

Hegels Ästhetik der Malerei –

Die Wiederentdeckung der niederländischen Malerei des Goldenen Zeitalters

Klaus Vieweg (Jena)

Was verbindet Hegel mit Rembrandt und Co.? Was sind die gewichtigen Berührungspunkte zwischen dem Großmeister des modernen Philosophierens und der niederländischen Malkunst, zwischen der Koryphäe moderner Philosophie und den Virtuosen solcher Malerei? Warum erkennt der Philosoph als herausragender Vertreter der Schule des Deutschen Idealismus, des goldenen Zeitalters der neuzeitlichen Philosophie, in den Gemälden Rembrandts und der holländischen Schule des Goldenen Zeitalters eine Größe von Geist und Freiheit, eine Revolution in der Malerei, die Modernität dieser Malkunst? Warum opponiert Hegel gegen die noch im 19. Jahrhunderts dominanten Diskreditierungen dieser Malschule als ‚Kleinmeister‘, die angeblich nur ‚Kleinmalerei‘ pflegen, und sieht in ihnen die Großmeister der Farben und des Lichtes auf den Leinwänden? Wieso faszinieren Hegel solche Bilder von stolzen Bürgern, von Gemüse- und Heringsverkäuferinnen, Armen und Bettlern, von Landschaften und holländischen Mühlen, von Bauern bei der Ernte und im Wirtshaus, von Klavier spielenden Frauen, von Kanälen mit Schlittschuhläufern, von Blumensträußen und Frühstückstischen, von einer Maus in der Mausefalle mit Speck und Dreck (GW 28,1, 435) – von Darstellungen scheinbar banaler Szenen des alltäglichen Lebens?

Hier findet sich ein beeindruckendes Exempel für Hegels Beschäftigung mit der Kunstwelt, die ‚das ganze Gebiet der Kunst mit eigentümlichen Geist durchdringt‘. Damit stürzt endgültig die bereits 1844 von Karl Rosenkranz abgewiesene Legende über Hegel als ‚dürrem abstrakten Logiker ohne Sinn für die Werke der Phantasie‘.¹ Hegel zelebrierte nicht nur das ‚Grau-in-Grau‘ des logischen Begriffs, es sah in der Kunst einer der Formen der höchsten Selbstvergewisserung des Menschen und war fasziniert von den Farbenzauberern. „Für Musik war er leidenschaftlich eingenommen; für Malerei besaß er einen angeborenen Blick. In der Poesie war er überall zu Hause und für Architectur und Sculptur hatte er wenigstens die offenste Empfänglichkeit, die er beständig fortzubilden suchte“.²

Paradigmenwechsel in Ästhetik und Kunstgeschichte

Im Zentrum der Überlegungen steht ein Paradigmenwechsel in der Ästhetik und der Kunstgeschichte der Malerei, Hegels Überwindung des antiken Klassizismus im Gefolge von Winckelmann und des christlichen Romantizismus vom Typus Friedrich Schlegel – dies war Stephen Houlgate zufolge ‚a subtle account of the nature of painting as such‘, a philosophical account of the art of painting’.³ Den *Grundimpuls*, den *theoretischen Hauptanstoß* für die Wiederentdeckung, einer *rediscovery*, *re-evaluation* oder *recovery of reputation* der niederländischen Malschule des 17. Jahrhunderts (*Dutch Golden Age*)

gab Hegels Kunstphilosophie, in der speziell die Landschafts- und Genregemälde als Muster moderner Kunst eingeschätzt werden. Die holländische Malerei der ‚späteren holländischen Schule‘ (Kehler, 152) ⁴ erfuhr durch Hegel die entscheidende philosophisch-ästhetische Rehabilitation und Legitimation, er betont „die Freiheit des niederländischen Stils“ (Heimann 49). Auf diese bahnbrechende ästhetische und kunstgeschichtliche Anerkennung folgten dann genau im Hegelschen Geiste die theoretisch kraftvollen Studien der Vertreter der Berliner Schule der Kunstgeschichte Gustav Friedrich Waagen, Franz Kugler, Carl Schnaase und Heinrich Gustav Hotho. ⁵ Die genannten Berliner Kunsthistoriker gelten als die bedeutendsten Gründer der akademischen Disziplin der Kunstgeschichte als Wissenschaft und haben ihren Hintergrund in Hegels Philosophie der Kunst und deren Ästhetik der Malerei, in diesem Sinn hat der renommierte Kunsthistoriker Ernst Gombrich Hegel als „Vater der Kunstgeschichte“ bezeichnet.

*

In seinen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst und anderen Dokumenten erwähnt Hegel einige Maler des Goldenen Zeitalters namentlich: Rembrandt, Anthonis van Dyck, Adriaen van Ostade, Gerard (Gerrit) Dou, David Teniers, Gerrit van Honthorst, Jan Steen, Jan van Goyen, Aert van der Neer, Philips Wouwermann, Gerard ter Borch (Terborch), Paulus Potter und Nikolaes Berchem; implizit wird auch über Motive und Szenen auf weitere Künstler und Gemälde angespielt,

hier nur ganz wenige Beispiele: Seestürme bei Ludolf Backhuysen und Johann Peeters, das ruhige Meer von Aelbert Cuyp, Jacob van Ruisdaels Wasserfall, Frucht- und Tierstücke von Johann Huysum, Davidz de Heem, Willem van de Velde, Jan Weenix, Abraham Mignon, Rahel Ruysch, das Zahnausziehen bei van Honthorst, Dou und Steen, Ernteszenen bei van Goyen und Breughel dem Älteren (Heuernte, Kornernte), die bäuerliche Armut bei Ostade. Mit seiner substantiellen Wertschätzung der niederländischen Schule erwarb Hegel das Verdienst, gewichtige Argumente gegen die damals dominante Herabsetzung dieser Richtung und damit Bausteine für eine moderne ästhetische Theorie der Malerei vorzulegen, im Sinne einer ‚Wissenschaft, die auf den ‚Begriff der Dinge‘ zielt (GW 28, 1, 164), die Ästhetik und Kunstgeschichte zu verbinden vermag.

Das Fundament für diese Philosophie der Kunst und damit auch der Ästhetik der Malerei ist der Begriff der Schönheit, die Idee des Schönen. Im Kontext der explizit an Aristoteles anschließenden Schärfung des Verständnisses von Nachahmung (Mimesis) zielt Hegel zunächst darauf, Schönheit als Gegenstand einer Philosophie der Kunst zu *beweisen*. „Jede Wissenschaft hat ihren Gegenstand. Daß solcher Gegenstand *ist*, ist zuerst zu beweisen, dann wie soll er beschaffen sein, .d.h. was er ist“. Bei ‚*nichtphilosophischen* Wissenschaften‘ werde der allgemeine Gegenstand nicht bewiesen, sondern nur aufgewiesen‘, etwa in Mathematik oder Physik, dort werde nicht gezweifelt, ‚ob ein Dreieck da ist‘ oder ob ein physikalischer Körper vorhanden ist. (Heimann 10).

In *philosophischen* Wissenschaften wie der Ästhetik geht das Ganze ‚aus dem Begriff hervor‘, hierzu müssen die Einseitigkeiten der ‚abstrakten platonischen Idee‘, der abstrakten Auffassungen der Idee des Schönen sowie die Positionen bloßer Partikularität, die ‚Richtungslosigkeit des Empiristischen‘ überwunden werden. Der ‚eigentlich Begriff, so Hegel im Rekurs auf Aristoteles, muss die Mitte sein, als *konkreter* Begriff das Wissen der partikularen Bestimmtheiten mit dem Metaphysisch-Philosophischen verbinden (Heimann 10). Es handelt sich um die Synthese der realistischen und konstruktionistischen Dimension von Kunst, worin „Finden und Machen, unsere Entdeckung der Welt und unsere Bearbeitung der Welt eines sind.“⁶ Das Vorfinden der Welt als vorausgesetzter, als selbständiger Natur und das Setzen der Natur, das Erzeugen dieser als einer vom Subjekt gesetzten, als seiner Welt, müssen als Einheit gedacht werden, sind „eins und dasselbe“ – ein Grundgedanke von Hegels Idealismus. Diesem kommt auch auf dem Feld der Ästhetik Geltung zu, speziell in der Behandlung der *Werke* der Kunst als Formen der *zweiten Natur*, des *Geistes*.⁷ In seinen Anmerkungen zu dem von ihm übersetzten *Versuch über die Malerei* von Denis Diderot (1799), Hegel war mit diesem Text vertraut, verwendet Goethe den Topos von der *zweiten Natur*: Der Künstler gibt der Natur ‚eine zweite Natur, eine gefühlte, gedachte, eine menschlich vollendete zurück‘. Auch konnotiert der Dichter diese mit der Rede vom Geist, ‚nährend, bildend und erhebend für den Geist‘ – das ‚nächste Wirken des Geistes ist, den Geist hervorzurufen‘.⁸

Kunst fixiert die ‚höchsten Momente der Naturerscheinungen‘, schafft so eine zweite Natur und kann somit nicht als genaue Nachahmung der Natur verstanden werden.⁹

Christlich-deutsche Mythomanie in der romantizistischen Ästhetik und Hegels Konzeption der modernen Kunst als freie Kunst

Hier soll zunächst die Aufmerksamkeit auf den Kontrast zwischen den Positionen der Romantiker Wackenroder, Tieck und Friedrich Schlegel einerseits sowie Hegel und den Protagonisten der Berliner Schule der Kunstgeschichte andererseits gelenkt werden. Dies erscheint an dieser Stelle höchst relevant, insofern Wackenroder schon in den 90-er Jahren des 18. Jh. sowohl Schloss Pommersfelden als auch Nürnberger Sammlungen anschauen konnte und dies als Schlüsselerlebnisse für die frühromantische Weltsicht, als Fundament für ihr neues ästhetisches Muster verstanden – Wackenroders erwähnter Reisebericht mit Bildbeschreibungen und die späteren *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*¹⁰ sowie Tiecks Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* sind hierfür relevant.

Im Zentrum stand das Gemälde „Madonna mit Kind“. Wackenroder spricht in seinen ersten Beschreibungen immer noch von im klassischen Ton von „Göttin“ und „griechischer Originalschönheit“, zugleich beginnt die Umdeutung von Raffaels Vorbild der antiken Meergöttin Galatea (Villa Farnese) ins

Christliche, in die christliche Gottesmutter.¹¹ Jedenfalls gilt Raffael mit der Pommersfeldener Madonna für Wackenroder als der ‚allervortrefflichste, göttliche Maler‘, in einer Art Religions-Kunst oder Kunstfrömmigkeit wird dann später der christliche-religiöse Gehalt entscheidend.¹² Die Gunst des Himmels erleuchte das Innere des Menschen mit höherer Offenbarung, Kunst als Offenbarung des Heiligen.¹³ Die Rezeption, der Genuss solcher Werke verlange religiöse Andacht, schweigende Demut, gleiche einem religiösen Gebet, einem Gottesdienst.

Die fundamentale Kluft, die prinzipielle Diskrepanz zwischen romantischer und Hegelscher Sicht springt ins Auge, folgende bekannte Stelle aus Hegels *Ästhetik-Vorlesungen* scheint sich auch auf Wackenroders Programmatik einer neukatholischen Religionskunst und die Anbetung der Pommersfeldener Madonna zu beziehen: Auch wenn Gottvater, Christus oder Maria ‚noch so würdig und vollendet dargestellt werden – es hilft nichts, unser Knie beugen wir doch nicht mehr‘ (TWA 13, 140). Diesen Kontrast haben bereits der Niederländer Gerard Dou *Ihr Kind stillende Mutter*, Adriaen Ostade mit *Mutter und Kind* im Goldenen Jahrhundert und später im 19. Jahrhundert der Franzose Auguste Renoir mit seinem Gemälde *Mutter mit Kind* verbildlicht.

Kunst und Religion gelten dann als zwei präzise zu unterscheidende Sphären des absoluten Geistes, was bei Wackenroder der ‚heilige Feyertag‘¹⁴ ist, wird bei Hegel zum ‚Sonntag des Lebens‘. „Es ist eine der größten Institutionen,

daß im gewöhnlichen bürgerlichen Leben die Zeit verteilt [ist] zwischen Geschäften des Werktags, den Interessen der Not, des äußerlichen Lebens [wo der] Mensch versenkt [ist] in die endliche Wirklichkeit, - und einem Sonntag, wo der Mensch sich diesen Geschäften abtut, sein Auge von der Erde zum Himmel erhebt, seiner Ewigkeit, Göttlichkeit seines Wesens bewußt wird. (TWA 10, 412).

Die Stille des Sonntags steht Hegel zufolge dem Werktag des Lebens, dem lauten Lärm des Alltages und seiner betäubenden Geschwätzigkeit entgegen. Alle beschränkten Interessen der Endlichkeit, alle Formen dieser Sorge werden am Tage des Feierns, des Sabbats zurückgelassen. Losgebunden vom Versenktsein in das nimmermüde endliche Treiben wird das geistige Auge jetzt der Härte des Werktages enthoben, eines Werktages, der jedoch *keinesfalls* geist- und gottverlassen ist, denn die Gesamtheit seiner Handlungen macht den Kern des Menschen aus und verlangt die Repräsentation in den Werken der Kunst. (TWA 16, 12-16) Auch geben die Menschen ihr Tun nicht etwa preis, sie ändern nur die Art ihres Tätigseins, sie verfolgen jetzt eine Art von Geschäft, das von der Sorge des Alltags losgebunden und frei ist, genießen den Sonntag der Muße in vielfältigen Facetten.

Man flaniert in den Regionen und Sphären des absoluten Geistes, in Kunst, Religion und Philosophie, in den substantiellen Vergewisserungsformen, in welchen die Menschen ganz und vollständig bei sich selbst sein, mit anderen Worten frei sein können. Man lässt die Welt der Sorge dahingestellt sein, Hegel zufolge „ein ganz unbefangenes, leichtes, unscheinbares Fortschlendern, das in

seiner [scheinbaren und vermeintlichen] Unbedeutendheit gerade den höchsten Begriff von Tiefe gibt“.

Ein „reines Gefallen an den Gegenständen, als unerschöpfliches Sich-Ergehen der Phantasie, als harmloses Spielen, als eine Freiheit in den Tändeleien“ (TWA 14, 231). Dies kann auch auf die spätere holländische Malerei bezogen werden, *vermeintliche* Unbedeutendes, *scheinbar* Belangloses liefert höchste Tiefe und reines Gefallen an den Gegenständen. Es artikuliert sich eine Innigkeit und Froheit des Gemütes, welches mit dieser Heiterkeit des Gestaltens uns hoch über alle Verflechtung in die Beschränktheit der Realität hinauszuhoben vermag¹⁵, worin somit der Sonntag des Lebens zelebriert wird. „Das 17. Jahrhundert, so hat ein holländische Autor einmal geschrieben, wirke auf den Bildern [...] wie ein einziger langer Sonntag.“¹⁶

Hegel profiliert sich als entscheidender intellektueller Gegenspieler von Romantik und deren Forderung nach einer neuen Mythologie und stellt sich entschieden gegen jeglichem Vergangenheitskult und Mythomanie. Er pflegt keinesfalls Ignoranz oder Geringschätzung gegenüber dem Vergangenen, preist die Meisterstücke der vorherigen Malkunst. Aber er plädiert gegen ein bloßes Konservieren des Tradierten und für einen freien, offenen Blick auf den Geist der modernen Zeit, für die Beachtung eines *neuen Inhalts*, eben für die Aufhebung des Überkommenen in der Einheit von Bewahrung und Überwindung, dies gilt auch hinsichtlich der Malkunst. Hegel wendet sich gegen die bloße Konservierung eines ‚authentischen‘ Alten.

Als *Kriterium* gilt ihm die Positionierung zur niederländischen Malkunst des Goldenen Jahrhunderts als einem Paradigma für den künstlerischen Ausdruck modernen bürgerlichen Selbstverständnisses, eines *neuen Gehaltes* der Kunst.

Dies richtet sich gegen Schlegels Vorwurf der Degeneration und Platttheit. Die niederländischen Genremalerei habe Schlegel zufolge »[...] alle nur denkbaren einzelnen Bestandteile eines vollständigen Gemäldewerks, aus ihrem lebendigen Zusammenhange heraus[gerissen], und dann nicht bloß Landschaft und Portrait, sondern Küchen- und Speisekammergemälde, Jagd- und Hundegetümmel, Frucht-, Blumen- und Viehstücke, Stillleben und Kirchenperspektive, häusliche Schauplätze und scherzhafte Karikaturen, Schlachtenmalerei und halbkomische Volksgemälde, in bunter Abwechslung isoliert behandel[t], und zur höchsten technischen Vollkommenheit [gesteigert], bis endlich in diesem chaotischen Gewirre von knechtischer Nachahmung aller möglichen rohen Naturgegenstände, die Kunst zur bloßen Technik herabgesunken und ihre ursprüngliche Idee ganz verloren gegangen war.“ Hegel spielt genau auf die Schlegelsche These, dass sich die Holländer an ‚gemeine Gegenstände‘ gemacht haben. Hegel betont dezidiert gegen die Romantizisten, dass die Niederländer keineswegs die ‚gemeine Natur‘, ‚gemeinen Stoff‘ verbildlicht haben, sondern das Leben, ihre Tätigkeit im Kleinen und Großen‘, die ‚Freiheit des niederländischen Stils‘ wird herausgehoben (Heimann 48f.).

Zweite Natur statt banale Nachahmung

Aus Hegels Sicht gelten die Malerei, die Musik und die Poesie als die prägenden Formen der romantischen, modernen Kunst. Letztere habe „das Höchste erreicht“, sie sei nur mangelhaft, weil die Beschränktheit der Kunst sie dazu macht (Kehler 28) Der berühmte und oft zu Unrecht gescholtene Topos vom *Ende der Kunst* gründet sich in der welthistorischen Triade *natürliche* Geistigkeit – *schöne* Geistigkeit – *freie* Geistigkeit.¹⁷ Hegel verweist auf das ,zu Grunde liegende Verhältnis des Begriff und der Realität: Im Symbolischen als erste Stufe ist es geprägt von der Unangemessenheit von Inhalt und Form, vom ,Streben nach anpassender Gestaltung; im Klassischen, der zweiten Stufe, von der ,Adäquation des Begriffs und der Realität‘ und im Romantischen als *letzter* Stufe, vom ,Hinausgehen über diese klassische Einheit mit der ,Entzweiung des Begriffs und der Realität‘ (GW 28,1, 130f.), einer neuen Unangemessenheit, in welcher Symbolisches und Klassisches spannungsvoll sich verbinden. In diesem systematischen Aufbau kann keine qualitativ höhere ,*vierte*‘ oder *weitere* Stufe Platz haben. Die ,letzte Stufe ist der Geist an und für sich, und dies ist die Stufe der modernen Kunst“. Die für die Malerei *paradigmatische* Formation des ,*letzten* Ausgangpunkts der Kunst‘ sieht Hegel ,in der neuesten Kunst, in der niederländischen Schule‘. Dabei verwendet er wie auch in anderen Passagen ,modern‘ und ,romantisch‘ synonym.

Zum Verständnis dieses letzten Paradigmas, der modernen Kunst als *freier* Kunst, als Kunst der *Freiheit* wäre kurz auf Hegels Begriff des Kunstschönen, des Ideals, einzugehen, den drei verbundenen Dimension des Ideals als solchen, als Kunstwerk und der hervorbringenden Subjektivität des Künstlers. Diesen Überlegungen schickt Hegel nicht zufällig direkt seinen neuen, innovativen Freiheitsbegriff voraus: ‚Der Begriff und konkreter noch die Idee ist das in sich *Unendliche und Freie*‘, der Begriff, der sich durch seine ihm gemäße Realität ganz hindurchzieht, daß er darin nur sich selbst hat und an ihr [am Kunstwerk] nichts anderes als sich selber hervortreten läßt‘. Der Geist ist dem Anderen seiner selbst, im Kunstwerk, bei sich selbst, somit im Hegelschen Sinne frei. Der menschliche Geist kann ‚tausendäugig‘, die unerschöpfliche Vielfalt schauen und ‚kunstschön‘ gestalten, umgekehrt ist das geschaffene Werk ein ‚tausendäugiger Argus‘, eine Manifestation, worin sich die freie Seele zu erkennen gibt (TWA 203f.) Der Geist tritt mit dem vom Künstler kreierten Werk in die Äußerlichkeit, Endlichkeit und Beschränktheit hinein, und drückt dieser zugleich den Stempel seiner eigenen Freiheit und der freien Rückkehr zu sich selbst auf. das Äußere muß mit einem Inneren zusammenstimmen, das in sich selbst zusammenstimmt und eben dadurch sich als sich selbst im Äußeren offenbaren kann. Die Kunst steht in der Mitte, worin das nur Äußerliche und nur Innerliche zusammenfallen‘ – so wird das Kunstschöne, das Ideal konstituiert, das ‚im Äußerlichen mit sich selbst zusammengeschlossen frei auf sich beruhend‘ ist.

Die Malerei bewege sich ‚zwischen den Extremen des Idealen und dem der gemeinen Wirklichkeit‘, als Kunst der Darstellung des Besonderen nähere sie sich der unmittelbaren Wirklichkeit, aber so, dass sie „nicht zur bloßen“ Nachahmung“ herunterfällt (Carové 396f). Während einerseits das ideale Prinzip sich an der Form der Schönheit hält und die Farbe nur ‚dienend‘ und eben ‚nicht für sich Zweck‘ sei, droht andererseits das geistlose Prinzip der bloß nachahmenden Partikularität zur Banalität und Platttheit zu führen. Die Natur der Malerei liege darin, beide Seiten ‚in sich zu vereinigen‘ – die Malerei muss diesen ‚Gegensatz an ihr selbst haben‘ (ebd. 398).¹⁸ Der ‚Widerstreit des Besonderen und Idealen ist auf wahrhafte Weise zu schlichten‘, in der modern-romantischen Malerei werde beides, das Ideale und Besondere vereinigt und in ihr wird ‚erst eigentlich gemalt‘, Malerei ist so erst in der modernen, romantischen Form eigentliche, wahre Malerei, die Idealität hat ‚das Besondere an ihr selbst‘ – das Geistige in seiner *Besonderheit* (Carové 398). Mit der *freien* Geistigkeit ist ein Fundament konstituiert, von dem aus sich Modernität, d. h. eigentliche humane Existenz erst zu entfalten beginnt. 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* – „in ihrer Freiheit ist die schöne Kunst erst *wahrhafte Kunst*“. (Ästh 13, 13).¹⁹

Im § 124 seiner Rechtsphilosophie zählt das Romantische explizit zum Recht der *Besonderheit und der freien Subjektivität* als dem Prinzip der modernen Welt.

Statt des Kampfes mit ‚äußerlichen Drachen und lernäischen Schlangen‘, kommt der Kampf mit den inneren Drachen und Schlangen des Subjektiven zur Darstellung, statt klassisch-natürlicher Heiterkeit geht um die Freiheit und Heiterkeit des Geistes, statt klassischer stiller Größe um das seelenvolle, innere, höhere Ideal (TWA 15, 41). Im Romantischen erhält der gesamte Inhalt der äußeren Welt die Berechtigung und Freiheit, für sich dargestellt zu werden, er wird in seiner Eigentümlichkeit und Partikularität ausgedrückt. Die innere Geistigkeit findet in *allen* Gegenständen ihre Darstellung – *alle* Lebenssphären und Erscheinungen, das Größte und Kleinste, das Unsittliche und Böse, das Widerwärtige und Hässliche sind legitime Gegenstände der Kunst (TWA 14, 221)

Die moderne Malerei repräsentiert ein Muster für das Prinzip der *Besonderheit* und der *freien Subjektivität*, sie zeigt einen ‚ganz anderen Geist, andere Empfindungs- und Veranschaulichungsweisen‘, womit ‚im Äußerlichen volle Innigkeit‘ ausgedrückt werden kann. Diese ‚Innigkeit im *Besonderen*‘, die ‚tief eingeprägte *Besonderheit des Charakters und des Charakteristischen*‘ wird zum grundlegenden Inhalt, die *Partikularisation* und *Vereinzelung* generiert eine ‚weitschichte Mannigfaltigkeit‘ der Malkunst (TWA 15, 33-40). Das Ideal gilt hier als „wirklich und gegenwärtig“ (TWA 15, 45). Der Malkunst schreibt Hegel eine herausgehobene Bedeutung hinsichtlich Gegenwärtigkeit und Lebendigkeit zu, gegründet auf Anschauung und Bildlichkeit ²⁰, Flächenkontur, Kolorit und Licht, auf die ‚*anschauliche Besonderheit*‘ (TWA 13, 213).

Mit dem Übergang zur zweiten und dritten Formation romantischen Malens wird bezüglich der Gegenstände eine Art Säkularisierung, ein Verlassen des explizit Religiösen konstatiert, zum einen die Natur- und Landschaftsmalerei, zum anderen die sogenannte Genremalerei als bildnerische Gestaltung des Alltäglichen.²¹ Hegel konstatiert das ‚gänzliche Sicheinleben ins Weltliche und Tägliche‘ und das damit verbundene ‚Auseinandertreten der Malerei in die verschiedensten Darstellungsarten‘ (TWA 15, 127). „Ein Blumenstrauß und die Vorstellung des jüngsten Gerichts sind große Extreme.“ (Kehler 186) Hinsichtlich der Rede des Weges vom Blumenstück bis zum jüngsten Gericht unterscheidet Hegel zwischen den früheren und den späteren Niederländern. Besonders für die spätere holländische Schule finden sich Superlative, eine kaum zu überbietende Wertschätzung und besonders die entscheidende ästhetische Begründung dafür. Für diese Hommage stehen folgende Stellen: Die holländischen Meister haben ‚den Kreis der Kunst ins Unendliche ausgedehnt‘ (Kehler 152), den ‚großen Kreis der Mannigfaltigkeit für die Malerei am bestimmtesten durchlaufen, von den religiösen Darstellungen über die großen historischen Kompositionen, der Porträtkunst sowie der Landschafts- und Genremalerei gelingt es unter virtuoser Beherrschung des Kolorits. Speziell die Genremalerei erfährt exorbitante Auszeichnung: Sie werde ‚von Holländern bis auf die Spitze der Vollendung geführt‘, die Meisterstücke beweisen ‚die höchste Kraft der Anziehung‘ (TWA 13, 222) – ‚wenn man wissen will, was Malen ist, so muß man dieses Bildchen ansehen‘ und muss dann ausrufen: ‚*Der kann malen.*‘ (TWA 14, 226)

Es gelingt die brillante, geniale Darstellung des ‚Sonntags des Lebens‘²² – ‚eine Magd, die Milch ausgießt, war Motiv genug‘.²³ Vermeer schönstes Bild ist für Waagen ‚in im vollen Sonnenlicht genommenes Mädchen, welches Milch übergiesst‘.²⁴

Was hat, so Hegel, die Holländer zu dieser Meisterschaft geführt? Hier sollen Grundlinien der Begründung skizziert werden, eine genuine Aufgabe für eine *Philosophie* der Kunst. Stichworte hierbei sind Freiheit, Subjektivität, Gegenwärtigkeit und Lebendigkeit. Die Bestimmung der Malerei liegt in der abstrakten Bestimmung der Besonderheit und die Form der Malerei in der Form der Lebendigkeit, letztere darf nicht oberflächlich als bloße Natürlichkeit genommen werden. Natürliche Gegenständen sind nicht zwingend lebendig, es geht um geistige Lebendigkeit, nicht um ‚kleinliche Nachahmung‘. Die Bildwerke sind ästhetische Arrangements, Hegel verwendet das Beispiel der Verbildlichung von Trauben, in deren künstlerischer Manifestation ‚das Interesse des Farben- und Lichtspiels‘ liegt, der Wirkung von ‚Farben und Lichtpunkten‘. Speziell bei den Stilleben tritt die ‚Magie des Scheinens‘ hervor, welche uns die Gegenstände als natürlich erscheinen lässt. (GW 28,1 159ff.)

Der Inhalt der Darstellungen komme ‚aus der Gegenwart des eigenen Lebens‘, in welchem sie alles ihrer eigenen Tätigkeit verdanken, auf der Grundlage selbst errungener politischer und religiöser Freiheit (TWA 15, 222) – die geistige Heiterkeit eines berechtigten Genusses, die aufgeweckte geistige Freiheit und Lebendigkeit präge die ‚höhere Seele dieser Gemälde‘ (ebd. 222).

Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit – Die neue Landschaftsmalerei

Anlässlich der niederländischen Landschaftsgemälde der Rembrandt-Zeit kann von einer „Revolution der Landschaftsmalerei“ gesprochen werden. Hegel ging es um die Bedeutung der landschaftlichen Schönheit als Gegenstand der Malerei (Schnaase 34f), um die ästhetische Legitimation solcher Gegenstände. Auf die Leinwand gebracht wird das Zusammenstimmen der Lebendigkeit der Natur mit dem Menschlichen als selbst Lebendigen, die Lebendigkeit als Innigkeit des Menschen mit dem Äußeren. Motive der landschaftlichen Natur, *besondere Szenen des Natürlichen (landscape painting and views in towns)* können bestimmten Gemütszuständen gemäß sein, eine besondere Stimmung findet Ausdruck. „In den Landschaften ist es dann auch immer der Ton des Gemütes, die Stimmung, die anspricht.“ Die Seele nimmt in den Szenerien des Landschaftlichen „einen Charakter wahr, der ihr entspricht, das Dargestellte steht ‚sympathisch zum Tönen der Seele‘. Es erklingt eine Saite des Gemüts (GW 28,1, 477), eine Impression findet sich verbildlicht.

In den Werken haben wir Hegel zufolge ein ‚An-Sinnen‘ einer Stimmung, es ergibt sich eine Möglichkeit des *Zusammen-Stimmens* des Inneren und Äußeren, ähnlich dem Impressionismus, wo ‚ein Aufeinandertreffen der individuellen subjektiven mit der objektiven äußeren Welt‘ erfolgt.²⁵

Hegel erwähnt ‚milde Heiterkeit, duftige Ruhe der Frühlingsfrische, winterliche Erstarrung‘ ## Rembrandt, Ruisdael, Stehen, Ostade, van Goyen, Teniers. Van der Neer ## Hier vollzieht sich eben keine geistlose Nachahmung, sondern es finden bestimmte Seelenstimmungen, besondere Gemütszustände in Gestalt der Lebendigkeit des Natürlichen landschaftlicher Art ihren Ausdruck (TWA 15, 60f.).²⁶ Bei seinem Besuch in Den Haag²⁷, den dortigen Landschaften – den ‚schönen Alleen von Buchen und Eichen‘, dem ‚Hoch und Laubwald‘, der Ansichten von der Nordsee, von Haarlem, Delft oder Scheveningen, den ‚grünen Wiesen mit Kühen‘ notiert Hegel in Anspielung auf die berühmten Maler Nicolaes Berchem und Paulus Potter: „man reist unter lauter Potters und Berghems“ (Br. II, 361). Die Natur wird ‚nicht nur als Umgebung, sondern auch selbständig zum Inhalt der Malerei (TWA 15, 61).

Holländische Genremalerei – Ein Höhepunkt modern-romantischer Kunst

Auch hier geht es um die ästhetische Legitimation als Grundpfeiler der Hegelschen Ästhetik der Modernität. Unter dem Blickwinkel der Kernbestimmungen *Gegenwärtigkeit* und *Besonderheit* kann eine neue Formation der Innigkeit als Anmuten oder Ansinnen eines Zusammenstimmens des Inneren und Äußeren identifiziert werden, die ‚Innigkeit im unmittelbar Gegenwärtigen‘ (Hotho 256), das ‚Ideal wird ganz zur Gegenwärtigkeit herausgearbeitet‘ (Hotho 254). Die Gegenstände, alle Besonderheiten, werden zur

Gegenwärtigkeit gebracht, in die ‚Vollkommenheit weltlichen, irdischen Daseins‘ (Hotho 254) – eine Art von Säkularisierung der Kunst, die aber ungeachtet dessen eine Form des absoluten Geistes darstellt – die vermeintlich nebensächlichen Gegenstände erhalten einen ‚neuen weltlicher Heiligenschein‘ (Hotho 366). Das Präsenze, die Gegenwart des eigenen Lebens der Menschen, wird mittels der Gemälde in höhere Weise nochmals gegenwärtig, *re-präsentiert*. Vor einer Frau mit Nadeln gehen wir meist vorbei, wird sie aber von Gerard Dou dargestellt, so ist die Erscheinung durch die vortreffliche Auffassung uns interessant‘. (GW 28, 2, 822) Hegel spricht von der ‚Satisfaktion des geistigen Hervorbringens‘ – ‚wir erfreuen uns an der Manifestation, welche erscheinen muss, als hätte sie die Natur hervorgebracht, als ob sie so natürlich gemacht worden wären. Diese Objekte werden für sich fixiert, zum Zweck gemacht und darin in spezieller Weise legitimiert, als solche Gegenstände gelten *vermeintlich* unbedeutende Naturobjekte und *angeblich* zufällige, alltägliche Szenen des menschlichen Lebens (TWA 13, 214ff.), Gegenstände des ‚prosaischen Lebens‘ (Kehler 152). Brouwer liebte seinen Trunkenen in der Kneipe, Ostade war der ‚König der Bauernhöfen‘, Huysum verehrte die Blumen. Die gleiche Position vertritt Goethe in seinem brillanten Essay über die *Blumen-Mahlerei*: Bei ‚unseren großen Niederländischen Blumenmalern‘ werde ‚keinem Gegenstand, wenn er froh und frisch in die Augen fällt, das Recht versagt, dargestellt zu sein‘. ‚Im Wahren und durch’s Wahre werde das Schöne gegeben

und zwar mit Hinweis auf Bilder von Jan van Huysum und Rahel Ruysch - mit ,dem vollsten ästhetischen Glanze‘.

Während in der älteren Kunst Blumen meist Nebensache, Schmuck oder Zierde, somit ,untergeordnete Gegenstände‘ waren, avancieren sie jetzt zu selbständigen Gegenständen, welche das ,Hauptinteresse eines Bildes bewirken‘. Goethe erkennt einen ,Wendepunct der Malerei‘, einen durchaus revolutionären Wandel. Die Gegenwärtigkeit als *Momentanität*, als *Augenblick* findet Ausdruck, die Zeit wird ,eingefroren‘ – was ,in der Natur vorübergeht, befestigt die Kunst zur Dauer‘, alles und jedes entreißt die Kunst dem *augenblicklichen* Dasein und überwindet in diesem Sinne die Natur‘ (TWA 13, 215). Die Dreidimensionalität des Raums findet Darstellung auf einer zweidimensionalen Oberfläche, womit der Schein des Dreidimensionalen geschaffen wird- das Gemälde „ranks higher than solid matter as a medium of artistic expression. It is the sign of spirit’s radical freedom to break with three-dimensional matter to create an new illusory space of its own.“²⁸ Das Flüchtige kann ,detailliert‘ werden, die konkrete vielfältige Natur erscheint vollkommen *individualisiert, besonders*.²⁹

Dies gilt ebenso für die Verbildlichung von alltäglichen Tätigkeit des Menschen – *scenes of everyday life, the day-to-day existence*³⁰: „Der Mensch, *was er jeden Augenblick tut, ist ein Besonderes*, und das Rechte ist, *jedes Geschäft, jedes Besondere* auszufüllen, darin tätig zu sein, mit *ganzem* Geiste dabeizusein.“³¹ Diese Möglichkeit, diese Chance eines Zusammenstimmens mit diesem Gegenwärtigen, diese Innigkeit prägt die moderne Kunst, die Faszination

der Werke ergibt sich aus dieser Spannung, der Möglichkeit von Harmonie und Disharmonie.

Der flüchtige Schein wird umgeschaffen, phantasievoll re-präsentiert als vom künstlerisch tätigen Menschen, von seiner produktiven Einbildungskraft neu erzeugt. Die von der Magie des Lichts und der Farben erzeugten ‚frappantesten Effekte‘ erhalten jetzt eine ‚selbständige Gültigkeit‘ – Wie der Geist denkend, begreifend die Welt in Vorstellungen und Gedanken sich reproduziert, so wird die Hauptsache jetzt, unabhängig vom Gegenstand selbst, das subjektive Wiedererschaffen der Äußerlichkeit im sinnlichen Elemente der Farben und der Beleuchtung‘ (TWA 14, 228).

Der Beitrag der Kunsthistoriker und Hegel-Schüler Waagen, Hotho, Kugler und Schnaase für die Wiederanerkennung der holländischen Malerei

Neben Waagen und seine kunsthistorischen Studien spielen die drei ebenfalls von Hegels Ästhetik geprägten Mitgründer der Berliner Schule der Kunstgeschichte eine Pionierrolle bei der Neuentdeckung der späteren holländischen Schule des 17. Jahrhunderts, innerhalb eines Jahrzehnts in verschiedener, aber klarer Form: Carl Schnaase mit seiner Schrift *Niederländische Briefe* (1834), Franz Kugler mit dem *Handbuch der Geschichte der Malerei in Deutschland, den Niederlanden, Spanien, Frankreich und England* (1837) und Heinrich Gustav Hotho mit seiner

Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei (1842). Diese Studien belegen die Wirkmächtigkeit der Hegelschen Philosophie der Kunst im 19. Jh.

Unter Verweis auf den herausragenden Beitrag von Hegels Ästhetik für die Kunsthistoriographie beschreibt Hotho die holländische Schule als einen Wendungspunkt in der Geschichte der Malerei – in ‚ganz veränderter Richtung‘ werde ‚eine neue Kunsthöhe erreicht, die in ihrer Sphäre unübertroffen blieb‘ (Hotho 25) Seine Kunstgeschichte wolle ‚mit philosophischen Sinn und Geist zu einer wissenschaftlichen Einsicht in den Gang und Verlauf der reichsten Perioden der Kunst beitragen‘ sowie ‚eine lebendige Vorstellung und Empfindung von der inneren und äußeren Größe der Epochen, Schulen und berühmten Meister‘ vermitteln. (Hotho 25) Während im Geschäft jeder echten Metaphysik die Vernunft denkend erkennt und dies als Wahrheit erweist, bietet die Kunst den Einklang von innerem Gehalt und der individuellen, besonderen Erscheinung, womit jedem Werk der Kunst der Atemzug jener Unendlichkeit oder Absolutheit eingehaucht werde, so finde sich der ‚*scheinbar* endliche Gegenstand und Inhalt mit einer *neuen Gestalt und Seele* zu einem neuen höheren Dasein *begeistigt*‘. (Hotho 11). Doch noch bis Mitte des 19. Jahrhunderts wurde das Oeuvre von Rembrandt und der holländischen Schule von Klassizisten diskreditiert.

Die Frage nach den Gegenständen wird mit dem Titel eines Gemäldes von Jan Steen beantwortet: *Darstellung des menschlichen Lebens*, die ‚Darstellung des gewöhnlichen Lebens in seinem wereltäglichen Verkehr‘, bei Steen kann man die ‚freie, vergnügliche Auffassung des gemeinen Lebens‘ der Bürger sehen.

Steens Kneipenstück mit Schlägerei zeige ‚Ganze voll höchster Lebendigkeit, eine glückliche Darstellung des Momentanen‘ (Kugler 187, 197, 199), die ‚lebendige Vergegenwärtigung des Treibens der Zeit‘ in der ‚alltäglichsten Ebene‘ (Schnaase 30f.), des ‚bewegten Volkslebens‘ (Kugler 193) - von stolzen Bürgern, Schenkstuben, Bauernhochzeiten, Märkten über Landschaften ³² . Schnaase betont die *geistige Freiheit* auch hinsichtlich der ‚unerschöpflichen Mannichfaltigkeit der Gegenstände‘ (Schnaase 89), er bringt dabei eine neue Nuance in die Interpretation ein, den an Hegel Gedankens des *Zu-Hause-Seins* anknüpfenden Terminus des *Wohnsitzes* sowohl bezüglich der Landschaft als auch der häuslichen Szenen, des Heimischen, der ‚heimischen Natur‘ (Hotho 25), insgesamt bringt man die ‚menschliche Komödie‘ auf die Leinwand.³³

Gegen den Vorwurf der platten Nachahmung

Konformität besteht bei Hotho, Waagen, Schnaase und Kugler im Anschluss an Hegel in einem zentralen Punkt: Die holländischen Meister sind ‚keine Copisten der Natur‘, ‚keine Protokollisten in der Malerei‘ (Goethe) Diese Zurückweisung des Vorwurfs der platten Nachahmung wird vehement und scharfsinnig belegt, hierbei dominiert der Topos *geistige Freiheit*, des Freien und Geistreichen.

In der Beschreibung der Gemälde werden die laut Hegel drei dominanten modern-romantischen Kunstformen Musik, Malerei und Poesie in Verbindung gebracht – vom Farbenbild über das Klangbild zum poetisches Bild, vom Farbton

zum musikalischen Ton (der Tonfarben) zum poetischen Tönen, zur Poesie als der geistigsten Kunst.

Die Malerei findet sich mit Facetten des *Musikalischen* und *Poetischen* beschrieben. Hegel spricht vom Musikalischen der Malerei, von der Musik des Malerei und dem Spiel der sichtbaren Gegenstände als Ton des Gemäldes, von der Reinheit des Farbentons ähnlich dem reinen Ton der Musik, von frappierenden musikalischen Effekten in der Farbe³⁴, vom ‚Ton der Beleuchtung‘ (Carové 394). Zugleich ist vom poetischen Geist der Malerei die Rede im Sinne einer geistigen Anschauung von Individualität.³⁵ Wie bereits erwähnt sprach Waagen bezüglich der großen Coloristen vom Tönen der Seele und Erklängen von Saiten des menschlichen Gemüts, auch Kugler und Schnaase verwenden die Rede vom ‚musikalischen Element der Malerei‘ (Kugler 177, Schnaase 155) und zwar im Sinne des Kompositorischen, der harmonischen Anordnung der verbildlichten Gegenstände (S 154). Hotho erkennt ein ‚melodisches Weben von Farbtönen‘, worin eine Grundtonart fortmoduliert werde, Farbentonarten ähnlich den Tonarten in der Musik (Hotho 357, 361). Die Niederländer gelten als geniale Komponisten des Farbentons.³⁶

Goethe zufolge gelingt es diesen Niederländern „im Nachbilde ein großes, ja größeres Vergnügen zu erwecken, als das Urbild nur immer erregen könnte.“³⁷

Der Geist ‚re-produziert sich‘ Hegel zufolge in Gestalt des Wiederschaffens der Äußerlichkeit, Waagen spricht von „freier Reproduktion“.³⁸ Für Laurence Sterne handeln alle seine Geschichten nur von ihm selbst, im Muster der modernen

Malerei gibt sich das hervorbringende Subjekt, die Subjektivität des Künstlers, nur sich selbst zu sehen.

Dem entsprechend haben wir eine Vielzahl von Selbstporträts, von Gemälden mit Künstlern an der Staffelei oder mit einer Bildersammlung³⁹, das Gesicht des Malers findet sich im Spiegel oder in einer silbernen Weinkanne.

Die genialen holländischen Farbenkünstler haben „das Leben ihrer Landsleute“ gemalt: Das Innere der Häuser, öffentliche Plätze, Kanäle und Landstraßen, zu Wasser und zu Lande, Reiter, Jäger, Seeleute, Fischer, Kaufleute, Ackerbauern und Handwerker, Musikanten, Strolche, Kneipe, Kirmes, Frauen und Kinder, würdige Versammlungen – die gemalte Geschichte des Tuns und der Sitten. „Die Malerei war es, die Hollands Geschichte geschrieben hat.“ (ebd. 27)

Die Landschaften sind Erfindungen der Meister, sie „repräsentieren ein *zweite höhere Natur*, die sich der Genius nach einem Blick in die wirkliche träumt“. Wie bei Shakespeare zeige sich die ‚wunderbare Fähigkeit, das Ideale mit dem Realen zu vereinen‘. Rembrandt gibt sich ‚diesem Fluge seiner Phantasie rückhaltlos hin“ – „Studien nach der Natur, aber interpretiert mit der hellsehenden Kraft des Genius“ – kühner Naturalismus und höchster Idealismus vereint – ‚Naturtreue verbunden mit Tiefe und Originalität, welche eine Welt von Gedanken in uns wach rufen‘.⁴⁰ Auch Schnaase formuliert diesen Hegelschen Gedanken der zweiten, höheren Natur, die Natur werde ‚gleichsam zum zweiten Male, mit *geistiger* Selbständigkeit gestaltet‘ (Schnaase 368).

Kurzes Resümee:

Mit seiner ästhetischen Einschätzung der niederländischen Porträt-, Landschafts- und Genremalerei des späteren 17. Jahrhunderts als moderne Malerei hat Hegel selbst sowie durch Vermittlung über seine Anhänger aus der Berliner Schule der Kunstgeschichte (Waagen, Schnaase, Hotho, Kugler) und zusammen mit Theophile Thoré-Bürger und Bénéard - *peinture moderne*⁴¹ - wesentlich mit zur ‚Wiederentdeckung‘ (*rediscovery*) und neuer Hochschätzung der Holländer im 19. Jahrhundert beigetragen, einer Rehabilitierung, die in der Malerei dann speziell durch Maler wie Constable, Turner, die französischen Realisten (Schule von Barbizon) und besonders die französischen Impressionisten ihre kreative Fortsetzung fand. Hegel zielt in seiner Hommage auf eine ästhetische Rechtfertigung der Malkunst der späteren niederländischen Schule und die Begründung für ihre Modernität, für ihre Einschätzung als *Revolution* in der Kunst, die dann ihrer Fortführung im französischen Impressionismus erfuhr. Durch die in seinen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst vorgenommene Fundierung einer modernen ästhetischen Theorie liefert Hegel entscheidende Argumente gegen klassizistische und romantizistische Abwertungen der niederländischen Malerei des Goldenen Jahrhunderts. Großmeister des Malens wie Vermeer, Hals waren im 19. Jahrhundert kaum geschätzt oder wurden von ‚Kunstrichtern‘ ignoriert, dies betraf auch den ersten Schülers Rembrandts, den von Hegel so hoch geschätzten Gerard Dou, dessen Reputation weitgehend

verschwunden war.⁴² Gegen die Verklärung der Antike (Klassizismus) und des christlichen Mittelalters (Spätromantik) vollzieht sich mit seiner Philosophie der Kunst ein Paradigmenwechsel hin zur Kunst der Modernität als *freier Kunst*, einer Kunst freier Geistigkeit - „in ihrer Freiheit ist die schöne Kunst erst wahrhafte Kunst“. (TWA 13, 13) Hegel kann im Sinne der Verbindung von Philosophie und Kunstgeschichte als Begründer einer modernen Ästhetik der Malerei gelten und zusammen mit den genannten Kunstexperten als maßgeblicher Wegbereiter einer neuen Sicht auf die Kunstgeschichte und auf die Revolution durch die spätere niederländische Schule.

¹ Karl Rosenkranz, *Georg Wilhelm Friedrich Hegels Leben*. Berlin 1844 (Nachdruck Darmstadt 1977), 348f.

² Ebd. 347f.

³ Stephen Houlgate, *Hegel and the Art of Painting* #

⁴ Hegel, Kehler Nachschrift op. cit. 152. Auf die Differenzierungen innerhalb dieser Schule (Utrechter, Haarlemer, Leidener und Delfter Schule und andere Malergilden) kann hier nicht eingegangen werden.

⁵ Aloys Hirt, Karl Friedrich von Rumohr, Johann Rösler, Christian Xeller, Jakob Schlesinger. – very knowledgeable about the theory, practice and history of painting” -contact with people who knew about the practice of painting and restoring, about collection paintings and about the history of painting – Houlgate 1f. Darin liegt ein fundamentaler Unterschied zu Kant. Zum Verhältnis Hegels zu den Malern vgl.: Otto Pöggeler, *Der Philosoph und der Maler. Hegel und Christian Xeller*, in Otto Pöggeler/Annemarie Gethmann-Siefert, *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*, *Hegel-Studien Beiheft* 22, Bonn 1983. ##

⁶ Alpers, *Kunst als Beschreibung*, 83.

⁷ Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, §§ 384 und 386.

⁸ Goethe, *Diderots Versuch über die Malerei*. Übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von Johann Wolfgang von Goethe, # 1799 #

⁹ Ebd.

¹⁰ Braungart, *Literatur und Religion*, 223ff.

¹¹ Vgl. Lippuner spricht von romantischer Verfälschung, Lippuner, *Wackenroder/Tieck*, 102-105.

¹² Ebd. 2ff, 21ff, 45.

¹³ Lippuner, *Wackenroder/Tieck*, 160; Braungart, *Literatur und Religion*, 227.

¹⁴ Zit. nach Braungart, *Literatur und Religion*, 228.

¹⁵ Vgl. 28,1, 477; 28,3, 961.

¹⁶ Svetlana Alpers, *Kunst als Beschreibung. Holländische Malerei des 17. Jahrhunderts*, Köln 1995, 29.

¹⁷ Dazu ausführlich: Klaus Vieweg, *Die romantische Kunst als Anfang freier Kunst*, op.cit.

¹⁸ Hervorhebung K.V.

¹⁹ Hervorhebung Klaus Vieweg. Schnaase sieht dies ähnlich, wenn er von der ‚reinen Anschauung des höchsten Geistes‘ und dem ‚freien Gestalten der Form‘ spricht (Schnaase 370).

²⁰ Dazu näher: Klaus Vieweg, *Die sanfte Macht über die Bilder – Hegel philosophische Konzeption von Einbildungskraft*. In: *Inventions of the Imagination*. Hg. v. R. T. Gray, K. Vieweg et al. Seattle 2010.

²¹ Siehe auch: Christopher Brown, *Holländische Genremalerei im 17. Jahrhundert*, München 1985.

²² Klaus Vieweg, „To trifle upon the road“ Die Muße als „Sonntag des Lebens“, in: Claudia Lillge, Thorsten Unger, Björn Weyand, *Arbeit und Müßiggang in der Romantik*, München 2017, ders: Entdeckungsreise und humoristische Roman – Hegel und Laurence Sterne, In: Klaus Vieweg: *Skepsis und Freiheit*, München 2007.

²³ Peter Hecht, Das Vergnügliche erkennt man leicht, aber nicht die Bedeutung. In: Jeroen Giltaij, *Der Zauber des Alltäglichen. Holländische Malerei von Adriaen Brouwer bis Johannes Vermeer*. Berlin 2005, 21.

²⁴ Waagen I, 109 (Sammlung Six Amsterdam).

²⁵ Dazu Norbert Wolf, *Impressionismus*. München, London, New York 2023, 44.

²⁶ Für Hegels ist diese Landschaftsmalerei ein Kernmoment modern-romantischer Kunst. Nicht haltbar ist die Einschätzung von Annemarie Gethmann-Siefert, dass die Landschaftsmalerei ‚das Ideal der Kunst verfehlt‘. Diese Behauptung steht konträr Text von Hegels Vorlesungen über die Ästhetik. Diese Schule wird gar als ‚abgeleiteter Zweig der ohnehin sich auflösende Malerei‘ bezeichnet, an der nichts besonders Rühmenswertes entdeckt werden könne. Annemarie Gethmann-Siefert: Die wiederentdeckte Malerei. In: *Hegel in Berlin* (hrsg. Otto Pöggeler), Berlin 1981.

²⁷ „de heerlijke kabinetten heeft bezocht“ – Antwerpen, Den Haag, Amsterdam. Hegel in Berichten seiner Zeitgenossen 510.

²⁸ Houlgate 5f.

²⁹ Dazu auch Vieweg, Die sanfte Macht über die Bilder, op.cit.

³⁰ John Malcolm Nash, *The Age of Rembrandt and Vermeer: Dutch painting in the seventeenth century*. Oxford/New York 1979, 275. Houlgate „Painters should thus explore human character through portraite and present the wide array of feelings and moods that are to be encountered in the diverse situations of everyday life” The Dutch painters are be able to imbue the most significant scenes of domestic life with an irresistible ‘spiritual cheerfulness’, the fullness of their life. Houlgate 11f.

³¹ Hotho 256, Hervorhebung Klaus Vieweg.

³² Katalog Frimmel: Paul Potter: Tierstück, zwei Kühe.

³³ Thore, Un tour en Allemagne. In: *Revue Germanique*.# 216.

³⁴ GW 28, 3, 1130; GW 28, 1, 113, 161, GW 28, 2, 765.

³⁵ GW 28, 3, 1128

³⁶ Hotho 258.

³⁷ Goethe Blumen-Mahlerei #

³⁸ 14, 228; Woltmann/Waagen, *Kleine Schriften*, 58 #

³⁹ Kehler: *Gerätschaften der Kunst* 152.

⁴⁰ Theophile Thoré-Bürger, IX. Gewitterlandschaft. Oelgemälde von Rembrandt. In: *Zeitschrift für bildende Kunst*, Leipzig 1866, 159f.

⁴¹ Claude Bénard, *Systemé des Beaux-Arts par Hegel*, Paris 1860, 246.

⁴² Vgl. Arthur K. Wheelock, Jr., Gerrit Dou 1613-1675. Master Painter in the Age of Rembrandt. Washington, New Haven, London 2000.