

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: <https://www.researchgate.net/publication/325867637>

Die Kunst der zweiten Natur und die andere Natur der Kunst

Article in *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* · June 2018

DOI: 10.1515/dzph-2018-0026

CITATIONS

2

READS

73

1 author:



Thomas Khurana

Universität Potsdam

93 PUBLICATIONS 135 CITATIONS

SEE PROFILE

Die Kunst der zweiten Natur und die andere Natur der Kunst

Thomas Khurana (University of Essex)

Abstract:

This contribution traces an aesthetic shift in the concept of second nature that occurs around 1800 and that raises the question as to what role art might play in a culture that already conceives of itself in generally aesthetic terms. The paper recalls Kant's rejection of habit as a proper realization of ethical life and shows that in his third critique, Kant proposes a second nature of a different kind. To realize ethical life as a "second (supersensible) nature", we cannot confine ourselves to mere habituation but require a different type of second nature that is exemplified by the work of art. In light of the success of this aesthetic understanding of ethical life in Kant's aftermath from Schiller to Nietzsche, the paper asks what role art may adopt in such an aestheticized culture. The paper argues that art redefines its role by taking not first nature but the second nature of ethical life as its main point of reference. Art thus reconceives of itself as a *self-reflection of our second nature*. The paper discusses three models of such self-reflection: the aesthetic estrangement, the beautiful completion, and the dialectical renegotiation of our second nature.

Keywords: Kant; Hegel; Nietzsche; Adorno; Second Nature; Aestheticization;

„Ohne die Kunst aber ist der
Gegenstand ein Stück Natur“
Wittgenstein (1984), 456

Die Rede von einer „zweiten“ oder „anderen Natur“ hat in der philosophischen Literatur zwei divergierende Verwendungen gefunden. Die für die Moralphilosophie zentrale Idee, dass Tugend Gewohnheit und Gewohnheit wie eine zweite Natur sei, steht neben einer ästhetischen Verwendung des Begriffs, nach der das Kunstwerk eine „andere Natur“ sei, die der Künstler wie ein zweiter Schöpfer hervorbringe.¹ Diese beiden Verwendungsweisen scheinen zunächst unverbunden nebeneinander zu stehen, ohne sich wesentlich zu berühren: Sie beziehen sich auf ganz unterschiedliche Gegenstandsbereiche – subjektive Dispositionen zu moralischem Verhalten und kulturelle Vergegenständlichungen von ästhetischem Wert; sie führen divergierende normative Gesichtspunkte ins Feld – die Fraglosigkeit und Festigkeit sittlicher Normen und die Freiheit und Zwanglosigkeit schöpferischen Ausdrucks; und sie verweisen dabei auf Naturhaftigkeit in zwei ganz unterschiedlichen Bedeutungen – auf die Naturhaftigkeit von gleichsam mechanisch gewordenen Handlungsweisen einerseits und die Naturhaftigkeit

¹ Zur ersten Verwendung vgl. Aristoteles (1985), VII.11, 1152a30ff.; Aristoteles (2004), II, 452a28ff.; Cicero (1988), 383; Montaigne (1595), 352; Pascal (1670), 85. Zur zweiten Verwendung siehe Scaliger (1561), Buch I.1; Bruno (1584), III.1; Shaftesbury (1710), 93. Für eine instruktive Darstellung der Aufnahme dieser beiden Verwendungen in der Diskussion um 1800 vgl. Rath (1996).

selbsttätig bildender Kräfte andererseits: die Natur des Mechanismus und die Natur des Lebendigen.

Es zeichnet die philosophische Moderne aus, dass sie diese zwei Gestalten der zweiten Natur, die sich lange äußerlich gegenübergestanden haben, in einen innerlichen Zusammenhang versetzt. Das geschieht zum einen durch den Gedanken, dass sich die zweite Natur der Sittlichkeit nur dann angemessen verstehen lässt, wenn man sie selbst nach dem Modell der schöpferischen Tätigkeit der Kunst deutet;² es vollzieht sich zum anderen durch die Einsicht, dass die Bedeutung der anderen Natur der Kunst nicht mehr allein aus ihrer Beziehung zur ersten Natur zu verstehen ist, sondern aus ihrem Bezug auf die zweite Natur der gewohnten Sittlichkeit begriffen werden muss.³ Die Verklammerung geschieht mithin in doppelter Richtung und mit gegenläufiger Tendenz: Während die zweite Natur der Sittlichkeit sich da, wo sie sich nicht mehr als bloße Gewöhnung, sondern als schöpferische Hervorbringung einer *anderen* Natur versteht, an der Kunst als Ideal ausrichtet und ästhetisiert, steht die Kunst umgekehrt vor der Herausforderung, ihrer Spezifität gegenüber der zweiten Natur der Sitte auf neue Weise zu bestimmen. Es stellt sich vor diesem Hintergrund die Frage, welche Rolle die Kunst in einer Kultur spielen kann, die ihre eigenen Hervorbringungen selbst schon ganz grundlegend als schöpferische, expressive, über sich hinaustreibende, gleichsam künstlerische Leistungen versteht.

Um die Tragweite dieser Frage für die Bestimmung der modernen Kunst verständlich zu machen, gehe ich in drei Schritten vor. Ich erinnere zunächst (I) am Beispiel von Aristoteles' Gewohnheitsbegriff an die aus der Antike überlieferte Vorstellung der zweiten Natur. In einem zweiten Schritt (II) zeichne ich nach, wie Kant das Paradigma der Gewohnheit infrage stellt und nahelegt, die Kunst als Modell einer anspruchsvoller verstandenen zweiten Natur zu begreifen. Im dritten Schritt (III) frage ich danach, auf welche Weise wir die andere Natur der Kunst in ihrer Besonderheit verstehen können, wenn sich ein ästhetisiertes Verständnis der Kultur durchsetzt. Die Bedeutung der Kunst erschöpft sich, wie ich nachzeichnen will, nicht darin, ein Modell für unsere ästhetisierte zweite Natur zu liefern; die Kunst erlangt vielmehr eine eigenständige Bedeutung für die fortgesetzte Reflexion, Infragestellung und Transformation einer solchen sittlichen zweiten Natur. Die Kunst rekonstituiert sich so als eine besondere Form der *Selbstreflexion der zweiten Natur*. Ich diskutiere drei Formen einer solchen Selbstreflexion: die der

² Zur Herausbildung dieses ästhetischen Begriffs der zweiten Natur, der wesentliche Quellen in Kant hat, siehe ausführlicher Khurana (2016).

³ Die Kunst versteht sich in diesem Sinne weniger als eine Nachahmung der Natur, denn vielmehr als Unterbrechung, Reflexion, Verklärung oder Infragestellung der zweiten Natur der Sittlichkeit. Vgl. hierzu exemplarisch Schellings Vorschlag, dass die Kunst der Alten die „Natur“ zum Gegenstand hatte, während die der Modernen – die da beginnt, wo „der Mensch sich von der Natur losreißt“ – die geschichtliche Welt zum Gegenstand hat (Schelling (1802/03), 427).

Verfremdung (Sklovskij), die der Vollendung (Hegel) und die der dialektischen Vertiefung (Adorno) der zweiten Natur durch die Kunst.

I. Die zweite Natur der Gewohnheit: Aristoteles

Wenn die praktische Philosophie der Gegenwart von der Idee der „zweiten Natur“ Gebrauch macht, dann geschieht dies zumeist mit Blick auf erworbene subjektive Fähigkeiten, die uns auf eine derart elementare Weise ausmachen, dass sie uns zur zweiten Natur geworden sind. Als natürlich erscheinen diese subjektiven Fähigkeiten mithin in dem Sinne, dass sie uns konstitutiv ausmachen und dass sie so eingewöhnt sind, dass sie unhinterfragt fungieren. Wenn wir so operieren, wie es uns zweite Natur ist, dann stimmen wir in diesem Operieren mit dem, was wir sind – mit unserer praktischen Identität – überein und wir bedürfen für unser Handeln keiner gesonderten Rechtfertigung oder Begründung, sondern handeln wie von selbst, mit Wittgensteins Ausdruck: gleichsam blind. Unser Verhalten stimmt so mit unserer fraglosen Natur zusammen und vollzieht sich selbst mit natürlicher Notwendigkeit.

Der Begriff der *zweiten* Natur lenkt die Aufmerksamkeit darauf, dass es sich hierbei um eine voraussetzungsvolle Leistung handelt: Die konstitutive Natur und die natürliche Notwendigkeit, von denen hier die Rede ist, sind keine schlichten Gegebenheiten, sondern selbst das Produkt einer anspruchsvollen Transformation. Sie verdanken sich einem Erwerb von Fähigkeiten, der den besonderen Charakter hat, dass er sich als Erwerb selbst aufzuheben scheint: Die neu angeeigneten und ausgebildeten Fähigkeiten werden durch Übung und Gewohnheit auf einer leiblichen und sinnlichen Ebene derart fest verankert, dass sie nicht mehr als kontingente und künstliche Fähigkeiten erscheinen, sondern als Manifestation unserer Natur. Die besondere Leistung der Hervorbringung einer zweiten *Natur* ist also nicht einfach, dass sie uns neue Fähigkeiten erschließt und Potentiale aktualisiert, die ohne diesen Erwerbsprozess unrealisiert blieben; sondern dass die Potentiale so aktualisiert werden, dass diese Fähigkeiten als eine gleichsam *natürliche* Bestimmung auftreten: (i) als konstitutiv für unser Wesen, (ii) als sich mit natürlicher Notwendigkeit vollziehend, und (iii) als realisiert in der natürlichen Materialität der subjektiven Existenz. Der Begriff der zweiten Natur verweist so auf die besondere Leistung, die darin liegt, auch erworbene Fähigkeiten mit einer Festigkeit und Natürlichkeit auszustatten, die zunächst nur solchen Fähigkeiten zuzukommen scheint, die wir von Natur besitzen und die uns von Natur bestimmen. Sie lassen also etwas, das künstlich hervorgebracht werden muss, auf eine natürliche Weise wirken: so nämlich, dass es in sich selbst ein Prinzip von Veränderung und Bestand ist.⁴ Das erworbene Vermögen ist kein äußerliches Produkt einer natürlichen Bewegung,

⁴ Aristoteles (1987), II.1, 192b18-19.

sondern nimmt selbst den Charakter einer Natur an: wird selbst zum Ursprung von Bewegung oder Bestand.

Nach Aristoteles besitzen wir Tugend, wenn wir sie denn besitzen, in eben diesem Sinne: als eine Gewohnheit, die uns zur zweiten Natur geworden ist. Was uns durch Gewohnheit zukommt, wird uns weder „gegen die Natur“ zuteil, noch kommt es uns unmittelbar „von Natur“ zu⁵. Die Tugend muss in genau diesem Sinne erworben werden und eignet uns nicht als unverlierbare Bestimmung. Wenn diese Gewohnheit dennoch den Charakter einer „zweiten *Natur*“ hat, dann in dem Sinne, dass sie einerseits selbst auf einer natürlichen Anlage basiert und andererseits ein Vermögen hervorbringt, das uns derart innerlich wird, dass uns die durch es ermöglichten Leistungen wie von Natur zukommen. Die natürliche Anlage, die der Gewohnheit zugrunde liegt, muss offensichtlich eine größere Offenheit besitzen: Es ist ein Vermögen, dasjenige, das uns weder von noch gegen die Natur zuteilwird, „in uns aufzunehmen“, wie Aristoteles sagt. Gewöhnung ist die Aktualisierung dieser ‚natürlichen‘ Anlage zum nicht schon natürlich Vorbestimmten: einer Anlage der Bestimmbarkeit, die den Menschen auszeichnet.

Der Stein, der sich von Natur nach unten bewegt, kann nicht daran gewöhnt werden, nach oben zu fallen, ganz gleich wie oft ich ihn in die Luft werfe. Das menschliche Tier jedoch besitzt eine „natürliche“ Anlage, dasjenige, was ihm weder von noch gegen die Natur zuteilwird, auszubilden.⁶ Entscheidender für den Naturcharakter als die Rückführung der Gewohnheit auf eine ihr zugrundeliegende Anlage ist der Umstand, dass die Gewohnheit die neuen Bestimmungen so aktualisiert, dass sie uns wieder wie Natur bestimmen. In einem trivialen Sinne gilt dies deshalb, weil das Gewöhnte durch vielfache Wiederholung eine Festigkeit und Leichtigkeit des Übergangs erzeugt, die ähnlich schwer wieder aufzuheben ist wie eine natürliche Neigung.⁷ In einem tiefergehenden Sinne verstanden liegt die Naturhaftigkeit an der selbsterhaltenden Qualität der Gewohnheit: Sie bestätigt oder bekräftigt sich selbst. Das zeigt sich sowohl in ihrer Genese als auch in ihrer entwickelten Gestalt: Die Tugend wird durch die Wiederholung von Taten produziert, die der Tugend entsprechen; und die ausgebildete Tugend bekräftigt durch jeden Vollzug die Wiederholung ihrer selbst.⁸ Eben in diesem Sinne kann man sagen, dass Gewohnheit nicht bloß wie Natur erscheint oder ihr äußerlich ähnelt, sondern in der Tat eine zweite *Natur* hervorbringt: Die entwickelte Gewohnheit verankert in ihrem Träger ein

⁵ Aristoteles (1985), II.1, 1103a24.

⁶ Die entsprechende „natürliche Anlage“ (Aristoteles (1985), II.1, 1103a25) ist daher von einer besonderen, *mehr als nur natürlichen* Art: Zu dem, was wir von Natur besitzen, haben wir nach Aristoteles Anlagen, die den durch sie ermöglichten Tätigkeiten vorausgehen. Im Falle der Tugenden gilt hingegen, dass wir das Vermögen in bestimmtem Sinne erst durch vorausgegangene Tätigkeit gewinnen: „Denn was wir tun müssen, nachdem wir es gelernt haben, das lernen wir, indem wir es tun“ (Aristoteles (1985), II.1, 1103a32ff).

⁷ „Das ‚Oftmals‘ schafft die Natur“, wie Aristoteles (2004), II, 425a28ff. formuliert. Vgl. auch Aristoteles (1985), VII.11, 1152a30ff.

⁸ Vgl. Aristoteles (1985), II.2, 1104a34ff: „Ebenso verhält es sich mit den Tugenden: durch Enthaltung von sinnlichen Genüssen werden wir mäßig, und sind wir es geworden, so können wir uns am besten enthalten“.

neues inneres Prinzip von Veränderung und Bestand. Die Gewohnheit ist in diesem Sinne nicht bloß der Effekt oder das Resultat einer äußerlichen Operation, so wie die Form, die der Handwerker in ein Material einprägt, dem diese Form äußerlich bleibt und das diese Form daher auch im Laufe der Zeit verlieren wird. Die Gewohnheit bringt in dem Subjekt der Gewohnheit vielmehr ein neues inneres Prinzip der Bewegung hervor, das diese Gewohnheit erhält.⁹

II. Die Kunst der zweiten Natur: Kant

Um 1800 sind wir im Ausgang von der kantischen Philosophie mit einer Infragestellung dieses Paradigmas der zweiten Natur konfrontiert: Kant bezweifelt, dass wahrhaft sittliches Tun ein Tun aus bloßer Gewohnheit sein kann und legt nahe, dass Sittlichkeit daher zweite Natur in einem ganz anderen Sinne sein muss: eine „zweite (*übersinnliche*) Natur“¹⁰. Das Modell, an dem Kant genauer verdeutlicht, was die Verwirklichung einer solchen zweiten übersinnlichen Natur verlangt, ist die schöne Kunst. Kant führt somit die zwei getrennten Verwendungsweisen der „zweiten Natur“ – die Rede von der sittlichen Disposition als einer zweiten Natur und die Rede vom Kunstwerk als einer geschaffenen anderen Natur – auf überraschende Weise zusammen: Unsere Sittlichkeit ist in der Tat eine zweite Natur, aber sie ist dies nicht in dem Sinne, dass sie die Form der Gewohnheit besitzt. Sie ist zweite Natur in dem Sinne, dass sie das Ergebnis einer Verwandlung der Sinnenwelt ist, durch die wir dieser eine neue Form verleihen und sie zum Ausdruck geistiger Ideen machen. Sie gleicht in diesem Sinne der schönen Kunst, die den Stoff der ersten Natur aufnimmt und mit Hilfe der Einbildungskraft in eine andere Natur verwandelt, in der sich Ideen ausdrücken, die jeden Verstandesbegriff überschreiten. Die ethische Aufgabe scheint in diesem Sinne einen gleichsam ästhetischen Charakter anzunehmen: uns wie die Kunst vor ein schöpferisches und expressives Problem zu stellen.¹¹

Kants Zurückweisung der Gewohnheit findet sich in verschiedenen praktischen Schriften und der Anthropologie auf unterschiedliche Weise ausgedrückt. Ein Moment, das sich aber an allen

⁹ Eben in diesem Sinne unterscheiden sich derjenige, dessen Handlungen bloß der Tugend gemäß erscheinen, von dem, der aus Tugend handelt und also aus dem inneren Prinzip von Veränderung und Bestand, das die Tugend ist.

¹⁰ Kant (1790), 275, Herv. hinzugef. (Ich zitiere Kant hier und im Folgenden nach der Paginierung der Akademieausgabe).

¹¹ Indem Kant auf diese Weise Schönheit als Symbol der Sittlichkeit entdeckt, ist er natürlich nicht der erste, der einen wesentlichen Bezug zwischen dem Guten und dem Schönen herstellt. Schon die antike Vorstellung der Tugend scheint auf das Schöne wesentlich verwiesen, wenn das, was aus Tugend geschieht, nach Aristoteles *dia to kalon* oder *ton kalon heneka* geschieht – also nach einer zumindest möglichen Übersetzung: umwillen des Schönen oder Edlen (zu der kontroversen Diskussion der Bedeutung von *kalon* in diesem Zusammenhang vgl. exemplarisch Kosman (2010) und Lear (2010)). Die Verbindung, die Kant hier zwischen dem Sittlichen und dem Schönen herstellt, ist aber von besonderer Art: Sie hat nichts mit der hervorstechenden Vollkommenheit, der inneren Harmonie oder dem außergewöhnlichen Glanz gelingender Tugend zu tun, die dem Beobachter eine quasi-ästhetische Bewunderung abverlangen mag. Statt um eine bewunderungswürdige Erscheinung oder Vollkommenheit, die Tugend und Kunst teilen, geht es um die Art und Weise, in der das Kunstwerk und die sittliche Tat beide die sinnliche Natur verwandeln und eine andere Natur hervorbringen, die Ideen ausdrückt.

Stellen durchhält, ist Kants Überzeugung, dass bloße Gewohnheit nicht nur für sich betrachtet unzureichend sein mag, um wirkliche sittliche Gesinnung sicherzustellen; er glaubt vielmehr, dass die Form des bloß Gewohnten den sittlichen Wert einer Handlung kompromittieren kann. Eben darin liegt der eigentliche tiefgreifende Unterschied zu Aristoteles. Auch Aristoteles mag zugestehen, dass die bloße durch Gewohnheit garantierte äußere Beschaffenheit einer Handlung nicht zureichend für tugendhaftes Handeln ist, wenn er hervorhebt, dass dieses Handeln zugleich wissentlich, mit sittlichen Vorsatz und Festigkeit erfolgen muss.¹² Die tugendhafte Gewohnheit muss darum offensichtlich dem Wissen und dem Vorsatz zugänglich bleiben und die Verinnerlichung eines Prinzips, nicht die bloß äußerliche Gewohnheit regelmäßigen Verhaltens verlangen. In diesem Sinne könnte man behaupten, dass schon für Aristoteles *bloße* Gewohnheit unzureichend wäre. Aristoteles scheint aber gänzlich frei von der Befürchtung, dass die Naturalisierung eines erworbenen Vermögens durch die Gewöhnung den eigentümlichen Sinn und Charakter dieses Vermögens verkehren könnte. Es scheint vielmehr die besondere Leistung der sittlichen Tugend darin zu sehen, dass sie uns erlaubt, uns auf gleichsam natürliche Weise von etwas bestimmen zu lassen, das uns tatsächlich weder von noch gegen die Natur zuteilwird. Aus Kants Perspektive gefährdet jedoch diese Form der Verwirklichung gerade den Sinn derjenigen praktischen Fähigkeiten, die durch sie realisiert werden sollen. Das hängt wesentlich damit zusammen, dass der im ausgezeichneten Sinne praktische Charakter dieser Fähigkeiten für Kant davon abhängt, dass sie als Aktualisierungen von Freiheit bestimmt werden können. Durch die Form einer bloß gewohnten Verwirklichung gefährden wir den freiheitlichen Charakter und mithin die eigentliche Quelle praktischer Normativität. In seiner Vorlesung über Pädagogik drückt Kant dies durch eine schroffe Entgegensetzung von Freiheit und Gewohnheit aus: „Je mehr aber der Angewohnheiten sind, die ein Mensch hat, desto weniger ist er frei und unabhängig.“¹³ Der Grund hierfür liegt nach Kant darin, dass die Angewohnheit eine „physische innere Nöthigung“ darstellt, „nach derselben Weise ferner zu verfahren, wie man bis dahin verfahren hat“.¹⁴ Dies bedeutet jedoch in einer doppelten Hinsicht Unfreiheit: Wir sind in diesem Sinne nicht selbst die Quelle unseres Tuns: „ein anderer“ – und seien es wir selbst zu einem früheren Moment – hat „uns vorgedacht“, „wir ahmen bloß nach“.¹⁵ Wichtiger aber noch ist der Umstand, dass das gewohnte Verhalten gleichsam mechanisch erfolgt: wir tun, was wir tun, weil wir es zuvor schon genauso getan haben: „Die durch Übung erlangte Gewohnheit bringt einen Mechanismus hervor“.¹⁶ Das Tun entspringt in diesem Sinne keiner stets neuen Initiative, wir

¹² Vgl. Aristoteles (1985), II.3, 1105a30.

¹³ Kant (1803), 463.

¹⁴ Kant (1798), 149.

¹⁵ Kant (1923), 411.

¹⁶ Kant (1923), 411.

werden in unserem Operieren vielmehr durch früheres Tun, das jetzt nicht mehr in unserer Disposition steht, bestimmt.

Diese gleichsam natürliche Wirkungsweise, die die Gewohnheit ja auch nach Aristoteles gerade zu der bemerkenswerten Leistung befähigt, eine zweite Natur hervorzubringen, droht mithin das, was durch sie verwirklicht werden soll, zu untergraben. Kant deutet Gewohnheit also nicht so, dass durch diese einer erworbenen Fähigkeit glücklicherweise dieselbe Festigkeit und Fraglosigkeit verliehen wird, wie sie einem natürlichen Vermögen zukommen mag. Durch die Gewohnheit wird vielmehr selbst eine womöglich gute Handlung – eine Handlung, die aus sittlichen Maximen folgen könnte – zu einem bloß mechanischen Effekt. Die Gewohnheit „benimmt den guten Handlungen [...] ihren moralischen Werth, weil sie der Freiheit des Gemüths Abbruch thut.“¹⁷

Ganz unabhängig davon, ob wir diese Kritik der Gewohnheit als triftig oder als überzogen bewerten,¹⁸ ist im gegenwärtigen Zusammenhang vor allem entscheidend, wie nachhaltig diese Kritik die post-kantische Verwendung des Begriffs der zweiten Natur geprägt hat. In der Folge der Kantischen Kritik erscheint die zweite Natur der bloßen Gewohnheit als eine mindestens zweideutige, beschränkte oder riskante Form der Verwirklichung geistiger Fähigkeiten. Hegel deutet die Gewohnheit in diesem Sinne als eine Form der Befreiung, die zugleich droht den Menschen zu versklaven.¹⁹ In der weiteren Folge wird die zweite Natur der Gewohnheit mehr und mehr zu einem kritischen Titel für die problematische Naturalisierung gesellschaftlich hervorgebrachter Strukturen und Verhältnisse, die von uns Geschaffenes unserer freien Aneignung und Bestimmung entzieht.²⁰

Diese Kritik könnte nun zunächst nahelegen, dass es überhaupt keinen Sinn gibt, in dem unsere Sittlichkeit sich als zweite *Natur* realisieren sollte. Vernünftig und sittlich zu handeln, so könnte man schließen, hieße aus stets neuer und bewusster Entscheidung und in unablässiger Absetzung von – erster wie zweiter – Natur zu handeln. Interessanterweise gibt Kant die Intuition, dass die Sittlichkeit als eine „zweite Natur“ zu verstehen ist, jedoch nicht auf, sondern wiederholt die Formel unter veränderten Vorzeichen: Er bestimmt Sittlichkeit als eine „zweite (*übersinnliche*)

¹⁷ Kant (1798), 149. Zu der hier im Hintergrund stehenden Freiheitskonzeption vgl. Khurana (2017), Teil I.

¹⁸ An anderen Stellen verdeutlicht Kant selbst, dass nicht jede Form der Gewohnheit in gleicher Weise abzulehnen ist und dass menschliches Leben nicht ohne Gewohnheitsbildung auskommen kann. Das gilt selbst noch für jene Form der zweiten Natur, die Kant der zweiten Natur der Gewohnheit entgegensetzt: die Kunst. Vgl. hierzu Kant (1790), 304: „Daß aber in allen freien Künsten dennoch etwas Zwangsmäßiges, oder, wie man es nennt, ein Mechanismus erforderlich sei, ohne welchen der Geist, der in der Kunst frei sein muß und allein das Werk belebt, gar keinen Körper haben und gänzlich verdunsten würde: ist nicht unrathsam zu erinnern.“

¹⁹ Hegel (1830), §411. Diese ambivalente Deutung verbindet sich zugleich damit, dass Hegel die beiden Modelle einer zweiten Natur der Gewohnheit und einer anderen Natur der Kunst miteinander verschränkt, indem er der Gewohnheit selbst eine schöpferische und expressive Dynamik attestiert. Die Gewohnheit verwandelt daher nach Hegel den Leib in ein „Kunstwerk der Seele“ (Hegel (1830), §411).

²⁰ Vgl. exemplarisch Lukacs (1923).

Natur“.²¹ Er gibt also die Idee, dass die Sittlichkeit in irgendeinem Sinne in der Hervorbringung einer erneut naturhaften Gestalt oder Ordnung resultiert, nicht auf, sondern versucht ihren Gehalt neu zu bestimmen. Die resultierende natürliche Gestalt ist nicht ein neuer Mechanismus, sondern eine Natur ganz anderer Art: eine „nicht empirisch-gegebene“, sondern „durch Freiheit mögliche, mithin übersinnliche Natur“.²²

Eine solche „übersinnliche Natur“ ist uns, wie Kant in der zweiten Kritik näher ausführt, zunächst nicht als eine gegebene Welt gewärtig, sondern allein in Gestalt der Idee und des Gesetzes einer aufgegebenen Welt präsent. Diese übersinnliche Natur ist nur als eine *zweite* Natur möglich, insofern sie dadurch verwirklicht werden muss, dass die aufgegebene Idee und das aufgegebene Gesetz der übersinnlichen Natur in der sinnlichen Natur selbst realisiert wird. Die gegebene Natur muss also so transformiert werden, dass eine zweite Natur entsteht, in der sich Idee und Gesetz der Freiheit verwirklicht. Es geht mithin darum „der Sinnenwelt, als einer sinnlichen Natur (was die vernünftigen Wesen betrifft), die Form einer Verstandeswelt, d.i. einer übersinnlichen Natur [zu] verschaffen, ohne doch jener ihrem Mechanism Abbruch zu tun.“²³

Es scheint offensichtlich, dass die Aufgabe die Kant hier formuliert, eine andere ist, als jene, die der Antike mit Blick auf die Gewohnheit der Tugend vor Augen steht. Es geht nicht einfach darum, einer erworbenen Bestimmung den Charakter eines gleichsam wieder Natürlichen zu geben, sondern darum, der sinnlichen Natur die Form einer *anderen* Natur zu verleihen, und eben dies: *ohne den Gesetzen der sinnlichen Natur einfach Abbruch zu tun*. Die übersinnliche Natur soll sich in diesem Sinne nicht allein in einer Destruktion der sinnlichen Ordnung der Natur niederschlagen, sondern soll sich vielmehr in dieser sinnlichen Natur selbst einnisten.

Wie Kants dritte Kritik nahelegt, können wir die schöne Kunst als ein Modell begreifen, wie eine solche anspruchsvolle Aufgabe zu bewältigen ist. Die dritte Kritik legt mithin nahe die „andere Natur“, als die wir nach einem neuzeitlichen Topos das Kunstwerk betrachten können, als Modell der zweiten übersinnlichen Natur der Sittlichkeit zu verstehen. Bei Werken der schönen Kunst handelt es sich nach Kant um Produkte der Freiheit, bei denen wir uns bewusst sein müssen, dass sie künstlich hervorgebracht werden, und die dennoch zugleich als Natur erscheinen. Dieser Doppelcharakter macht den ganz spezifischen Reiz der schönen Kunst aus, der sie sowohl vom Naturschönen wie von der technischen Kunst unterscheidet. Das Kunstwerk gefällt nicht dadurch, dass es ein vorab Intendiertes vollkommen verwirklicht; und es gefällt auch nicht dadurch, dass es als Naturschönes aufgrund seiner bloßen Form rein gefällt, da es unsere Erkenntniskräfte in freies Spiel versetzt. Der Gegenstand wirkt schön im Sinne des

²¹ Kant (1790), 275, Herv. hinzugef.

²² Kant (1788), 44.

²³ Kant (1788), 43.

Kunstschönen deshalb, weil er ein Produkt der Freiheit als Natur erscheinen lässt und eine Natur vorstellt, in der sich Freiheit ausdrückt: der Gegenstand erscheint – wie das Naturschöne – frei vom Zwang willkürlicher Regeln und ist doch ein Produkt der Freiheit. Im Kunstwerk drückt sich die geistige Form mithin so aus, dass sie der Natur keinen Abbruch tut, sondern vielmehr selbst auf eine gleichsam natürliche Weise zwingend wirkt. Die besondere Leistung der Kunst ist es, dies nicht einfach dadurch zu erreichen, dass eine natürliche Form perfekt nachgeahmt wird – also ein natürlicher Zusammenhang als geschaffener und geistig gewollter reproduziert wird. Vielmehr zielt die schöne Kunst darauf, den Stoff der Natur aufzunehmen, um aus diesem eine Natur anderer Art hervorzubringen: eine expressive Natur, die im Medium des Sinnlichen übersinnliche Ideen ausdrückt. Die Einbildungskraft greift so den Stoff auf, den ihr die erste Natur gibt, um eine „andere Natur“ zu schaffen, die die erste „übertrifft“. ²⁴ Durch die künstlerische Tätigkeit wird der Stoff der Natur so zu einem Medium, in dem sich übersinnliche Ideen ausdrücken. Eben dadurch stellt das Kunstwerk uns eine zweite, *übersinnliche* Natur vor und zeigt sich als ein Modell für die Realisierung der Sittlichkeit. Besonders bemerkenswert ist dabei, dass dem Kunstwerk dies nach Kants Analyse nur durch eine innere Spannung von Regel und Überschreitung, Gewohnheit und Unterbrechung gelingt: durch eine in sich geteilte, über sich hinaustreibende zweite Natur.

III. Ästhetische Selbstreflexion der zweiten Natur

Kant bestimmt die Kunst als ein Modell für eben jene Art von „zweiter (übersinnlicher) Natur“, durch die Sittlichkeit allein realisiert werden kann. Er führt dabei allerdings nicht explizit aus, inwiefern dies heißen mag, dass die Kunst selbst tragende Bedeutung für die Sittlichkeit erhalten muss, sei es in dem Sinne, dass ästhetische Praxis als ein zentrales Mittel erscheint, das die Ausbildung einer sittlichen Konstitution allererst ermöglicht, sei es in dem Sinne, dass die höchste Form sittlicher Praxis selbst den Charakter einer künstlerischen Tätigkeit annehmen muss. ²⁵ Beides aber wird im direkten oder indirekten Anschluss an Kants dritte Kritik vorgeschlagen: Schillers einflussreiche *Briefe über die ästhetischen Erziehung des Menschen* vertreten die These, dass wir nur auf dem Weg der ästhetischen Erziehung fähig werden, eine freie sittliche Natur auszubilden, die nicht in einer prekären Entgegensetzung zu unserer ersten Natur verharret;

²⁴ Kant (1790), 314, Hervorhebung hinzugefügt.

²⁵ Die erste Auffassung deutet sich bei Kant an, wenn er schreibt, dass der Geschmack den „Übergang vom Sinnenreiz zum habituellen moralischen Interesse ohne einen zu gewaltsamen Sprung“ (Kant (1790), 354) möglich mache; die zweite Deutung liegt klar in Spannung zu der Art und Weise, in der Kant das Ästhetische als eigene Sphäre begreift, die durch ihre Indifferenz gegenüber dem Sinnlich-Angenehmen wie dem Moralisch-Guten definiert ist. Er hebt in diesem Sinne dann auch explizit hervor, dass „das Interesse am Schönen der Kunst [...] gar keinen Beweis einer dem Moralisch-Guten anhänglichen oder auch nur geneigten Denkungsart abgebe“ (Kant (1790), 298); nur das Interesse am Naturschönen gilt Kant als „ein Kennzeichen einer guten Seele“ (ebd.).

und er bindet die volle Verwirklichung des Sittlichen an einen „Staat des schönen Scheins“.²⁶ Das älteste Systemfragment des deutschen Idealismus bestimmt auf ähnliche Weise die Poesie als eigentliche „Lehrerin der Menschheit“ und erklärt den ästhetischen Akt selbst zum höchsten Akt der Vernunft.²⁷ Zur vollen Ausführung kommt das mit Kant sich andeutende Programm schließlich bei einem Autor, der wohl kaum als Kantianer gelten darf, aber vermittelt über Emerson dennoch indirekt an die dritte Kritik anschließt: Nietzsche kritisiert in seiner dritten unzeitgemäßen Betrachtung verschiedene Formen einer konformistischen Kultur, in der sich alle hinter „Sitten und Meinungen“ verstecken und in der eine „gewöhnheitsmäßige, kalte und auf sich selbst stolze Tugendhaftigkeit“ herrscht, die vom Rückfall ins „Thierische oder gar in das starr Mechanische“ bedroht ist und eine „werdende Cultur“ gerade verhindert.²⁸ Die wahrhafte Erziehung, die Nietzsche dem entgegensetzen will, ist eine, die auf die „Erzeugung des Genius“, die Hervorbringung einer ‚zweiten (übersinnlichen) Natur‘ zielt, die sich an exemplarischen außergewöhnlichen Einzelnen zeigen soll, an denen wir uns bilden können: jenen „wahrhaften Menschen“, den „Nicht-mehr-Thieren“, die für den frühen Nietzsche in Philosophen, Heiligen und Künstlern Gestalt gewinnen.²⁹ Die ethische Aufgabe ist in diesem Sinne nicht, gegebene Normen möglichst reibungslos und ohne Fehl zu erfüllen, sondern sich vielmehr von dem „Grundgedanken der *Kultur*“ leiten zu lassen: „*die Erzeugung des Philosophen, des Künstlers und des Heiligen in uns und außer uns zu fördern und dadurch an der Vollendung der Natur zu arbeiten.*“³⁰ Es gilt den Künstlern in diesem Sinne ihre „feine Kraft“ abzulernen, wie Nietzsche in der *Fröhlichen Wissenschaft* schreibt, damit wir selbst zu den „Dichtern unseres Lebens“ werden können.³¹ Indem wir so von den Künstlern lernen, sollen wir sogar weiser als die Künstler selbst werden, deren feine Kraft dort aufhört, wo ihre Kunst endet und das Leben beginnt.

Was aber bedeutet es für die Rolle der Kunst, wenn die Kultur so vorgestellt wird, dass sie die feine Kraft der Kunst über ihre bisherigen engen Grenzen hinaus zu verwirklichen sucht und auf umfassende Weise auf die Produktion einer ästhetischen zweiten Natur im sittlichen Leben zielt? Geht die Kunst hier einfach im gesellschaftlichen Leben auf oder gewinnt sie in diesem Zuge eine bestimmtere Rolle? Wenn man sich der ästhetischen Diskussion selbst zuwendet, die in der unmittelbaren Folge von Kant die Bestimmung der Kunst als einer „anderen Natur“ breit aufgenommen hatte, zeigt sich, dass hier eine weitere entscheidende Verschiebung stattfindet, die der Kunst eine bestimmtere Rolle ermöglicht. Während die Vorstellung der Kunst als einer Nachahmung der Natur ebenso wie die Idee der Kunst als einer „anderen Natur“ das Kunstwerk

²⁶ Schiller (1795), 27. Brief.

²⁷ Hegel (1796/97), 235.

²⁸ Nietzsche (1874), 337, 358, 368.

²⁹ Nietzsche (1874), 358, 380.

³⁰ Nietzsche (1874), 382.

³¹ Nietzsche (1882), 538.

zunächst primär aus seinem Bezug auf die erste Natur versteht,³² wird in der folgenden Diskussion mehr und mehr die gesellschaftliche zweite Natur selbst zum primären Bezugspunkt: die Kunst wird nicht von der ersten Natur her verstanden, die sie nachahmt oder transformiert, sondern von der gesellschaftlichen zweiten Natur her begriffen, die sie reflektiert und von der sie sich durch ihren besonderen Charakter absetzt. Die Umstellung des primären Bezugspunkts von erster auf zweite Natur heißt dabei nicht, dass die Kunst das Verständnis, in bestimmtem Sinne selbst zweite Natur zu sein, aufgeben muss. Die Kunst rekonstituiert sich vielmehr als eine Form der *Selbstreflexion der zweiten Natur*. Sie reflektiert die gesellschaftliche zweite Natur nicht durch eine äußerliche Besinnung – etwa im Medium des philosophischen Begriffs oder der soziologisch-ethnologischen Beobachtung –, sondern durch einen spezifischen Vollzug zweiter Natur, in dem sich die Formen der gesellschaftlichen zweiten Natur brechen.

Auf welche Weise und mit welcher Stoßrichtung kann eine solche Selbstreflexion der zweiten Natur aber nun geschehen? In der Vorstellung der Kunst als eines Modells oder Ideals der sittlichen zweiten Natur sind bereits zwei Momente angelegt, im Ausgang von denen die Kunst ihren Charakter hier zu respezifizieren vermag: In der von Kant eröffneten Konstellation ist die andere Natur der Kunst der zweiten Natur der Gewohnheit entgegengesetzt und stellt ihr eine andere Form einer genuin lebendigen zweiten Natur gegenüber.³³ Die andere Natur der Kunst ist somit mit der Aussetzung oder Distanzierung der zweiten Natur der Gewohnheit und der Vorstellung einer über die mechanische Gewohnheit hinausgehenden lebendigen Form zweiter Natur verbunden. Diese zwei Elemente lassen sich in der Vorstellung verselbstständigen, dass die Kunst zum einen wesentlich auf die Verfremdung, das heißt auf die Unterbrechung und das vor Augen stellen der etablierten Gewohnheiten des Wahrnehmens und Handelns zielt, und zum anderen eine Perfektionsform eben jener Form von zweiter Natur hervorzubringen versucht, die im Sittlichen so nicht erreicht werden kann und nur in ästhetischer Suspension auf diese Weise vollziehbar wird. Die Kunst könnte so in Bezug auf die ästhetisierte Kultur eine besondere Rolle in der Enthüllung und Distanzierung ihrer bloß gewohnheitsmäßigen Aspekte gewinnen und zugleich das Ideal einer anderen Form der zweiten Natur vor Augen stellen, dem die Sittlichkeit nachstreben mag, ohne es je in dieser Weise erreichen zu können. Eine dritte Möglichkeit für die Kunst, die schon einen deutlichen Schritt über die initiale Konstellation hinaus macht, läge darin, die ambitionierte Form der ästhetisierten zweiten Natur selbst nochmals in Frage zu stellen, in dem die in den gesellschaftlichen Gestalten der zweiten Natur stillgestellten Spannungen erneut

³² Beide Verständnisse müssen nicht als exklusiv gedacht werden: Begreift man die Nachahmung der Natur nicht als die Nachahmung ihrer geprägten Formen, sondern als einen Versuch, ihrer bildenden Kraft nachzueifern, so ergibt sich eine Verknüpfung beider Ideen. Vgl. hierzu Goethe (1798), 44.

³³ Die Lebendigkeit dieser zweiten Natur wird in der ästhetischen Diskussion sowohl an der besonders durchbildeten organischen Einheit und Geschlossenheit der ästhetischen Form als auch der ihr zugrundeliegenden überschüssigen, formüberschreitenden, lebendigen Kraft festgemacht. Vgl. zu dieser inneren Dialektik des Lebendigen Khurana (2011).

mobilisiert und dialektisch vertieft werden. Die Selbstreflexion der zweiten Natur kann in diesem Sinne im Modus der Verfremdung, der Vollendung oder der dialektischen Vertiefung geschehen:

(1) *Verfremdung*. Die Idee, dass zweite Natur nicht nach dem Paradigma der Gewohnheit verstanden werden kann, sondern vielmehr nach dem Modell der anderen Natur der Kunst verstanden werden muss, ergibt von vornherein nur dort Sinn, wo Kunst selbst als etwas verstanden wird, das mehr ist als die vollendete Verwirklichung geregelter Formen. Es bedarf in diesem Sinne eines *ästhetischen* Verständnisses der Kunst und eines Bruchs mit der Regelpoetik, der sich in Kants Konzeption einer Kunst, die vom Zwang willkürlicher Regeln so frei als möglich scheinen soll und mehr verlangt als schulgerechte Regelbefolgung, deutlich zum Ausdruck kommt. Dieser Bruch bestimmt die an Kant anschließende Ästhetik nachhaltig, ganz gleich, ob wir auf die Seite des Subjekts oder des Objekts der ästhetischen Erfahrung blicken. Auf der Subjektseite zeigt sich dies in einem neuen Verständnis des Künstlers – des Künstlers als Genie – ebenso wie in einem anderen Verständnis des Rezipienten, der ein auf besondere Weise offenes Subjekt sein soll, das sich in der ästhetischen Erfahrung eines Vermögens bedient, das durch Regeln nicht belehrt werden kann, sondern nur geübt sein will: des Geschmacks. Auf Seiten des Objekts zeichnet sich die neue Perspektive durch ein Verständnis des Werks ab, das diesem eine Offenheit und innere Unendlichkeit zuspricht und von diesem statt der vollendeten Erfüllung von Formvorschriften das stets Neue verlangt. Das Ästhetische definiert sich in diesem Sinne weder subjektiv noch objektiv durch Regeln, deren mechanische Befolgung gelungene Formen als ihre Resultate sicherstellt, sondern stattdessen durch offene *Verfahren*. Diese Verfahren konzipiert die Ästhetik des beginnenden 20. Jahrhunderts dabei als wesentlich reflexiv: als Verfahren, durch die sich die Techniken, Gewohnheiten und Routinen des alltäglichen Lebens selbst exponieren lassen. Mit Blick auf die Gewohnheiten der Wahrnehmung tritt diese Perspektive auf besonders prägnante Weise bei Viktor Sklovskij hervor, mit Blick auf die eingewöhnten Formen des Handelns sind Walter Benjamins Arbeiten zum epischen Theater besonders erhellend.

Sklovskij bestimmt die Kunst als ein Verfahren der Verfremdung, das die Gegenstände der Welt, die in der Gewohnheit ihres Wiedererkanntwerdens untergehen, allererst wieder erkennbar werden lässt. Durch Verfahren der inadäquaten Perspektive und erschwerten Form einerseits und selbstreflexive Techniken der Entblößung andererseits wird die automatisierte Wahrnehmung aufgehoben. Dadurch werden zum einen die voraussetzungsvollen Leistungen des automatischen Wahrnehmens selbst auf sinnliche Weise explizit, zum anderen wird das Wahrgenommene der Möglichkeit eines neuen Blicks geöffnet. In der Beschreibung dieses neuen Sehens schwankt

Sklovskij zwischen einer Charakterisierung, die darin vor allem die Möglichkeit eines *benussten Sehens* ausmacht, und einer solchen, die hierin die Chance eines *Anderssehens* erkennt.³⁴

Benjamins Theorie des epischen Theaters gibt eine komplementäre Charakterisierung des ästhetischen Vollzugs von Handlungen, die nach Benjamins Beschreibung insbesondere durch das Verfahren der Unterbrechung verfremdet werden.³⁵ Die unterbrochene Handlung gibt Gesten und mithin eine Art dialektisches Bild der Handlung frei, in dem die dialektischen Spannungen hervortreten, die in der Handlung wirksam sind, aber in den gewöhnlichen Praktiken des Alltags gerade hinter der vertrauten Evidenz der Handlung verschwinden. Die Techniken des epischen Theaters beschreibt Benjamin dabei so, dass sie durch die Unterbrechung eine eigentümlich doppelte Leistung vollbringen, die kennzeichnend für das Ästhetische ist: Es gehe in diesen Techniken darum etwas dadurch zu entdecken, dass man es verfremde.³⁶ Die Verfremdung dient in diesem Sinne weder zur einfachen Auflösung oder Destruktion des Verfremdeten noch dazu, das Gewöhnliche durch seine Verfremdung auszuschmücken und irgendwie interessanter zu machen; die Verfremdung legt vielmehr in dem Verfremdeten etwas frei, das von seiner normalen oder gewöhnlichen Gestalt verdeckt wird: sie entdeckt das Gewöhnliche selbst auf eine neue Weise. Durch die Desautomatisierung der erschwerten Form oder der unterbrochenen Handlung wird uns die innere Komplexität dieser zweiten Natur vor Augen gestellt und diese als solche zugänglich gemacht; zugleich distanziert und befreit uns die ästhetische Erfahrung durch den desautomatisierenden Zug von dem Bann, in dem uns die gewohnten Formen als gewohnte halten. Die ästhetische Praxis würde uns dadurch zumindest potentiell in die Lage versetzen, die eingeübten Praktiken zu transformieren.³⁷ Wenn es stimmt, dass die zweite Natur der Sittlichkeit selbst eine Dialektik aus Regel und ihrer Überschreitung, aus Gewohnheit und Spiel erfordert,³⁸ dann kann eine ästhetische Praxis der Verfremdung dazu dienen, diese dialektische Spannung einerseits zu enthüllen und andererseits stets von neuem wach zu halten und zu befördern. Ohne selbst einer unmittelbaren sittlichen Funktion unterstellt zu sein, kann die Kunst in dieser Perspektive einen Beitrag zur ästhetischen Dynamisierung der zweiten Natur leisten. Wenn Sittlichkeit mehr als Gewohnheit erfordert, dann könnte die Kunst durch die Freilegung, die Ausstellung und die potentielle Überschreitung bestehender Routinen als elementar für die Ermöglichung einer sittlichen Kultur erscheinen.

³⁴ Sklovskij (1916); vgl. zu diesem Schwanken insbes. Lachmann (1970).

³⁵ Benjamin (1931), 521.

³⁶ Benjamin (1931), 522.

³⁷ Mit Dewey ausgedrückt hat der ästhetische Vollzug, der uns die Gewohnheit abschütteln lässt, die die Expressivität erfahrener Dinge verdeckt, die doppelte Leistung von „refreshment“ und „re-education“ (Dewey (1934), 108, 145).

³⁸ Das wird durch die innere Spannung von Schule und Genie nahegelegt, die nach Kants Darstellung für die zweite Natur nach dem Modell des Kunstwerks typisch ist, vgl. Kant (1790) 304, 310.

(2) *Vollendung*: Eine zweite Perspektive tut sich da auf, wo die künstlerische Praxis so verstanden wird, dass sie nicht allein die kritische Exposition von Gewohnheiten ermöglicht, sondern das Versprechen enthält, uns eine vollendete, lebendige Form der zweiten Natur vorzuführen, die über die zweite Natur mechanischer Gewohnheit hinauszugehen vermag. Das Kunstwerk ermöglicht mithin eine nicht einfach erschwerte Form, sondern eine auf andere Weise gelingende Form. Eine besonders interessante Entfaltung dieser Perspektive findet sich in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*. Nach dieser ist die Kunst grundlegend dadurch bestimmt „der gewöhnlichen Wirklichkeit gegenüber die höhere Realität“ zu sein.³⁹ Das ist sie genau insofern, wie sie zweite Natur in einem besonderen, eminenten Sinne ist. Sie vollzieht auf eine besonders vollendete und in besonderer Hinsicht bewusste Weise das, was Hegel in der Anthropologie in einem elementareren Sinne bereits der Gewohnheit zugeschrieben hatte⁴⁰: Durch Gewohnheit verwandelt sich der Leib in ein „Kunstwerk der Seele“⁴¹, in ein Zeichen und Mittel, in dem der Geist unmittelbar gegenwärtig ist. Die Rede von einem Kunstwerk ist dabei nicht so vorzustellen, dass die Seele ein vom Körper unabhängiger Werkmeister wäre, der sich äußerlich in dem Körper ausdrückte; vielmehr ist die Gewohnheit eine Transformation des Körpers, durch die die Seele sich allererst als verleblichte konstituiert: durch die sie sich als die Identität von Innerem und Äußerem herausbildet, die an der Leiblichkeit ihre „freie Gestalt“⁴² hat. Kunstwerk ist der Leib mithin in dem Sinne, dass er ein sinnliches Dasein besitzt, das unmittelbar Ausdruck ist. In dem von Gewohnheit durchdrungenen Leib ist das Sinnliche mithin wesentlich Oberfläche oder Gesicht: ein sinnliches Scheinen der Idee. Der Leib ist durch einen „über das Ganze ausgegossenen geistigen Ton“⁴³ gekennzeichnet, durch den er sich als die Äußerlichkeit einer höheren Natur erweist. Zugleich gilt im Falle der Gewohnheit, dass die „Hineinbildung der Seele in ihre Leiblichkeit keine absolute, keine den Unterschied der Seele und des Leibes völlig aufhebende“⁴⁴ sei, so dass die Seele ihren Leib als ihre Schranke erfährt. Obwohl der Leib also geistig durchbildet ist, erreicht er nicht die Vollkommenheit geistiger Durchbildung, die Hegel dem Kunstwerk zuschreibt, wenn er es mit einem „tausendäugigen Argus“ vergleicht, bei dem „die innere Seele und Geistigkeit an allen Punkten“⁴⁵ erscheint. Der Geist ist in diesem Sinne nicht allein in jedem Glied des Leibes zu erkennen, wie es bereits für den entwickelten menschlichen gelten müsste, der Geist ist vielmehr in jedem Punkt als ganzer präsent.⁴⁶

³⁹ Hegel (1835), 22.

⁴⁰ Vgl. hierzu auch den Beitrag von Peters (2018).

⁴¹ Hegel (1830), §411.

⁴² Hegel (1830), §411.

⁴³ Hegel (1830), §411.

⁴⁴ Hegel (1830), §412Z.

⁴⁵ Hegel (1835), 203.

⁴⁶ Hegel (1835), 203.

Die Kunst exponiert diese Form von Einheit, die im geistig durchbildeten menschlichen Leib ihre endliche Vorgestalt hat, nicht bloß in einer vollendeten Form, sondern auch wesentlich so, dass sie dabei nicht als ein bloß natürlich Vorgefundenes erscheint: als ein uns irgendwie äußerlich gegebenes Ideal, dem wir als endliche Wesen nur unvollkommen genügen. Die Kunst exponiert diese Form der Einheit vielmehr als ein geistig hervorgebrachtes. Eben hier hat Hegels Privilegierung des Kunstschönen gegenüber dem Naturschönen ihren eigentlichen Grund: „Die Gegenstände ergötzen uns nicht, weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich *gemacht* sind“⁴⁷. Die Kunst hält in diesem Sinne in Hegels Bild auf besondere Weise das Bewusstsein der geistigen Gemachtheit der organischen Einheit des Kunstwerks wach. Sie führt uns nicht eine vollkommenere Einheit der zweiten Natur mit dem Anschein vor, dass hier Natur selbst gewirkt habe, die zu einer größeren Geschlossenheit als der Geist in der Lage wäre. Die vollkommenere Einheit ist vielmehr die Leistung des Geistes selbst.

Diese doppelte Vollendung der zweiten Natur – vollendete Einheit im höchsten Bewusstsein ihrer Gemachtheit – geht dabei drittens mit einer besonderen Konzentration des Gegenstands auf sich selbst einher: Der geistig durchbildete Gegenstand ist nicht da, um etwas außer sich zu zeigen und zu bewirken, um einen Nutzen oder eine Funktion zu erbringen. Er hat sich vielmehr selbst zum Zweck: die Darstellung seines vollendeten Darstellungscharakters. Gegen die Erwägung eines Nutzens der Kunst „steht zu behaupten“, wie Hegel sagt, „daß die Kunst die *Wahrheit* in Form der sinnlichen Kunstgestaltung zu enthüllen, jenen versöhnten Gegensatz darzustellen berufen sei und somit ihren Endzweck in sich, in dieser Darstellung und Enthüllung selber habe.“⁴⁸

Mit Blick auf die zweite Natur des subjektiven und des objektiven Geistes erfüllt die absolute zweite Natur der Kunst mithin gerade durch ihren rein selbstbezüglichen, selbstzweckhaften Charakter einen doppelten Beitrag. Dadurch, dass sie das natürlich scheinende als gemacht erweist, ermöglicht sie es der gewohnten Wirklichkeit selbst ihren Kunstcharakter zurückzuerstatten. Wenn es stimmt, dass die Gegenstände unseres Alltags ohne Kunst wie ein Stück Natur sind, wie Wittgenstein in einer seiner vermischten Bemerkungen angemerkt hat, dann liegt eine wesentliche Leistung der Kunst darin, uns eine Perspektive zu gewähren, in der diese Dinge wieder als Kunst und mithin als „unheimlich und wunderbar“ zugleich erscheinen können.⁴⁹ Die besondere Leistung der Kunst ist es, sie auf eine besondere Weise aus ihrem

⁴⁷ Hegel (1835), 216. Es geht hier mithin um die „Satisfaktion des geistigen Hervorbringens“: „Die Darstellung muß hier natürlich erscheinen, doch nicht das Natürliche daran als solches, sondern jenes Machen [...] ist das Poetische und Ideale in formellem Sinne. Wir erfreuen uns an einer Manifestation, welche erscheinen muß, als hätte die Natur sie hervorgebracht, während sie doch ohne deren Mittel eine Produktion des Geistes ist; die Gegenstände ergötzen uns nicht, weil sie so natürlich, sondern weil sie so natürlich *gemacht* sind.“ (Hegel (1835), 216)

⁴⁸ Hegel (1835), 82.

⁴⁹ Wittgenstein (1984), 455–456.

alltäglichen Wirkungszusammenhang herauszulösen: nicht um sie dadurch zu bloßen Requisiten einer künstlichen Vorführung oder eines eiteln Spiels zu machen, sondern um sie dadurch in ihrem eigentlichen Sein hervortreten zu lassen.⁵⁰

Die Kunst erschließt aber nicht nur diese andere Perspektive auf die alltägliche Praxis, sie eröffnet durch den reinen, auf sich selbst konzentrierten Vollzug zugleich ihr formelles Ideal. Der Kunst wird in diesem Sinne die weitere Funktion zugesprochen, in dieser Enthüllung eine Form der Verwirklichung des Geistes zu vollziehen, die über die unvollkommene geistige Durchbildung der sinnlichen Welt des subjektiven und objektiven Geistes hinaus geht. Dieses Ideal enthält nicht allein die noch vollkommenere geistige Durchbildung des Sinnlichen, sondern zugleich das, was Schlegel Transzendentalpoesie genannt hat, die Mitdarstellung des Darstellenden im Dargestellten.

(3) *Vertiefung*. Eine dritte Perspektive ergibt sich aus dem Misstrauen gegen diese Form einer vollendeten, noch vollkommener durchbildeten Form zweiter Natur, die das Kunstwerk verspricht.⁵¹ Dieses Misstrauen regt sich gegenüber dem, was Arnold Gehlen die „Fraglosigkeit des Normnatürlichen“ nennt,⁵² die Etablierung eines normativ-biologischen Gleichgewichts, in dem die dialektische Spannung der zweiten Natur ganz aufgelöst und aufgehoben scheint und ein vollkommenes „Verschmolzensein“⁵³ vorscheint, das Hegel der klassischen Kunstform assoziiert hat. Diese dritte Perspektive stellt nun in Frage, ob die natürliche, ja mehr als natürliche, übernatürliche Einheit des klassischen Kunstwerks nicht ein Moment gewaltsamer Schließung enthält. Womöglich greift sie gerade in dem, was diese Form der zweiten Natur über die bloße Gewohnheit hinaus beansprucht – in dem Moment der Offenheit und Lebendigkeit, die sie im Unterschied zur bloß mechanischen Natur der Gewohnheit in Anspruch nimmt – paradoxerweise zu kurz. Im Schönen ergeht sich die Kunst nach dieser Diagnose in dem Schein einer Versöhnung, der der ihr innewohnenden Dialektik nicht gerecht wird und der das Element des Mechanischen und Äußerlichen nicht in seiner Notwendigkeit in sich aufzunehmen vermag, sondern verdeckt. Vor diesem Hintergrund erscheint die Aufgabe der fortgeschrittensten Kunst darin, das Ideal einer ästhetischen zweiten Natur selbst infrage zu stellen und die Dialektik wieder aufzunehmen, die die zweite Natur in ihrem Inneren ausmacht: die Dialektik von Stoff und

⁵⁰ Nach Wittgenstein gleicht die Darstellungsweise der Kunst somit, wenn ihr dies gegen die ihr eigene Gefahr der Theatralität gelingt, der der Philosophie, die alles lässt, wie es ist, aber es zugleich in einem anderen, unheimlichen und wunderbaren Licht – *sub specie aeterni* – erscheinen lässt.

⁵¹ Dieses Misstrauen ist Hegel selbst keineswegs fremd. Es handelt sich hier eben um die Grenze der klassischen Kunst, die für Hegel durch die romantische Kunst – eine Form der Kunst, die über sich selbst als Kunst hinausgeht – markiert wird: Bei dem für die klassische Kunst charakteristischen „Verschmolzensein“ kommt „der Geist nicht seinem wahren Begriffe nach zur Darstellung“. Daher „hebt die romantische Kunstform jene ungetrennte Einheit der klassischen wieder auf.“ (Hegel (1835), 111f.) Zum Scheitern der klassischen Kunst im schönen Symbol und im schönen Schein, durch die die Kunst die Irreduzibilität der Entäußerung verstellt, vgl. Menke (2019).

⁵² Gehlen (1986), 177.

⁵³ Hegel (1835), 111.

Form, Mechanismus und Spiel, erster und zweiter Natur. Der Autor, der die Anziehungskraft und die Schwierigkeit dieser Position am eindringlichsten verfolgt hat, ist Adorno. Das Kunstwerk entspricht nach Adorno der gesellschaftlichen Entwicklung, ohne diese zu imitieren, indem es selbst die Dialektik von Natur und Naturbeherrschung in sich vollzieht. Ohne diese notwendiger Weise explizit zum Inhalt zu haben, nimmt es die die Gesellschaft prägenden Antagonismen und Widersprüche als Probleme seiner eigenen Form auf. Die Kunst partizipiert aus Adornos Perspektive dabei ganz allgemein an dem Prozess der gesellschaftlichen Rationalisierung und zielt daher nicht in einfacher Entgegensetzung auf eine *unmittelbare* Rückkehr zur Natur, sondern vielmehr auf ein Vertiefen der Spannungen und Aporien der Rationalisierung.⁵⁴ Das Kunstwerk zielt so nicht auf die Verklärung und Vollendung der zweiten Natur, sondern auf das Herausstellen und die „Vereinigung ihrer Extreme“⁵⁵: „Die Tiefe des Prozesses, der ein jegliches Kunstwerk ist, wird gegraben von der Unversöhnlichkeit jener Momente; sie ist zur Idee der Kunst, als des Bildes der Versöhnung hinzuzudenken. Nur weil emphatisch kein Kunstwerk gelingen kann, werden ihre Kräfte frei; nur dadurch blickt sie auf Versöhnung“.⁵⁶ Statt unumwunden eine ideale Gestalt zweiter Natur vorzuführen, wirkt die Kunst also durch die Vertiefung der dialektischen Spannungen. Für diese Vertiefung spielt der Rückgang auf die erste Natur eine besondere, wenngleich besonders komplizierte und prekäre Rolle:

Die authentischen Kunstwerke, die der Idee der Versöhnung von Natur nachhängen, indem sie sich vollkommen zu zweiter machen, haben stets gleichwie um Atem zu schöpfen, den Drang verspürt, aus sich herauszutreten. Weil Identität nicht ihr letztes Wort sei haben sie Zuspruch von der ersten Natur gesucht.⁵⁷

Die Kunst, die über die zweite Natur der mechanischen Gewohnheit hinauszugehen sucht und eine lebendig vollendete Form der zweiten Natur erstrebt, hat Grund ihrer eigenen Schließung zu misstrauen und geht nochmals auf die erste Natur als ein Widermoment zurück. Das ist nach Adornos Beschreibung aber eine prekäre Geste: Sie steht in Gefahr, diese als Widerstand mobilisierte Natur gleichsam als Unangetastetes, Gegebenes zu verklären und sie führt in die Irre, sofern sie „die Anamnese der Freiheit“ im „älteren Unfreien sich erhofft“.⁵⁸ Aber sie hat doch

⁵⁴ Adorno (1970), 86–87.

⁵⁵ Vgl. zu dieser Formulierung Kants Bestimmung von Rousseaus eigentlicher Absicht: „Ganze Absicht des Rousseau: den Menschen durch Kunst dahin zu bringen, daß er alle Vortheile der [...] Cultur mit allen Vortheilen des Naturzustandes vereinigen könne. (Rousseau will nicht, daß man in den Naturzustand *zurück gehen*, sondern dahin *zurück sehen* soll; Vereinigung der Extreme.)“ (Kant (1923), 890, Rechtschreibung leicht angepasst).

⁵⁶ Adorno (1970), 87.

⁵⁷ Adorno (1970), 100.

⁵⁸ Adorno (1970), 104.

ein gewisses Recht, insofern sie sich auf ein uneingelöstes, vielleicht uneinlösbares, überschießendes Moment zurückzubeziehen versucht, das sich aus der Differenz und auf der *Schwelle von erster und zweiter Natur* ergibt und jede gefundene zweite Natur, die nicht einfach Beherrschung oder Verklärung der Natur sein will, destabilisieren muss.

IV. Schluss

Wenn die Kultur selbst eine Form ästhetischer zweiter Natur wird, die sich am Modell der Kunst zu schulen versucht, dann kann sich die Kunst auf neue Weise als Selbstreflexion dieser zweiten Natur der Kultur rekonstituieren: als ihre verfremdende, vollendende oder vertiefende Selbstreflexion. Die Kunst kann so, indem sie fortfährt sich als „andere Natur“ zu bestimmen, zugleich eine eigene Rolle mit Blick auf die zweite Natur der Kultur gewinnen, die sie im reflexiven Vollzug verfremdet und exponiert, vollendet und idealisiert oder mit Blick auf die in ihr stillgestellten Spannungen vertieft und kompliziert. In allen drei Formen zeigt sich dabei ein aufschlussreicher Doppelcharakter von kognitiver und praktischer, enthüllender und transformatorischer Leistung: Das Verfremden entdeckt das Gewöhnliche und eröffnet die Möglichkeit eines anderen Vollzugs; die Vollendung offenbart das Gewöhnliche in seinem Sein und stellt zugleich ein Ideal vor, an dem die Praxis sich auf bestimmte Weise ausrichten kann; die dialektische Vertiefung weist eine unter dem Schein falscher Versöhnung verdeckte Dialektik auf und eröffnet die Möglichkeit der Wiederaufnahme stillgestellter Vermittlung. Es zeichnet das Ästhetische insgesamt aus, dass es diese zwei Dimensionen in ihrer Spannung zusammenhält. Es ist offensichtlich, dass die drei oben diskutierten Perspektiven und die mit ihnen verknüpften ästhetischen Programme dabei zugleich in einem spannungsvollen und konflikthaften Verhältnis stehen. Die Ambition der obigen Skizze besteht nicht darin, diesen Konflikt vorab zu entscheiden, sondern darin, zunächst die Grundlage, auf der sich der Konflikt ergibt, auf neue Weise greifbar zu machen. Wenn die vorstehenden Überlegungen richtig sind, dann lassen sich die oben angedeuteten ästhetischen Positionen angemessen nur von dem geteilten Problemhorizont einer Kunst der zweiten Natur her verstehen. Wenn es zugleich richtig ist, dass dieser Problemhorizont in der gegenwärtigen Gesellschaftsformation an Virulenz noch gewonnen hat,⁵⁹ dürfte damit auch ein wesentlicher Ausgangspunkt gewonnen sein, um zwei ästhetische Probleme der Gegenwart genauer zu erschließen: die besondere reflexive Verstricktheit der Gegenwartskunst in das ästhetische Dispositiv und das besondere gegenwärtige Interesse am Einschluss der materiellen und ersten Natur in die ästhetische Situation.

⁵⁹ Vgl. hierzu Boltanski/Chiapello (2003), Reckwitz (2017).

Literaturverzeichnis

- Adorno, Th. W. (1970), *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M., 13. Aufl. 1993.
- Aristoteles (1985), *Nikomachische Ethik*, hg. v. Bien, G., Hamburg.
- Aristoteles (1987), *Physik*, Erster Halbband: Bücher I-IV, übers. u. hg. v. Zekl, H. G., Hamburg.
- Aristoteles (2004), *De Memoria et Reminiscentia*, übers. u. erl. v. King, R.A.H., Berlin.
- Benjamin, W. (1931), Was ist das epische Theater?, in: *Gesammelte Schriften* II.1, hg. v. Tiedemann, R. u. Schweppenhäuser, G., Frankfurt a.M. 1977, 519–531.
- Boltanski, L. u. Chiapello, E. (2003), *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz.
- Bruno, G. (1584), *Austreibung des triumphierenden Tieres*, Werke 5, hg. v. Blum, E. und Blum, P.R., Hamburg 2008.
- Cicero (1988), *Über die Ziele des menschlichen Handelns*, hg. v. Gigon, O. München.
- Dewey, J. (1934), *Art as Experience*, New York 2005.
- Gehlen, A. (1986), *Zeit-Bilder*, Frankfurt a.M., 3. Aufl.
- Goethe, J. W. (1798), *Einleitung in die Propyläen*, in: *Hamburger Ausgabe* 12, hg. v. Schimpf, H. J., München 2000.
- Hegel, G.W.F. (1796/97), [Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus], in: *Theorie-Werkausgabe* Bd. 1, hg. v. Moldenhauer, E. u. Michel, K. M., Frankfurt/M. 1970.
- Hegel, G.W.F., (1830), *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (1830), Dritter Teil: Die Philosophie des Geistes, in: *Theorie-Werkausgabe* Bd. 13, hg. v. Moldenhauer, E. u. Michel, K. M., Frankfurt/M. 1970.
- Hegel, G.W.F. (1835), *Vorlesungen über die Ästhetik I*, in: *Theorie-Werkausgabe* Bd. 13, hg. v. Moldenhauer, E. u. Michel, K. M., Frankfurt/M. 1970.
- Kant, I. (1788), *Kritik der praktischen Vernunft*, in: *Kant's Gesammelte Schriften* 5, hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1908.
- Kant, I. (1790), *Kritik der Urtheilskraft*, in: *Kant's Gesammelte Schriften* 5, hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1908.
- Kant, I. (1798), *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in *Kant's Gesammelte Schriften* 7, hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1917.
- Kant, I. (1803), *Über Pädagogik*, in: *Kant's Gesammelte Schriften* 9, hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1923.
- Kant, I. (1923), *Reflexionen zur Anthropologie*, in: *Kant's Gesammelte Schriften* 15, hg. v. d. Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin.
- Khurana, T. (2011), Force and Form, in: *Constellations* 18.1, 21–34.
- Khurana, T. (2016), Die Kunst der zweiten Natur, in: *WestEnd* 13.1, 35–55.

- Khurana, T. (2017), *Das Leben der Freiheit. Form und Wirklichkeit der Autonomie*, Berlin.
- Kosman, A. (2010), *Beauty and the Good: Situating the Kalon*, in: *Classical Philology* 105, 341–57.
- Lachmann, R. (1970), Die „Verfremdung“ und das „neue Sehen“ bei Viktor Sklovskij, in: *Poetica* 3, 226–249.
- Lear, G. R. (2010), Response to Kosman, in: *Classical Philology* 105, 357–62.
- Lukacs, G. (1923), *Die Verdinglichung und das Bewusstsein des Proletariats*, in: *Geschichte und Klassenbewusstsein*, Neuwied/Berlin 1968.
- Menke, Ch. (2019), *Setzen von Sein. Vom Zeichen zum Werk*, in: *Zweite Natur. Stuttgarter Hegel-Kongress 2016*, hg. v. Christ, J. u. Honneth, A., Frankfurt/M. 2019.
- Montaigne, M. de (1595), *Essais*, übers. v. Stilett, H., Frankfurt a. M. 1998.
- Nietzsche, F. (1874), *Schopenhauer als Erzieher*, KSA 1, hg. v. Colli u. Montinari, München 1999.
- Nietzsche, F. (1882), *Die fröhliche Wissenschaft*, KSA 3, hg. v. Colli u. Montinari, München 1999.
- Pascal, B. (1670): *Gedanken über die Religion und einige andere Themen*, hg. v. Armogathe, J.-R., Ditzingen 1987.
- Rath, N. (1996), *Zweite Natur*, Münster u.a.
- Reckwitz, A. (2017), *Die Gesellschaft der Singularitäten*, Berlin.
- Scaliger, Julius Caesar (1561), *Poetices Libri Septem* [1561], Stuttgart-Bad Cannstatt 1987.
- Schiller, F. (1795), *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*, in: *Sämtliche Werke*, Band V, hg. von Riedel, W., München 2004, 570–669.
- Schelling, F. W. J. (1802/03), *Philosophie der Kunst*, in: *Sämtliche Werke* Bd. 5, hg. v. Schelling, K. F. A., Stuttgart/Augsburg 1859, 357–487.
- Shaftesbury (1710), *Soliloquy, or Advice to an Author*, in: *ders., Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, hg. v. Klein, L., Cambridge 1999.
- Sklovskij, V. (1916), *Die Kunst als Verfahren*, in: *Striedter, J. (Hg.), Russischer Formalismus*, München: 1969, 3–35.
- Wittgenstein, L. (1984), *Vermischte Bemerkungen*, in: *Werkausgabe* Band 8, hg. v. von Wright, G. H. v. u. Anscombe, G. E. M., Frankfurt a.M.