftlichen Gedankenaustausch pflegen können, zumal die Frage nach einem möglichen *Ende der Kunst* einerseits in der italienischen und deutschen Ästhetik hohe Wellen geschlagen hat, es andererseits aber kaum Untersuchungen gibt, die sich um eine internationale Auseinandersetzung bemüht haben.

Den Hauptanteil an der Bearbeitung der Beiträge trug Suzanne Dürr (Jena) unter Mithilfe von Johannes Korngiebel und Stella Synegianni, dafür sei ausdrücklich gedankt. Für die technische Gestaltung ist Folko Zander zu danken.

Francesca Iannelli, Federico Vercellone, Klaus Vieweg
Rom, Turin und Jena im Herbst 2014

HEGELS TOPOS VOM ENDE DER KUNST

KLAUS VIEWEG (JENA)

Die romantische Kunst als Anfang freier Kunst – Hegel über das Ende der Kunst und das Ende der Geschichte

Für den vor kurzem verstorbenen Arthur C. Danto

Manche Legenden und Stereotype über Hegels Philosophie sind besonders hartnäckig und von langer Lebensdauer, nichtsdestotrotz müssen diese Klischees immer wieder ins Visier der Kritik kommen, ihre Unhaltbarkeit muss argumentativ offengelegt werden, auch wenn sie ihr Verfallsdatum längst überschritten haben. Einige diese Positionen gleichen jahrhundertlang radioaktiv strahlendem Atommüll ohne ein Endlager, wohin sie eigentlich gehören. Dies betrifft auch das Märchen, Hegel habe den Tod der Kunst proklamiert, den Untergang der Kunst oder die Ablösung der Kunst durch die Philosophie. Die Fehldeutung des Hegelschen Topos zieht sich bis in die Übersetzung in andere Sprachen – „*Death of Art*“ oder „*La morte dell'arte*“ sind gängige Formulierungen, stets wird, wenn auch mitunter ungewollt Tod und Untergang suggeriert, oft verbunden mit Entrüstung über Hegels Kurzsichtigkeit.

Zwei Dimensionen einer angemessenen Interpretation sollen hier ins Zentrum gestellt werden, erstens der Zusammenhang der Theoreme vom ‚Ende der Geschichte‘ und dem ‚Ende der Kunst‘, von Hegels Verständnis der modernen Welt als Welt der Freiheit¹ und der modernen Kunst als freier Kunst und zweitens die Bedeutung des Humors für die Kunst der Moderne.

I. Freiheit und Ende der Geschichte

Der „Grundgegenstand und darum auch das leitende Prinzip“ des Geschichtlichen ist der Geist und zwar „nach seinem Wesen, dem Begriff der Freiheit“. Die Weltgeschichte stellt „den Stufengang

¹ Ausführlich dazu: Vieweg, Klaus, *Das Denken der Freiheit. Hegels Grundlinien der Philosophie des Rechts*, München, 2012, bes. Kapitel VIII. 9.

der Entwicklung des Prinzips, dessen Gehalt das Bewußtsein der Freiheit ist, dar.² Der Geist kann als wirkliche und wirkende Vernunft gefasst werden, d.i. als Freiheit, als der ‚sich bestimmende und realisierende Begriff‘. Die Geist-Struktur bedeutet prozessuale Selbstbestimmtheit, Freiheit als sich entfaltendes Selbstverhältnis und Begründung als Fortgang in den Grund, wobei die Moderne sich als dieser Grund (und somit als das Ende des Stufengangs) erweist, als Ermöglichung allgemeiner Freiheit.

Das Prinzip des Freiheitsbewusstseins aller Menschen ist nicht eine unveränderliche Substanz des historischen Geschehens, sondern Ergebnis eines Stufenganges, der in der modernen Welt als einer Formierung des Rechts seinen Kulminationspunkt erreicht, insofern individuelle Freiheit universell anerkannt und garantiert werden kann. Im Gedanken des freien Geistes sieht Hegel den Angelpunkt der modernen Zeit: „Die nähere Bestimmung der Stufen [des Zusichselberkommens] ist in ihrer allgemeinen Natur logisch, in ihrer konkreteren aber in der Philosophie des Geistes anzugeben.“³ Die Stufen der Ausbildung des Geistes sind zunächst als *Stufen des Bewusstseins* zu begreifen, die Weltgeschichte als Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit. Die Fixierung der drei Hauptstufen der Weltgeschichte (mit gedoppelter Mitte) orientiert sich auch am Status der Freiheit, von der Freiheit des partikularen Einzelnen (‚Einer‘) über die Freiheit von Besonderen (‚Einige‘) zur allgemeinen Freiheit (‚die Vielen‘; ‚Alle‘). An anderer Stelle findet sich diese Struktur wie folgt beschrieben: 1) ‚Versenktsein des Geistes in die Natürlichkeit‘, 2) der Geist tritt partiell und in Besonderheit in das Bewusstsein seiner Freiheit ein und 3) Erhebung aus dieser ‚noch besonderen Freiheit in die reine Allgemeinheit der Freiheit‘.⁴

In seiner *Rechtsphilosophie* fixiert Hegel den zweiten Maßstab im Sinne eines Weges zum Wissen: Indem der Geist „die Bewegung seiner Tätigkeit ist, sich absolut zu wissen, hiermit sein Bewusstsein von der Form der natürlichen Unmittelbarkeit zu befreien und zu sich selbst zu kommen, so sind die *Prinzipien* der Gestaltungen dieses Selbstbewusstseins in dem Gange seiner Befreiung, der welthistorischen Reiche, *viere*.“⁵ Entsprechend der

² *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, TWA 12, 76 f.

³ Ebd., 77.

⁴ Ebd.

⁵ *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, TWA 7, § 352.

beiden genannten Gesichtspunkte konzipiert Hegel die Architektonik der Welthistorie: drei Hauptstufen und vier welthistorische Reiche: 1) Die erste, unmittelbare Manifestation wird vom Prinzip des substantiellen Geistes, der substantiellen, natürlichen Geistigkeit bestimmt, worin die Einzelheit für sich unberechtigt bleibt, historisch repräsentiert im Orientalischen, jedoch als Form Ausgangspunkt für die Geschichte *jedes* Staates⁶; 2) Im Wissen dieses substantiellen Geistes bestehe das zweite Prinzip, die *schöne sittliche Individualität* der heiteren Sittlichkeit, paradigmatisch in der griechischen Antike. Das aufkommende Prinzip persönlicher Individualität hat seine Grenze darin, dass die letzte Willensentscheidung nicht in die eigene Subjektivität gelegt ist und eine Form fundamentaler Ungleichheit präsent bleibt. Es ist „die dem Bedürfnisse angehörige Besonderheit noch nicht in die Freiheit aufgenommen, sondern an einen Sklavenstand ausgeschlossen.“⁷ Das Vertiefen des wissenden Fürsichseins zur *abstrakten Allgemeinheit* und zum Gegensatz gegen die geistverlassene Objektivität prägt die dritte Formation, die römische Antike. Es vollbringt sich „die Unterscheidung in Form der unendlichen Zerreißung des sittlichen Lebens in die Extreme des *persönlichen* privaten Selbstbewusstseins und die abstrakte Allgemeinheit“⁸, verbunden mit dem Tod des sittlichen Lebens und dem Herabsinken aller Einzelnen zu Privatpersonen, zu Gleichen mit formellen Rechten, die nur durch Willkür zusammengehalten sind. Die Völkerindividualitäten gehen in der Einheit eines Pantheons unter.⁹

Das Prinzip der vierten Gestaltung als eine dritte Grundstufe beinhaltet die Rückkehr zur ersten Substantialität und die Rückkehr aus dem die zweite und dritte Stufe bestimmenden Gegensatz von Subjektivität und Objektivität hin zur „Objektivität der *selbstbewußten* Substantialität“¹⁰. In dieser modernen Welt kommt die Wahrheit als Gedanke, als *begreifendes Denken* und als *Welt gesetzlicher Wirklichkeit*, als Welt des Rechts, zur Geltung¹¹ – das „Prinzip der Subjektivität und selbstbewussten Freiheit“¹². Hegel beschreibt dieses Prinzip des im Denken gegründeten freien Wil-

⁶ Ebd., § 353 u. 355.

⁷ Ebd., § 353 u. 356.

⁸ Ebd., § 357.

⁹ Ebd., § 353 u. 357.

¹⁰ Ebd., § 355.

¹¹ Ebd., § 353.

¹² Ebd., § 355.

lens ausdrücklich als das ‚letzte Prinzip‘, dies ‚letzte tiefste Bewußtsein‘, dass der ‚freie Wille die substantielle Grundlage aller Rechte‘ ist, sei nunmehr erfasst.¹³ Mit diesem Prinzip der Freiheit ‚gehen wir denn über zu dem letzten Stadium der Weltgeschichte, zur Form unseres Geistes, unserer Tage‘.¹⁴ Die moderne Welt repräsentiert das Ende der Geschichte, die letzte *historische* Welt-Formation. Dies impliziert weder ein ‚utopisches Moratorium‘ (Ernst Bloch) bzw. den ‚Ausschluss von Zukunft (Ortega y Gasset) noch die Öffnung hin zu neuen Stufen. Eine höhere Stufe als Welt-Formierung des Prinzips Freiheit als das der modernen Freiheit steht Hegels Begriff von *Geschichte* entgegen, ein Begriff, der sich nicht allgemein auf menschliches Geschehen, sondern auf einen Stufengang, auf eine ‚Schichtung‘ bezieht und sich von unserem heutigen Gebrauch wesentlich unterscheidet. Die historische ‚Welt-Geschichtung‘, so könnte man in Anlehnung an die geologische Sicht sagen, hat ihre *letzte, abschließende* ‚Schicht‘ erreicht, durch das universale Freiheitsbewusstsein kommt die Geschichte mit dieser höchsten Stufe *zu ihrem eigenen Grund und geht* – als endlicher Prozess, als Stufengang – auch *zugrunde*.

Hegels Rede vom Ende der Geschichte beinhaltet eben nicht den definitiven Abschluss menschlichen Geschehens im Sinne eines Status der Perfektion, im Sinne der aktualen Präsenz der besten aller Welten oder eines diesseitigen Paradieses. Das moderne Prinzip der Freiheit kann sich in die Bewusstseine hinein und in die Welt hinausbilden, darin liegt der einzige Verweis auf das Zukünftige. Es geht am Ende der Geschichte nicht mehr um die ‚Geschichtung‘, sondern um die globale ‚Gestaltung‘ der allgemeinen Freiheit. Dem erkannten Begriff von Freiheit kann die ihm angemessene, adäquate Gestalt verliehen werden. Insofern Willkür konstitutiv für Freiheit ist, kann dieses Vorhaben stets scheitern, stets misslingen, kann Freiheit immer wieder verfehlt werden. Im Recht der Individuen, dem substantiellen Dasein der Freiheit liegt der Maßstab für die Bewertung der Modernität. Das weitere menschliche Geschehen erscheint als eine *Zeit der universellen* Formierung *allgemeiner* Freiheit, es geht um die Formierung des erklommenen Plateaus nach Maßgabe des Prinzips der Freiheit.

¹³ Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, „Dictat über die Philosophie der Geschichte“ (Ackersdijck), in: Hegel, *Die Philosophie der Geschichte*, hg. v. Klaus Vieweg, München, 2005, S. 237.

¹⁴ Ebd.

Man könnte auch von der Zeit der Dämmerung des Weltgeschichtlichen sprechen, in welcher der Begriff der Freiheit seinen wahren und jetzt sehr schnellen ‚Flug‘ beginnt und sich verwirklicht. Der Geist hat nach der früheren Langsamkeit, nach dem vorherigen Schneckengang jetzt die Siebenmeilenstiefel angelegt.¹⁵ Eine Gestalt des Lebens, nämlich die *Geschichte*, ist ‚reif‘ geworden, es gibt für sie keine Rückkehr zu früheren, vermeintlich idyllischen Formen, keinen Aufbruch zu substantiell neuen Stufen. Es bleibt den Menschen ‚nur‘ die Erkenntnis und die weltumspannende Realisation des Gedankens Freiheit als des wahrhaften Prinzips menschlicher Gemeinschaftlichkeit, der „substantiellen Sittlichkeit, mit welcher die Freiheit des für sich seienden Selbstbewußtseins identisch ist.“¹⁶

Ende meint im schillerschen Sinne Zweck oder Ziel, das Ende der Geschichte kann als eigentlicher *Beginn humaner Existenz* interpretiert werden, als Anfang eines Zeitalters, in dem der Mensch als *neuer, höchster und letzter Heiliger* gilt. Darin besteht der Zentralpunkt dieser Konzeption, das Verständnis der *Moderne als Beginn der Möglichkeit wahrhaft menschlich gestalteter, freier Existenz. Begreifen und Gestalten der Freiheit, der conditio humana*, vor dieser Herausforderung steht die Menschheit. Aus einer Hegelschen Perspektive ist dies kein bequemes Unternehmen auf leichten Pfaden, kein Spazieren durch Rom oder in piemontesischen Weinbergen, kein Flanieren durch Turin oder Jena, eher wohl die schwierigste und riskanteste Herausforderung an die Menschheit überhaupt. Dieses Vorhaben gleicht einem großen Wagnis, gleicht einem Seiltanz ohne Fangnetz, einem Besteigen des Mount Everest ohne Seilschaft, es ähnelt einem Unternehmen, das zwar schon Siebenmeilenstiefel angelegt hat, aber sich in diesen noch wie in Kinderschuhen bewegt, noch am Anfang steht und dessen Gelingen nicht sicher sein kann.

II. Das Ende der Kunst als der Anfang freier Kunst

Der Fokus soll auf der zentralen Bedeutung der Kategorie Freiheit für die These vom *Ende der Kunst* liegen, eine bislang zu wenig

¹⁵ *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, TWA 20, 62.

¹⁶ *Enzyklopädie*, TWA 10, § 552, 364.

beachtete Perspektive. Auch in seiner Ästhetik betont Hegel unmissverständlich, dass wir in der Freiheit den höchsten Inhalt haben: „Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes.“¹⁷ Worum besteht die Bestimmung der Kunst, der Inhalt, der Zweck moderner Kunst?¹⁸

Die Fixierung von grundlegenden Formen der Kunst ‚sind nichts als die verschiedenen Verhältnisse von Inhalt und Gestalt‘, wobei Hegel drei Stufen der historischen Kunstentwicklung, *drei Grundtypen der schönen Einheit von Idee und Gestalt* fixiert, welche mit den drei Hauptstufen in der Formation menschlicher Freiheit korrespondieren: 1) Die symbolische Kunstform und die orientalisch-weltliche Welt als Reich der *natürlichen* Geistigkeit; 2) Die klassische Kunstform und die antike Welt als Reich der *schönen* Geistigkeit und 3) die romantische Kunstform und die moderne Welt als Reich der *freien* Geistigkeit. Konzipiert wird im Kern ein Fortschreiten in der künstlerischen Versinnlichung des Freien, ein Dreischritt von der Unangemessenheit, der Nicht-Entsprechung von Idee und Formierung über deren Angemessenheit und Einklang und der höheren Wiederherstellung der Unangemessenheit.

Die erste, beginnende Kunstform, die symbolische Kunst, repräsentiert das Suchen nach der Verbildlichung des Freien, die Idee hat ‚die Form noch in sich selber nicht gefunden‘¹⁹, Idee und Formierung stehen im Verhältnis der Unangemessenheit, der Nicht-Entsprechung. ‚Die symbolische Gestalt ist unvollkommen, weil einerseits in ihr die Idee nur in abstrakter Bestimmtheit oder Unbestimmtheit ins Bewußtsein tritt und andererseits dadurch die Übereinstimmung von Bedeutung und Gestalt stets mangelhaft und selber nur abstrakt bleiben muß.‘²⁰ Dieser ‚zweifache, gedoppelte Mangel‘ werde in der klassischen Kunstform getilgt, in der freien adäquaten Einbildung der Idee in einer ihr entsprechenden Gestalt, in der Konstituierung der Angemessenheit, des ‚freien, vollendeten Einklangs‘ von Inhalt und Form, von Begriff und Realität. ‚Diese

¹⁷ *Ästhetik*, TWA 13, 134.

¹⁸ Die folgenden Ausführungen setzen frühere Überlegungen fort: Vieweg, Klaus, *Skepsis und Freiheit*, München, 2007 und Vieweg, Klaus, „Literary Castlings and Backwards Flights to Heaven: Sterne’s Überhumor in the Work of Jean Paul Richter and Theodor Gottlieb von Hippel“, in: *Shandean Humour in English and German Literature and Philosophy*, hg. v. Klaus Vieweg, James Vigus and Kathleen Wheeler, Oxford, 2013.

¹⁹ *Ästhetik*, TWA 13, 107.

²⁰ Ebd., 109.

Gestalt, welche die Idee als geistige an sich selbst hat, ist die menschliche Gestalt, der menschliche Körper gilt in der klassischen Kunstform ,nicht mehr bloß als sinnliches Dasein, sondern nur als Dasein und Naturgestalt des Geistes'²¹, die Freiheit wird in Gestalt des Schönen formiert. Nur ist diese schöne Welt eine Struktur limitierter Freiheit, das politische Kunstwerk der Polis schließt die Mehrheit der menschlichen Akteure als politische Subjekte aus, über den schönen Menschen schwebte das Orakel als fremde abstrakte Notwendigkeit.

Diese Beschränktheit [der klassischen Kunst] ist darin zu setzen, daß die Kunst überhaupt das seinem Begriff nach unendliche konkrete Allgemeine, den Geist, in sinnlich konkreter Form zum Gegenstand macht und im Klassischen die vollendete Ineinsbildung des geistigen und des sinnlichen Daseins als Entsprechen beider hinstellt. Bei diesem Verschmolzensein aber kommt in der Tat der Geist nicht in seinem wahren Begriff nach zur Darstellung. Denn der Geist ist die unendliche Subjektivität der Idee, die als absolute Innerlichkeit sich nicht frei für sich herausgestalten vermag, wenn sie im Leiblichen als in ihrem gemäßen Dasein ergossen bleiben soll. Aus diesem Prinzip heraus hebt die romantische Kunstform jene ungetrennte Einheit der klassischen wieder auf, weil sie einen Inhalt gewonnen hat, der über die klassische Kunstform und deren Ausdrucksweise hinausgeht.²²

Die in der klassischen Kunstform erreichte Angemessenheit kann nicht wieder erreicht werden, diese schöne Geistigkeit ist die Vergangenheit der Kunst hinsichtlich der Entsprechung von Idee und Gestalt. Aber darin liegt zugleich der Mangel, an welchem ,die klassische Kunstform sich auflöst und den Übergang in eine höhere *dritte* fordert, nämlich in die *romantische*'.²³ Der neue Inhalt ist nicht mehr an die sinnliche Darstellung als dem Gehalt *entsprechende oder angemessene* gebunden. Die Rede vom ,Vergangenheitscharakter der Kunst' bedeutet weder, dass die antike-klassische Kunst den unübertrefflichen Höhepunkt der Kunst darstellt, noch, dass die Kunst von dort an in ihre Agonie übergeht. Der neue Inhalt ist für Hegel das Wissen der Freiheit, die selbstbewusste Innerlichkeit, die ,freie konkrete Geistigkeit', darin wird die ,vollendete klassische Einigung der Idee und ihrer Realität' aufgehoben und auf höhere Weise in den Unterschied, in die Nicht-Entspre-

²¹ Ebd., 110.

²² Ebd., 111.

²³ Ebd., 111.

chung von Inhalt und Form des Symbolischen zurückgekehrt.²⁴ Hinsichtlich Schönheit hat die romantische Kunst ein differentes Verhältnis zur klassischen Kunst. Während in der griechischen Schönheit das Innere ‚ganz in deren leibliche Gestalt und Handlungen hineingebildet wird‘, zeigt sich die romantische Subjektivität, obwohl sie in der sinnlichen Äußerlichkeit erscheint, als wesentlich ‚aus dieser Leiblichkeit in sich zurückgeführt‘. Die Kunstgestalt zeigt, dass die eigentliche Subjektivität ‚in ihr selbst ihre kongruente Wirklichkeit hat‘.²⁵ Es handelt sich um eine ‚äußerlichkeitslose Äußerung‘, worin die Gestalt nicht mehr die klassische Strenge *gegen* das Partikulare und Zufällige hat, sondern der Mensch in diesem Besonderen bei sich selbst sein kann.²⁶ Die romantische Kunst kehrt der klassischen Schönheit teilweise den Rücken zu, das Innerlichste wird ‚mit Zufälligkeit äußerer Bildung verwoben und markierten Zügen des Unschönen ungeschmälerter Spielraum gewährt‘.²⁷ Der moderne Gedanke der Freiheit involviert notwendig auch das Geltendmachen der Besonderheit des Individuellen, Willkür und Zufälligkeit, wobei die moderne, romantische Kunst die Formen der Welt einfach nachahmen oder auch ‚durcheinanderwürfeln und fratzenhaft verziehen kann‘.²⁸ Die der klassischen Kunst eigene ‚*versöhnte*‘ Versinnlichung des Geistes, die Art und Weise des *eigentlichen, direkten* Ausdrucks hat ausgedient, die Bedeutung wird im Werk zugleich *formiert* und *deformiert, ver-fremdet*. Damit kehrt die Modernität auf höherer Ebene zur Orientalität, zu Symbolik und Metaphorik zurück. Die Beziehung, die Verwandtschaft von Gehalt und symbolischer Form unterliegt der willkürlichen Subjektivität des Künstlers und erfordert für die Aufdeckung des Verdeckt-Rätselhaften das Raisonnement des Rezipienten. Darin versinnbildlicht die romantische Kunst die Zerrissenheit und tiefe Entzweiung der modernen Welt. Die der symbolischen Kunstform eigentümliche Unangemessenheit und Trennung von Idee und Gestalt tritt jetzt so hervor, dass ‚die Idee in der freien Innerlichkeit als *in höherer Vollendung* erscheint und sich damit der *entsprechenden, angemessenen* Vereinigung mit dem Äußeren entzieht‘.²⁹

²⁴ Ebd., 111.

²⁵ *Ästhetik*, TWA 14, 144.

²⁶ Ebd., 142 u. 145 f.

²⁷ Ebd., 139.

²⁸ *Ästhetik*, TWA 13, 111 f.

²⁹ Ebd., 114.

Eine zweite Dimension der Unterscheidung von klassischer und romantischer Kunst liegt in der Kunst selbst, in ihrer Positionierung im Gefüge des absoluten Geistes. Erstens bleibt das Reich der schönen Kunst ein konstitutives, intrinsisches Moment des absoluten Geistes, als seiner ersten Stufe. Sie bleibt ein unverzichtbares Element der Konstitution moderner Freiheit, ohne die freie, romantische Kunst lässt sich kein modernes, freiheitliches Gemeinwesen konstituieren. Zweitens wandelt sich die Stellung im Gesamtgefüge des Lebens. War bei den Griechen die Kunst die höchste Form der Vergewisserung des Göttlichen und Absoluten, so verliert die Kunst diese Rolle: „Uns gilt die Kunst nicht mehr als die höchste Weise, in welcher die Wahrheit sich Existenz verschafft.“³⁰ Das Kunstwerk könne „unser letztes absolutes Bedürfnis nicht ausfüllen, wir beten kein Kunstwerk mehr an, unser Verhältnis zum Kunstwerk ist besonnenerer Art. Ebendeswegen ist es auch unser näheres Bedürfnis, über das Kunstwerk zu reflektieren.“³¹ Ausschließlich in diesem Sinne wird die Kunst von der Philosophie abgelöst, der Tatbestand der Freiheit verlangt die *denkende* Vergewisserung, aber die Kunst wird nicht in Philosophie transformiert oder aufgelöst. Die Kunst behauptet ausdrücklich ihr Terrain zwischen der ‚Prosa der Endlichkeit‘ und den höheren, weil ‚sinnlichkeitsloseren‘ Erfassungsformen des Absoluten, der Religion und der Philosophie.

Hegel spricht vom „Hinausgehen der Kunst über sich selbst, doch *innerhalb ihres eigenen Gebiets und in Form der Kunst selbst*.“³² Mit dem Wort „Ende“ wird nur der Abschluss der historischen Stufenfolge markiert, keinesfalls wird die Entfaltung der Kunst dementiert. Der „Schluss“ des trinitären Stufengangs impliziert den Anfang *freier* Kunst, die Thesen vom Tod oder Zerfall der Kunst gehen weit an Hegels Gedankengang vorbei. Die Kunst geht nicht unter, sie kann hingegen ‚immer mehr steigen und sich vollenden‘³³, aber sie unterliegt ihrer *entscheidenden, ultimativen* Transformation hinsichtlich der Konstellation von Bedeutung und Gestalt, freie Geistigkeit beinhaltet das *Frei-Werden* und das *Ver-Geistigen der Kunst*.³⁴ Die Rede vom *Ende der Kunst* folgt also

³⁰ Ebd., 141.

³¹ Hotho 1823, S. 6.

³² *Ästhetik*, TWA 13, 112.

³³ Ebd., 140.

³⁴ Vgl. dazu ausführlich: Vieweg, Klaus, *Skepsis und Freiheit*, München, 2007, S. 267-303.

schlüssig aus der Trinität der geschichtlichen Stufen der Kunst, gründet sich auf den Dreischritt *natürliche* Geistigkeit – *schöne* Geistigkeit – *freie* Geistigkeit. In diesem systematischen Aufbau kann keine qualitativ höhere ‚vierte‘ oder *weitere* Stufe Platz haben. Ende der Kunst bedeutet zunächst den prinzipiellen Ausschluss von weiteren oder höheren Stufen von Kunst. Beim Schlusse der romantischen Kunst sind wir auf dem Standpunkt der neuesten Zeit³⁵, die Kunst avanciert zu einem ‚freien Instrument‘, das der Künstler ‚nach Maßgabe seiner subjektiven Geschicklichkeit in Bezug auf jeden Inhalt handhaben kann‘, von der früheren Beschränkung auf bestimmte Formen ist er befreit.³⁶ Das Hinausgehen der Kunst über sich selbst auf ihrem eigenen Terrain, das Überschreiten des Ideals, beinhaltet die Überwindung aller vorherigen festen Beschränkungen, der Mensch in seiner Freiheit wird zum neuen und letzten Heiligen, Hegel spricht von einer All-gemeingültigkeit der Freiheit, die gestaltet wird, aber nicht *prinzipiell* zu überbieten ist. Ein solches Überbieten müsste einen neuen Zentralbegriff bereithalten, der dem Gedanken der *Freiheit* überlegen ist. Um den wären die Hegel-Kritiker doch inständig zu bitten.

Mit der freien Geistigkeit hat die menschliche Existenz ein Fundament geschaffen, von dem aus sich Modernität, eigentliche humane Existenz und damit freie Kunst erst zu entfalten beginnt. Ende der Kunst impliziert in keiner Weise die Bankrotterklärung oder die Todesanzeige der Kunst, im Gegenteil: beim Ende der Kunst handelt sich um einen Beginn, nämlich um den *Anfang der Entfaltung freier Kunst* – „in ihrer Freiheit ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst“.³⁷

Mit anderen Worten: Ende der Kunst meint den Start der Ära einer Kunst der Freiheit, stets geprägt von der Möglichkeit des Scheiterns, des Verfehlens des Schönen, von den Kräften der dunklen Seite der Imagination. Insofern der moderne Künstler ‚sich vollständig in sich hinein singe‘, könne er aber auch in die eigene Banalität und Trivialität fallen. Es resultiert die permanente Gefahr, dass die Kunstwerke ihren Werk-Charakter verlieren, am Objekt erscheint keine in der Formgestaltung verankerte Differenz. Mancher ‚Klotz oder Stein‘ wird durch bloße Interpretation oder Verlagerung in eine Galerie oder in ein Museum als Kunst dekla-

³⁵ *Ästhetik*, TWA 14, 231.

³⁶ *Ebd.*, 235.

³⁷ *Ästhetik*, TWA 13, 13.

riert. Die Kunst kommt bis zur Darstellung ihrer eigenen Auflösung, ihrer eigenen Gebrochenheit, ihrer ‚eigenen Entmündigung‘ (Danto) und sie weiß von dieser und drückt sie aus, sie weiß im Extrem von *Nichtigkeit* und *Sinnlosigkeit*. Die Diagnosen der cinephilen Pessimisten sprechen von Infantilisierung, von Brutalisierung, vom Primitivismus eines Mega-Trash, von der gleichgeschalteten Ästhetik des heutigen Films.³⁸ Diese Tendenz hatte Hegel hinsichtlich von Witz und Humor trefflich diagnostiziert: Es droht jederzeit das Abstürzen in ‚Karikaturen der Phantasie‘, in die ‚Widerwärtigkeit des Ungebildeten‘, in Plattheiten und matteste Trivialitäten.

Die Kunst insgesamt gerät genau wie die Gestaltung der Moderne insgesamt zum beständigen Abenteuer, zu einem beständigen Spiel mit dem Feuer, sie wird von Hegel mit keiner Zeile totgesagt, nur ihre Bedrohtheit, ihre innere Spannung, ihr Oszillieren zwischen Gelingen und Scheitern, ihre Absurdität, ihre Ambiguität, ihre Zerrissenheit offengelegt, ganz im Sinne von Goethe: „Das Absurde, mit Geschmack dargestellt, erregt Widerwillen und Bewunderung.“³⁹ Kunst gleicht bei Hegel dem, was über von Hippel und Laurence Sterne schon um 1800 geschrieben wurde: ‚In dem Farbenkleide des Witzes, unter dem Aufputz kecker Metaphern und eines allegorischen Schwunges‘ erscheint eine ‚rätselhafte Sphinx‘: ‚Ein unbegreiflicher Mischmasch von Weisheit, Torheit, Geschmack, Unsinn, feinem Scherz, unnachahmlicher Laune und unausstehlichen Plattheiten‘. Die Doppelgesichtigkeit wird schon hier drastisch herausgehoben, es wird in der Moderne sehr schwer, zwischen echter Kunst und unausstehlichen Plattheiten, zwischen Kunstwerk und unsäglichem Müll zu unterscheiden. Die Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst verschwimmen, jeder Rundgang in einem Museum für moderne Kunst belegt dies. Goethe hat diese Bedrohtheit der Kunst trefflich beschrieben, wenn er von einem Wagstück spricht – die modernen Künstler leben in einer ‚ausgebildeten, verbildeten und vertrackten Welt‘, in einem ‚so unendlich verklausulierten, zersplitterten Zustand‘, worin das ‚Schickliche nicht mehr vom Unschicklichen abgesondert werden‘ könne. Insofern Bedeutung und Gestalt auseinanderfallen, kommt es nur auf die Subjektivität des Dichters an, welcher die fremdartige Ordnung

³⁸ Mihm, Kay, „Der Tod des Kinos“, in: *Film, Das Kino-Magazin*, 12/12.

³⁹ Goethe, Johann Wolfgang, *Maximen und Reflexionen*, in: *Goethes Werke*, Weimar Bd. 18, Maxime 277.

als ‚Wagstück‘ konstituiert. Nur die edle Natur des Autors liefere eine gewisse Garantie für das Gelingen.⁴⁰ Dies markiert den schmalen Grat, auf dem die moderne Kunst wandelt, das Spannungsfeld von Genialem und Geistreichem einerseits, sowie Trivialität, Primitivität und Langeweile andererseits. Die moderne Welt wie die moderne Kunst der Freiheit sollten Hegel zufolge als ein solches Wagstück begriffen werden, für das es keinerlei Garantie des Gelingens gibt.

III. Der inversive Humor am Ende der Kunst oder eine Apologie des Teufels

Ich rief den Teufel und er kam,
 Und ich sah ihn mit Verwundrung an.
 Er ist nicht häßlich und ist nicht lahm,
 er ist ein lieber, scharmanter Mann,
 Ein Mann in den besten Jahren,
 Verbindlich und höflich und welterfahren.
 Er ist ein gescheiter Diplomat,
 Und spricht recht schön über Kirch und Staat.
 Blaß ist er etwas, doch ist es kein Wunder,
 Sanskrit und Hegel studiert er jetzunder.

Heinrich Heine

Als ein der Moderne angemessener Regenschirm des Weisen (Erich Kästner), als ein Rettungsring für die modernen Stürme gilt Hegel der Humor. Der Gedanke des *objektiven, wahren* oder *tiefen* Humors nimmt eine Schlüsselstellung in Hegels Philosophie der Kunst ein, repräsentiert in besonderer Weise einen Grundzug der romantischen Kunst. Die Kunst wird zur Kunst ‚der Laune und des Humors‘, letzterer zeichnet sich im Anschluss an Aristophanes durch ‚Fülle und Innerlichkeit‘ aus. In seiner Konzeption des objektiven Humors verweist Hegel explizit auf dieses ‚zweideutige Doppellicht‘⁴¹, auf sein beständiges Schwanken zwischen der Tiefe des Witzes und bloß willkürlich-subjektiver Bizarrerie, zwischen

⁴⁰ Vgl. dazu: Goethe, „West-Östlicher Divan“, in: *Goethes Werke*, Bd. 7, S. 111-114.

⁴¹ *Hamanns Schriften*, TWA 11, 335.

genialer Kombinatorik und barocken, nicht erschließbaren Assoziationen, zwischen wahrhafter Humanität und frostig-geschraubtem Witz und Pseudo-Humor der Abscheulichkeit, zwischen genial-frappierenden Neuschöpfungen und platt-geistlosen Primitivismen früherer und heutiger Comedys und Comedians.

Der objektive Humor repräsentiert das ‚Hinausgehen der Kunst aus sich als Hineingehen des Menschen in sich‘, das Freisein oder ‚Einheimischsein‘ des Humanus – Freiheit als im Anderen seiner bei sich selbst sein. Der objektive Humor gilt Hegel als *gebildeter*, *geistreicher* und somit wahrhaft *freier* Humor. Hegel empfiehlt so nicht nur die Lektüre der Schriften von Platon und Aristoteles, sondern eben besonders der humoristischen Werke des Aristophanes, eines Shakespeare, Cervantes, Sterne und von Hippel. Die Meisterstücke der Kunst sollen das ‚geistige Bad, die profane Taufe sein, welche der Seele den ersten und unverlierbaren Ton und Tinktur für Geschmack und Wissenschaft gibt‘.⁴² In dieser Weise ästhetischer Bildung geht es darum, den Menschen die Freiheit anzusinnen, die Welt sich in Anschauung und Vorstellung zu eigen zu machen. Der Gedanken der Freiheit soll in sinnlich-anschauender Form Ausdruck finden. „Die Freiheit ist die höchste Bestimmung des Geistes“ – das Subjekt findet in dem ihm Gegenüberstehenden sich selbst, die Freiheit hat das Vernünftige zu ihrem Gehalte: die Sittlichkeit z. B. im Handeln, die Wahrheit im Denken.⁴³ Neben der Darstellung origineller Charaktere, Situationen und Schicksale, der feinsten und tiefsten Empfindungen sowie der geistvollen Verknüpfung von Weisheit und Torheit zeichnet sich der objektive Humor eben speziell auch durch den ‚philosophisch gedachten Gedanken‘ aus, durch das ‚Interesse des Denkens und des Gedankens‘⁴⁴, darin ist er *gebildeter*, *geistreicher* Humor.

Von besonderem Interesse bleibt die dem Humor immanente Negativität, die pyrrhonische Skepsis als die *freie Seite der Philosophie* hat ihr Komplement im objektiven Humor, welcher die *freie Dimension der modernen Kunst* darstellt, einer Kunst, die sich durch die *Inklusion des wahren Humors* auszeichnet. Moderne Subjektivität verlangt die vollbrachte Skepsis, sonst hat man keinen *Begriff* von dieser Subjektivität, sie verlangt aber ebenso das Lachen, den freien Humor, die gelungene Komik, sonst besitzt

⁴² Rede zum Schuljahresabschluss am 29. September 1809, TWA 4, 317f.

⁴³ Ästhetik, TWA 13, 134.

⁴⁴ Hamanns Schriften, a.a.O., 336.

man keine rechte *Vorstellung* vom Freimut und geistigem ‚Sauwohlsein‘. Diese Formen des Skeptischen könnten Schutz vor dogmatischer Erstarrung und fundamentalistischer Verblendung verleihen. Komik galt Friedrich Theodor Vischer als ‚die in die Sprache des Zwerchfells übersetzte negative Seite der Hegelschen Methode‘.

Hier geht es um eine einzige Facette, um den echten, tiefen Humor als Umkehrer, Umstülper, um seine inversive Kraft, um den Humor als *whimsical man*, der als komischer Teufel dem Öffnen der Büchse der Pandora, der dunklen Seite des Wollens und der Einbildungskraft, Paroli bietet. Dieses kreative, assoziative und kombinatorische Potential liegt im ‚kunterbunten Durcheinanderwürfeln‘ von Sachverhalten, im ‚Herüberundhinüberschweifen, im Kreuzundquerfahren subjektiver Einfälle‘, im genial-kreativen Verknüpfen des Heterogensten, worin die Gegenstände und der Autor preisgegeben werden.⁴⁵

Der antike Großmeister des wahrhaften Humors, Aristophanes, lieferte in seiner Komödie *Die Frösche* ein Muster der Umkehrungen als der ‚Hinundherzüge des Humors‘: In der Komödie wird Dionysos in die Unterwelt geschickt, um einen ordentlichen Tragiker herauf zu holen, statt des Euripides bringt er aber Äschylus mit. Hier zeigt sich ein Grundzug des Humors: das Verkehren und Verrücken alles scheinbar Festgefügteten, das Verkehren und Verrücken aller Gegenständlichkeit und Realität durch den Witz⁴⁶, die Unterbrechung des Gewohnten und sein Umstülpen ins Gegenteil – der Humor macht alle Bestimmtheiten wankend.⁴⁷ Im Auflösen der sakrosankten Ordnung bis zur Ordnungslosigkeit, in der Verkettung des Heterogensten, im Abbrechen des ruhigen Fortgangs des Üblichen, im Umkehren des Bestehenden soll jedoch das Substantielle, die Freiheit als der ‚Standpunkt der neuesten Zeit‘ hervorschimmern, wie die Sancho Pansas, die sich als Don Quixote verkleiden (André Gide).

Der Humor gleicht Jean Paul zufolge der *lex inversa* – „seine Höllenfahrt bahnet ihm die Himmelfahrt. Er gleicht dem Vogel Merops, welcher zwar dem Himmel den Schwanz zukehrt, aber doch in dieser Richtung in den Himmel auffliegt. Dieser Gaukler

⁴⁵ *Ästhetik*, TWA 14, 229.

⁴⁶ Ebd., 198.

⁴⁷ Ebd., 237.

trinkt, auf dem Kopfe tanzend, den Nektar hinaufwärts.“⁴⁸ Im Gegensatz zu Euripides, der den edlen Bellerophon mit dem stolzen Pegasos mit Eleganz zu den Göttern fliegen lässt, schickt Aristophanes den Bauern Trygaios mit einem riesigen Mistkäfer gen Himmel. Solch Humor sei „von Natur ein Geister- und Götterläugner“, ein Umkehrer, ein Rebell, er „gewährt dem Menschen Freilassung“.⁴⁹ Die Richtersche *lex inversa* enthält alle diese Dimensionen; die Abenteuer der Phantasie und der Sprache beschreibt Jean Paul als ‚freies Hysteronproteron‘, als Umkehrung des Gewohnten oder Üblichen.

Ein Grundmuster dieser ‚Narrensprünge der Phantasie‘ (F. T. Vischer) findet sich schon bei Lukian, der empfahl, vom Standpunkt des Hades aus zu schreiben. In der frühneuzeitlichen Satire *Gargantua et Pantagruel* von Francois Rabelais, in welcher der Topos der Verkehrung eine entscheidende Rolle innehat, tritt die Weisheit im Gewande der Narrheit auf, der Ernst verbirgt sich im Gelächter – ‚Das Lachen ist das Eigenste des Menschen, ist das Wesen des Humanen‘.⁵⁰ Das Rochieren, der Positionswechsel, die Umstülpung erscheint als Inversion des Himmels und des Klosters. Epistemon – der Wahrheitssucher – findet das Jenseits als eine Symbiose von Himmel und Hölle, in welcher alle früheren weltlichen und sozialen Verhältnisse *umgekehrt* sind, eine totale Inversion der verkehrten diesseitigen Welt. Die großen Figuren des Weltlichen müssen jetzt ihren Lebensunterhalt hart erarbeiten, Aeneas als Müller, Kleopatra als Zwiebelverkäuferin und Papst Alexander als Rattenfänger, der im Königsornat auftretende Diogenes verprügelt Alexander den Großen.⁵¹ Die Teufel treten als lustige Kerle (*whimsical men*) auf. Und es gibt wohl keinen besseren Platz, über den Teufel zu referieren, als Rom. Der Satan gilt Jean Paul als ‚die wahre *verkehrte* Welt der göttlichen Welt‘, als der ‚große Welt-Schatten‘ und scheinbar als der größte Humorist, der wahre *whimsical man*, der aber selbst wieder umgekehrt wird. Diese Selbstverkehrung beschreibt Jean Paul treffend in folgender Stelle: „Ungefähr vor drei Wochen hab‘ ich, der Teufel, auf der Redoute einige Zweifel gegen meine eigne Existenz [...] an den

⁴⁸ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, a.a.O., S. 129.

⁴⁹ Ebd., S. 200, 469.

⁵⁰ Köhler, Erich, *Die Abtei Thélème und die Einheit des Rabelais'schen Werks*, Darmstadt 1973.

⁵¹ Ebd., S. 299f.

Tag gelegt.“ Richter empfiehlt das Gegengift, es handelt sich um das berühmte Umkehren des Spießes (die Humoreske der Humoreske): „gegen den neuesten Anti-Egoismus des Satans, oder die Gründe, womit der Teufel in eigner Person an einem öffentlichen Orte seine Existenz abzuläugnen sich erfrecht hat“.⁵²

In der Erzählung *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz* beichtet der Teufel als größter Humorist und Lichtbringer bei einem Politiker, der diese Beichte dem Autor Jean Paul beichtet, der dann dem Leser ‚die Beichte einer Beichte beichtet‘. Bei der ersten dieser Beichten erschien der Leibhaftige leibhaftig und anständig gekleidet, ohne seine Insignien Horn, Huf und Schwanz, mit einem Ordensstern in Form des Morgensterns – der Satan ‚konnte sich sehen lassen‘.⁵³ Der arme Teufel fiel gar auf die Knie und gestand seine Sünden: Er sei zwar kein besonderer Heiliger gewesen, nur der beigeordnete Genius der Staatsmänner. Er sei ‚so gut wie die beste Welt‘, sein Großvater ‚zündete eintausendachthundertsieben Kriegsfeuer an, um sich warm zu halten durchs Kalt-Machen der andern‘.⁵⁴ Des Teufels Beichte versammelt viele solche Umkehrungen: Er wollte nicht weiter als Vater der Lügen gelten, so habe er den Staatsmann als Erben an Sohnes Statt angenommen: ‚Der *blaue Dunst*, den wir machten, ging als das größte Blaufarbenwerk im Lande.“⁵⁵ (Ein Schelm, wer hierbei an die heutige Politik denkt.) Schließlich und endlich beschließt der Teufel die höchste Buße, nämlich in den ‚frömmsten Leib und Geist‘ seines weder Tod- noch Mordsünden kennenden staatsmännischen Beichtvaters, in den Politiker zu fahren – und weg war der Teufel! Es blieb ein verlegener Politiker zurück, der sich mit der höchst dummen Einbildung plagte, dass er den Teufel im Leibe habe.⁵⁶ Ähnlichkeiten mit heutigen Politikern sind rein zufällig.

⁵² Jean Paul, *Unpartheiische Beleuchtung und Abfertigung der vorzüglichsten Einwürfe womit Ihre Hochwürden meine auf der neuerlichsten Maskerade geäußerte Meinung von der Unwahrscheinlichkeit meiner Existenz schon zum zweitemale haben umstossen wollen; auf Verlagen meiner Freunde abgefasset und zum Druck befördert vom Teufel*, in: Sämtliche Werke Abt. II. Erster Band, S. 927.

⁵³ Jean Paul, *Des Feldpredigers Schmelzle Reise nach Flätz mit fortgehenden Noten; nebst der Beichte des Teufels bei einem Staatsmanne*, in: Sämtliche Werke, Abt. I, Sechster Band, S. 69, 70 f.

⁵⁴ Ebd., S. 71.

⁵⁵ Ebd., S. 73.

⁵⁶ Ebd., S. 75.