

HEGEL ÜBER DAS PORTRAIT UND DIE
SPEZIFISCH MODERNE KONZEPTION DES IDEALS

Von Giovanna Pinna

I.

Dem Portrait wird in Hegels Vorlesungen über Ästhetik keine ausführliche Darlegung gewidmet. Zu dem Thema äußert sich Hegel an manchen Stellen mit knappen Definitionen und aufgrund von Bildmaterialien, die sich auf einige rekurrende Beispiele beschränken. Im folgenden werde ich jedoch zu zeigen versuchen, daß Hegels Auseinandersetzung mit dem Portrait von beträchtlichem theoretischen Gewicht für die Bestimmung des Romantischen in seiner Philosophie der Kunst ist. Die Relevanz dieser stets unter dem Verdacht der Nachahmung stehenden Gattung stellt sich heraus, wenn man ihre Stellung in der Abhandlung der historisch-systematischen Entwicklung der Kunstformen beobachtet. Vom Portrait ist dort die Rede, wo die Auflösung des Interesses am Substantiellen bzw. die Trennung von Stoff und Subjektivität den künstlerischen Ausdruck des geistigen Gehalts bestimmt und das wirkliche Individuum zum hauptsächlichlichen Gegenstand der Kunst wird. So kommt das Portrait bzw. »das Portraitartige« in den Vorlesungen quasi als Kennzeichen für die abstrakt-subjektive Tendenz der letzten Phase der romantischen Kunst vor und wird teilweise mit dem Charakteristischen identifiziert.

Es ist offensichtlich, daß das Portrait in einem komplexen Verhältnis zu Begriffen wie Subjektivität, Identität, Individualität steht, und genauso klar erscheint, daß die Darstellung eines menschlichen Gesichts ganz andere Eigenschaften aufweist, wenn es sich um das Bild einer Madonna oder um das Bildnis einer jungen Frau handelt. Denn das Portrait enthält »eine Beziehung auf den Dargestellten, in die man es nicht erst rückt, sondern die in der Darstellung selber ausdrücklich gemeint ist und sie als Porträt charakterisiert.«¹ Genau diese Beziehung, auf die es ankommt, daß ein Portrait »als Porträt verstanden werden« will, »selbst dann noch, wenn die Beziehung auf das Urbild von dem eigenen Bildgehalt des Bildes fast erdrückt wird«,² ist in den dem Idealisierungsprinzip verpflichteten Ästhetiken durchaus problematisch zu erfassen. Die Spuren der empirischen Subjektivität sind denn in dieser oft als nicht im höchsten Sinn künstlerisch bzw. als wenig ideell bezeichneten Gattung unverwischbar und werden sogar zum konstitutiven Bestandteil des Kunstwerks. Auf diese problematische Präsenz des Individuell-Empirischen weist z.B. Friedrich Schlegel hin, wenn er bemerkt, daß »das Portrait eben so abgöttisch mit

¹ Hans Georg Gadamer: *Wahrheit und Methode*, Tübingen 41975, 137.

² Ebd., 138.

der Individualität des Menschen, wie die Landschaft mit der Natur« ist.³ Trotz der ausgesprochenen Zentralität des Begriffs des Charakteristischen in seinem Werk, mußte für die transzendental-platonische Position Schlegels nicht nur die empirisch-subjektive Seite des Bildnisses, sondern auch der beträchtliche soziale Aspekt der Portraitkunst in der Neuzeit ästhetisch irrelevant bleiben.⁴ So wird die konkrete Bestimmtheit des wirklichen Subjekts, das in den modernen Portraits explizit als historisches, gesellschaftlich-bedingtes Individuum zum Vorschein kommt, zugunsten der symbolischen Bedeutung der Figur ausgeblendet.

Anders als die Frühromantiker hat Hegel in seinen Berliner Ästhetikvorlesungen beide Aspekte der Portraitkunst, die Aporie des Individuellen sowie die sozialhistorische Bestimmung des Bildes, berücksichtigt und in der systematischen Konstruktion der subjektiven Kunst der Moderne produktiv integriert. Er hat dem Portrait eine wichtige Bedeutung zugeschrieben und es über die Grenzen der Genremalerei hinaus als eine Hauptrichtung der neuzeitlichen Kunst betrachtet, so daß die »portraitartige« Darstellungsweise, wie sich aus verschiedenen Textstellen entnehmen läßt, zur allgemeinen Tendenz des Romantischen avanciert.⁵ Das hängt nur teilweise von seinem ausgeprägten Interesse für die künstlerische Darstellung des Charakteristischen in der Malerei des 16. und 17. Jahrhunderts ab. Eine theoretische Begründung läßt sich vielmehr in der systematischen Entwicklung der unendlichen Subjektivität als Gehalt der romantischen Kunst finden.

II. Das Einzelne ist das Allgemeine. Zum systematischen Ort des Portraits

A.

Das Portrait kommt in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik hauptsächlich an drei Stellen vor: in der Diskussion über das Naturschöne mit Bezug auf den Nachahmungsbegriff, in dem Malereikapitel und vor allem in dem der Auflösung der romantischen Kunstform gewidmeten Abschnitt, der jeweils als »das Formelle« (1820–21, 1829) bzw. als »Formalismus der Subjektivität« (1823) oder als »Die Parti-

³ Friedrich Schlegel: *Fragmente zur Poesie und Literatur*, in: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Paderborn/München/Wien 1975 ff., XVI, 257.

⁴ Zum Vergleich der Portraitauffassungen von Hegel, Schlegel und Schelling möchte ich auf meinen Aufsatz: *Das Symbolische und das Einzelne – Zur Theorie des Portraits bei den Frühromantikern und bei Hegel*, in: *Zwischen Philosophie und Kunstgeschichte*, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert (in Vorb.), hinweisen.

⁵ Einschränkend ist daher m.E. die Interpretation des Portraits bei Hegel als »aus der Darstellung der Nebenfiguren religiöser Motive« erwachsenes Genrebild, in dem »das Problem des bedeutungslosen Subjekts« noch nicht auftaucht, wie in: Konrad Schüttauf: *Die Kunst und die bildenden Künste – Eine Auseinandersetzung mit Hegels Ästhetik*, Bonn 1984, 172 f.

kularität des Charakters« (1826) bezeichnet wird. Sowohl in den Nachschriften aus den verschiedenen Vorlesungsjahrgängen als auch in der gängigen Edition Hothos (1835, 21842) wird das Portrait nicht bloß als Gattung der Genremalerei oder der modernen Skulptur betrachtet, sondern vielmehr als spezifischer Ausdrucksmodus einer verinnerlichten, naturentfremdeten, als Charakter geformten Subjektivität interpretiert.⁶

Hegel nimmt zunächst die traditionelle Bestimmung des Portraits als eine Form von Nachahmung auf, bezieht aber dieses spezifische Nachahmungsverfahren auf das Freiwerden der gemeinen Äußerlichkeit in der romantischen Kunst, das der geistigen Verfassung der späten Moderne entspricht: »Die Kunst geht nach der Seite der Gegenständlichkeit zur Darstellung der Gegenstände, wie sie sind, fort; andererseits geht sie zum Humor, zum Verrücken alles Substantiellen durch eine subjektive Ansicht, über. Was das erste anbetrifft, so sind bei der Nachahmung der Natur die Gegenstände nicht die der Idee, sondern der Unmittelbarkeit, mit dem der Geist sich versöhnt hat, wodurch er das Substantielle jenseits [gelassen] hat. Es wird mit der gemeinen Gegenwart vorlieb genommen. *Notwendig ist hier, daß das Portrait überhaupt hervortritt*«. ⁷

Was in der modernen bildenden Kunst nachgeahmt wird, ist nicht mehr Teil eines sinnbeladenen Naturganzen, eines organischen Zusammenhangs, sondern die selbständige Äußerlichkeit, die mit der substantiellen Innerlichkeit, auf die sie hinweist, theoretisch unvermittelt bleibt. Das mündet daher nicht in einen als treue Mimesis des Vorhandenen verstandenen Realismus. Vielmehr handelt es sich um eine Hervorhebung der sinnlichen Eigenschaften der Gegenstandswelt, die durch den Glanz der Farbe und die Faszination des Lichtes die prinzipielle Inadäquatheit der Form zum geistigen Inhalt kompensiert. Hier denkt Hegel unter anderen an die freie Be-

⁶ Da die neuere Forschung die Gültigkeit der von Hotho edierten *Vorlesungen über die Ästhetik* (Studienausgabe der Werke, Frankfurt M. 1986, im folgenden zitiert als *Ästhetik*, I, II, III) als Textgrundlage für die Erforschung der Kunstphilosophie Hegels weitgehend relativiert hat, habe ich die Vorlesungszeugnisse in Betracht gezogen und sie mit der Edition Hothos systematisch verglichen. Es wird hier aus folgenden Vorlesungsnachschriften zitiert: Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesung über Ästhetik – Berlin 1820-21. Eine Nachschrift – I. Textband*, hg. von Helmut Schneider, Frankfurt/M. 1995 (im folgenden: *Ascheberg 1820/21*); ders.: *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst. Berlin 1823 – Nachgeschrieben von Heinrich Gustav Hotho*, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Hamburg 1998 (*Vorlesungen. Ausgewählte Nachschriften und Manuskripte 2*) (im folgenden: *Hotho 1823*); *Philosophie der Kunst oder Ästhetik – Nach Hegel. Im Sommer 1826 (Mitschrift Hermann von Kehler)*, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert und Bernadette Collenberg-Plotnikov unter Mitarbeit von Francesca Iannelli und Karsten Berr, München 2004 (im folgenden: *Kehler 1826*), sowie die Nachschriften Griesheims (*Philosophie der Kunst – Von Prof. Hegel. Sommer 1826. Nachgeschrieben durch Griesheim* [Ms. Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin]) (im folgenden: *Griesheim 1826*) und Karol Libelts (*Ästhetik nach Prof. Hegel im Winter Semester 1828/29* [Ms. Jagiellonische Bibliothek, Krakau]) (im folgenden: *Libelt 1828/29*). Annemarie Gethmann-Siefert danke ich für die freundliche Genehmigung, aus den sich an der Universität Hagen befindenden Transkriptionen der Manuskripte zu zitieren.

⁷ *Hotho 1823*, 199 / Ms. 184 f. (Herv. G.P.)

handlung der Farben in der niederländischen Malerei, in der der Künstler mittels seiner individuellen Ausdrucksform den verborgenen Reiz einer niedrigen, objektiven Alltagswelt aufschließt und somit ihr ideelles Terrain, die gegen Natur und politische Umstände schwer erkämpfte Freiheit eines Volkes zum Ausdruck bringt.⁸ Ist also die romantische Kunst im allgemeinen subjektiv, sei es in dem auf den »Prozess der göttlichen Versöhnung mit sich« konzentrierten religiösen Kreis, sei es in der Darstellung des Selbstgefühls einer bürgerlichen Gesellschaft, so kann man eigentlich im Portrait, wo die Subjektivität auch auf der Ebene des unmittelbaren Kunstgehalts eine komplexe Rolle spielt, eine Zuspitzung dieser Tendenz erkennen.

Die Hauptbestimmung des Portraits besteht darin, die Persönlichkeit eines wirklichen Menschen und seine innere geistige Haltung durch die Wiedergabe seiner äußeren Züge ans Licht treten zu lassen. Bei aller Verschönerung bzw. Idealisierung der Gestalt muß die Besonderheit des abgebildeten Subjekts erhalten bleiben, so daß im Portrait nicht nur die Einzelheit des Bildes, wie es im allgemeinen im Kunstwerk der Fall ist, sondern auch die Einzelheit des Dargestellten qua wirklicher Mensch in Frage kommt. Das Interesse für die reelle Identität der abgebildeten Person bleibt trotzdem aus ästhetischer Sicht nebensächlich. Auch die geschichtliche Relevanz solcher Identität, falls es sich um einen berühmten Menschen oder sogar um ein »welthistorisches Individuum« handelt, trägt zum künstlerischen Wert des Bildnisses und somit zu seiner Fähigkeit, das Allgemeine zu bedeuten, keineswegs bei. Es ist jedoch wesentlich, daß die geschichtliche Bestimmtheit des Subjekts als Abstraktum im Bild sichtbar bleibt.

Als zweites Charakteristikum des Portraits kann man gleichsam den subjektiven Status des Darstellungsobjekts nennen. In den meisten modernen Portraitbildern stellt sich der Abgebildete als ein Selbst dar, das die Darstellung aktiv mitgestaltet und sich in einem bestimmten symbolischen oder sozialen Kontext als Individuum inszeniert. Das erfordert für die Konstitution des Bildes ein intersubjektives Verfahren. Der Künstler zielt darauf, durch die Nachahmung der äußeren Merkmale des Gesichts die innere geistige Form des Abgebildeten auszudrücken, so daß das Bild sich als Resultat einer Interpretation der Gestalt erweist. Nur aufgrund eines solchen Interpretations- und Verstehensaktes kann er die Elemente des Gesichts auswählen, die den Charakter des Abgebildeten und zugleich die abstrakte allgemeine Subjektivität (was Hegel in den Vorlesungen aus dem Jahre 1823 den *Humanus* nennt) ans Licht bringen sollen: Das Porträt muß »Ausdruck der geistigen Eigentümlichkeit, der Partikularität des Charakters« sein und »dazu ist nicht genug, daß der Künstler das Gesicht nur einmal sieht, sondern daß er mehr oder weniger die Manier des Menschen kennt, es gehört eine nähere Bekanntschaft der Art der Empfindungen und wie sie sich in der Physiognomie ausdrücken«.⁹ Hegel über-

⁸ Siehe Bernadette Collenberg: *Hegels Konzeption des Kolorits*, in: *Phänomen versus System – Zum Verhältnis von philosophischer Systematik und Kunsturteil in Hegels Berliner Vorlesungen über Ästhetik oder Philosophie der Kunst*, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert, Bonn 1992, 91–164.

⁹ *Kehler 1826*, 39 / Ms. 65 f.; *Griesheim 1826*, Ms. 67.

nimmt hier ein traditionelles, schon von Porphyrius in »Plotins Leben« verwandtes Argument, nach dem die genaue physiognomische Wahrnehmung, die das Portrait selbst ermöglicht, einen rationellen intersubjektiven, nicht nur sinnlich-anschaulichen Erkenntnisprozeß voraussetzt, dessen Resultat auf der bildlichen Ebene reflexiv übertragen wird.¹⁰ Solche reflexive Vermittlung bildet das Kriterium der visuellen Konstitution des Bildes, wenn die »Äußerlichkeit ein mehr gleichgültig Äußerliches« geworden ist und sich »für einen dritten, den Zuschauer« gibt.¹¹ Das abgebildete Subjekt, hinter dem immer ein wirklich existierendes Individuum steht, kommt also zugleich als ein Selbst und als ein Anderes vor. Seine besondere, endliche Wirklichkeit ist das Medium, in dem der Künstler das Allgemeine als menschliche Lebendigkeit erscheinen läßt: »[D]er Künstler in seinem Stoff ist eine tabula rasa; als das Interessante bleibt der Humanus, die allgemeine Menschlichkeit, das menschliche Gemüt in seiner Fülle, in seiner Wahrheit«. Er »ist gleichsam Dramatiker, der fremde Gestalten auftreten läßt, in sie sein Genie legt, sie zum Organ macht, so aber, daß sie ihm zugleich fremde sind. [...] Darum ist auch die Portraitmalerei am Brette«. ¹² Die über seinem Stoff stehende Subjektivität des Künstlers manifestiert sich also in der Auseinandersetzung mit Subjekten, die er als Objekte in Szene setzt, aber als selbständige Charaktere auf die universelle Subjektivität hinweisen.

B.

Bekanntermaßen hat nach Hegel der Schönheitsbegriff seine Vollendung in der klassischen Kunst gefunden, in welcher die natürliche Gestalt idealisiert wird und als Verkörperung des Geistes erscheint. In der romantischen Kunst hingegen bleibt die Seele der Leiblichkeit fremd, sie versucht nicht, den Leib zu durchdringen bzw. ihn zu idealisieren. So steht der Leib als gemeine Äußerlichkeit einer Innerlichkeit gegenüber, die sich als den einzigen Grund setzt: Die Kunst kann folglich »die Spuren der Zeitlichkeit, der Bedürftigkeit der Natur, die Äußerlichkeit des Daseins« in sich aufnehmen und subjektiv gestalten.¹³ Einerseits ist die Wirklichkeit zum gleichgültigen Schein herabgesetzt, andererseits kann die absolute Subjektivität nur durch die eigentümliche Gestaltung des Einzelnen aufgefaßt und dargestellt

¹⁰ Porphyrius erzählt, Amelius, ein Freund Plotins, wollte ein Portrait des Philosophen anfertigen lassen, der sich weigerte, zu posieren, »aber Amelius hatte Carterius zum Freunde, den derzeit besten Maler, und den brachte er mit in den Vorlesungen und ließ ihn so mit dem Meister zusammentreffen [...]; durch langhaltendes Aufmerken gewöhnte er ihn daran den Seheindruck immer eindringlicher zu erfassen; so konnte er denn nach der in seinem Gedächtnis niedergelegten Vorstellung ein Bild malen, [...] das sehr ähnlich war«. Porphyrius: *Über Plotins Leben*, in: *Plotins Schriften* Vc, hg. von Walter Marg, Hamburg 1958, hier: 5.

¹¹ *Hotho 1823*, 185 / Ms. 171.

¹² *Hotho 1823*, 204 / Ms. 189.

¹³ *Hotho 1823*, 185 / Ms. 171.

werden. Die von Hegel behauptete Neigung der modernen Kunst zum Portrait, die Ausarbeitung von individuellen charakteristischen Zügen, ist mit der Auflösung des organischen Zusammenhangs von Idee und Naturformen verbunden: »Mit dieser Gleichgültigkeit gegen die idealisierende Einigung von Seele und Leib tritt für die speziellere Individualität der Außenseite wesentlich das *Porträtartige* auf, das die partikulären Züge und Formen, wie sie gehen und stehen, die Bedürftigkeit des Natürlichen, die Mängel der Zeitlichkeit nicht, um Gemäßeres an die Stelle zu setzen, verwischt.«¹⁴

Die Individualität als solche definiert also die romantische Kunst nicht; sie findet vielmehr ihren vollkommenen Ausdruck in der schönen klassischen Welt. In der antiken Kunst kann sich der geistige Inhalt vollständig in die endliche Form auflösen, weil in ihr das Moment der unendlichen Subjektivität im Grunde abwesend ist. Daher konnte Hegel sagen, daß schöner als die klassische Kunst nichts werden kann, aber »das Reich des Schönen ist für sich noch unvollkommen, weil der freie Begriff in ihm nur sinnlich vorhanden« ist.¹⁵ Das Klassische kennt im Prinzip nur allgemeine Individuen als Bestimmungen eines einheitlichen Ideals, das Romantische hingegen beruht auf dem logischen Zwiespalt zwischen der Allgemeinheit des abstrakten Subjekts und seiner notwendigen Existenz als einzelnes. Es sind die antiken Götter, in denen wir eigentlich »diese Kraft der Individualität, diesen Triumph der in sich konzentrierten konkreten Freiheit erkennen«, während in der modernen Kunst die unmittelbare Wirklichkeit des Menschen und die Besonderheit des Charakters zur Geltung kommen.

Das Romantische entspricht also vielmehr dem logischen Moment der Einzelheit. Was auf der logischen Ebene als Einzelheit bezeichnet wird, erscheint in der künstlerischen Darstellung als die unmittelbare Wirklichkeit des Individuums, also als dessen partikulärer Charakter.¹⁶ Das asymmetrische Verhältnis von Inhalt und Form, die Grundbestimmung der romantischen Kunst, gibt es sich aber spezifisch in der von der »Abstraktheit des Charakters« geprägten Kunstepoche als das Hervortreten der substantiellen allgemeinen Subjektivität in der Äußerlichkeit des bestimmten wirklichen Menschen. In dieser Hinsicht macht das Einzelne, »welches in der Reflexionssphäre der Existenz als Dieses ist«, die Begriffsbestimmung der Persönlichkeit aus: »das wirkliche, einzelne Subjekt in seiner inneren Lebendigkeit ist es, was unendlichen Wert erhält, indem sich in ihm allein die ewigen Momente der absoluten Wahrheit, die nur als Geist wirklich ist, zum Dasein auseinanderbreiten und zusammenfassen.«¹⁷ Das Sichwissen des Geistes, die absolute Subjektivität als Abstraktion findet in der einzelnen Menschengestalt ihren Ausdruck.

¹⁴ *Ästhetik*, II, 144 f.

¹⁵ *Hotho 1823*, 179 / Ms. 166.

¹⁶ Siehe dazu Brigitte Hilmer: *Scheinen des Begriffs – Hegels Logik der Kunst*, Hamburg, 1997, 203 ff.

¹⁷ *Ästhetik*, II, 131.

Neben der weltlichen Sphäre der modernen bürgerlichen Gesellschaft, tritt im Diskurs über das Portrait der religiöse Grund des Romantischen zutage. Die Einzelheit bildet denn die Grundkategorie des »höhere(n) Anthropomorphismus«, der in der künstlerischen Darstellung des christlichen Glaubensgehalts herrscht. Das Menschliche erscheint in Christus als »ein Dieses, ein Einzelnes, in der einzelnen Zeitlichkeit«, in welchem die absolute Innerlichkeit sich offenbart. Daher kann der Mensch gewordene Gott im Kunstwerk nur als wirkliches Subjekt, als einzelne Person und nicht als verkörpertes Schönheitsideal, als ein griechischer Gott dargestellt werden: »Die Gestalt Christi als Gegenstand der Kunst ist kein Ideal, sondern Portrait, dieser Mensch«. ¹⁸

Im »Gegensatz der substantiellen Allgemeinheit und der Persönlichkeit« kann das Portrait gleichsam als eine Figur der Einzelheit verstanden werden. Seine Bedeutung wird größer in einem historisch-kulturellen Zusammenhang, in welchem das Interesse des Geistes sich im Handeln der besonderen Individuen offenbart.

III. Idealisierte Körpergestaltung und moderne Gesichtsbildung

A.

Die Bildmaterialien, die Hegel in den verschiedenen Kollegienjahrgängen als Beweisstücke für seine Auffassung des Portraits anführt, beschränken sich auf einige in der Sammlung Boisserée und in der Dresdner Galerie enthaltene altdeutsche und niederländische Gruppenbilder, auf berühmte Werke der italienischen Renaissance und auf die Portraits von Dürer und van Dyck.

Auf den modernen Ausdruck des Charakters in der Malerei geht Hegel zum ersten Mal in der Rezension der Werke des Malers Gerhard von Kügelgen (1821) ein. ¹⁹ Die 1820 in Dresden ausgestellten »Brustbilder in Porträt-Größe und Format von Christus, Johannes dem Täufer und den Evangelisten und vom verlorenen Sohn« geben ihm Anlaß, sich mit der Portraitcharakteristik zu befassen. Seine Überlegungen sind auf die »portraitsmässige« Behandlung der Gesichter sowie auf die Bestimmung der »wahren historischen Malerei« konzentriert. Relevant für das hier behandelte Thema ist vor allem die Bestimmung der spezifisch-modernen Darstellung der Gesichtszüge, die er in den Figuren der Heiligen betrachtet. Solche Überlegungen hat er später in die Vorlesungen integriert. In von Kügelgens Werken hebt Hegel eine prinzipielle Inkongruenz in der Darstellung der Heiligen hervor, insofern »sie nicht sowohl Charaktere, Physiognomien eines anderen Volks, einer an-

¹⁸ *Libelt 1828/29*, Ms. 93.

¹⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Über von Kügelgens Bilder*, in: ders.: *Schriften und Entwürfe I (1817–1825)*, hg. von Friedrich Hogemann und Christoph Jamme (*GW*, XV) Hamburg 1990, 204 ff.

deren Zeit, – einer anderen Welt, in sich ruhende eigenthümliche Gestalten ausdrücken, sondern den Grundton moderner Gesichtsbildung zeigen«.²⁰ Die theoretische Pointe der Rezension, über die Kritik an Kugelgen hinaus, besteht in der Entgegensetzung der modernen Behandlung von Gesichtszügen und der Gestaltung des menschlichen Gesichts als Typus in der klassischen Kunst.²¹ Besonders die Darstellung der Mundpartie, die »eine Ausarbeitung der Muskeln, die moderne Reflexion, geistige Tätigkeit, Empfindung, – viel Gedacht-Gesprochenhaben, u.s.w. (spiegelt)«²², läßt die Bilder als »portraitsmässig« erscheinen, wodurch sie sich von der hieratischen Starrheit der antiken Statuen unterscheiden. Ein solches künstlerisches Verfahren, das, wie Hegel betont, nicht nur ein technisches ist, sondern die Zugehörigkeit des Abgebildeten zu einer Kultur der Reflexion und des intersubjektiven Sich-Bestimmens des Individuums ausdrückt, hat in den Portraits von Dürer und Holbein seinen Höhepunkt erreicht. Ein zweites Motiv der Rezension, das in den Vorlesungen noch stärker betont wird, betrifft die notwendige Einbeziehung der Figuren in ihre äußere Umgebung, die die Bedeutung des einzelnen, wirklichen Subjekts der Darstellung mitbestimmen soll. Eine solche intersubjektive Vernetzung der Figuren kommt in der antiken Kunst keineswegs vor: in ihr erscheinen die individuellen Göttergestalten isoliert, »unaufgeschlossen und nach außen nicht gerichtet«²³, Formen eines kalten Ideals, die keinen Identifikationsprozeß, kein Sicheinfühlen des Betrachters auslösen können. Dazu trägt das vorwiegende Interesse der klassischen Kunst für den harmonischen Bau des ganzen Körpers bei, wobei das Gesicht, nach strengen verallgemeinernden physiognomischen Regeln geformt, zum Bestandteil eines idealtypischen Leibes reduziert wird.

In der modernen, romantischen Malerei wird das Gesicht zum Fokus des Bildes, da in der Besonderheit der individuellen Züge sowohl eine auf sich selbst konzentrierte Innigkeit, als auch ein Komplex von Beziehungen zwischen Subjekt und Umwelt ans Licht kommt. Die theoretische Bedeutung, die Hegel dem menschlichen Gesicht zuspricht, weil in ihm »das Scheinen des Geistes« immer vorhanden ist, ist Grund dafür, daß es als Orientierungspunkt in der künstlerischen Darstellung einer entgötterten Natur dient. Der geübte physiognomische Spürsinn des Künstlers bewirkt im Portrait eine bildliche Synthese, die die Ausdrucksmöglichkeiten der natürlichen Gestalt weit übertrifft. Die Physiognomik ist denn ein Organ für die Auslegung der Veränderungen des Gefühls, der Empfindung, der Situation, insofern sie sich im Gesicht widerspiegeln.

²⁰ Ebd., 204.

²¹ Zum Kontext und zur Interpretation von Hegels *Kugelgen-Rezension* siehe Gregor Stemmrich: *Das Charakteristische in der Malerei – Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung*, Berlin 1994, 126–136.

²² Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Über von Kugelgens Bilder* [Anm. 19], 204.

²³ *Hotho 1823*, 180 f./Ms. 167.

B.

Als Beispiel der gegenseitigen Abgrenzung von Idealisierung und Darstellung des wirklichen Subjekts in seiner Umgebung wird von Hegel der Dreikönigsaltar von Rogier van der Weyden, damals van Dyck zugeschrieben, angeführt.²⁴ Im gleichen künstlerischen Raum findet man den religiösen Stoff und den Komplex der bürgerlichen Beschäftigungen und Gesinnungen, die sich auf dem Gesicht der Donatarien abspiegeln. »Die Männer sind Krieger, oder Geistliche, u.s.f.; die Frauen sind Hausfrauen, man verkennt ihre Frömmigkeit nicht, aber ebenso wenig, daß sie noch andere weltliche Qualitäten und Bestimmungen haben.«²⁵

Der geschichtliche Kontext des autonomisierten Subjekts wird neben den idealen, in einer Ekstase der Zeit stehenden Figuren der heiligen Krippe dargestellt. In den heiligen Gestalten herrscht ausschließlich eine auf das Göttliche gerichtete Innigkeit der Seele, die das Ganze prägt. So waltet auf den Gesichtern ein einziger Zug, der das Abgewandtsein der Seele von der wirklichen, endlichen Welt offenbaren will. Eine solche Konzentration des Ausdrucks, die auf eine Permanenz des Zustands hinweist, gleicht weit mehr der Idealisierung der klassischen Gestalten als den modernen Portraits. Hingegen sieht Hegel in den Figuren der Donatarien das Veränderliche der Gesinnungen und der Situationen wiedergegeben, die die Identität und die Relationalität der Subjekte bestimmt. »Wird das Gesicht in einem Zuge der Empfindung dargestellt, so wird man doch immer sehen, daß es nur Portrait ist, das einer bestimmten Person gehört, und nicht ein Allgemeines, Innerliches abspiegelt.«²⁶ Das Wesen des Portraits bzw. der abstrakt-subjektiven Kunst der Moderne besteht gerade darin, das Permanente in dem Zeitlichen, das Allgemeine in dem Einzelnen herauszubringen.

Die massive Verbreitung der Gattung seit der Renaissance und die teilweise sehr hohe Qualität der Bilder, die von ihrer immer wichtigeren Position in der europäischen Kunst zeugt, steht in einer direkten Verbindung mit dem Prozeß der Emanzipation des Individuums, das sich zugleich als einzelnes Subjekt und als zu einem gesellschaftlichen Kontext gehörendes abbilden läßt.²⁷ Denn Rang und soziale Rolle des Abgebildeten tragen zusammen mit den individuellen physiognomischen

²⁴ Otto Pöggeler: *Hegel und die Geburt des Museums*, in: *Kunst als Kulturgut – Die Bildersammlung der Brüder Boisserée*, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler, Bonn 1995, 197–205.

²⁵ *Kehler 1826*, 185 / Ms. 349. Siehe auch *Hotho 1823*, 258 / Ms. 241.

²⁶ *Libelt 1828 / 29*, Ms. 32a

²⁷ So Richard Brilliant: *Portraiture*. London 1991, 8: »The very fact of portrait's allusion to an individual human being, actually existing outside the work, defines the function of the art work in the world and constitutes the cause of its coming into being. This vital relationship between the portrait and his object of representation directly reflects the social dimension of human life as a field of action among persons, with his own repertoire of signals and messages«. Zum Verhältnis von Portrait und Konstitution der Individualität in der europäischen Kultur der Neuzeit siehe

Merkmale zur Bestimmung der spezifischen Identität des Subjekts bei. Daß das Portrait für Hegel einen in der neuzeitlichen Kunst verbreiteten Darstellungsmodus eher als ein Genre bedeutet, sieht man auch in den Überlegungen über die moderne Bildhauerei: »Die Statuen der in neuern Zeiten lebenden Personen sind Portraits, und als solche müssen bei ihnen auch die äußern Umstände, ihr Hinaustrreten ins äußere Leben, angedeutet seyn«. Dem Bildhauer stehen aber weniger raffinierte Mittel zur Verfügung als dem Maler (Gruppierung, Hintergrund), um das abgebildete Subjekt als eine in einem angegebenen gesellschaftlichen Kontext tätige Person darzustellen; so ist er auf die genaue Nachahmung der Kleidung, der sichtbarsten Zeichen sozialer Zugehörigkeit angewiesen: »Das Portrait muß in der Eigentümlichkeit seiner Kleidung erscheinen, denn sie gehört zu seiner Besonderheit«.²⁸

Ist das Gewand der antiken Statuen eine leichte Hülle, die die harmonische Nacktheit eher betont als bedeckt und zur Idealisierung des Leibes gehört, so dient die moderne, körperfremde Kleidung zur Identifizierung der gesellschaftlichen Rolle des Individuums, die Teil seiner Identität ist. Um es kurz zu fassen: das eine gehört zur Sphäre des Mythos, das andere zur Geschichte.

Das Moment der Intersubjektivität kommt also im modernen Portrait auf eine zweifache Weise zur Erscheinung: als Resultat einer Interaktion zwischen Künstler und abgebildetem Individuum, wie vorher angedeutet, sowie als Darstellung eines in einem kulturellen und sozialen Zusammenhang lebenden Menschen. Da seine konkrete Tätigkeit in einer bestimmten geschichtlichen Umwelt das Wesen des modernen Menschen ausmacht, kann er nicht »über diese {tätige, wirkende} besondere Form des tätigen, wirkenden Lebens erhoben werden; denn als Portrait ist es eine bestimmte Anschauung des Individuums in seiner bestimmten Umgebung«²⁹. Die niederländische Malerei, die sowohl inhaltlich, durch die Wiedergabe der sinnlichen Konsistenz der Gegenstände, als auch strukturmäßig, durch ihren Polyperspektivismus, an die Darstellung des wirklichen Menschen orientiert ist, liefert noch einmal das adäquateste Beispiel solcher konstitutiven Geschichtlichkeit des modernen Individuums: »Große Porträts, wenn sie durch alle Mittel der Kunst in voller Lebendigkeit vor- und dastehen, haben an dieser Fülle des Daseins selbst schon dies Hervortreten, Hinausschreiten aus ihrem Rahmen. Bei van Dyckschen Porträts z.B. hat mir [sic!] der Rahmen, besonders wenn die Stellung der Figur nicht ganz *en face*, sondern etwas herumgewendet ist, angesehen wie die Tür der Welt, in welche der Mensch da hereintritt«.³⁰

ferner Hans Robert Jauss: *Zur Entdeckung des Individuums in der Portraitmalerei*, in: *Individualität (Poetik und Hermeneutik XIII)*, hg. von Manfred Frank und Anselm Haverkamp, München 1988, 599-605; Enrico Castelnuovo: *Das künstlerische Porträt in der Gesellschaft*, Berlin 1988.

²⁸ *Hotho 1823*, 245 f. / Ms. 229

²⁹ *Ascheberg 1820/21*, 223 / Ms. 168.

³⁰ Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik* [Anm. 6], III, 85 f. Zur Bedeutung des Rahmens in der Malerei siehe Annemarie Gethmann-Siefert: *Phänomen versus System*, in: dies.: *Phänomen versus System* [Anm. 8], 3-39.

Daß das »Portaitartige« vorwiegend und vorbildlich, wenn auch nicht ausschließlich, in der Malerei vorkommt, hängt davon ab, daß sie durch die Abstraktheit ihrer Mittel, der Farbe und des Lichtes, das Sinnliche der menschlichen Wirklichkeit reflexiv als Manifestation des geistigen Lebens auszudrücken vermag: »Dies Suchen eines lebendigen menschlichen Ausdrucks, einer charakteristischen Individualität, dies Hineinsetzen jedes Inhalts in die subjektive Besonderheit und deren bunte Äußerlichkeit macht den Fortschritt der Malerei aus, durch welchen sie erst ihren eigentümlichen Standpunkt erlangt.«³¹

Die Konzeption der unendlichen Subjektivität als des prinzipiellen Gehalts der romantischen Kunst ermöglicht Hegel, im Gegensatz zu den frühidealistischen Positionen Schellings und Friedrich Schlegels, dem Portrait eine Rolle im Prozeß der Abstraktion und der darauf bezogenen Entgötterung der Naturformen in der romantischen Kunst zuzusprechen. Während im Rahmen einer transzendentalen Ästhetik das Portrait eine Rechtfertigung nur als symbolische Darstellung des absoluten Ich findet und daher die Präsenz des Wirklichen im Angesicht des abgebildeten Subjekts verneinen muß, um es als echtes Kunstwerk zu akzeptieren,³² sieht Hegel in dieser Kunstgattung und in der ihr zugrundeliegenden Aporie des im Einzelnen sich offenbarenden Allgemeinen die letzte Stufe der Entwicklung der abstrakten Subjektivität in der Kunst.

³¹ Georg Wilhelm Friedrich: *Ästhetik* [Anm. 6], III, 87.

³² Vgl. Friedrich Schlegel: *Gemäldebeschreibungen aus Paris und den Niederlanden in den Jahren 1802–1804*, in: *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* [Anm. 3], IV, 35–37; Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*, in: *Sämtliche Werke F.W.J. Schelling*, Stuttgart 1856–61, V, 540.