

Romano Poci: *Philosophie, Kunst und Moderne – Überlegungen mit Hegel und Adorno*, Berlin: Xenomoi Verlag 2014. 447 S.

An Hegel kann ein Interpret auf zwei Weisen scheitern: Er bleibt dem Originaltext so stark verhaftet, dass er im Hegeljargon über Hegel schreibt, oder er interpretiert den Text mit einem fremden Begriffsapparat, wodurch vieles einfacher, aber eben auch unsinniger wird. Romano Poci ist in seinem Buch *Philosophie, Kunst und Moderne* das Kunststück gelungen, die zentralen Argumente der *Vorlesungen zur Ästhetik* zu rekonstruieren, ohne ihre gedankliche Komplexität zu simplifizieren.

Geglückt ist dieses Unternehmen vor allem deshalb, weil Poci die Hegel'sche Ästhetik anhand einer Leitfrage analysiert, die ihr immanent ist und zugleich für den zeitgenössischen Ästhetikdiskurs relevant wird: der Frage nach dem Weltbezug der Kunst. Von dieser systematischen Fragestellung her erklärt sich auch die Gliederung des Buches, das im Kern aus einer dreihundertseitigen Analyse der Hegel'schen Ästhetik besteht, die in eine Rahmenhandlung eingebettet ist. Den Ausgangspunkt bildet eine etwa fünfzigseitige Kritik an den Theorien der ästhetischen Erfahrung, wie sie hierzulande den Ästhetikdiskurs seit fast einem halben Jahrhundert dominieren und deren Defizit es ist, dass sie die Welthaltigkeit von Kunstwerken entweder überhaupt nicht (Rüdiger Bubner) oder nur affirmativ (Martin Seel) beschreiben können. Diese Diagnose motiviert Poci dazu, Hegels Ästhetik als ein mögliches Gegenmodell zu den Erfahrungsästhetiken zu lesen, wobei seine Kritik auch die performativen Ästhetiken einschließt, die unter diesem erfahrungsästhetischen Paradigma für eine Wende von der Werk- zur Ereignisästhetik plädieren. Das Buch endet mit einer fünfzigseitigen Untersuchung zu Adornos Ästhetik und Poci's eigenem Vorschlag, die moderne Kunst und ihren genuine Weltbezug mit Hilfe eines erweiterten Realismusbegriffs zu erfassen, sowie einem abschließenden Kapitel zu einem kritisch-hermeneutischen Philosophiebegriff, welcher dieser Untersuchung zugrunde liegt und auf den sie hinausläuft.

Der Hauptteil der Arbeit besteht aus einer wortgenauen Exegese von Hegels *Vorlesungen zur Ästhetik*, in welcher Poci schlüssig rekonstruiert, wie Hegel im Kontext seiner Philosophie das Verhältnis von Kunst und Welt für die unterschiedlichen Kunstepochen konzipiert hat; weshalb Poci sich hierbei nach wie vor an der Hotho-Edition orientiert, wird ausführlich begründet. Die besondere Qualität dieser Hegellektüre liegt darin, dass sie selbst noch die argumentative Substanz extrem kryptischer Passagen herauszuarbeiten vermag, was sicherlich nur möglich war, weil Poci (ein ehemaliger Theunissen-Schüler) die innere Logik der Hegel'schen Philosophie nachvollziehen kann und alle für die Ästhetik relevanten Stellen aus Hegels *Frühschriften*, der *Phänomenologie*, der *Wissenschaft der Logik* und der *Enzyklopädie* parat hält. Man kann sich bei dieser Studie immer darauf verlassen, dass der Sprache – die bei Hegel gern feiert – kein weiteres Fest bereitet wird, sondern dass der Gedanke, der sich hinter den dialektischen Formulierungen verbirgt, freigelegt wird. So vermag Poci auch in bemerkenswerter Klarheit das Potential und die Grenzen der Hegel'schen Ästhetik auf den Begriff zu bringen.

Als besonders aufschlussreich erweist sich der zweite Teil des Buches mit dem Titel »Das Ende der Kunst und die Kunst nach ihrem Ende«. Hier kann Poci den Nachweis erbringen, »dass für Hegel das Ende der romantischen Kunstform bereits in ihrem Anfang angelegt ist, ihre Auflösung ihrem Prinzip entspringt« (267). Auch lassen sich die abschätzigen Urteile, die Hegel über die Kunst seiner Zeit fällt, sehr gut nachvollziehen, wenn man Poci's Interpretationsperspektive folgt, die lautet: »Hegel depotenziert diejenigen Momente, welche [...] in der jeweiligen geschichtlichen Gegenwart unversöhnbar sind« (237). Letztendlich zeigt sich, dass es die »übermäßige Dominanz des christlichen Versöhnungsgedankens« (310) ist, welche die Hegel'sche Ästhetik normiert. So lassen sich dann auch solche Passagen nachvollziehen, die aus heutiger Perspektive willkürlich erscheinen, etwa Hegels harsche Absage an Jean Paul (275) oder weshalb »Figuren wie Goethes Werther oder die zerrissenen Charaktere von E. T. A. Hoffmann gleichsam zwangsläufig als subjektiv unmächtig und objektiv gehaltlos« (309) erscheinen oder warum Hegel – wider Erwarten – die niederländische Genremalerei des 17. Jahrhunderts lobt (276).

Vor allem verdienen jene Passagen eine weiterführende Diskussion, in denen Poci die schillernden Begriffe des »Humanus« und des »objektiven Humors« erörtert. Diesen Wortfindungen scheint ein Sinnüberschuss innezuwohnen, der sich, so die Idee, für das Verständnis zeitgenössischer Kunst produktiv machen ließe. Poci beschreibt zunächst einen Grundwiderspruch, welcher sich an der Hegel'schen Ästhetik beobachten lässt: »Die Gesamtkonzeption der *Vorlesungen* durchzieht [...] die Spannung zwischen Selbst- und Fremdbestimmung nachantiker Kunst: Diese wird einerseits in ihrer Eigenständigkeit wahrgenommen, andererseits aber gleichwohl normativ abgewertet und teilweise ausgegrenzt. Obwohl Hegel (wie niemand vor ihm) herausarbeitet, dass die romantische Kunst strukturell keine Kunst des Ideals mehr sein kann, bewertet er sie gleichwohl von diesem für sie externen Maßstab her. Letztlich kann er jenen Einzug des »Nicht-Idealen« nur als Substanzverlust, als Weg der Trivialisierung und der Auflösung begreifen« (239).<sup>1</sup>

Wie die Analyse zeigt, ist diese Abwertung der nachantiken Kunst, die bei Hegel insgesamt als »romantische Kunst« firmiert, seiner Ästhetik eingeschrieben. Kunst, die in die romantische Kunstepoche eingetreten ist, verliert danach prinzipiell das Vermögen, Gegenwart adäquat zu erfassen. Poci konstatiert: »Die Kunst, obzwar von allen Grenzen befreit, ist [Hegel zufolge] gerade nicht mehr in der Lage, die grundlegenden Stoffe und Intentionen der »neuesten Zeit« aufzugreifen bzw. zu verwirklichen« (292). Doch nachdem dies gesagt ist, führt Poci weiter aus:

Es ist eine produktive Inkonsequenz, dass es Hegel bei diesem negativ-destruktiven Befund nicht hat bewenden lassen wollen. Die Antwort, die er im letzten Gedankengang seiner Kunstformenlehre [...] gibt, fällt anders als erwartet aus. Denn nicht etwa entfaltet Hegel ein nachmetaphysisches Panorama ästhetischer Entgrenzung,

<sup>1</sup> Bei allen mit einfachen Anführungszeichen markierten Zitaten im Zitat handelt es sich um Hegel-Zitate von Poci, bei denen aus Gründen der Lesbarkeit die konkreten Literaturangaben zu Hegel weggelassen wurden.

keineswegs stellt er besonders prägnante Formen einer grundlegend depotenzierten, wesentlich unwesentlichen Kunst aus, in Ergänzung des Dualismus von (defizitärer) Abbild-Realismus und subjektivem Humor, den Extrempositionen des hier Möglichen. Vielmehr skizziert er den Ansatz zu einer modernen und gleichwohl metaphysisch relevanten Kunstform, dem sog. »objektiven Humor«, und bestimmt dabei den »Humanus«, das »Allgemeinmenschliche«, als »den absoluten Gehalt unserer Kunst«. An diesem Modus einer künstlerischen Gestaltung, die unter der Bedingung freigesetzter ästhetischer Subjektivität steht, macht sich nicht zuletzt das verschenkte Potential geltend, das in Hegels Überlegungen zur Kunst seiner Gegenwart, der anbrechenden Moderne, liegt (292f.).

Pocais Überlegungen zum »objektiven Humor« gehören zu den interessantesten Passagen seiner Hegel-Exegese, nicht zuletzt, weil sie auf einer Auslegung beruhen, die keineswegs evident ist. Der »objektive Humor« wird von Hegel nicht wie der »subjektive Humor« als Theoriebegriff eingeführt, sondern wird eher in einem metaphorischen Sinn gebraucht – die Rede ist an der von Pocai zitierten Stelle ja auch von einem »gleichsam objektiven Humor« (Hervorh. HL). Pocai sieht nun im »objektiven Humor« ein Potential für eine moderne Kunstauffassung eingekapselt, das von Hegel selbst nicht freigelegt wurde, das sich aber zeigt, sobald man den »objektiven Humor« im Sinne des Hegel'schen »Humanus als »absolutem Gehalt unserer Kunst« (299) interpretiert. Von diesem Ansatz her kommt Pocai zu dem Schluss: »Der objektive Humor erscheint als angemessene Form für die Gestaltung anthropologisch allgemeiner Gehalte, die ihrerseits partiell, je geschichtlich bestimmt sind, und sich dementsprechend als partielle, konkrete innerweltliche Erfahrungen manifestieren. Allerdings verlassen Hegels nähere Erläuterungen, die er anhand von Beispielen vornimmt, den Weg, den seine These an sich beschreitet, und bewegen sich geradewegs in die entgegengesetzte Richtung« (299). Bei den besagten Beispielen handelt es sich um die beiden Goethe-Gedichte *Wiederfinden* und *Willkommen und Abschied*, wobei das erste Gedicht (aus dem *West-östlichen Divan*) bei Hegel für den objektiven Humor steht (302). Pocai hingegen kommt in seiner historisch anthropologischen Lesart des objektiven Humors zu genau der entgegengesetzten Einschätzung: dieser zeigt sich für ihn eher im Gedicht *Willkommen und Abschied* (304).

Die Frage, die sich dem Leser sofort stellt, ist natürlich, ob Pocai den Sinn des objektiven Humors hier »besser als Hegel selbst« verstanden hat oder ob es Auslegungen dieses Begriffs gibt, die im Einklang mit Hegels angeführten Beispielen stehen. In einer Fußnote führt Pocai korrekterweise an, wie Hegel die Werke, die einen objektiven Humor zum Ausdruck bringen, selbst verstanden wissen möchte: »Hegel lobt die Abstraktion von jeder konkreten Situiert- bzw. Determiniertheit: »Überhaupt haben wir in den ähnlichen Produktionen dieser Art [wie aus dem *West-östlichen Divan*] keine subjektive Sehnsucht, kein Verliebtsein, keine Begierde vor uns, sondern ein reines Gefallen an den Gegenständen, ein unerschöpfliches Sich-Ergehen der Phantasie, ein harmloses Spielen, eine Freiheit in den Tändeleien

auch der Reime und künstlichen Versmaße [...]« (301, Anm. 639). Die Formulierung vom »harmlosen Spielen« erinnert in auffälliger Weise an zeitgenössische Charakterisierungen der postmodernen Kunst. Aus diesem Blickwinkel scheint der »objektive Humor« keineswegs ein Begriff zu sein, mit dem sich die Hegel'sche Ästhetik selbst übersteigt, sondern es wäre eher eine treffende Metapher für jene Werke, die in ihrer Erscheinungsform mitreflektieren, dass die Kunst an ein Ende gekommen ist. So wie die Kunst am Anfang des 19. Jahrhunderts sich mit dem Ende der schönen Künste konfrontiert sah, so reagierte die postmoderne Kunst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf das Ende der historischen Avantgarde mit ihrer Überbietungs- und Negationslogik. Der postmodernen Kunst, die ironisch mit den Versatzstücken der Kunstgeschichte spielt und sich als ein »Endspiel der Kunstgeschichte versteht, könnte man genauso einen »objektiven Humor« zuschreiben, wie dies Hegel in Bezug auf die Gedichte aus dem *West-östlichen Divan* getan hat.

Die Frage, ob Pocais »moderne Lesart« des objektiven Humors oder die eben skizzierte »postmoderne Lesart« mit der Gesamtkonzeption der Hegel'schen Ästhetik kompatibel ist, soll und kann in dieser Rezension nicht entschieden werden, aber es lässt sich die Stelle benennen, wo sich diese Frage vermutlich entscheiden dürfte: nämlich daran, wie die Rede von einer »partiellen Verinnigung in einen Gegenstand«, wodurch Hegel den objektiven Humor charakterisiert, genau zu verstehen ist. Es wäre eingehender zu prüfen, ob der Begriff des Partiiellen nicht überstrapaziert wird, wenn Pocai ihn im Sinne »anthropologisch allgemeiner Gehalte, die ihrerseits partiell, je geschichtlich bestimmt sind« (299), liest. Die Frage wäre auch für die Hegel-Forschung relevant, insofern Pocai sich hier ausdrücklich auf Untersuchungen von Dieter Henrich bezieht, der »seine Theorie moderner Kunst durchgehend und grundlegend an die – bei Hegel selbst Skizze gebliebene – Bestimmung des »partiellen« Charakters angeschlossen [hat]« (298). In einer Fußnote heißt es dazu noch erläuternd: »Anders (und darin eingeschränkter) als Henrich folgen wir einer produktiven Fluchtlinie der Hegelschen Diagnose. Unser vorrangiges Interesse gilt einem kritischen Realismus und dessen metaphysischem Überschuss« (298). Anzumerken wäre auch, dass Pocai sich in einem eigenen Kapitel (65–77) mit Henrichs kunstphilosophischem Hauptwerk *Versuch über Kunst und Leben* auseinandersetzt, das bislang kaum einmal derart ausführlich analysiert wurde.

Ganz gleich, ob es sich hier um eine immanent zulässige Auslegung des »objektiven Humors« handelt und der Begriff jenes theoretische Potential für eine moderne Kunsttheorie tatsächlich besitzt, oder ob sich Pocai (wie auch Henrich) nur produktiv von den entsprechenden Textpassagen haben anregen lassen, am Ende lässt auch Pocai die immanente Lektüre von Hegels Ästhetik hinter sich und wendet sich Kunsttheorien jüngerer Datums zu. Im vorletzten Kapitel seines Buches, das unter der Überschrift »Ästhetischer Realismus der Moderne« steht, entwickelt er nicht nur im Anschluss, sondern auch in Abgrenzung zu Hegel und in kritischer Auseinandersetzung mit Adorno »einen Begriff von moderner welthaltiger Kunst«. Auf der Grundlage eines erweiterten Realismusbegriffs, der sowohl einen »expliziten«

als auch einen »impliziten Realismus« umfasst, wird die gängige Unterscheidung von »Realismus« und »Ästhetizismus« unterlaufen, so dass dieser Begriff nun sowohl die engagierte Lyrik eines Bertolt Brecht als auch die hermetische Lyrik eines Paul Celan umfasst. Zwar ist der Gedanke, dass nicht nur Kunstwerke, die sich selbst als realistisch beschreiben, einen Realitätsbezug haben, sondern dass sich dieser selbst noch an den ästhetizistischsten und hermetischsten Werken finden lässt, überzeugend. Doch es ist zu bezweifeln, dass sich die Welthaltigkeit von moderner Kunst durch eine bloße Erweiterung des Realismusbegriffs erfassen lässt. Der Realismus ist genauso ein Ismus wie der Kubismus, der Serialismus oder der Expressionismus, er befindet sich auf der gleichen kategorialen Ebene wie alle anderen Ismen der Moderne und ist als philosophische Kategorie und Überbegriff entsprechend kaum geeignet, alle anderen Ismen unter sich zu befassen. Zudem ist der Weltbezug der Kunst heute um vieles kontingenter und freier als zu Hegels und Adornos Zeiten; er lässt sich nicht länger über Kunststile oder Ismen limitieren, sondern ist – dies wäre das historische Erbe der Konzeptkunst – durch je spezifische Konzepte definiert.

Pocais anspruchsvolle Monografie liefert wohl die beste Analyse der Hegel'schen Ästhetik, die es zur Zeit gibt, wenn man die Klarheit der Argumentation, die Komplexität der Rekonstruktion und die Aktualität des Ansatzes zum Maßstab nimmt. Sollte sich der Ästhetikdiskurs demnächst wieder mehr für die konkreten Weltbezüge der zeitgenössischen Kunst interessieren, dann dürfte dies auch mit einem verstärkten Interesse für Hegels Ästhetik einhergehen – und für diesen Fall ist *Philosophie, Kunst und Moderne* ein wegweisendes Buch.

Harry Lehmann

K. Ludwig Pfeiffer: *Fiktion und Tatsächlichkeit – Momente und Modelle funktionaler Textgeschichte*, (= Sammlung Flandziu N° 1), Hamburg: Shoebox House 2015. 271 S.

Manche Fragen sind offensichtlich niemals abschließend zu beantworten: Die Probleme der Imagination und der Erfindung in ihrem Verhältnis zur Nachahmung bzw. Wirklichkeit beschäftigen Dichtungstheorien, seit es sie gibt, und vielleicht sind diese Probleme daher auch gar nicht auf Lösung bedacht, sondern schlicht die Voraussetzung, dass es so etwas wie ein Reden über Literatur überhaupt geben kann.

Das ist bewusst grundsätzlich formuliert, weil mit K. Ludwig Pfeiffer ein vielgelesener und bewandeter Autor ein Buch vorgelegt hat, der sich auf ebenso prinzipielle Weise weigert, unterhalb dieses Anspruchs anzusetzen: Seit Jahrzehnten publiziert Pfeiffer Überlegungen, die anstelle der fachspezifischen Flucht ins literaturwissenschaftliche Spezialistentum (aber auch im Gegensatz zu systemtheoretisch ernüchterten Funktionsanalysen von Kunst) aufs Ganze setzen – und dieses Ganze meint in einem anthropologischen Sinne die vielfältigen ästhetischen, analytischen, emotionalen, körperlichen und sozialen Dimensionen des Erlebens von Kunstwerken.

Der Zusammenhang dieser Dimensionen wurde in *Das Mediale und das Imaginäre* 1999 mit Blick auf das Spektakuläre intermedialer Inszenierungen von Hogarths Kupferstichen bis zur japanischen Oper entfaltet. Inwiefern ist er aber auch für die vermeintlich so scholastische Frage nach der Relation von Dichtung und Wahrheit relevant, die in der Spielart *Wahrheit und Erfindung* erst vor wenigen Jahren einer gewichtigen Monografie von Albrecht Koschorke den Titel geliehen hatte? Die Antwort lautet: Weil es Pfeiffer gelingt, mit dem Begriff der »Tatsächlichkeit« ein neues Konzept in die Debatte einzubringen – was angesichts von deren bald zweieinhalbjahrtausende währenden Dauer schon für sich genommen eine eindruckliche Leistung ist.

»Tatsächlichkeit« meint bei Pfeiffer nicht die Abbildung der Wirklichkeit in fiktionalen Texten, sondern den Rezeptionseffekt ihrer Evidenz, der auf diese Weise an der Welt- und Geschichtswahrnehmung lesender Subjekte konstitutiv beteiligt ist – und zwar unabhängig von faktualen Wahrheitswerten sowohl in der empirischen Welt als auch in den erschriebenen Textwelten: »Mein Unternehmen möchte Tatsächlichkeit zu einem geisteswissenschaftlichen Schlüsselbegriff erheben, um mit ihm der komplementären Kurzschlüssigkeit der gemeinhin die (erzählende) Literatur kennzeichnenden Fiktionalität wie auch des kulturellen Irläufers »Tatsache« gegenzusteuern. Dann aber müssen Elemente der Evidenz, mithin (auch) des Imaginären verstärkt werden.« (51)

In diesem »mithin« steckt das theoretische Angebot von Pfeiffers terminologischer Neuerung: Evidenzeffekte stehen Produkten der Einbildungskraft nicht etwa entgegen, sondern ruhen vielmehr auf ihnen, und genau aus diesem Grund ist die fiktionale Literatur ein bevorzugter Schauplatz der Erzeugung und Wahrnehmung von Tatsächlichkeiten. Natürlich könnte man sich für die Erläuterung der Realitätswirkung von Erfundenem auch an neurobiologische Beschreibungen von Wirklichkeitskonstruktionen halten, und Ludwig Pfeiffer kennt diesbezüglich tatsächlich keinerlei methodische Berührungsängste. Die heutige Neurobiologie konzeptualisiert aber lediglich, was seit jeher Kern ästhetischer Verfahren gewesen und darin zu sehen ist, daß bei den Rezipienten von Literatur – ob als einsame Lektüre oder Besuch eines Theaters – der Körper als unhintergebar Ort von Wahrnehmung, Kommunikation, Affekten und Schmerzen sowohl adressiert als auch vorgeführt wird. Und gerade wenn man der konstruktivistischen Meinung ist, derartige Körpererlebnisse seien bloße Bewusstseinsprojektionen, zeigt sich, dass die empirische Inexistenz dieser Körper in fiktionalen Texten der Evidenz der narrativen Effekte gerade keinen Abbruch tut, sondern die »Tatsächlichkeit« solcher Projektionen nur um so deutlicher unterstreicht.

Auf diese Weise kann Pfeiffer sowohl an Hans Blumenbergs frühe (nachmals von Niklas Luhmann gesellschaftstheoretisch verallgemeinerte) romantheoretische Überlegungen zur inneren Konsistenz kontingenter Weltentwürfe anschließen als auch an Koschorkes erwähnte *Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*, die ebenfalls davon ausgehen, dass narrative Strukturen zwar nicht nur literarisch, sondern auch epistemologisch und sozial strukturbildend sind, als Erzählungen zugleich