

*Dieter Wandschneider*

## Das ‚sinnliche Scheinen der Idee‘ in der Natur

Ziel der Untersuchung ist zu zeigen, inwiefern Hegels Charakterisierung des Schönen als ‚das sinnliche Scheinen der Idee‘ auch für die Deutung des Naturschönen Erklärungswert hat. Vorausgesetzt ist die für den Idealismus Hegelscher Prägung zentrale Doktrin, derzufolge der Natur Ideelles zugrunde liegt. Schön sind dann Naturphänomene, in denen jener ideelle Grund der Natur durchscheint. Das Erfassen von Ideellem scheint ein Privileg geistiger Wesen zu sein. Dem stehen *evolutionsbiologische Argumente* entgegen, die dem Schönen einen positiven Selektionswert, etwa bei der sexuellen Partnerwahl, zusprechen. Auch der Mensch hat stammesgeschichtliche Wurzeln, die in ihm weiter wirken. Doch sobald der *Geist* auf der evolutionären Bühne erscheint, herrscht das Biologische nicht länger mit der uneingeschränkten Macht, die es im Rahmen natürlicher Selektion hat. Hegels Deutung des Schönen, auch des Naturschönen, ist wesentlich bezogen auf den *Geist*. Ich verdeutliche dies an einigen Exempeln (Schneekristall, musikalische Harmonie, Abendhimmel, Gebirgslandschaft, organische Blüten- und Körperformen). Aber wodurch sind Naturschönheit und Kunstschönheit dann voneinander unterschieden? Die Hervorbringungen der Natur sind lediglich Zufallskonstellationen. Allerdings, so Hegel, hat der Zufall es ‚recht‘ gemacht, d.h. hat er etwas reizend Stimmiges gefügt, gewahrt der Geist darin das im Sinnlichen durchscheinende Ideelle. Eben darin wird, mit Adorno gesprochen, die *gemeinsame Wurzel* des Kunstschönen und des Naturschönen erkennbar.

Wer das Naturschöne preist, begeben sich „an den Rand der Afterpoesie“, des Kitsches, meint Adorno. Gleichwohl sei es wahr zu sagen, „die Landschaft der Toscana sei schöner als die Umgebung von Gelsenkirchen“ (Adorno 1993, 110, 112). In der Tat. Doch was meinen wir, wenn wir Landschaften, Blumen, Sonnenuntergänge ‚schön‘ nennen, und welche Kriterien bringen wir dafür in Anschlag? Im Folgenden möchte ich darlegen, inwiefern Hegels Charakterisierung des Schönen als „das sinnliche *Scheinen* der Idee“<sup>1</sup> diesbezüglich erhellend und klärend ist. Hinweise auf

---

<sup>1</sup> Hegel 13.151. Die Bände 13–15 der zwanzig-bändigen Hegel-Werkausgabe (Suhrkamp) beinhalten Hegels Ästhetik. Bekanntlich handelt es sich dabei um eine von H.G. Hotho durchgeführte Kompilation von Vorlesungsskripten Hegels sowie Nachschriften der viermaligen Ästhetik-Vorlesungen Hegels (vgl. Hegel 15.575ff.).

Adornos ästhetische Theorie ergänzen diese Überlegungen. Dem stehen evolutionsbiologische Argumente entgegen, die zunehmend Einfluss auf die ästhetische Diskussion gewinnen.

## 1. Das ‚sinnliche Scheinen der Idee‘

Hegels berühmtes Diktum, das Schöne sei ‚das sinnliche *Scheinen* der Idee‘, pointiert den *ideellen* Charakter desselben. Die hier prioritär (wenn auch in freilich kaum zu verantwortender Kürze) zu beantwortende Frage ist deshalb, was ist ‚*die Idee*‘ – ‚Idee‘ also im Singular, nicht plurale ‚Ideen‘ wie bei Platon?

*Idee* steht bei Hegel für das *System der Logik im Ganzen*, und zwar in einer nicht mehr zu überbietenden Vollständigkeit. Sie ist als eine *Fundamentallogik* zu verstehen, die sich nicht in formalen Bestimmungen erschöpft, sondern das schlechthin vollständige System des Logischen und damit auch noch dessen eigene Begründung enthält. Die Hegelsche *Idee* ist gleichsam das sich selbst Begründende, durch sich selbst Bestehende und in diesem Sinn *Absolute, Göttliche*.

‚Absolutheit der Idee‘ bedeutet aber auch, dass das Ideelle unbedingt, also unabhängig ist von ‚Nicht-Ideellem‘. Versehen mit dem Siegel der Absolutheit weist das Ideelle – gleichsam paradoxal – zugleich über sich hinaus auf ein Nicht-Ideelles. Mit dem Ideellen ist so, aus *logisch-dialektischen Gründen*, immer auch das Nicht-Ideelle – das Natursein – *mitgesetzt*. Alles Natursein ist damit durch eine *fundamentale Ambivalenz* charakterisiert: Als *Nicht-Ideelles* ist es dem Ideellen entgegengesetzt, unbegriffliches Auseinandersein; als *Nicht-Ideelles* bleibt es gleichwohl essentiell auf das Ideelle bezogen. Kurzum, der Natur liegt Ideelles zugrunde, und das erklärt ihre *Gesetzmäßigkeit*, ihre immanente Logizität sozusagen.

Soviel, extrem verkürzt, zur Grundkonzeption des Idealismus‘ Hegelscher Prägung, wobei hier insbesondere der *ideelle Grund der Natur* von Bedeutung ist.

Doch was hat dies mit dem Schönen zu tun? Nach Hegels Diktum vom ‚sinnlichen Scheinen der Idee‘ ist es das In-Erscheinung-Treten des Ideellen im Medium des Sinnlichen, gleichsam ein Abglanz des Göttlichen im Irdischen. Zur Verdeutlichung ein vertrautes Phänomen: die Blüte einer Rose. Warum finden wir diese *schön*? Ihr Anblick präsentiert eine gewisse Symmetrie, fünfzählig offenbar, freilich nicht in der klaren, geometrischen Form eines Kristalls, sondern mehrfach verschachtelt und

---

Man kann davon ausgehen, dass der Text weitestgehend Hegels eigene Formulierungen wiedergibt. Insbesondere für den hier zentralen Topos ‚das sinnliche Scheinen der Idee‘ finden sich zahlreiche sinn-analoge Parallelstellen, z.B. 13.60, 13.104, 13.214, 13.389f., 14.255, 15.573.

gegeneinander versetzt in der Anordnung der Blütenblätter. Diese selbst sind von seidiger, duftender Zartheit, hervorgebracht von der Rose aus Stoffen, die der Erde angehören, in der sie wurzelt. Dieses Erdige per se lässt vom Zauber der Blüte nichts erahnen, ist ungestaltet, dumpf, schmutzig, grob. Dass daraus das ätherische Gebilde einer Rosenblüte in seiner Symmetrie, Zartheit und Farbigkeit erwächst, erscheint wie ein existierender Widerspruch – Rilkes ‚Rose, oh reiner Widerspruch‘. In der Rose enthüllt sich so ein der Erde innewohnendes Geheimnis: Dass dieses Erdige die Möglichkeit der Blüte ist, bezeugt, dass es in Wahrheit mehr ist als formloser Schmutz.

Dies wird in der Blüte *offenbar*. Was in ihr zur Erscheinung kommt, ist also *viel mehr* als die Blütengestalt selbst: Sichtbar wird darin der der Natur innewohnende Bildungstrieb, dem seinerseits Naturgesetzlichkeiten zugrunde liegen, Ausdruck der das Naturssein durchwaltenden *Logik*, seines ihm – im Sinn der idealistischen Auffassung Hegels – zugrunde liegenden *ideellen Prinzips*. So verstanden wird die Schönheit der Blüte zur Manifestation des ideellen Grundes der Natur. In ihr offenbart sich so weitaus mehr als die bloße Blütenexistenz.

„Schön ist an der Natur“, so Adorno, „was als mehr erscheint, denn was es buchstäblich an Ort und Stelle ist“<sup>2</sup>. So lässt die Rosenblüte in ihrer Materialität diese besondere der Materie innewohnende Befähigung noch mit durchscheinen. Dieses – mit Hegel gesprochen – sinnliche Scheinen eines Ideellen macht die *Schönheit* der Rose aus.

Doch *Ideelles* zu erfassen: Ist das nicht *geistigen* Wesen vorbehalten? Ist die Wahrnehmung des Schönen also ein Privileg des Menschen, das dem Tier versagt bleibt?

## 2. Die biologistische Deutung des Schönen

Dem stehen evolutionsbiologische Argumente entgegen, die dem Schönen einen positiven Selektionswert bei der sexuellen Partnerwahl zusprechen, in Grundzügen schon von Darwin formuliert wurden<sup>3</sup> und zunehmend Einfluss auf die ästhetische Diskussion gewinnen.<sup>4</sup>

Die Frage, wie etwa die üppige Buntheit eines Vogelgefieders unter funktionalem Aspekt zu bewerten ist, muss sich evolutionsbiologisch zwangsläufig stellen. Denn sind solche – ‚aufwendigen‘ – Entwicklungen funktionslos oder gar behindernd, bedeuten sie einen fatalen Selektionsnachteil für den Organismus.

Anknüpfend an Darwins Überlegungen in seinem Werk *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*, hat diesbezüg-

---

<sup>2</sup> Adorno 1993, 111; Hvh. D.W.

<sup>3</sup> Darwin AM, bes. Kap. 3, 16, 19, 20; Hösle/Illies 1999, Kap. 3.2.

<sup>4</sup> ZB. Richter 1999; Menninghaus 2007.

lich in den letzten Jahrzehnten ein Umdenken stattgefunden. Danach ist die Buntheit eines Vogelgefieders weder funktionslos noch dysfunktional, sondern von erheblicher Bedeutung für die Partnerwahl und somit für die sexuelle Fortpflanzung. In diesem Sinn hat Darwin schon Tieren „Schönheitssinn“ zugesprochen.<sup>5</sup>

Evolutionsbiologisch, so wird geltend gemacht, sei darin der stammesgeschichtliche Ursprung des Schönheitsempfindens zu erkennen. Schönheit hat danach eine wesentliche *Funktion*, eben im Rahmen sexueller Selektion. Aus diesem Grund entstehen im Evolutionsprozess zum einen ‚schöne‘ Individuen, zum andern aber auch solche, die Sinn dafür haben und sich davon beeindruckt lassen.

Auch der Mensch hat zweifellos stammesgeschichtliche Wurzeln, die in ihm weiter wirken und – so die evolutionsbiologische These – auch sein Schönheitsempfinden prägen. Eine schöne Frau, ein schöner Mann: Solche Prädikationen seien wesentlich biologisch motiviert. In der Tat sind in diesem Zusammenhang Merkmale zentral, die Jugend, Gesundheit, Stärke und Fortpflanzungserfolg signalisieren: beispielsweise glatter Teint, symmetrische Körperformen, ausgeprägt weiblicher und männlicher Habitus, keine Verhaltens-Auffälligkeiten, keine Abweichungen von der artspezifischen Norm.

Damit ist zunächst nur das auf den Fortpflanzungserfolg bezogene Schönheitsideal angesprochen. Die evolutionsbiologische These geht aber weiter. Was Menschen beispielsweise unter einer *schönen Landschaft* verstehen, soll in etwa eine Savannenlandschaft sein: weiträumig, übersichtlich, aber mit vereinzelt Buschwerk- und Baumgruppen. Das wird so interpretiert, dass eine solche Umgebung günstige Überlebensbedingungen bietet: nämlich anrückende Feinde früh zu erkennen, wobei Busch- und Baumgruppen zugleich Deckung gegen sie bieten (Eibl-Eibesfeldt 1998, 24).

Schönheit wird hier, wie schon im Fall der Partnerwahl, evolutionsbiologisch, und das heißt, *funktional* gedeutet. Schönheit, so verstanden, ist nichts Geistiges, sondern steuert das Verhalten höherer Tiere, zu denen letztlich auch der Mensch gehört, mit andern Worten: Die Wahrnehmung von Schönheit wäre nicht auf den Menschen eingeschränkt, da sie keiner geistigen Fähigkeiten bedarf, wie sie nur der Mensch besitzt. Ist die Hegelsche Charakterisierung des Schönen als das nur geistig erfassbare *sinnliche Schein der Idee* somit obsolet?

Wie gesagt, auch beim Menschen ist die biologische Funktion des Schönen zweifellos wirksam, zumindest hinsichtlich Partnerwahl. Dennoch ist die Frage des Schönheitsempfindens im Fall des Menschen zweifellos komplexer. Der Mensch, und nur dieser, besitzt *Geist*, und in geistiger

---

<sup>5</sup> Darwin AM, 118ff., vgl. auch Kap. 16, 19, 20.

Perspektive erscheint alles in einem neuen Licht. Sobald nämlich der Geist auf der evolutionären Bühne erscheint, herrscht das Biologische nicht länger mit der uneingeschränkten Macht, die es im Rahmen natürlicher Selektion hat. Fortan moderiert und moduliert er es nach seinen eigenen – geistigen – Normen (Wandschneider 2005, 201ff.). Paradigmatisch wird das in der Entwicklung der Technik sichtbar, deren Ziel und Triumph die Befreiung von Naturzwängen ist. Oder man denke an die Medizin, die in der Bekämpfung von Krankheiten der natürlichen Selektion geradezu entgegenarbeitet. Doch selbst das sexuelle Schönheitsempfinden gewinnt im Horizont des Geistes ganz neue Seiten. Das Biologische bleibt zwar die Basis, erscheint aber in vielfacher Weise überformt, wobei Biographie, Bildungsniveau, Menschenbild etc. eine wesentliche Rolle spielen. Erotisch attraktiv ist in einem Fall etwa das selbstbewusste Mädchen mit den Katzenaugen, in einem andern der Bursche mit dem munteren Wesen und den schiefen Zähnen. Der pure Fortpflanzungsaspekt tritt dabei tendenziell zurück, und an seine Stelle treten diverseste Idealbilder, die ihren Ursprung in geistigen Strukturen haben.

Sicher also gibt es eine *biologische Funktion* des Schönen, durch die eine kausale Wirkung auf das Verhalten ausgeübt wird. Aber der Geist, soviel ist auch deutlich, hat eigene Normen. Bezeichnenderweise hatte Kant das Wohlgefallen am Schönen als *interesselos* charakterisiert, das so auch die Wirkung des Angenehmen und damit alles Physiologische und Verhaltensbiologische ausschließt (Kant KU, § 2). Die von Winfried Menninghaus – einem der biologistischen Protagonisten – vertretene Meinung, wonach Kants Auffassung des Geschmacksurteils „durch Darwins Theorie geradezu glanzvoll bestätigt“ werde, kann so nur als absurd bezeichnet werden (Menninghaus 2007, 219). Übrigens ist Darwin selbst überzeugt, dass „kein Tier fähig“ sei, „solche Szenen zu bewundern, wie den Himmel zur Nachtzeit, eine schöne Landschaft oder verfeinerte Musik“ (Darwin AM, 120).

Kurzum: Hegels Deutung des Schönen als das sinnliche In-Erscheinung-Treten des Ideellen ist durch die biologistische Funktionalisierung nicht obsolet geworden, sondern trägt der *geistigen* Natur des Geistwesens Mensch Rechnung.

### 3. Erscheinungsformen des Schönen in der Natur

Das In-Erscheinung-Treten des Ideellen im Sinnlichen ist am Beispiel der Rosenblüte schon angedacht worden. Aber wie steht es mit dem Schönen in der *unbelebten* Natur? Man denke etwa an die unglaublich vielgestaltige und dabei doch *symmetrische* Struktur eines Schneekristalls. Der *ideelle* Charakter der Symmetrie liegt auf der Hand, insofern sie eine *mathematisch* – gruppentheoretisch – fassbare Struktur darstellt (vgl. Weyl 1955). Aber was fasziniert daran? Offenbar die hier obwaltende *Identität in der*

*Nichtidentität*, die in der Symmetrie intuitiv erfasst wird: Wird der Schneekristall um einen Winkel von 60 Grad gedreht, so ergibt sich stets wieder das gleiche Bild wie vor der Drehung. Die Drehung ist eine *Veränderung* und führt bei Vielfachen des Drehwinkels von 60 Grad doch immer wieder zur *gleichen* Ansicht. Diese Verschränkung von Differenz und Identität hat etwas Faszinierendes und macht den Reiz der Symmetrie aus – beim Schneekristall zusätzlich verstärkt durch die unüberschaubare Formenvielheit der kristallinen Varianten. Identität in der Differenz und Einheit in der Vielheit: Das sind ideelle Sachverhalte, die hier im materiellen Objekt Sichtbarkeit gewinnen und dadurch eine Schönheits-Anmutung erregen – freilich eine ganz abstrakte und damit noch sehr schlichte Form des Schönen.

Ähnliches lässt sich von den musikalischen *Harmonien* sagen, die ja ebenfalls auf mathematischen Verhältnissen beruhen, was schon früh, etwa von den Pythagoräern – denen sich auch Platon zurechnete –, als faszinierend empfunden wurde. Schon im einfachsten Fall einer *Oktave* besteht der ästhetische Reiz darin, dass Differentes – die beiden voneinander verschiedenen Töne im Abstand einer Oktave – zueinander ‚passen‘ und so gleichsam doch *Eines* ergeben, eben im Sinn des Begriffs ‚Harmonie‘. Also auch hier eine Form der Identität in der Nichtidentität.

Ein ganz anderes Beispiel: der klare, im Spektrum aller Farben erstrahlende Abendhimmel nach Sonnenuntergang. Warum erleben wir dies als schön? Ist es das Farbenspiel, seine wolkenlose Reinheit, das langsame Verschwinden des Lichts? Was hier abläuft, ist jedenfalls nicht das klimatische Normalgeschehen. Normal sind Wolken am Himmel, unspektakulär, grau oder blau durchwirkt, eine zufällig entstandene Verteilung ohne erkennbare Regel. Dagegen wirkt das kontinuierliche Farbenspektrum des Abendhimmels wie die Visualisierung eines verborgenen kosmischen Prinzips. Diese reine, nirgends unterbrochene Kontinuität im Übergang der Farben hat in der Perspektive normaler Naturabläufe etwas grundstürzend Unwahrscheinliches und insoweit Unfassliches; erscheint wie eine Verklärung der Natur, eine von aller Zufälligkeit, die der Materie normalerweise anhaftet, gereinigte Gesetzmäßigkeit, die ein dem Natursein zugrunde liegendes *ideelles Prinzip* zu offenbaren scheint – ich werde darauf gleich noch zurückkommen.

Eine ganz andersartige ästhetische Wirkung übt etwa eine Gebirgslandschaft aus. Der Anblick gewaltiger Bergmassive hat etwas Großartig-Erhabenes. In Kants berühmter Deutung beruht dies auf der alles menschliche Maß übersteigenden Größe dieser Naturformen (Kant KU, § 28f.). Dadurch unterscheidet sich der Eindruck des *Erhabenen* von dem des Schönen: Ist dieses durch sein wohl-proportioniertes Maß besonders eingängig für das sinnliche Erfassen – man denke etwa an den *Goldenen*

*Schnitt*<sup>6</sup> – wirkt das Erhabene dagegen durch seine Maßlosigkeit. Gegen dieses Übermaß der Natur wirkt der Mensch winzig, fast verloren. Aber, und das ist die Kant'sche Pointe, auch dieses Maßlose ist jedenfalls irdisch und somit *endlich*. Der Mensch hingegen vermag das *Unendliche* zu denken (KU, 116). Als Vernunftwesen weiß er sich somit der Natur unendlich überlegen. Der Anblick erhabener Natur wird so *ex negativo* zum Spiegel des menschlichen Geistes in seiner ideellen Macht, die alles bloß Natürliche unermesslich übertrifft. In diesem Geistig-Ideellen, das im Anblick gewaltiger Naturformen freigesetzt wird, beruht so die ästhetische Wirkung des Erhabenen: hier also, gleichsam in dialektischer Umkehrung des *sinnlichen* Scheinens der Idee, als *geistiger* Triumph des Ideellen über das Sinnlich-Endliche. Kants Theorie des Erhabenen, so Adorno, „antezipiert am Naturschönen jene Vergeistigung“, die in der Kunst dann direkt intendiert ist (Adorno 1993, 143).

Für die *organische Natur* ist Ernst Haeckels monumentale Bildersammlung *Kunstformen der Natur* instruktiv: Was beim Durchblättern der Illustrationen unmittelbar ins Auge fällt, ist die unglaubliche Vielfalt symmetrischer Strukturen im Organischen, etwa bei Radiolarien, Quallen, Seeanemonen usf. Das vorher zur Symmetrie Gesagte gilt auch hier, aber mit der Besonderheit, dass es nicht einfach die Geometrie physikalischer Molekulanordnungen ist, die die Symmetrie zustande bringt, sondern organismisches Wachstum: eine weitaus geheimnisvollere Macht also, die so zur Sichtbarkeit kommt. Was uns in Haeckels *Kunstformen der Natur* berührt, ist wohl die *organische Hervorbringung* solcher quasi mathematischen Formen. Wir bewundern an einer Meduse ja nicht einfach die Drehsymmetrie ihrer Konturen, sondern dass Derartiges durch die zart durchschimmernden organismischen Gebilde realisiert werden und Bestand haben kann. Dass dieses verletzlich scheinende Wesen in der rauen Umgebung des Meeres streng regelhafte Formen ausbildet und sich in ihnen erhält, muss wie ein Wunder erscheinen. Die immer wieder gewaltsame Natur enthüllt damit Potenzen, die wir eher einem begnadeten Ingenieur oder Künstler zusprechen würden. Zugleich wird damit offenbar, dass die Natur ihre immanenten Kräfte sehr wohl zu disziplinieren und in höchst artifizielle Konstruktionen umzusetzen vermag; sie vermag, mit anderen Worten, gleichsam *auch* wie ein geistiges Wesen zu schaffen – auch dazu gleich mehr.

Ein solches Hervortreten quasi ideeller Strukturen im Reich der materiellen Natur muss immer wieder Überraschung, Bewunderung, vielleicht sogar Bestürzung hervorrufen – nicht zuletzt auch deswegen, weil wir unseren eigenen Ursprung, die Möglichkeit des *Geistigen* in der Materie, darin erahnen. Das der Natur zugrunde liegende ideelle Wesen ist es,

---

<sup>6</sup> Instruktiv hierzu Höhle 2008.

das sich in diesen zarten und gleichwohl überaus komplexen organischen Gebilden sinnlich offenbart und so als *schön* erlebt wird.

#### 4. Naturschönheit und Kunstschönheit

Diese Überlegungen zur Naturschönheit müssen ergänzt werden durch einen Ausblick auf deren Gegenbild: die vom Menschen gestaltete Kunstschönheit. Denn sein Schönheitssinn ist maßgebend an sein Verständnis von Kunst gebunden. Das ist in den bisherigen Überlegungen unausgesprochen immer schon in Anschlag gebracht worden, wenn von der Schönheit etwa einer Rosenblüte, eines Kristalls, einer Landschaft, eines Abendhimmels die Rede war. In der Deutung von Naturschönheit ist dies eine implizite, aber wesentliche Präsumention, die deshalb nicht unberücksichtigt bleiben kann, sondern ebenfalls expliziert werden muss.

Der Geist definiert, was in der Kunst schön ist, und bezieht von daher auch seine Kriterien für das Naturschöne. Die Bewunderung schöner Natur ist spezifisch menschlich; die Natur selbst bewundert sich nicht. Dass Hegel die Naturschönheit gegenüber der Kunstschönheit abwertet, ist unter *diesem* Aspekt nicht ganz einleuchtend. Die Natur, so das Argument, sei ungeistig, die Kunst hingegen eine Form des geistigen Erfassens des Absoluten, und als solche intendiere sie „die *aus dem Geiste geborene und wiedergeborene* Schönheit“<sup>7</sup>. Doch auch das Naturschöne ist, wie gesagt, schön wesentlich für den Geist.

Worauf es Hegel im Blick auf die Kunst freilich ankommt, ist das *Gestaltungsmoment*, also die *geistige Leistung*, die in der Gestaltung des sinnlichen Materials etwas von der *Idee* (im Hegelschen Sinn) *erscheinen* lässt. Dadurch – insoweit ist Hegel Recht zu geben – „steht das Kunstwerk höher als jedes Naturprodukt, das diesen Durchgang durch den Geist nicht gemacht hat“ (Hegel 13.48). Es sei „die Satisfaktion des geistigen Hervorbringens“ auf Seiten des Künstlers wie des Betrachters. Die gemalte Landschaft gefalle uns nicht deshalb, „weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich *gemacht*“ und als solche eben „eine Produktion des Geistes“ sei (13.216).

Und das ist nicht als ein bloßes *Abbilden* zu denken. Die Mimesis, so Jörg Zimmermann, sei eigentlicher „als ästhetische Sichtbarmachung“ zu verstehen (Zimmermann 1982, 127). Aber was heißt das? Es geht, wie gesagt, nicht um die Wiederholung der Naturvorlage. Wird diese zum Vorbild genommen, dann jedenfalls, so wiederum Hegel, „nicht, weil die Natur es soundso gemacht, sondern weil sie es *recht* gemacht hat; dies ‚recht‘ aber ist ein Höheres als das Vorhandene selber“<sup>8</sup> – eine kryptische,

---

<sup>7</sup> Hegel 13.14f., s. auch 13.48f.; ausführlich hierzu Berr 2009.

<sup>8</sup> Hegel 13.217; Berr 2009, bes. Kap. 3.4.

deutungsbedürftige Aussage Hegels, das Eigentümliche des Naturschönen betreffend.

Betrachten wir hierzu nochmals das bezaubernde Farbenspektrum des Abendhimmels, das in seiner perfekten Kontinuität wie akribisch arrangiert und justiert erscheint. Nun, ein *advocatus diaboli* würde hier wohl einwenden: „Alles das ist schlicht Resultat physischer, insonderheit klimatischer, atmosphärischer Prozesse, denen die Naturgesetze zugrunde liegen, insoweit also Ideelles, sicher, aber doch nur so, wie der *Zufall* es eben fügte. Was also soll hier die Rede von einem ‚sinnlichen In-Erscheinung-Treten der Idee?‘“

Ja, dieser Abendhimmel ist eine Zufallskonstellation, wie dies für alle Abendhimmel gilt. Doch hier hat der Zufall etwas gestaltet, was der Geist schön findet, und das reicht für ein sinnliches *Scheinen* der Idee: Im Hegeltext ist das ‚Scheinen‘ bezeichnender Weise hervorgehoben. Das Sinnliche *ist* ja nicht die Idee, sondern „die Idee in der Form des *Andersseins*“ (Hegel 9.24). Im Sinnlichen kann die Idee also nur ‚durch-scheinen‘. Aber das ist es, was den Geist anrührt, und das hat die Natur hier also zuwege gebracht, zwar nicht mit Bewusstsein und Geist, aber doch per Zufall. Die Natur ist der Boden des Zufalls, wobei zu bedenken ist, was Mutter Natur qua Zufall schon zustande gebracht hat: nicht weniger als die Evolution des Lebens, der Psyche und auch des Geistes. Kurzum: Sie hat es vermocht, all dieses per Zufall, aber, aus der Perspektive des Geistes betrachtet, ‚recht‘ zu machen. Und so hat sie es auch hier in dem bezaubernden Farbenspektrum des Abendhimmels – per Zufall – ‚recht‘ gemacht.

Oder nehmen wir eine Herbstlandschaft: Almen, locker angeordnete Buschgruppen, anmutige Waldsäume und das Feuerwerk der Herbstfarben: eine zauberhafte Ansicht, wie gemalt! Auch diese Landschaft ist eine Zufallskonstellation (sofern es sich nicht um eine künstlich angelegte Garten- oder Parklandschaft handelt) – aber eine ‚wie gemalt‘, und das ist es eben: Sie ist schön wie ein Gemälde, wie ein Kunstwerk also, und indem sie so, in der Perspektive des Geistes, als schön erscheint, gewahrt er darin etwas reizend Stimmiges und dergestalt ein im Sinnlichen durchscheinendes Ideelles und insofern ‚recht‘ Gemachtes.

Natur ist darin nicht mehr schlicht das Ensemble der Gegenstände der Erfahrung, sondern wird, so Adorno, geistig erlebt als „von innen her leuchtend“ (Adorno 1993, 110). Adorno erinnert an Benjamins Begriff der *Aura* (408), der von Benjamin selbst am Exempel einer Landschaft verdeutlicht wird. Die Natur strahlt etwas aus – Freude, oder auch Schwermut oder Frieden (409) – phänomenologische Befunde, in denen Adorno, und sicher zu Recht, die *gemeinsame Wurzel* des Kunstschönen und des Naturschönen erkennt (408f.). Kunst (hier bildende Kunst) sei so nicht als Nachahmung der Natur, sondern eigentlicher als „Nachahmung

des Naturschönen“ zu verstehen (111, vgl. 113), und das ist, Hegelsch verstanden, eben ein Erscheinen-Lassen ‚der Idee‘.

Zugleich vollbringen die Kunstwerke damit, so Adorno, was die Natur nicht vermag: „Sie schlagen die Augen auf“ (Adorno 1993, 104). Sei die Natur sprachlos, stumm, trachte Kunst danach, „das Stumme zum Sprechen zu bringen“ (121). Denn die Schönheit der Natur schein mehr zu sagen als sie für sich selbst ist: Dieses Mehr seiner Kontingenz zu entreißen, sei „die Idee von Kunst“. In der Herstellung dieses Mehr in Kunstwerken, so fährt Adorno fort, „überschreiten sie die Erscheinung“ (122).

Adorno, wiederholt gegen Hegels ‚sinnliches Scheinen der Idee‘ opponierend, kann sich so zuletzt nicht der Einsicht verschließen, dass Kunst in ihrer sinnlichen Gestalt auf ein wesentlich geistig zu Erfassendes abzielt, auf eine, wie er selbst sagt, die Erscheinung überschreitende „Transzendenz“, ein Ideelles eben (Adorno 1993, 122). Und was so in einem vielleicht nur flüchtigen Moment aufscheint, habe, so Adorno, die Anmutung einer *apparition*, einer „Himmelserscheinung“ (125). Adorno weicht auf den französischen Begriff aus, offenbar um den der *Schönheit* zu vermeiden, deren bürgerlich-harmonistische Missdeutung er fürchtet. Aber was ist ‚Himmelserscheinung‘ anderes als das Durchscheinen eines Ideellen im sinnlichen Anblick, mithin Hegels ‚sinnliches Scheinen der Idee‘?

Kurzum: In der Naturschönheit tritt für das geistige Auge etwas von dem verborgenen ideellen Wesen der Natur zutage, das, was Hegel *die Idee* nennt, das Göttliche. In der Kunstschönheit hat der seiner selbst bewusste Geist dieses selbst zum Gegenstand und als seinen eigenen Grund entdeckt. Das Naturschöne ist ein naiveres, unreflektierteres Schönes, aber es ist immer wieder Antrieb gewesen, im Nachschaffen desselben Kunstproduktionen hervorzubringen, die es ins Geistige wenden, um so am Göttlichen ahnungsweise teilzuhaben.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. (1993), *Ästhetische Theorie*, ed. Gretel Adorno, Rolf Tiedemann. Frankfurt (M.) <sup>13</sup>1993.
- Berr, Karsten (2009) *Hegels Bestimmung des Naturschönen*. Dissertation FernUniversität Hagen 2009.
- Darwin, Charles (AM) *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*. 2 Bde. Stuttgart 1875.
- Eibl-Eibesfeldt (1998) Ernst Haeckel – Der Künstler im Wissenschaftler, in: Haeckel 1998, 19–29.
- Haeckel, Ernst (1998) *Kunstformen der Natur*. München, New York 1998.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Hegel-Werkausgabe in 20 Bänden, ed. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/M. 1969ff. – Zitierweise: ‚9.32 Zus.‘ verweist auf Band 9, Seite 32, Zusatz.
- Hösle, Vittorio/ Illies, Christian (1999) Darwin. Freiburg/Br. 1999.
- Hösle, Vittorio/ Illies, Christian (ed. 2005) Darwinism & Philosophy. University of Notre Dame Press 2005.
- Hösle, Vittorio (2008) Did the Greeks Deliberately use the Golden Ratio in an Artwork? A Hermeneutical Reflection, in: Gaetano Macchiaholi (ed. 2008) *La Parola del Passato. Rivista di Studi Antichi*. Napoli 2008, 415–426.
- Hösle, Vittorio (ed. 2013) *The Many Faces of Beauty*: University of Notre Dame Press 2013.
- Kant, Immanuel (KU) *Kritik der Urteilskraft*, zitiert nach der 3. Originalauflage, Berlin 1799.
- Menninghaus, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*. Frankfurt/M. 2007.
- Richter, Klaus (1999) *Die Herkunft des Schönen. Grundzüge der evolutionären Ästhetik*. Mainz 1999.
- Wandschneider, Dieter (2005) On the Problem of Direction and Goal in Biological Evolution, in: Hösle/Illies (ed. 2005), 196–215.
- Wandschneider, Dieter (2013) Beauty in Nature Both in its Laws and its Entities, in: Hösle (ed. 2013) 113–132.
- Weyl, Hermann (1955) *Symmetrie*. Basel, Stuttgart 1955: Birkhäuser.
- Zimmermann, Jörg (1982) Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs, in: Zimmermann (ed. 1982), 118–154.
- Zimmermann, Jörg (ed. 1982) *Das Naturbild des Menschen*. München 1982: Fink.