Dieter Jähnig

Schelling

Die Kunst in der Philosophie

Erster Band

Schellings Begründung
von Natur und Geschichte

Zweiter Band

Die Wahrheitsfunktion
der Kunst

Neske

Dieter Jähnig

Schelling

Die Kunst in der Philosophie

Zweiter Band

Die Wahrheitsfunktion
der Kunst

Neske

F. W. J. Schelling-Kommission
d. Bayer. Akad. d. Wiss.
8 München 2 · Marstallplatz 8

© Verlag Günther Neske Pfullingen 1969. Schutzumschlag und Einband Brigitte Neske. Gesamtherstellung: Union Druckerei GmbH Stuttgart. Printed in Germany. Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft

Die Untersuchung ist von dir Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen als Habilitationsschrift angenommen worden

Einleitung

Erstes Kapitel
Schellings Deduktion der Kunst

1. Der Aufbau des Schlußabschnitts von Schellings »System des transzendentalen Idealismus« 17
2. Freiheit und Natur 21
3. Gewißheit und Transzendenz 31
4. Schellings Interesse am »Genie« 43

Zweites Kapitel
Der Wesensgrund der Kunst

1. Das Kunstwollen 53
2. Der Künstler 72
3. Die Kunst als Manifestation 91
4. Intuition und Reflexion 138

Drittes Kapitel
Die Existenzweise der Kunst

1. Schönheit 173

2. Wahrheit und Dichtung 285

3. Kunst und Wirklichkeit 307

Anmerkungen 322

Ein ausführliches Inhaltsverzeichnis befindet sich am Schluß.

Einleitung

1.

Erst mit dieser zweiten Hälfte wird das Thema der ganzen Untersuchung ausdrücklich behandelt. Der besondere Titel dieses Bandes: »Die Wahrheitsfunktion der Kunst«, ist, anders als der des ersten, nur ein Untertitel des Haupttitels: »Die Kunst in der Philosophie«. Dennoch war der erste Band, der Schellings Begründung von Natur und Geschichte zu seinem besonderen Thema hatte, mehr als eine bloße Vorbereitung. Die Wahrheitsfunktion der Kunst besteht nicht darin, daß die Kunst sich selbst betrachtet, sondern darin, daß sie die wahre Beschaffenheit der Welt aufzeigen soll. Der aus den Gliedern von Natur und Geschichte bestehende Bau der Welt besitzt in der Kunst seinen, den Zusammenhalt herstellenden und das Prinzip des Zusammenhalts manifestierenden, *Schlußstein*.

Das Bild vom »Schlußstein« gebraucht Schelling selbst. In der Einleitung zum »System des transzendentalen Idealismus« verbindet er dieses Bild mit dem Begriff, durch den er hier wie am Ende des Systems die philosophische Funktion der Kunst unmittelbar kennzeichnet: mit dem Begriff der Kunst als des »Organons« der Philosophie. Er sagt in dem Überblick iiber die »Eintheilung der Transscendental-Philosophie«:Die Philosophie der Kunst sei »das allgemeine Organon der Philosophie – und der Schlußstein ihres ganzen ***G o*** wölbes« (3, 349).

Die Rede vom »Gewölbe« zeigt, daß Scheliiig das Bild des »Schlußsteins« nicht lediglich in dem vagen Sinn eines bloßen Abschlusses versteht. Im Unterschied zu den Akroteren eines Tempels oder zum Turm einer Kirche ist der (zum Kreuzrippengewölbe gotischer Bauten gehörende) Schlußstein ein immanentes Glied des Bauwerks, dessen Fehlen das Gewölbe zusammenstürzenließe. Der Schlußstein ist nicht

nur Abschluß, sondern zugleich auch Träger des Bauwerks. Iii »Wilhelm Meisters theatralischer Sendung« spricht Goethe »gleichnisweise« vom »Schlußstein eines großen Gewölbes, ... wohin tausend Steine, ohne ihn zu belästigen, drücken, und der sie ohne Arbeit und Gewalt bloß durch seine Lage zusammenhält, da sie sonst schnell in einen verworrenen Schutt zusammenstürzen würden«[1]. Im Schlußstein versammelt sich also – wie dies im Mittelalter durch die Darstclliing Christi auf Schlußsteinen zuweilen direkt zum Ausdruck gebracht wurde[2] – der Sinn des ganzen Baus. Aber wenn der Schlußstein auch der Ort des Zusammenhaltes ist, so wird er doch selber wieder von dem Bau getragen. Wenn der *Sinn* der Kirche *Christus* ist, so ist doch der Sinn der *Kirche:* den Raum seiner Gegenwart zu schaffen. Wollte man das Auge nur auf den Schlußstein heften, dann würde inan dessen eigenen Sinn verfehlen. Der Schlußstein **kann** nur den Orientierungspunkt abgeben, von dem aus das Gefüge des ganzen Raumes klar wird. Die ausdrückliche Zuwendung zur *Kunst* bedeutet keine Abwendung von Natur und Geschichte, vielmehr eine Zuwendung zu deren *eigenem* Grund.

Dieser Zusammenhang zwischen den Hauptteilen des Systems und dem Abschlußteil läßt sich jedoch in zwei verschiedenen Richtungen betrachten, denen jeweils eine gewisse Selbständigkeit zukommt. Dieser Verschiedenheit und relativen Selbständigkeit entspricht die Zweiteilung der Untersuchung.

Die Interpretation der »Organon«-Funktion der Kunst muß einerseits die *Fragestellung,* das Problem, das Schelling aus dem Prinzip seiner Philosoplue heraus zu seinem Interesse an der Kunst führt, behandeln: das ist die Problematik, die sich aus der Wendung vom »subjektiven« zum »objektiven Idealismus«, aus der Erweiterung von Theorie und Praxis zu Natur- und Geschichtsphilosophie ergibt (Band I). Von der Kenntnis der Fragestellung her kann sie, andererseits, die *Antwort* behandeln, d. h. prüfen, ob das Gefundene in der Tat auch das Gesuchte ist, ob die Kunst die Forderung, die die Philosophie im Hinblick auf das Problem von Natur und Geschichte **an** sie gestellt liat, erfüllt (Band II).

Die relative Selbständigkeit, die diesen entgegengesetzten Untersucliungsrichtungen zukommt, beruht in der Verschiedenheit des jeweils vorherrschenden Sachinteresses. Die Erläuterung der auf die Kunst *zu*gehenden *Fragestellung* des Transzendentalsystems stand unter einer primär *philosophiegeschichtlichen* Intention; das Hauptinteresse galt liier dem Wandel der Philosoplue in dem Verhältnis Schellings zu Fichte. Die Erläuterung der von der Kunst her zurückblickenden *Antwort* liat ein vorwiegend *kunstphilosophisches* Interesse. Sie muß, um zu sehen, ob die Kunst die geforderte philosophische Funktion in der Tat leistet, untersuchen, wie Sclicliling die Kunst selbst versteht und deutet.

2.

Dieses kunstphilosophische Interesse wird nun freilich von wesenhaft anderer als ästhetischer Art sein. Schellings Behauptung, daß die Kunst das »*Organon*« der Philosophie sei, zielt nicht auf eine gegenständliche Beschaffenheit der Kunst, auch nicht auf das Problem ihrer Erkenntnis oder ihrer Hervorbringung und auch nicht auf eine Bestimmung ihrer Steilung im Universum. Damit, daß die Kunst luer nicht als ein Gegenstand, sondern als ein Instrument von Wissenschaft angesehen wird, ist eine ästhetische Kunstbetrachtung schon im Ansatz verlassen. Die Kunst wird luer nicht als besonderer Bereich des Seienden angesetzt, sondern als ein Vorbild dafür, wie Seiendes *überhaupt* hervorgeht und erkannt werden kann. Wenn man einen der traditionellen Ordnungsbegriffe anwenden wollte, dann müßte man sagen: das Interesse an der Kunst ist hier nicht ästhetischer, sondern logischer Art.

Eben diese Wahrheitsfunktion der Kunst ist nun freilich der Anspruch, den man Schelling von jeher am radikalsten bestritten hat. Ursprung und – bis heute – Grundlage dieser Kritik an Schellings Verbindung der Philosophie mit der Kunst und damit an seiner Jenaer Philosophie überhaupt ist die Schelling-Kritik *Hegels.*[3]

Nach dessen Ansicht wird bei Schelling die Logik durch die Kunst, die Reflexion durch die ästhetische Anschauung ersetzt. Das Liclit, das die Philosophie in der Kunst oder mit ihrer Hilfe sucht, die absolute Indifferenz (zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Natur und Geist), scheint ein Licht zu sein, das – eben weil luer alle Differenzen ausgelöscht sind – der Nacht des Nichtwissens wieder gleiclit. So sehr Hegel seinem Freund in dem Ungenügen am Kritizismus und am subjektiven Idealismus recht gibt, so unerbittlich verwirft er doch,

was er fiir Schellings Antwort auf Kant und Fichte hält: den Glauben, es gäbe einen Königsweg zur Wahrheit. Schelling verkörpert für Hegel die Gefahr einer Philosophie, die sich über den Ernst der Wahrlieit durch eine gespielte Wahrheit betrügt, die in ihrer Überhebung iiber die Anstrengung des Begriffs und ihrem Ausweichen vor dem Schmerz und der Macht des »Negativen« noch hinter die kritische und moralische Verbindlichkeit ihrer Vorgänger zurückfällt. Die Wahrheit ist hier ganz verloren, weil die angeblich erreichte Wahrheit nur ästhetisch und damit unverbindlich ist.

Diesem Vorbehalt gegenüber der Philosophie Schellings in seiner Jenaer Zeit entspricht die Akzentuierung im Gang dieser Untersuchung. Im ersten Band lag auf der Wissensproblematik, die Schelliig überhaupt erst auf die Kunst führte, der Nachdruck; die besondere Rolle der »intellektuellen Anschauung«, ihr Zusammenhang mit dem Denken (vgl. im ersten Band S. 36–45 und 163–176), bildete darin einen Angelpunkt. Bei der Behandlung seiner Kunstphilosophie in diesem Band kommt ein besonderes Gewicht den folgenden drei Momenten zu, die das allgemeine Bild von Schellings Kunstbegriff geprägt haben und die Hegelsche Kritik zu bestätigen scheinen.

Es ist zuerst Schellings Begriff der Kunst als einer Leistung des »*Unbewußten*«; sodann der Zusammenhang seiner Kunstphilosophie mit der Naturphilosophie: die Orientierung seiner Deutung der Kunst an ihrem Verhältnis zur *Natur;* und schließlich seine Begründung der Kunst im schaffenden Subjekt: die – im Transzendentalsystem zumindest – leitende Rolle des Künstlers bei der Wesensbestimmung der Kunst.

Für das Interesse an der Philosophie und der philosophischen Bedeutung der Kunst ist offensichtlich der erste Punkt ausschlaggebend. Wenn Schellings Konzeption der Kunst in der Tat eine Apotheose des Unbewußten wäre, dann wäre seiner, in einer so verstandenen Kunst ihr eigenes »Organon« suchenden, Philosophie mit Recht der Vorwurf des Irrationalismus zu machen. Die beiden anderen Momente, der Verdacht des Naturalismus und der Verdacht des Subjektivismus, ordnen sich dem ersten zu.

Die Erläuterung der Wahrheitsfunktion der Kunst bei Schelling wird demgemäß den Nachdruck auf die folgenden Fragen zu legen haben: Welche Rolle spielt bei Schellings Betonung des »*bewußtlosen* Antheils« an der Kunst (der Ausdruck nach dem Brief an A. W. Schlegel vom 21. Oktober 1802; Plitt I, 427) die *Reflexion?* Ist, wenn Schelling sidi in seiner Bestimmung der Kunst an der *Natur* orientiert, damit schon gesagt, daß die Geschichte zu kurz koinmt? Und schließlich: bedeutet Schellings Interesse am Kunst-*Schaffen* auch schon ein Desinteresse am Kunst-*Werk?*

Alle drei Fragen laufen zusammen in der einen: was in Schellings Fall die Begründung der Kunst im Genie bedeutet. Allzusehr hat man die Feststellung, in der Neuzeit und besonders seit der Mitte des 18. Jahrhunderts werde die Kunst als Leistung des Genies begriffen, für eine Erklärung gehalten, während sie in Wahrheit etwas zu Erklärendes ist. Daß Schelling mit seiner Grundbestimmung der Kunst als eines »Genieprodukts« der Romantik verbunden oder verhaftet sei, oder daß er mit diesem »modernen« (vielleicht auch »veralteten«) Kunstbegriff zu den Begründern einer Schaffensästhetik gehöre – das sind Ansichten, die entweder (an der wirklichen Kunst) nichts erklären oder falsch sind. Denn was *Schelling* im Namen des »Genieprodukts« als Kunst begriffen hat, das ist so weit entfernt von dem Geniekult des 18. und der Künstlerreligion des 19. Jahrhunderts, daß es in wesentlichen Momenten geradezu das Gegenteil des historisch Benachbarten darstellt.

Hier ist von einem Philosophen des Deutschen Idealismus (unter der Projektion eines vermeintlich ewigen Grundzugs der Kunst) ein Grundzug der vor ihm und neben ihm, in der deutschen Diditung und der europäischen Musik, entstandenen Klassik ausgesprochen worden. Deren historische Sonderstellung einzusehen, fällt uns darum schwer, weil unser Entwicklungsdenken die historische Kontinuität von vornherein zum Maßstab der Beobachtung macht und so den Merkmalen des Übergangs von der »Aufklärung« zum »Realismus« im Falle der Goethezeit, von der »Vorklassik« zur »Romantik« im Falle der Wiener Klassik den Vorzug vor solchen Merkmalen gibt, die auf eine innere Nähe dieser Epoche zu klassischen Epochen entfernter Zeiten verweisen. Damit soll nicht eine vermeintlich »zeitlose« Schicht von einer historischen abgehoben werden; es muß nur zwischen Zeitbedingtheit und Zeitbezug unterscliieden werden. Ein Zeitbezug kann auch dort bestehen, wo aus den Möglichkeiten des Zeitalters etwas geschaffen oder geboren wird, das den Entwicklungsgang unter sich läßt.[4]

Mit dem genannten Sachverhalt einer inneren Entsprechung von Schellings Philosophie zu der großen Kunst seiner Zeit ist jedoch noch nicht der Grund der *ausdrücklichen Zuwendung* der Philosophie zur Kunst erklärt. Für diese Frage, die Frage, warum die Philosophie die Kunst als einen Parmer braucht, wird nun eben ein aufs Ganze der Geschichte gesehen neuartiger Zug des Zeitalters wesentlich: eine seit dem Ende des Barock aufkommende immanente Affinität der Kunst zur Philosophie, eine Art eigenes Philosophischwerden der Kunst selbst, auf der einen Seite; und auf der anderen Seite ein Wille zur Selbstkritik und Selbstbestätigung innerhalb der Philosophie, der diese iiberhaupt erst für die Frage, ob sie der höchste und einzige Ort der Wahrheitssuche ist, bereit macht.

Während nun der vorige Punkt der Überlegung auf einen Aspekt der Untersuchung wies, unter dem Schelling gegen die *Kritik* Hegels zu *verteidigen* ist, so bezeichnet dieser Punkt einen Aspekt, unter dem (bei aller unbestreitbaren philosophischen Überlegenheit Hegels) die Möglichkeit eines bestimmten geschichtlichen *Vorranges* von Schellings Denken gegenüber Hegels *eigenem* Denken sichtbar wird.

Philosophie und Kunst, von Haus aus unabhängig voneinander, begegnen sich, wenn sie sicli selbst fragwürdig werden. Daß die Kunst, nicht nur die bildende, auch Dichtung und Musik, um die Mitte des 18. Jahrhunderts in eine »Krise« geraten ist, aus der sicli die Klassik um 1800 erhob und aus der die Wandlungen ihres Charakters und ihrer Bedeutung seit dem 19. Jahrhundert hervorgegangen sind, ist offenkundig. Mit der Philosophie steht es scheinbar anders. Doch ist die Epoche vom Erscheinen der »Kritik der reinen Vernunft« (1781) bis zum Tod Hegels (1831) wesenhaft geprägt nicht nur von einer einzigartigen produktiveii Selbstsiclierlieit. sondern auch von einer neuartigeii Selbstversicherung der Philosophie, die auf ein vorher nicht dagewesenes Gefiilil der Fragiichkeit deutet.

Dieses Gefühl ist zweifellos bei Hegel am geringsten. In der ausdrücklichen Rechtfertigung der Philosophie gegenüber anderen Formen der Wahrheit wie der »Kunst« und der »Religion«bezeugt er zwar, daß die Philosophie jetzt überhaupt mit Konkurrenten rechnet. Doch sclieint sie den Wettstreit gerade bei Hegel überlegen zu gewinnen: indem sie die Konkurrenten als *vergangene* Gestalten des »Absoluten« gleichzeitig anerkennt und abtut. Dennoch läßt sicli, wenn man sich nicht mit Hegels Maßstäben identifiziert, weder von seiner eigenen Zeit sagen, daß etwa mit der »Logik« verglichen die »Missa Solemnis« oder der »Faust« ein Aiiachronismus gewesen wären, noch von der Folgezeit, daß sie die philosophische Selbstsicherheit Hegels gerechtfertigt hätte. Blickt man auf den Gang der Philosophie von Kant bis zur Gegenwart, dann erscheint ihr Zusammenhang als ein ständig sicli verschärfender Wechsel zwischen Konsolidierungsversuchen und jeweils neuer Infragestellung der Philosophie. Geschichtlich gesehen besitzt demnach die *Konfrontierung* der Philosophie mit der Kunst bei Kant sowohl wie bei Nietzsche eine größere Relevanz als die *Aufhebung* der Kunst durch die Philosophie bei Hegel.

Damit verliert Schellings Transzendentalsystem den Stempel einer vielleicht genialen, aber jedenfalls rasch überholten *Vorstufe* des Hegelschen Idealismus. Schellings bleibende und bis zuletzt wachsende Einsicht in die Aporien der Philosophie als Wissenschaft, fiir die der Bezug zur Kunst das erste, der Bezug zu »Mythologie« und »Offenbarung« das letzte Indiz darstellen[5], und Schellings Anerkennung der gerade *nicht* vergangenen, sondern in gewandelter Gestalt neu entfalteten Bedeutung der Kunst konnten durch die allgemeine Macht und Wahrheit von Hegels Denken verdunkelt, sie können durch den Absolutheitsanspruch seiner Logik und die Vergangenheitsthese seiner Ästhetik aber nicht entkräftet werden.

Was die Kunst betrifft, so geht es nicht um die Frage, ob Hegels These vom Ende ihrer »höchsten Bestimmung« mit dem Fortgang hoher eigener Leistungen der Kunst vereinbar ist, sondern darum, ob Hegels Ästhetik zureicht, den grundsätzlichen *Wandel* im Charakter der Kunst seit dem Ende des Barock, in dem sicli ihr ursprüngliches Wesen neu verwirklicht, zu begreifen. (Eine gescliiclitliclieFrage, die selber auf die prinzipielle zurückführt: ob der christliche Maßstab, nach dem Hegel seinen Grundbegriff von Kunst ansetzt, ihn nicht auch sclion *die* Kunst, die er für vergangen hält, die »klassische«, in ihrer eigenen »höchsten Bestimmung« vonvornherein verfehlen ließ[6].)

Was die Philosophie betrifft, so steht Schelling hinter dem unvergleichlichen Gegenwartsbewußtsein Hegels, dem man erst heute ge-

recht zu werden scheint, gewiß zurück. Das besagt aber noch nicht, daß ihm nicht ein Vorrang an unzeitgemäßer Aktualität zukommen könnte, – an eben derjenigen Art von Aktualität, die auch den Zeitbezug der Kunst auszeichnet: Das Bestehende nicht zu bestätigen, sondern zu ergänzen.

Das Verfahren der Untersuchung besteht darin, einen verhältnismäßig kurzen Haupttext in seiner sachlichen Bedeutung auszubreiten. Diesen Haupttext bildet der die »Organon(<–Thesentwickelndeletzte »Hauptabschnitt« von Scheliings »System des transzendentalen Idealismus«. Während in den wenigen Darstellungen von Schellings Kunstphilosophie[7] das Schlußstück des Transzendentalsystems stets nur als Vorspiel zu den Vorlesungen über die Philosophie der Kunst aus der Zeit der Identitätsphilosophie behandelt wird (in den Darstellungen der Transzendentalphilosophie wird es – als ein *bloßer* Abschluß – überhaupt nicht interpretiert), wird es hier als ein eigenständiger Entwurf einer philosophischen Deutung der Kunst angesehen, der in seinem – aus der Systemfunktion resultierenden – Begründungscharakter zugleich eine Gipfelstellung einnimmt. Das ist natiirlich kein Hinderungsgrund, die späteren, viel ausführlicheren kunstphilosophischen Äußerungen Schliellings mit zu berücksichtigen. Sie dienen aber hier keinem entwicklungsgeschichtlichen Interesse. (Etwas anderes ist die – in der Einleitung zum ersten Band und im Schlußstück dieses Bandes behandelte – Frage des plötzlichen Abbruchs von Schellings systematischer Beschäftigung mit der Kunst.)

Der Haupttext, das Schlußstück des Transzendentalsystems, soll in der Weise die Grundlage der Erläuterung bilden, daß er Wort für Wort interpretiert wird. Der geringe Umfang des Textes bietet, indem er ein solches Vorgehen erlaubt, für eine Schelling-Untersuchung einen methodischen Nutzen (vgl. im ersten Band S. 131f.). Bei den Schwierigkeiten, vor die die eigentümliche Dunkelheit von Schellings Darstellungsweise die Auslegung stellt (Fichtes oder Hegels Denken ist wohl häufig schwerer in den spekulativen und dialektischen Ansprüchen, aber doch durchsichtiger in der logischen Struktur), gewährt das Verfahren einer Wort-für-Wort-Interpretation ein besonderes Maß an Nachprüfbarkeit des Gesagten für den Leser, so wie es schon während der Interpretation einen ständigen Zwang zur Korrektur von Vorbegriffen auf den Autor ausübte. (Es sind oft gerade solche Stellen, die man Lei einer selektiven Interpretation übersprungen hätte, die, wenn man sich ihnen stellt, zur Revision des Ganzen nötigen.) Der Nutzen des Verzichts auf eine – vom Interpreten bestimmte – Auswahl und Reihenfolge seiner »Stellen« zeigt sich hier bereits an der Bedeutung, die Schellings Argumentations*gang* jeder einzelnen Stelle zuweist.

Um diese »Hauptsätze der Philosophie der Kunst., wie Schelling das Sclilußstück überschrieben hat, in ihrer sachlichen Tragweite zu erläutern – und damit zugleich zu prüfen –, werden sie mit anderen, ausführlicher und konkreter gehaltenen Äußerungen Scliellings zur Kunst verbunden (hauptsächlich aus den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst vom Winter 1802/03 und der Münchener Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« von 1807), sodann mit einigen (nach ihrer hermeneutischen Bedeutung ausgewälilten) Zeugnissen aus der Geschichte der Kunst und Gedanken aus der überlieferten Kunsttheoric, an denen sich Schelling orientierte, wie etwa dem antiken Enthusiasmus-Gedanken oder der Sixtina in Dresden, Winckelmanns Deutung der griechischen Plastik oder Schillers Tragödien-Theorie, und schließlich mit Phänomenen älterer und neuerer Kunst unseres Gesichtskreises, an denen sich Schellings Gedanken bewähren.

Der Schlußabschnitt des Transzendentalsystems bildet auch für die *Gliederung* dieses Bandes die Grundlage. Aus der prinzipiellen Fragestellung des Systems heraus »deduziert« Schelling in der ersten Hälfte von § 1 die Möglichkeit des gesuchten Abschlusses (I. Kapitel), um dann erst, in der zweiten Hälfte von § 1, dieses Postulat am Schaffen des »Genies« als das konkrete »*Wesen*« der Kunst zu erweisen (II. Kapitel). Dieser – an den Selbstaussagen der Künstler entwickelte – Wesensgrund der Kunst verweist selber aber auf den, in § 2 entwickelten, »Charakter«der Kunst, ihre im Werk und damit in der allgemeinen Erfahrbarkeit beruhende Existenzweise. Daraus läßt sich die abschließende Erklärung Schellings über das »Verhältniß«, »in welchem die Philosophie der Kunst zu dem ganzen System der Philosopliie überhaupt steht«, in § 3, beurteilen (III. Kapitel).

Zweierlei kann bereits aus diesem Überblick entnommen werden:

zunächst, daß für die Frage nach der Reclitmäßigkcit der »Organon«-These der Angelpunkt in Schellings Begriff des »Charakters« der Kunst zu suchen seii wird; zugleich aber auch, da5 dieser Angelpunkt als solcher nur zur Geltung kommen kami, sofern er zurückweist auf dasjenige, was in ihm an sein Ziel kommt: das Kunstschaffen.

Das angedeutete Argumentations- und Gewichtsverhältnis der verschiedenen Teile des Schlußabschnitts wird klarer bei einer näheren Betrachtung seines Aufbaus, dem der folgende erste Abschnitt gewidmet ist.

Zitate nach der ersten Gesamtausgabe der Werke Schellings von 1856 ff. (die Bandnummern 11—14 beziehen sich auf die Bände 1—4 der II. Abteilung). Eckige Klammern innerhalb von Zitaten bezeichnen Einfügungen des Verfassers. Der erste Band dieser Untersuchung wird durch eine römische I vor der Seitennummer gekennzeichnet.

Erstes Kapitel

Schellings Deduktion der Kunst

Erster Abschnitt

Der Aufbau des Schlußabschnitts von Schellings »System des transzendentalen Idealismus«

Der letzte »Hauptabschnitt« des Transzendentalsystems: »Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des transscendentalen Idealismus«, ist in drei Paragraphen unterteilt: § 1 »Deduktion des Kunstprodukts überhaupt«, § 2 »Charakter des Kunstprodukts« und § 3 »Folgesätze«. Der Anfangssatz des *letzten* Paragraphen gibt den Schlüssel für den Aufbau des ganzen Abschnitts:

> »Nachdem wir das Wesen und deii Charakter des Kunstprodukts so vollständig, als es zum Behuf der gegenwärtigen Untersuchung nöthig war, abgeleitet haben, so ist uns nichts übrig, als das Verhältniß anzugeben, in welchem die Philosophie der Kunst zu dem ganzen System der Philosophie überhaupt steht« (3,624).

Das letztere geschieht (als Punkt 1 von § 3) in zwei Stücken, die darlegen sollen, daß und inwiefern sowohl xdas erste Princip der Philosophie und die erste Anschauung, von welcher sie ausgeht« (der Inhalt des ersten Absatzes von § 3; 3, 624f.), als auch »der ganze Mechanismus, den die Philosophie ableitet, und auf welchem sie selbst beruht« (der Inhalt des dritten und vierten Absatzes von § 3; 3, 626f.), »erst durch die ästhetische Produktion objektiv« wird (3, 625f.).

Daraus wird dann (unter Punkt 2 von § 3) das Fazit gezogen, das die in der Einleitung zu dem ganzen System aiifgestellte Behauptung, von der es dort hieß, sie könne erst »in der Folge bewiesen werden« (3, 351), nun *als* bewiesen ansieht und als *Resultat* formuliert: »daß die Kunst das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie sey« (3, 627). Dieses Resultat wird in dein gleichen Absatz zuerst in einem Satz begrifflich, dann in mehreren Vergleichen,

die sich auf das Verhältnis der Kunst zu Natur und Geschichte beziehen, metapliorisch definiert; in einem weiteren Absatz wird daraus die »Vollendung« des Systems konstatiert. Ei letzter Absatz schließlich gibt, in der Form einer Prognose, einen Ausblick auf das »Mittelglied« zwischen »Wissenschaft« und »Poesie« (Band I, S. 239).

in dem dritten Paragraphen wird also nur noch die Bedeutung dessen *ausgesprochen*, was in den beiden vorhergehenden als »*Wesen*« und »*Charakter*« der Kunst »abgeleitet« worden ist. In dieser Ableitung besteht offensichtlich das eigentliche (mit der Überschrift des *ganzen* Hauptabschnitts gemeinte) Thema der »Hauptsätze der Philosophie der Kunst«, so daß der *letzte* Paragraph nicht etwa noch eine weitere Abteilung innerhalb der »Philosophie der Kunsta darstellt, sondern nur noch aus den Paragraphen 1 und 2 die allgemeine Folgerung zieht, indem er »das Verhältniß« angibt, »in dem die Philosophie der Kunst zu dem ganzen System der Philosophie überhaupt steht«.

Aus der genannten Beziehung der ersten beiden zum dritten Paragraphen ist zu entnehmen, daß die Bedeutung der Kunst für die Philosophie bei Schelling nicht zu verstehen und so auch nicht zu kritisieren sein wird, wenn man sich dabei auf den viel zitierten Schluß des letzten Paragraphen beschränkt, – seien es die prinzipiellen Formulierungen: »Die ästhetische Anschauung ist die objektiv gewordene intellektuelle« (3, 627), »Es sind Produkte einer und derselben Thätigkeit, was uns jenseits des Bewußtseyns als wirkliche, diesseits des Bewußtseyns als idealische, oder als Kunstwelt erscheint*(3, 626), oder der ganze metaphorisch gehaltene Passus, der beginnt: »Die Kunst ist ... dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß ...a. Denn diese Feststellungen oder Behauptungen sind eben nur die – auf »das ganze System der Philosophie überhaupt angewandte (3,624) – *Folge* jener vorher, in den Paragraphen 1 und 2 konkret entwickelten Erklärung von »*Wesen*« und »*Charakter*« der Kunst.

Der Schluß ist auf keinen Fall die Stelle, an der in diesen »Hauptsätzen der Philosophie der Kunst« der Angelpunkt für die geforderte Wahrheitsfunktion der Kunst liegen kann, der Punkt, an dem die behauptete philosophische Leistung der Kunst in ihrer Rechtmäßigkeit entschieden werden kann. Wo dieser Punkt liegt, ob es überhaupt einen solchen Punkt gibt, das muß sich aus dem Inhalt und dem Zusammenhang der beiden ersten Paragraphen ergeben.

Der *erste* dieser beiden Paragraphen, die »*Deduktion des Kunstprodukts überhaupt*«, geht, den »Grundsätzen des transscendentalen Idealismus«gemäß, nicht von der Kunst selbst aus, sondern von dem *prinzipiellen* Postulat der Philosophie, von dem aus die Zuwendung zur Kunst zunächst lediglich mit dem negativen Motiv begründet wird: daß das gesuchte Ziel der Philosoplue in den beiden bisher behandelten Bereichen der Objektivität, der Gescluchte und der Natur, *nicht* erlangt worden ist.

Nun besteht aber – nach der transzendentalphilosophischen Erklärung – der jeweilige Mangel eines jeden der beiden Bereiche von Natur und Geschichte in demjenigen, was der jeweils andere Bereich besitzt. So Iäßt sich aus diesem *wechselseitigen* Mangel als letztes Postulat eine solche Weise von Objektivität (eine solche »Anschauung«) »ableiten«, die beide Bereiche, deutlicher gesagt: das Positive beider Bereiche, »*vereinigt*«. Der letzte Hauptabsclmitt beginnt:

> »Die postulirte Anscliauung soll zusammenfassen, was in der Erscheinung der Freiheit und was in der Anschauung des Naturprodukts getrennt existirt ... Das Produkt der Anschauung wird also einerseits an das Naturprodukt, andererseits an das Freiheitsprodukt grenzen und die Charaktere beider in sich vereinigen müssen« (3. 612).

Bevor wir die im Zitat zunächst ausgelassene inhaltliche Bestimmung-dieses Postulats betrachten, können wir schon von der formalen Kennzeichnung aus einen Einblick in den thematischen Zusammenhang der beiden ersten Paragraphen gewinnen.

Der § 1, die »*Deduktion* des Kunstprodukts«, geht aus von den im bisherigen Gang des Systems gegebenen Deduktionen des Freiheitsbewußtseins (der »Erscheinung der Freiheit«) und des Organismus (des »Naturprodukts«) und erörtert die *Bedingung der Möglichkeit* einer »Anschauung«, die das in den beiden Fällen getrennt Existierende vereinigt. in dem ersten Paragraphen fragt Schelling also, ob und wie sich, auf Grund der (transzendentalen) *Begriffe* von Geschichte und

Natur, eine »Zusammenfassung« *denken* läßt. Aus diesem *Postulat* der gesuchten Anschauung entnimmt er zugleich die zu postulierenden Grundmerkmale für den Fall, *doß* sie »existirt«, und bringt danach, durch »*vollständige* Analysis«, das Postulat mit der (unabhängig von der Philosophie bestehenden) Selbsterfahrung der Kiinstler zusammen, um damit die postulierte »Anschauung« als Kunstanschauung zu *erweisen.*

In dem zweiten Paragraphen, mit der Überschrift »Charakter des Kunstprodukts«,wird, *auf Grund* der transzendentalen Deduktion von § 1, die Existenzweise der Kunst in ihrer metapliysischen Grundbedeutung expliziert und diese mit derjenigen von Freiheit und Natur verglichen.

Wenn Schelling also (zu Beginn des § 3) von den beiden ersten Paragraphen im Ganzen sagt, daß darin »Wesen« und »Charakter« der Kunst abgeleitet worden seien, so läßt sich dies dergestalt präzisieren, daß die Ableitung des »*Wesens*« das Thema des *ersten,* die Ableitung des »*Charakters*« das Thema des *zweiten* Paragraphen bildet. Das Verhältnis *zwischen* den beiden Paragraplien riet sich dann so begreifen, daß das »Wesen« sich auf den Entstehungsprozeß bezieht (d. h. in der »Produktion« des Kunstwerks, dem Kunst-Schaffen, gesucht wird); daher bildet das konkrete Thema von § 1 das »*Genie*«;während der »Charakter« der Kunst das »Produkt« der künstlerischen Tätigkeit, das Kunst-Werk, betrifft und demgemäß § 2 von der »*Schönheit*«handelt.

Zwischen diesen beiden Seiten der Kunst besteht nun aber nicht etwa das äußerliche Verhältnis von Ursache und Wirkung, wie zwischen Handwerker und Gebrauchsding oder zwischen Vogel und Nest. Der Künstler hat sein Wesen allein darin, daß er »produziert«,also im Werk; und das Kunst-Werk ist die Erfüllung dessen, was den Künstler als Genie »beseelt«.

Am Entscheidungspunkt von Schellings Kunsttheorie steht also *nicht* der Künstler, sondern das *Werk.* Dieses wird zwar wesenhaftvom Schaffen her verstanden; aber das, was die Kunst zur Kunst macht, ist gerade die »Vollendung«, und zwar in dem Sinn, daß der Grund des Schaffens ohne Rest in das Werk eingeht und damit zur Sache des *Betrachters* wird. Dem Kunstbetrachter ist das Produzieren des $Genies zwar verwehrt, die Schönheit aber zugänglich. Dieser Zusammenhang von Künstler und Betrachter ist ausschlaggebend für die Frage der Legitimität von Schellings Anspruch an die Kunst. Für das hier, von der Philosophie, geforderte »*Identitäts*«-*Bewußtsein* ist das Innere des Künstlers für sich genommen belanglos. Relevant ist allein, was grundsätzlich jeder Mensch wahrnehmen kann. Das »Wesen« der Kunst muß an ihrem »Charakter« zutage treten.

Diese Entscheidungsstellung des zweiten Paragraphen nimmt dem ersten freilich nicht seine Bedeutung, denn es kommt ja eben darauf an, die jedem Menschen zugängliche Kunsterfahrung auf ihren *Grund* hin zu begreifen. Dies leistet Schelling erstens durch das, was er die »*Deduktion*« der Kunst nennt (in der ersten Hälfte von § 1, darüber hier das I. Kapitel), und zweitens durch die Verbindung des deduzierten Postulats mit der künstlerischen Selbsterfahrung (in der zweiten Hälfte von § 1, darüber hier das II. Kapitel). – Am Ende unserer Erläuterung der »Deduktion<in dem, Schellings Interesse am Genie gewidmeten, 4. Abschnitt dieses Kapitels, wird sich der jetzt gegebene Vorblick auf die innere Struktur des Schlußabschnitts, das Verhältnis von Kunstschaffen und Kunstwerk, näher erklären lassen.

Zweiter Abschnitt

Freiheit und Natur

a) Der Widerspruch von Freiheit und Natur

Die auf S. 19 zitierten Teile des ersten Absatzes betreffen die *Form* der »postulierten Anschauung«: sie soll »*zusammenfassen*«, sie soll »*vereinigen*«. *Was* zusammengefaßt werden soll, ist einerseits:

»was in der Erscheinung der Freiheit ... *existirt*«: »*Identität des Bewußten und Bewußtlosen im Ich*«,

andererseits:

swas in der Anschauung des Naturprodukts«»existirt«: »*Bewußtseyn dieser Identität*«.

Diese beiden Weisen von »Existenz«sind nun, wie die vorherigen Teile des Systems gelehrt haben, derart »getrennt«, daß sie schlechterdings unvereinbar zu sein scheinen. Ein »Bewußtsein der Identität«des Bewußten und Bewußtlosen existiert in der Anschauung des »Natur-

produkts«: Der Organismus, Tier und Pflanze, das Universum im Ganzen, *ist* zweckmäßig (»intelligent«) organisiert, ohne sich doch im Bewußtsein von Zwecken hervorgebraclit zu haben. Dieses Sachverhaltes einer »existirenden«, d. h. objektiven Identität von Bewußtem und Bewußtlosem bin ich mir aber nur so bewußt, daß ich ilm ausdrücklich als Naturprodukt, d. h. als nicht von mir und nicht von meinesgleichen hervorgebracht erkenne. Ein Bewußtsein der Identität von Bewußtem und Bewußtlosem hat demnach die Unterscheidung von dem sich seiner selbst bewußten Ich zur Bedingung.

in diesem selbstbewußten Ich besteht nun zwar eine Identität von Bewußtem und Bewußtlosem; sie ist aber nur aus den Resultaten der bewußten (menschlichen) Tätigkeit zu postulieren, sofern wir (die Menschen) aus unserem selbstbewußten, d. h. freien Handeln Dinge entstehen sehen, die uns *im* Handeln keineswegs bewußt waren, die wir nicht gewollt haben. Wir sehen aus planmäßigen, vorbedachten Unternehmungen unvorhergesehene und unvorhersehbare Wirkungen – im Guten wie im Schlimmen – entstehen. Die Geschichte, als die Realität des menschlichen Handelns, nötigt uns, das »Eingreifen einer verborgenen Nothwendigkeit in die menschliche Freiheit« (3, 595) vorauszusetzen, und damit, um trotz der Unberechenbarkeit der Folgen unserer freien Entschlüsse überhaupt den »Muth, zu handeln« (a.a.O.), haben zu können, an eine geheime (nicht wißbare) »Identität« der Freiheit mit dem Notwendigen zu glauben (vgl. I, 194–199).

Entweder also werde »ich« **mir** der Identität von Bewußtem und Bewußtlosem bewußt: aber dann eben als einer nicht-»ich«-seienden. Oder ich befinde mich selbst, als Akteur der Geschichte, in einer solchen Identität, werde mir ihrer aber gerade nicht (als einer solchen) bewußt.

Auch der Philosoph kann die Identität im Ich nur postulieren, weil ohne sie die Möglichkeit des Handelns, das Wirken auf die »Außenwelt«, nicht erklärbar wäre. Ob aber dieses, zur Erklärung der Praxis (wie der Theorie) vorauszusetzende, Postulat wahr ist, kann er an dem Handeln und der Geschichte genauso wenig erkennen wie der handelnde Mensch selber. Auf den *Gewißheits*charakter hin betrachtet ist das philosophische Postulat der Identität in nichts von dem allgemeinmenschlichen Glauben an das »Schicksal« (oder die »Vorsehung«) unterschieden. Das philosophische Postulat der Identität ist, wie wir gesehen haben, lediglich der transzendentale Begriff des Glaubens (vgl. I, 191–221).

Die geforderte »Zusammenfassung« oder »Vereinigung« betrifft der Form nach also einen Gegensatz. Dem Inhalt nach, in der Absicht, ein Bewußtsein der Identität dessen zu vermitteln, was im Naturprodukt und in der Erscheinung der Freiheit getrennt existiert, kann die gesuchte Vereinigung jedoch nicht etwa in einer Aufhebung jenes Gegensatzes bestehen. Denn zum Bewußtsein der Identität geliört die Erhaltung des Bewußtseins der Elemente (oder Faktoren) der Identität. Wenn Schelling sagt: »Das Produkt der [postulierten] Anschauung wird also einerseits an das Naturprodukt, andererseits an das Freiheitsprodukt grenzen, und die Charaktere beider in sich vereinigen müssen<so bedeutet dies, daß in der gesuchten Anschauung die Charaktere des Naturprodukts sowohl als aucli des Freiheitsprodukts erhalten bleiben müssen.

Damit erst wird die Problematik ganz verständlich: wie soll ein und dasselbe Produkt (ein und dasselbe Objekt) zwei Charaktere vereinigen, die sich schon per definitionem gegenseitig ausschließen?

b) Identität als Genesis

Der Satz, der bereits die Lösung des Problems einleiten soll, scheint die Schwierigkeit eigens noch hervorzuheben:

> »Das Produkt wird mit dem Freiheitsprodukt gemein haben, daß es ein mit Bewußtseyn Hervorgebraclites, mit dem Naturprodukt, daß es ein bewußtlos Hervorgebraclites ist.«

Wie soll dasselbe Produkt sowohl mit Bewußtsein als auch ohne Bewußtsein hervorgebracht werden können? Das eine scheint doch notwendigerweise das andere auszuschließen. So wäre es in der Tat, und damit jeder Lösungsversuch der gestellten Aufgabe ein Widersinn, wenn die Ausgangslage in einem solchermaßen einfachen Gegensatz beruhte. In Wahrheit jcdocli handelt es sich gar nicht um einen einfachen Gegensatz, sondern um den Gegensatz zweier Produktionsweisen, deren jede schon – wie Schelling im Verlauf des Systems dargelegt hat – selber in einer »Duplizität« von »Thätigkeiten« gründet. Und diese beidcn Tätigkeiten sind nuii in beiden Fällen, in

der Natur wie im Menschen (und beim Menschen selber wieder im Wissen wie im Handeln), dieselben. Was zwischen Natur und Mensch, und beim Menschen zwischen Wissen und Handeln, den Gegensatz ausmacht, ist das verschiedene Verhältnis zwischen denselben Elementen. Und damit wird nun eine Lösung der gestellten Aufgabe denkbar. Die Fortsetzung der zitierten Stelle sagt von dem geforderten Produkt:

> »In der ersten Rücksicht [in Bezog auf die geforderte Gemeinschaft mit dem Freiheitsprodukt] wird es also das Umgekehrte des organischen Naturprodukts seyn. Wenn aus dem organischen Produkt die bewußtlose (blinde) Thätigkeit als bewußte reflektirt wird, so wird umgekehrt aus dem Produkt, von welchem hier die Rede ist, die bewußte Thätigkeit als bewußtlose (objektive) reflektirt werden, oder, wenn das organische Produkt **mir** die bewußtlose Tliitigkeit als bestimmt durch die bewußte reflektirt, so wird umgekehrt das Produkt, welches hier abgeleitet wird, die bewußte Thätigkeit als bestimmt durch die bewußtlose reflektiren. Kürzer: die Natur fängt bewußtlos an und endet bewußt, die Produktion ist niclit zweckmäßig, wohl aber das Produkt. Das Ich in der Tliätigkeit, von welcher hier die Rede ist, muß mit Bewußtseyn (subjektiv) anfangen, und im Bewußtlosen oder *objektiv* enden, das Ich ist bewußt der Produktion nach, bewußtlos in Ansehung des Produkts.«

Die beiden Momente, die »vereinigt« werden sollen: Selbstbewußtsein und Bewußtsein der Identität von Bewußtem und Bewußtlosem, wären also in der gedachten Tätigkeit unterschieden, indem das eine den »Anfang«, das andere das »Ende« ausmacht; das eine charakterisiert die produzierende Aktion, das andere das produzierte Resultat. Sie wären *vereinigt*, indem beide einem und demselben Produktionsvorgang angehören; und das besagt: indem das eine aus dem anderen hervorgeht.

Die Richtung des Verhältnisses (die Reihenfolge) ergibt sich aus der Forderung des *Selbst*bewußtseins. Würde sich das Moment des Bewußten erst am Ende einstellen (im Produkt), dann könnte dieses nur von einem *außer* ihm befindlichen Bewußtsein, und zwar als bewußtseinsanalog, beurteilt werden. Im »umgekehrten« Fall jedoch, wenn das Hervorbringen mit Bewußtsein geschieht, kann auch in dem Produkt das Selbstbewußtsein erhalten bleiben, in demselben Maße nämlich, wie das produzierende Tun in das produzierte Werk eingeht.

In dem zuletzt zitierten Passus ist das postulierte Produkt lediglicli in »Rücksicht« darauf, was es »mit dem Freiheitsprodukt gemein« hat, und daher nur im Unterschied zum (organischen) Naturprodukt (als dessen »Umkehrung«) deduziert. Worin beruht aber nun die Gemeinschaft mit dem Naturprodukt und der *Unterschied* zum Freiheitsprodukt? in dieser (zweiten) »Rücksicht« wird das gesuchte Produkt in dem folgenden Absatz deduziert, wobei sich Schelling auf das in der »praktischen Philosophie« behandelte Verhältnis zwischen Selbstbestimmung und Objektivität im Handeln beruft.

Gemeinscliaft mit der Natur und Unterschied zur Praxis liegt, kurz gesagt, darin, daß das gesuchte Produkt überhaupt ein Produkt ist. Ein Freiheits-Produkt, ein Produkt des freien Handelns, gibt es streng genommen gar nicht. Das »Objekt des freien Handelns« ist, wie Schelling hier wiederholt, »nothwendig ein unendliches, nie vollständig realisirtes«. Jetzt dagegen wird, zum Unterschied von der (bloß) freien Tätigkeit und analog zur Natur, eine Tätigkeit gefordert, die in »wirklichen<(vollständig realisierten) Objekten endet.

Wenn Schelling also »in der ersten Rücksicht«, im Hinblick darauf, daß es sich um eine selbstbewußte Tätigkeit handeln muß, sagt, daß das postulierte Produkt »das Umgekehrte des organischen Naturprodukts« sein müsse, so müßte es in einer zweiten »Rücksicht«, im Hinblick darauf, daß das postulierte Produkt auch an die Natur grenzen soll, heißen: daß die postulierte Produktion die Erfüllung des freien Handelns wäre.

c) Das Problem der Erhaltung des *Bewußtseins* in der Identität

Diesen zweiten Gesichtspunkt stellt Schelling so dar, daß er daran das eigentliche *Problem* (den »Widerspruch«) in dem aufgestellten Postulat einer »Identität des Bewußten und Bewußtlosen im Ich und Bewußtseyn dieser Identität*heraushebt. (Nach dem vorausgeschickten Hinweis auf das Verhältnis dieses Punktes zu dem vorhergehenden Punkt, den Vergleich mit dem Naturprodukt, zitieren wir diesen Absatz im Zusammenhang.)

Schelling stellt im Anschluß an die Formulierung des Postulats, wonacli die Produktion bewußt, das Produkt aber bewußtlos sein soll, die Frage:

»Wie sollen *wir* [die Philosophen] *uns* nun aber eine solche Anschauung transscendental erklären, in welcher die bewußtlose Thätigkeit durch die bewußte bis zur vollkommenen Identität mit ihr gleichsam hindurchwirkt? –«

Er fährt fort, indem er die Erklärungs-*Schwierigkeit* darlegt [in eckigen Klammem Schellings spätere Zusätze im Handexemplar]:

»Wir reflektiren vorerst darauf, daß die Thätigkeit eine bewußte seyn soll. Nun ist es aber schlechthin unmöglich, daß mit Bewußtseyn etwas Objektives hervorgebracht werde, was docli luer verlangt wird. Objektiv ist nur, was bewußtlos entsteht, das eigentlich Objektive in jener Anschauung muß also auch nicht *mit Bewußtseyn* hinzugebracht werden können. Wir können uns hierüber unmittelbar auf die Beweise berufen, die schon wegen des freien Handelns geführt worden sind, daß nämlich das Objektive in demselben durch etwas von der Freiheit Unabhängiges hinzukomme. Der Unterschied ist nur der, [a)] daß im freien Handeln die Identität beider Thätigkeiten aufgehoben seyn muß, eben darum, damit das Handeln als frei erscheine, [hier dagegen im *Bewußtseyn* selbst ohne Negation desselben beide als Eins erscheinen sollen]. Auch [b)] können die beiden Thätigkeiten im freien Handeln *nie* absolut identisch werden, weßhalb auch das Objekt des freien Handelns nothwendig ein *unendliches,* nie vollständig realisirtes ist, denn wäre es vollständig realisirt, so fielen die bewußte und die objektive Thätigkeit in Eins zusammen, d. h. die Erscheinung der Freiheit hörte auf. Was nun durch die Freiheit schlechthin unmöglich war, soll durch das jetzt postulirte Handeln möglich seyn, welches aber eben um diesen Preis aufhören mriß ein freies Handeln zu seyn, und ein solches wird, in welchem Freiheit und Nothwendigkeit absolut vereinigt sind. Nun sollte aber docli die Produktion mit Bewußtseyn geschehen, welches unmöglich ist, ohne daß beide [Tliätigkeiten] getrennt seyen. Hier ist also ein offenbarer Widerspruch. [Ich stelle ihn nochmals dar.] Bewußte und bewußtlose Thätigkeit sollen absolut Eins seyn im Produkt, gerade wie sie es im organischen Produkt auch sind, aber sie sollen auf andere Art Eines seyn, beide sollen Eines seyn *für das Ich selbst.* Dieß ist aber unmöglich, außer wenn das Ich sich der Produktion bewußt ist. Aber ist das Ich der Produktion sich bewußt, so müssen beide Tliätigkeiten getrennt seyn, denn dieß ist nothwendige Bedingung des Bewußtseyns der Produktion. Beide Tliätigkeiten müssen also Eines seyn, denn sonst ist keine Identität, beide miissen getreimt seyn, denn sonst ist Identität, aber nicht für das Ich. Wie ist dieser Widerspruch aufzulösen?«

In diesem Absatz sind die jeweiligen Grundgedanken der »theoretischen« und der »praktischen« Philosophie miteinander konfrontiert. Der Grundgedanke der theoretischen Philosophie: Um die Möglichkeit der Wahrheit im *Wissen* (die »Übereinstimmung zwisclien Vorstellung und Gegenstande) zu erklären, muß die Philosophie eine *ursprüngliche* Identität zwischen Selbstbewußtsein (Subjekt) und Vorstellung einer unabhängigen Außenwelt (Objekt) annehmen, die aber *für* das Bewußtsein verborgen bleibt, da das Gefiihl des *Unterschiedes* (des »Zwangs« im Gegensatz zum Gefühl der Freiheit) die Bedingung der Möglichkeit des *Bewußtseins* ist. – Der Grundgedanke der praktischen Philosophie: Um die Möglichkeit einer Einwirkung des Menschen auf die Außenwelt zu erklären, muß die Philosoplue ebenfalls eine ursprüngliche Identität zwischen Subjekt und Objekt annehmen (und zwar nun in der Form von Notwendigkeit und Freiheit), die ebenfalls *für* das Bewußtsein verborgen bleibt, weil die *Erscheinung* der Freiheit (das *Bewußtsein* der Fälugkeit zur Selbstbestimmung) nur im *Streben,* und d. h. im Unterschied zwischen »wirklichem« (nicht von mir gemachtem) und *zu* verwirklichendem (von mir selber vorgestelltem) Objekt stattfindet.

Der *Gegensatz* zwisclien Wissen (Bewußtsein der Notwendigkeit) und Handeln (Bewußtsein der Freiheit) ist also die wechselseitige Bedingung sowohl des Wissens als auch des Handelns; und die Forderung: die von der Philosophie postulierte, in beiden Fällen faktiscli aber *verborgene,* Identität von Wißbarem (Natur) und Machbarem (»Ideal«des Handelns) dieser Verborgenheit zu entreißen, muß darum zu der Frage führen, ob mit ihrer Erfüllung nicht eben die Bedingung jeglichen Bewußtseins überhaupt beseitigt würde, durch den Inhalt des Gesuchten: die Identität von Bewußtem und Bewußtlosem, die Form des Gesuchten: das *Bewußtsein* der Identität, aufgehoben würde.

An der Frage, »wie ist dieser Widerspruch aufzulösen?« der Widerspruch, die »*Identität*«zu finden, olme die »*Trennung*« aufzugeben, wird sich Sinn und Recht von Schellings Zuwendung zur Kunst endgültig

entscheiden müssen. Denn das Problem der Schelling-Kritik (vgl. Band I, S. 11–17): ob Schelling durch die Kunst den Anspruch des *Denkens* verschleiert oder gar ersetzt, haben wir bisher nur zur Hälfte gelöst: durch den Nachweis, daß die Philosophie ausdrücklich und primär um der Sicherung des Denkens und der Wahrheit willen sich der Kunst zuwendet (im I. Teil von Band I); und daß es gerade die ursprüngliche Selbigkeit von Inhalt und Form des Denkens (tliematischem und metliodiscliem »Prinzip«)st, was die Philosophie Schellings von Anfang an auf einen *gleichermaßen* »theoretischen« und »praktischen« (Wissen und Verhalten zugleich betreffenden) »Zustand« des Menschen abzielen läßt (im II. Teil von Band I). Weit entfernt, eine »romantische«Auflösung des Denkens zu bedeuten, sollte die Kunst gerade zu der – um der Forderung nach absoluter Gewißheit willen – notwendigen *Begründung* der Philosophie verhelfen. Mit dieser Einsicht in den Sinn der an die Kunst gestellten *Erwartung* ist jedoch noch nicht gesagt, ob die Kunst diese Erwartung erfüllt.

Der Angelpunkt dieser letzten Aufgabe ist mit der zuletzt zitierten Frage Schellings erreicht: der Frage nach der Möglichkeit eines Zugleich von »Trennung« und »Identität«.- In der Forderung nach *Erhaltung* des Zustandes der »Trennung« (also der Unterscheidung) von »mir« Gegebenem und durch »mich« Gemachtem, von Natur-Tätigkeit und (menschlicher) Selbsttätigkeit, bleibt die Grundbedingung des Bewußtseins und damit der Vernunft ausdrücklich anerkannt.

d) »Vereinigung« als Umschlag

Die Antwort auf die Frage, wie der Widerspruch, daß jene beiden »Thätigkeiten« (die bewußte und die bewußtlose) in einer und derselben Produktion sowohl getrennt als auch identisch sein sollen, gelöst werden kann, ist in der ersten Definition des Postulats schon vorweggenommen, nämlich in der Formel: »Das Icli in der Thätigkeit, von welcher hier die Rede ist, muß mit Bewußtseyn (subjektiv) anfangen, und im Bewußtlosen oder *objektiv* enden.« Die Möglichkeit zur Lösung des Widerspruchs liegt darin, daß an *derselben* Tätigkeit (»Produktion«) ein *Unterschied* von »Anfang« und »Ende« besteht. So erklärt Schelling die »Auflösung«:

> »Beide Thätigkeiten müssen getrennt seyn zum Beliuf des Erscheinens, des Objektivwerdens der Produktion, gerade so, wie sie im freien Handeln zum Beliuf des Objektivwerdens des Anschauens getrennt seyn müssen. Aber sie können nicht *ins Unendliche* getrennt seyn, wie beim freien I-Iandeln, weil sonst das Objektive niemals eine vollständige Darstellung jener Identität wäre. Die Identität beider sollte aufgehoben seyn nur zum Beliuf des Bewußtseyns, aber die Produktion soll in Bewußtlosigkeit enden; also muß es *einen* Punkt geben, wo beide in Eins zusammenfallen, und umgekehrt, wo beide in Eines zusammenfallen, muß die Produktion aufhören als eine freie zu erscheinen.«

Wir greifen wieder auf die Grundforderung der gegenwärtigen Deduktion zurück: »Identitätdes Bewußten und Bewußtlosen *im Ich* und *Bewußtseyn* dieser Identität«; verdeutlicht: das *Ich* (das Selbstewußtsein) soll sich dessen bewußt werden, daß die Vorstellung einer von ihm unabhängigen Außenwelt und die Vorstellung seiner selbst (Freiheit und Natur) *im Grunde* dasselbe sind, und zwar dergestalt, daß auch die Objektivität (die – scheinbare – Außenwelt) in Wahrheit »Ich«ist, nämlich dasselbe, was »ich« qua Selbstbewußtsein eigentlich »bin«. Um nun überhaupt feststellen zu können, *ob* es ein solches Bewußtsein der Identität *als* Ich *für* das Ich gibt, mußte zunächst bedacht werden (auf Grund der Struktur jenes – aus der »intellektuellen Anschauung«»herausgenommenen« – Postulats, vgl. I, 169–172), *wie* ein solches Bewußtsein überhaupt beschaffen sein könnte. Dieser *Gedanke* des diöchsten Bewußtseyns« (10, 95) ist in dem jetzt zitierten Absatz zu seiner höchsten Form entfaltet worden. Die darauf folgenden (vier) Absätze leiten daraus bereits dessen (ebenfallsnocli zu postulierende) *Merkmale* ab, die in der *allgemeinen* (allgemein-menschlichen) Erfahrung zu erwarten sind, falls es jene postulierte Anschauung in der Tat gibt.

Bevor wir darauf eingehen, sei der im letzten Zitat dargelegte Angelpunkt in der Deduktion dieses Postulats noch näher erläutert: die »Auflösung des Widerspruchs« von *gleichermaßen* erforderlicher »Trennung« und »Identität« »der beiden«, nämlich der bewußten und der bewußtlosen »Thätigkeiten«.

Wir sahen: die Möglichkeit zur Lösung liegt in der Unterscheidung

von Anfang und Ende innerhalb derselben Produktion. Die widersprüchliche Forderung nach einem Produkt, das mit Bewußtsein und ohne Bewußtsein hervorgebracht worden sein soll, wäre erfüllbar, wenn die Merkmale der beiden hervorbringenden Tätigkeiten, des Bewußtseins und des Nichtbewußueins, auf verschiedene Momente derselben Produktion verteilt wären.

Damit läßt sich nun zunächst die Problematik jenes letzten und höchsten Postulates noch weiter zuspitzen: Wenn die Produktion zwar mit Bewußtsein anfängt, aber im Bewußtlosen endet, wie kann dann von einem »Zusammenfallen« des einen (des Bewußtlosen) mit dem anderen (dem Bewußtsein) ernstlich die Rede sein? Wenn die Produktion im Bewußt*losen* endet, hat dann nicht damit das Bewußtsein aufgehört, so daß von einem Bewußtsein der Identität eben doch keine Rede sein kam, und die Kritik Recht behielte, die in Schellings Erhebung der Kunst zum Organon der Philosophie einen Untergang des Denkens in die Naclit, wo alles grau ist, sieht. Die entscheidende Frage, zu der sich das Problem, wie »in einer *und derselben* Erscheinung das Ich für sich selbst bewußt und bewußtlos zugleich« sein kann, zuspitzt, ist daher die: ob es denkbar ist, daß, wenn jene postulierte Produktion »im Bewußtlosen oder objektive endet, dennoch der im Bewußtsein der Selbsttätigkeit (also der Freiheit) beruhende *Anfang* jener Produktion bewahrt bleiben kann.

Damit ist scheinbar die eben bezeichnete Möglichkeit der Lösung desWiderspruchs: die Verteilung von Bewußtsein nnd Bewußtlosigkeit auf Anfang und Ende derselben Produktion, wieder aufgegeben: weil ja nun eben doch in einem und demselben *Moment* beide Merkmale vereinigt sein sollen. Jedoch nur scheinbar; denn in dem einen Moment des Endes soll die Andersartigkeit, die Gegensätzlichkeit des Anfangs nicht ausgelösclit sein. Das Ende, der Schlußmoment jener Produktion, müßte an sich selbst von solcher Art sein, daß es im Bewußtsein des *Gegensatzes zum* Anfang (zum Gang der Produktion) bestünde. Dann wäre sowohl das Postulat der Einheit (des »Zusammenfalls«) als auch das Postulat der Trennung (des Freiheits-Bewußtseins) erfüllt.

Wir können diesen Sachverhalt auch so ausdrücken: Der Zustand des Endes muß hier von solcher Art sein, daß darin der Zustand des Anfangs nicht vergessen ist. Damit läßt sich das deduzierte Postulat einer Einheit ohne Beseitigiing des nur durch Trennung möglichen Bewußtseins in ein einfaches Wort fassen: das postulierte Produkt (das »Ende« der geforderten Produktion) muß den Charakter einer Vereinigung haben. Ein Zustand der Vereinigung bewahrt den Zustand der Trennung als das im Moment der Einheit Überwundene.

Dritter Abschnitt

Gewißheit und Transzendenz

a) Die *Kunst* als die Position des Postulats der Philosophie

Diese Einsicht führt innerhalb der Deduktion zu einer neuen Frage: wie die Struktur des gesuchten Produkts als einer Vereinigung (oder Überwindung) konkret beschaffen sein kann. Bevor wir Schellings Antwort auf diese Frage betrachten, nehmen wir vorweg, was damit grundsätzlich erreicht sein wird.

Mit der Beantwortung dieser Frage wird, wie dies Schelling dann auch sagt, die Vollendung der gegenwärtigen Deduktion gewonnen sein. (Im Anschluß an die folgenden vier Absätze, die jener letzten Frage gewidmet sind, heißt es: »Die Deduktion ist vollendet<3; 616.) Vollendet ist dann aber nicht nur die Deduktion jener zuletzt (als Thema des letzten Hauptabschnitts) postulierten Anschauung, sondern vollendet sind damit auch erst *alle* Deduktionen des gesamten Transzendentalsystems, die ja alle (»fortschreitend«) zu ihrer eigenen Begründung auf einen jeweils weiteren Schritt über sich hinaus geführt hatten. Mit der Vollendung dieser letzten Deduktion ist der Punkt erreicht, wo das durchgängige Wissens-Postulat umschlägt in das Wissens-Fakteim.

An diesem Punkt erscheint das Verhältnis, das Schelling später als den Unterschied von »negativer«und »positiver« Philosophie bezeichnet. Dies zeigt sicli daran, daß der – jetzt zu betrachtende – letzte Schritt der »Deduktion« sich bereits als Erfüllung des Wissens-Postulats, nämlich als Erkenntnis begründend, herausstellt.

h) Der *Gedanke* der »vollkommenen *Selbstanschauung*«

Wir wiederliolen die zuletzt gestellte Frage: Was ist von dem postulierten Moment, wo die beidcn Tätigkeiten, die nach der Behauptung der Transzendentalphilosophieals entgegengesetzte das freie Handeln konstituieren, »in einem Punkt zusammenfallen«, zu erwarten; woran müßte dieses Postulat als »wirklich« erreicht erkennbar sein?

Gemäß der Struktur jenes Momentes als einer Vereinigung des Getrennten (Überwindung der Trennung) wird die Antwort sicli nach zwei Seiten hin entfalten. Einerseits wird das Merkmal der Einheit zu bestimmen sein, andererseits das Merkmal des Übergangs vom Zustand der Trennung zum Zustand der Einheit, also diejenige Verfassung, in der das Uberwundenealssolclies bewahrt bleibt, wir können auch sagen: in der das »Ende« der Produktion *als Ende* (eines Weges) kenntlich ist.

Diese beiden Merkmale der Vereinigung ergeben sicli aus dem (postulierten) Wesen jener beiden Tätigkeiten und deren Entgegensetzung. Jene Tätigkeiten sind, wie wir aus der Betrachtung des Transzendentalsystems im ersten Band wissen, die Strukturmomente des Prinzips der Transzendentalphilosophie, die »subjektive« (aiif Selbstbestimmung) und die »objektive« (auf Selbstbestimmung) ausgehende Tendenz innerhalb der Subjektivität als des in Wahrheit Seienden. Als Selbstbestimmung (»Subjekt-Objekt«) sollen nun sowohl die Natur als auch der Mensch erklärt werden. In der jeweiligen »Existenz« beider »Potenzen« *fehlt* aber das zum Wesen dieses Begriffs gehörige Moment der Absolutheit. Der Natur fehlt das ausdrückliche Wissen von sich selbst. Und der Mensch, dasjenige Lebewesen, das (als frei handelndes) seiner Selbstbestimmung bewußt ist, *weiß* nicht, daß auch die Natur mit ihm (qua Selbstbestimmung) *wesens*gleich ist; er erfährt sich, im Wissen und Erkennen, als in seiner Selbstbestimmung *begrenzt*; seiner (ihm bewußten) Freiheit steht das Bewußtsein einer von seiner Freiheit unabhängigen »Außenwelt« entgegen. Eben aus dieser Erfahrung, dem »unabweislichen und unleugbaren« (10, 93) und insofern wissentlichen »Gefühl« des Gegensatzes, entspringt und in ihr hält sicli das Handeln.

Nach dem transzendentalpldosoplischcn Prinzip erklärt sich das menschliche Handeln als das in und durcli die Individuen wirkende Bestreben der ursprünglichen Subjektivität, aus der Unwahrheit des individuellen Bewußtseins (der Vorstellung der Natur als eines Nicht-Ich) wieder herauszukommen, in die sie sicli, auf dem Wege zur Wahrheit ihres Wesens, dem absoluten Selbstbewußtsein, (unvermeidlich) verstrickt hat.

Das Handeln, das von dem Handelnden (dem Individuum) als das Bestreben nach Veränderung der Außenwelt erfahren wird, ist, nach dem transzendentalphilosophischen Postulat, der Ausdruck der Selbstentzweiung der in jedem (menschlichen) Individuum tätigen überindividuellen »Intelligenz«. Würden jene beiden Tätigkeiten (die objektive oder gesetzmäßige und die subjektive oder frei bewußte), die im Handeln »ins Unendliche getrennt* bleiben, in der postulierten Produktion »*zusammenfallen*«, dann würde damit, durch das Individuum und *für* das Individuum (also für die einzig »wirkliche« Weise von Bewußtsein), das absolute Bestreben der »Intelligenz« schlechthin: die uneingeschränkte Selbstgewißheit, erfüllt sein.

> »Die Intelligenz wird also in einer vollkommenen Anerkennung der im Produkt ausgedrückten Identität, als einer solchen, deren Princip in ihr selbst liegt, d. h. sie wird in einer vollkommenen Selbstanschauung enden.«

In diesem Satz gibt Schelling die endgültige Bestiinmung des höchsten Postulats, aus der sich daraufhin unmittelbar die beiden – zu erwartenden – Merkmale seiner Verwirklichung entnehmen lassen.

Zunächst betonen wir nochmals (vgl. die erste Betrachtung der Stelle, im ersten Band, S. 231–233), daß dieser Satz nur verständlich ist, wenn man sicli dabei die Unterscheidung (und »dialektische« Beziehung) von individuellem und absolutem »Ich« vor Augen hält.

Was hier in einer »*Selbstanschauung*« endet, ist nicht einfach der diese Produktion vollziehende Mensch. Im Zustand der Selbstanscliauung überhaupt (der Form nach) befindet sicli jeder Mensch als solcher von vornherein; sie liegt, als »transzendentale Apperzeption«, jeglichem Erkennen zugrunde, und macht, als Freiheits-(Ich-)Bewußtsein, das Wissen in allem Handeln aus. Gefragt ist aber jetzt (im Unterschied dazu), wie sich die Einschränkung der *absoluten* Selbstbestimmungstendenz auf der »Stufe« des Menschen, deren Ausdruck die menschliche Vorstelluiig einer vom Menschen unabhängigen »Außenwelt« ist, wieder aufheben läßt (ohne daß damit die mit dem Menschen erreichte Form des ausdrücklichen Ich, die Form des Selbstbewußtseins,

wieder verloren geht). Das ist die Frage, die Schelling in die Formel faßt: Wie die absolute Subjektivität in ein Verhältnis zum menschlichen *Bewußtsein treten* kann. (Vgl. in den Münchener Vorlesungen von 1827: »Die letzte Aufgabe konnte nun bloß noch seyn, das Verhältniß dieses [über dem Menschen befindlichen ›unendlichen‹] Subjekts zum menschlichen Bewußtseyn zu zeigen«, 10, 117; und im Transzendentalsystem den Anfang des letzten Paragraphen: Wie soll das »absolut Identische« »zum Bewußtseyn hervorgerufen«werden? 3,624.)

Der Mensch (das endliche Ich) also soll dem ursprünglichen (unendlichen) »Ich« nur die (in und mit ihm existent gewordene) *Form* des *Bewußtseins* leihen, damit dieses, das (für den Menschen) transzendente Ich, mittels seiner (des Menschen) sich selbst bewußt werde. Die absolute Subjektivität kann also nur dergestalt »in ein Verhältnis zum menschlichen Bewußtsein« treten, daß dieses, »das menschliche Selbst«, »sich als Werkzeug oder Organ jenes Höchsten verhält« (10, 117). Das bedeutet aber, daß der Mensch seine eigene (menschliche) Selbstbestimmung (seine Autonomie als Mensch) gerade aufgeben muß, wenn die uneingeschränkte, *wesen*hafte Selbstbestimmung »wirklich« werdensoll. So könnte man zunächst vermuten, daß ein Merkmal jenes postulierten Zustandes *für* den Menschen in Schmerz und Schrecken liegen müßte.

Bedenken wir jedoch, daß ja der Mensch, nach dem transzendentalphilosophischen Postulat, eben um dieses »Zieles« (der absoluten Selbstbestimmung) willen selber erst (als der »Gipfelder Natur*) entsprungen sein müßte, in diesem transzendenten Ziel seinen eigenen Ursprung haben müßte, dann wird begreiflich, daß ihm in dieser scheinbaren Herabsetzung seines »Selbst« zu einem »Werkzeug oder Organ« des transzendenten Selbst *in Wahrheit* die Erhebung in seinen eigenen Wesensort, die Erfüllung seiner eigenen Wesensbestimmung widerfahren würde. Er würde also gerade sich (sein Wesen nämlich) finden, wenn er sich (sein sich-auf-sich-selbst-Verste'den) verlöre.

Im Gedanken an diesen »dialektischen« Sachverhalt, daß in jener postulierten Produktion der Mensch sich als »Werkzeug« (als Vermittlung) der absoluten oder *»vollkommenen Selbstanschauung«* verhält, eben damit aber seine eigene Bestimmung erfüllt würde, lassen sich nun die beiden Merkmale, an denen für den Menschen der Zustand der (absoluten) Vereinigung erkenntlich wird, in dem die »Anerkennung der im Produkt ausgedrückten Identitätu bestehen müßte, ableiten.

c) Die Merkmale: »*Befriedigung*« und »*Überraschung*«

Das eine betrifft das Moment der Einheit als solches. Schelling erklärt:

> »Da es nun die freie Tendenz zur Selbstanschauung in jener Identität war, welche die Intelligenz ursprünglich mit sich selbst entzweite [in dieser Entzweiung den Menschen als handelnd-erkennendes Wesen konstituierte], so wird das Gefühl, was jene Anschauung begleitet, das Gefühl einer unendlichen Befriedigung seyn.«

Der Gewinn der (absoluten) Einheit (nämlich der Form der »Intelligenz« mit ihrem Inhalt, der *Selbst*anschauung des bewußten Ich, in einem endlichen – naturhaften – Produkt) wird sich für das Bewußtsein des Menschen bekunden in dem Gefühl, das der vollkommenen, durch nichts mehr eingeschränkten und insofern »unendlichen« Beendigung eines Streits entspricht, und das heißt, da der Ausdruck einer Entzweiung der Trieb zur Vereinigung ist, in der vollkommenen Erfüllung eines Triebes. Dieser Zustand ist gemeint mit der »unendlichen *Befriedigung*«.

> »Aller Trieb zu produciren steht mit der Vollendung des Produkts stille, alle Widersprüche sind aufgehoben, alle Räthsel gelöst.«

Ein anderer Name für das Gefühl der Befriedigung ist das Wort, das Schelling hervorhebt, wenn er gleich darauf sagt: Die im Menschen waltende Intelligenz (und *damit* dieser selbst) »wird sich durcli jene Vereinigung selbst ... *beglückt* fühlen«.

Das Merkmal, an dem die postulierte Vereinigung als Einheit kenntlich ist, in der sie für den Menschen, durch den sie sich vollzieht, und damit für sich selbst als Einheit, *zum Bewußtsein* kommt, ist das Gefühl einer unendlichen Befriedigung oder Beglückung. in dem bejahenden Charakter der Befriedigung bekundet sich die Form der E i e i t (die Beseitigung einer Entzweiung); in dem Modus der *Unendlichkeit* der Grad der Einheit, nämlich deren – den Menschen transzendierende – Absolutheit.

Diese Unendlichkeit oder Absolutheit beruht aber nun eben darin, daß die Entzweiung nicht lediglich ferngehalten wird, sondern überwunden und damit in die Einheit aufgenommen ist; das besagt: daß die Einheit nicht (wie in der Natur) auf Kosten des Bewußtseins

existent ist, sondern gerade vermittels seiner. Dieses Moment der postulierten Vereinigung ist in der ersten Bestimmung auch schon enthalten, wenn wir nämlich bei dein Ausdruck »Befriedigung« nicht so sehr auf den Zu*stand* des Friedens achten, als vielmehr auf den befriedigenden Über*gang* (den Wandel) vom Streit zur Ruhe. Dieses Moment des Übergangs (vom Zwist zur Einheit) hat nun aber ein eigenes, ausdrückliches Merkmal. Wir werden darauf geführt, wenn wir uns weiterhin vor Augen halten, worin nach dem postulierten Prinzip der Transzendentalphilosophie jene *Entzweiung*, die der Grund der Produktion, d. h. deren Überwindung das Ziel der Produktion ist, eigentlich beruht. Es ist der Widerstreit im Wesen der »Ichheit«: sich selbst wissen zu müssen und sich selbst, auf Grund der Form des Wissens, nicht wissen zu können. Dieser Widerstreit ist als solcher dem Menschen nicht bekannt, aber er wirkt sich in ihm aus. Der Mensch, sein Handeln und Erkennen, hat (nach der Behauptung der Philosophie) in diesem Widerstreit sein Dasein. Was der Mensch erkennt, die »Natur«, ist in der Form, wie er es erkennt (als Objekt, als Außenwelt), nicht das, was sich darin erkennen will, das (ursprüngliche) »Ich«; aber eben darum beruhigt er, beruhigt das »Ich« in ihm, sich nicht mit dieser Erkenntnis, sondern strebt (ohne freilich deutlich zu wissen, woher und woraufhin) über das Erkannte (die Natur) hinaus, sucht dieses *seinem* (dem bewußten) Ich gemäß zu verändern, seiner Selbstbestimmung zu unterwerfen: der Mensch handelt. Der Grund des Handelns wäre demnach das an dem Wissen (der Vorstelliing der Natur) »empfindlich« werdende Nichtwissen des *ich«-haften Wesens der Natur.

Nun war aber (der Kardinalpunkt der praktischen Philosophie) dieses Nichtwissen der Subjektivität der Natur gerade die Bedingung des Selbst-Bewußtseins, d. h. die Bedingung der Erscheinung der Freiheit. 'Würde also der wahre aber verborgene (nur von der Philosophie postulierte) transzendentale Beweggrund des Handelns seine Erfüllung finden, dann würde damit die d e i n im Streben danach beruhende Bedingung des Freiheitsbewußtseins aufgehoben sein.

> »Da die Produktion ausgegangen war von Freiheit, d. h. von einer unendlichen Entgegensetzung der beiden Thätigkeiten, so wird die Intelligenz jene absolute Vereinigung beider, in welcher die Produktion endet, nicht der Freiheit zuschreiben können, denn gleichzeitig mit der Vollendung des Produkts ist alle Erscheinung der Freiheit hinweggenommen.«

Die Beschaffenheit des gesuchten zweiten Merkmals jener absoluten Vereinigung (das Merkmal des *Übergangs* von der Entzweiung zur Einheit) läßt sich nun bestimmen, wenn wir das Doppelte zusammenhalten, **das** jetzt gewonnen ist.

Das eine liegt darin, daß der gesuchte Moment in einem *Produkt* bestehen soll; das bedeutet, wie Schelling in einem handschriftlichen Zusatz zu der Forderung nach »vollständiger Darstellung jener Identitäts hervorhebt:

> »Das, was für das freie Handeln in einem unendlichen Progressus liegt, soll in der gegenwärtigen Hervorbringung eine Gegenwart seyn, in einem Endlichen wirklich, objektiv werden.«

Das »Gefühl der Gegenwart« ist, wie Schelling im Anschluß an Kant und Fichte in der Deduktion des Objekt-Bewußtseins erklärt (3.465 f.), das transzendentalphilosophische Grundmerkmal dessen, was #Endlichkeit<, »Wirklichkeit«, »Objektivität« heißt, also das Merkmal eines Erkenntnis-Gegenstandes. Mit dieser Forderung, daß der gesuchte Moment in einem Produkt bestehen soll, ist die Forderung nach Gegenständlichkeit ausgesprochen.

»Gleichzeitig« aber, das ist das andere, soll mit diesem Produkt »alle Erscheinung der Freiheit hinweggenommen« sein, d. h. aber das Bewußtsein der Selbsttätigkeit in jener Produktion, das – wie im Falle des Handelns – Bewußtsein, daß ich es bin, der (wenn auch nur idealiter) produziert. Was also der Produzierende als Resultat seiner Produktion erkennt, kann er gerade nicht mehr »seiner Freiheit zuschreiben«. Das bedeutet: Was er da, als Produkt, erkennt, muß er als etwas seiner Herkunft, seiner Ursache nach Unbekanntes erkennen.

Dieses Doppelte von Wirklichkeit (Gewißheit) der Gegenwart nach und Undurchsichtigkeit (Geheimnis) der Ursache nach läßt sich nun noch näher kennzeichnen, wenn wir an den (von Schelling in dem letzten Zitat unterstrichenen) Grundcharakter der Wirklichkeit und an den Grundcharakter der (in der Verwirklichung »hinweggenommenen«) Erscheinung der Freiheit denken. Der Grundcharakter der Wirklichkeit (»Objektivität«) besteht im »Gefühl der *Gegenwart*«; der

Grundcharakter des Freiheitsbewußtseins, des Strebens, besteht im Gefühl einer Erwartung. Das Resultat der postulierten Produktion, das postulierte Produkt, müßte sicli demnach hinsichtlich des Übergangs vom Handeln zum Produkt kennzeichnen lassen als die Gegenwart von etwas *Nichterwartetem*. Ein solcher Moment aber hat den Charakter der Überraschung.

d) Der empirische Charakter dieser *Verfassung*

Mit dem Merkmal der Vereinigung als einem Zustand des Friedens: der »Befriedigung« (oder dem Gefühl des »Beglückt«-seins), verbindet sich als zweites das Merkmal der Vereinigung als des Übergangs vom Zwist zum Frieden: das Gefühl des Überraschtseins. Beide Merkmale faßt Schelling zusammen und fiigt sogleich die *Deutung* hinzu, die diesem Gefühl der befriedigenden Überraschung in der Sprech- und Denkweise seiner Zeit gegeben wird (vgl. »Kritik der Urteilskraft« §§ 5, 46, 47 und 67; s. a. Anm. 8, zu Young).

> »Sie [die Intelligenz] wird sich durcli jene Vereinigung selbst überrascht und *beglückt* fühlen; d. h. sie gleichsam als freiwillige Gunst einer höheren Natur ansehen, die das Unmögliche durch sie [die Intelligenz] möglich gemacht hat.«

Wir wiederholen: im Gefühl des Beglücktseins würde sich die *erreichte* Vereinigung, die dem Wesen der Subjektivität oder Selbstheit zukommende Verfassung des Beisichseins, bekunden. Im Gefühl der Überraschung bliebe die zu jenem Wesen ebenfalls unerläßliche Verfassung des *Bewußtseins* erhalten. Das wissentlich Erstrebte, das selbsttätig Vorgestellte wird dergestalt »hinweggenommen«, und d. h. das Freiheitsbewußtsein wird dergestalt übertroffen, daß als das Hinweggenommene, als das, was übertroffen, was transzendiert wird, das Bewußuein gewahrt bleibt.

Diese zwiefach-einheitliche Verfassung von Übereinstimmung »meiner« selbst im Bewußtsein des Übertroffenwordenseins (der Transzendenz) »meines« Selbstbewußtseins, *deute* ich mir, wenn ich diesen Moment »ansehe«: »gleichsam als freiwillige Gunst einer höheren Natur, die das Unmögliche durch [mich] möglich gemacht hat«. – Wir erläutern diesen Satz in seinen einzelnen Bestimmungen.

Das (scheinbar) »*Unmögliche*« liegt in der Forderung nach Vereinigung eines »unendlichen Widerspruchs«; nämlich des Gegensatzes von Freiheits-Bewußtsein und Außenwelt, der darum unendlich ist, weil das eine jeweils die Bedingung des anderen ist; ohne das Bewußtsein einer von mir unabhängigen »Wirklichkeit« kann ich, in der davon abstrahierenden Selbstbestimmung, gar kein Freiheitsbewußtsein haben; ohne freibewußtes Handeln kann ich niemals einer Welt, als in sich selbst bestehender, inne werden. Die Forderung einer Vereinigung dieses wechselseitig Entgegengesetzten scheint also auf die Beseitigung ihrer wechselseitigen Bedingung hinauszulaufen.

Dennocli ist sie möglich (am jetzigen Punkt der Deduktion miissen wir genau genommen noch immer sagen: ... wäre sie möglich), falls nämlich etwas der Außenwelt Ähnliches, ein »wirkliches« (nicht nur erstrebtes, sondem gegenwärtiges) Objekt aus meiner eigenen freien (selbstbewußten) Tätigkeit hervorginge: so, daß icli beide Momente, das freie Tun und das objektive Resultat, auf Grund ihres Zusammenhangs (als des vorhergehenden und folgenden Moments derselben Tätigkeit) auf einen gemeinsamen Ursprung zurückzuführen genötigt wäre.

In dem Gefühl der Notwendigkeit des Hervorgehens und damit des Entstandenseins (jenem Hinweggenommensein der Freiheit am Ende der Tätigkeit) würde sich zeigen, daß jener Ursprung von meinem (bloß menschlichen) Vermögen unabhängig und insofern von gleicher Art ist wie die Natur, d. h. dasjenige, was unabhängig von meinem, dem bewußten Willen, der Willkür, besteht.

Da nun aber doch ich selber es war, der jene Tätigkeit, aus der das Produkt hervorging, ausgeübt hat, so daß icli von jenem Produkt, wenn es schon nicht aus **mir** (nicht aus meiner Willkür) entstanden ist, doch sagen muß, es ist durch mich (vermittels meiner) entstanden, kann hier nicht von der »Natur« im gewöhnlichen Sinn, von der erscheinenden Natur, dem schlechterdings außerhalb meiner befindlichen Bereich der »Außenwelt« die Rede sein; es muß sich vielmehr um eine Notwendigkeit handeln, die, weil sie vermittels meiner Freiheit wirkt, höher ist als die erscheinende Natur, die, im Gegensatz zu meiner Freiheit, Gegenstand meines Bewußtseins ist. Die hier zur Rede stellende Macht hat zwar den Charakter der Notwendigkeit mit der »Natur« gemein, nicht aber den Charakter der Gegenständlichkeit.In dem Aus–

druck »*höhere Natur*« ist also eine »Dialektik« von Unverfügbarkeit und dennoch bestehender Freiheitsverwandtschaft ausgesprochen.

Wir können dafür auch so sagen: Aus demselben Grund, weshalb ich die Macht, die an dem entstandenen Gegenstand gewirkt hat, nicht selber noch gegenständlich machen, objektivieren kann, weder im Sinne der Außenwelt noch im Sinne des Selbstbewußtseins, aus demselben Grund muß ich sie doch als mit mir, mit meinem Willen, verwandt voraussetzen; ich muß ihr – mit dem gleichen Grad von Notwendigkeit, mit dem ich ein Objekt als existierend erkenne – den Charakter der *Freiwilligkeit* zuschreiben.

Daß es aber nun überhaupt jenes unendlich Entzweite war, das hier, vermöge eines (endlichen) Produkts vereinigt ist, daß jener »Grund-Widerspruch, das Unglück in allem Seyn« (10, 101) in einer »vollkommenen Selbstanschauung« gelöst ist, das würde sich in dem *Glücks*-Gefühl der »unendlichen Befriedigung« bekunden. Jene »höhere Natur« handelt also, indem sie durch uns wirkt, auch für uns. Sie bringt eben dasjenige Ziel zur Vollendung, das wir, die Menschen, so wenig sein Gewinn in unserer Macht steht, dennoch in allem Denken und Handeln eigentlich suchen. Darum werden wir in dem postulierten Produkt das Motiv jener »höheren Natur« als eine freiwillige »*Gunst*« ansehen müssen.

e) Die metaphysische Bedeutung

Halten wir uns nun vor Augen, daß das hier postulierte Produkt der »Schlußstein« jenes prinzipiellen Postulates ist, aus dem heraus das ganze Transzendentalsystem sich entfaltet hat, und das in der »Geschichte« bereits seine endgültige, nur noch nicht erkannte Form gefunden hatte: als der ursprüngliche Grund der Identität von Selbstbewußtsein und Natur (von Freiheit und Notwendigkeit), so kann der Philosoph nun die prinzipielle (metaphysische) Bedeutung des postulierten Produktes aussprechen:

> »Dieses Unbekannte aber, was hier die objektive und die bewußte Thätigkeit in unerwartete Harmonie setzt, ist nichts anderes als jenes Absolute, welches den allgemeinen Grund der prästabilirten Harmonie zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen enthält.

> Wird also jenes Absolute reflektirt aus dem Produkt, so wird es der Intelligenz erscheinen als etwas, das über ihr ist, und was selbst entgegen der Freiheit zu dem, was mit Bewußtseyn und Absicht begonnen war, das Absichtslose hinzubringt.«

Von dem vorhergehenden Satz, der von der »freiwilligen Gunst einer höheren Natur« sprach, unterscheidet sich dieser Absatz, der von dem »Absoluten« spricht, durch die Reflexionsebene. Zum Unterschied von dieser Schellings eigene transzendentale Deutung enthaltenden Erklärung hatte Schelling in jenem Satz zunächst die zu erwartende empirische oder allgemeinmenschliche Deutung des gleichen (von ihm noch immer nur postulierten) Phänomens genannt.

Diese beiden Reflexionsebenen auseinanderzuhalten, ist darum wichtig, weil Schelling im Folgenden, wo er die Zeugnisse »analysiert«, die die »Realität«, die »Existenz«, jenes postulierten Produkts bestätigen sollen, die »phänomenale« Erfahrung (nämlich das »Gefühl« bei der Hervorbringung und beim Anblick des Kunstwerks) in *eins* mit der empirischen Erklärung (und das besagt: mit der zeitgenössischen Ästhetik) anführt. Das »Bekenntniß der Künstler« (in der zweiten Hälfte von § 1) sowohl wie die Beschreibung des »äußeren Ausdrucks des Kunstwerks«, wie er sich für den Kunstbetrachter darstellt (in § 2), werden also bereits mit ihrer durch die Denkweise und Kunstanschauung der Zeit geprägten Interpretation von Schelling als Zeugnis, als der selbstverständliche »objektive« Tatbestand dessen, was Kunst ist, übernommen. Was die Philosophie dabei hinzubringt, ist die transzendentale Begründung dieses Tatbestandes, durch die nach Schelling die Philosophie selber erst ihre eigene (inhaltliche und formale) Vollendung erlangt.

Zu der Frage der Schelling-Forschung, ob das »Organon und Dokument der Philosophie« die Kunst oder die Philosophie der Kunst sein soll, läßt sich in diesem Zusammenhang sagen, daß als Philosophie der Kunst das ganze Transzendentalsystem anzusehen ist, sofern nämlich kein Stück dieses Systems für das Verständnis der philosophischen *Bedeutung*, die dem Phänomen der Kunst zukommt, entbehrlich ist. Diese aus der Philosophie entwickelte Bedeutung besteht aber eben darin, daß die Kunst ihrem Wesen nach in *sich* selbst (und damit »im Absoluten« – vgl. 5, 461) beruht; also der Deutung durch die Philo-

soplue nur insofern bedürftig ist, als sie dadurch in ihrer absoluten Unbedüritigkeit, ihrer »Heiligkeit und Reinheit« (3, 622) eigens anerkannt wird.

Der zuletzt zitierte Absatz läßt sich im Anschluß an das Vorausgegangene folgendermaßen erläutern. Wenn aus einer (bewußten) menschlichen Tätigkeit ein objektives, unabhängig von dem Menschen bestehendes Produkt hervorgeht, so daß der Mensch, in der *Verknüpfung* der beiden gleichermaßen gewissen Momente: seiner Selbsttätigkeit (Freiheit) und der Objektivität des Resultates, auf eine ursprüngliche Identität seiner Freiheit mit der Außenwelt beim Zustandekommen des vor ihm stehenden Produktes *schließen* muß (welcher »Schluß« bereits in dem – in sich selbst schon reflektiven – Gefühl der beglückenden Überraschung vollzogen ist): dann wäre damit, in der einzig möglichen, nämlich indirekten, d. h. *vermittelten,* Weise ein Zustand, in dem jenes absolut Identische in einem Verhältnis zum menschlichen Bewußtsein steht, erreicht. – Wir können an dieser Stelle einen Zusatz einfügen, mit dem Schelling bereits (in dein voraufgegangenen Absatz) die Feststellung über die Möglichkeit der vollkommenen Selbstanschauung in dem postulierten Produkt erläutert: »Denn sie (die Intelligenz) ist selbst das Producirende [sie produziert im Bewußtsein ihrer selbst]; zugleich aber hat sich diese [in der *Produktivität* bestehende] Identität von ihr ganz losgerissen: sie ist ihr [nämlich für sie qua menschliches Bewußtsein] völlig objektiv geworden, d. i. *sie ist* [im Menschen] *sich selbst* völlig objektiv geworden« (3, 615).

Den anderen Satz jenes Absatzes (vgl. S. 41) brauchen wir, um ihn zu erläutern, lediglich in seinem Bau umzukehren: Wenn der Intelligenz (dem Bewußtsein eines Menschen) etwas *erscheint als* etwas, das *über* ihr (über dem Menschen) ist, so nämlich, daß aus einer Tätigkeit, die mit Absicht und insofern mit Bewußtsein begonnen war, etwas Unerwartetes (Absichtsloses), also der eigenen Freiheit Überlegenes, entsteht, dann wird damit aus diesem Resultat »jenes« (nämlich das sonst nur postulierte) »Absolute« *reflektiert.*

Der entscheidende Funkt dieser Erklärung liegt also in dem *Zusammenhang* des (in der Aussage) *Doppelten* von *»erscheinen«* – (aber) *»als etwas,* das *über* ihr ist«. Das »Absolute« wird *bewußt als* Transzendenz.

Von einer Beseitigung der Reflexion kann dabei so wenig die Rede sein, daß vielmehr in dem »Über-der-Intelligenz-sein« diese, also das Bewußtsein, eigens anerkannt wird. Bedenken wir weiter, daß die Verfassung des Absoluten als »Transzendenz«, d. h. sein Erscheinen *als* Absolutes (auf Grund des Begriffs der Wahrheit als Gewißheit), erst dessen Wesensverfassung ausmacht, so wird deutlich, daß in diesem metaphysischen Begriff von Transzendenz der Mensch – als reflektierender, und in seiner Endlichkeit – gerade zur wesentlichen Bedingung des Unbedingten erhoben wird.

Vierter Abschnitt

Schellings Interesse am »Genie«

a) Schicksal und Genie

Die zuletzt gegebene Formulierung: wenn etwas *als* Über-Bewußtes bewußt *(als* »Unbekanntes« bekannt) wird, sei damit die unmöglich scheinende Reflexion des Absoluten möglich geworden, klingt an Schellings Bestimmung der metaphysischen Bedeutung der »Schicksals«-Erfahrung in der Deduktion der *Geschichte* an: Der Mensch, indem er gewahr wird, wie aus seinem freien Willen etwas Ungewolltes entsteht, wird dadurch genötigt, einen Willen, der höher ist als sein Wille, d. h. durch diesen hindurchwirkend, aber nicht wie dieser erkennbar, *»anzuerkennen«* (»vorauszusetzen«). (Vgl. I, 197–199.) So fährt Schelling nach der Erklärung, daß in einem Objekt, welches das Produkt einer mit Absicht begonnenen, aber wider Erwarten vollendeten Tätigkeit ist, das (vom Philosophen postulierte) absolute Subjekt reflektiert werden könnte, indem es der Intelligenz *als* etwas, das *über* ihr ist, erscheint, in einem neuen Absatz fort:

> »Dieses unveränderlich Identische, was zu keinem Bewußtseyn gelangen kann und nur aus dein Produkt widerstrahlt, ist für das Producirende eben das, was für das Handelnde das Schicksal ist, d.h. eine dunkle unbekannte Gewalt, die zu dem Stückwerk der Freiheit das Vollendete oder das Objektive hinzubringt.«

Was bedeutet an dieser Stelle der Vergleich mit dem Schicksal? Zunächst liegt darin ein hermeneutischer Zweck. Die früher gegebene Deduktion der Geschichte hilft, auf Grund der verwandten Struktur, den Kernpunkt der jetzigen Deduktion zu verstehen: das dialektische Verhältnis zwischen Freiheit und Notwendigkeit, die Bedeutung der Erfahrung, daß aus dem menschlichen Willen etwas über diesen Willen Hinausgehendes entsteht.

Zugleich aber hat dieser Vergleich auch den sachlichen Sinn einer Verknüpfung der gegenwärtigen, das ganze Transzendentalsystem abschließenden, Deduktion mit dem Resultat des voraufgehenden *»praktischen«* Teils dieses Systems. Nachdem die gegenwärtige Deduktion mit der *Forderung* nach einer »Angrenzung« an das »Freiheitsprodukt« (ebenso wie an das Naturprodukt) begonnen hatte, wird nun, am Punkt ihrer Vollendung, diese Deduktion mit dem Resultat der praktischen Philosophie ausdrücklich verbunden.

Dabei betont Schelling zwar das Gemeinsame der beiden Bereiche: die Erfahrung des Menschen, daß es eine Gewalt geben muß, die Freiheit und Natur vermittelt. Der Ausdruck dafür liegt in beiden Fällen – in der Reflexion des Menschen auf die Resultate seines Handelns im Ganzen der Geschichte wie bei dem jetzt postulierten Produkt – in dem Moment des Unerwarteten. Hier wie dort erkennt der Mensch, daß durch seinen Willen ein höherer Wille ahindurcliwirktx. indem er sich genötigt sieht, die Ergebnisse seiner Bestrebungen einer ~unbekannten Gewalt« zuzuschreiben.

Worin liegt aber nun der Unterschied des jetzt postulierten Produkts gegenüber dem *Freiheits-Produkte (also der Geschichte)? Dies ist dem Vorhergehenden zu entnehmen, wem wir dabei an das Motiv denken, das Schellings Transzendentalphilosophie über die Deduktion der Geschichte (über die Vollendung der praktischen Philosophie) hinaustrieb.

Dieses Motiv war (vgl. I, 222–225) der Mangel an »wirklicher« Erkenntnis dessen, was angesichts der Geschichte nur »Objekt« des Glaubens war, der ursprünglichen Identität von Freiheit und Notwendigkeit (Subjektivität und Objektivität). Der letzte Gedanke, zu dem die Philosophie der Geschichte (und damit die praktische Philosophie) vordringen konnte, war der, daß eine solche Erkenntnis innerhalb der Geschichte (d. h. für den Handelnden) notwendigerweise unmöglich ist, weil ja mit der Erkenntnis einer Identität des Freien mit dem Notwendigen die (nur im Gefühl des Gegensatzes gegebene) Erscheinung der Freiheit und damit die Bedingung der Geschichte aufgehoben sein würde. Für das Handeln muß jene Identität Postulat (Sache des Glaubens) bleiben, d. 11. unendliches Ziel.

Der Ausdruck dieses (des geschichtlichen) Verhältnisses des menschlichen zum absoluten »Ich« ist die unaufhebbare Unruhe des Handelnden. Wenn Schelling als das Wesensmerkmal des Glaubens die Ruhe bezeichnet, die er dem Handelnden gewährt, den »Muth«, »in Ansehung der Folgen meiner Handlungen ganz ruhig zu seyn, sobald [die Pflicht] entschieden hatu (3, 595), – so gilt diese Ruhe eben doch nur in Bezug auf die Praxis, d. h. auf das (in der Geschichte niemals vollkommen erfüllbare) Streben. Die durch den Glauben ermöglichte Ruhe ist so wenig die Aufhebung der Unruhe des Handelns, daß sie vielmehr gerade deren Voraussetzung (der Schutz vor fatalistischem Quietismus) ist. Zur Ruhe des Glaubens gehört als Korrelat die das Handeln antreibende Unruhe im Gefühl der nicht erfüllbaren absoluten Wissens-Forderung.

Wenn nun eine Anschauung deduziert worden ist, in der das (im Menschen) seiner selbst bewußt gewordene Ich sich der Identität mit der Natur als einer solchen, deren Prinzip im Ich selbst liegt, bewußt werden soll, so müßte damit eben jene im Handeln, in der Geschichte, unerfüllt bleibende Wissens-Forderung ihre Erfüllung finden. Und wir sahen, aus dem Schliisselpunkt dieser Deduktion (dem Postulat der »unendlichen Befriedigung<<)woran diese Erfüllung erkennbar wäre: »Aller Trieb zu postuliren« würde »mit der Vollendung des Produkts still[stehen]«.

Das Stillstehen des Triebes wäre der Ausdruck der Befriedigung. Währendnun aber alle sonstige, auch im Erkennen und Handeln mögliche, Befriedigung nur den Grund zu einem neuen Gefühl des Mangels legt, und damit den Trieb zum Handeln erhält, also nur Wie endliche Befriedigung sein kann, würde der Vollendung des »Produkts« eine *»unendliche* Befriedigung« entsprechen. Das Zeichen dafür wäre das Gefühl der »Glückseligkeit«. – Es darf ja nicht vergessen werden, daß das Objekt der Geschichte (die »allgemeine Rechtsverfassung«) in der Geschichte überhaupt niemals vollständig realisiert werden kann, also in der Geschichte ein »vollendetes Produkt" überhaupt nicht er-

reicht wird. Die Geschichte besteht in dem Prozeß des dauernden Realisierens ihres (»idealen«) Objekts, der niemals in den Zustand eines endgültigen Realisierthabens umschlagen kann; und das besagt für das »Subjekt« der Geschichte, das Menschengeschlecht, daß auch der Zustand der Glückseligkeit (der in jenem Ideal das eigentlich Erstrebte ist) im Handeln immer nur vor-schwebt, niemals aber Gegenwart sein **kann.**

Worin nun diese »unendliche Befriedigung", von der jetzt nur das Aufhören, also die Abwesenheit, des Triebes zu weiterer Produktion als des Korrelates zum Gefühl der Glückseligkeit genannt ist, positiv besteht: ob in völliger Untätigkeit oder etwa einer *höheren* - nicht mehr *als* Trieb und Streben fühlbaren –Weise von Tätigkeit, kann erst später, bei der Betrachtung des »Charakters« des Kunstprodukts gezeigt werden. Hier genüge es, daß wir zur Abhebung von der »Schicksals«-Erfahrung den Gedanken einer »Unendlichkeit« der Befriedigung und damit des in dieser Unendlichkeit sich ausweisenden *wahrhaften* Zustandes eines »Beglückt«-seins bedacht haben.

Was ist nun der transzendentalphilosophische Sinn dieses Unterschiedes zwischen dem gegenwärtigen Postulat und dem Schicksal? Wenn die Überraschung über das Resultat der Produktion eine Befriedigung zum Inhalt hat, das Unerwartete in einer »Harmonie« besteht, - was bedeutet dies für das Verhältnis des Produzierenden zu seinem Produkt? Im Falle der Geschichte lag die Bedeutung des (unerwarteten) Zusammenhangs zwisclien (subjektiver) Absicht und (objektivem) Resultat im Bewußtwerden der magischen Dissonanz« (10, 116) zwischen menschlichem Willen und absolutem Wien. »Hier kam die Philosophie auf jenes letzte, über alles siegreiche Subjekt, das selbst *nicht* mehr objektiv wird, sondern immer Subjekt bleibt, und das der Mensch nicht mehr wie im Wissen als *Sich* und eben darum als über allem erkennen muß, dem *zuletzt* alles unterworfen ist« (10, 116; vgl. I, 198f., zzo). In der Geschichte also erfährt sich der Mensch als –letztlich - Unterworfener. W o sich aber der Mensch angesichts eines aus seiner eigenen Tätigkeit hervorgegangenen Produkts *beglückt* fühlt, da kann von keinem Unterworfensein die Rede sein. Wenngleich die Macht, »die zu dem Stückwerk der Freiheit das Vollendete oder das Objektive hinzubringt«, für den Produzierenden - ebenso wie für den Handelnden das Schicksal – »eine dunkle unbekannte Gewalt« ist, so kann doch diese Gewalt seinem eigenen Trieb nicht widersprochen haben. Wie könnte er sich sonst von dem Überraschenden befriedigt fühlen? Was also dem Menschen in der *jetzt* postulierten Produktion – als etwas, das *über* ihm ist – bewußt wird, wird ihm doch zugleich als mit ihm, mit seinem eigenen Wesenstrieb, *identisch* zum Bewußtsein kommen.

Durch das jetzt postulierte Produkt wird also dem Menschen die Identität des Freien und Gesetzmäßigen, die in der Geschichte vorausgesetzt werden muß (und in der Natur, im Organismus, bereits repräsentiert wird, aber ohne ihren Wesensort erkennbar zu machen), als eine solche, deren letzter Grund *im Ich selbst* liegt, repräsentiert.

Mit dieser Bestimmung einer überbewußten Macht im Menschen, die sich, zum Unterschied von dem nur durch die »Gattung« (und auch da nur im »Unendlichen«) sich realisierenden Schicksal, in der Tätigkeit eines Individuums vollendend, *als Ich* erwiese, hat Scheiling die Deduktion des *letzten* Postulates bis zu dem Punkt getrieben, wo er es beim Namen nennen und damit seine »Wirklichkeit« an einem allgemein bekannten Phänomen erweisen kann:

> »und wie jene Macht, welche durch unser freies Handeln ohne unser Wissen, und selbst wider unsern Willen, *nicht vorgestellte* Zwecke realisirt, Schicksal genannt wird, so wird das Unbegreifliche, was ohne Zutliun der Freiheit und gewissermaßen der Freiheit entgegen, in welcher ewig sich flieht, was in jener Produktion vereinigt ist, zu dem Bewußten das Objektive hinzubringt, mit dem dunkeln Begriff des *Genies* bezeichnet.«

Schellings Berufung auf das Genie wird also vorbereitet und begründet in einem Vergleich mit dem Schicksal. In dem allgemein bekannten Phänomen, das mit dem »dunkeln Begriff des Genies« bezeichnet wird, soll das Postulat einer »Macht« oder »Gewalt«, die für den produzierenden Menschen dasselbe ist, was für den handelnden Menschen das Schicksal, erwiesen sein.

Das Recht zu dieser Berufung auf das Genie ergibt sich aus der überlieferten und zeitgenössischen Prägung dieses Begriffs[5], deren Grundmerkmale wir in dem zitierten Absatz wiederfinden:

1. Das in dem *römischen* Begriff des »genius« enthaltene und für Schelling im Charakter der »Unbegreiflichkeit« ausgedrückte Signum

der »Göttlichkeit«, die hier gedacht wird als übermenschliche »Macht« oder »Gewalt«. Dieses Moment teilt der #Genies-Begriff mit Schellings Begriff des »Schicksals«.

2. Die, sich ebenfalls noch an den römischen »genius«-Begriff anlehnende, Vorstellung der Immanenz des »Göttlichen« in einem Menschen. So führt Schelling in seiner »Philosophie der Kunst« (§ 63) den Begriff »Genie« mit den Worten ein: »... das, was man Genie, gleichsam den Genius, das inwohnende Göttliche des Menschen, nennt« (5, 460)[9]. Dieses Moment besteht in dem, von der Erfahrung des »Schicksals« verschiedenen Sachverhalt der Individualität jener überbewußten Macht.

3. Als der Ausdruck dieser Immanenz des »Göttlichen« in einem Menschen gilt, dem *biblisch-christlichen* Schöpfungsbegriff entsprechend, die Produktivität. Von »Genien wird dort gesprochen, wo ein Mensch, ein Individuum, die Fähigkeit besitzt, die sonst nur – und auch da nur annäherungsweise – die Menschheit (die »Gattung«) hat, nämlich »wirkliche«, in sich selbst bestehende, Objekte hervorzubringen. Die Produktivität ist jene »Macht«, oder »Gewalt«, die die »Genialität« eines Menschen ausmacht.

Daraus geht hervor, daß dem Genie die Beziehung auf sein Produkt so wesenhaft zugehört wie dem Handeln die Beziehung auf die Geschichte oder dem Erkennen die Beziehung auf die Natur. Nur um dieses *Produkt* zu fmden, wurde, nach dem methodischen Gesetz des Transzendentalsystems, das hier zu postulierende Verhältnis der beiden, aus dem Prinzip der Philosophie deduzierten Tätigkeiten, der Produktions*grund* also, entfaltet. So ist, wenn dieser auch selber noch nicht das eigentliche Ziel war, doch mit ihm, mit der Bezeichnung des postulierten Subjekts, auch das gesuchte Objekt oder Produkt gefunden:

> »Das postulirte Produkt ist kein anderes als das Genieprodukt, oder, da das Genie nur in der Kunst möglich ist, das Kunstproduktu (3,616).

b) Der Zweck der *Schaffenstheorie*

Nach dem im ersten Band erläuterten Aufbau von Schellings Transzendentalsystem richten sich sämtliche Schritte dieses Systems auf einen Punkt, wo das, in dem durchgängigen *Postulat*-Charakter beruhende, »Princip des Fortschreitens« in ein endgültiges – und damit erst »wirkliches« – Wissen umsclilägt. Diese von Anfang an geforderte Gewißheit würde also (wenn sie sich einstellt) nicht etwa nur der Inhalt jenes einen (letzten) Punktes sein, sondern mit ihm den gesamten bis dahin zurückgelegten Weg erst in den Status der Gewißheit versetzen.

Dieser Umschlagspunkt vom postulierten zum wirklichen Wissen ist mit dem letzten Satz bezeichnet. Die erste Feststellung: »das postulirte Produkt ist das Genieprodukt«, zieht das Fazit aus der vorausgegangenen Deduktion; die zweite: »... und da das Genie nur in der Kunst möglich ist, das Kunstproduktu, bestimmt die (mit dem Ausdruck der Spätphilosophie zu sprechen) »positive« Sphäre, in der sich die postulierte Vollendung der Deduktion *als* vollendet zu erweisen hätte. Denn, *daß* es das Genie in der Tat gibt und daß diese Wirklichkeit des Genies in der Tat die Kunst ist, das muß ja erst noch gezeigt werden. Diese jetzt bestehende Aufgabe bezeichnet der folgende Absatz:

> »Die Deduktion ist vollendet, und wir haben zunächst nichts zu thun, als durch vollständige Analysis zu zeigen, daß alle Merkmale der postulirten Produktion in der ästhetischen zusammentreffen« (a.a.O.).

Die Ausführung dieses Vodiabens umfaßt die zweite Hälfte von § 1: Die nvollständige Analysis*der postulierten Produktion soll diese als »ästhetische Produktions erweisen. Sie bringt das Postulat zusammen mit den »Aussagen« der Künstler. Doch damit ist der Systemgang auch noch nicht abgeschlossen. Denn diese Aussagen würden, selbst wenn sie das deduzierte Postulat bestätigen sollten, für sich genommen noch keine »wirkliche« Erkenntnis liefern. Eben darauf zielt aber die Philosophie in ihrer Zuwendung zur Kunst ab. Mit der Berufung auf das Genie ist auch von der Philosophie her von vornherein das Genie-Produkt gemeint. So deutet schon das die Erklärung der künstlerischen Tätigkeit einleitende »Zunächst« auf einen weiteren Schritt, nämlich auf die, den zweiten Paragraphen des letzten Hauptabschnitts umfassende, Erklärung des »Charakters des Kunstprodukts«, bei der es nun nicht mehr um die Aussagen der Künstler, sondern um die Erfahrung der Kunstbetrachter geht, und damit um das, was auch dem Philosophen unmittelbar zugänglich ist.

Olme die Beachtung des Zusammenhangs dieser drei Aspekte: 1. der »Vollendung« der Deduktion (des »spekulativen«Entwurfs der Beschaffenheit des zu postulierenden Produktes); 2. der Verbindung dieses Entwurfs mit der den Aussagen der *Künstler* zu entnehmenden Selbsterfahrungdes »Genies«und 3. schließlich der Erklärung des dem Menschen unmittelbar zugänglichen Kunst-*Werkes*, muß der Abschluß von Schellings Transzendentalsystem zweifelhaft erscheinen. Denn dann scheint es, als mute Schelling sich und andern zu, den Wahrheitserweis seines ganzen Systems, die Vollendung einer Philosophie, deren einziges Thema das Problem des Wissens war, in einem »Begriff« zu finden, den er selber als wesenhaft »unbekannt«, »unbegreiflich« und »dunkel« defniert hat.

Man hätte dann übersehen, worauf sich die Kennzeichnung des Dunklen, Unbekannten und Unbegreiflichen bezieht: nämlich auf jene »Gewalt«,die »zu dem Bewußten das Objektive hinzubringt«. Mit dem »Bewußten« ist die freie, ihrer selbst bewußte Tätigkeit der Menschen gemeint, mit dem »Objektiven« das, was – in der gesuchten Produktion – aus dieser Tätigkeit *hervor*geht. So stimmt es zwar, daß die Produktions-Gewalt unbegreiflich ist. Aber es ist eben eine *Produktions*-Gewalt, eine Macht, die darin besteht, Objektivität zum Bewußtsein hinzuzubringen. Die dunkle, unbekannte und unbegreifliche Gewalt geht gerade auf Helligkeit, Kennbarkeit und Begreiflichkeit aus.

Der Satz, mit dem die Erklärung der künstlerischen Selbsterfahrung eingeleitet wird: daß das Genie »nur in der Kunst möglich" ist, und der andere Satz, mit dem dann (am Ende von § 2) die Deutung des »Charakters« der Kunst abgeschlossen wird: daß Kunst »nur durch Genie« möglich sei, bezeichnen zusammengenommen die Einheit von »genialem« Wesen und »schönem« Charakter der Kunst. Diesen Zusammenhang von Entstehung und Erscheinung der Kunst umfaßt der eine Begriff »Genieprodukt«.

Daß Schelling die Kunst durch eine Erklärung der künstlerischen Selbsterfahrung begründet, bedeutet also nicht, daß er zu den Vertretern oder gar Urhebern einer Schaffens-Ästhetik gehört. Das Interesse am Kunstschaffen ist bei ihm Mittel zum Zweck. Zweck ist das Kunstwerk. Die Kenntnis des Schaffens und damit die Beachtung der künstlerischen Selbsterfahrung ist nach Schellings Ansicht notwendig, um den Grund des Werkes kennenzulernen und damit das Kunstwerk (die Kunst in der Erscheinung) zu erkennen.

Wenn man dagegen Schellings Konzeption der Kunst als ein Glied – und sei es auch das bedeutendste – in einer vom Geniekult des 18. Jahrhunderts zur Schaffensästhetik und Künstlerpsychologie des 19. Jahrhunderts sich spannenden Kette ansieht, geht inan gerade am Entscheidenden vorbei.

Schellings Verhältnis zu der historischen Entwicklung, innerhalb der er steht, ist dialektisch. Am Maßstab historischen Fortschritts gemessen stellt seine Kunstphilosophie – ebenso wie die Praxis der Kunst in Weimar und Wien und ebenso wie das Denken des Deutschen Idealismus im Ganzen – eine Retardation dar. Innerhalb des in der Mitte des 18. Jahrhunderts anhebenden und im 19. Jahrhundert kulminierenden historischen Prozesses, der sich als die Spaltung der Wirklichkeit in eine selbständige Subjektivität und eine selbständige Objektivität, eine ästhetische und ethische *Innerlichkeit* auf der einen, eine naturwissenschaftliche und philologisch-historische Faktizität auf der anderen Seite beschreiben iäßt – innerhalb dieses Prozesses wird, für kurze Zeit und an wenigen Orten und nur im Denken und in der Kunst, da aber jenseits aller »Ästhetik«, jene Spaltungstendenz überwundm. Daß diese Erhebung über den Prozeß ihm zugleich auch neue Impulse gibt, ob von Beethoven zu Wagner, von Hegel zu Marx oder von Schelling zur Natur- und Geisteswissenschaft des 19. Jahrhunderts, wird gerade dann klar, wenn nun die von dem Fortgang nicht widerlegte, sondern lediglich verlassene eigene Wahrheit jenes »großen Zwischenfalls« (Nietzsche, Jenseits von Gut und Böse, n. 245) und deren bleibenden Anspruch sieht.

Für diese Aufgabe einer Revision unseres Bildes von der Geschichte seit der Aufklärung bietet das Thema dieser Untersuchung ein Beispiel. Um die historische Sonderstellung der Kunst (in den Formen von Dichtung und Musik) zwischen 1780 und 1830 innerlialb des Prozesses der Subjektivität zu erkennen, kann Scliellings in der Mitte jener Periode entstandene philosophische Deutung der Kunst eine Hilfe bieten. Das **kann** sie freilich nur, wenn man sich nicht damit zufrieden gibt, *daß* Schelling – als Nachfolger Kants und Vorläufer der Romantik – das Genie zur Grundlage seines Kunstbegriffs niacht, sondern fragt, wie er das tut[10]. Diese Frage bildet das Thema des folgenden Kapitels.

Zweites Kapitel

Der Wesensgrund der Kunst

Die Erklärung der künstlerischen Tätigkeit (der »ästhetischen Produktion<<die die zweite Hälfte von § 1 umfaßt, läßt sich selber wieder in zwei Teile untergliedern. In einem ersten Teil behandelt Schelling die *Verfassung* (die »Gefühle«), in der nach den »Aussagen« der Künstler, auf die er sich beruft, der Schaffensprozeß von den Künstlern selbst erfahren wird. In einem zweiten Teil bestimmt er die aus diesen Aussagen erschließbaren *Produktionsfaktoren* und deren wechselseitige Beziehung: seine Lehre vom Verhältnis zwischen einem bewußten und einem bewußtlosen Anteil an der Entstehung eines Werkes, zwischen »Kunst« und »Poesie«.

Diese ganze Produktionsanalyse umfaßt etwa vier Druckseiten; der erste Teil besteht aus den beiden ersten (jeweils eine Druckseite langen) Absätzen (»Daß alle ästhetische Produktion ...«, »So wie die ästhetische Produktion ...«), der zweite aus den restlichen drei Absätzen (»Wenn nun ferner ...« usw.). Dieser zweite Teil (über das Verhältnis von »Kunst« und »Poesie«) soll in diesen Erläuterungen den Gegenstand des letzten (vierten) Abschnitts bilden. Dem ersten (von den »Gefühlen« des Künstlers bei seiner Tätigkeit handelnden) Teil sind die drei vorhergehenden Abschnitte gewidmet; denn dieser Teil besteht selber aus drei Schritten. Zwei Schritte entsprechen der grundlegenden Scheidung der ästhetischen Produktion in einen Anfangs- und einen Vollendungszustand. Wie es in dem vom ersten zum zweiten Schritt überleitenden Beginn des zweiten Absatzes heißt, hat Schelling zunächst von dein »Gefühl«, von dem die »ästhetische Produktion« ausgeht, gehandelt, um nun von dem »Gefühl«, in dem sie endet, zu sprechen. (Dem ersten Schritt ist der 1. Abschnitt, dem zweiten der 2. Abschnitt dieses Kapitels gewidmet.) Als ein eigener dritter Gedankenschritt läßt sich der letzte Satz dieses ersten Teiles (der Schluß des zweiten Absatzes) ansehen (»Da nun jenes absolute Zusammentreffen ...«), denn darin zieht Schelling aus der Produktionsanalyse bereits eine erste Folgerung für die Bedeutung des Kunstwerkes selbst. Dieser Satz stellt also ein Verbindungsglied zur Analyse des Kunst-Charakters in § 2 dar (darüber der 3. Abschnitt dieses Kapitels).[11]

Erster Abschnitt

Das Kunstwollen

a) Der »*Produktionstrieb*«

Die »vollständige Analysis« soll das Postulat, das auf die Kunst zielte, an dieser aufweisen und damit das Postulat selber zugleich objektiv erläutern. Im Hinblick auf den Produktions-Aspekt (von dem im Paragraphen 1 allein die Rede ist) lautet demgemäß die Frage: Kann die Selbsterfahrung der Künstler (von der wir nur mittelbar, aus ihren eigenen Äußerungen, Kenntnis haben) die philosophische Deduktion der Kunst erweisen und erklären?

Schelling spricht zunächst, im ersten Schritt, von dem, was man die Entstehungs- oder Ursprungssituation nennen könnte. Wie kommt derjenige, der Kunstwerke hervorbringt, überhaupt dazu, Kunstwerke hervorzubringen? Was ist der Beweggrund des künstlerischen Schaffens? Nach der transzendentalphilosophischen Deduktion wurde als Grund der ästhetischen Produktion ein »Widerstreit von Tätigkeiten« postuliert, nämlich derjenigen beiden Grundtendenzen, die aus dem Prinzip der Transzendentalphilosophie entwickelt wurden: einer *bewußten*, wie sie in der Selbstreflexion des Handelns ausgeübt wird, und einer *bewußtlosen*, wie sie als »produktive Anschauung« aller objektiven Erkenntnis zugrundeliegt, der beiden Tendenzen also, die dem Menschen in dem Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit erscheinen.

Nach der philosophischen Deduktion müßte der Widerstreit dieser beiden Tätigkeiten den Grund der künstlerischen Produktion ausmachen, und zwar in der Weise, daß der Widerstreit selber zu seiner

Überwindung nötig ist und diese Überwindung als »ästhetische Produktion« stattfindet.

Dieses Postulat sieht Schelling nun bestätigt in den Ansichten von einem »Schaffensdrang«oder »Schaffenmüssen« des Genies. Er beruft sich auf die »Aussage aller Künstler, daß sie zur Hervorbringung ihrer Werke unwillkürlich getrieben werden, daß sie durch Produktion nur einen unwiderstehlichen Trieb ihrer Natur befriedigen«(3, 616). (Wir lassen die Frage nach dem Recht, mit dem Schelling hier von »allen Künstlern«spricht[12], noch offen, um zu sehen, wie er die genannte Aussage überliaupt versteht.)

Wo eine solche Selbsterfahrung besteht, dort läßt sich auf einen *Widerstreit* als Ausgangsgrund des Schaffens unmittelbar schließen, weil ja ein Trieb der Ausdruck eines Widerstreitsist. So ist der Selbsterhaltungs- oder Arterhaltungstrieb das Bestreben eines Lebewesens, einen Zustand zu erhalten, der ihm – als Individuum oder als Gattung – wesensmäßig (naturnotwendig) zukommt, aber in der Wirklichkeit bedroht wird, also das Bestreben, einen Widerstreit zwischen Wirklichkeit und Wesen zu überwinden. Nach Schellings eigener Analyse des »Triebes« im praktischen Teil des Transzendentalsystems *(3,* 559) sucht dieser »das Objekt, wie es ist, in das Objekt, wie es seyn sollte, zu verwandeln.. »Der Trieb geht unmittelbar auf die Wiederherstellung der aufgehobenen Identität des Ichs« (also des getriebenen Subjekts). Es ist das Wesen oder die »Natur« des Lebewesens selber, was den Widerspruch hervorruft und seine Beseitigung erzwingt. Daher ist der Trieb als solcher »unwillkürlich«. »Durch jeden Widerspruch ist ... unmittelbar die Bedingung zur Thätigkeit gesetzt, die Thätigkeit entspringt, sowie nur ihre Bedingung gegeben ist, ohne alle weitere Reflexion, und ist, wenn sie zugleich eine freie Thätigkeit ist, was z. B. die Produktion nicht ist, eben deswegen nnd nur insofern ein Trieb.«

E i Trieb ist also das Gefühl eines auf Befriedigung abzielenden Widerstreits. Diesen – rein formalen – Schluß von der in der Unwillkürlichkeit und Unwiderstehlichkeit sich äußernden Triebartigkeit überhaupt auf einen Widerspruch überhaupt, und zunächst noch nicht mehr, zieht Schelling in dein ersten Satz:

> »Daß alle ästhetische Produktion auf einem Gegensatz von Thätigkeiten beruhe, Iäßt sich schon aus der Aussage aller Künstler, daß sie zur Hervorbringung ihrer Werke unwillkürlich getrieben werden, daß sie durch Produktion derselben nur einen unwiderstehlichen Trieb ihrer Natiir befriedigen, mit Recht schließen, denn wenn jeder Trieb von einem Widerspruch ausgeht, so, daß, den Widerspruch gesetzt, die freie Thätigkeit unwillkürlich wird, so muß auch der künstlerische Trieb aus einem solchen Gefühl eines inneren Widerspruchs hervorgehen« *(3,616).*

Mit dieser *formalen* Gemeinsamkeit von ästhetischer Produktion und »Trieb« ist jedoch über die »Thätigkeiten« selber, die hier im Widerspruch stehen, noch nichts gesagt. Wenn man die zitierte Stelle isoliert betrachtet, so könnte man zu dem Verdacht gelangen, daß Schelling mit dieser "Triebe-Lehre der Vorstellung vom Kunstschaffen als einer Instinkthandlung, als einem *blinden* Drang, modern gesagt: einem Kunstbiologismus, huldigt. Doch diesem Verdacht steht das Postulat entgegen, das den Inhalt des Widerspruchs bezeichnet: ***was*** sich hier widerspricht, müßten Notwendigkeit und *Freiheit,* bewußtlose nnd *bewußte* Tätigkeit sein. Der ganze Weg, der Schelling auf die Kunst geführt hat, schließt aus, daß er irn »Sturm- und Drang«-Ideal der Kunst sein Ziel sehen könnte. Dann aber entsteht aus dem ersten Satz der Analyse das Problem, wie die hier, als Beweis der postulierten Widersprüchlichkeit überhaupt berufene Triebartigkeit mit der ebenfalls zu postulierenden Bewußtheit, wie also Unwillkürlichkeit und Reflexion vereinbar sind.

Darauf ist aus dem (zitierten) ersten Satz keine Antwort zu finden, wohl aber aus dem vom Anfangssatz betont abgehobenen und – nach dem Pathos der Superlative und der dazu nocli unterstrichenen Stelle zu urteilen – ins Zentrum der Sache weisenden folgenden Satz:

> »Dieser Widerspruch aber, da er den ganzen Menschen mit allen seinen Kräften in Bewcgnng setzt, ist ohne Zweifel ein Widerspruch, der *das Letzte in ihm,* die Wurzel seines ganzen Daseyns, angreift«(3, *616).*

Dem ersten Satz, der die *Analogie* der ästhetischen Produktion mit dem »Naturtrieb« bezeichnete, stellt der zweite das *Besondere* der ästhetischen Produktion gegenüber (»*Dieser* Widerspruch aber ...«).

Die Analogie bezog sich auf die Form der Widersprüchlichkeit iiberliaupt, deren Ausdruck Schelling im Phänomen der Unwillkürlichkeit sah. Die Differenz bezieht sich auf den Inhalt. Danach ist die künstlerische Tätigkeit nicht durch eine besondere Qualität von anderen Triebliandlungen unterschieden, sie ist überhaupt nicht eine Bewegung neben anderen, wie Hunger, Durst, Schlaftrieb oder Geschlechtstrieb, sondern eine Bewegung des »ganzen Menschen mit allen seinen Kräften«.

Damit erst ist die Bezeichnung der künstlerischen Selbsterfahrung gegeben, von der Schelling ausgeht, um daraus, im nächsten Satz, wiederum eine philosophische Folgerung zu ziehen. Zunächst iiberlegen wir, was er mit der berufenen *Totalität* meint.

Es genügt, an die Sprachweise der Zeit zu erinnern, um dem Mißverständnis zu begegnen, mit »allen Kräften« seien etwa lediglich alle Triebe gemeint. Der »ganze Mensch«, das ist das Ganze der »Gemütskräften, womit Kant die Dreiheit von Denken, Fühlen und Wollen meint und zugleich die Zweiheit, an der jedes dieser drei »Grundstückea Anteil hat: die »Sinnlichkeit«und die »Intellektualität« (vgl. Anthropologie, Kant-Ausgabe der »Philos. Bibliothek«, IV, S. 296). Das Ganze der »Kräfte« umfaßt demnach die Polarität, die im Begriff des »animal rationales die Wesensbestimmung des Menschen ausmacht. Ähnlich erklärt Schelling an einer Stelle, wo er ausdrücklich die Frage stellt: »was wir bei dem Wort ›der ganze Mensch‹ zu denken haben«, daß damit die Einheit des Gegensatzes von »Geist« und »Leib« gemeint sei (aus dem Gespräch »Clara«, g, 43 f.). Schelling hat mit der Totalität von Kräften also eine Polarität im Sinne, wie sie in späterer Zeit etwa mit der Formel »Nicht Geist, nicht Inbrunst wollen wir entbehren« gemeint ist, mit der Rilke ein Gedicht über den Dichter beginnt.

Für Schellings Schluß von dieser Bewegung aller Kräfte auf den Grund dieser Bewegung liegt der Schlüssel in der Art der hier gemeinten Bewegung. Daß rder ganze Mensch mit allen seinen Kräften in Bewegung« gesetzt ist, meint ja nicht jenes »Spiel der Gemütskräfte«, das für den Betrachter am *Resultat* der ästhetischen Produktion das Merkmal der Vollendung ausmacht, sondern vielmehr die Bewegung darauf zu. Die Produktionsbewegung hat eine Tendenz. Und diese Tendenz wird von Schelling interpretiert als durch das Gegenteil dessen, worauf sie zugeht, veranlaßt.

Darin liegt wieder die formale Analogie mit dem »Trieb«:das Verständnis der Produktionsbewegung als der Beseitigung einer Not. Der Unterschied aber im Inhalt: daß diese Not den Menschen als »Ganzen« betrifft. Wenn in der Produktion alle Kräfte in Bewegung sind, dann muß es sich bei dem Beweg-Grund um eine Bedrohung der Ganzheit des Daseins handeln. Die *Bewegung* aller Kräfte versteht Schelling als die Abwehr eines »Angriffs«, der auf die »Wurzel des Daseyns« gerichtet ist.

Die hier gebrauchte Formulierung kehrt in der Münchener Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« von 1807 fast wörtlich wieder, wenngleich sie da nicht auf den künstlerischen Schaffensursprung, sondern auf bestimmte Situationen künstlerischer Themen, nämlich die »tragischen Zustände«, gemünzt ist (7, 313). Schelling hebt hier die tragischen »Leidenschaften« von solchen, die »nur Empörung niederer Naturgeister« sind, ab: »Es gibt höhere Fälle, in denen nicht nur eine einzelne Kraft, in denen der besonnene Geist selbst alle Dämme durchbricht; ja Fälle, wo aucli die Seele durch das Band, das sie mit dem sinnlichen Daseyn verknüpft, dem Schmerz, der ihrer göttlichen Natur fremd seyn sollte, unterworfen wird, wo der Mensch sich nicht durch bloße Naturkräfte, sondem durch sittliche Mächte bekämpft und in der Wurzel seines Lebens angegriffen fühlt« (7, 312 f.). Im Unterschied zu Zuständen, wo nur »blind leidenschaftliche Kräfte aufgeregt sind«, wird hier »der Geist selbst wie durch eine unwiderstehliche Gewalt fortgerissen« (3, 313). Wir brauchen hier nicht auf die (später zu behandelnde) Tragödien-Theorie Schellings einzugehen. Die zitierte Stelle kann trotz ihres anderen Themas präzisieren, was Schelling mit der »Wurzel des Daseyns« und mit einem »Angriff« darauf meint. Gewiß einen Zustand, der – wie es auch hier ausdrücklich heißt – für den, der in ihm steht, von »unwiderstehlicher Gewalt« ist. Aber diese Gewalt ist gerade nicht die *blinde* Leidenschaft bloßer Naturkräfte. Die Unwiderstehlichkeit ist – so paradox das klingt – vereinbar mit Besonnenheit. Der »Angriff« auf die »Wurzel des Lebens« bedeutet einen Angriff auf den »Geist selbst«. Und ebenso heißt es in § 2 des Kunstabschnitts, wo Schelling – bei der Analyse des »Erhabenen« – von der nach seiner Ansicht »höchsten« Erfahrung des Kunstbetrachters spricht: das Erhabene sei ein Objekt, das »alle Kräfte des Gemüths in Bewegung setzt, um den die ganze

intellektuelle Existenz bedrohenden Widerspruch aufzulöseiir (3, 621). Auch von dieser Stelle werden wir im Einzelnen erst später liandeln. Beide Stellen lehren aber für den gegenwärtigen Zusammenhang, wie falsch es wäre, wenn man in Schellings Deutung der künstlerischen Tätigkeit eine, sei es zeitgenössische, sei es moderne, »Trieb«-Lehre hineinlesen wollte.

b) Kunstintention und Gesellschaft

Nun ist es freilich niclit so, als müßte eine Triebästhetik ein schlechthin anderes Phänomen von Kunst im Sinne haben als Schelling hier. Der Unterschied liegt vielmehr schon darin, daß ein gleiches Phänomen verschieden gedeutet wird. Die Trieblehre setzt den Charakter der Unwillkürlichkeit und Unwiderstehlichkeit, die nach Schelling die *Analogie* zum Trieb ausmacht, mit einem Trieb *gleich.* Diese Gleichsetzung wird freilidi auch nahegelegt, dem Unwillkürlichkeit auf der einen, Bewußtheit auf der anderen Seite scheinen sich auszuschließen. Zum Geist gehört, wie Schelling selber sagt, »Besonnenheit~also Bewußtsein des Tuns, *Freiheit;* wo aber eine unwiderstehliche Gewalt herrsclit, da gibt es *keine Wahl.* Und Schelling hatte doch selber das Bewußtsein des Wählenkönnens, die »Willkür«, als die Bedingung des Selbstbewußtseins und damit der Freiheit erklärt (3, 575 bis 577; 3,633; vgl. I, 184). Wie können Unwillkürlichkeit und Freiheit vereinbar sein?

Zur Erklärung müssen wir noch einen Schritt weiter in der Frage gehen, was das *Extrem* konkret bedeutet, das nach Schelling für den Ursprung der künstlerischen Tätigkeit ausschlaggebend ist: »ein Widerspruch, der *dar Letzte in ihm angreift*«, also der, wie es ein paar Zeilen später heißt, »letzte und äußerste Widerspruch«. Wir fragen dabei jetzt nicht mehr, was der höchste Widerspruch philosoplusch bedeutet (das war der Zweck der allgemeinen Erläuterungen des Transzendentalsystems im ersten Band), sondern mit welchem Recht Schelling diesen Gedanken auf die Selbsterfahrung der Künstler bezieht.

Diese Erfahrung hatte er gekennzeichnet als eine Bewegung aller Kräfte, in der es keine Wahl gibt. Das war das Phänomen, in dem Schelling den Ausdruck eines äußersten Widerspruches sieht. Nun heißt aber Widerspruch überhaupt: Negation von Identität. Die Bewegung des »Triebes«,in dem sich ein Widerspruch ausdrückt, geht auf die Herstellung der fehlenden (oder die Wiederherstellung der verlorenen) Identität aus. Daß ein Widerspruch erfahren wird, besagt, daß die von ihm verneinte Identität erfahren wird. Das eine: die Erfahrung der Gegenwart eines Widerspruchs, ist ein und derselbe Vorgang wie das andere: die Erfahrung der Abwesenheit von Identität. Wenn nun der »ganze Mensch mit allen seinen Kräften in Bewegung gesetzt wird«, dann läßt sich das interpretieren als Ausdruck eines »letzten und äußersten Widerspruchs« und damit als ausdrücklicher *Bezug* zu der äußersten und letzten Weise von Identität. Mit dieser Überlegung soll zunächst nur das Verständnis des folgenden Satzes aus Schellings Analyse vorbereitet werden, der selber wieder das endgültige Verständnis dieser ganzen Konzeption vom Ursprung der ästhetischen Produktion möglich macht:

> »Es ist gleichsam, als ob in den seltenen Menschen, welche vor andern Künstler sind im höchsten Sinne des Worts, jenes unveränderlich Identische, auf welches alles Daseyn aufgetragen ist, seine Hülle, mit der es sich in andern umgibt, abgelegt habe, und so wie es unmittelbar von den Dingen afficirt wird, ebenso auch unmittelbar auf alles zurückwirke« (3, 616).

Hier ist nun deutlicher zu sehen, was das Extrem bedeutet, von dem der vorige Satz spricht. Das gilt in zweifacher Hinsicht: einerseits im Hinblick auf den von der Philosophie hier behaupteten metaphysischen Sachverhalt, andererseits aber auch M Hinblick auf das Auszeichnende des Phänomens. Wir heben zunächst die wesentlichen Punkte der Erklärung hervor, um sie dann zu erläutern. Den »Künstlern« wird ein Ausnahmestatus zugesprochen, und zwar in der Weise, daß gerade die größten die typischsten sind. Im Falle der Kunst, so wird man hier als Voraussetzung Schellings unterstellen dürfen, ist das Höchste das der Sache am meisten Gemäße. Den Gehalt dieser Ausnahmestellung den »anderen« Menschen gegenüber deutet Schelling als eine Differenz zwisclien Verhülltsein und Enthülltsein, also eine Differenz zwischen Unwahrheit und Wahrheit. *War* in dem einen Falle verhüllt, in dem anderen enthüllt ist, sei etwas (wir sparen den Hauptbegriff noch aus), worauf »*alles* Daseyn aufgetragen ista. Damit wird behauptet, daß der Künstler sich gerade in seiner Ausnahme-

stellung auf das allen Menschen Gemeinsame bezieht. Die zu allen Zeiten bemerkte, in Anekdoten und Legenden gefaßte, gesellschaftliche Exzentrizität berühmter Künstler wäre danach nur die Kehrseite ihrer – am Werk zu findenden – gesellschaftlichen Zentralität.

Was meint nun Schelling mit der Behauptung, vor dem Künstler habe das »unveränderlich Identische seine Hülle abgelegt«? Inwiefern ist dies eine Möglichkeit, den Ursprung der ästhetischen Produktiun zu deuten? (Mehr, als eine Möglichkeit zu zeigen, beansprucht Schelling an dieser Stelle selber nicht, wenn er den Satz beginnt: »Es ist gleichsam, als ob ...n.)

Eines haben wir aus dem Vorhergehenden schon gesehen. Daß das »Identische« sich enthüllt hat, muß nicht besagen, daß es gegenwärtig ist. Daß der Bezug auf das »unveränderlich Identische«von Schelling aus derselben Erfahrung erschlossen wird, die er vorher gerade als den Ausdruck eines äußersten Widerspruchs gedeutet hat, besagt: nur weil dieses Identische sich enthüllt hat, wird jener Widerspruch erfahren. Das Identische hat sich demnach gerade als Widerspruch, es hat sich als abwesendes enthüllt.

Was soll das aber heißen: Abwesenheit des »unveränderlich identischen~Würde das nicht viel eher auf jenes »*Postulat*« der absoluten Identität zutreffen, als das Schelling früher den Glauben an einen Zusammenhang von Absicht und Verwirklichung in der Erfahrung des »Schicksals« bestimmt hatte (3, 593–604, vgl. I, 191–201)? Doch gerade da sahen wir, daß noch eine Steigerung des Widerspruches denkbar ist, diejenige nämlich, in der die unvermeidliche Verschlossenheit der Identität im Handeln und Erkennen in den Widerspruch zu ihrer unerläßlichen (von ihrem eigenen Wesen her geforderten) *Aufgeschlossen*heit zu stehen kommt. Als der höchste und letzte Widerspruch erwies sich in der Genese des philosophischen Prinzips der Gegensatz zwischen der prinzipiellen Forderung auf absolutes Selbst-*Bewußtsein* und der faktischen Unmöglichkeit, die absolute *Selbst*heit noch zu objektivieren.

Der höchste Widerspruch liegt also noch nicht in dem Gegensatz von Freilieit und Notwendigkeit, »bewußter« und »bewußtloser« Tätigkeit, der die Geschichtserfahrung ausmacht (die Dialektik zwischen Absicht und Vollbringen im Handeln), sondern erst in der Einsicht, da5 die an dieser Dialektik sich bekundende *Verhülltheit* der Identität im Widerspruch zu der Notwendigkeit ihres Bewußtwerdens steht. Wenn Schelling fortfährt:

> »Es kann also nur der Widerspruch zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen im freien Handeln seyn, welcher den künstlerischen Trieb in Bewegung setzt ...« (3, 616f.),

so **kann** damit nicht gemeint sein: der Künstler sei lediglich von dem gleichen Widerspruch bewegt, der alle menschliche Tätigkeit bewegt. Wir werden diesen Satz vielmehr so umschreiben müssen: Für den Künstler wird der Widerspruch zwischen Bewußtem und Bewußtlosem, der das freie Handeln konstituiert, aber in ihm gerade, als die in Wahrheit »treibende«Kraft, nicht selber noch bewußt wird, als solcher, als die Unmöglichkeit, es bei dem bloßen Gegensatz von Freiheitsbewußtsein und Notwendigkeitserfahrung bewenden zu lassen, zum Beweggrund.

Die Differenz zwischen Künstler und Gesellschaft, die Schelling nach dem vorigen Satz als diejenige zwischen Wahrheit und Unwahrheit bezeichnet hat, läßt sich demnach so verstehen, daß dem Künstler der Widerspruch zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen im freien Wandeln aller Menschen als Unwahrheit bewußt wird. Die »seltenen Menschen, welche vor andern Künstler sind im höchsten Sinne des Worts,« würden sich also von den anderen Menschen dadurch unterscheiden, daß ihnen allein der faktische Zustand, wonach der Grund allen Daseins den darin Lebenden verhüllt ist, als Not erscheint. Und dazu, als die Bedingung dieser Erfahrung, ist vorauszusetzen, daß sie im Unterschied zu den anderen Menschen von diesem Grund selbst schon »affiziert« sind. Sie würden also weder allein um ihretwillen, noch allein um der »anderen« willen, sondern um des höchsten Bewußtseins willen den bestehenden Zustand nicht ertragen.

Wir hatten dem vorhergehenden Satz entnommen, daß die Differenz des Künstlers zu den anderen Menschen ihrem Wesen nach nicht in der Eigentümlichkeit eines besonderen »ästhetischen«Tätigkeitsgebietes oder gar eines besonderen »ästhetischen« Menschentypus beruht, sondern nur in der ausgezeichneten Weise, mit der der Künstler gerade auf den allen Menschen gemeinschaftlichen Daseinsgrund bezogen ist. Dem letzten Satz können wir nun bereits entnehmen, was

diese Ansicht von dem künstlerischen Produktionsgrund für das Verhältnis des Kunst*werkes* zu den anderen Menschen bedeuten würde. Der darin ausgesprochene Grundgedanke ist doch der, daß der Schaffens-Antrieb des Künstlers aus denselben Elementen hervorgelit, die auch dem Handeln und Erkennen zugrundeliegcn. Das würde bedeuten, daß aucli das Schaffensergebnis unmittelbar suf das Erkennen und Handeln bezogen ist. Wenn es derselbe Widerspruch zwischen wissentlichem Wollen und überindividueller Gesetzmäßigkeitist, wie er den Menschen handelnd und erkennend in Bewegung hält, nur ohne ihn darin je zu einem »Ende« kommen zu lassen, der auch den Künstler in Beweguiig setzt, nur mit dem Unterschied, daß dieser Widerspruch zwischen Theorie und Praxis, zwischen Freiheit und Natur als solcher erfahren wird, das Fehlen also der Zusammenstimmung in der Wirklichkeit das ist, was den Künstler bewegt, dann würde mit dem Ergebnis dieser Tätigkeit gerade das erreicht, was wir alle *suchen*. Diesen Gedanken spricht Schelling im Fortgang des zuletzt zitierten Satzes, mit dem der erste Schritt seiner Schaffensanalyse abschließt, aus:

> u.. . sowie es hinwiederum nur der Kunst gegeben seyn **kann,** unser unendliches Streben zu befriedigen und auch den letzten und äußersten Widerspruch in uns aufzulösen« (3,617).

Mit diesem Satz ist aus dem vorher entwickelten Begriff der künstlerischen Tätigkeit bereits auf den Charakter der Kunst selbst voraus gewiesen. Daß – nach Schellings Analyse – der Künstler von der Wurzel des Daseins aller Menschen affiziert wird, dem soll entsprechen, daß »uns«, den Empfängern der Kunst, in der Kunst eine Erfüllung unserer ursprünglichen Lebensintentionen zuteil wird. Mit dem »unendlichen Streben« ist ja nicht ein spezifisch »ästhetisches«Interesse, sondern das allem Erkennen und I-Iaiideln zugrundeliegende Daseinsprinzip gemeint. Nach der vorher bezeichneten Sonderstellung des Künstlers wird also hier bereits die ihr entsprechende Sonderstellung der Knnst selbst bezeichnet. Ihre Unabhängigkeit von äußeren Zwecken (ihre – mit der Kennzeichnung aus § 2 zu sprechen – »Heiligkeit und Reinheit«, 3, 622) ist kein Einwand gegen einen substanziellen Zusammenhang mit dein allgemeinen Handeln und Erkennen der Menschen, also ihrer geschichtlichen Wirklichkeit, sondern gerade der Grund ihrer Bedeutung für das »Ganze des Daseins.. Die Autonomie der Kunst ist gerade der Grund ihrer gesellschaftlichen Relevanz.

Mit dem zuletzt zitierten Abschluß des ersten Absatzes ist aber nicht nur auf den Zusammenhang der ganzen Produktionsanalyse mit der späteren Analyse des Kunstcharakters gewiesen, sondern innerhalb ihrer bereits der Übergang zu dem folgenden zweiten Schritt getan, der von dem »Gefühl«handelt, in dem die künstlerische Tätigkeit endet. – Wir müssen aber zuvor die Erläuterung des ersten Absatzes zuende führen.

c) Unwillkürlichkeit und Freiheit

Die letzten Überlegungen waren der Frage gewidmet, wie die triebartige »Unwillkürlichkeit«, die Schelling als ausschlaggebend für den Anfang des künstlerischen Schaffens ansieht, mit der nach seiner Ansicht gleichfalls unerläßlichen (das Kunstschaffen vom Naturtrieb unterscheidenden) Bewußtheit und damit Freiheit vereinbar ist.

Wir können nun die Antwort geben, wenn wir uns an die im praktischen Teil des Transzendentalsystems entwickelte Unterscheidung von »Naturtrieb«,»Willkür« und »Kategorischem Imperativs erinnern. (Vgl. die Verweise auf S. 58.) Normalerweise zeigt sich **das** »unveränderlich Identische« (das Prinzip der Selbstbestimmung) dem Menschen nur als kategorische Forderung, die sich im Kontrast zum Naturtrieb bemerkbar macht. Das »*wahre* Ansich«, der allgemeine Wille, wird vom Menschen normalerweise als ein Sollen erfahren. Wenn nun ein Bestreben in einem Menschen eine solche Gewalt annimmt, daß es nicht nur unwillkürlich (wie jeder Trieb, dem aber Vernunft widerstehen kann), sondern auch unwiderstehlich ist, dann kann das nur zweierlei bedeuten. Entweder ist der Mensch nicht mehr frei, sondern ein Naturtrieb hat von ihm totalen Besitz ergriffen; er hat – für Momente im Affekt, oder ganz in der Krankheit – »den Verstand verloren«. Oder aber, wenn ein Höchstmaß von Klarheit und Besonnenheit, wie bei jeder großen Dichtung, bei jedem großen Bild oder Bau, vorauszusetzen ist: der Mensch will – während des »schöpferischen« Momentes oder der Dauer der produktiven Tätigkeit – selber nichts anderes als das Kategorische. In den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst sagt Schelling im Blick auf Dante: »Für das Genie gibt es keine Wahl, weil es nur das Nothwendige kennt und

nur dieses will« (5, 473). Dasselbe Gesetz, das sonst in der Form des Imperativs auftritt, hätte dann luer die Form des Triebes angenommen.

Zu der Formulierung am Beginn des Absatzes: die Künstler würden »durch ihre Produktion nur einen unwiderstehlichen Trieb ihrer Natur befriedigen«, an der wir zunächst nur den Versuch einer Triebauslegung zurückwiesen, läßt sich nun positiv sagen: die Unwiderstehlichkeit dieser Bewegung gründet darin, daß es die »Natur des *Ich*« ist (vgl. I, 142–144), was hier als Bestreben des Individuums wirkt. An einer späteren Stelle, bei der Abgrenzung des Kunstwerks von Handwerk und Technik, kommt Schelling nochmals auf die hervorbringende Tätigkeit zu sprechen. Der Unterschied des ästhetischen zu anderen Produkten sei nämlich »leicht zu beurtheilen, da alle ästhetische Hervorbringung in ihrem Princip eine absolut freie ist, indem der Künstler zu derselben zwar durch einen Widerspruch, aber nur durch einen solchen, der in dem Höchsten seiner eignen Natur liegt, getrieben werden kann, anstatt daß jede andere Hervorbringung durch einen Widerspruch veranlaßt wird, der außer dem eigentlich Producirenden liegt, und also auch jede einen Zweck außer sich hat« (3, 622).

In dem Sendschreiben »Zum Schäkespears Tag« von 1771, sagt der junge Goethe, der Shakespeare darin als den Inbegriff des Dichters feiert, von dessen Dramen (eine Äußerung, die offensichtlich über die zeitbedingte Polemik gegen das »regelmäßige«Theater des barocken Klassizismus hinausgeht): »Sie drehen sich alle um den geheimen Punckt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigentümliche unsres Ich's, die prätendirte Freyheit unsres Wollens mit demnothwendigen Gang des Ganzen zusammenstösst« (Artemis-Ausgabe, Band 4, S. 124). Geheim bleibt dieser Punkt auch nach Schellings Ansicht; aber er sucht ihn, wie wir sahen, in seiner Unbegreiflichkeit zu seheii und zu bestimmen.

d) *Nachbemerkungen*

Bevor wir uns in dem Stück über die Schaffensanalyse Schellings Deutung des Produktions-Endes und – aus dem Zusammenhang von Anfang und Ende – des Künstlers selbst zuwenden, fragen wir, was dieser philosophischen Analyse des Produktions-Anfangs sachlich zu enmehmen ist. Wir sind zwar davon ausgegangen, daß die ganze Analyse der künstlerischen Tätigkeit auf diejenige des Kunst-»*Charakters*« verweist, Schellings Genie-Begriff also erst von seinem Begriff der Schönheit her endgültig zu beurteilen sein wird, dennoch drängen sich an jedem der drei Schritte der Genie-Analyse bestimmte Fragen der Kunsterfahrung und der Kunsttheorie auf, die da schon zu beantworten sind.

Dem bis jetzt behandelten ersten Schritt, der Analyse des Ursprungs der ästhetischen Produktion, entnehmen wir die folgenden drei Fragen: 1. Wie verhält sich zu dem behaupteten »Identitäts«-Bezug der Kunst deren tatsäclicher Objekt-Bezug? 2. Wie verträgt sich mit der behaupteten Zeitiosigkeit (der »Unveränderlichkeit«) jenes »Identischen« die tatsächliche Geschiclitlichkeit der Kunst? Und 3. Was hat der beliaiiptete Anfangsgrund des künstlerischen Schaffens überhaupt mit Kunst zu tun?

1. Wie steht es, wenn das künstlerische Bestreben seinem Grundzug nach auf ein »unveränderlich Identisches«gerichtet ist, mit den mannigfaltigen Welt-Bezügen der Kunst? Übersieht eine Begründung der Kunst in ihrer Beziehung zu einem absolut Identischen nicht die Tatsache, daß jede, auch die höchste Kunst stets aus gegenständlichen Intentionen liervorgelit, mag das die Polis oder ein theologisches Lehrgebäude, ein Erlebnis oder die Kunst selbst sein. Das »unveränderlich Identische« als Beweggrund des künstlerischen Schaffens anzusehen: hieße das nicht, den Inbegriff des Individuellen und Konkreten in eine leere Allgemeinheit aufzulösen?

Die Antwort liegt in der Struktur von Trieb und Wille. Wenn man zwischen Identität und Objektivität einen Widerspruch sieht, dann denkt man das Identische selber nach der Weise eines Objekts, nämlich als ein allgemeines und unendliches Objekt, das zu den besonderen und endlichen Objekten in Konkurrenz treten könnte. Mit dem »unveränderlich Identischen« meint Schelling aber eine je und je ausstehende, je und je mögliche Verfassung, auf die das Suchen, Verändern oder I-Iervorbringen von Objekten in Wahrheit gerade abzielt. Indem ich ausdrücklich gegen einen bestimmten objektiven Widerstand ankämpfe oder auf ein bestimmtes objektives Resultat zugehe, strebe ich unausdrücklich, aber gerade wesenhaft, einen »befriedigenden« Zustand an. Jeder Zustand von Befriedigung ist der Zu-

stand einer erreichten Identität. Wäre das »*unveränderlich*« Identische erreicht, so wäre das zwar die *höchste* Weise eines solchen Zustandes, aber auch dann muß dies niclit die Einförmigkeit einer logischen Generalität oder die Einfachheit einer unio mystica sein.

Von diesem Zugleich von Individualität (im Hinblick auf die Gegenständlichkeit) und Allgemeinheit (im Hinblick auf die Zuständlichkeit) handelt seit je die philosophische Lehre vom Schönen. Wenn der Künstler *das* Schöne anstrebt, dann stets nur als etwas Schönes. Und wenn er ein Stilleben malt oder eine Tragödie schreibt, dann strebt er doch dabei eine – als Güte oder Kraft, als Größe oder Glanz sicli ausweisende – *Beziehung* des Mannigfaltigen *an*, in der die Dinge und in deren Anblick der Mensch in einen Zustand des Zusammenstinnnens gelangen.

2. Bei der ersten Frage haben wir jene höchste Potenz von Identität nocli ausgeklammert, die Schelling im Sinne hat, wenn er das Auszeichnende des ästhetischen Bestrebens im Affiziertsein durch das »*unveränderlich* Identische*sieht. Darin steckt nun eine Aporie, die mit dem dialektischen Zusammenhang von Subjekt und Objekt in *jeder* Art von Wollen noch nicht beseitigt ist. Wenn es bei der ästhetischen Produktion um etwas Unveränderliches gehen soll: wie reimt sich das mit der durchgängigen Veränderung der Kunst? Die Art der Kunst selbst ist doch bei jedem Künstler und zu jeder Zeit eine andere, auch wenn man nur an ihre höchsten Ausprägungen denkt. Um in dem Begriffspaar von Schellings Zeit zu sprechen: auch wenn man von aller aus der Person des Künstlers erklärbaren Verschiedenheit der »Manier« absieht, so bleibt doch die Verschiedenheit der *Stile*[13]. Wie ist die behauptete Unveränderlichkeit des Beweggrundes mit der tatsächlichen *Geschichtlichkeit* der Kunst vereinbar?

Die Erklärung dieses Problems liegt nach Schellings Theorie des Schaffern-Anfangs darin, daß das »Unveränderliche« den Menschen gar nicht anders als geschichtlich affizieren kann. Wir brauchen hier nur zu bedenken, worin jener »äußersteWiderspruch« besteht, in dem sich der »Trieb«, die Identität hervorzubringen, äußert. Wir sahen, daß das die Differenz ist, in der das Selbstverständnis (das Bewußtsein) der Menschen zu ihrer wahren Verfassung (dem Zusammenhang zwischen Bewußtem und Unbewußtem) steht. Diese Differenz aber, das *Verhältnis* zwischen bestehender Unwahrheit und »verhüllter« Wahrheit, *kann* (das ist zunächst zu sagen) offeiisichtlich variieren. Und je nachdem, wie dieses Verhältnis beschaffen ist, wird dann auch die *Art, wie* sich für jene »seltenen Menschen« – im Bewußtsein des Widerspruchs – das Wahre enthüllt, also das Verhältnis zur Wahrheit, beschaffen sein. Die Möglichkeit der Geschichtlichkeit besteht also darin, daß der Künstler jenes »unveränderlich Identisches aus dem Widerspruch heraus herzustellen sucht, dieser Widerspruch aber unendlich variabel ist. Was sicli also ändern kann, was immer nur im Charakter der Jeweiligkeit stattfiiidet, ist der *Bezug* zwischen (abwesender) Identität und (gegenwärtiger) Nichtidentität. Die Möglichkeit der Geschichtlichkeit besteht darin, daß das den Schaffensprozeß als seinen Beweggrund hervorrufende und leitende »unveränderlich Identische« als *abwesendes* Beweggrund ist.

Jene mögliche Variabilität *muß* aber auch bestellen, weil in allem menschlichen Handeln und Erkennen ständig Erstrebtes in Verwirklichtes umschlägt und damit, in dem Wechselspiel von Wirklichkeitsverständnis und Handelnsintentionen, die Maßstäbe notwendig anders werden. (Auf den Qualitätsunterschied der drei Zeitdimensionen in der Geschiclite reflektiert Schelling ausdrücklich in den »Weltaltern«, vgl. Wolfgang Wieland, Schellings Lehre von der Zeit, 1956. (An Schellings Weiterbildung des Kantischen Scheinatismus-Begriffes M Transzendentalsystein ließe sicli zeigen, daß diese Einsicht da schon vorgeprägt ist. Vgl. Abschnitt 2, Stiick a des letzten Kapitels.)

Was da »notwendig« ist, ist freilich auch nur der Wandel überliaupt. *Wie* er jeweils vorsichgeht, das ist – nach Schellings Grundgedanken und im Unterschied zu Hegel – nicht in einem, sei es geradlinig, sei es dialektisch, vorhersehbaren und nachzukalkulierenden Sinne notwendig. Gerade hier spielen »zufällige« Faktoren nach Schelling eine entscheidende Rolle, Faktoren, die er um 1800 eben im Genie sieht (in der Bedeutung seiner Manifestationen für die Geschichte) und zuletzt in jenen genieähnlichen Manifestationen des »Geschlechtes« selbst, als die er »Mythologie« und »Offenbarung« begreift.

Damit ist nun ein weiteres Moinent in der Frage der Geschichtlichkeit der Kunst bei Schelling berührt. Wenn der geschichtliche Wandel in einem Wandel des Verhältnisses zwischen jeweils Bestehendem und jeweils Intendiertem (also der jeweiligen »Verhülltheit« des »an

sich« Identischen) beruht, so schließt dies nicht aus, daß gerade *die*jenigen Werke oder Taten, die aus einem unmittelbaren Affiziertsein von dein un sich« Unveränderlichen hervorgegangen sind, unvorhersehbar sind. Denn eben darin besteht nach Schelling dieses Affiziertsein, daß das »Genie« das »von vorn«, d. h. in Wahrheit frei, »sich scliaffende Bewußtseyn selbst ist«, und darum, wo es ist, »als schlechthin zufällig erscheinen muß« (3, 634).

Die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Geschichte drängt sich dem modernen Leser bei einer Theorie über den Anfang des Kunstschaffens auf. Doch ist sie in diesem System, das ja aus dein metapliysischen Problem der Geschichte (und ihrem Verhältnis zur Natur) heraus auf die Kunst kommt, nicht nur latent enthalten, sondern auch bereits akut.

Als *Problem*, als Schwierigkeit und Provokation, bricht das – zu allen Zeiten registrierbare – Phänomen der Geschichtlichkeit der Kunst auf in dein Augenblick, wo die in Nacheiferung und Wettstreit wirksame Kraft der Tradition erlischt. (Warum es dazu in der Mitte des 18. Jahrhunderts kommt, soll uns an dieser Stelle nicht beschäftigen.) Die *Antwort* darauf ist die Relativierung eines in der Vergangenheit (das Wesentliche ain »klassischen Altertum« ist in dieser Hinsicht nicht das Griechische, Röinische oder Heidnische, sondern das »Antike« als solches) verkörperten zeitlosen Ideals zu einem geschichtlichen, indem die Frage nacli einem eigenen Prinzip (einem eigenen »Ideal«) des im Gange befindlichen Zeitalters aufbricht. Das »Antike« als das »Klassische« wird relativiert in der Entgegensetzung von »antik« und »modern«. Solange das Gegenwärtige nur als ein (quantitatives) Nichtmehr oder Nochnichtwieder des einstmals Dagewesenen verstanden wird, **kann** noch nicht von einer »Moderne« im Gegensatz zum »Alten« die Rede sein. So unwesentlich wie in diesem Zusammenhang die Lokalisierung des »Antiken« in der griechisch-römischen Welt ist, so unwesentlich ist die zunächst gewählte Umgrenzung des »Modernen« als der Epoche des »christlichen« Abendlandes, in deren Verlauf man sich als mitten inne stehend ansah. Das dieser Epoche als der »modernen« eigene, vom antiken verschiedene, Kunstprinzip erhielt den Namen »romantisch«. Diese Scheidung von antik und modern, die in Sclullers Unterscheidung von »naiver und sentimentalischer Dichtung« (1795) vorgeprägt war, wurde in den Jahren zwischen 1796 und 1800 zur Grundlage einer eigenen neuen Kunstbewegung, die in dieser Entgegensetzung ihr eigenes Selbstverständnis fand. Der zunächst für die ganze nichtantike, die »christliche«, Kunst geschaffene Begriff des »Romantischen« wurde so zum Namen der neuen, aus dem Bewußtsein des Gegensatzes erst entstehenden Kunst.[14] Die Entgegensetzung von antik und modern hat ihre Bedeutung nicht erst in dem von ihr ausgegangenen neuen Verständnis verschiedener nicht-»klassischer« Werke und Epocheii, sondern bereits grundsätzlicli in der Konzeption einer *wesenhaft* »geschichtlichen« Kunstauffassung überhaupt. Als ihre erste philosophische Begründung wird man den umfangreichen Abschnitt über den »Gegensatz der antiken und modernen Poesie in Bezug auf Mythologie« in Schellings Vorlesungen über die Philosophie der Kunst von 1802/03 ansehen dürfen (5, 414–457).

Diese geschichtliche Kunstauffassung, die mit dem Dualismus zwischen einer *alten*, abgeschlossenen Klassizität einerseits und einer *neuen* – gegenwärtig entstehenden oder möglich werdenden – Klassizität 'andererseits beginnt, wird von Schelling in ihrer allgemeinen Bedeutung gefaßt in der Rede »Über das Verhältnis der biidenden Künste zur Natur« von 1807. Diese Rede hat den aktuellen Zweck, der bildenden Kunst in ihrer damaligen Krise durch den Gedanken zu Hilfe zu kommen, daß der als normativ erachtete Natur-Bezug der Malerei und Plastik in Wahrheit selber geschichtlich ist und daher von jeder Zeit auf ihre Weise neu gesucht sein will. In dieser Rede ist der Grundsatz der Geschichtlichkeit in die Formel gefaßt: »Verschiedenen Zeitaltern wird eine verschiedene Begeisterung zutheil« (7, 327). Aus der Beobachtung, daß die Kunst »einem großen Theile nach abhängig von dem Sinn ihrer Zeit« ist, entnimmt Schelling, weit entfernt, darin eine beklagenswerte Wesensbeschränkung der Kunst zu sehen, gerade den Grund zu der Hoffnung, auf die diese ganze Rede zuläuft, nämlich das Entstehen einer Kunst, »die wir wahrhaft unser, d. h. eine Kunst des Geistes und der Kräfte unseres Volkes und unseres Zeitalters nennen könnten« (7, 326 und 7, 325, Schluß der letzten Anmerkung).

Im Spätwerk schließlich ist der Gedanke von der Jeweiligkeit (der je und je »eigenthümlichen Kraft«, 7, 326) des *Kunst*schaffens verknüpft mit dem (das Spätwerk im Ganzen durchziehenden) Gedanken des Epochenliaften der Geschichte überhaupt. So heißt es in dem Ab-

schnitt der »Philosophie der Mythologie«, der von den Anfängen der Kunst handelt: »Die Zeiten unterscheiden sich voneinander nicht durch bloßes Mehr oder Weniger sogenannter Kultur, ihre Unterschiede sind innere, sind Unterschiede wesentlich oder qualitativ verschiedener Principien, die sich einander folgen, und deren jedes in seiner Zeit zur höchsten Ausbildung gelangen kann« (11, 239).[15]

3. Eine letzte Frage zu Schellings Theorie des Produktionsgrundes lautet, ob mit der Erklärung des Urspruiigs der Kunst aus dem »Widerspruch« von Freiheit und Notwendigkeit, von Bewußtem und Bewußtlosem, aus jenem Elementargegensatz also, der auch dem Erkennen und dem Handeln zugrunde liegt, und der aus dem Prinzip der Philosophie entwickelt wurde, die Kunst nicht in etwas *Außerkünstlerischem* begründet wird. Hat jener »äußerste Widerspruch«, der nach Schelling den ästlietischen Produktions-*Trieb(hervorruft, von sich her etwas mit Kunst zu tun? Beginnt das Ästlietisdie (das Künstlerische) nicht in Wahrheit erst mit der auf seine Überwindung abzielenden Werktätigkeit selbst, während der Zustand, der »den künstlerischen Trieb in Bewegung setzt«, jener Angriff auf odie Wurzel des Daseins« – als solcher – der Kunst vorausliegt? Dann würde nach Schellings Konzeption das eigentlich Künstlerisclie erst in der Bewältigung jenes anfänglichen Widerstreits, in der Reaktion auf die ursprüngliche Provokation liegen. So verstanden würde Schellings Konzeption jenem Begriff von Kunst entsprechen, nach dem das Künstlerische erst die »Formung«, die »Gestaltung« ist, während das, was geformt wird, der Gedanke oder die Begebenheit, eine Abendstimmung oder eine Zeitenwende, Sache des Menschen als Menschen, aber nicht als Künstler ist, mögen Tiefe, Zartlieit oder Gewalt des Erlebens auch noch so ungewöhnlich sein.

Wir stehen hier vor einer Frage, die das Interesse des Transzendentalsystems an der Kunst im Ganzen betrifft; denn sie hängt mit der weiteren Frage zusammen: warum im Falle der Philosophie selbst der >Eingang«die Ästhetik« sein soll (1, 402).

Für den besonderen Moment des Produktionsbeginnes läßt sich die Frage beantworten, wenn wir noch einmal den Sinn des Extrems bedenken, den Schelling mit der Rede von einem »äußersten Widerspruch~meint. Wir sahen: was diesen Widerspruch auszeichnet, ist dies, daß er weder bewußtseinsimmanent, noch nur bewußtseinstranszendent ist, weder nur Freiheit, noch nur Natur. Es handelt sich weder tim eine logisch auflösbare Erkenntnisdialektik, noch auch um jenen (vorletzten) Widerspruch, der in einer lediglich fiih- oder glaubbaren Vermittlung innerhalb des Handelns aufgehoben ist. Der *letzte* Widerspruch besteht darin, daß die dem Gegensatz von Handeln und Erkennen zugrundeliegende Einheit, die Einheit zwischen der »im Produciren der Welt geschäftigen Thätigkeit mit der, welche im Wollen sich äußert« (3, 349). als solche notwendigerweise nicht-objektiv ist und *dennoch bewußt* werden will.

Es ist also das *Verhülltsein* selber, was hier als Widerspruch empfunden wird. Das besagt aber, ins Positive gewendet, es ist ein Zustand des Enthülltseins, was in diesem Gefühl eines Widerspruchs als das Fehlende erfahren wird.

Was einen Widerspruch überhaupt fühlbar maclit, ist die von ihm negierte Identität. Diejenige »Identität«, die von dem höchsten Widersprucli negiert wird, ist nicht eine bestimmte (höchste und weiteste) Sache, sondern eine bestimmte Sach-*Verfassung:* die Verfassung des In-ein-Verhältnis-zum-menschlichen-Bewuß des absolut Subjektiven (vgl. 10, 117). Das Gefühl des höchsten Widerspruchs ist das Vermissen dieser Verfassung. Was hier vermißt wird, ist die Vermittlung des rahsolut Nichtobjektiven« (3, 624) mit dem Bewußtsein. Es ist – allgemeiner ausgedrückt – das Dastehen des Unbegreiflichen, die Erscheinung des Dunklen, das *Gesagtsein* des Rätsels, die *»réalisation«* der Einheit von Natur und Geist. Was im Gefühl des höchsten Widerspruchs vermißt wird, ist nicht das »unveränderlichIdentische«, es ist die Anwesenheit des »unveränderlich Identischen«. Das aber ist (in welchem konkreten Sinne: das ist das Thema des nächsten Kapitels) die Sache des vollbrachten Werkes. Wir können also sagen, daß bereits das, was im Gefühl des höchsten Widerspruchs vermißt wird, die Schönheit ist.

Wenn es so steht, dann geht der »Trieb« zur Kunst nicht erst aus jenem höchsten Widerspruch hervor, sondern es gibt diesen Widerspruch auch nur auf dem Boden der Kunst. In der Überleitung des besprochenen Absatzes zu der folgenden Analyse des Tätigkeits-Endes: ».. so wie es hinwiederum auch nur der Kunst gegeben seyn kann, ... den letzten und äußersten Widerspruch in uns aufzulösena,

wird die Ausschließlichkeitsbehauptung (das »nur …«) durch den einleitenden Vergleich auch auf den vorausgehenden Satz bezogen. Es ist damit gesagt, daß auch schon das Bewegtwerden von dem »Widerspruch zwischen dem Bewnßten und dem Bewußtlosen im freien Handeln« nur der Kunst gegeben sein kann. Mit diesem Gedanken schließt Schelling später, am Ende von § 2, seine ganze Analyse der Kunst ab: »In allem, auch dem gemeinsten und alltäglichsten Produciren wirkt mit der bewußten Thätigkeit eine bewußtlose zusammen; aber nur ein Produciren, dessen Bedingung ein unendlicher Gegensatz beider Thätigkeiten war, ist ein ästhetisches und nur durch Genie möglichesu (3, 624).

Zweiter Abschnitt

Der Künstler

a) Der Gegensatz von *Kunsttätigkeit* und Kunstwerk

Der erste Schritt von Schellings Analyse der ästhetischen Produktion behandelte den Ausgangszustand, der zweite behandelt den Vollendungszustand. Wir sahen bei der Betrachtung der »Deduktion«, daß für das plulosophische Problem, das auf die Kunst führte: wie ein Bewußtwerden des absolut Subjektiven überhaupt möglich sein kann, der Schlüssel in der Unterscheidung von Anfangs- und Endzustand in der Werkentstehung (und damit im Prozeßcharakter der Kunst) zu snclien war. Das Postulat wies auf einen Gegensatz von Anfangs- und Endzustand in dem Sinne, daß sich die Werkvollendung als eine den Anfangszustand in sein Gegenteil umkehrende *Überwindung* der Ausgangslage kennzeichnen ließ. Für diese Überwindung waren zwei Merkmale gleich wesentlich: Insofern als die Überwindung in der Auflösung eines Widerspruchs zu bestehen hatte, war es das »Gefühl einer Befriedigung«, insofern aber als der Widerspruch »unendlich« war und demgemäß seine Überwindung notwendigerweise die Macht des wissentlichen Handelns übersteigen mußte, war es das Gefühl einer »Überraschung«. Beide Momente: Beseitigung eines Widerspruchs und unvorhersehbare Macht, waren in der »Gunst« in ihrer Einheit begriffen.

In welcher Weise sieht nun Schelling dieses Postulat durch die »Aussagen« (durch das, wie er hier sagt, »Bekenntniß«) der Künstler bestätigt und erläutert?

Wir betrachten den Passus, der dieser Frage gewidmet ist, zunächst nur kurz in seinen einzelnen Sätzen, um dann die verschiedenen Aspekte des ganzen Gedankens hervorzuheben.

Schelling beginnt diesen zweiten Schritt spiegelbildlich zum Abschluß des ersten. War dort schon aus der Art der Ausgangslage (der Unendlichkeit des Widerspruclis) auf die Art des Ergebnisses (seine »Auflösung«) gewiesen, so wird jetzt sogleich das »Gefühl«, das die Vollendung begleitet, aus dem vorhergehenden Gefühl, das damit überwunden wird, erklärt:

> »So wie die ästhetische Produktion ausgeht vom Gefühl eines scheinbar unauflöslichen Widerspruchs, ebenso endet sie nach dem Bekenntniß aller Künstler, und aller, die ihre Begeisterung theilen, im Gefühl einer unendlichen Harmonie …« (3,617).

Das Gefühl einer »*Harmonie*« am Ende entspricht dem anfänglichen Widerstreit, die Unendlichkeit dieser Harmonie – Schelling unterstreicht das Prädikat – dem Anschein der Unauflöslichkeit jenes Widerspruchs. Diese Antithese von Widerspruch am Anfang und Harmonie am Ende wird im Fortgang näher bestimmt, ebenso das Verhältnis von Widerspruch und Einheit, also die Art der Überwindung des Anfangs durch das Ende.

Wir halten an diesem Einleitungssatz nur fest, daß damit der Gegensatz zwischen Anfang und Ende sogleich in seiner fundamentalen Bedeutung erscheint. Was die Betrachtung der Deduktion als Hauptpostulat erwies, was sich später in Schellings Begriff der »Schönheit« als das der vorhergehenden und der nachfolgenden Ästhetik gegenüber Auszeichnende herausstellen wird, das findet hier, in Schellings Auffassung des Kunstschaffens, seine Grundlage: seine Konzeption von der Kunst als einem *Umschlags*-Prozeß – und damit, trotz seiner Begründung der Kunst im Schaffen, sein Abstand zu jeder Art von Ausdrucks-Ästhetik.

b) Der Unterschied zwischen dem »Genie« und dem »Unbewußten«

Was nun das Prädikat der »Unendlichkeit« betrifft, mit dem sowohl die Harmonie am Ende wie der Widerspruch am Anfang gekennzeichnet werden, so weist Schelling in dem Einleitungssatz selber sclion auf das Phänomen, in dem die Kunst *uns* zugänglich ist, an dein nämlich »*wir*« »die Begeisterung der Künstler teilen« können, also den *Kunst-Charakter:* die Schönheit. Wir beschränken uns daher hier auf *den* Aspekt der »Vollendung«, der in der Erfahrung des Schaffenden dominiert und den Schelling im Fortgang der Stelle in den Mittelpunkt stellt. Das ist offensichtlich derjenige, der den unmittelbaren Bezug des Endes auf den *Anfang* ausmacht. (Denn wenn auch, worauf die Behauptung von der Teilnahme der Betrachter an dein Gefülil der Schaffenden weist, die Schönheit den ganzen Bezug zwischen Widerspruch und Einheit umfassen sollte, so doch auf jeden Fall *nicht* in der Weise, daß der Betrachter von dem Getriebensein durch jenen höchsten Widerspruch *ausgeht;* der wird *ihm* ja – um dies vorwegzunehmen – erst durch das Werk, erst nach seiner Überwindung also, bewußt.) Es geht jetzt um die Frage, woran sicli in der Vollendung zeigt, daß ein »scheinbar unauflöslicher Widerspruch« aufgelöst worden ist, also ein »Unmögliches möglich gemacht« worden ist (3, 615, vgl. hier S. 38–40), worin sich also am Eiide der Gegensatz zum Anfang bekundet. Nach dem zuletzt zitierten Satz fälirt Schelling fort:

> B... und daß dieses Gefühl, was die Vollendung begleitet, zugleich eine *Rührung* ist, beweist sclion, daß der Künstler die vollständige Auflösung des Widerspruchs, die er in seinem Kunstwerk erblickt, nicht allein sich selbst, sondern einer freiwilligen Gunst seiner Natur zuschreibt ...« (3, 617).

Im Gefiihl der »Harmonie« (mit dem früheren Ausdruck: der »Befriedigung«) äußert sich das *Gelingen* des Werkes. Ein Gefühl der Befriedigung muß aber noch keine Rührung sein. Jede Leistung etwa, durch die der Zweck einer Arbeit erreicht wird, befriedigt, ohne daß damit das mit »Rührung« gerneinte Gefühl verbunden wäre. Das Gefühl der *Rührung* ist eine Mischling von Freude und Dankbarkeit, ein Gefühl, das durch eine besondere Art von Sympathiebeweisen hervorgerufen wird, solchen nämlich, die »unverdient« sind und dennoch auf die Bedürfnisse oder die Eigenart des Empfängers eingehen. Während der höchste Grad der Befriedigung über eine Leistung im Stolz liegt, würde der höchste Grad einer Befriedigung, die zugleich Riihrung ist, die Erfahrung dessen sein, was die Griechen χάρις nannten, und worauf Schelling anspielt, wenn er im Fortgang der zitierten Stelle sagt: »so unerbittlich« der Künstler »in Widerspruch mit sicli selbst« gesetzt war, »ebenso gnädige werde »der Schmerz dieses Widerspruchs* von ihm hinweggenommen. Im Gefühl der Rührung über das Gelingen spriclit sich die Unerzwingbarkeit des Gelingens aus. Dieses Gefiihl ist das Korrelat zu einer *Gunst:* einer Wohltat, die man »nicht allein sich selbst zuschreiben« kann. Zu einer »Gunst« gehört ihrem Wesen gemäß, daß sie freiwillig gegeben wird, also von dem, der sie empfängt, als nicht selbstbewirkt erfahren wird.

Wenn Schelling nun diese an ihr selbst nur negativ: als »nicht-von-mir-bewirkte, definierbare Erfahrung (mit Kant und seinem Zeitalter) »*Natur*« nennt, wo frühere Zeitalter sich theologischer, spätere psychologischer ausgedrückt hätten (vgl. etwa die Äußerungen von Nietzsche, Klee oder Braque in den Anmerkungen zu diesem Kapitel), so ist damit der Sachverhalt genannt, daß das, was *hier,* im Falle der Kunst, als nicht durch mich selbst bewirkt erfahren wird, nicht von einem anderen *Menschen* stammt, sondern, da es zwar nicht durch mich zustande, aber docli aus mir hervorkommt, unter oder über mir sein muß. Beides: das Ursprünglichere wie das Mächtigere im Vergleich zu mir selbst, ist gemeint mit »Natur«. In der Münchener Rede von 1807, die – am Falle der Plastik und Malerei – das Verhältnis der Kunst zur Natur zum Thema hat, sagt Schelling von dem »Schöpfungsakt«: »Diese geistige Zeugungskraft kann keine Lehre oder Anweisung erschaffen. Sie ist das reine Geschenk der Natur, welche hier zum zweitenmale sich schließt, indem sie, ganz sich verwirklichend, ihre Schöpfungskraft in das Geschöpf legt* (7,324; in der Ausgabe von A. Bergsträsser S. 49).

Von der »Gunst der Natur« sprach Schelling bereits an der, dem jetzigen Passus entsprechenden Stelle der »Deduktion« (3, 615; vgl. hier S. 38–40). Im Unterschied zu dieser (an Kant angelehnten; vgl. S. 38) Formel spricht er bei der gegenwärtigen Betrachtung des Künstlers von der »Gunst*seiner* Natur«. Wir erinnern uns aber daran, was schon zu der ersten Stelle zu sagen war: Als *Gunst* wird ja ein Übermächtiges gerade als mit mir im Bunde stehend erfahren. Im

Unterschied zum Schicksal des Handelnden, wo die Macht der Geschichte oder die Macht der Gesellschaft sich an dem Mißverhältnis zwischen Absicht und Resultat erweist, wird hier das Individuelle durch die Verwirklichung *befriedigt*. Das unerzwingbare *Gelingen*, das »Glükken« des Werkes zeigt, daß die »höhere« Natur zugleich der *eigene* – ursprüngliche – Beweggrund des Schaffenden war.

Die Überraschung, die im Glück des Vollbringens liegt, unterscheidet sich ja nicht nur von der Oberraschung durch ein *Unglück* (weil sie willkommen ist), sondern auch von der Überraschung durch einen glücklichen *Zufall*, der *unabhängig* von der eigenen Tätigkeit zustandekommt. Die »Vollendung« kommt nicht lediglich, als ein Zweites, zu der eigenen Arbeit hinzu, sondern sie ist eben die Vollendung *dieser*, der eigenen – wissentlichen –, Tätigkeit. Sie stimmt mit dem, was ans dem Erlernbaren, Erzwingbaren hervorgegangen ist, *zusammen*.

Die »Befriedigung« des Künstlers beim Gelingen des Werkes, die Schelling hier im Auge hat, ist gewiß nicht die Genugtuung, das Zeichen einer Auserwähltheit empfangen zu haben (ein Gefühl, das vom Stolz über eine rühmliche Leistung nicht weit entfernt wäre), sondern das substanziellere, aber auch melancholischere Glück, mit der eigenen Anstrengung das Unerzwingliche getroffen zu haben. Es ist das Gefühl einer »unendlichen Harmonie« der allgemeinen, unbewußten Kräfte *mit* der eigenen, der »absichtsvollen«, bewußten Arbeit.

Wenn Schelling früher, in dem deduktiven Teil, das Postulat eines Produktes aufstellte, wo »zu dem, was mit Bewußtseyn und Absicht begonnen, das Absichtslose hinzugebracht« wird, und als grundlegenden Begriff des »Genies« die »Macht« bezeichnete, die »zu dem Bewußten das Objektive hinzubringt« (3, 615f., vgl. S. 47–50), so läßt sich dieser Gedanke jetzt deutlicher verstehen. Das »Genie« *ist* nicht etwa das »Unbewußte«, das zu dem Bewußten hinzukommt, sondern es ist jene – glückliche – Konstellation beider Elemente, des »unbewußten« und des »bewußten«, in welcher deren *produktives Zusammenwirken* beruht.

Das Gelingen kommt so zur Mühe, das Unbewußte so zum Bewußten hinzu, daß es dieses weder verwirft, noch als vergeblich entlarvt, sondern gerade bestätigt. Die »Gunst«, das »Wunder« der Kunst (**um** den späteren Ausdruck schon hier zu gebrauchen), ist für den Künstler die nicht voraussehbare *Verbindung* der verfügbaren mit nicht verfügbaren Kräften. So erläutert Schelling in einer handschriftlichen Korrektur die Erklärung, daß der Künstler die Vollendung des Werkes einer »freiwilligen Gunst seiner Natur zuschreibe«, mit dem Zusatz:

> »also cin cin Zusammentreffen der bewußtlosen Thätigkeit mit der bewußten« (3, 617).

Für Schelling bezeichnet der »dunkle Begriff des Genies« das *Zusammentreffen* des Unbewußten mit dem Bewußten.

Ober die Struktur dieses »Zusammentreffens« handelt Schelling im letzten Teil des Paragraphen 1 (den ***wir*** im 4. Abschnitt betrachten); hier ist aber schon der Abgrund zu sehen, den Schellings Genie-Begriff von dem irrationalen Genie-Begriff des 18. Jahrhunderts trennt, der auch für Kants Ästhetik noch maßgeblich ist und der dann, seit der Spätromantik, aufs neue zur Herrschaft gekommen ist. Nach diesem irrationalistischen Begriff bedeutet »Genie« das Unbewußte im Gegensatz zum Bewußten, das Angeborene im Gegensatz zum Erlernbaren. Der »Geschmack« kommt nach Kant zum »Genie« hinzu. Das bedeutet aber, daß die gleichlautende Formulierung »Gunst der Naturu bei Kant und bei Schelling etwas wesenhaft Verschiedenes meint; bei Kant: die eine Seite eines Gegensatzes, der – wie sich dies seit dem Ende des 19. Jahrhunderts zeigt – in eine Alternative zerfallen kann: »organisches Wachstum« *oder* »Konstruktion«, kritische Rationalität *oder* Erwähltheit; bei Schelling dagegen: Spannweite und Maß der *Verbindung* dieses Gegensatzes. *Ohne* »Geschmack«, ohne Schulung und Kritik gäbe es nach Schelling keine Gunst der Natur.

c) Der Künstler ist nicht das Subjekt der Kunst

Diese Dialektik wird uns, anhand von Schellings Gedanken über das Verhältnis von »Kunst« und »Poesie«, im 4. Abschnitt näher beschäftigen. Jetzt sollte mit dem Hinweis darauf nur einem Mißverständnis des folgenden Passus vorgebeugt werden, in dem Schelling seinem Interesse an der »Unbegreiflichkeit« der Kunst den entschiedensten Ausdruck gibt. Der Zusammenhang, in den nach dem Vorausgeschickten diese Erklärung gehört, macht es von vornherein unwahrscheinlich, daß Schelling damit auf eine Antithese zum Bewußtsein (zu Verstand und Vernunft) abzielen könnte. Schellings Interesse ist

offensichtlich auf den philosophisch relevanten *Grund* der Unbegreiflichkeit gerichtet: daß die Kunst nämlich, wovon der Schluß des Passus spricht, in der Fülle von **»Sinn«** und nicht etwa in einem Mangel an **Sinn** beruht.

Der Passus besteht aus einer Folge von zwei Vergleichen. Der erste richtet sich noch einmal auf das Verhältnis von Anfangs- und Endzustand, jetzt aber nicht, um den – zwischen dem Gefühl des Widerspruchs und dem Gefühl der Zusammenstimmung bestehenden – *Gegensatz* hervorzuheben, sondern um das in der Unausweichlichkeit des Anfangs und der Unerzwingbarkeit des Vollbringens beruhende einheitliche Merkmal der ästhetischen Produktion herauszustellen. Im zweiten Vergleich geht Schelling iiber den Bereich der Kunst hinaus. Er verdeutlicht die Selbsterfahrung des Genies, indem er den Künstler in einen Zusammenhang mit dem Helden und dem Heiligen stellt.

Der ganze Passus knüpft an den Satz über das Gefühl der »Gunst« im Vollbringen des Werkes an, den er in der genannten Hinsicht erläutert. (Die Zweigliederung markieren wir durch einen Absatz.)

> »... denn so wie der Künstler unwillkürlich, und selbst mit innerem Widerstreben zur Produktion getrieben wird (daher bei den Alten die Aussprüclie: *pati* Deum u.s.w., daher überhaupt die Vorstellung von Begeisterung durch fremden Anhauch), ebenso kommt auch das Objektive zu seiner Produktion gleichsam ohne sein Zuthun, d. h. selbst bloß objektiv, hinzu.
>
> Ebenso wie der verhängnisvolle Mensch nicht vollführt, was er will, oder beabsichtigt, sondern was er durch ein unbegreifliches Schicksal, unter dessen Einwirkung er steht, vollführen muß, so scheint der Künstler, so absichtsvoll er ist, doch in Ansehung dessen, was das eigentlich Objektive in seiner Hervorbringung ist, unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn von allen andern Menschen absondert, und ilm Dinge auszusprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht, und deren Sinn unendlich ist« (3, 617).

Der Zweck dieser, an der sonstigen Knappheit des ganzen Kunstabschnitts gemessen, ausführlichen Stelle ist offensichtlich die Unterstreichung und Erläuterung des Merkmals der Unwillkürlichkeit in der künstlerischen Produktion.

So wie der Künstler den Antrieb zur Tätigkeit als ein inneres Müssen empfindet: von keinem äußeren Zwang bestimmt, aber doch eher widerwillig als freiwillig befolgt – »Unnütz träumende Bäuche!« rufen die Musen dein Dichter zu Beginn der Theogonie zu (Hesiod, Tlieog. *26)* –, ebenso wird das Vollbringen der Tätigkeit von dem Künstler als etwas, das ihm zuteil wird, empfunden. (Die alten Dicliter sahen den gelungenen Gesang als »Geschenk der Musen« an, z. B. Hesiod, Theog. 94.[16]) Und so wie der Mensch, der von sich selbst oder von dem andere glauben, daß er unter einem besonderen Stern steht (um das Lieblingswort Napoleons zu gebrauchen), sei es ein welt- oder ein heilsgeschichtlicher, in Momenten, wo andere zögern oder umkehren, nicht anders kann (nicht anders zu können glaubt), so muß man aus der historischen Unableitbarkeit und der interpretatorischen Unerschöpflichkeit der großen Werke folgern, daß darin mehr verwirklicht worden ist, als der Künstler wissentlich beabsichtigen konnte, wie planmäßig auch immer er zu Werke gegangen sein mag. In diesem »Mehr« bekundet sich die »Macht«, die der Künstler »nicht allein sich selbst., nämlich *seiner* Absicht, *seinem* Willen »zuschreiben« kann.

»Was man das Schöpferische und die Initiative, Phantasie und Inspiration, das Originale und Unerwartete nennt, das sind Dinge, die nicht in die Kompetenz von Wollen und Methode fallen, Hierin sind alle einig: metaphysische Träumer, kritische Philosophen und skeptische Empiriker.« Diese Äußerung von Carl Justi (der sich selbst gewiß der dritten Kategorie am nächsten fühlte) steht im Schlußteil seines zweiten Michelangelo-Werkes, in einer Betrachtung über Michelangelo »als Paradigma des Genies«. Die Äußerung gründet sich auf Justis Deutungen der Werke Michelangelos im allgemeinen und auf einen, mit ihr eingeleiteten, Hinweis auf seine Zeichnungen im besonderen. (C. Justi, Michelangelo, Neue Beiträge zur Erklärung seiner Werke, 1909, S. 395 und 392.[17]) An diesen Hinweis knüpft Justi die Bemerkung: »In dieser Praxis zeigt sich die geniale Unmittelbarkeit seines Schaffens, abweichend von mechanischer Construktion nach Regeln. Der Wille liat hier nur die Funktion das Getriebe in Gang zu setzen, der Verlauf fiel ins Unbewußte der Phantasie. Der Künstler hat die Motive nicht zu erringen oder zu entwickeln, er muß sie erwarten, sie treten auf ungerufen: der Geist wehet wann er willa (a.a.O. S. 396).

Was Justi hier als paradigmatisch für den *Genie<<-Begriff Michelangelo hervorhebt, ist für den im 18. und im 19. Jahrhundert gängigen Geniebegriff, auf den sich Justi zunächst selber beruft, wenn er das Genie durch die beiden Merkmale der »Originalität« und der »Größe« bestimmt sieht (S. 352), durchaus nicht paradigmatisch. Nach der zitierten Erklärung liegt das Grundmerkmal des Genies – dem gegenüber die Unvergleichlichkeit und die Unübertrefflichkeit bloße Folgeerscheinungen sind – in dem aus keinem Vergleich zu gewinnenden eigentümlichen Verliältnis des bewußten Wollens des Menschen zu einer zwar »in« ihm wirkenden, aber nicht von ihm beliersclite, niclit von ihm gesteuerten Kraft, also zu einem Willen, der in dem hier präzis bestimmten Sinn der Nichtverfügbarkeit nicht sein Wille ist. Im Unterslued also, ja im Gegensatz zu dem seit Shaftesbury vorherrschend gewordenen prometheischen Genie-Begriff[18] äußert sich hier ein Begriff des Schöpferischen, der die Maclit der Kunst durchaus nicht mit der Macht des *Menschen* gleichsetzt.

Eine Vorstellung dieser Art bildet nun offensichtlich den Grundgedanken der zuletzt zitierten beiden Vergleiche Schellings. Das darin gezeichnete Bild von der künstlerischen Tätigkeit ist eine Bekräftigung der vorher formulierten These, daß der Künstler die Vollendung seines Werkes »nicht allein sich selbst zuschreibt«. In einer handschriftlichen Korrektur hat Schelling diese These noch radikalisiert, indem er das einschränkende »allein« gestrichen hat. So lautet seine Ansicht von der künstlerischen Selbsterfahrung, daß die Künstler (wir dürfen nach der früheren Bemerkung – vgl. S. 59f. – hinzufügen: »die im höchsten Sinn des Wortes Künstler sind«) ihre Produkte schlechterdings »nicht sich selbst« zuschreiben.

Diese negative Formulierung drückt die Erfahrung, um die es hier geht, sachgemäßer aus als der positive Zusatz: r... sondern einer freiwilligen Gunst seiner Natur«. Dieser Zusatz präzisiert nur den Sinn des »nicht-sich-selbst-Zuschreibens« im Hinblick darauf, daß es keine andere, objektiv bestimmbare – keine »äußeren – Gewalt ist, der die Macht zuzuschreiben wäre.

Es handelt sich hier um eine Negierung in zweierlei Hinsicht; in praktischer Hinsicht: die Macht zur Kunst liegt nicht in meiner Verfügbarkeit, in theoretischer Hinsicht: dieser Grund der Kunst liegt auch nicht im Bereich meines Erkenntnisvermögens. Wie (für den »Helden«) das »Schicksal«, so ist auch die Macht, die dem Künstler die Fälligkeit zum Werk gibt, »unbegreiflich«. So nannte Schelling schon vorher, in der Deduktion, jene »freiwillige Gunst einer höheren Natur«, mit der der Künstler sein Gefühl des Überraschtseins und Beglücktseins über die »unerwartete Harmonie« der unbewußten und der bewußten Tätigkeit zu erklären versucht: »dieses *Unbekannte*« (3, 615).

Es gilt also (worauf wir schon bei der entsprechenden früheren Gelegenheit wiesen, vgl. S. 41) streng zwischen der von Sclielling nur aufgenommenen, allenfalls neu akzentuierten *Erfahrung* und seinem eigenen transzendentalen *Postulat* zu unterscheiden, um die Bedeutung dieser Erklärung für sein Postulat zu verstehen. Er, der Philosoph, hat eine in logischer Hinsicht positive Erklärung für jene »unbekannte« Macht, aber diese ist für ihn auch *nur* Postulat, sie ist in ontologischer Hinsicht negativ; während die nur negativ formulierbare Erfalirung gerade das ontologisch Positive betrifft.

Wir kennen Scliellings philosophische Erklärung aus der Deduktion: »dieses Unbekannte aber, was hier die objektive und die bewußte Thätigkeit in unerwartete Harmonie setzt, ist nichts anderes, als jenes Absolute, welches den allgemeinen Grund der prästabilirten Harmonie zwischen dem Bewußten und Bewußtlosen enthält.« Handschriftlich erläutert Schelling noch jenes »Absolute« durch den Zusatz: »das Urselbst«(3, 615). Im Anschluß daran können wir den Sinn der Schaffensanalyse folgendermaßen wiedergeben: Wenn der (kunstschaffende) Mensch die Vollendung seines Werkes »*nicht* sich selbst zuschreibt*, so ist dies der empirische Ausdruck des transzendentalen Sachverhalts, daß die Vollendung des Werkes dem »*Urselbst*« zuzuschreiben ist.

In dieser Zusammenfassung von Kunstdeduktion und Schaffensanalyse ist ausgesprochen, da5 für Schelling das Subjekt der Kunst nicht der Künstler ist. Und es ist gesagt, in welchem Verhältnis der Künstler zu diesem wahren Subjekt der Kunst steht.

Wir erinnern uns des friiher (auf S. **32–34)** erläuterten Begriffs der »vollkommenen Selbstanschauung«, die – nach Sclielling – durch die Kunst erreicht werden soll. Was durch die Kunst in den Status der vollkommenen Selbstanschauung gelangt, ist das »Urselbst«. Wir zogen bei der Betrachtung dieser Stelle die Münchener Vorlesungen über die Geschichte der neueren Philosoplue von 1827 heran. Schel-

ling spricht dort (10, 117) davon, daß das (in der »Geschichte« zur Anerkennung im Glauben nötigende) »absoluteSubjekt« durch die Kunst »in ein Verhältniß zum menschlichen Bewußtseyn trete«. Entscheidend war für diesen Gedanken die transzendentale Überlegung, daß jenes »seiner Natur nach unzugängliche Subjekt« *durch* das menschliche Bewußtsein zum *eigenen* Bewußtsein, zum Bewußtsein *seiner* selbst gelangt. Für den Menschen bedeutet dies, daß die – im Transzendentalsystem als Grund zur Kunst genannte – »Tendenz zur Selbstanschauungr (3,615) gar nicht *seine* Tendenz ist, sondern daß seine Sache die *Vermittlung* dieser (Ur-)Tendenz ist. So wird in jenen Vorlesungen die Kunst (neben Religion und Philosophie) als eine »Erscheinung« bestimmt, in der »das menschliche Selbst sich als Werkzeug oder Organ jenes Höchsten verhält« (10, 117; vgl. oben S. 33f. und unten S. 101f.)[19].

Dieser Gedanke (der ja auch in jenen Vorlesungen zu einem Resümee der Jenaer Philosophie gehört) ist in dein Kunstabschnitt des Transzendentalsystems – und darin entschiedener als in der späteren Identitätsphilosophie– begründet, und er läßt sich, nach dem früheren Hinweis bei der Betrachtung der Deduktion, nun, an Schellings Analyse der künstlerischen Selbsterfahrung, verdeutlichen.

d) Der Unterschied zwischen Begeisterung und Besessenheit

Wir folgen dazu Schellings Berufung auf die antike »*pati-Deum*«-Vorstellung. Die »Unwillkürlichkeit«, den Charakter des »Müssens«, des »Getriebenseins« in der künstlerischen Tätigkeit, bringt Schelling mit der antiken »Vorstellung von Begeisterung durch fremden Anhauch« zusammen.

Schelling unterstreicht das »*pati*«. Das Signum der Göttlichkeit liegt für den Menschen in der Erfahrung des *Erleidens*, nämlich von Antrieb und Wirkung der eigenen Tätigkeit, – mit der Auszeichnung freilich, daß das »Fremde« nicht als Druck oder Last empfunden wird, sondern als ein »Anhauch«, der den eigenen Geist entfacht.

An welchen Ausspruch der »Alten« Schelling hier insbesondere denkt, zeigt seine Äußerung an Schluß des zweiten Vergleichs: daß der Künstler »unter der Einwirkung einer Macht zu stehen scheint, die ihn ... Dinge auszusprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht«. Diese Äußerung erinnert an die (von uns schon früher, im Zusammenhang mit Scheiings Anamnesis-Begriff, I, 234f., erwähnte und im letzten Abschnitt, a, 1., nochmals zu erwähnende) Rede des Sokrates über die höchste Form der *Mania* im Phaidros. Es heißt da (250 a, b) von den »wenigen«, in denen das Gedächtnis an das ursprünglich Seiende (249 c) stark genug ist, daß sie, wenn sie ein Ebenbild jenes Ursprünglichen sehen, nentziickt werden und nicht mehr ihrer selbst mächtig sind; was ihnen aber eigentlich begegnet, wissen sie nicht, weil sie es nicht genug durchschauen«. (... ἐκπλήττονται καὶ οὐκέτ' [ἐν] αὑτῶν γίγνονται, ὃ δ'ἔστι τὸ πάθος ἀγνοοῦσι διὰ τὸ μὴ ἱκανῶς διαισθάνεσθαι. Übersetzung nach Schleiermacher; Hildebrandt und Kassner übersetzen οὐκέτ' [ἐν] αὑτῶν γίγνονται mit: »sie sind außer sich«.)[20]

In dem Doppelten von Entzücktsein und Nicht-seiner-selbst-mächtig-sein ist offensichtlich etwas der Sache nach Ähnliches gemeint, wie das, was im 18. Jahrhundert als »Gunst der Natur« bezeichnet wird: das Doppelte von fremder Macht und eigener Befriedignng. Wir können die von Schelling berufene Erfahrung des Künstlers danach als ein entzücktes Außersichsein bezeichnen.

Daß Schelling diese Verfassung nun als das Besondere und – wie seine Gleichsetzung des Genies mit der künstlerischen Produktionskraft zeigt – als **das** Auszeichnende des Hervorbnngens von Kunstwerken ansieht, das unterscheidet ihn freilich von Plato, der die Mania zwar aus ihrem Zusammenhang mit der Schönheit begreift, aber nicht in erster Linie im Hinblick auf die Poiesis des Dichters und gar nicht im Hinblick auf die Techne. (Vgl. dazu I, 236f. und hier den Schlußabschnitt, a, 2.; S. 310–313.)

Das Verhältnis zwischen menschlichem und absolutem Subjekt in der Kunst, wie es im Zusammenhang der künstlerischen Selbsterfahrung mit der vorhergehenden transzendentalphilosophischen Deduktion zum Ausdruck kam, läßt sich nun noch schärfer in seiner Dialektk fassen: Derselbe Zustand, der die »vollkommene Selbstanschauung«, das Bei-sich-sein des »*Urselbst*«, ausmacht, wird von dem *Menschen* **als** *Außer-sich-sein*erfahren.

Wir gebrauchen den Ausdruck »Außersichsein«, obwohl er von Schelling in seiner Kunsttheorie nicht verwendet wird. Es ist aber eben das der Sache nach schon hier enthaltene und hier, an der Kunst,

zuerst entwickelte dialektische Verhältnis zwischen Mensch und Absolutem, das Schelling später in den Begriff der »Ekstase« faßt. Das geschieht an einer Stelle, wo er das Abschlußproblem des Transzendentalsystems auf neuer Reflexionsebene wieder aufnimmt, nämlich in dem Erlanger Vortrag von 1821 »Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft«(9, zog–246).

Das Abschlußproblem des Transzendentalsystems: wie das schlechthin Nichtobjektive bewußt werden kann, verschärft Schelling darin zu der Frage: »Wie können *wir* jenes absolute Subjekt ... wissen?« (9, 225). Wir werden auf diesen Vortrag bei der Besprechung von Schellings Begriff der Schönheit noch zurückkommen. An dieser Stelle kann der Vortrag durch eine Differenzierung, die Schelling bei der Einführung des »Ekstase«-Begriffs sogleich anbringt, zu einem weiteren Schritt im Verständnis von Schellings Konzeption des Kunstschaffens verhelfen.

Die Berufuiig auf die antike Mania- und Enthusiasmus-Vorstellung könnte erneut den Verdacht einer irrationalistischen Tendenz in Schellings »ästhetischer Periode« bestärken. Denn bei allen – in mancher Hinsicht unüberbrückbaren – Unterschieden zwisclien antiker und neuercr Ästhetik läßt sich doch in dem antiken »Inspirations«-Gedanken eine gewisse Verwandtschaft mit der antirationalistisclien Tendenz in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts nicht leugnen.

Die neue Prägung des *Genie«-Begriffsund seine Bedeutung hat doch ihren Mittelpunkt im Gedanken einer (übermenschlich-divinatorischen) Inspiration und Iutuition, die wesenhaft aus dem *Gegensatz* zu Begriff und Reflexion (zu »Erlernbarkeit«) heraus verstanden wird. (Dabei können wir von den historischen Vermittlungen, insbesondere dem Schritt vom mittelalterlichen Begriff des »Deus artifexa zum neuzeitlichen Begriff des »divino artista«[21], absehen.)

Plato selber, der in der zitierten Sokrates-Rede jene höcliste Form der Mania im Sinne hat, die im Anblick der Schönheit den *Philosophen* zur Etiirung des Ursprünglichen bringt, sielit an anderer Stelle – in dem Dialog zwischen Sokrates und dem Rhapsoden Ion – den dichterischen Enthusiasmus als eine Besessenheit an, die durch den Mangel an Besonnenheit gekennzeichnet ist (Ion, 533 d, 534 a).

Begeisterungist *hier* also die Abwesenheitvon Bewußtsein (φρόνησις) und Geist (νοῦς) (a.a.O.). – Olme die bei Plato noch bestehende Zweideutigkeit von Bewunderung und Kritik[22] ist das Urteil *Kants* über das dichterische Genie (in Aufzeichnungen aus seinem Nachlaß): »Ein begeistertes genie ist iederzeit undankbar, hochmüthig, unbändig und hohnsprechend. Aber so wie das Gachzen einer Henne ertragen werden muß, weil sie doch mit Wehen uns ein Ey legt ..., so ist das von der plastischen Natur geschwängerte genie auch gebietherisch, hochmüthig und trotzig, weil es ... unter großer Gefahr der gesunden Vernunft uns ein Kind gebahret, was lieblich anzuschauen, aber, weil es aetherischen Ursprungs ist, sich augenblicklich in aether aufloset, nachdem inan ihm die Hülle der mystischen Sprache abgezogen hatu (Kant, Akademie-Ausgabe, Band 15, S. 415f., Handschr. Nachlaß n. 936).

Gegen eine solche Alternative von Enthusiasmus *oder* Besonnenheit, die Gleichsetzung von Begeistening mit Besessenheit, wendet sich die Differenzierung, die Schelling bei der Einführung des Begriffs der »Ekstase« in dem erwähnten Erlanger Vortrag anbringt. Der besondere Grund zu dieser Überlegung dürfte fiir Schelling in der (unausgesprochenen) Absicht gelegen haben, *seinen* Begriff von »Ekstase« gegen den abfälligen Sinn abzuheben, in dem *Hegel* bei seiner Verurteilung Schellings in der »Phänomenologie«-Vorrede diesen Ausdruck gebraucht: »Das Absolute soll *nicht* begriffen, *sondern* gefühlt ... werden, *nicht* der Begriff, *sondern* die Ekstase, *nicht* die kalt fortschreitende Notwendigkeit der Sache, *sondern* die gärende Begeisterung soll die Haltung ... der Substanz sein« (»Phänomenologie des Geistes«, ed. Hoffmeister, S. 13; Hervorhebungen v. Verf.).

Schelling führt die »Bezeichnung *Ekstase*« ein fiir jenes >Außer-sich-gesetzt-seyn« unseres »Ichs«, in dem er das menschliche Korrelat zu dem Selbstbewußtsein des absoluten Subjekts sieht. Dazu bemerkt er: »ἔκστασις ist eine vox anceps, die iin besseren und schlimmeren Sinn genommen werden kann. Nämlich jede Entfernung oder Entsetzung von einer Steile ist Ekstase. Es kommt nur darauf an, ob etwas entfernt wird von einer ihm zukommenden, gebührenden Stelle, oder von der ihm nicht gebührenden Stelle. Im letzteren Fall ist es eine heilsame Ekstase, die zur Besinnung führt, während die andere zur Sinnlosigkeit führt« (9, 230). Nach dieser Ansicht ist nicht die Alternative Enthusiasmus *oder* Besonnenheit das Wesentliche, sondern eine Alternative *innerhalb* dessen, was man Ekstase nennen kann. Es gibt

ein dunkles Gären und Schwärmen. Aber es gibt auch ein mit Besonnenheit verbundenes, ein – wovon der ganze Erlanger Vortrag handelt – *auf Reflexion gegründetes* Außer-sich-gesetzt-werden. Dieses nennt Schelling in einem betonten Sinn »heilsam«, im Sinne nämlich einer Befreiung aus einem falschen, ungehörigen »Ort« (a.a.O.).

Neben die Hegelsche Alternative von dem Licht des Begriffs und der Nacht des Gefühls stellt Schelling also eine andere Alternative: nämlich die von falschem und wahrem Licht. Das falsche Licht sieht er in einer Verabsolutierung des *menschlichen* Selbstbewußtseins, das wahre in einer Begrenzung dieses Selbstbewußtseins. Es ist also auch kein »mystisches Licht«, das in seiner Undifferenziertheit von totaler Dunkelheit nicht zu unterscheiden wäre. Es handelt sich nicht um eine Verabschiedung der Reflexion, sondern vielmehr um eine Steigerung der Reflexion, in welcher der selbstbewußte Mensch auch noch auf seinen Unterschied zum absoluten Selbstbewußtsein, d. h. auch noch auf seine Endlichkeit reflektiert; eine Reflexion, in welcher der wissende Mensch sich als *bedingt* weiß.

Gewiß treibt Scheliing keine Wortspielerei, wenn er »Ekstase« buchstäblich als ἔκστασις verstanden wissen will. Er will vielmehr gerade das Doppelte, die Gefühlsbedeutung im *gebräuchlichen* Sinn des Wortes »Ekstase« und *seine* transzendentale Deutung des höchsten Bewußtseins als einer wissentlichen Unterscheidung von endlich-menschlichem und absolutem Wissen, zusammensehen. In der gleichen Weise wird im Falle der Kunst der Begriff des »Enthusiasmus« oder der »Begeisterung« seines gebräuchlichen Gefühlsaspektes nicht beraubt, wenn Scheiiing diese Begriffe wörtlich als (besonnene) Geistes-Gegenwart versteht. Er bestreitet nur, daß Gefühl und Reflexion sich notwendigerweise ausschließen müßten.

Jenes »Zusammentreffen der bewußtlosen Thätigkeit mit der bewußten« (s. S. **77**) wird nun in den ersten beiden Absätzen der Schaffensanalyse (denen dieser und der vorige Abschnitt dieses Kapitels gewidmet sind) immer nur als überhaupt bestehend deklariert, ohne daß der *Bezug* selber erläutert würde. Das geschieht erst im letzten Teil von § 1 (in der Darstellung der Polarität von »Kunst« und »Poesie«), auf den wir im 4. Abschnitt eingehen. Die Betrachtung der künstlerischen Selbsterfahrung, auf die sich Scheiiing beruft, ist aber nicht abgeschlossen, bevor nicht geklärt ist, inwiefern jenes »Zusammentreffen« die Auszeichnung der *künstlerischen* Produktivität ausmacht, worauf es Schelling hier doch offensiclitlichankommt. Diese Frage betrifft nun aber gerade die Entfernung des neuzeitlichen von dem antik-platonischen Denken.

Die Unterscheidung zwischen einer besinnungslosen und einer besonnenen »Ekstase« macht zwar, wie die erwähnte Phaidros-Stelle lelut, auch Plato; aber sie fällt bei ilim doch gerade *zwischen* Dichtung und Philosophie. Wenn wir zunächst bemerken mußten, daß die Bedeutung der Mania als Zugang zu dem wahrhaft Seienden zwar von Plato gewürdigt wird, aber gerade nicht im Hinblick auf das, was eine spätere Zeit als das »Schöpferische« verstellt und primär an der *Kunst* erkennt, so müssen wir diese Bemerkung nun noch verschärfen: Gerade in dem – später als Prototyp des »Schöpferischen« verstandenen – Bereich der »Poesie«sieht Plato den Antipoden zu Bewußtsein und Vernunft.

Auf dem Boden eines gleichen Interesses an der Wahrheitsfunktion des Enthusiasmus (auf Grund der genannten »Ekstasis«-Position des Menschen und damit der *ethischen* Bedingung des Zugangs zum wahrliaft Seienden) wie bei Plato wird die Konzeption der *Kunst,* die Schelling im Sinne hat, zuerst in der Renaissance entwickelt. Der Zusammenhang des Scliöpferischen mit der erwähnten Ekstasis-Dialektik ist ein Lieblingsgedanke *Giordano Brunos.* Der Dialog »Degli eroici furori« von 1585 bat die Erfahrung des Zusammentreffens von Freiheit und Notwendigkeit im schöpferischen Menschen zu seinem Thema.

Mit den »Heroen«, worunter Bruno formal gesehen – dem antiken Sinn des Wortes entsprechend – die Menschen versteht, die den Geist einer Zeit und eines Volkes den anderen Menschen vermitteln, meint er konkret: Dichter, Gesetzgeber und Philosophen. Deren »Leidenschaften« nun sieht er ausdrücklich im *Gegensatz* zu einer *anderen* Gattung von »Leidenschaften«,nämlich »blinden, stumpfen und unvernünftigen Trieben« (impeto irrationale), in denen sich der Mensch »dem einsichtslosen Tiere nähert«. Jene »heroischen« Leidenschaften dagegen (die den Inhalt der Schrift ausmachen) »bedeuten nicht Vergessen, sondern Erinnerung«. Die auf diese Feststeliung folgende Charakteristik der »heroischen Leidenschaften« liest sich wie ein Kommentar zu Schellings Analyse des künstlerischen Schaffens – ob-

wohl Schelling das Werk damals, etwa drei Jahre vor der Entstehung seines Dialoges »Bruno«, vermutlicli nicht gekannt hat[23]:

»Es ist kein Mitgerissenwerden unter dem Gebot eines unwürdigen Geschicks in den Banden tierischer Triebe, sondern ein vernünftiger Drang (impeto rationale), welcher ans der geistigen Durchdringung (l'apprension intellettuale) des Guten und Scliönen hervorgelit, das er erkennt ... Er hat für niclits anderes Gedanken als für die göttlichen Dinge und zeigt sich gefühllos und unempfäiigliclиin all den Dingen, die man gemeinhin am meisten zu empfinden pflegt und durch die die Menschen sonst am heftigsten bewegt werden; er fürchtet niclits, und aus Liebe zur Gottheit veraclitet er die anderen Freuden und macht sich um sein Leben die geringste Sorge. (Eine solche Haltung) kommt nicht aus dem Wüten schwarzer Galle, die ihn ohne Einsicht (conseglo), Vernunft (raggione) und kluge Erwägung (atti di prudenza), vom bloßen Zufall geleitet und von stürmischer Verwirrung mitgerissen, umherschweifen läßt: jenen gleich, die irgendein Gesetz der göttlichen Adrasteia (der Nemesis) übertreten haben und ... mit einer Zerrüttung des Körpers durch Aufruhr, Verfall und Krankheit und einer Zerrüttung des Geistes durch den Verlust der Harmonie zwischen dem erkennenden und begehrenden Vermögen (delle potenze cognoscitiue et appetitiue) gestraft werden. Es ist vielmehr eine Glut, die durch die Sonne des Geistes in der Seele entzündet wird und ein göttlicher Drang (impeto diuiio), der ilir Scliwingen schafft, so daß sie sicli der Sonne des Geistes immer mehr nähert, den Rest der menschlichen Sorgen abwirft, ... die göttliclie und innere Harmonie empfindet und die eigenen Gedanken und Handlungen mit der Symmetrie des Gesetzes in Übereinstimmung bringt, das allen Dingen innewohnt.« (Heroische Leidenschaften, Anfang des dritten Dialoges; vgl. Anm. 23.)

e) Der Zusammenhang zwischen Freiheit und Produktivität

Wir fassen zusammen, was sich über Schellings Schaffensanalyse bis jetzt ergeben hat. Die »ästhetische Produktion«, der Ursprung der Kunst, berulit weder in einer planmäßigen Anstrengung allein, noch in einem blinden Drang oder Rausch. Das »Genie«, der Mensch, der die Fähigkeit, Kunstwerke zu schaffen, besitzt, steht während des Hervorbringens in einer Verfassung, wo höchste Besonnenheit mit dem Gefühl der Undurchschaubarkeit des Antriebs und der Unerzwingbarkeit des Gelingens verbunden ist. Der Künstler fühlt sich in dieser Verfassung frei, weil er dem Gesetz *seiner* Sache folgt.

In dieser besonnenen Ekstasis sieht Schelling die Wesenseinlieit von Produktivität und Freiheit. Die »schöpferische« Tätigkeit (das Handeln, das auf die Herstellung von Dingen um dieser Herstellung willen und nicht um des Handelnden willen ausgeht) ist für Schelling nicht eine besondere Form von Freilieit neben anderen, sondern die Urform der Freiheit.

Die Freilieit ist niclit eine Voraussetzung oder Folge der Produktivität, sie *ist* die Verfassung der Produktivität selbst. Es steht also nicht so, daß der Künstler *durch* die Freilieit produktiv würde, sondern er ist frei, *indem* er produzierend mit dem »in Wahrheit Seyenden« (vgl. »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur«, 7, 302) übereinstimmt.

Auf diesen Zusammenhang von Freiheit und Produktivität weist Sclielling in den »Weltaltern« von 1813. Er fragt: »Warum rufen dem Menschen alle höheren Lehren so einstimmig zu, sich von sich selbst zu scheiden, und geben ihm zu verstehen, daß er dadurch alles vermögen und in allen Dingen wirken würde ...?« Und er sieht die Antwort darin: »Den Menschen hindert das In-sich-gesetzt-seyn; ihm hilft das Ader-sich-gesetzt-werden, wie es unsere Sprache herrlich bezeichnet; und so sehen wir denn, um jetzt nur bei den geistigen Hervorbringung-en stehen zu bleiben, wie die innere Freiheit und Unabhängigkeit der Gemüthskräfte auch alle geistige Scliöpfung bedingt, wie befangene Menschen in dem Verhältniß, als sie dieß sind, zur geistigen Produktion immer untüchtiger werden, und nur, wer jene göttliche Zweiheit in der Einheit und Einheit in der Zweiheit ... sich zu erhalten weiß, auch jener spielenden Lust und besonnenen Freiheit des Schaffens theilhaftig ist, die sich gegenseitig fordern und bedingen« (8, 295 f.).[24]

in dieser Einheit der Zweiheit von Unwillkürlichkeit und Besonnenheit, in dieser *unvorhersehbaren* Herstellung des je nnd je »allen Mensclien Gemeinschaftlichen« gründet für Schelling die philosophische Relevanz der Kunst als des »Genieprodukts«. Das *besondere* philosophische interesse der Kunst, der Vorrang dieses Phänomens vor

anderen für das philosophische Wahrheitsproblem beruht in demselben Sachverhalt, der die Kunst scheinbar für die Philosophie suspekt macht.

»Kann man versuchen, dasjenige der Construktion zu unterwerfen, was ebenso unbegreiflich in seinem Ursprung wie wundervoll in seinen Wirkungen ist? Kann man das unter Gesetze bringen und bestimmen wollen, dessen Wesen es ist, kein Gesetz als sich selbst anzuerkennen?#Diese Frage stellt Schelling in dem der »Wissenschaft der Kunst« gewidmeten Schlußteil der »Vorlesungen über das akademische Studium« von 1803 (5, **347).** Er sagt dazu: »So könnte ein gewisser Enthusiasmus reden, der die Kunst nur in ihren Wirkungen aufgefaßt hätte, und weder sie selbst wahrhaft, noch die Stelle kennte, welche der Philosophie im Universum angewiesen ist« (5, 348) Und er antwortet auf den Einwand, wie etwas ***erkannt*** werden soll, das sein Wesen in der Unabhängigkeit von Regeln (in der »Originalität«), also im Irrationalen, zu haben scheint: »Diejenigen Regeln, die das Genie abwerfen kann, sind solche, welche ein bloß mechanischer Verstand vorschreibt; das Genie ist autonomisch, nur der fremden Gesetzgebung entzieht es sich, nicht der eignen, denn es ist nur Genie, sofern es die höchste Gesetzmäßigkeit ist; aber eben diese absolute Gesetzgebung erkennt die Philosophie in ihm, welclie nicht allein selbst autonomisch ist, sondern auch zum Princip aller Autononue vordringt. Zu jeder Zeit hat man daher gesehen, daß die wahren Künstler still, einfach, groß und nothwendig sind in ihrer Art, wie die Natur. Jener Enthusiasmus, der in ihnen nichts erblickt als das von Regeln freie Genie, entsteht selbst erst durch die Reflexion, die von dem Genie nur die negative Seite erkennt: es ist ein Enthusiasmus der zweiten Hand, nicht der, welcher den Künstler beseelt, und der in einer gottähnlichen Freiheit zugleich die reinste und höchste Nothwendigkeit ist« (5, 349).[25]

Derselbe Sachverhalt: die Übereinstimmung von Freiheit und Notwendigkeit, das Zusammentreffen der bewußten mit der bewußtlosen Tätigkeit, der die Kunst »unbegreiflich« in ihrem »Ursprung« macht, macht sie zum »Organon« für die Philosophie. Denn was hier unbegreiflich ist, ist gerade das Entstehen von Objektivität. Die unbegreifliche Art des ***Ursprungs*** ist der Grund dafür, daß die Kunst »wundervollu in ihren »*Wirkungen*« ist.

Von diesem Zusammenhang zwischen Ursprung und Wirkung, zwischen Genie und Schönheit, handelt der nächste Satz der Schaffensanalyse Schellings, dein der folgende Abschnitt gewidmet ist.

Dritter Abschnitt

Die Kunst als Manifestation

Der Satz, mit dem Schelling die Analyse der künstlerischen Selbstaussagen beschließt, und auf den dann die Darlegung des ***Bezuges*** der entgegengesetzten Tätigkeiten folgt, ragt offensichtlich über die einzelnen Schritte der Kunstanalyse hinaus. Er bezeichnet, $ 3 vorgreifend, die Bedeutung der Kunst für die Philosophie im Ganzen, nämlich als die Antwort auf die Frage, wie die (sonst nur postulierbare) Identität von Freiheit und Natur, unbewußter und bewußter Tätigkeit selber noch bewußt werden könne. Diese Antwort wird hier als das Ergebnis der philosophischen Betrachtung der künstlerischen Selbsterfahrung formuliert:

> »Da nun jenes absolute Zusammentreffen der beiden sich fliehenden Thätigkeiten schlechthin nicht weiter erklärbar, sondern bloß eine ***Erscheinung*** ist, die, obschon unbegreiflich, doch nicht geleugnet werden kann, so ist die Kunst die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt, und das Wunder, das, wenn es auch nur Einmal existirt hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte« (3. 617f.).

Daß mit diesem Satz in der Tat der Grund des Bezuges zwischen Philosophie und Kunst getroffen wird, ist offenkundig. Wir erinnern an die Formulierungen der Absdilußaufgabe (am Übergang vom vorletzten zum letzten Hauptabschnitt; vgl. I, 24f.). Danach meint »jenes Höchste« den »letzten Grund der Harmonie zwischen Subjektivem und Objektivem«,auf den das ganze Transzendentalsystem von Anfang an zuging, und der nach der »letzten Aufgabe« »***dem Ich selbst***« »objektiv« gemacht werden sollte (3, 610).

Die vollständige Erläuterung dieses Satzes würde demnach der Erläuterung des ganzen Schlußabschnittes gleichkommen. Wir beschränken uns hier auf den besonderen Akzent, der diesem Satz aus

dem Zusammenhang heraus, in dem er steht, zukommt: das ist der Zusammenhang zwischen *Entstehungsgrund* und Erscheinung in der Kunst.

a) Die Dialektik von *Unerklärbarkeit* und *Unleugbarkeit*

Die Betrachtung der Selbsterfahrung hat gelehrt, daß der Künstler, »so absichtsvoll er ist«, die Vollendung seines Werkes nicht allein sich selbst zuschreiben kann. Dieses Bewußtsein der Unerzwingbarkeit ist zugleich ein Bewußtsein der Unerklärbarkeit. Beides, Machttranszendenz und Wissenstranszendenz, Unwillkürlichkeit und Undurchichaubarkeit, sind zwei Seiten desselben Sachverhaltes. Ich bin nicht allein die Ursache, das bedeutet: ich *weiß* die Ursache nicht.

Was da aber, im Falle der Kunst, nicht erzwingbar und darum nicht erklärbar ist, das ist die »Vollendung« der Tätigkeit, das Werk; und das besagt (mit dein von Schelling später, im Hinblick auf die Schönheit gebrauchten Begriff zu sprechen): das Erreichthaben der »*Darstellung*«, also eines Zustandes der Sichtbarkeit und Hörbarkeit, der Vernehmbarkeit. Was also unerklärbar ist, ist das Unleugbare.

Die ganze Untersuchung der Kunst*tätigkeit* hat zum Resultat, daß daraus die Kunst nicht zu erklären ist. Und das bedeutet – bei der Voraussetzung, daß der Grund einer Sache ihr Entstehungsgrund ist, – daß die Kunst schlechthin unerklärbar ist. Wir verdeutlichen das nach dem bisher Gesagten.

Man kann zwar erklären, aus welchen Elementen die Kunst zusammengesetzt ist, aber man kam gerade nicht das Entscheidende: dieses »Zusammentreffen« selber, erklären, worin allein die »Vollendung« und damit die »Erscheinung« der Kunst besteht. Denn jedes der beiden Elemente, das »Bewußte« und das »Unbewußte«, das »Subjektive« (im Vermögen der künstlerischen Absicht liegende) und das »Objektive« (das dazu »hinzukommt«), ist ja durch seinen Gegensatz zu dem anderen bestimmt. So wie diese »Thätigkeiten« sich gegenseitig »fliehen«, so flieht ihr Zusamnientreffen jeden Erklärungsversuch.

Die Kunst ist also wesenhaft durch das Doppelte gekennzeichnet: eine Erscheinung zu sein – und damit etwas »Unleugbares« –, die als solche unerklärbar ist. »Als solche«: nämlich nicht im Hinblick auf die Frage, *was* da erscheint, sondern iin Hinblick auf das Zur-Erscheinung-kommen selber, also auf das *Daß* des Erscheinens.

Das Unbegreifliclie des »Daß« der Kunst liegt freilich in dem Bezug zu dem, *was* hier zur Erscheinung gelangt. Nicht jede Sichtbarkeit und Hörbarkeit muß unbegreiflich sein. Die Unbegreiflichkeit besteht darin, daß jenes »absolut *Nichtobjektive*« erscheint. Es ist also der Sachverhalt, daß hier etwas erscheint, was sich seiner Wesensverfassung nacli gerade jedem Erscheinen entziehen müßte, es ist der Widerspruch zwischen Wesen und Existenz, worin das »*Wunder*« der Kunst beruht.

In dem iin vorigen Abschnitt (S. 90) zitierten Passus aus den »Vorlesungen über das akademische Studium« bezeichnet Schelling die Kunst als etwas, »das ebenso unbegreiflich in seinem Ursprung als wundervoll in seinen Wirkungen ist«. Offensichtlichist die Gleichung (das »ebenso ...«) hier das Ausschlaggebende. Es ist eben jenes Widerspriichlicli-Doppeltevon Unleugbarkeit (der Erscheinung) und Unbegreiflichkeit (des Ursprungs), worin die »Wirkung« der Kunst beruht.

Der Fortgang des Satzes über die Kunst als Offenbarung: sie sei »das Wunder, das, wenn es auch nur Einmal existirt hätte ...«, ist nach dem eben Gesagten ungenau. Es handelt sich für Schelling bei der Kunst nicht um ein Wunder, das außerdem noch »existiert«, sondern das Existieren selber, das »Erscheinen«, madit hier das Wunder aus. Der Abschluß des Satzes müßte also – nach dem Vorhergehenden wie auch nach dem Folgenden – genau genommen lauten: »So ist die Kunst ... das Wunder, das, wem auch nur Einmal ein Kunstwerk existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte.«

Einer Verwandtschaft in Wortlaut und Sache wegen erinnern wir hier an eine Bemerkung Goetlies in seinem späteren (1815 veröffentlichten) Aufsatz über Shakespeare. (Zn dem Jugendaufsatz über Shakespeare vgl. S. 67.) Er spricht hier zwar nur vom Thema der Shakespearschen Dramen, aber dieses (den besonderen – je und je »anderen« – »Begriffen« der verschiedenen Dramen gemeinsame) Grundthetna sieht er in dem Gegensatz von »Sollen« und »Wollen«, also jenem Urgegensatz von Freiheit und Notwendigkeit, der nach Schelling aile große Kunst iin Hinblick auf ihre Entstehung bestimmt. Goethe

stellt in dem Aufsatz Shakespeare einer, wie er glaubt, unheilvoll werdenden Tendenz der Romantik gegenüber (einer Tendenz, die er einst, mit seinem früheren Shakespeare-Aufsatz, im Kampf gegen ein umgekehrtes Unheil selbst gefördert hatte). Während nämlich eine einseitige Erhebung der Romantik das individuelle Wollen verabsolutiert (»wodurch ihre starke, derbe, tüchtige Seite verkannt und verderbt wird«), »sollten wir suchen, jenen großen, unvereinbar scheinenden Gegensatz [von »Wollen« und »Sollen«] uni so mehr in uns zu vereinigen, als ein großer und einziger Meister, den wir so höchlich schätzen und oft, ohne zu wissen warum, über alles präkonisieren, das Wunder wirklich schon geleistet hat«. (»Shakespeare und kein Ende«, aus dem II. Stück: »Shakespeare, verglichen mit den Alten und Neusten«; Schriften zur Literatur, Artemis-Ausgabe, Band 14, S. 762f.) Jener »unvereinbar scheinende Gegensatze ist danach vereinigt in dieser Dichtung. Sie hat, in den verschiedensten Dramen mit ihren je eigenen »Begriffen«, jeweils dieses eine Wunder geleistet.

b) Der *Zusammenhang* von »*Offenbarung*« und Wille

Als »Wunder« wird in diesem Aufsatz Goethes – wie in unserem Fall bei Schelling – die Wirklichkeit von etwas unmöglich Scheinendem bezeichnet: eine unerklärliche Erscheinung. (Dabei bedeutet »Unerklärlichkeit« nicht Aufhebung von Denk- oder Naturgesetzen, Zauberei, sondern nur die Unzugänglichkeit des Ursprungs von etwas, das sich in seiner Erscheinung durchaus den Bedingungen alles Wirklichen fügt.) In diesem zwar dialektischen, aber gleichwohl präzisen Sinn einer (ihrem Ursprung nach) unerklärlichen und dennoch unleugbaren Erscheinung jenes »Höchsten« nennt Schelling hier die Kunst die »einzige und ewige Offenbarung, die es gibt«. Damit ist ausgesprochen, was Sclielling als den Wesenszug der Kunst ansieht und zugleich als den Wesenszug ihrer Bedeutung für die Philosophie.

Der exklusive Anspruch, die Kunst sei »die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt«, läßt sich zunächst als eine lediglich andere Formulierung für die Behauptung, daß das Genie »nur in der Kunst möglich« sei (3, 616), verstehen. Als »Genieprodukt« ist die Kunst Offenbarung. Während aber die Exklusivität im Falle des Genie-Begriffs die Kunst nur von anderen menschlichen Leistungen abgrenzt, insbesondere (worauf Schelling am Schluß von § 2 eingeht, 3, 622f.) der Wissenschaft, wird im Falle des Begriffs der »Offenbarung« die Kunst von anderen Bereichen der Wahrheitsfindung abgegrenzt, insbesondere von derjenigen des »Glaubens«, der biblisch-christlichen Offenbarung.

Nach dem eigenen Maßstab dieses »religiösen« Begriffs von Offenbarung kommt der Kunst – zusammen mit anderen »innerweltlichen« Phänomenen – allenfalls die Vorform oder Pseudoform einer »natürlichen Offenbarung« zu. Hier ist also gerade umgekehrt die Verkündigung des Alten und Neuen Testaments die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt. Diese sachliche Exklusivität gründet sich auf eine formale: Es ist eben der spezifische Charakter von »Offenbarung«, was das Christentum von anderen »Religionen« unterscheidet, sei es im neutralen Sinne einer bloßen Gattungsunterscheidung (nach der dein Christentum nocli andere »Offenbarungs(<–Religionen« wie der Islam, an die Seite gestellt werden), sei es in dem engagierten Sinn des einzig wahren Glaubens, wonach die »Offenbarung« nach Form und Inhalt die Wahrheit des christlichen Glaubens zum Unterschied von aller (unwahren oder halbwahren) »heidnischen« Religiosität ausmacht. Christlicher Gehalt und Form der Offenbarung bedingen sich nach dieser Vorstellung wechselseitig.

In diesem biblisch-christlichen und antiheidnischen Sinn gebraucht Schelling den Begriff der »Offenbarung« selber in seinem Alterswerk. Die »Philosophie der Mythologie« behandelt die mythisch-heidnische Religion, die »Philosophie der Offenbarung« den Gegenstand des christlichen Glaubens.

Diese Unterscheidung von allgemein-natürlicher und spezifisch-christlicher Offenbarung reicht aber nicht zu, um Schellings Bestimmung der Kunst als »Offenbarung« und den darin liegenden Kern ihrer Bedeutung für die Philosophie zu umgrenzen. Es wäre nichts gewonnen, wenn wir sagten: Schelling setzt um 1800 die Kunst an die Stelle, wo sonst die Heilsereignisse –, das Genie an die Stelle, wo sonst die Religionsstifter stehen. Und es wäre erst recht nichts gewonnen, nicht einmal etwas gedacht, wenn wir sagten, er habe hier statt eines »religiösen« einen »ästhetischen« Offenbarungsbegriff. Es gilt vielmehr, die eigentümliche Verknüpfung des biblisch-cliristliclien Offenbarungs*begriffes* mit einer »heidnischen« (genauer: griechischen) Erfahrung von Kunst im Transzendentalsystem zu sehen.

Wir heben zunächst denjenigen Grundzug heraus, in dem Schellings Bestimmung des »*Genieprodukts*« als Offenbarung mit seinem späteren biblisch-cliristliclienOffenbarungs-*Begriff* – unabhängig von dem verschiedenen Sachbezug – übereinkommt (b), erläutern d a u die auch vom Spätwerk vertretene Möglichkeit, diesen Begriff – neben »Religion« (und »Philosophie«) – auf die Sache der Kunst anzuwenden (c und d), und fragen zuletzt nach dem Grund der *Exklusivität* der Kunst als »einziger Offenbarunga im Transzendentalsystem (e und f).

Die formale Bestimmung des »Wunders der Kunst«: eine Erscheinung zu sein, die als solche unleugbar, ihrem Ursprung nach aber unerklärbar ist, findet sich – trotz des anderen Sachbereiches – wieder in der Erläuterung des Begriffes von »Offenbarung<die Schelling in seiner »Philosophie der Offenbarung« gibt. (Einleitung zum zweiten, »speziellen« Teil; 24. Vorlesung, 14, 3–14.)

Schelling bestimmt hier »Offenbarung« aus der besonderen Art des Wissens, das ihr zugehört. Das durch Offenbarung vermittelte Wissen unterscheidet sich danadi von jedem Wissensinhalt, für den die (neuzeitlich-kantische) Definition der Erkenntnis als Einsicht in die Notwendigkeit eines Sachverhaltes zutrifft. So besteht im Falle der Naturerkenntnis der Schritt von einer bloßen Wahrnehmung zur Erkenntnis im Bewußtsein einer *Gesetzmäßigkeit*, der der wahrgenommene Vorgang gehorcht. Diese Gesetzmäßigkeit selbst ist nicht wahrnehmbar, icli muß sie schon im voraus, a priori, wissen. Ich kann das Wahrnehmbare nur erkennen, wenn ich es in ein solches Vorwissen einfügen kann. Im Unterschied zu diesem, grundsätzlich aus »mir«, dem erkennenden (transzendentalen) Subjekt, erzeugten Wissen, »verbinden« – nach Schellings Erklärung – »die wahren Offenbarungsgläubigen mit dem Begriff von Offenbarung die Vorstellung, daß die Gegenstände derselben solche seyen, von welchen man nicht nur keine Wissenschaft *habe* [wie bei d e i n gewöhnlichen Wissen], sondern die man schlechterdings nicht wissen könnte OHNE die Offenbarung* (14, 4). Diesem, nach seiner Ansicht allgemein-theologischen, Sinn des Begriffes »Offenbarung«stimmt Sclielling zu (14, 5): »Hier wird also die Offenbarung zunächst als eine eigne und besondere Erkenntnißquelle bestimmt.«

Und er geht über diese »zunächst« gegebene, nur abgrenzende B e stimmung des Offenbarungswissens als eines anderen als des üblichen Wissens noch hinaus, indem er auch den eigenen *Grund* dieser Andersartigkeit angibt. Er erinnert dazu an das – seine ganze Spätphilosophie beherrschende – Problem des Verhältnisses von Wissen und Weltschöpfung (vgl. das Schelling-Buch von W. Schulz). Die Philosophie kann erklären (was Schelling in unendlich diffiziler Weise tut), wie Gott zur Scliöpfung der Welt kommen *kann*, inwiefern »in ihm eine Möglichkeit ist, Hervorbringer eines von ihm verschiedenen Seyns (Schöpfer) zu seyn«. (Insofern kann sie das Vorhandene, wenn es vorhanden ist, begreifen.) Sie kann aber nicht erklären, daß Gott die Welt hervorgebracht hat; sie kann niclit den Schritt von der Möglichkeit zur Wirklichkeit erklären. »Dieß würden wir uns doch niemals einbilden anders zu wissen als eben dadurch, *daß* er wirklich geschaffen hat, durch die Tliat, durch das wirkliche Vorhandenseyn eines von ihm verschiedenen Seyns« (14, 7).

Was ist hier der Angelpunkt des Unterschiedeszwischen den beiden behaupteten Weisen des Wissens? Schelling spricht ihn aus, wenn er die eben zitierte Erklärung einleitet: »*Daß* Gott Scliöpfer seyn wollte, dieß wiirden wir uns doch niemals einbilden anders zu wissen als eben dadurch, daß er wirklich geschaffen hat …« (a.a.O.). Wäre nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Wirklichkeit der Schöpfung »a priori« (als etwas Notwendiges) zu begreifen, dann bliebe kein Raum mehr für den Willen Gottes. In diesem Grund der Schöpfung, dem Willen, liegt aber nicht eine nebensächliche Eigenschaft, sondern das Wesen Gottes als des »Schöpfers«. Der Begriff der Offenbarung entspricht unmittelbar dem Begriff des liochsten Seienden als des Allmächtigen.

Das »im eminentesten Sinn – ohne Offenbarung – schlechterdings nicht zu Wissende« ist der »göttliche Wille« (14, 10). »Dieser Wille ist [wir dürfen hinzufügen: eben *als* Wille] das Geheimniß κατ' ἐξοχήν, und die Offenbarung im höchsten Sinn, von der wir allein reden, ist die Offenbarung dieses Willens. Kein Wille aber offenbart sich anders als durch die That, durch die Ausführung« (a.a.O.).

Der Philosophie der Offenbarung erwächst daraus die Aufgabe, eben diese Unvordenklichkeit aufzuzeigen, gerade dies als »zu Begreifendes« anzusehen, daß die »That«, um die es sich hier handelt, »Entschluß« »des freiesten Willens ist«. Die Philosophie »wird ihr Geschäft darein setzen, zu zeigen, daß die Offenbarung nicht ein noth-

wendiges Ereigniß, sondern die Manifestation des allerfreiesten, ja persönlichsten Willens der Gottheit sey« (14, 11f.).

Die Bedeutung, in der hier von »Offenbarung« die Rede ist, läßt sich demnach in der doppelten Weise kennzeichnen: Es handelt sich einerseits, von der Erscheinung her gedacht, um die »That« eines Willens, die als solche nicht aus etwas – sei es zeitlich, sei es wesensmäßig – Vorausliegeiidcm (einer positiven *Bedingung*) erklärbar ist. Es handelt sich andererseits, von diesem Grund her gedacht, nm eine »That«, ohne die (wie immer sie, ob als Logos oder Mythos oder Schönheit, sachlich verstanden werden mag) der Wille, eben weil er Wille, eben weil er absoluter Anfang ist, unbekannt bliebe.

Was Sclielling hier, wenn auch ohne geschichtliche Reflexion, darlegt, ist der Zusammenhang des biblischen Begriffs der Offenbarung mit dem biblischen Begriff Gottes als der (im Hinblick auf ihn selbst) höchsten Macht und des (im Hinblick auf die Dinge) Schöpfers. Dieser Zusammenhang blieb, sich selber darin neu aktualisierend, auch noch bestimmend für den neuzeitlichen Symbol-Begriff. Die spezifisch neuzeitliche Ausprägung eines biblisch-christlich vorgeprägten Zusammenhangs im Gedanken einer symbolischen Erkenntnis sei durch einen Hinweis auf den Denker, der diesen Erkenntnisbegriff philosophisch begründet hat, den – zu Sclieliings Zeit nahezu unbekannten[26] – Kardial *Nikolaus von Cues* erläutert.

Der Gedanke einer *symbolischen* Erkenntnis des wahrhaft Seienden (der Gedanke der »aenigmatica scientia«) entsteht für Cusanus aus eben dem Problem, das am Ausgang der neuzeitlichen Philosophie Schellings Denken beherrscht: nämlich wie das seiner Wesensform nach »unendliche« (Schelling: »ungegenständliche«) höchste Seiende dennoch *gewußt* werden kann. (Besonders klar dargelegt ist dieses Problem bei Schelling in dem Erlanger Vortrag »Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft« von 1821.)

»Symbolisch« ist die hier allein mögliche Erkenntnis im Sinne des Titels von Cusanus' erstem Hauptwerk (von 1440): als eine »docta ignorantia«, ein nichtwissendes Wissen (die wörtlich gleiche Bestimmung, wie sie Schelling in dem Erlanger Vortrag gibt).

Den *Grund* dieser Problematik entwickelt Cusanus in dem Hauptwerk seiner letzten Jahre: »*De beryllo*« (von 1458), in dem er (auf Wunsch eines auf Erläuteruiig seines bisherigen Denkens dringenden Mönclisordens, dem Kloster von Tegernsee) seine Position ausdrücklich von dem Aristotelismus der noch herrschenden Scholastik und dem Platonismus der beginnenden Reiiaissance abgrenzt. Als Kernpunkt seiner Konzeption erscheint dabei der Begriff von Offenbarung (»manifestatio«) als der Bekundung des an ihm selber unbegreiflichen göttlichen Willens (besonders in den Kapiteln 3, 23, 29, 31 und 36).[27] Cusanus erklärt: »Es gibt für alle Werke Gottes keinen Grund: Warum der Himmel Himmel und die Erde Erde und der Mensch Mensch ist, dafür gibt es keinen Grund als den, daß der, der sie geschaffen hat, es so gewollt hat.« (Dico ... quod omnium operum Dei nulla est ratio: scilicet cur caelum caelum et terra terra et homo homo, nulla est ratio nisi quia sic voluit, qui fecit. Kap. 29; zit. n. d. Cusanus-Ausgabe der Heidelberger Akademie, XI, I, S. 38, Z. 10–13.) Wenngleich so der Grund des Schaffens unerklärlich bleibt, so ist er doch nicht unerkennbar. Das Geschaffene ist gerade darum da – Cusanus vergleiclit luer die Werke Gottes mit der Sprache –, um die intentio des Schöpfers erkennbar zu machen. »Offenbarung aber hat den Sinn: ein Wollen offenbar zu machen.« (Est autem intentionis causa manifestatio. Kap. 31; a.a.O., S. 40, Z. 20; Übers. nach K. Fleischmann, Philos. Bibl. Nr. 217, 1938, S. 114.) in den Sinnendingen (sensibilia), dem Geschaffenen, »steht das Wollen der göttlichen Vernunft in sinnfälligen Bildern beschrieben, und dieses Wollen ist die Selbstoffenbarung Gottes, des Schöpfersu. (... in quibus est intentio divini intellectus in sensibilibus figuris descripta, et est intentio ipsius Dei creatoris manifestatio. Kap. 36, S. 49, Z. 8–10.)

Der Wesensgrund der Offenbarung liegt also in der *Grundlosigkeit* des (göttlichen) Willens. Ausdrücklich stellt Cusanus diese Willensverfassung Gottes als des Schöpfers in ihrer Überlegenheit über jede – dem menschlichen Denken prinzipiell zugängliche – Notwendigkeit heraus: Der »erste Ursprung« ist »unbedingt« und insofern »über alles Irdische erhaben, da er nicht verstofflichter Ursprung ist wie die Natur, die als Notwendigkeit wirkt, vielmehr Ursprung dieser Natur ist. Und so ist er übernatürlich und frei, da er aus eigenem Willensentschluß alles schafft.. . So selien wir die ganze Schöpfung als Wollen des allmächtigen Willens.« (licet sit [primum principium] absolutum et superexaltatum, cum non sit principium contractum ut natura, quae ex necessitate operatur, sed sit principium ipsius naturae et ita super-

naturale, liberum, quod voluntate crcat omnia ... Omnis igitur creatura est intentio voluntatis omnipotentis. Kap. 23, S. 29, Z. 14–17, 20f.; Übers. nach Fleischmann.)

c) Der Mensch als »*Werkzeug*« der Offenbarung

Was helfen nun diese Hinweise auf den Zusammenhang zwischen der Konzeption Gottes (des »Urseyns«) als Wille mit dem Begriff der Offenbarung für unsere Betraclitung voii Schellings Konzeption der Kunst als »Genieprodukt«?

Eine Antwort darauf aus dein Standpunkt der Spätphilosophie stellt der – schoii mehrfach (zuletzt S. 82) erwähnte – Abschluß von Schellings Überblick über seine Jenaer Philosophie in den Vorlesungen über die »Geschichte der neueren Philosophie« von 1821 und 1827 dar (10, 117f.). Zwar geht es liier nicht mehr, wie im Transzendentalsystem, um die Exklusivität der Kunst als einziger Offenbarung, wohl aber um den Zusammenhang zwisclien dem geschilderten Begriff von Offenbarung und der Sache der Kunst überhaupt.

Sclielling verbindet in diesem Riickblick auf die Transzendental- und Identitätsphilosophie das prinzipielle – sein Denken zu allen Zeiten beherrscliende – Problem: wie das seineni Wesen nach »nie Objekt werden könnende« absolute Subjekt in ein »Verhältniß zum menschlichen Bewußtseyn« gelangen kann, mit der damals gesuchten Lösung in den Gestalten von Kunst, Religion und der Philosophie selbst.

Nach der genannten Formulierung des abschließenden *Problems* bezeichnet Schelling hier zunächst die *formale* Möglichkeit einer Antwort (diesen Gedanken kennen wir bereits aus der – noch späteren – »Philosophie der Offenbarung*): Wenn jenes absolute Subjekt »nie zum Objekt werden« kann, »sondern als herrschend iiber allem stehen« bleibt, »so läßt sicli kein weiteres Verhältniß zum menschlichen Bewußtseyn als das der bloßen Manifestation denken.<<

Der Ausdruck »Manifestation« fällt hier also als Antwort auf die – widersprüchliclie – Forderung, daß etwas *bewußt* werden soll, das nicht Objekt sein kam. Damit ist über den Ausdruck »Manifestation« vorerst nur das Negative gesagt: daß er eine solche Art von Erscheinung meint, die etwas anderes ist als ein bloßer Gegenstand.

Doch Sclielling gibt an dieser Stelle auch eine positive Erklärung des Begriffes »Manifestation«: »Was sich bloß maiiifestirt, wirkt nicht unmittelbar, sondern durch ein anderes hindurch.« Entscheidend ist an dieser Erklärung der »Manifestation« offensichtlich der – aus der Fragestellung resultierende – Sachverhalt: daß etwas Subjektives sich nur zeigen kann, wenn das Zeichen iiber sich selber limausweist, wenn es sich also ausdrücklich als Zeichen zu verstehen gibt. (Auf diesen Sachverhalt werden wir bei der Erläuterung von Scheilings Darlegung der »Wirkung«der Kunst in dem folgenden Kapitel eingehen.) Dieses »*Andere*«, das nicht das *Sich*-Manifestierende, das Subjekt der Manifestation, ist, sondern dessen Vermittlung, wird nun – ganz iin Sinne von Schellings Genie-Begriff aus dem Transzendentalsystem, und obwohl Schelling hier, wie der Fortgang zeigt, außer der Kunst auch die Religion und die Philosophie selbst vor Augen hat – als das »menschliche Selbst« begriffen, das sich damit »als Werkzeug oder Organ jenes Höchstens verhält.

Bevor wir zu Schellings Erklärung, wie nun diese Manifestation des Höchsten durch die Kunst geschieht, übergehen, halten wir hier fest, daß Schelling in diesem – gleiclizeitig mit dem Erlanger Vortrag verfaßten[28] – Rückblick auf die Frühphilosophie den transzendentalphilosoplusclien *Begriff* des kunstschaffenden Menschen als eines Vermittlers zwischen dem wahren Subjekt der Kunst und seiner »Wirkung« bekräftigt. Wenn die Kunst »Offenbarung«»jenes Höchsten« ist (wie der Satz aus dem Transzendentalsystem sagt), dann ist der Künstler in einem entschiedenen Sinn das Andere zu dem, was sich da offeiibart. Die Kunst ist – definitiv – nicht Ausdruck des Künstlers.

Daß dieser Begriff des Künstlers als eines Vermittlers, trotz der Rede vom »Werkzeug oder Organ« nicht das Geringste mit einer okkulten »Medium«- oder einer schwärmerischen »Sprachrohr«-Vorstellung, mit einer Ansicht also vom Künstler als einer passiven Membrane, einem willenlosen Werkzeug, zu tun haben kann, ist bei dem Autor der »Untersuchungen iiber das Wesen der menschlichen Freiheit* zu erwarten. Das menschliche Selbst wird hier in dem gleichen Sinn als »Werkzeug« des absoluten Selbstbewußtseins verstanden, wie in dem Erlanger Vortrag der Mensch gerade in der äußersten, zum Unischlag in die Selbstnegation führenden, Steigerung seiner Wissensfähigkeit die absolute Selbsterkenntnis vermittelt. Daß sich ebenso schon für

Schellings Kunstbegriff im Transzendentalsystem eine passive Vorstellung der Vermittler-Funktion des Menschen verbietet, wird die Betrachtung von Schellings Deutung des Bezuges zwischen Intuition und Reflexion (im folgenden Abschnitt) zeigen.

Wir kehren zu der Frage zurück, wie Schelling aus dem Gedanken, daß das Höchste, als das Nichtobjektive, sicli *nur »manifestieren«* könne, zur Kunst gelangt. Der Unterschied der Manifestation zu einer Objektivation liegt darin, daß im Falle der Manifestation jenes aabsolut Subjektives als solches, als Subjekt, zur Erscheinung, in den Status der Erkennbarkeit, gelangen soll. Nun besagt (nach dem idealistischen Begriff) »Subjekt« niclit lediglicli: Gegensatz zu Objekt, sondern selbstseiender *Grund* alles Objektiven. Das Erscheinen als Subjekt würde also heißen: Erscheinen als das, was allem Objektiven überlegen ist. Schelling erklärt hier, daß dies in einem zweifachen Sinn der Fall sei: einmal im Sinne der liervorbnngenden Macht (das Hervorbringende ist dem Hervorgebrachten überlegen), und sodann im Sinne der erhaltenden Macht (das unvergänglich Ordnende ist dem vergänglich Geordneten überlegen).

In dem ersten Fall nun, »als Hervorbringendes«, so erklärt Schelling in den Münchener Vorlesungen, wird jenes Höchste »sich im Menschen manifestiren ebenfalls durch Hervorbringung, reale Produktion; es wird sich zeigen 1. als das [was] Macht über den Stoff, über die Materie hat, sie bewältigen und zwingen kann, der Ausdruck des Geistes, ja der liöchsten Ideen selbst zu seyn – so weit geht die bildende Kunst bloß als solche, aber 2. in der Poesie, welche von der bildenden Kunst vorausgesetzt wird, ... wird es sich manifestiren als Geist, welcher Gewalt hat, auch den Stoff selbst hervorzubringen oder zu schaffen*(10, 117f.).

Wir heben, ohne schon auf das hier bezeichnete Verhältnis zwischen bildender Kunst und Dichtung einzugehen, nur den Gedanken heraus, auf den es Schelling an dieser Stelle ankommt. Indem die Kunst den Stoff verwandelt oder sogar selbst liervorbringt, zeigt sich am Stoff (an der Grundbedingung alles Zeigens) das, was Macht über den *Stoff* hat.

Schelling verdeutlicht diese Verfassung der Kunst als Manifestation, indem er den Unterschied zu aller anderen Objektivität, also zu Natur und Geschichte, angibt. Dabei begreift er das Spezifische der bildenden Kunst aus der Dominanz des Verhältnisses zur *Natur*, das Spezifische der *Dichtung* aus der Dominanz des Verhältnisses zur Geschichte. (Auch hier brauchen wir auf die Differenzierung selbst nocli nicht einzugehen, da uns jetzt, ebenso wie Schelling an dieser Stelle, das der bildenden Kunst und Dichtung Gemeinsame – das Verhältnis zur Objektivität überhaupt – beschäftigt.)

Im ersten Fall, der bildenden Kunst, besteht die »höchste Wahrheit und Trefflichkeit« »nicht in der bloßen Übereinstimmung mit dem Geschöpf oder geschöpflichen Vorbild, sondern darin, daß der Geist der Natur selbst es hervorgebraclit zu haben scheint«. In einem bedeutenden Werk der bildenden Kunst »offenbart sich also eine Thätigkeit, die selbst niclit mehr geschöpflicher Art ist, sondern in der man den Schöpfer selbst zu sehen glaubt« (10, 118). Warum ein bedeutendes (ein »treffliches«) Werk der bildenden Kunst so erscheint, beschäftigt uns später. Hier interessiert uns Schellings Erklärung, was da erscheint. Es ist die hervorbringende Tätigkeit, die aller Objektivität zugrundeliegende »Macht«, was an dem Kunst*werk* und als Werk, also an einem (kraft seiner »Stofflichkeit«) objektiven Gebilde erscheint. An einem »Geschöpf« (etwas Hervorgebrachtem) »offenbart« sich die – selbst nicht mehr geschöpfliclie – Schöpfungsmacht.

Im Hinblick auf den Bezug der Kunst zu dem anderen Bereicli der Objektivität, der Geschichte (der Wechselwirkung von Mensch und Natur), heißt es dann von der Dichtung, insbesondere deren – nach Schellings Ansicht – höchster Ausprägung, der Tragödie: »In den Stürmen blind gegeneinander wütender Leidenschaften, wo für den Handelnden selbst die Stimme der Vernunft verstummt, und Wilikür und Gesetzlosigkeit immer tiefer sich verwickelnd zuletzt in eine gräßliche Nothwendigkeit sicli verwandeln – mitten unter allen diesen Bewegungen erscheint der Geist des Dichters [der Geist, der den Dichter beseelt], als das stille, allein noch leuchtende Licht, als das allein oben bleibende, in der heftigsten Bewegung selbst unbewegliche Subjekt, als weise Vorsehung, welche das Widerspruchvollste docli zuletzt zu einem befriedigenden Aiisgang zu leiten vermag« (a.a.O.).

Wir betonen nochmals, daß es uns hier allein auf das – in seiner inneren Struktur erst im folgenden Kapitel (im Falle der Tragödie: bei der Betrachtung von Schellings Begriff des »Erhabenen«) zu

erläuternde – Moment der *Manifestation* im Unterschied zu jeder anderen Art von Objektivität – wie sie als Natur und Geschichte bekamt ist – ankommt. In der Kunst (der bildenden speziell) *erscheint* der die Natm hervorbringende, aber in ihr verborgene, »Geist«; in der Kunst (der Dichtung speziell) *erscheint* die, in den Zufällen der Geschichtsereignisse selbst verborgen bleibende, Macht, die sie steuert. (So etwa bei Shakespeare als Einsicht in die Schicksalhaftigkeit des menschlichen Daseins überhaupt: durch die Art, wie die Dichtuiig historische Begebenheiten in ihrem Zusammenhang niit den Charakteren der Handelnden darstellt; oder gar bei Calderon, wo in einer »wunderbaren« Fiigung menschlicher Geschicke durch die Dichtung eine – in christlicher Gläubigkeit gegründete – Vorsehung offenbar wird. Vgl. zu Calderon außer den entsprechenden Partien in den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst auch Schellings Brief an A. W. Schlegel vom 21. Oktober 1802, Plitt I, 425f.)

d) Kunst und Religion

Mit diesem Gedanken, daß die Kunst durch eine bestiminte Verwandlung des Objektiven *an* diesem die in seiner Hervorbringung und Erhaltung beruhende *Subjektivität* manifest macht, lassen sich die Münchener Vorlesungen unmittelbar zur Erläuterung des Begriffs der Kunst als Offenbarung, wie ihn Schelling im Transzendentalsystem entwickelt, heranzicheii. Doch ist damit *nicht* die im Transzendentalsystem behauptete Exklusivität der Kunst erklärt. Dieser Anspruch wird in den Münchener Vorlesungen (ebenso wie bereits im Verlauf der Identitäts-Periode)niclit mehr erhoben. »Manifestation« als »Wirkung durch ein anderes hindurch« sieht Schelling *hier* in *»drei Gestalten"* möglich, die unter sich in dem dialektischen Verhältnis von Gegeiisatz und Vermittlung stehen. Der Grund dazu liegt in dem Wesensverständnis des absoluten Subjekts als absoluter *Freiheit,* d. h. in der Konsequenz, iii der Schelling mit dem Willensbegriff des Absoluten Ernst macht.

Würde die absolute Subjektivität, das »Höchste«, sich lediglich als Macht des *Hervorbringens* (als Schöpfungsmacht) offenbaren, daim bliebe dainit noch unentschieden, ob es in einem *letzten* Sinn (in einem Sinn, den nach Schellings Ansicht Hegel vertreten hat) nicht doch unfrei ist: nämlich darin, daß es *überhaupt* schaffen, die Welt hervorbringen *muß.* Wenn es *absolute* Freiheit ist und also, worauf es ja bei der Offenbarung allein ankommt, sich *als* absolut frei offenbaren wollte, dann müßte es zu erkennen geben, daß es auch noch im Hervorbringen, d. h. in der Betätigung seiner Schöpfungsmacht, *frei* ist. Deutlicher gesagt: es müßte zu erkennen geben, daß es auch *nicht* hervorbringen kann, daß es die Welt *nicht* hätte schaffen müssen. (Vgl. die Äußerung dieses Gedankens in dem Erlanger Vortrag: 9, 219f.)

Diese Überlegenheit, diese – auch noch in Bezug auf das Schaffen selbst bestellende – Unabhängigkeit von allem »Seyenden«, offenbar zu machen, ist nach den Münchener Vorlesungen die Sache der *»Religion«.* Die »Religion« geht, zum Unterschied von der Kunst, nicht darauf aus, »ein *Seyn,* sondern im Verhältniß zu jenem höchsten Subjekt alles Seyende als nicht seyend zu setzen. Hier offenbart sich jenes höchste Subjekt eben als das, wogegen alles in nichts versinkt...« (10, 118). Schelling setzt noch erläuternd hinzu: »... als solches offenbart es sich in der Begeisterung jener sittlich-religiösen Heroen, durch welche die Menschheit selbst verherrlicht und als göttlich erscheint.«

Dieser konkrete Teil der Erklärung hilft den Grundgedanken zu verstehen. Die »Religion« offenbart die Überlegenheit des absoluten Subjekts iiber alles »Seyn« schlechthin in der Gestalt des Opfers: in dem als Rückgabe an die Gottheit verstandenen und vollzogenen *Aufgeben* des Seins, sei es der Lebens-Mittel oder des Lebens selbst. (Der »religiöse Heros«, der »Heilige«, ist seinem Wesen nach »Märtyrer«: Zeuge des Unsterblichen in der »Begeisterung«, mit der er das Sterben erträgt.)

Auf die »dritte Gestalt«, die diese beiden, unter sich entgegengesetzten Manifestationsweisen wiederum »vermitteln« soll, nämiich die Philosophie selbst – Schelling verweist auf die gleichermaßen »ursprüngliche Begeisterung« von Homer und Plato (10, 119) –, brauchen wir hier nicht einzugehen. Was uns im gegenwärtigen Zusammenhang interessiert, ist die Frage, welches Licht aus der Entgegensetzung der Kunst zur »Religion«, wodurch die Kunst in ihrer Manifestationsfunktion scheinbar auf die eine *Seite* verwiesen wird, auf die Kunst selbst fällt.

Zunächst ist klar, daß *eines* für beide »Gestalten« bestehen bleibt: daß nämlich Manifestation *überhaupt* iii der Dialektik von Erkennbar-

keit (Objektivität) in der Form und Negation der Objektivität iin Inhalt besteht. Der Unterschied liegt nur in der Verschiedenheit der Richtung: Die Kunst negiert ihre eigene Objektivität, indem sie die »schaffende Kraft«, **aus** der sie hervorgegangen ist, als solche zur Erscheinung bringt; der »Heilige«negiert die Objektivität, indem er sie – innerlich und äußerlich – verläßt. In beiden Fällen »erscheint« – schematisch ausgedrückt – das Niclitobjektive am objektiven, indem die *Schwelle* zwischen beiden »Seiten« markiert wird; in dein einen Fall im Sinne der Geburt, in dem anderen im Sinne des Sterbens; in beiden Fällen als Akt der *Verwandlung.*

Worauf nun jeweils der Akzent liegt, welche von beiden »Richtungen«dominiert, für die andere den Maßstab abgibt, das ist eine Frage der *Situationsbezogenheit* aller »Offenbarung«. Ohne diesen Hintergrund hier näher zu behandeln, fragen wir lediglich, wie es mit dem genannten Verhältnis der beiden Manifestations-»Gestalten« im Hinblick auf die *Problembewegung* des Transzendentalsystemsstellt.

Die Situation, die das Auftreten »sittlich-religiöser Heroen« möglich macht, die Offenbarung also der *Unabhängigkeit* des Göttlichen von der »Welt«, ist dann gegeben, wenn sich die Vorstellung des »Höchsten« – im Bewußtsein der Menschen – mit der »Welt«zu vermischen droht, die Situation also, *gegen* die jeweils die Propheten und die »prophetischen« Religionen ihren Kampf geführt haben. Wenn aber, wie sich dies im Thema von Scliellings Transzendentalsystem ausspricht, gerade der *Bezug* zwischen »jenem höchsten Subjekts und der »Welt« (der Wirklichkeit von Natur und Geschichte) das *Fragliche* ist, also nicht eine Vermischung, sondern die *Trennung* zwischen »Welt« und »Gott«das Bedrohliche, dann wäre mit einer Offenbarung der »*Transzendenz*« als solcher nichts gewonnen. In *dieser* Lage kann tatsächlich nur ein »*Zusammentreffen*« »der im Produciren der Welt geschäftigen Thätigkeit mit der, welche im Wollen sicli äußert«, (3, 349) das »Höchste« zur Erscheinung bringen. Wenn es darum geht, die *Übereinstimmung* der menschlichen Bestrebungen mit der ihr scheinbar widerstreitenden Gesetzlichkeit von Natur und Schicksal offenbar zu machen, dann kann dies nur als Produktivität, in der *Kraft der Verwirklichung,* stattfinden, in einer Erscheinung also, wo das »menschliche Selbst« sich *dergestalt* als »Werkzeug oder Organ jenes Höchsten verhält«,daß es nicht, wie der antike Heros, handelnd, oder der christliche Heilige, leidend, sondern »werktätig« ist, daß es also jenes Höcliste niclit als ordnungsstiftenden Geist oder als die Macht von Gericht und Gnade, sondern als Schöpfungskraft den anderen Menschen vermittelt.

Die Behauptung von der Exklusivität der Kunst läßt sich also gewiß nicht in einem überzeitlichen Sinn aufrechterhalten, wohl aber der Lage gegenüber, aus der heraus Schelling hier von ihr spricht.

Eine andere Frage ist es, wieweit der *Begriff von Offenbarung,* so wie er sich im Laufe der Geschichte gebildet hat und so wie er von Schelling verstanden wird, von sich aus dein *Phänomen der Kunst* in besonderem Maße zuneigt oder nicht. Diese Frage wiirde zuletzt auf einen Vergleich von kultisch-mythischer Epiphanie und prophetisch-geschichtliclier Eschatologie hinauslaufen und auf eine Untersuchung der vielfältigen Verbindungen und Verwandlungen dieser beiden Ursprünge des Begriffes und der Erfahrung von Offenbarung. Das kann hier nicht unsere Aufgabe sein. Wir geben lediglich zwei Hinweise auf ein überliefertes Verständnis von Offenbarung als Kunst und Kunst als Offenbarung, auf das Schelling ausdrücklich eingeht, und das sich bei ihm erneuert.

Das eine ist der von Herodot geäußerte Gedanke, Homer und Hesiod hätten den Griechen das Bild ihrer Götter geschaffen, das zweite die an den olympischen Zeus des Phidias geknüpfte spätantike Vorstellung, wonach auch der bildende Künstler, kraft eigener Produktivität, das Höchste offenbaren könne. Die Äußerung Herodots wird von Schelling in seiner »Philosophie der Mythologie« eingehend interpretiert (e); der zweite Gedanke bildet, wenn auch ohne ausdrücklichen Bezug auf Phidias, in einer neuen Wendung, die ihm Scheliing gibt, die Grundlage der Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« (f und g).

e) Der Dichter (Homer im Urteil des klassischen Griechentums)

Von der Äußerung Herodots (II, 53), die zumeist in der gekürzten und indirekten Form: Homer und Hesiod hätten den Griechen ihre Götter geschaffen, wiedergegeben wird, handelt Schelling in der ersten Vorlesung seiner »Philosophie der Mythologie« (11, 3–25), am Beginn der »historisch-kritischen Einleitung«, in der er sich mit den verschie-

denen bisherigen Ansichten von der Mytliologie auseinandersetzt. Der Zusammenhang, aus dem heraus er auf diese »berühmte und viel besprochene Steile des Herodotos« (11, 15) zu sprechen kommt, ist seine Kritik der »*poetischen Ansicht*« der Mythologie (worin Sclielling die älteste der Mythos-Deutungen sielit). Nach dieser Ansicht sind die »mythologischen Vorstellungen«Dichtung; und »Dichtung« wird dabei verstanden als *Erfindung*. Dichtung gilt als »der natiirliclie Gegensatz von Wahrheits (11, 10). Von dieser ersten Ansicht unterscheidet Schelling als eine zweite und spätere die »*allegorische*« (11, 26ff.). Diese spricht der Mythologie zwar Wahrheit zu, aber nur in uneigentlicher Form – z. B. als »Personifikation« (11, 28) –, in einer Form also, die, wenn man das Wahre (das eigentlich Gemeinte) rein erhalten will, eine Entmythologisierung verlangt.

Diese, die »allegorische«, Ansicht von der Mythologie, lehnt Schelling, wie der Fortgang der historischen Einleitung und seine eigene philosophische Deutung der Mythologie zeigeii, ganz ab. Von der ersten dagegen, der »poetischen«, sagt er, sie enthalte, obwohl sie doch das Gegenteil von Wahrheit zu implizieren scheint (also das Gegenteil dessen, worauf es Schelling ankommt), bereits »unstreitig das Richtige«. Sie erlaube nämlich, »die Mythologie durcliaus eigentlich zu nehmen«. Sie hat nur, unreflektiert hingenommen, den Nachteil, mehrdeutig und mißverständlich zu sein. So braucht sie zwar nicht (wie die »allegorische« Auffassung) bestritten zu werden, aber sie bedarf einer *Erklärung* (10, 15).

Dabei muß sogleich betont werden, daß Erklärung hier allein auf die bestimmte Ansicht von Mythologie gerichtet ist, und nicht etwa auf die Mythologie selbst. Schelling will hier lediglich, im Sinne dieser ganzen historischen Einleitung in die Mythologie, ausmitteln, was sich über das »Verhältniß der Poesie zur Mythologie geschichtlich erkennen läßt« (a.a.O.), – uni damit den Weg zu der späteren philosophischen Interpretation der Mythologie frei zu machen. Für unseren Zweck ist aber gerade das, was Schelling über das »Verhältniß« der Poesie (und damit der Kunst) zur antiken »Götterlehre« (also einer geschichtliclien Vorstellung des »Höchsten«) sagt, von Belang.

Er stellt zunächst fest, die geforderte Erklärung jener »poetischen« Ansicht würde ran Bestimmtheit gewinnen, wenn man, statt bloß im allgemeinen Poesie in der Göttergescliiclitezu sehen, bis zu wirklichen einzelnen Dichtern herabstiege«. Man soll sich also aii die konkreten »Urheber« der Mythologie halten, wenn man die Rolle der Poesie bestimmen will: so wie eben Herodot »nicht von den Dichtern überhaupt, aber von Hesiod und Homer sagt: diese sind es, die den Hellenen die Tlieogonie gemacht haben«. (οὗτοι δέ εἰσι οἱ ποιήσαντες θεογονίην Ἕλλησιν. II, 53, 2; von Schelling in der Anmerkung zitiert, 11, 15.)

In Bezug auf diesen konkreten Fall: Homer und Hesiod, also die ältesten griechischen Dichter, und diese genauere Bestimmung: das »Machen« der »Göttergeschichte«, stellt Schelliig nun die Frage, was damit gemeint sein kann. Schellings Erklärung gliedert sich so, daß er zunächst den Sinn des *Gegenstandes* dieser Äußerung Hesiods, den Sinn von »Theogonie«genauer bestimmt, und darauf, in der Orientierung an diesem Gegenstand, eine aus drei Schritten bestehende Erläuterung des ποιεῖν,des »Machens«, gibt.

Schelling beginnt mit einer Feststellung, die sich auf das lustorische Faktum bezieht. Auf keinen Fall können »die Götter überhaupt von den Beiden erfunden seyn«. »Der Geschichtsschreiber kann nicht so verstanden werden, als ob Griechenland erst seit Homers und Hesiods Zeiten Götter kenne.«Homer selber kennt ja schon »Tempel, Priester, Opfer und Altäre der Götter, nicht als etwas Neuentstandenes, sondern als etwas eigentlich Uraltes«. Dieses historische Faktum besagt – als Voraussetzung jeder weiteren Auslegung der Herodotstelle –: Homer hat die Götter, »als Wesen von religiöser ... Bedeutung, nicht erfunden, sondern gefunden* (11, 16).

Dieses *Faktum* ist nun mit Herodots *Äußerung* durchaus zu vereinbaren, wenn inan beachtet, daß Herodot »in der Tliat nicht von den Göttern überhaupt, sondern von der Göttergeschichte« spricht. Dieser Kernpunkt seiner Äußerung wird von Herodot selber »näher erklärt«. Schelling gibt die ganze Stelle, aus der jener Satz über das »Machen der Göttergeschichte«stammt, wieder: »Woher ein jeder Gott stamme, oder ob sie alle von jeher gewesen, dieß werde so zu sagen erst seit gestern oder eliegestern gewußt, nämlich seit den beiden Dichtern, die nicht länger denn 400 Jahre vor ihm gelebt haben. Diese seyen es, welche den Hellenen die Göttergeschichte gemacht, den Göttern ihre Namen gegeben, Ehren und Verrichtungen unter sie ausgetheilt und eines jeden Gestalt bestimmt haben« (11, 16; vgl. Herod. II, 53, 1–2).

Aus dieser näheren Betrachtung von Herodots Ausspruch geht zunächst eiiimal mit Sicherheit hervor, daß hier keineswegs von einer Erfindung der Götter gesprochen wird. »Das Hauptgewicht ist also auf das Wort Theogonie zu legen. Dieses Ganze, will Herodotos sageii, in dem jedem Gott sein natürliclies und geschichtliches Verhältniß bestimmt, jedem sein eigner Name, sein besonderes Amt zugeschrieben, seine Gestalt gegeben ist; diese Götterlehre, die Götter*geschichte* ist, verdanken die Hellenen dein Hesiodos und Homeros« (II, 16f.).

Damit ist die Grundlage zu jedem Erklärungsversuch gewonnen, wenn auch noch nicht schon die Erklärung selbst. Mit ihr begimit Schelling, indem er, auf dieser Grundlage, die Frage stellt: wie läßt sich »der Ausspruch rechtfertigen?« (II, 17).

Nach einem Hinweis auf die Schwierigkeit, wieso Herodot niclit nur Hesiod, sondern auch Homer eine Theogonie, eine Entstehungsgeschichte der Götter, zusprechen kann, die Schelling zunächst noch offen läßt, gibt er bereits mit dem *ersten* Schritt der Antwort das entscheidende Argument, demgegenüber die beiden folgenden Schritte dann nur eine Präzisieruiig bedeuten. Er sagt: daß Herodot zusammen mit Hesiod auch Homer als Dichter der Götter*geschichte* bezeichne, lehre auf alle Fälle, daß mit dem Ausdruck »Theogonie« nicht etwa der *Gesang* des Dichters gemeint sein kann. (Der Inhalt von Ilias und Odyssee ist ja auf keinen Fall eine Entstehungsgeschichte der Göttergeschlechter.)

Herodots Ausspruch iiber Homer und Hesiod könne also nicht besagen, daß »durch ihre Geschichte, erst als Folge von diesen«, die Göttergeschichte »*entstanden*« sei. Uiid daraufhin erklärt Schelling: »Aber genau betrachtet sagt Herodotos dieß auch nicht. Denn er sagt nicht, daß diese natürlichen und geschichtlichen Unterschiede der Götter zuvor überall niclit da waren, er sagt nur: sie wurden nicht *gewußt* (οὐκ ἠπιστέατο), er schreibt also den Dichterii nur zu, daß die Götter gewußt wurden« (a.a.O.).

Was also nach Herodots Ausspruch durch jene ersten Dichter entstanden ist, das ist nicht die Wirklichkeit der Gottergeschichte, sondern ihre Kenntnis. Der Ausspruch »verhindert nicht, ... anzunehmen, daß sie [die Göttergeschichte] der Sache nach vor den beiden Dichtem vorhanden war« (a.a.O.).

Schelling kommentiert diesen Sachverhalt: »Hier zeigt sich deninach ein doppeltes Entstehen, einmal dem Stoffe nach und in der Entwicklung, dann in der Entfaltung und Auseinandersetzung« (a.a.O.). Das ποιεῖν hat demnach den Sinn des *Aussprechens*, des Explizierens von etwas *nicht* von ihm Geschaffenem.

Damit ist zugleich gesagt – und darauf kommt es Schelling an dieser Stelle an –, daß die Göttergeschichte nicht durch die Dicliter entstanden ist. Schelling zieht als erstes Fazit für sein Interesse an diesem Sachverhalt die Folgerung: »Der Grund der Göttergescliichteist niclit durch Poesie gelegt. Dieß ist klares Resultat der Worte des Geschichtsschreibers, wenn sie in ihrem gaiizen Zusammenhang erwogen werden<(II, 18). *Unsere* Frage gegeniiber diesem Sachverhalt ist nun die: welche Rolle deim, wenn der »Grund«nicht von den Dichtem gelegt ist, die Mythologie also keine Erfindung ist, diesem Aussprechen zukommt.

Darauf fällt nun, trotz Schellings hier entgegengesetztem Interesse, das auf die Ausgrenzung jenes vor-poetisclien »Grundes« abzielt, aus dem nächsten Schritt seiner Erklärung weiteres Licht.

Dieser zweite Schritt besteht darin, daß Schelling fragt, worin nach Herodot das – zunächst nur negativ bestimmte – Verhältnis zwischen Wirklichkeit (der Göttergcscluchte) und Poesie nun positiv besteht: »Wenn nun aber Herodotos auch bloß sagen will: die beiden Dichter haben die zuvor unausgesprochene Göttergeschichte zuerst ausgesprochen, so ist damit noch nicht klar, wie er sich ihr besonderes Verhältniß dabei gedaclit habe« (a.a.O.).

Mit der Antwort auf diese Frage wird der Sinn der iin ersten Schritt herausgestellten Einsicht: die Dichter hätten das Wirkliche nur ausgesprochen, erst ersichtlich. Der Schlüssel dazu liegt in einem Wort des Herodot-Ausspruches: »Hier müssen wir denn noch auf ein in der Stelle liegendes Moment aufmerksam machen: Ἕλλησι – er sagt, den Hellenen haben sie die Göttergeschichte gemacht« (a.a.O.).

Inwiefern Schelling in diesem »Moment«den Schlüssel zu der ganzen Stelle sieht, warum »dieß nicht umsonst dasteht*, erklärt er folgendermaßen: »Dem Herodotos ist es in der ganzen Stelle nur darum zu thun, hervorzuheben, wovon ihn die Nachforschungen überzeugt haben, auf die er sich beruft. Aber was ihn diese gelehrt, ist nur die Neuheit der Göttergeschichte als solcher, daß sie nämlich ganz und

gar hellenisch, d. h. mit den Hellenen als solchen erst entstanden ist. Herodotos setzt den Hellenen die Pelasger voraus, diese sind ihm – durch welche Krisis ist jetzt nicht zu sagen – aber sie sind ihm durch eine Krisis zu Hellenen *geworden*. Von den Pelasgern nun weiß er in einer andern mit der gegenwärtigen in nahem Bezug stehenden Stelle Folgendes: daß sie nämlich den Göttern alles opferten, aber *ohne sie durch Namen oder Beinamen zu unterscheiden*. Hier haben wir also die Zeit jener stummen, noch eingewickelten Göttergeschichte« (a.a.O.).

Schelling konstatiert hier also – unabhängig von der Frage eines Ursache-Wirkungs-Verhältnisses –, daß mit der *ausgesprochenen* Göttergeschichte auch die Griechen als Volk erst entstanden sind. Er bringt, mit anderen Worten, hier lediglich die Herodot-Stelle mit dem historischen Sachverhalt zusammen, daß es »die Griechen« als »Volk«, als geschichtliche Wirklichkeit, gerade so lange gibt wie die Dichtungen Homers und Hesiods. (Mit Vorsicht hatte Schelling darum auch bei der Erwägung, daß die Götter nicht von Homer und Hesiod erfunden sein könnten, weil sie schon vor ihm bekannt waren, den Träger dieser nach- *und* vorliomerisclien Götterkenntnis nur geographisch bezeichnet, nicht etwa als rdie Griechen*, sondern als »Griechenland«; II, 16.)

Entscheidend daran ist, daß auch dann, wenn »*die Götter*« und ihre Geschichte unabhängig von den Dichtungen »Wirklichkeit« waren oder sind, daß auch dann jedenfalls nicht die *Wirklichkeit eines »Volkes«* (einer Geschiclitsepoche) von der Dichtung unabhängig ist. *Diese* Wirklichkeit wird nach Schelling von der Tatsache und der Art eines *Verhältnisses zwischen den »Göttern« und den Menschen* bestimmt.

Es **kann** nämlich un-bewußt (»stumm«) sein, wie bei den »Pelasgerne, und es kann bewußt (»ausgesprochen«) sein, wie bei den Griechen. (Es kann weiterhin – so ließe sicli hier hinzufügen – dichterisch ausgesprochen sein, wie bei den Griechen, oder prophetisch, wie im Judentum oder im Islam.) Obgleich es sich bei jenen Dichtungen »nur« um ein Aussprechen, um ein Bewußtmachen handelt, ist mit diesem Aussprechen doch die Entstehung einer *neuen Geschichtsepoche* verbunden.

Dieses Neue ist nun nach Schelling gar nichts anderes als eben das Ausspreclien, die Beendigung der Stummheit selber. Um die Götter »durch Namen oder Beinamen unterscheiden« zu können, um sie in ihrem gegenseitigen Verhältnis entwickeln zu können, muß, wie Schelling im Fortgang erklärt, das Bewußtsein (der Menschen) in einem »*freien* Verhältniß zu ihnen« stehen. Ohne dieses »ist Poesie überhaupt unmögliche (II, 18). Die spezifisch hellenische Welt ist also ihrem Wesen nacli durch einen »poetischen« Zustand gekennzeichnet.

Damit läßt sich nun auch die Relation zwischen Dichtung und Wirklichkeit bestimmen. Die Gleichzeitigkeit von Entstehung der griechischen Dichtung und Entstehung der griechischen Welt ist als eine Ursprungsgleichheit anzusehen: »Poesie ging nicht voraus ... und Poesie hat auch die ausgesprochene Göttergeschichte nicht eigentlich hervorgebracht, keines geht dem andern voraus, sondern beide sind das *gemeinschaftliche und gleichzeitige Ende eines frühern Zustandes*, eines Zustandes der Einwickelung und des Schweigens« (II, 19).

Zur Verdeutlichung weist Schelling hier, so wie vorher von der Dichtung im allgemeinen auf die beiden konkreten ersten Dichter, nun von der »Göttergeschichte« im allgemeinen auf den konkreten Inhalt der Theogonie Hesiods und der Götterwelt Homers: »Es ist mit den beiden Diclitern [im Hinblick darauf, was durch sie **an** Neuem rgemachta worden ist] nicht anders, als es gemeint ist, wenn Hesiodos fast mit denselben Worten von Zeus erzählt, daß er nach Beendigung des Kampfs gegen die Titanen von den Göttern zur Übernahme der Herrschaft aufgefordert, den Unsterblichen Ehren und Würden wohl vertheilt habe.« (II, 19; in einer Anmerkung dazu zitiert Schelling Theog. v. 881–885 und v. 112.)

Scheliing sieht also (uni diesen Schritt seines Gedankens zusammenzufassen) das *Neue*, was in der Tat von Homer und Hesiod »gemacht« ist, in dem neuen *Bewußtsein* der Menschen von den Göttern, also in einer *Erkenntnis* der Götter. (Um nur den von Schelling angeführten höchsten Fall zu nennen: In Zeus und als Zeus ist die Macht erkannt, die die Titanen überwunden hat.)

Diese Formulierung ist aber selber noch vordergründig. Was Schelling in dem zitierten Passus sagt, geht ja noch weiter. Das *Faktum* von Dichtung überhaupt ist das Zeichen dieses Sieges. Die »Theogonie« oder die Ilias *sprechen* nicht nur *von* Zeus und den anderen Göttern und machen sie so in ihren »Gestalten« erkennbar. Sie bezeugen deren Wesen zugleich unmittelbar durch die Freiheit und den Glanz der Sprache selbst. Sie sind in diesem doppelten Sinn: durch das, was sie

sagen, und dadurch, daß sie sagen, Manifestationen des Höclisten. (Wir müssen nur, um die Legitimität dieses Gedankens festzuhalten, hinzufügen, daß dieses »Höchste« – mythologisch: »der Gott« oder »die Götter« – stets nur sein kann, was a ist, als das Höchste eines ~Volkes<eines »Zeitalters«.)

Erinnern wir uns jetzt des Motivs, das Schelling zu der »Erklärung« der poetischen Ansicht von der Mythologie bewog: Sie sollte die übliche Konsequenz dieser Ansicht, wonach die griechische (oder heidnische) Götterwelt eine menschliche Erfindung (ein Produkt menschlicher Einbildungskraft) und insofern »der Gegensatz von Wahrheit« (vgl. S. 108) sei, widerlegen, ohne den poetischen Charakter der Mythologie bestreiten zu müssen. Nun hat sich in Schellings Auslegung des Kronzeugen dieser Auffassung gezeigt, daß von purer Erfindung keine Rede sein kann, weil die Göttergeschichte selbst, ihrem »Grunde« nach, von Homer und Haiod schon vorgefunden wurde, die Leistung jener Dichter also nur im Aussprechen eines schon Vorhaiidenen besteht. Das war die Einsicht des ersten Schrittes. Was sagt aber diese scheinbare Einschränkung, daß die Dichtung etwas schon Vorhandenes »*nur*« noch ausspricht, über die Dichtung selbst? Diese – für unser, auf das Transzendentalsystem gerichtetes, Interesse ausschlaggebende – Frage ist nun von der Einsicht des zweiten Schrittes her: daß durch das Aussprechen eine *neue Epoche* entsteht, präzis zu beantworten. Dabei können wir uns wieder an Schelling selber halten. Dem diese Antwort ist ausdrücklich in dem dritten Schritt seiner Erklärung der Herodotstelle enthalten.

Zweck dieses *dritten Schrittes* ist äußerlich jene schon zu Anfang gestellte, aber bis jetzt noch offen gebliebene Frage: wieso Herodot auch *Homer* gegenüber von einer Theogonie, einem *Entstehen* der Götter sprechen kann. Nach dem zuletzt erwähnten Gedanken, daß die Dichtung Homers und Hesiods denselben geschichtlichen »Wendepunkt« bezeichnet, der durch den Sieg des Zeus mythologisch bezeichnet ist (11, 19f.), fährt Schelling fort: »Wir gehen nun aber noch einen Schritt weiter, indem wir fragen: Wer von allen, die zumal den Homeros mit Sinn zu lesen wissen, sähe nicht sogar die Götter in den homerischen Gedichten *entstehen.* Allerdings aus einer für ihn selbst unergründlichen Vergangenheit gehen die Götter hervor, aber man fühlt wenigstens, daß sie hervorgehen. In der homerischen Poesie funkelt gleichsam alles von Neuheit, diese geschichtliche Götterwelt ist hier noch in ihrer ersten Frische und Jugend. Das Religiose der Götter allein ist das Uralte, aber auch nur aus düsterni Hintergrunde Hervorblickende; das Geschichtliche, das Freibewegliche dieser Götter ist **das** Neue, das eben Entstehende« (11, 20).

Gestiitzt auf diese Beobachtung, die auch der moderne Leser der Ilias oder der Odyssee machen kann, stellt Schelling seiner ersten Erklärung: »der *Grund* der Göttergeschichte ist nicht durch Poesie gelegt« (eine Erklärung, die sich auf die Aussage des Dichters stützen konnte, wonach Homer Tempel, Priester, Opfer und Altäre der Götter als etwas »Uraltes« schon kennt; 11, 16), nun eine zweite und positive Erklärung an die Seite: So wenig der *Grund* der Göttergeschichte eine Erfindung der Dichter ist, so sehr ist doch die Verwandlung dieses Grundes, der an sich selber dunkel und stumm ist, in das Licht der Sprache und Erkenntnis (eine Verwandlung, die sich eben als eine Scheidung, eine »Krisis«, zweier »Zustände«der Göttergeschichte selbst begreifen läßt) *an die Dichtung gebunden.* »Die Krisis, durch welche die Götterwelt zur Göttergeschichte sich entfaltet, ist nicht außer den Diclitern, sie vollzieht sich in den Diclitern selbst, sie *macht* ihre Gedichte« (a.a.O.).

Wir sehen damit das Folgende: Während die erste Erklärung der Dichtung, unter dem Verdacht, sie sei ein bloßes Pliantasieprodukt, eine schöpferische Bedeutung zu bestreiten schien, folgt aus der genaueren Betrachtung das Gegenteil. E i selbständiges »Machen«,eine absolute Schöpfungskraft, kann dem Dichter zwar auch jetzt nicht zugesprochen werden; daß er den »*Grund*« nicht legen kann – dabei bleibt es. *Dieser* Sachverhalt erweist sich sogar als die Bedingung der *Wahrheit* seiner Dichtung (die Bedingung dafür, daß die durch den Dichter gestaltete »Mythologie«*eigentlich* genommene werden kam; vgl. 10, 15; hier S. 108). Und dennoch ist die Dichtung mehr als eine bloße Wiederholung, mehr und anderes als »Nachahmung«. Die Dichtung ist das, wodurch sich, als die Verwandlung vom Unausgesprochenen zum Ausgesprochenen, die Göttergeschichte selbst *vollzieht.*

An diesem Punkt seiner Erklärung kehrt Schelling zum Ausgangspunkt, der Frage: ob sich Herodots Behauptung »rechtfertigen« ließe, zurück. Im Hinblick darauf, daß jenes »Hervorgehen« des Neuen aus

dem Alten gerade keine Willkür der Dichter ist, sondern in der schon »vorhandenen« Götterwelt gründet, »kann Herodotos wohl sagen: die beiden Dichter, nach seiner entschiedenen und wohlbegründeten Meinung die frühesten der Hellenen, haben diesen die Göttergeschichte gemacht« (11, 20).

Schelling schließt diesen Gedanken mit zwei Sätzen, in denen er noch einmal die Bedingung der Rechtfertigung wiederholt (im ersten) und dann (im zweiten) deren Bedeutung formuliert. Der Satz über die Bedingung für das Recht von Herodots Ausspruch lautet: »Es sind nicht ihre Personen, wie er freilich sich ausdrücken muß, es ist die in sie fallende Krisis des mythologischen Bewußtseyns, welche die Göttergeschichte macht.« Der Satz, der die Bedeutung nennt, die endgültige Erklärung gibt, was nun hier das ποιεῖν positiv besagt, lautet: »Sie maclien die Göttergescliichte noch in einem ganz anderen Sinn, als in welchem man zu sagen pflegt, daß zwei Schwalben keinen Sommer machen: denn der Sommer würde auch ohne alle Schwalben sich machen; die Göttergeschichte aber macht sich in den Dichtem *selbst,* in ihnen wird sie, in ihnen gelangt sie zur Entfaltung, in ihnen ist sie zuerst da und ausgesprochen« (a.a.O.).

Das also ist das Fazit von Schellings Erklärung der Beziehung zwischen Dichtung und Mythologie an Hand des Ausspruchs von Herodot. Worum es Schelling hier ging: die Rolle der Dichtung in ihrem Verhältnis zur Mythologie als sekundär zu erweisen (die Dichter haben die Göttergeschichte und erst recht die Götter selbst *nicht* »gemacht«), dieser Nachweis stellt sich in seiner Ausführung gerade als die höchste Legitimation der Dichtung heraus. Wenn es – nach Schellings Auslegung der Herodot-Stelle – notwendig ist, den alten, anfänglichen Dichtungen Griechenlands (und damit des Abendlandes) eine Schöpfungsmacht im Sinne des neuzeitlichen Begriffs von »Dichtung« gleich »Erfindung« abzusprechen, so ist das nur die Kehrseite einer – in Wahrheit – viel bedeutenderen Funktion. Die Dichtung ist danach nicht die Herstellung einer »zweiten Welt« *neben* der ersten (der von Gott geschaffenen oder durch sicli selbst entstandenen), der Künstler nicht ein »*alter Deus*«. Der Dichter spielt vielmehr eine unersetzliche Rolle *im* Prozeß der (geschichtlichen) Welt selbst.

Die *Grundlage,* um diese Rolle überhaupt verstehen zu können, ist der Sachverhalt, den Schelling als das »doppelte Entstehen« bezeichnet (11, 17; vgl. hier S. 110f.). Daß das »erste Entstehen«, das Entstehen der Göttergeschiclite »dem Stoff nach«, unabhängig von der Dichtung stattfindet, schränkt die Bedeutung der Dichtung nicht ein. Denn das ozweite Entstehen*, das *Ausgesprochenwerden,* ist nach Schelling eine als geschichtliclie Revolution sich vollziehende Weltverwandlung. (Dabei sehen wir jetzt davon ab, daß nach Schelling in dieser Verwandlung die ursprüngliche Tendenz des »Absoluten« *zur* Weltschüpfung, also der Sinn des »Grundes«, überhaupt erst erfüllt wird: die Selbstverwirklichung des Absoluten im absoluten Selbstbewußtsein. Denn auch unabhängig von dieser metaphysischen Deutung läßt sich diese Herodot-Interpretation Schellings als die Anwendung eines historischen Phänomens – die Gleichzeitigkeit von Homer und dem Beginn der griechischen Welt – auf die Frage nach dem Wesen der Kunst ernstnehmen.) Mit dem *Aussprechen,* mit dem Unterscheiden und Beziehen, dem Herausholen des »Grundes« in das Element der Sprache, ist das ursprüngliche »Göttergeschehen« erst »*da*«. Es gelangt zum Dasein, indem es das gemeinschaftliche Bewußtsein und damit die Wirklichkeit einer geschichtlichen Epoche ausmacht.

Wenn wir uns hier an den Schlußpassus von Schellings Rückblick auf die Jenaer Philosophie in den Münchener Vorlesungen von **1827** erinnern, in dem Schelling die Abschlußaufgabe jener Philosophie bezeichnet (vgl. S. 114f.), dann können wir den jetzt betrachteten Gedanken folgendermaßenzusammenfassen: Jene beiden ersten Dichter, von denen Herodot spricht, haben »den Griechen« die Geschichte ihrer Götter »gemacht«, indem sie diese »in ein Verhältniß zum menschlichen Bewußtseyn« gebracht haben. Gerade weil sie *nicht* selbstschöpferisch waren, sondern »nur Werkzeug«, konnten sie jenes »Andere« sein, »durch das hindurch« »das Höchstes (das »absolute Subjekts) wirksam (nämlich geschichtsbildend) werden konnte.

Für unsere Erläuterung der Kunst im Transzendentalsystem fällt aus diesen späteren Gedanken Schellings zur Kunst ein Licht auf die Bedeutung des »Unbewußten« in der Kunst, die im Transzendentalsystem die zentrale Stellung der Schaffensanalyse ausmacht. Was da als das der absichtlichen, planmäßigen Tätigkeit entzogene und ihr vorausgehende »unbewußte« Element des Schaffens charakterisiert wird, ist ja nichts anderes als das, was Schelling im Falle der Göttergeschichte bei Homer und Hesiod den »Grund« dieses Geschehens

nennt, der nicht »durch Poesie gelegt« ist, den die Dichtung vielmehr nur ausspricht, und von dem darum gesagt werden kann, er »mache sicli in den Dichtern *selbst*« (11, 20). Im Hinblick auf dieses Verhältnis zwischen menschlichem und »absolutem« Subjekt bestätigt also Schellings Spätphilosophie den in der »Unwillkürlichkeit« des Schaffens beruhenden *Wahrheits*charakter der Kunst. Sie bestätigt zugleich aber auch die darauf bezogene eigene Leistung der Kunst, die 'in der Verwandlung dieses Unbewußten (besser: Vorbewußten) ins Bewußtsein liegt, darin also, daß die Kimst Sprache ist. In dieser zweiten Hinsicht, dem zweiten Akt jenes »doppelten Entstehens«, ist die Kunst selbst Bedingung von Wahrheit. Olme sie bliebe das »Höchste« dunkel und stumm.

f) Der bildende *Künstler* (*Phidias im* Urteil der späteren Antike)

Die Betrachtung der Herodot-Stelle iiber die geschichtliche Rolle der anfänglichen griechischen Dichtung verwies auf die Vermittlungsfunktion der Kunst und damit die »Zwischenstellung« des kunstschaffenden Menschen, in diesem Fall also des Dichters. Dessen Leistung war dabei aus dem Unterschied zwischen Vorher und Nachher, zwischen »pelasgischer« und eigentlich griechischer Zeit nur indirekt zu erschließen. Das liegt nicht nur an fehlenden Selbstaussagen. Auch wenn wir etwa die Äußerungen über das Verhältnis zwischen Dichter und »Musen« bei Homer und Hesiod durch die ausführlicheren Reflexionen über die Dichtung und den Dichter bei Pindar ergänzen würden (vgl. auch in dem folgenden Abschnitt den Hinweis auf den altvedisclien Begriff des »Bráhman«, Anm. 41), so bliebe doch gerade der Angelpunkt der *Leistung* des Künstlers: der Prozeß der Verwandlung des Vorgegebenen (und »Unbewußten«) in die Wirklichkeit des Werkes (und damit ins Bewußtsein) dunkel.

Dies hat zwei Gründe, einmal den, daß die alten griechischen Dichter wohl auf die Situation und Funktion der Dichtung, nicht aber auf den »Schaffensprozeß« reflektierten, sodann den, daß bei der Dichtung im Unterschied zur bildenden Kunst dieser Prozeß nicht sichtbar wird. Offensichtlich ermöglicht die Arbeit am sichtbaren Stoffin der bildenden Kunst einen unmittelbareren Zugang zur Werktätigkeit. Gewiß

liegt darin ein Grund, weshalb nach dem anfänglichen Schöpfungsprivileg des Dichters in dem Augenblick auch dem Bildhauer die Fähigkeit zur Erfahrung und Vermittlung des Göttlichen (des Wahren) zugesprochen wird, wo überhaupt das menschliche Schaffensvermögen metaphysisch relevant wird, im Hellenismus und in Rom.

Hier stellt sich nun für unser Interesse an einer wechselseitigen Erläuterung von philosophischer Konzeption und historischen Phänomenen der günstige Fall ein, daß das Problem der metaphysischen Bedeutung des menschliclien Schaffens in der Kunst in seinem Aufkommen orientiert ist oder Bestätigung sucht an dem damals noch als Mittelpunkt des Kultorts existierenden Zeus des Phidias in Olympia[29].

Die neiie Kunstnietaphysik, motiviert und gespeist von den zeitbedingten Interessen und Erfahrungen der hellenistisch-römischen Welt, gründet sich doch auf *klassisch*griechische Überlieferung, zumal auf Homer und Plato, und auf die vielfältigen Verkörperungen klassischgriechischen Geistes in den Tempeln und Statuen, deren berühmteste jenes Standbild des höchsten griechischen Gottes war. In der neuen – nachklassischen – Erfahrung (die man – mit Hegels Begriff – als **eine** erste »Verinnerlichung« bezeichnen könnte) bleibt doch das alte Werk noch gewahrt, insofern als jedes Bewegtwerden von der Gegenwart eines Werkes – unabhängig von seiner Entstehungszeit – mit zu seinem Dasein gehört.

Der dialektische Zusammenhang zwischen Künstler und Betrachter kehrt sich hier fiir unsere Frage um: Am Anblick des Werkes orientiert sich die Deutung der Tätigkeit des Künstlers; eine Deutung, die dann später, in vielfacher Verwandlung, selber wiederum die Beschaffenheit von Werken prägt.

Die Rechtfertigung der Rolle des Menschen in der Kunst vollzieht sich in der späteren Antike naturgemäß in der Verteidigung gegen die theoretische Geringschätzung des Künstlers (des Technites) in der *klassisch*-griechischen Zeit, insbesondere gegen die metaphysische Begründung dieser Geringschätzung in Platos Politeia. Die philosophisch tiefsinnigste und (trotz ihrer Abstraktheit und Uninteressiertheit gegenüber den Phänomenen der Kunst) folgenreichste Gegenwendung gegen Plato in diesem Punkt: der Einschätzung des menschlichen Kunstschaffens, findet sich bei *Plotin*.

Der Kern seiner Argumentation ist der Gedanke, daß die Kunst primär keine Nachalnnung der Natur (und so ein »Schein des Scheins«), sondern eine Vollendung der Natur sei, nämlich eine Aufhebung ihres in der Entfernung vom Ursprung beruhenden Mangels, also eine Rückwendung zum Ursprung. Das besagt aber, daß der ganze Maßstab: die Natur als Kriterium für den Wahrheitscharakter der Kunst anzusehen, hinfällig wird. Kriterium ist nicht das vom Ursprung Aus- und damit Weggegangene, sondern der Ursprung selber. Diesem aber steht nacli Plotin die Kunst gerade näher als die Natur; und das darum, weil die Kunst von demjenigen Wesen hervorgebracht wird, **das** selber der Riickwendung zum Ursprung und der »Berührung« mit ihm fähig ist, dem Menschen. Der Mensch kann in der Kunst die Natur vervollkommnen, weil er zu dem der Natiir vorausgehenden Urbild aller Vollkommenheit ein unmittelbares Verhältnis erlangen **kann.** So lautet (in Verbindung mit anderen Gedanken) das entscheidende Argument Plotins: »Wenn aber jemand die Künste (τέχνας) verachtet, weil sie nur in Nachahmung der Natur schüfen, so ist dem entgegenzuhalten, ... daß sie nicht einfach das Gesehene nachb'iden, sondern bis zu den Prinzipien aufwärts zu **dring**en suchen, aus denen die Natur geflossen ist.« Dieses – metaphysische – Argument bekräftigt und begründet Plotin mit der Erklärung: »Denn auch Phidias hat seinen Zeus nach keinem sichtbaren Modell geschaffen, sondern indem er sich daran hielt, wie der Gott wohl aussehen würde, wenn er uns vor Augen treten wollte.« (Enn. V, 8,1; übers. nach B. Schweitzer, s. die vorige Anm., S. 98; in der Plotin-Ausgabe von R. Harder befindet sich die Stelle in Band III, S. 36/37.)[30]

In dieser Erklärung liegt als Voraussetzung ein Doppeltes, erstens: Phidias war fähig zu wissen, wie der Gott (das Urprinzip) an sich selbst beschaffen ist, und zweitens: er war fähig zu wissen, wie diese – von sich aiis unsichtbare – Beschaffenheit vor unsere Augen zu bringen ist.

Plotins Berufungauf Phidias war nicht nur aufgrund des paradigmatischen Charakters des bedeutendsten Kultbildes und des berühmtesten Kunstwerkes der Griechen naheliegend; auch die apologetische Absicht: das schöpferisclie Vermögen des Künstlers an dem höchsten Beispiel zu bekräftigen, war schon ein älterer (hellenistischer) Gedanke. Plotins Vorstellungen von der Konzeption des Phidiasischen Zeus ist vorgebildet in der von der zeitgenössischen Wirkung und der Begegnung des Autors mit dem Bildwerk unmittelbar geprägten »Olympischen Rede« Dionsvon Prusa, die aus der Zeit um 100 n. Chr. stammt (der XX. seiner Reden)[31].

Diese Rede, deren Name sich ebenso auf den Ort, wo sie gehalten wurde, wie auf ihr Thema bezieht, besteht zur Hauptsache aus einer von Dion fingierten eigenen Rede des Phidias, die eine Rechtfertigung seines Künstlertums darstellt.

Dem Phidias wird – von den in Olympia versammelten Hellenen – die Frage vorgelegt, ob er mit seinem in künstlerischer Hinsicht anerkanntermaßen unvergleichlichen Werk (§25 und § 51) auch die xdem höchsten und größten Gott entsprechende und angemessene Haltung und Gestalt gefunden habea (§ 52), die Frage also, ob sein größtes Werk nicht nur im höchsten Sinne schön, sondern auch in Bezug auf den höchsten Gott wahr sei. Diese Frage (»die wichtigste, um die es sich je gehandelt hat«, § 55) hat auch hier bereits eine bestimmte apologetische Tendenz. Während (später) Plotin den bildenden Künstler gegen die Verachtung durdi die Philosophie verteidigt, handelt es sich hier um eine Verteidigung gegenüber dem – »nach alter Ansicht« (§ 57) – theologischen Privileg der Dichtung. Es geht hier konkret um die Frage, ob Phidias in Bezug auf die Wahrheit seiner Darstellung der höchsten Gottheit vor *Homer* bestehen kann.

Die Fraglichkeit liegt, wie aus der Formulierung der Frage und aus Phidias' Antwort hervorgeht, darin, daß der ***bildende*** Künstler genötigt ist, das Unsichtbare und Übermenschliche in sichtbarem Material (ὕλη) und in Menschengestalt darzustellen (§ 52, vgl. § 69 und 70). »Wo sich die Gottheit dem Menschen zeigt, in Soime, Mond, Himmel, Gestirnen, in ihrer ewigen Ordnung und ihrem vernünftigen Gesetz (ἦθος καὶ διάνοια), da ist sie nicht nachbildbar, und auch ihr Gegenbild im Mikrokosmos des Menschen, Verstand und Vernunft, hat noch nie ein Bildhauer oder Maler porträtieren können.« (Inhalt von § 57 und 58 in der Zusammenfassungvon B. Schweitzer, S. 92.)

Die Lösung dieser Aporie liegt nun nach Dion darin, daß der Künstler sich zwar an das hält, was darstellbar (»bildbar«) ist, jedoch so, daß er dieses Bildbare als Mittel gebraucht, um das an sich Undarstellbare bekannt zu machen: »So suchen wir, mit dem Sichtbaren und Bild-

baren das Unbildbare und Unsichtbare aufzuzeigen. Wir gebrauchen also die Kraft des Symbols.« (τῷ φανερῷ τε καὶ εἰκαστῷ τὸ ἀνείκαστον καὶ ἀφανὲς ἐνδείκνυσθαι ζητοῦντες, συμβόλου δυνάμει χρώμενοι. § 59.)

Die Lösung der Aporie, wie das m sich selbst teils unbildbare, teils unsichtbare Göttliche in Bild und Gestalt gebracht werden kann, liegt in der Möglichkeit des Symbols. Dieser Gedanke ist hier mehr als eine bloße Spekulation. Er gründet sich vielmehr auf dasjenige vor anderen – z. B. (worauf Dion hier verweist) den Tieren – ausgezeichnete Seiende, an dein hier konkret die Symbolik begriffen wird, nämlich den *Menschen* (§ 59 Schluß).

Die bildende Kunst kam die Gottheit vermittels der Menschengestalt symbolisieren. Diesen Symbol-Charakter des (statuarischen) Bildwerks erläutert Dion, indem er zeigt, daß alle, in den Beinamen (also den »Prädikaten«) bezeichneten Wesenszüge des höchsten Gottes »zu dem Standbild passen« (§ 75–77). Er gibt zunächst eine Aufzählung und kurze Erklärung dieser Beinamen (z. B.: »›König‹ heißt er auf Grund seiner Herrschaft und Macht, ›Vater‹ auf Grund seiner fürsorgenden Milde« usw., § 75 f.) und zeigt dann, wie jeder dieser Züge an dem Standbild erscheint. (Wegen der Wichtigkeit für unser Thema im Ganzen, auch das folgende Kapitel, geben wir diesen Passus vollständig wieder.)

»Herrschaftund Königtum will die wuchtige Majestät der Gestalt offenbaren, den Vater und seine Fürsorge die milde Freundlichkeit, den Schirmer von Stadt und Recht die strenge Erhabenheit, die Verwandtschaftvon Gott und Mensch sinnbildhaft (συμβόλου) die menschliche Gestalt, den Gott der Freunde, der Scliutzflehenden, der Fremden, der Fliehenden, kurz, aller Menschen dieser Art, die Freundlichkeit und der sanfte gütige Ausdruck. Der Gott des Erwerbs und der Fruchtbarkeit drückt sich in der Schlichtheit und Großherzigkeit aus, denn er gleicht genau einem Mann, der großzügig seine Güter austeilt.«($ 77, Übersetzung nach W. Elliger.)

In dieser Erklärung gipfelt die Rechtfertigung des Phidias. Sie zeigt, wie der bildende Künstler diejenige Aufgabe lösen kann, die seine besondere Scliwierigkeit im Unterschied zum Dichter ausmacht: nämlich »in einer feststehenden und bleibenden Gestalt (σχῆμα) das ganze Wesenund die ganze Macht (πᾶσαν … φύσιν καὶ δύναμιν) des Gottes zusammenzufassen« (§ 70). Jene Erklärung liefert damit den Beweis für die Behauptung (mit der sie eingeleitet wird): »Wer es nun fertigbrächte, das alles [was init den Beinamen des Gottes gemeint ist] ohne Hilfe von Worten aufzuzeigen (ἐπιδεῖξαι), sollte der nicht wirklich ein großer Künstler sein?«(§ 77, Anfang).

Mit dieser, nach der Beweisführung dieser Rede durch das vollbrachte, den Hörern gegenwärtige Stmdbild des Gottes erwiesenen, »Symbolisierung« oder »Aufzeigung« des an sich unbildbaren Wesens des Gottes hat der Künstler zwischen dem Gott und den Menschen einen Bezug hergestellt.

Die Rede läßt keinen Zweifel daran, daß alles Interesse hier auf den Künstler fällt. Nicht nur, daß es Phidias selbst ist, der sich hier im Vergleich mit dem größten der von Alters her verehrten Dichter rechtfertigt; auch der Inhalt dieser Rechtfertigung besteht in dem Nachweis der bei ihm, dem Künstler, liegenden *Leistung.* Diese Leistung wird erklärt aus der Schwierigkeit, die durch den Gegensatz zwischen (»religiösem«) Darstellungsthema und (künstlerischen) Darstellungsbedingungen entsteht. Die Leistung des Künstlers ist die Bewältigung dieser Schwierigkeit. Er muß das eine mit dem anderen – den Geist des Gottes mit den Gesetzen der Sichtbarkeit – zusammenbringen. Was ist dieses Zusammenbringen aber anderes als selber ein Schaffen?Der Künstler hat zwar nicht den Gott geschaffen, aber eine Beziehung zwischen dein Gott und den Menschen. Er hat den vorher nicht bestehenden (genau genommen: so nicht bestehenden) Anblick und damit, wie Dion zu der Frage, warum es überhaupt Bildwerke gibt, sagt (§ 60), die Nahe des Gottes zu den Menschen hervorgebracht.

Die offenkundige Absicht dieser Rechtfertigungist es, in der Gegenwart des phidiasischen Zeus dem bildenden Künstler eine der größten Dichtung vergleichbare (oder sie sogar noch übertreffende – vgl. § 71) schöpferische Macht zuzuerkennen. Worin diese Macht besteht, geht aus der geschilderten Schwierigkeit und ihrer Lösung deutlich hervor. Sie besteht im *Aufzeigen*, im Sichtbarmachen des Wesens und der Macht der Gottheit.

Zum Verständnis der Rechtniäßigkeit dieser Apotheose des Bildhauers (um mit dem Thema hellenistischer Darstellungen von Homer auf dem Olymp zu sprechen[32]) muß man an die Situation der Rede Dions, die der fmgierten Situation des Phidias gleichkommt, denken. Die Erklärungen sind ja nur die Folgerung aus einem – den Zuhörern

bekannten – Tatbestand: nämlich der jahrhundertelangen Macht dieses Bildwerks auf die Seele und den Geist der Menschen.

Dieser Tatbestand wird von dem Sprecher, durch den die Versammlung Phidias zu einer Erklärung iiber die Wahrheit seines Werkes auffordert, als die Voraussetzung dieser Frage ausdrücklich dargelegt. Phidias wird als derjenige angeredet, der durch sein Werk den Griechen und anderen Völkern eine gemeinsame Vorstellung vom Wesen des höchsten Gottes überhaupt erst verschafft hat: »Früher nämlich, da wir nichts genaues wußten, bildete sich jeder seine eigene Vorstellung, wie ihm, je nach Fähigkeit und Veranlagung, das Göttliche vorschwebte und er es sich träumte ... Du aber hast durch die Macht der Kunst (ἰσχύϊ τέχνης) zuerst Hellas, dann auch die andern gewonnen und um dieses Bild deiner Phantasie (φάσμα) gesammelt, es in göttlichem Glanze (θεσπέσιον καὶ λαμπρὸν) hinstellend, so daß hinfort keiner, der es sieht, sich leicht eine andere Vorstellung machen wird.« (§ 53; Übers. nach W. Elliger und K. Kraut.)

Man muß also Phidias' eigene Erklärung über die Bedingungen und Möglichkeiten seiner Kunst mit der von dem Fragesteller vorausgesetzten Feststellung über die schon bekannte Wirkung des Werkes zusammensehen. Ohne dies kann man nicht zureichend verstehen, wie die Frage nach der Wahrheit des Kunstwerks (sdie wichtigste aller Fragen«; vgl. S. 121) hier beantwortet wird.

Die bisher betrachtete Erklärung des Phidias bestand, wie wir sahen, in dem Argument, daß das Wesen des höclisten Gottes den Menschen erkennbar gemacht wird, indem der Künstler die charakteristischen Züge des Gottes in einer Menschengestalt »symbolisiert«. Phidias vermittelt danach die Wahrheit, er bringt sie hervor, indem er (unabhängig von Dion gesprochen:) dem griechischen und insbesondere klassischen Geist des Zeus sichtbare Gestalt verleiht[33]. Dieses Moment: das Aufzeigen der spezifischen Wesensart des Zeus, reicht nun aber nicht zu, um die *Macht* zu begreifen, mit der diese »Vorstellung« über die Menschen – nach Dion: über die Völker – Besitz ergriffen, sie um sich versammelt hat.

Diese *Wirkung* des Phidiasischen Zeus wird von dem Fragesteller näher geschildert. Nach einer rhetorischen Umschreibung: selbst die vernunftlosen Tiere würden von diesem Anblick entzückt, so daß die Opferstiere gerne den Priestern folgten, Adler und Löwen ihre

Wildheit verlören – fahrt der Sprecher fort: »Was aber die Menschen betrifft, so glaube ich, auch derjenige, welcher mühselig und beladen ist, der viel Mißgeschick und Leid im Leben erfahren hat, der selbst das Labsal des Schlummers entbehren muß – auch *er* wird, wenn er vor diesem Bilde steht, alles vergessen, was das menschliche Leben Furchtbares und Schweres zu ertragen mit sich bringt. So hast du ein Werk erdacht und geschaffen, ganz und gar ›Leid und Kummer vertilgend und aller Übel Gedächtnis‹ [Od. 4, 221]. Solcher Glanz und solche Anmut (φῶς, χάρις) ruht auf ihm durch deine Kunst (ἀπὸ τῆς τέχνης)« (§ 51 f.; Übers. nacli K. Kraut).

In dieser Beschreibung der Wirkung ist noch gar nicht von der (Phidiasischen oder Homerischen) *Vorstellung* der besonderen Gestalt des Gottes (worüber Phidias dann selbst spricht) die Rede, sondern nur von der Bewegung, die der Anblick des Bildwerks unter den darum versammelten Menschen hervorruft. Gewiß zeigt die Verlegung dieser Wirkung ins Innere der Seele und die Betonung der Leidensiiberwindung – das Interesse also an einer *Heilswirkung* der Kunst – den Abstand dieses neuen Zeitalters von dem längst vergangenen klassischen Geist, der sich mit der Seligkeit der Götter selbst und ihrer Erkenntnis begnügte. Aber auch in dieser nachklassischen (und vorchristlichen) Färbung bleibt das Griechische überhaupt noch gewahrt: nämlich in der entrückenden Gewalt des »Glanzes« und der »Charis« dieses Werks, in der Gewalt seiner »unermeßlichen Schönheit« (ὑπερφυᾶ τὸ κάλλος) (§ 52).

Das aber ist (wie es in der Rede wiederholt gesagt wird) eine Wirkung der »*Kunst*« (der τέχνη). Phidias wird von Dion als δαιμόνιος ἐργάτης, als göttlicher Vollbringer, bezeichnet (§ 49), weil er durch seine Kunst »einen beglückenden und beseligenden *Anblick*, ein unfaßbar herrliches *Schauspiel*« (ὡς μὲν ἡδὺ καὶ προσφιλὲς ὅραμα καὶ τέρψιν ἀμήχανον θέας εἰργάσω. § 50) geschaffen hat.

Bei der Frage, ob dieses Werk der Kunst auch dem Wesen des höchsten Gottes gemäß ist, ist demnach die halbe Antwort schon vorweggenommen worden. Die Grundbedingung jener erfragten Angemessenheit des Standbildes an den Gott selbst liegt bereits in seiner künstlerischen Vollendung. Olme diese würde die – von Phidias dann erklärte – Symbolisierung des *Charakters* des höchsten Gottes die Menschen nicht mit der *Macht* des höchsten Gottes ergreifen. Daß sie

nicht nur eine Belehrung über den Gott erhalten, sondern in dem Werk ihm selbst nahe kommen (vgl. § 60), das liegt an dem, was die Fragenden im Grunde schon wissen, an dem Wunder der Kunst. Anders gesagt: Das Bewußtsein, daß jene bestimmte, inhaltlich umschreibbare Vorstellung vom Wesen des höchsten Gottes in der Tat die Vorstellung vom Wesen des höchsten Gottes ist, mit einem Wort, daß sie *wahr* ist, das ist die Wirkung der diesem Gottes-*Bild*eigenen »höchsten Schönheit«.

Es steht also hier – im Falle des höchsten *griechischen* Gottes und des größten *griechischen* Werkes – nicht so, da5 die Wahrheit zur Größe der Kunst noch hinzukommt. Die Gottgemäßheit beruht in der Schönheit; die Wahrheit gründet in dem künstlerischen Rang.

Dieser Sachverhalt setzt die Bedeutung des »Gestalthaften« (des »Bildhaften«) als der Wesensumgrenzung nicht herab. Die Bestimmtheit der Gestalt – auch der göttlichen – gehört zur inneren Begrenztheit und damit Differenziertheit des Kosmos. Aber daß eine Gestalt *als göttlich* erscheint, dazu würde ihre bloße Vorstellung und ihre bloße Verbildlichung nicht zureichen.

Wenn man die Stelle, in der die Voraussetzung des Fragestellers über die bestehende und bekannte Wirkung des Werks gipfelt (§ 53), genauer betrachtet, dann lassen sich zwei Momente unterscheiden. Was hier bewundert wird, ist *einmal* Phidias' Konzeption des Gottes-Bildes (das φάσμα), also dasjenige, was er aufzeigt, und zum zweiten die Art, wie er diese Konzeption aufzeigt: θεσπέσιον καὶ λαμπρόν, – der göttliche Glanz. Ganz offensichtlich ist es erst dieses zweite Moment, worin die versammelnde und einheitstiftende Gewalt dieser Vorstellung beruht.

Auch von diesem zweiten Moment spricht Phidias selbst. Es ist der Teil seiner Apologie, in der er sich nicht im Hinblick auf seine Vorstellung vom Wesen des Gottes und deren Symbolisierung mit Homer vergleicht, sondern im Hinblick auf die spezifische Bedingung ihrer Hervorbringung (§ 69–72). Während der erste Vergleich, bei aller Verschiedenheit in den Einzelzügen des Zeus (die wir als den Unterschied der klassischen Religiosität gegenüber der archaischen begreifen), doch im Wesentlichen auf den Nachweis eines der Dichtung nicht nachstehenden, sondern ähnlich angemessenen und würdigen Bildes des Gottes abzielt, also den Akzent auf die (theologische) Verwandtschaft mit der Dichtung legt, fällt beim zweiten Vergleich der Akzent auf den Unterschied der bildenden Kunst zur Dichtung. In der ersten Hinsicht hat es der bildende Künstler mit ähnlichen, in der zweiten aber mit wesenhaft anderen Bedingungen als der Dichter zu tun. Diese dem bildenden Künstler *art*eigentümlichen Bedingungen gründen darin, daß sein Aufzeigen im unmittelbaren Sinn des Wortes ein Sichtbarmachen ist. Hervorbringen heißt hier: Ins-Licht-stellen.

Damit hängt die Notwendigkeit zusammen, sich den Gesetzen der »Stoffe« zu fügen, die dem Liclit zugeordnet sind, wie dem Erz oder dem Marmor, dem Elfenbein und Gold[34]. Und daraus folgt ein vielfacher – für den Dichter nicht bestehender – Zwang (§69): die physischen Miihen und praktischen Kenntnisse, die zur Bewältigung des Stoffes gehören, dann die geistige Anstrengung, die notwendig ist, um die innere Konzeption bei der nur allmählichen Herausarbeitung festzuhalten, und schließlich die Bindung an die »unverrückbaren Verhältnisse von Zahl und Größe«(die ja bei dem thronenden Zeus von Olympia die Bewunderer und Erklärer in besonderem Maße beschäftigt hat).

Hier wird klar, daß der in der ersten Zuwendung zu dem Bildwerk in Dions Rede (§ 25) und **dann** in der Aufforderung zur Selbstinterpretation beschworene Ruhm der »*Kunst*« des Phidias – in dem die bildende Kunst allein meinenden Sinn der Techne – nicht dasselbe ist, wie das, was danach als die Kraft seiner Gottesvorstellung und -verbildlichung erklärt wird. Die »Kunst« als Techne ist diejenige Fähigkeit, die nicht speziell zur Verbildlicliung, sondern speziell zur Verwirklichung notwendig ist.

Es ist hier also von zwei verschiedenen Fähigkeiten des schaffenden Menschen die Rede, die *beide* zur Vollendung des Werkes notwendig sind. Der Künstler muß einerseits – das ist das Moment, auf das die Rede hinzielt und das dann von Plotin und von den neueren Betrachtern (wie Panofsky und B. Schweitzer) allein beachtet wird – die Kraft haben, das Wesen des Gottes selber zu erfassen und erkennbar zu machen, die Kraft also zu dem, was Dion φάσμα (§ 53) und εἰκὼν ἐν τῇ ψυχῇ (§ 71), »innere Bildvorstellung«(Schweitzer, S. 92), nennt, die Kraft der φαντασία. Er muß aber außerdem, außer dieser mit der Fähigkeit des Dichters vergleichbaren Kraft, zugleich *Technites* bleiben. Er muß die besonderen Gesetze seiner Kunst, die Darstellungs-

bedingungen und Darstellungsmöglichkeiten der Materie keimen, um seine »Vorstellung« verwirklichen zu können. Erst durch die zweite Fähigkeit, die *Verwirklichungs*kraft, erlangt sein Werk den Glanz der Schönheit und damit die Macht der Wahrheit.

Indem der Künstler *beides* leistet, die Verbildlichung des unsichtbaren Wesens und die Verwirklichung der beseligenden Macht des Gottes, ist er der Vermittler, durch den der »Geist« einer Zeit manifest und damit überhaupt erst »epochemachend« wird.

Reflektiert man auf diese der Rede Dions zu entnehmende, aber von ihr noch nicht als solche analysierte, Doppel-Striktur des künstlerischen Schaffens, dann entsteht die Frage: wie jene beiden Schaffensmomente selber *zusammenhängen*. Diese Frage bildet in Schellings Schaffensanalyse den Abschluß. (Wir handeln davon im folgenden Abschnitt.)

Bei dieser Betrachtung der Olympischen Rede Dions sind wir nicht ausdrücklich und Punkt für Punkt auf Schellings Genie-Begriff eingegangen, um die in dieser Rede niedergelegte griechisch-spätantike Theorie des künstlerischen Schaffens in ihrem eigenen Zusammenhang zu entwickeln. Die Hilfe dieses – auf Grund seines Gegenstands – klassischen Beispiels einer Schaffenstheorie für das Verständnis von Schellings Konzeption liegt ja nicht allein in der Verwandtschaft, die sich luer im Ganzen wie in Einzelpunkten zeigt, sondern noch mehr in dem Aufweis des sachlichen *Zusammenhangs* der Probleme. Das sei – über das besondere Thema dieses Abschnittes hinausgreifend – kurz hervorgehoben, bevor wir die Erläuterung von Schellings »Manifestations«-Gedanken abschließen.

Aufs Ganze gesehen besteht die Gemeinsamkeit zunächst darin, daß überhaupt das Interesse an der Leistung des kunstschaffendeii Menschen und demgemäß die Begründung der Wahrheit der Kunst im Kunstschaffen in den Mittelpunkt der Kunsterklärung riickt. Sie betrifft sodann aber auch den Inhalt dieser Begründung (den Punkt, der bei Plotiu zur Hauptsache wird): daß der Künstler als schöpferischer Vermittler der Wahrheit begriffen wird. Er ist in dem bestimmten Sinn selbst hervorbringend, als er – mit der Formulierung aus den Münchener Vorlesungen zu sprechen (vgl. S. 102) – »Macht über den Stoff, über die Materie hat, sie bewältigen und zwingen kann, der Ausdruck des Geistes, ja der höchsten Ideen selbst zu seyn« (10, 117).

Im Einzelnen lassen sich drei Momente einer sachlichen Verwandtschaft feststellen. Das erste liegt im Verständnis der Schwierigkeit, aus der die Frage nach der Wahrheit des Kunstwerks hervorgeht, und deren Lösung. Die Scliwierigkeit wird in dem Widerspruch zwischen unsinnlichem oder unbildlichem Darstellungs*thema* einerseits, der Bindung an den sinnlichen »Stoff« und der Beschränkung auf eine begrenzte und ruhende Gestalt in der Darstellungs*bedingung* andererseits gesehen. In dieser Hinsicht erlangt die das spezifisch »Kunsthafte« aller Kunst am extremsten verkörpernde bildende Kunst paradigmatisches Interesse. Die Lösung wird im Gedanken des »Symbols« gesehen, als dessen Grundlage der von Haus aus symbolische Charakter der menschlichen Gestalt erscheint.

In diesem Punkt, dem Widerspruch von Darstellungsthema und Darstellungsbedingung und seiner symbolischen Lösung, ist freilich der Unterschied zwischen antikem und neiizeitlichem Denken unverkennbar. In dem platonisch-neuplatonischen Gegensatz von sinnlich und geistig Beschaffenem ist noch niclit der Gegensatz von Objektivität und Subjektivität das Entscheidende. Jener antike Gegensatz spielt sich gleichsam noch im selben Raume, als ein solcher von verschiedenen Sublimierungsgraden, ab; es ist noch nicht der cartesianische Wesens-Dualismus von Selbsthcit und Nichtselbstheit. Doch kann gerade die Unbefangenheit der Spätantike gegenüber der hier enthaltenen iterativen Problematik die Manifestationsstruktur der Kunst freilegen helfen. (Die Abgründigkeit der geschichtlichen Stellung der Spätantike: mit der Subjektivierung klassisch-griechischer Errungenschaften ein neuartiges Schema geschaffen zu haben, das vom christlichen Geist zu seiner eigenen Verwirklichung benutzt werden konnte, aber dabei einen radikal unantiken S i bekam, das ist eine Frage, die über das Thema dieser Schelling-Erläuterungen hinausführen würde.)

Ein zweites Moment der Verwandtschaft, ein Moment, das den eigentümlich griechischen Zug der Rede Dions innerhalb seiner römischen Umgebung ebenso wie die relative Griechennähe Schellings innerhalb des Deutschen Idealismus bezeugt, ist der Maßstab fiir den Wahrheits-Erweis der Kunst. Während der Symbol-Gedanke lediglicli über die theoretischen Möglichkeiten, den Geist-Materie-Gegensatz zu überwinden, aufklärt, liegt der Beweis, daß diese Mög-

lichkeit in der Kunst auch erreicht worden ist, in dem *Kunst*-Charakter eines Werkes selbst: in seiner Schönheit. Und damit ist in der griechischen, auch der spätgriechischen, Vorstellung jene bestimmte Wirkung der Kunst gemeint, die als »beglückende« und »beseligende« Gewalt den Menschen für Augenblicke die Merkmale seiner Sterblichkeit vergessen läßt. Dem entspricht es, wenn in Schellings Begriff des Charakters der Kunst als Schönheit ebenso wie in seinem Begriff des »Genies« das Zeichen der Vollendung des Werkes das Gefühl einer »unendlichen Befriedigung« ist.

Bei einem dritten Punkt schließlich haben wir bereits auf Schelling verwiesen, weil er bei ihm erst thematisiert wird: die Unterscheidung zwischen einem spezifisch »dichterischen« und einem spezifisch »künstlerischen« Faktor (φαντασία und τέχνη) innerhalb des künstlerischen Schaffens. in diesem Fall wirkt sich also die Verschiedenheit des neuzeitlichen vom spätantiken Denken in der höheren Reflexionsstufe aus: ein zu Beginn der abendländischen Kunsttheorie noch verhüllter Sachverhalt wird unter einer potenzierten Fragestellung hervorgeholt.

g) Das Verhältnis des bildenden Künstlers *zur* Natur

In den verschiedenen Momenten jener spätantiken am Zeus des Phidias in Olympia orientierten Kunstvorstellung hat sich ein bestimmtes Problem als der Nerv oder der Kern des Ganzen gezeigt. Wir fassen nochmals die Momente zusammen. Die generelle Frage war die nach der Wahrheit des Kunstwerks; dabei bestand von vornherein die Tendenz, die Antwort aus der Kenntnis des Schaffensprozesses zu gewinnen (darum die Form der Erklärung als einer Selbstrechtfertigung des Künstlers). Die konkrete Fassung des Wahrheitsproblems lag in dem Widerspruch von Darstellungsthema und Darstellungsbedingungen, die behauptete Lösung im Gedanken des »Symbols«; endlich, als die erst vollständige Lösung, ergab sich der vom Autor mehr vorausgesetzte als ausgesprochene Zusammenhang von Wahrheit und Schönheit in der »Wirkung« des Werkes. Als Kern dieser Kunsttheorie, ihrer Fragen wie des Pliinomens, der Argumentation des Künstlers wie des Beurteilungsmaßstabs der Versammlung, ließ sicli das Problem des Übergangs von der Gottes–Idee zum **Kunst**werk begreifen.

Das Problem bestand dabei in dem Streitpunkt, ob auf Grund dieses Übergangs das Werk eine Verhüllung oder eine Offenbarung (eine Entfernung oder ein »Nahebringen«) des höchsten Seienden ist. *Diese* Frage ist weder mit der bloßen (»dichterischen«) Fähigkeit des Künstlers zur Gotteserkenntnis allein, noch mit der bloßen Anerkennung der künstlerischen Unübertrefflichkeit des sicli darbietenden Anblicks allein beantwortet. Das Entscheidende liegt in der Verbindung dieser beiden »Seiten«, und zwar in ihrer produktiven Verbindung durch den Künstler. Das Entscheidende der Frage nach der Wahrheit der Kunst, so wie sie hier, im Hinblick auf die bildende Kunst sich zuspitzt, liegt im Problem der Verwirklichung der Wahrheit.

Eben diese Frage ist nun das eigentliche Thema von Schellings 1807 in München gehaltener Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« (vgl. dazu S. 69). Der Ausgangspunkt der Rede ist die alte Frage nach der Bedeutung und der Funktion der Kunst unter der Alternative: Nachahmung oder Schöpfung. In einer Zeit größter Selbstsiclierlieit der Dichtung und gänzlicher Hilflosigkeit der bildenden Kunst[35] versuchte Schelling – in umgekehrter Tendenz wie einstmals, für die Dichtung, Lessings »Laokoon« – der bildenden Kunst durch eine Befreiung von theoretischen Skrupeln neuen Mut zu machen. Das bedeutete, ihre in den Charakteren der Sichtbarkeit und Bewegungslosigkeit liegende *Art*eigentümlichkeit, mit der sie jetzt hinter die Dichtung (und Musik) zurückzufallen schien, zu rehabilitieren. Und das wiederum hieß: das als Einschränkung und Negation verstandene Verhältnis von Materie und Gestalt zum Denken und Handeln, das Verhältnis der »Form« zum »Begriff«, als etwas »Positives« zu erweisen (vgl. in der Rede besonders 7, 303–305, Ausgabe Bergsträsser: S. 21–24).

Zu diesem Vorhaben sah sich Schelling als berufen an vermöge seines *Naturbegriffs*. Dessen Bedeutung für die Frage des Verhältnisses der Kunst zur Natur – eine Frage, die seit dem Neuplatonismus im Grunde (ähnlich wie dies Kant von Aristoteles' Kategorienlehre behauptet hatte) stagniert hatte – besteht in der Uberwindung der ganzen Alternative »Nachahmung oder Schöpfung«, »Naturalismus« oder »Idealismus«.

Noch im Anschluß an Plotin (und die Ästhetik der Hochrenaissance) kann man Schellings Gedanken verstehen, daß der Künstler sich nicht

nach den sichtbaren Dingen zu richten habe, weil diese nur die »Larven« des »wahrhaft Seyenden« sind (vgl. 7, 301 f., Ausgabe Bergsträsser S. 18f.), sondern aus dem unsichtbaren (schöpferischen) »*Prinzip*« (vgl. hier *S.* 120) heraus zu schaffen habe, aus dem auch die (geschaffene) Natur hervorgeht. Er **muß** sich also – in der neuzeitlichen Vorstellungsweise gedacht – nach »innen« wenden, wenn er das erkennen will, was in aller Wirklichkeit das *Wahre* ausmacht: den – mit Schellings Wort – »*Begriff*« der Dinge. Der Künstler muß sich »vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen, aber nur um sich zu der schaffenden Kraft zu erheben und diese geistig zu ergreifen« (7, 301 = S. 18).

Anders aber als in der platonisch-neuplatonischen Tradition steht es jetzt mit der Sichtbarkeit (der »Sinnlichkeit«) selbst. Sie bleibt zwar ohne den sie schaffenden »Geist« bloße »Larve« oder »leere Schale« (7, 304 = S. 22). Jedoch bliebe umgekehrt der »Geist« (der »Begriff«) ohne den Status der sichtbar-sinnlichen »Form« selber ohne Wahrheit, nämlich ohne Selbstbewußtsein; er *wäre* nicht, was er seinem Wesen nach sein will. Diesen – neuen – Sachverhalt meint Schelling, wenn er in einer ein Jahr vor des Münchener Rede entstandenen Schrift (»Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre« von 1806) sagt: »Das Seyn – jenes allein wahre Seyn, das wir als das Absolute oder Gott erkannt haben – ist, so gewiß es das wahre Seyn ist, so gewiß seine eigene Bekräftigung; wäre es nicht wesentlich Selbstbejahung, so wäre es nicht absolut, nicht ganz und gar von und aus sich selbst. – Hinwiederum ist diese Bejahung des Seyns nichts anderes denn eben das Seyn selbst.« Daraus »folgt, daß jedes Ding in seinem wahren Wesen gefaßt, mit völlig gleicher Gültigkeit als eine Weise des Seyns und als eine Weise des Selbsterkennens und Selbstoffenbarens betrachtet werden kann. Ein Ding existirt, heißt: es behauptet, es bekräftiget sich selbst; hinwiederiim das sich offenbart, ist auch allein, und das sich nicht offenbart, ist nicht« (7, 52 f.).

In dieser Seinskonzeption berulit die neue, nämlich *absolute* Bedeutung der *Produktivität.* Der dominierende Gedanke der Kunstmetaphysik ist jetzt nicht mehr der: daß der Künstler, weil er Geist hat und so die »Urbilder« der geschaffenen Dinge kennt, der Wahrheit näher steht als die geschaffene Welt, die »Natur« (und diese so in einem gradweisen Sinne verbessern und vervollkommnen könnte), sondern der: daß sowohl die – neu verstandene – »*Natur*« in ihrer eigenen Produktivität als auch die *Kunst* qua Produktivität unmittelbarer Selbstvollzug jenes (absoluten) »Seyns« sind. (Wollte man sagen, sie seien – verschiedene – »Verkörperungen« des Absoluten, dann wäre das entscheidende Moment verfehlt; denn eben das »Verkörpern« ist hier der Wesensstatus der Absolutheit des »Absoluten«: die »Selbstaffirmation«.)

Diese Überlegung mußte vorausgeschicktwerden, um das folgende Zitat aus der Miinchener Rede in seiner metaphysischen Tragweite verständlich zu machen. Die Kunst wird darin der Natur an die Seite gestellt auf Grund ihrer Verfassung: »*werkthätige Wissenschaft*« zu sein; »werktätig«: weil sie objektivierend (»sinnlich darstellende), »Wissenschaft«: weil Träger und Ziel der Darstellung der »Verstand« ist. Diese werktätige Kraft, die »Kraft der Schöpfung«, wird hier eingeführt als die Lösung der jetzt entscheidend gewordenen Frage: *wie der »Begriff« in die »Wirklichkeit« übergeht*[36]. »Diese werkthätige Wissenschaft ist in Natur und Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele. Jedem Ding stehet ein ewiger Begriff vor, der in dem unendlichen Verstande entworfen ist; aber wodurch geht dieser Begriff in die Wirklichkeit und die Verkörperung über? Allein durch die schaffende Wissenschaft, welche mit dem unendlichen Verstande ebenso nothwendig verbunden ist, wie in dem Künstler das Wesen, welches die Idee unsinnlicher Schönheit faßt, mit dem, welches sie versinnlicht darstellt. Ist derjenige Künstler glücklich zu nennen und vor allem lobenswerth, dem die Götter diesen schaffenden Geist verliehen haben, so wird das Kunstwerk in dem Maße trefflich erscheinen, in welchem es uns diese unverfälschte Kraft der Schöpfung und Wirksamkeit der Natur wie in einem Umrisse zeigte (7, 300 = S. 16f.).

In dem Schluß dieser Erklärung ist – auf der Grundlage der zunächst bezeichneten *Verwandtschaft* – auch schon das (im Fortgang der Rede dann näher explizierte) *Verhältnis* der Kunst zur Natur bezeichnet. Die Produktivität der Kunst bringt die Produktivität der Natur ans Licht. Sie macht sie bewußt. Um den hier von Schelling formulierten Gedanken in aller Schärfe wiederzugeben: *Was* die Kunst hervorbringt, ist *das Hervorbringen* selber. (Darüber näher im letzten Kapitel, 2. Abschnitt, b; S. 302–305.)

Damit wird vom (hier nur behaupteten) Resultat der Kunst her bestätigt, was wir als ihren neu verstandenen Sinn zu erläutern versucht liaben: daß das Verwirklichen des »wahrhaft Seyenden« (vgl. 7, 302 = S. 17) die dem Wesen des Absoluten selbst gemäße Seinsweise ist.

Wir können den Unterschied dieser Schellingschen Kunstmetaphysik zu derjenigen Plotins demnacli folgendermaßen kennzeichnen. Bei Plotin bildet innerhalb der beiden Pole: reiner Begriff (Geist) und begrifflose Materie, die Kunst eine Station auf dem Wege der Rückkehr zum Geist. (Dieses Schema bleibt in der ästhetischen »idea«-Theorie der Renaissance – im Gegensatz zur Praxis der Renaissance-Kunst – herrscliend.) Für Schelling dagegen liegt gerade in der – als Produktivität – begriffenen Vermittlung von »Begriff« und »Sinnlichkeit« die wahre Absolntheit und damit nicht nur eine relative, sondern die absolute Legitimation der Kunst als der bildenden (verkörpernden) Tätigkeit des Menschen.

Denken wir jetzt an den Punkt, in dem sich die Kunstvorstellung der Olynipischen Rede Dions (wobei offenbleiben kann, was in dieser Rede Dions eigene oder nur – allein durch ihn noch überlieferte – ältere, z. B. stoische, Vorstellungen sind) von der – historisch folgenreicheren – Plotins unterscheidet, dann dürfen wir im Hinblick auf Schelling die Vermutung aussprechen, daß in einer ganz und gar veränderten Situation eine neue Begegnung mit alt- und klassisch-griechischem Geist (für Schelling wohl in erster Linie durch Winckelmann vermittelt; vgl. das III. Kapitel) einen Grundzug der Kunst ins *Bewußtsein* holte, der mit dem neuplatonischen Beginn der abendländischen Kunstmetaphysik in der Theorie verloren gegangen und auch in der antiken Theorie nur kurz, gewissermaßen im Abschiedslicht der griechischen Kunst, reflektiert worden war: das Wesen der Form. Von der »Schönheit« als dem Zentrum der Kunst spricht auch noch Plotin; darin liegt sein Griechentum. Aber das ist bei ihm byzantinisch-transzendent geworden. Die primäre Schönheit ist für ihn die »rein« geistige, übersinnliche. Auch Schelling spricht (in der zuletzt zitierten Stelle) von der »Idee unsinnlicher Schönheit«, aber seine Tendenz zielt, umgekehrt, auf deren »schöpferisches« Wesen, das in der zur Vergegenwärtigung nötigen Versinnlichung beruht.

Wie sehr die Münchener Rede, die auf Schellings Naturphilosophie (auf der darin geleisteten »Reduktion der Naturgesetze auf Gemiith, Geist und Willen«, Freiheitsschrift, 7, 396) basiert, in der Tat am Phänomen der griechisclen Kunst orientiert ist, zeigt der ganze (an Winckelmanns Bild von der Geschichte der griechisclen Kunst anschließende, aber dieses Bild neu interpretierende) Anwendungsteil der Rede. Darin begründet Schelling, was er bereits in den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst über die »höchsten Wirkungen« der Kunst gesagt hatte: Jeder, der die »Bildungen der griechischen Künstler betrachtet, ... muß erkennen, daß hier etwas dargestellt sey, das über alle Wirklichkeit erhaben, obgleich in dieser Erhabenheit durch die Kunst *wirklich* gemacht ist« (5, 521).

Wir kommen auf diesen Teil der Münchener Rede bei der Betrachtung von Schellings Begriff der Schönheit zurück. In den gegenwärtigen Zusammenhang gehört aber bereits eine Bemerkung, in der sich der Gedanke der »Unwillkürlichkeit« der Kunst*entstehung* (vgl. den 1. Abschnitt dieses Kapitels) mit dem Begriff der Kunst als der »Offenbarung« der »Realität des Höchsten« unmittelbar verbindet.

Diese Bemerkung knüpft an Schellings Deutung der griechischen Kunstentwicklung, des Weges von der Abstraktheit zur Sinnennähe, an. Er deutet diese (weder »naturalistisch«, noch »idealistisch« zu erklärende) Bewegungs-Richtung als die durchgängige Entfaltung einer anfänglichen ernsten »Erschütterung«, die nur allmählich zur Freiheit und Natürlichkeit gebändigt werden konnte. Zu diesem Gedanken sei – bevor wir die Benierkung aus der Rede zitieren – eine grundsätzliche Äußerung über das geschichtliche »Fortschreiten des Menschengeschlechts« aus Schellings Spätzeit erwähnt: »Jenes Fortschreiten geht nicht, wie man meint, vom Kleinen ins Große, vielmehr umgekehrt macht überall das Große, Gigantische den Anfang, und das organisch Gefaßte, ins Enge Gebrachte folgt erst nach. Homer ist von solcher Größe, daß keine spätere Zeit ihm Ähnliches hervorzubringen ini Stande war« (11, 239; vgl. das Zitat aus dem gleichen Passus auf S. 70).[37]

Die Bemerkung aus der Münchener Rede über den inneren Zusammenhang zwischen Geschichtscharakter und Wahrheitsbezug der Kunst lautet: »Nur mächtige Bewegungen des Gefühls, nur tiefe Erschütterung der Phantasie durch den Eindruck allbelebender, allwaltender Naturkräfte konnten der Kunst die unbezwingliche Kraft einprägen, mit der sie von dem starren verschlossenen Ernst der Bildun-

gen früher Zeiten bis zu den Werken überfließender sinnlicher Anmuth stets der Wahrheit getreu blieb, und die höchste Realität geistig erzeugte, welche Sterblichen zu schauen vergönnt ist« (7,306 = S. 26).

Wir beschließen damit die im Zusammenhang mit Schellings Analyse des Kunst-Schaffens gegebenen Erläuterungen zu seiner These, die Kunst sei die einzige und ewige Offenbarung, die es gibt, und das Wunder, das ... uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte« (vgl. S. 91). Wir können das Ergebnis dieser Erläuterungen in einer Einsicht (1.) und einer Frage (2.) zusammenfassen.

1. Die hauptsächliche Einsicht dieses Abschnitts möchten wir darin sehen, daß »Offenbaren« hier etwas grundsätzlich anderes meint als »Beweisen«. Die Kunst hat – in ihrer Bedeutung für die Philosophie – *primär* nicht den Sinn, eine Behauptung über einen Sachverhalt lediglich als wahr (und nicht falsch) zu legitimieren. Dieses Mißverständnis könnte durch die Rede von der »Überzeugung« am Schluß des Satzes nahegelegt werden. Der Satz könnte, wenn man ihn nur von seinem Schluß her und ohne Kenntnis des Zusammenhangs, auf den er sich bezieht, betrachtet, so verstanden werden, als liefere die Kunst eine Art »Gottesbeweis«, als ginge es darum, gegenüber einem Zweifel, ob »es Gott gibt«, Gewißheit zu erlangen. Dieses Problem beschäftigt – wie groß auch sonst die Unterschiede zwischen seiner Zeit und der Antike sind – Schelling so wenig wie die Zeit Homers oder des Phidias. Worum es geht, ist nicht die Frage, ob Gott ist, sondern wer Gott ist. »Realität« hat zwar für Schelling schon – im Unterschied zu Kant – den Sinn von »Existenz«, dennoch zielt die Behauptung von der »Realitäts-Überzeugung«, die die Kunst verschaffen soll, noch auf den früheren Sinn des Wortes als »Washeit« (als essentia).

Das ergibt sich aus dem Sinn der *Frage,* auf die die Kunst die *Antwort* geben soll. Diese Frage lautet *formal* gedacht: *gibt* es die – gegenüber dem Anblick der lebendigen Natur und in der Schicksalserfahrung des Handelns – zu postulierende »Identität« von unbewußt-notwendiger Produktivität und bewußt-freiem Wollen in der Tat? In dieser Fassung klingt die Frage noch so, als ziele sie auf einen bloßen Existenz-Beweis. Der *Sache* nach lautet sie aber: wie ist diese widersprüchliche Forderung überhaupt möglich, ist sie überhaupt denkbar? Wie kann etwas, das unbewußt und bewußt, notwendig und frei in Einem sein soll, beschaffen sein? Es geht hier dem Ansatz nach nicht um das »Daß«, sondern um das »Was«.

Erst aus dem entwickelten Postulat der Wesensbeschaffenheit und der Analyse seiner »Erfüllung« (bis jetzt: auf der Seite der Entstehungsbedingungen) ergibt sich, daß dieses Problem: wie die *Beschaffenheit* jenes Postulates denkbar ist, auf das Phänomen der *Produktivität,* des In-die-Existenz-tretens, hinausläuft. Das Existentwerden (die »Werktätigkeit«) wird hier als Wesens-Folge begriffen: Gott ist seiner *essentia* nach *manifestatio sui.*

Das »Offenbarwerden« durch das Werk (durch das »Wunder der Kunst«) ist also *nicht* ein Akt, der zur absoluten Existenz des »Höchsten« noch hinzukommt, damit auch die – zweifelnden – Menschen davon überzeugt würden, sondern jene (in der »Deduktion« erklärte) »absolute Selbstanschauung«, in der die Absolutheit des Absoluten wesenhaft beruht.

2. Was sich im Verlauf dieser Erläuterung als *Frage* herausgeschält hat, das ist der das Kunstschaffen konstituierende, die Produktivität ausmachende *Bezug* zwischen *unbewußter* und *bewußter* Tätigkeit im Künstler. Zwar ist, wie dies in dem betrachteten Satz betont wird, das absolute Zusammentreffen der beiden sich fliehenden Thätigkeiten nicht weiter erklärbar: das »Zusammentreffen« *ist* ja eben jene »Gunst«, in der und als die sich »jenes Höchste« manifestiert. Diese prinzipielle »Unbegreiflichkeit« ist aber kein Einwand gegen das hier sich meldende Bedürfnis, die *Bezugsstruktur* zu klären. Wann und wo das genannte Zusammentreffen zustande kommt, das wird man nicht erklären können; dies hieße, das Glück berechnen zu wollen und damit zu beseitigen. Etwas anderes ist es aber, das Verhältnis der »beiden Thätigkeiten« seiner Grundstruktur nach zu begreifen, um zu wissen, was hier – wenn es eintritt – »Zusammentreffen« überhaupt heißt. Dabei wird die generelle Frage des ganzen Problems der Kunst bei Schelling entscheidend sein: wie in der »Identität« des Unbewußten mit dem Bewußten *beide* Elemente *gewahrt* bleiben. Das ist das dem Schluß von § 1 gewidmete Thema des folgenden Abschnitts.

Vierter Abschnitt

Intuition und Reflexion

Erst in der letzten Partie von § 1 (den drei zusammen eineinhalb Seiten umfassenden letzten Absätzen: »Wenn nun ferner die Kunst...«, 3, 618 f.) expliziert Schelling den bis dahin deduzierten und in der Verbindung mit den Selbstaussagen der Künstler weiter analysierten Grund der Werktätigkeit an der Kunst selbst. Was bis dahin lediglich *formal* und allgemein als der Gegensatz einer »bewußten« und einer »bewußtlosen Thätigkeit« bezeichnet worden war, das wird nun konkret als eine spczifiscli *künstlerische* Duplizität erklärt.

Schelling bezeichnet sie durch die beiden Titel »*Kunst*« und »*Poesie*«, wobei er sich jeweils auf einen – im gegenwärtigen Gebrauch zwar zurückgetretenen, aber noch mit anklingenden – älteren Sinn dieser Worte beruft. Die Etymologie bildet hier aber nicht den Grund für eine Sacherläuterung, sondern nur eine terminologische Gelegenheit, um einen unabliängig davon begriffenen Sachverhalt zu benennen. Die Namen »Kunst« und »Poesie« sollen hier den Zweck erfüllen, jeden der beiden Pole in einer spezifisch ästhetisclien und zugleich allgemein metaphysischen Bedeutung zu kennzeichnen. Das geschieht im ersten Absatz dieser letzten Pariie von § 1. Damit wird die bis dahin konsequent fortgeschrittene Konkretisierung des anfänglich postulierten Gegensatzes zweier Tätigkeiten zu Ende gebracht.

Auf dieser Basis unternimmt Schelling sodann – in den *beiden letzten* Absätzen von § 1 – einen wesentlichen neuen Schritt: nämlich nicht nur die beiden »Thätigkeiten« in ihrem Unterschied, sondern auch in ihrem gegenseitigen Bezug konkret zu erläutern. Mit diesem Aufweis des »Zusammentreffens« selbst wird sich fiir uns die hauptsächliche Streitfrage dieser Untersuchung: wie es mit dem Verhältnis zwischen Unbewußtem und Bewußtem in der Kunst nach Schellings Ansicht steht, also die Frage nach der Stellung der Reflexion in der Kunst, endgültig klären lassen.

Zugleich mit dieser allgemein-philosophischen Bedeutung komint dem Schluß von § 1 auch für das kunstphilosophische Interesse an Schellings »Hauptsätzen der Philosophie der Kunstn eine besondere Bedeutung zu. Denn Schelling erklärt den genannten Bezug als die Grundlage des *künstlerischen* Ranges, als die Mögliclikeit, zu sagen, worii – bei allen geschichtliclien Wandlungen – stets udas Höchste der Kunst« beruht.

Wir werden demnach zunächst die im ersten Absatz gegebene Charakteristik der beiden Tätigkeiten unter den beiden Titeln »Kunst« und »Poesie« für sicli selbst und in ihrer Verschiedenheit betrachten (a), dann, in Verbindung mit anderen Äußerungen Schellings, seine Bestimmung des Bezuges (b) und danach seine Begriindung des künstlerischen Ranges aus diesem Bezug (c) erläutern.

Für die beiden letzten Fragen bildet der gleiche Text (die beiden letzten Absätze von § 1) die Grundlage, nur die Gesichtspunkte wechseln. Zu diesem letzten Teil der Schlußpartie gehört seinem Gedanken nach auch schon der Anfangssatz des ersten dieser drei Absätze, der das gesamte Thema dieser Partie, die konkrete Bestimmung des Bezuges, mit dem zuvor Gesagten, der Deduktion des Gegensatzes, verknüpft: »Wenn nun ferner die Kunst durch zwei voneinander völlig verschiedene Thätigkeiten vollendet wird, so ist das Genie weder die eine nocli die andere, sondern das, was über beiden ist.« Dieser Satz soll daher auf die Betrachtung des zweiten und dritten Absatzes (hier: b und c) aufgespart werden.

a) Der Gegensatz von »*Poesie*« und »*Kunst*«

Wir betrachten zunächst Schellings Konkretisierung des »Bewußten« und »Bewußtlosen« in der ästhetischen Produktion. Dieser Absatz lautet (ohne den zitierten Einleitungssatz):

> »Wenn wir in der einen jener beiden Tliätigkeiten, der bewußten nämlich, das suchen müssen, was insgemein Kunst genannt wird, was aber nur der eine Theil derselben ist, nämlich dasjenige an ihr, was mit Bewußtseyn, Überlegung und Reflexion ausgeübt wird, was auch gelehrt und gelernt, durch Überlieferung und durch eigene Übung erreicht werden kann,
> so werden wir dagegen in dem Bewnßtlosen, was in die Kunst mit eingeht, dasjenige suchen müssen, was an ihr nicht gelernt, nicht durch Übung, noch auf andere Art erlangt werden kann, sondern allein diirch freie Gunst der Natur angeboren seyn kann, und wel-

ches dasjenige ist, was wir mit Einem Wort die *Poesie* in der Kunst nennen können« (3,618; die Markierung der Gliederung vom Verfasser).

Was Schelling in der allgemeinen Deduktion als Unterschied von bewußter und unbewußter Tätigkeit postuliert, was er in der weiteren Analyse dieses Postulates als ein für das Kunstschaffen konstitutives Zusammentreffen von absichtlichem und unwillkürlichem Element erklärt hat, das bringt er nun auf ein Begriffspaar, das *an der Kunst selbst* demonstrierbar ist: ein durch Bewußtsein, durch Absicht bestimmtes Element, das er »Kunst«, und ein dem entgegengesetztes Element, das er »Poesie« nennt. Jeden dieser beiden Titel erläutert er kurz, indem er sagt, *was* sie bezeichnen sollen, und zugleich, warum er gerade diese Titel gewählt hat. Im ersten Fall beruft er sicli auf den – zu seiner Zeit noch – vorherrschenden Gebrauch des Wortes (»was insgemein *Kunst* genannt wird«[38]); im zweiten Fall macht er den Bezeichnungsvorschlag selbst (»was wir die *Poesie* in der Kunst nennen können«). In beiden Fällen wird ein ästhetisclier Gattungsbegriff auf einen (wie es im folgenden Absatz heißt) »Bestandtheil« der ästhetischen Produktion angewandt. Der Titel für das *Ganze* aller »schönen Künste« – *die* Kunst – soll hier einen *Teil* der ästhetischen Produktion bezeichnen; der Titel einer *besonderen* Kunstart, der »Wort-«oder »Sprachkunst«, soll ein Element in *allen* Künsten, also auch etwa der Musik oder der Architektur, bezeiclmen. Im Anschluß an die Formulierung, mit der Schelling den einen der beiden Titel (»Poesie«) bestimmt, können wir die *Doppelbedeutung* beider Bezeichnungen in ihrem formalen Sinn so ausdrücken: Schelling spricht hier von einer »*Kunst*« *in der Kunst* und einer »*Poesie*«*in der Kunst*. – Wir wenden uns nun nacheinander den beiden Bestandteilen zu.

Was insgemein »*Kunst*« genannt wird, zeigt sich indirekt schon daran, daß – bis zu Kant stets und seither noch häufig – Malerei, Musik oder Dichtung als »*schöne* Künste« bezeichnet werden. Das deutsche Wort »Kunst« hat primär den Sinn des lateinischen *ars* (ein Wort, das, in seinen modernen Nachkommen in den romanischen Sprachen und im Englischen, selbst eine ähnliche Akzentverlagerung erfahren hat wie das deutsche »Kunst«: neuerdings in einem anfangs niclit gebräuchlichen ästhetischen Sinn verwandt zu werden). Und

niic *ars* wiederum wird das griechisclie τέχνη übersetzt[39]. Kunst bezeichnet so im allgemeinsten Sinn das »*Künstliche*«, das niclit durch sich selbst, sondern durch den Menschen Entstandene. Etwas ist »durch Kunst« entstanden, besagt: es ist niclit »Natur«. In einen1 engeren Sinnbezeichnet »Kunst« (ebenfalls wie ars und τέχνη) die zu besonders schwierigen und besonders geachteten Hervorbringungen notwendige *Geschicklichkeit,* ein besonderes praktisches *Wissen* oder wissendes »Können«, ein »Sich-Verstehen-auf« (J. Trier, s. Anm. 39). Dieser »technische« Sinn des Wortes hat sich in Verbindungen mit den jeweiligen Hervorbringungsweisen bis heute erhalten: Reitkunst, Staatskunst, Kochkunst, Heilkunst, Zimmermanns-, Seemanns- oder Buchdruckerkunst (vgl. Aristoteles, Eth. Nic. I, 4 und II, 4 f.). (Alle solchen »Künste«, das wird meist nicht genügend betont, sind selber immer mit »Theorie« verbunden und in ihrer Praxis schwieriger, folgenreicher im Verfehlen als die gewöhnlichen »Handwerke« und auf hohe und seltene Grade von Vollkommenheit hin angelegt.)

Beide Momente: der Unterschied zur Natur (das »*Künstliche*«) und das erwerbbare, praktische Wissen, die Fertigkeit in einer bestimmten Weise der Natur-»Beherrschung« (das »*Technische*«), umfaßt Schellings Erklärung der »Kunst« als desjenigen, »was mit Bewußtseyn, Überlegung und Reflexion ausgeübt wird, was auch gelehrt und gelernt, durch Überlieferung und durch eigne Übung erreicht werden kann«. *Reflexion:* das heißt hier, Kenntnis von Ziel und Weg, Bewußtsein der zum jeweiligen Zweck, an jedem Punkt des Tätigkeitsprozesses notwendigen Mittel, Auswahl und Verwerfung, Vergleichung und Verbesserung, Arbeit. *Lehrbarkeit* und *Lernbarkeit*: das bedeutet, daß der Besitz dieser Kenntnisse durch Aneignung der Tradition, und das besagt: durch methodische Schulung, zustandekommt. Zwischen »Überlieferung« und »Übung« besteht ein Wechselbezug. Die »Künste« (die artes) selbst und der »kunstvolle« Gebrauch einer »Kunst« bedürfen der Werkstatt oder – in dem *mittelalterlichen* Sinn von »Wissenschaft« – einer Hohen Schule, in denen das Ererbte erworben wird.

Diesem lehr- und lernbaren Bestandteil als demjenigen, was *mit Bewußtsein* ausgeübt wird, stellt Schelling nun einen zweiten Bestandteil gegenüber, den er die »*Poesie* in der Kunst« nennt, und der *bewußtlos* sein soll. So wie diese eine Bestimmung: das »Bewußtlose«,

lediglich in einer Privation des Gegenteils bestelit, so besteht auch die nähere Erklärung, die Schelling gibt, in der Hauptsache nur in einer Privation dessen, was er vorher als »Kunst« erklärt hatte. Das »Bewußtlose« soll »dasjenige« in der Kunst sein, »was an ihr nicht gelernt, nicht durch Übung, noch auf andere Art erlangt werden ... kann«, was also überhaupt nicht *erworben* werden kann. Es bleibt – wenn man vom Kontext absieht – eine bloße Folgerung aus dieser privativen Bestimmung, wenn Schelling zuletzt noch eine positive Formulierung hinzusetzt: »... sondern allein durch freie Gunst der Natur gegeben seyn kann« (vgl. oben S. 74 f.). Wenn es eine bewußt*lose* Tätigkeit gibt, und diese – *als* bewußtlose – nicht erworben sein kann, dann *muß* sie »angeboren« sein; wenn sie nicht gelehrt und nicht gelernt werden, also nicht aus der Überlieferung stammen kann, dann *muß* es eine Gabe der »Natur« sein.

Es liegt hier offenbar an der Sache selbst, daß dieser zweite Bestandteil schwerer als der erste definierbar ist, im Grunde genommen überhaupt nur privativ, vermittels des ersten: eben weil er – an sich selbst – außerhalb des Bewußtseins und damit des Wissens steht.

Eine positive Kennzeichnung kommt hier genau genommen erst aus dem Titel selbst. »*Poesie*« nennt Schelling diesen Bestandteil der Kunst im Hinblick auf den ursprünglichen Sinn des Wortes. In den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst (§ 64) erklärt er: »Unter Poesie im engeren Sinne wird, wenn wir uns aucli bloß an die Sprachbedeutung halten, das unmittelbare Hervorbringen oder Schaffen eines *Realen* verstanden, die *Invention* an und für sich selbst« (5, 461). Mit »Poesie« soll demnach ein Bestandteil der Kunst bezeiclmet werden, der, dem griechischen ποίησις entsprechend, das *Schöpferische* der Kunst ausmacht, das Schaffendeim Kunstschaffen.

So einleuchtend und nachvollziehbar nun der Begriff einer »Kunst« in der Kunst nach Schellings Erklärung ist, so dunkel bleibt dieser zweite. Wo liegt hier die Rechtfertigung? Wenn es eine gibt, dann kann sie offensichtlich nur in dem liegen, woran sich ein Hervorbringen oder Schaffen als solches erweist, iin Hervorgebrachten. Nun ist, in einem weiten Sinn, jedes Herstellen ein Hervorbringen: ein Zustandebringen von etwas, was vorher, genauer: avon Natur aus«, nicht da war. Gerade das leistet aber schon jede »Kunst«, –jedes Handwerk, jede Technik. Die »Poesie« soll also offenbar denjenigen Faktor

bezeichnen, der notwendig ist, wenn nicht nur ein Gerät, eine Maschine oder aucli ein Forschungsresultat hergestellt werden soll, sondem ein »Kunstwerk<In der »Poesie« wäre demnach das zu suchen, wodurch sich (»schöne«) Kunst von Technik unterscheidet.

Was damit vom Ergebnis, vom Kunstwerk, her gemeint ist, wodurch sich also das hier gemeinte »Hervorbringen« vom bloßen Herstellen *objektiv* unterscheiden läßt, das sagt Schelling in der erwähnten Stelle der Vorlesungen: »Poesie [ist] das, wodurch ein Ding Leben und Realität in sich selbst hat, Kunst das, wodurch es in dein Hervorbringenden ist« (a.a.O.). Ein durch »Kunst« (durch »Technik«) *allein* zustandegebrachtes Ding, ein Werkzeug, ein Schiff, bleibt »in dem Hervorbringenden«: das heißt, es hat Leben und Realität nur im Hinblick auf die Entstehungs-Absicht, und das besagt zugleich: im Hinblick auf seinen Gebrauch. (Es sei denn, es gewiunt durch eine seine Lebensbezüge »symbolisierende« Form oder Ornamentik ein »Eigenleben~das den Gebrauch bedeutungsvoll macht oder ihn – wie in Grabbeigaben – in der Gestalt des Gebrauchsdinges selber darstellt.)

Dieses *Eigenleben,* das – durch die (schöne) Kunst – jedes Ding gewinnen kann, soll das spezifische Verdienst der »Poesie« sein. Das wesenhafte »Schaffen«, das *Schöpferische«,der (schönen) Kunst erweist sich nach Schelling also darin, daß ein derartig Hervorgebrachtes *unabhängig* vom Hervorbringenden besteht. *Inwiefern* es freilich »Leben und Realität in sich selbst hat«, das wird endgültig erst dort zu klären sein, wo es ausdrücklich zum Thema gemacht wird, in Schellings Erklärung des »Charakters« der Kunst. Um die – in der Bezeichnung »Unabhängigkeit« vom Hervorbringenden – immer noch privative Bestimmung in ihrem positiven Sinn, der Betrachtung von § 2 vorgreifend, anzudeuten, erinnern wir hier an Schellings Bestimmung der (göttlichen) Schöpfungskraft als »Zeugung« in der Freiheitsschrift (vgl. I, 125): »Zeugung« heißt: »Setzen eines Selbständigen*. Und das wird näher erläutert: »Wie man auch die Art der Folge der Wesen aus Gott sich denken möge, nie kann sie eine mechanische seyn, kein bloßes Bewirken oder Hinstellen, wobei das Bewirkte nichts für sich selbst ist; ebensowenig Emanation, wobei das Ausfließende dasselbe bliebe mit dem, wovon es ausgeflossen, also nichts Eignes, Selbständiges« (7, 346 f.). Zeugen heißt, etwas hervorbringen, das die Zeugungskraft selbst besitzt: »freie aus sich selbst han-

delnde Wesen« (7, 347). Wenn das Schöpferische das ist, »wodurch ein Ding [ein Werk] Leben und Realität *in* sich selbst« erhielte, so müßte sich das daran zu erkennen geben, daß dieses Werk Leben und Realität *hervorruft*.

Mit dieser an den ursprünglichen Sinn des Wortes geknüpften Bedeutung des »Schaffens« verläßt Schieiiing aber nicht die gebräuchliche Bedeutung von »Poesie« als Dichtung. Das »unmittelbare Hervorbringen oder Schaffen eines Realen« ist, wie Schelling an der zitierten Stelle der Philosophie der Kunst sagt (oben S. 142), »die *Invention* an und für sich selbst«. Schaffen soll hier als ein *Erfinden,* ein Erdenken, Ersinnen, Entdecken, verstanden werden. (Wieweit Schelling auch bei »Invention«zugleich mit an die buchstäbliche Bedeutung des Wortes denkt, mag offen bleiben.) Daß er »Invention«, wenn dies der wörtlichen Bedeutung von »Poesie«als Schöpfungskraft entsprechen soli, in dem allgemeinen Sinn von Dichten: nämlich als Erfindungs- oder Einbildungskraft, versteht, bestätigt eine andere Stelle der Philosopliie der Kunst (§ 22), wo Schelling, wiederum mit einer Berufung auf den (scheinbar) buchstäbliclien Sinn, die »Einbildungskraft« als Grund jeder »Schöpfung« erklärt: »Das treffliche deutsche Wort Einbildungskraft bedeutet eigentlich die Kraft der *Ineinsbildung,* auf welcher in der That alle Schöpfung beruht« (5, 386). In dem gegenwärtigen Zusammenhang soll diese Stelle lediglich Schellings Begriffsbestimmung klären helfen. Das Zusammenstellen von Schaffen mit Invention oder Einbildungskraft zeigt, daß Schelling ebenso wie im Falle des Titels »Kunst«auch im Falle des Titels »Poesie« ausdrücklich auf den zwischen altem und neueni Gebrauch, zwischen buchstäblicher und üblicher Bedeutung bestehenden *Doppelsinn* des Wortes zielt, um dieses für seinen Zweck nutzbar zu machen.

Die Betrachtung beider Begriffe lehrt, daß Schelling damit *die Kunst selbst* aus zwei »Bestandtheilen« zusammengesetzt sieht, deren jeder *für sich genommen* kein Spezifikum der Kunst ist. Das menschliche Herstellungsvermögen, ars, τέχνη, ebenso wie das einbildende oder erfindende »unmittelbare Hervorbringenu. invenire, ποιεῖν, sind *universelle* Tätigkeiten oder Seinsweisen. Noch bevor wir den Zusammenhang selbst betrachten, läßt sich also bereits sagen, daß die *Kunst* nach Schellings Ansicht wesenhaft und unmittelbar in dem allgemeinen *Weltbezug* des Menschen gründet. Und vermuten läßt sich, daß die Kunst selbst, wenn ihre (beiden) Grundfaktoren von Haus aus *nicht* Kunst sind, in gar nichts anderem als eben der *Verbindung* dieser beiden Faktoren besteht.

b) Der Bezug zwischen »Poesie« und »Kunst«

Die Erfahrung, daß zwei konträre Elemente für die Entstehung der Kunst konstitutiv sind, ist so alt wie die Gedanken über die Kunst (in Kunsttheorie und dichterischer Selbstreflexion) überhaupt. Und auch der Grundzug dieses Gegensatzes läßt sich überall als die Polarität zwischen einem »bewußten« und einem »unbewußten« Moment beschreiben, wie verschieden auch jeweils die konkrete Bestimmung sein mag[40]. Die Griechen stellten der τέχνη φαντασία und ἐνθουσιασμός entgegen[41]; die Römer unterschieden zwischen *ars* und *ingenium* (zwischen discipiiia und natura); und bis heute beschäftigt Theoretiker und Praktiker der Gegensatz zwischen Intuition und Reflexion, zwischen Vision und »Machen«, zwischen Inspiration und Handwerk.

Der Gedanke einer solchen Gegensätzlichkeit *äußert* sich zumeist in der Frage, welcher von beiden Seiten der *Vorrang* zukommt. Der Gegensatz wird zumeist als *Alternative* aufgefaßt. in seiner »*Ars poetica*« betont *Horaz* zwar:

> natura fieret laudabile carmen an arte,
> quaesitum est: ego nec studium sine divite vena
> nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
> altera poscit opem res et coniurat amice (V. 408–411).
> »Ob ein Gedicht der Natur oder Kunst Vollkommenheit danke,
> Hat man öfter gefragt. Der Fleiß ohne inneren Reichtum
> Oder das rohe Genie ist meines Erachtens kein Vorteil;
> Eines erfordert das andre, und beide verbünden sich innig.«

Aufs Ganze gesehen ist jedoch dieses Buch von der Dichtkunst eine Apologie von studium und iudicium *gegen* die Verachtung des handwerklichen Wissens in der Dichtung.

> ludere qui nescit, campestribus abstinet armis
> indoctusque pilae discive trochive quiescit,
> ne spissae risum tollant inpune coronae:
> qui nescit versus, tamen audet fingere, quidni? (V. 379–382).

»Kann man nicht fechten, so läßt man die Hand von der Waffe;
versteht man
Diskus- und Ballwurf und Reifenspiel nicht, so hält man sich ferne,
Daß man der drängenden Menge verdientem Gelächter entgehe.
Kann man nicht dichten, so wagt man sich trotzdem an Verse.
Warum nicht?«

(Übersetzung nach H. Rüdiger.[42])

Nach der herrschenden Ansicht von Schellings Konzeption der Kunst ist seine Ästhetik eine Anti-ars-poetica. Plädiert der lateinische Dichter für Bewußtsein, Überlegung und Reflexion, so gilt der Philosoph der Romantik als der Herold des »Unbewußten« in der Kunst. Während Horaz betont, daß auch die Dichtung »*Kunst*« ist, sieht man Schellings Interesse auf den Nachweis gerichtet, daß *alle*, auch die bildende, Kunst wesenhaft »*Poesie*« sei.

Diese Ansicht von Schellings vermeintlich wesentlichstem Beitrag zur Geschichte der Ästhetik, wenn nicht der Philosophie überhaupt, läßt sich durch *einen* Satz Schellings widerlegen. Dieser Satz spricht zwar nicht zugunsten des Gegenteils, dafür aber gegen die ganze Alternative, die dieser Ansicht zugrundeliegt. Er steht am Beginn der letzten Partie von § 1:

»Wenn nun ferner die Kunst durch zwei voneinander völlig verschiedene Thätigkeiten vollendet wird, so ist das Genie weder die eine noch die andere, sondern das, was über beiden ist« (3, 618).

In diesem Satz spricht Schelling unmittelbar aus, was er in der vorangegangenen »allgemeinen Deduktion« der Kunst und der Explikation des Kunstschaffens schon aus der Sache heraus entwickelt hat: daß das »Genie«, als der Grund der Kunst, gerade *nicht* das Bewußtlose ist. Es steht *über* beiden »Thätigkeiten«, und das besagt: es muß etwas anderes sein als jede der beiden Tätigkeiten.

Wenn man dieser Erklärung gegenüber noch zweifeln wollte, ob nicht eine der beiden Seiten zumindest doch M Übergewicht hat, dann findet man Schellings Standpunkt unmißverständlich am Beginn des nächsten Absatzes ausgesprochen, wo er erklärt, daß auch keinem uvon den beiden Bestandtheilen der Vorzug vor dem andern« zukomme (3,618). »Bewußtseyn, Überlegung und Reflexion« oder, wie es in diesem neuen Absatz heißt, »das ernstliche Bemühen, der Fleiß und die Überlegung« sind demnach von unabdingbar gleicher Relevanz wie das, was »nicht durch Übung erreicht wird«, auch wenn dies »allgemein als das Herrlichere betrachtet wird*.

Mit dieser Betonung der gleichen Wichtigkeit *beider* »Thätigkeiten« ist vorerst auch *nur* ausgesprochen, was bisher schon entwickelt worden war: der Sachverhalt, daß die bewußte Tätigkeit (die »Besonnenheit~)nach Schellings Konzeption wesenhaft *mit zum Genie gehört*. Dies lag bereits in dem prinzipiellen Postulat, daß die Kunst aus gar **keinem** anderen Grund für die Philosophie von Interesse war als eben dem einer möglichen »*Vereinigung*« des »Bewußtlosen« mit dem »Bewußten«; und es war das Resultat der Schaffenserklärung, daß die Kunst eben insofern die gesuchte »Offenbarung« ist, als sie ein »absolutes *Zusammentreffen* der beiden sich [von Haus aus] fliehenden Thätigkeiten« ist.

Somit wäre das bisherige Resultat in den Erklärungen über die Gleichgewichtigkeit der beiden Elemente lediglich zusammengefaßt worden. Was damit aber noch aussteht, und zwar, gemessen am Zweck dieses ganzen Abschlußteils des Systems: das allgemeine Prinzip dieser Philosophie »objektiv« zu machen, als das Entscheidende aussteht, das ist die Einsicht in das *Zusammentreffen* selbst, die Frage, *wie* denn die beiden sich fliehenden Tätigkeiten konkret vereinigt sind.

Wir sahen (im I. Kapitel), daß der Kardinalpunkt dieser Frage in dem Problem lag, wie eine Vereinigung möglich ist, oline daß sich die (ihrem Begriffe nach sich ausschließenden) »Teile« in ihrer Eigenart dabei auflösen. Und wir sahen auch schon, daß die Möglichkeit zur Lösung dieser widersprüchlichen Forderung in der *Zeit* lag: Das Postulat ließ sicli denken in der Gestalt eines *Umschlags* zwischen dem Zustand der »Trennung« und dem der »Einheit« (vgl. oben S. 26–31). Damit war auf die Bedeutung der *Sukzession* während des Zusammenwirken~jener beiden Tätigkeiten verwiesen; es zeigte sich, daß ein sukzessiver Zusammenhang zwischen Widerstreit und »Harmonie« besteht, dergestalt, daß in der Harmonie der Widerstreit als überwundener bewahrt bleibt; ein Zusammenhang zwischen »Schmerz« und »Befriedigung« dergestalt, daß der Schmerz als das Vergangene die Bedingung der Befriedigung ausmaclit.

Was damit aber noch nicht begriffen ist, das ist das *Zusammenwirken* als solches. In welchem Verhältnis stehen »Kunst« und »Poesie«, Reflexion und Intuition zueinander während dieses Prozesses? In welcher Weise besteht zwischen den jetzt konkret bestimmten Elementen – »Kunst« und »Poesie« – der Widerstreit und das »Zusammentreffen«? Diesen für seine Fragestellung wichtigsten Sachverhalt der Kunst umschreibt Schelling in dem folgenden größeren Absatz (dem vorletzten von § 1). Er erklärt, inwiefern keinem der beiden »Bestandtheile« ein »Vorrang vor dem anderen zukomme«.

In dieser Erklärung stützt sich Schelling bereits auf einen Beweisgrund, der ausdrücklich erst in § 2 behandelt wird: nämlich die Erfahrung von der Kunst, die im Anblick des Kunstwerks liegt. Das postulierte Zusammenwirken wird zwar noch aus dem Kunstschaffen und als die Grundstruktur des Kunstschaffens erklärt, aber doch bereits so, daß das Faktum und das Maß des Zusammenwirkens jener beiden »Thätigkeiten« erschlossen werden aus der Erscheinung der Kunst: Vom Bestehen und vom Ausmaß dieses Zusammenwirkens hängt der jeweilige Rang eines Kunst-*Produktes<ab. Diesen in der *Kunsterfahrung* bestehenden Argumentationsgrund wollen wir – im nächsten Kapitel – gesondert betrachten. Hier soll zunächst die über das *kunst*philosophische Interesse hinausreichende, Schellings ganzes Denken beschäftigende, Struktur des Zusammenhangs zwischen dem Unbewußten und dem Bewußtsein, wie sie durch die Kunst manifest wird, erläutert werden.

Schelling erklärt, nachdem er im vorhergehenden Absatz »Kunst« und »Poesie« je für sich bestimmt hat:

> »Es erhellt aber eben daraus von selbst, daß es eine höchst unnütze Frage wäre, welchem von den beiden Bestandtheilen der Vorzug vor dem andern zukomme, da in der That jeder derselben ohne den andern keinen Werth hat, und nur beide zusammen das Höchste hervorbringen. Denn obgleich das, was nicht durch Ubung erreicht wird, sondern mit uns geboren ist, allgemein als das Herrlichere betrachtet wird, so haben doch die Götter auch die Ausübung jener ursprünglichen Kraft an das ernstliche Bemühen der Menschen, an den Fleiß und die Überlegung so fest geknüpft, daß die Poesie, selbst wo sie angeboren ist, olme die Kunst nur gleichsam todte Produkte hervorbringt, an welchen kein menschlicher Verstand sich ergötzen **kann,** und welche durch die völlig blinde Kraft, die darin wirksam ist, alles Urtheil und selbst die Anschauung von sich zurückstoßen. Es läßt sich vielmehr umgekehrt noch eher erwarten, daß Kunst ohne Poesie, als daß Poesie ohne Kunst etwas zu leisten vermöge, theils weil nicht leicht ein Mensch von Natur ohne alle Poesie, obgleich viele olme alle Kunst sind, theils weil das anhaltende Studium der Ideen großer Meister den ursprünglichen Mangel an objektiver Kraft einigermaßen zu ersetzen im Stande ist, obgleich dadurch immer nur ein Schein von Poesie entsteh kann, der an seiner Oberflächlichkeit im Gegensatz gegen die unergriindliche Tiefe, welche der wahre Künstler, obwohl er mit der größten Besonnenheit arbeitet, unwillkürlich in sein Werk legt, und welche weder er noch irgend ein anderer ganz zu durchdringen vermag, so wie an vielen anderen Merkmalen, z. B. dem großen Werth, den er auf das bloß Mechanische der Kunst legt, an der Armuth der Form, in welcher er sich bewegt, u.s.w. leicht unterscheidbar ist« (3, 618f.).

Diese Erklärung über das Verhältnis von »Poesie« und »Kunst« erinnert formal gesehen an Kants Erklärung über das Verhältnis von Sinnlichkeit und Verstand in der »Kritik der reinen Vernunft«: »Gedanken olme Inhalt sind leer, Anschauungen ohne Begriffe sind blind« (K.d.r.V. B 75). Ganz ähnlich – bis in den Wortlaut hinein – heißt es hier: »Poesie ohne Kunst« ist eine »völlig blinde Kraft«, sie bringt nur »todte Produkte« hervor, sie bleibt ohne Leben; und »Kunst ohne Poesie*bleibt ohne Tiefe an Gehalt und olme Reichtum der Form. So wie Poesie ohne Kunst blind ist, so ist demnach Kunst ohne Poesie leer.

Fülle sowohl wie Licht, oder, beides in eins gefaßt, »unabhängiges Leben«, »Realität in sich selbst« (5,461, s. oben S. 143), entstehen also weder durch »Poesie« noch durch »Kunst« allein, sondern nur durch den Bezug beider. Wie ist dieser Bezug beschaffen?

Wir ziehen hier sogleich – noch bevor wir das zitierte Stiick im einzelnen betrachten – eine spätere Äußerung Schellings hinzu, in der die Bezugsstruktur mit größerer Deutlichkeit als im Transzendentalsystem erklärt wird. Diese spätere Erklärung ist nicht in einem spezi-

fisch kunstphilosophischen Zusammenhang gemacht, sondern im Zusammenhang mit Schellings späterem Hauptthema, dem Problem der Weltschöpfung, dem Schaffen Gottes. Die Stelle befindet sich in dem »Weltalter«-Fragment von 1813.

Schelling spricht hier von dem Bezug zwischen einer unbewußten und einer bewußten »Kraft«, deren eine er – in ausdrücklicher Anlehnung an den antiken Mania- und Enthusiasmus-Begriff – »*Wahnsinn*«, deren andere er »*Verstand*« nennt. Er erklärt den Bezug zwischen beiden »Kräften«, um am Beispiel des *menschlichen* Schaffens das »Hervortreten Gottes« zu erläutern. Für unseren Zusammenhang kann das »Beispiel« aber für sich selbst stehen. – Auf den ersten Blick wird diese Darlegung gerade als eine Bestätigung des romantisch-irrationalistischen Schelling-Bildes erscheinen, denn die bewußtlose (und damit »blinde«) Kraft wird hier sogleich als die »*Grund*kraft« alles ursprünglichen Schaffens deklariert, und es sieht so aus, als solle das ganze Beispiel von einem Vorrang des Unbewußten über das Bewußte zeugen. Doch dieser Anschein vergeht, wenn man das Stück mit der Frage liest, was denn hier »Grundkraft« heißt. Man wird dann bemerken, daß eine gewisse Bevorzugung jener »Grundkraft« im Ton der Darlegung nichts daran ändern kann, daß sie gerade nicht die »höhere Kraft« ist. (Das folgende Zitat befindet sich am Ende des »Weltalter«-Fragments von 1813: 8, 337–339. Ähnliche Formulierungen enthält bereits ein Fragment von 1811: vgl. »Schelling. Die Weltalter, Urfassungen«, herausgegeben von M. Schröter, 1946, S. 67.)

Schelling erklärt, indem er von der Spekulation über Gott zur menschlichen Selbsterfahrung übergeht: »Die Grundkraft alles anfänglichen und ursprünglichen Schaffens muß eine bewußtlose und nothwendige seyn, da eigentlich keine Persönlichkeit einfließt; wie in menschlichen Werken desto höhere Kraft der Wirklichkeit erkannt wird, je unpersönlicher sie entstanden. Wem in dichterischen oder andern Werken eine Eingebung erscheint, so muß auch eine blinde Kraft darin erscheinen; denn nur diese ist der Eingebung fähig. Alles bewußte Schaffen setzt ein bewußtloses schon voraus, und ist nur Entfaltung, Auseinandersetzung desselben. – Nicht umsonst haben die Alten von einem göttlichen und heiligen Wahnsinn gesprochen. So sehen wir ja auch die schon in freier Entfaltung begriffene Natur in dem Verhältniß, als sie dem Geist sich annähert, gleichsam immer

taumelnder werden... Nicht umsonst wird der Wagen des Dionysos von Panthern oder Tigern gezogen; denn es war dieser wilde Taumel der Begeisterung, in welchen die Natur vom Anblick des Wesens geräth, den der uralte Naturdienst ahndender Völker in den trunkenen Festen bacchischer Orgien gefeiert... – Die größte Bestätigung dieser Beschreibung ist, daß jener sich selbst zerreißende Wahnsinn noch jetzt das Innerste aller Dinge, und nur beherrscht... durch das Licht eines höheren Verstandes, die eigentliche Kraft der Natur und aller ihrer Hervorbringungen ist. Seit Aristoteles ist ja sogar ein vom Menschen gewöhnlich Wort, daß ohne einen Zusatz von Wahnsinn keiner etwas Großes vollbringe. Wir möchten statt dessen sagen: ohne eine beständige Sollicitation zum Wahnsinn, der nur überwunden werden, nie ganz fehlen darf. Man könnte sich mit einer Eintheilung der Menschen in dieser Hinsicht etwas zu Gute thun. Die eine Art, könnte man sagen, ist die, in der gar kein Wahnsinn ist. Diese wären die unschöpferischen, zeugungsunkräftigen, sich selbst nüchtern nennenden Geister, oder die sogenannten Verstandesmenschen, deren Werke und Thaten nichts als kalte Verstandes-Werke und -Thaten sind. Diesen Ausdruck haben einige in der Philosophie gar wunderlich mißverstanden; denn weil sie von Verstandesmenschen als gleichsam geringeren oder schlechteren reden hörten, also selbst dergleichen nicht seyn wollten, setzten sie gutmüthig dem Verstand, anstatt dem Wahnsinn, die Vernunft entgegen. Wo aber kein Wahnsinn, ist freilich auch kein rechter, wirkender, lebendiger Verstand (daher auch der todte Verstand, todte Verstandes-Menschen); denn worin soll sich der Verstand beweisen als in der Bewältigung, Beherrschung und Regelung des Wahnsinns?... Von den andern aber, in denen wirklich Wahnsinn ist, gibt es zwei Arten. Die eine, die ihn beherrscht und eben in dieser Überwältigung die höchste Kraft des Verstandes zeigt; die andere, die von ihm beherrscht wird, die eigentlich Wahnsinnigen. Man kann streng genommen nicht sagen, daß der Wahnsinn bei ihnen entstehe; er tritt nur hervor als etwas, das immer da ist (dem ohne beständige Sollicitation dazu wäre kein Bewußtseyn), und das jetzt nur nicht niedergehalten und beherrscht ist von einer höheren Kraft.«

Der »Wahnsinn« als die bewußtlose Kraft ist also »Grundkraft« nicht in dem Sinn, daß er die *Hauptkraft* wäre, die – wie das Schopen-

hauer dann in der Tat lehrte – sich in Gestalt des Verstandes »ein Licht anzündetu (SW. ed. Deussen, 1911ff. I, S. 197)[43]; er ist vielmehr in der engeren, buchstäblichen Bedeutung von »Grund«, die Schelling in der Freiheitsschrift entwickelt hat, diejenige Kraft, die den *Grund und Boden* darstellt, die *darunter* liegt, – nämlich unter einer »höheren Kraftu. Diese höhere Kraft ist der Verstand. Und er ist dies eben in dem Sinne, daß er die Kraft des »Wahnsinns«»niederhält«.

Was nun an Schellings Gedanken entscheidendist, das ist mit dieser äußerlichen Verhältnis-Bestimmung freilicli noch nicht getroffen. Und es wird von einem theoretisclien»Idealismus« und Rationalismus, der sich damit zufrieden gibt, daß der »Geist« eine Stufe höher steht als die »Natur«, ebenso wenig gesehen wie von einem – sich für »realistisch«haltenden – Irrationalismus und Tiefenpsychologismus, der glaubt, er habe die Wahrheit gefunden, wenn er den Vernunftglauben ins Gegenteil verkehrt und iiberall nachweist, daß ein allmächtiger blinder »Wille« das bewußte Handeln und Erkennen lediglich in seinen Dienst nimmt, oder der den Verstand als einen Instinktersatz interpretiert. Wie sehr nun Schelling diesem Denken durch seine Kritik am Rationalismus auch ungewollt den Weg bereitet haben mag, so wenig gehört er docli selbst auf diese andere Seite. Vielmehr unterscheidet ilm von *beiden* Seiten seine dynamische und metaphysische Auffassung des Verhältnisses zwischen »Wahnsinn« und »Verstand«. Dynamisch insofern, als der Verstand diejenige Kraft darstellt, die eben dazu da ist, den »Wahnsinn« zu »beherrschen«;*meta*physisch insofern, als durch diese Beherrschung der Grundkraft die höhere Kraft sicli als das Höhere, als das, was sie ihrem Wesen nach ist, abeweista. Das ist das Verhältnis von »Wesen«, »Grund« und »Existenz«, das – im Transzendentalsystem der Sache nach entschieden – seit der Freiheitssclirift zur Grundlage von Schellings Denken geworden ist.

Von den beiden hier als dynamisch und metaphysisch bezeichneten Momenten haben wir das zweite, den Gedanken des Sich-Offenbarens, bereits im vorigen Abschnitt behandelt und wir werden später, bei der Betrachtung der Stelle, in der dieser Gedanke in den »Hauptsätzen der Philosophie der Kunst« seinen besonderen Ort liat, nämlich der Bestimmung der »Schönheit«, darauf zurückkommen. Hier soll nur das andere, das dynamische Moment näher betrachtet werden.

Daß Schelling an dieser Stelle den Nachdruck **auf** die »bewußtlose«, die dunkle Kraft im Schaffen legt, ist offensichtlich dadurch motiviert, daß er – in einer umgekehrten Situation wie Horaz in seiner »ars poetica« – sich durch ein Mißverständnis der Reflexionskraft zu dieser Äußerung veranlaßt sieht. Daß der Verstand die höhere Kraft ist, das braucht (zu Schellings Zeit) nicht betont zu werden; was nach Schellings Ansicht betont werden muß, ist eben dies, daß die höhere Stellung des Verstandes noch nicht über seine *Wirkung* entscheidet. Damit der Verstand *sein* kann, was er ist, die höhere Kraft, dazu braucht er eine Gegenkraft, an der er sich betätigen kann. Olme sie bliebe er »kalt« und »todt«. Der Verstand allein bringt kein »Leben« zustande. Umgekehrt ist aber auch der »Wahnsinn« als solcher noch kein Leben. »Leben« ist – metaphorisch gesprochen – Wärme und Licht.

Das »*Werk*« (durch das der Mensch an dem »göttlichen« Leben teilnimmt, selber lebend ist) besteht also dergestalt aus Reflexion und Inspiration, eine »bewußte« und eine »bewußtlose« Kraft liaben dergestalt zusammen an ihm Anteil, daß der Verstand eine verstand-*fliehende*, sinn*widrige* (und insofern wohn-sinnige) Kraft überwindet.

Dabei ist es wesentlich, daß »Überwindung« hier nicht eine Vertilgung, sondern eine verwandelnde Bewahrung des Überwundenen bedeutet. Schellings eigene Berufung auf den Mythos erlaubt uns, das Urbild dieses Gedankens in der grieduschen Erfahrung des Agons zu sehen. Der Sieg des Zeus über die Titanen, der Sieg des Herakles über die Ungeheuer, der – bciden geweihte – Sieg der Wettkämpfer in Olympia, aber auch Athenes Sieg über die alten Rachegeister auf dem Areopag: das alles waren nicht nur Siege des Geistes und der »List« über die Gewalten des Elcmentarischen, es waren Siege, die nun im Unterschied zu Vernichtungssiegen Zeugungssiege nennen konnte. Als das »Niedergehaltene« wurde die Maclit des Titanischen segensreich, als das Bcherrsclite die Gewalt der Ekstase schöpferiscli.

Überwindung heißt hier also: »Entfaltung«, »Auseinandersetzung«, »Regelung«, »Bewältigung«.Der Bezug zwischen »Verstand« und »Wahnsinn«, zwischen Reflexion und Natur hat die Struktur einer Bändigung oder *Zügelung*, in der die »Grundkraft« als der Grund der »höheren Kraft«, als deren »Basis« in dem doppelten Sinn von Darnnterliegendem und Tragendem, bewahrt bleibt.

Wir gehen hier nicht auf die allgemeine Tragweite dieser Erklärung

des Bezuges zwischen »Wahnsinn« und »Verstand« bei Schelling ein. Sie wäre einerseits in ihrem anthropologischen, andererseits in ihrem methodischen Aspekt zu suchen; in der ersten Hinsicht: in Schellings Deutung des »Wahnsinns« als etwas, dessen *Auftreten* nicht dadurch erklärt werden kann, daß man fragt, was hier entstanden ist, sondern dadurch, daß man fragt, was hier fehlt (verloren gegangen oder geschwächt worden ist); in der zweiten Hinsicht: in der hier – an einem Extremfall – praktizierten hermeneutischen Möglichkeit, einen Sachverhalt weder »spekulativ« nach seinem Zweck, noch positivistisch nach seinen Merkmalen, sondern, in einem neuen Siun von »transzendental«, nach dem Ausmaß der durch ihn selber *unsichtbar gemachten* Gegenkraft (überspitzt gesagt: das Faktische als Reaktion auf eine – vorauszusetzende – Provokation) zu beurteilen. Beide Aspekte sollen hier (in dem folgenden Stück c) lediglich im Hinblick auf die *Kunst* selbst berücksichtigt werden.

Zuvor halten wir fest, was fiir die grundsätzliche Frage nach dem Verhältnis von Unbewußtem und Bewußtem, von Intuition und Reflexion bei Schelling bis jetzt gewonnen ist. Schellings Erklärung des Bezuges zwischen »Poesie« und »Kunst« in Verbindung mit der späteren und deutlicheren Erklärung der gleichen Grundstruktur unter den Begriffen von »Wahnsinn« und »Verstand« bat gelehrt, daß Schelling – in geradem Gegensatz zu dem noch immer herrschenden Bild von ihm – *auf die Reflexion abzielt.* Nicht nur, daß Bewußtsein, Verstand, Überlegung, Tradition *auch* Anerkennung finden, nicht nur, daß der Verstand ausdrücklich als die, der blinden »Grundkraft« der Natur gegenüber, *höhere* Kraft deklariert wird, – entscheidend vielmehr ist, daß das eigene Wesen beider »Kräfte«ein wechselseitiges Seinsverhältnis intendiert, in dem die »Grund«-Position der einen *durch* die Zügelungs- und Lenkungsposition der anderen eigens *erwirkt* wird. Der Verstand *allein* ist »todt« und »leer«. Aber das *Ziel* ist niclit ein Ubertrumpfen des Verstandes, sondern seine Verwirklichung. Dazu braucht es den Agon. Wenn Schelling den Berliner Vorlesungen »Über schöne Literatur und Kunst« von A. W. Schlegel vorwirft (in dem Brief an A. W. Schlegel vom 21. Oktober 1802; Plitt I, S. 427): er vermisse darin mit der Einsicht in den »bewußtlosen Antheil« die »Central-Idee« von der Dichtung, so schränkt er damit das Loblied auf die »*Kunst*« in der Kunst, das diese Vorlesungen im Ganzen darstellen, niclit ein; er erklärt vielmehr nur, *warum* er diese Vorlesungen in dem höchsten Maße schätzt (so sehr, daß er sie zur stofflichen Grundlage seiner eigenen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst gemacht hat[*]): Mit jener »Central-Idee«, mit der Einsicht in den bewußtlosen »Grund«, wird auch erst die allgemeine, die überästhetische, *Bedeutung* der Kunst und ihres von A. W. Schlegel gewürdigten »Kunst«-Charakters begreiflich, die Bedeutung, die eben darin liegt, daß die Kunst das »von vorn sich schaffende Bewußtseyn« (3, 634) ist.

c) Wahrheit und Rang in der Kunst

Im Falle der Kunst ist das Typische das Höchste (und damit das Seltene). Eine Wesensbestimmung der Kunst muß darum ihr *Ziel* darin haben, den Unterschied zwischen mehr und weniger *guter* Kunst, zwischen Höherem und Geringerem erklären zu können. In Schellings »Hauptsätzen der Philosophie der Kunsta fällt der Grund des *philosophischen* Interesses an der Kunst: eine aus menschlicher Tätigkeit hervorgegangene Identität von Bewußtem und Bewußtlosem vorzufinden, *zusammen* mit der Begründung des *künstlerischen Ranges* der Kunst. Derselbe Bezug zwischen »Kunst« und »Poesie«, zwischen einer vorwiegend reflexiven und einer vorwiegend produktiven Tätigkeit, der die Kunst für Schellings Transzendentalphilosophie im Ganzen wichtig macht, ist auch das, woraus Schelling erklären zu können glaubt, was in den verschiedenen Kunstgattungen und Kunstepochen jeweils das künstlerisch »Vollendete« ausmacht.

Dieselbe Bezugsstruktur: die Bändigung oder Zügelung des »Bewußtlosen« durch das »Bewußte«, wodurch die Kunst »*das* Höchste« manifest macht (vgl. den im vorigen Abschnitt betrachteten Satz, oben S. 91), macht auch *ihr* »Höchstes« ans. Die Wahrheitsfunktion der Kunst besteht in ihrem eigenen Rang.

Dieser Zusammenhang von metaphysischer Wahrheit und künstlerischem Rang erklärt sich daraus, daß »Gott« – dem *in Wahrheit Seienden* – gegenüber Wahrheit nicht in der (mehr oder weniger angemessenen) Mitteilung eines affektiven oder logischen Gehaltes besteht, sondern in der Daseinskraft (der eigenen *Gott«-Ähnlichkeit) des Werkes selbst.

Zur näheren Erläuterung dieses (im vorigen Abschnitt entwickel-

ten) Gedankens ziehen wir nochmals eine spätere Äußerung Schellings heran. In der »Philosophie der Offenbarung*gibt es eine Stelle, in der Schelling die allgemeine »Schöpfungs«-Metaphysik seiner Spätphilosophie *selbst* mit der Kunst verknüpft (sie findet sich in der 24. Vorlesung der »Philosophie der Offenbarung«, der ersten des zweiten Teils).

Ähnlich wie im Falle der »Weltalter«-Stelle (s. oben S. 150f.) sucht Schelling auch hier durch einen Hinweis auf das menschliche, und zwar das spezifisch künstlerische, Schaffen das »Verhältniß Gottes zur Schöpfung*zu erläutern. Der Anlaß des Vergleichs ist eine Verteidigung des Begriffs der »Offenbarung« (vgl. oben S. 96f.) gegen den »Einwurf der Unvernünftigkeit«. Schelling spricht zunächst noch von Gott selbst: »Man könnte den Gutmüthigen, die durchaus einen vernünftigen Gott nach ihrem Sinn haben wollen, mit I. G. Hamann antworten: ob sie denn noch nie bemerkt, daß Gott ein Genie sey, der wenig danach frage, was *sie* vernünftig oder unvernünftig nennen. Es ist nicht jedem gegeben, die tiefe Ironie aller göttlichen Handlungsweise zu begreifen, und wer sie nicht von Anfang, wer sie nicht schon in der Weltschöpfung begriffen hat, der wird sie freilich nachher und später, etwa bei der Erlösungslehre, nicht wohl begreifen ...[Denn es ist] eben dieß das Verhältniß Gottes in der Schöpfung, daß er eben das setzt, was er selbst unmittelbar auch wieder verneint ... Die Gottheit (d. h. die absolute Freiheit) Gottes besteht eben in der Kraft dieses Widerspruchs ..., zugleich der bejahende und verneinende zu seyn, und doch dabei nicht auseinander zu gehen, sondern zu bleiben, der Er ist« (14, 24f.). Darauf folgt der erläuternde Vergleich: »Ja nicht einmal bloß in Gott, selbst im Menschen, soweit ihm ein Strahl von Schöpfungskraft verliehen ist, fmden wir dasselbe Verhältniß, diesen selben Widerspruch, eine blinde, ihrer Natur nach schrankenlose Produktionskraft, der cine besonnene, sie beschränkende und bildende, eigentlich also negirende Kraft in demselben Subjekt entgegenstellt. Jedes Geistes Werk zeigt sogar dem sinnigen Kenner, ob es aus einem harmonischen Gleichgewicht jener Thätigkeiten hervorgegangen, oder ob eine von beiden, und welche im Übergewicht gewesen. Ein Übergewicht der producirenden Thätigkeit ist da, wo die Form gegen den Inhalt zu schwach erscheint, der Inhalt die Form zum Theil überwältigt. Das Gegentheil findet statt, wo die Form den Inhalt zurückdrängt, dein Werk die Fülle fehlt. Nicht in verschiedenen Augenblicken, sondern in demselben Augenblick zugleich trunken und nüchtern zu seyn, dieß ist das Geheimniß der wahren Poesie. Dadurch unterscheidet sich die apollinische Begeisterung von der bloß dionysischen. Einen unendlichen Inhalt – also einen Inhalt, der eigentlich der Form widerstrebt, jede Form zu vernichten scheint –, einen solchen unendlichen Inhalt in der vollendetsten, d. h. in der endlichsten Form darzustellen, das ist die höchste Aufgabe in der Kunst« (14, 25).

Schelling stellt hier einem unwesentlichen Gegensatz, nämlich dem zwischen leerer Nüchternheit und blinder Trunkenheit, zwischen Virtuosität und Rausch, einen wesentlichen Gegensatz (gleichsam über Kreuz) gegenüber: den Gegensatz zwischen Einseitigkeit und Einheit. An der »höchsten Aufgabe der Kunst« gemessen, kommen die Leiden extremen Möglichkeiten der Verfehlung, das Ubergewicht des »Gehaltes« und das Übergewicht der »Form«, auf *dasselbe* hinaus: in beiden Fällen kommt es *nicht* zum »Gleichgewicht«.

Dieses »Gleichgewichts, das »Geheimniß der wahren Poesie«, ist aber keine harmlose *Harmonie«in dem modernen Sinn des Wortes, sondern bedeutet, in dem ursprünglichen, griechischen Sinn, ein Äußerstes an Anstrengung und Glück zugleich. Das geht aus der Rede von dem »*Widerspruch*«, der hier zwischen den ins Gleichgewicht zu bringenden »Kräften« besteht, hervor, deutlicher noch aus der Erklärung am Schluß der Stelle, wonach der »Inhalt«, der hier »dargestellt« werden soll, in seiner eigenen »Unendlichkeit« der bildenden und beschränkenden »Form« »*widerstrebt*«. Die *agonale* Grundstruktur der Kunst ist hier zum erstenmal von einem Philosophen vor Nietzsche mit Entschiedenheit erkannt worden.

Das von Schelling auf die Kunst angewandte Begriffspaar »apollinisch«-»dionysisch« geht noch über den späteren Sinn, unter dem es berühmt geworden ist, hinaus: Das »Apollinische« ist für Schelling nicht der Gegenpol des »Dionysischen«, sondern die *Einheit* der ganzen Polarität, die *Verbindung* von »Wahnsinn« und »Verstand«, von Ekstase und Besonnenheit.[45]

Ausdrücklich bezeichnet Schelling auch das Apollinische als eine Weise von »Begeisterung«. Es ist im Unterschied zu einer *nur* trunkenen, von der Nüchternheit verlassenen Begeisterung, die Schelling *dionysisch«nennt, ein durch die »Form« gebändigter Enthusiasmus.

Das »Zugleich« von Nüchternheit und Trunkenheit meint dabei nichts weniger als einen kraftlosen Ausgleich oder eine kübe Mischung und auch nicht eine dialektische »Aufhebung«. Beide Elemente sind in *apollinischer* Weise verbunden. Die Verbindung besitzt den Charakter der höchsten, an die Grenze des Zerreißens getriebenen, aber vom Wissen der Grenze gehaltenen, *Spannkraft,* wie der Bogen und die Leier.

In dieser späten Äußerung Schellings ist die Konzeption der Kunst als Einheit von Poesie und Techne aus dem Transzendentalsystem sachlich unverändert beibehalten, lediglich entschiedener und in ihrer allgemeinen Tragweite erfaßt. So läßt sich die frühere durch die spätere Stelle erläutern. Zwei Momente treten darin deutlicher hervor. Das eine ist die beschriebene Bezugsstruktur: Das Wissentliche und Willentliche (»Bemühen«, »Fleiß«und »Überlegung«) tritt *nicht* – als ein mehr oder weniger wichtiger Zusatz – *an die Seite* des »Angeborenen«, des Unverfügbaren; die »Kunst« wird vielmehr *aus dem gleichen Wesensgrund heraus gebraucht* wie die »Poesie«.Das, worum es hier geht, ist weder die »Kunst« noch die »Poesie«, sondern das Eine der widerstrebigen Spannung, aus der – um noch einmal mit dem Bild Heraklits zu sprechen – der Flug des Pfeiles und des Klanges hervorgeht.

Das andere ist die Argumentationsweise Schellings. An beiden Stellen erklärt er seinen Gedanken dadurch, daß er auf den Unterschied des »vollendeten« Werkes vom schlechten Werk weist. Schlecht, unvollendet als Kunstwerk, ist auch das »technisch« Perfekte, wenn es ohne »Poesie« ist. Das *erkennt* man daran, daß es langweilt, wie das Epigonenhafte und »Akademische«, das von den »großen Meistern« die »Oberfläche« übernommen hat, oder daß es in der Sensation aufgeht, der »Innovation«, wie das artistisch Interessante, das Kunststück.

Die bloße »Poesie« – die *an* der bestehenden Kunst zumeist allein gesehen und gelobt wird – ist, wenn sie in der Tat ohne »Kunst« auftritt, noch schlechter: die pure Expression der Invention stößt selbst die »Anschauung« ab. Dieser Mangel an *Sprache* ist aber nicht nur ein Mangel an »Kultur«, an Virtuosität (auf den man um der unverfälschten Kraft der »Seele« oder der Reinheit der »Idee« willen stolz sein könnte); Formlosigkeit ist vielmehr zugleich Leblosigkeit.

In der Münchener Rede von 1807, in der Schelling die Lehre entwickelt, daß eine Nachahmung der Natur durch die Kunst nur in einer geistig-geschichtlichen, von der »Erscheinung« der Natur *entfernten,* »Nachahmung« ihrer Produktivität bestehen kann, begründet er das »Positive und Wesentlicher der »*Form*« (7, 303) in der Kunst durch den Hinweis darauf, daß auch schon in der Natur udie Bestimmtheit der Form ... nie eine Verneinung, sondern stets eine Bejahung« sei (a.a.O.). Die »Einschränkung der Gestalt« ist ein »Maß«,das die "schaffende Kraft« »sich selbst auferlegt und in dem sie als eine wahrhaft sinnige Kraft erscheint«. »Wer das Wesen ergriffen, darf auch die Härte und Strenge nicht fürcliten, denn sie ist die Bedingung des Lebens.«Wenn »Leben« »selbständiges, in sich abgeschlossenes« »Daseyn« ist, dann darf der Künstler gerade, wenn er *lebendige* Werke schaffen will, »den Schmerz, ja die Pein der Form nicht scheuen« (7, 303f.).[46]

In dem Erlanger Vortrag von 1821 »Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft«, in dem Schelling (vgl. oben S. 85f.) eine blinde und dumpfe von einer besonnenen und klaren »Ekstasis« unterscheidet (9, 229f.), bezeichnet er als »die eigentliche Kraft des Philosophen«das »*Retardiren*« (9, 238): »Derjenige ist Meister dieser Kunst, der stets besonnen bleibt, der im Stand ist, die Bewegung anzuhalten, sie zu nöthigen, daß sie verweile, der der Bewegung also gleichsam keinen Schritt verstattet, als der nothwendig ist, und ihr auch jederzeit nur *den* Schritt verstattet, der nothwendig ist, keinen größern und kleinern« (a.a.O.). Dieses Kennzeichen des wahren Philosophen vergleicht er mit der Kunst: »Sowie ja überliaupt der wahre Künstler überall mehr an der anhaltenden und retardirenden Kraft als an der producirenden, treibenden, beschleunigenden Kraft erkannt wird« (a.a.O.). (Ähnlich spricht Schelling in dem »Weltalter«-Fragment von 1811 von dem »besonnenen Künstler«, »der in Kunst oder Wissenschaft mehr besorgt ist, die Entwicklung anzuhalten als zu beschleunigen~Die Weltalter, ed. M. Schröter, S. 83).

Hier ist die *Gegenstrebigkeit* im Bezug der beiden Kräfte und die Bedeutung, die Scheiling gerade der »*verständigen*« (zum Stand bringenden, vgl. 9,238) der beiden Kräfte als das dem *Menschen* Zukommende und um des »Höchsten« willen von ihm Geforderte zuschreibt, unmißverständlich.

Schelling erklärt, daß an dieser retardierenden, also am Gebrauch der bewußten, überlegenden Kraft der wahre Künstler erkannt werde. In der Bezeichnung »retardirend« (oder »anhaltend«, also hemmend oder zögernd), ist der Bezug zur Gegenkraft schon mitgenannt. Als »reflektierend« kann eine Tätigkeit sowohl sinnlos als auch sinnvoll sein, als »retardierend« kann sie gar nicht anders sein als vermittels der »treibenden« Kraft. Wenn der Künstler also an seiner retardierenden Tätigkeit erkannt wird, so heißt das: an der Stärke und dem Geschick des Zurückhaltens, des Festhaltens, Zum-Stand-bringens wird die Gewalt der Bewegnng, die Unendlichkeit der Bedeutung mit erkannt. ***A t*** retardierende ist die »Kunst« schon Sprache der »Poesie«.

»Die Hülle wird dann zeigen
und keiner kann entfliehn:
daß Form und Tiefe Reigen
durcli den die Adler ziehn.«
(Gottfried Benn, Am Brückenwehr)

Es ist nur der umgekehrte Ausgangspunkt, die Wendung gegen ein in der bildenden Kunst um 1800 (anders als in der Dichtung und Musik der gleichen Zeit) vorherrschendes und lähmendes klassizistisches Ideal, das Schelling in der umgekehrten Akzentuierung ein gleiches Ziel verfolgen läßt, wenn er in der Münchener Rede von 1807 erklärt: durch einen »fühlbaren Mangd an selbständigem von dem Hervorbringenden unabhängigen Leben« werden solche Werke »erkannt«, denen das »Siegel bewußtloser Wissenschaft fehlt« (7, 300). Danach wird also die wahre Kunst an dem Vorhandensein des *bewußtlosen* Bestandteils erkannt. Doch es geht hier wie dort um denselben Grundsatz, »daß mit der bewußten Th'ätigkeit eine bewußtlose Kraft sich verbinden muß, und daß die vollkominene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden das Höchste der Kunst erzeugt« (a.a.O.). Wird das *Fehlen* der bewußtlosen Kraft daran kenntlich, daß man an einem solchen Werk nur den Künstler oder seinen Zweck bewundern **kann,** so wird das Zusammenwirken daran kenntlich, daß »da im Gegentheil ... die Kunst ihrem Werk mit der höchsten Klarheit des Verstandes zugleich jene unergründliche Realität ertheilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint« (a.a.O.).

Diese Äußerung klingt schon in der Formulierung unmittelbar an die des Transzendentalsystems an: wonach die »Oberflächlichkeit« des *nur* artistischen Produktes »im Gegensatza steht »gegen die unergründliche Tiefe, welche der wahre Künstler, obwohl er mit der größten Besonnenheit arbeitet, unwillkürlich in sein Werk legt« (s. oben S. 149). Nach allem Gesagten braucht nun nicht mehr das Mißverständnis befürchtet zu werden, daß Schelling, wenn er von der Ähnlichkeit eines höchsten Kunstwerks mit einem »Naturwerk« spricht, das Ideal einer Naturpoesie, einer »naiven« Kunst im Sinne haben könnte. Das Maximum an »Klarheit des Verstandes«, in der sich bei der Beurteilung eines Werkes das Maximum an »Besonnenheit«, mit der der Künstler gearbeitet hat, bekundet, ist im Falle der Kunst die Bedingung, um das Werk in seiner »Unergründlichkeit«, in seinem »unabhängigen Leben« zu erkennen. Nicht in der Naivität besteht hier die Ähnlichkeit, sondern in der gleichen Kraft des »*selbständigen, in* sich *abgeschlossenen*« »*Daseyns*«, jener »ihm einwohnenden« »Kraft der Einzelheit«, mit der ein Naturwerk osich als ein eignes Ganzes dem Ganzen gegenüber behauptet* (7, 303 f.). Nicht die Unreflektiertheit der Natur ist hier der Vergleichspunkt, sondern ihre morphologische Verfassung: das Bestellen des Lebens in eigener Maßgebung, jene Verfassung des »Lebendigen«, die Goethe in dem Ausspruch beim Anblick der »Seeschnecken, Patellen und Taschenkrebse« an den Lagunen von Venedig meint: »Wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr, wie seiend« (Italienische Reise, 9. Oktober 1786).

d) Beispiele

Mit seiner Bestimmung des »Höchsten der Kunst« aus einem Bezug von Intuition und Reflexion ist Schelling nach dem Gesagten also nicht nur weit entfernt von einer Verabsolutierung eines der beiden Bestandteile zu einem Prinzip der Kunst; die Einsicht in die Struktur des Bezuges hat gelehrt, daß er auch schon die *Bevorzugung* eines der beiden Bestandteile ablehnt: eben in dem Ausmaß der errungenen *Entsprechung*, in dem Maß zwischen den beiden gegenstrebigen Kräften besteht das Hohe und Höchste der Kunst.

Mit dieser Konzeption trifft Schelling dasjenige Phänomen einer höchsten Wirklichkeit von Kunst, das, zu verschiedenen Zeitaltern jeweils für eine kurze Zeitspanne erlangt, von der Nachwelt als das

»Klassische« begriffen wird. Die liier betraclitete Schlußpartie des Paragraphen 1 aus dem letzten Hauptabschnitt des Transzendentalsystems stellt einen der ersten Versuche dar, unter der Frage, worin »das Höchste der Kunst« gründet, das Wesen – und nicht nur eine Summe von Merkmalen – des »Klassischen« zu bestimmen. Wir können hier auf die geschichtliche Rechtmäßigkeit, Werke und Epochen verschiedener Zeiten und Gattungen gleichermaßen »klassischs zu nennen, nicht eingehen[47]. Zwei Beispiele aus Schellings eigenen Äußerungen zu geschichtlichen Phänomenen der Kunst sollen aber den Zusammenhang seiner Theorie mit der Wirklichkeit der Kunst noch illustrieren. Das erste ist eine Erklärung Schellings zu *Shakespeare*, das andere eine Bemerkung über Phidias. Jeweils an einem konkreten Fall zeigt das erste Beispiel Schellings Gegensatz zu dem Geniebegriff, den man ihm bis heute unterstellt, das zweite den Zusammenhang seiner Vorstellung vom »Höchsten der Kunst« mit dein in der Dreiheit von »Wesen«, »Grund« und »Existenz« beruhenden Prinzip seines Denkens.

Schelling behandelt Shakespeare in den Vorlesungen iiber die Philosophie der Kunst zusammen mit Calderon und Goethe als Vertreter der »modernen dramatischen Poesie«. Wir gehen hier nicht auf den Vergleich mit dem griechischen Drama ein (den Unterschied von »Schicksal« und »Charakter«), auf dem Schellings Hauptinteresse liegt, sondern nur auf eine Bemerkung iiber Sprache und Bau von Shakespeares Dramen. Ausgangspunkt dafür ist für Schelling die Beobachtung eines gesetzmäßigen Wechsels in der Redeform der handelnden Personen (in der »Mischung von Prosa und gebundener Rede«) je nach deren gesellschaftlicher und dramatischer Stellung. Eine solche Beziehung zwischen Darstellungsweise und Darstellungsthema findet Schelling nicht nur innerhalb eines Dramas, sondern auch an den Unterschieden der verschiedenen Dramen untereinander: »Übrigens hat auch in dieser Mischung und in Beobachtung des Rechten in Ansehung der Sprache nicht nur im Einzelnen, sondern auch in Ansehung des Ganzen eines Werks Shakespeare sich als überlegenden Künstler gezeigt. So ist im Hamlet der Periodenbau verwirrt, abgebrochen, hiib wie der Held. In den historischen Stücken aus der älteren und neueren englischen und römischen Geschichte herrscht ein in Bildung und Reinheit sehr abweichender Ton. In den römischen Stücken fmdet sich fast kein Reim, in den englischen dagegen zumal aus der älteren Geschichte finden sich sehr viele und äußerst pittoreske« (5, 724). Von dieser Beobachtung geht Schelling *ins* Grundsätzliche: »Was man übrigens dem Shakespeare für Fehler, Verkehrtheiten und sogar Rohheit anrechnet, sind meistentheils keine, und werden nur von einem beengten und unkräftigen Geschmack dafür gehalten. Von niemand ist er indeß mehr verkannt in seiner wahren Größe als von seinen eigenen Landsleuten und den englischen Conunentatoren und Bewunderern. Sie halten sich immer an einzelne Darstellungen der Leidenschaft, eines Charakters, an die Psychologie, an Scenen, an Worte, ohne Sinn für das Ganze und die Kunst« (5, 724f.).

Von dieser Frage: ob man sich an Einzelheiten oder an das Ganze, an äußere und innere Vorgänge oder an die *Kunst* hält, hängt nach Schelling die Beurteilung Shakespeares ab: »Daß Shakespeare bloß durch eine gliickliche Begeisterung und in unbewußter Herrlichkeit gedichtet habe, ist ein sehr gemeiner Irrthum und die Sage einer gänzlich verbildeten Zeit gewesen, die in England mit Pope begann. Die Deutschen mißkannten ihn natürlich oft, nicht nur wenn sie ihn etwa nur aus einer formlosen Übersetzung kannten, sondern weil der Glaube an Kunst selbst untergegangen war. – Shakespeares Jugendgedichte, die Sonette, Adonis, Lucretia zeugen von einer höchst liebenswerthen Natur und einem sehr innigen subjektiven Gefühl, keinem bewußtlosen Genie-Sturm oder Drang. Späterhin lebte Shakespeare ganz mit der Welt, so viel ihin seine Sphäre zuließ, bis er anfing sein Daseyn in einer unbeschränkten Welt zu offenbaren und in einer Reihe von Kunstwerken niederzulegen, die wahrhaft die ganze Unendlichkeit der Kunst und der Natur darstellen*(5, 724).

Schelling sieht, in dein vorausgegangenen Vergleich mit den Griechen, zwar einen Unterschied »in Bezug auf die Holieit der alten Tragödie*, darin nämlich, daß Shakespeare »der größte Erfinder im Charakteristischenu sei (5,722). Aber daß Shakespeares Dichtung bei dieser geschichtlichen Eigenart mit der Hoheit der griechischen Tragödie überhaupt vergleichbar, ihr an *Größe* ähnlich ist, das liegt nach den zitierten Bemerkungen nicht in der Erfmdungskraft allein, sondern in deren Verbindung mit der Darstellungskraft. Erst dadurch verwandelt sich das Interesse am Charakter der Personen zu einer Ein-

sicht in die Beschaffenheit der Welt (so wie umgekehrt die Bewunderung über die Knnst der Komposition durch das dadurch erhellte Humanum zur Betroffenheit wird).

Schellings Protest gegen den »bewußtlosen Genie-Sturm und Drang« zugunsten des rüberlegenden Künstlers« ist also nicht das Bekenntnis zu einem anderen »Stil«-Ideal, sondern die Konsequenz seiner Ansicht von der *Wesens*verfassung der Kunst, jener Grundstruktur, die an den jeweils großen Werken und ihrer je verschiedenen Eigenart stets die Größe ausmacht.

Dem zweiten Beispiel ist die zeitliche Nähe zu den Gedanken über den Dualismus von »Grundkraft« und »höherer Kraft« aus den *Weltaltern*(vgl. oben S. 150) anzumerken. Es stammt aus den #Kunstgeschichtlichen Anmerkungen«, die Schelling 1817 als Herausgeber von »Johann Martin Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerken den Werkbeschreibungen des Malers, mit dem er befreundet war, beigefügt hat (9, 111–206)[48].

Schelling stellt in diesen Anmerkungen eine »kunstgeschichtliche« These auf (9, 120–127, 153–163), die zwar ihrem besonderen Gegenstand gegenüber pure Vermutung war (Schelling gibt selbst zu, d& die »bloße Beschreibung« jener Werke, auf die er sich stiitzt, den »eigenen Anblick« nicht ersetzen kann; 9, 163) und auch in der Tat nicht haltbar ist: die These, daß dieser Fund aus »altgriechischer« (vorklassischer) Zeit eine dem Ursprung der attischen Kunst entgegengesetzte zweite Wurzel der griechischen Kunst repräsentiere, womit eine Liicke im Verständnis des »hohen Styls« (also der klassischen Kunst) ausgefüllt würde. Doch der Gedanke einer zweistämmigen Herkunft der klassischen Kunst bleibt von dem speziellen und irrigen Anlaß unabhängig. Schelling sagt, es sei »unleugbar, daß die Herrlichkeit der Kunst des Phidias in der bisherigen Kunstgeschichte fast nur als ein Wunder erschien, zu dem sich kein vollkommen befriedigender Übergang aus dem Vorhergehenden nachweisen ließ« (9, 160). Was nämlich bisher gefehlt habe, das sei ein Verbindungsglied zwischen der »*alt*attischen« und der hohen (oder reifen) attischen Kunst, ein »Mittelglied«, das der »altattischen [Kunst] den Weg zeigte, vom Abstrakten zum Lebendigen, vom Systematischen zum Natürlichen zu gelangen«(a.a.O.).

Schelling setzt hier also eine Vorstellung vom Entwicklungsgesetz

der griechischen Kunst voraus, mit der er schon in der Rede von 1807 den von Winckelmann beschriebenen Stilwandel erklärte: den Beginn der griechischen Kunst in einer entschiedenen Natur-Ferne (dem »Reich reiner Begriffes, 7, 301), und der allmählichen Eroberung von »Natürlichkeit« und »Lebendigkeit« durch dieses geistige Prinzip. Die Herkunft und bleibende Verwurzelung der attischen Kunst in einem »abstrakt-systematischen« Prinzip reicht nun aber nicht zu, um den Schritt vom »Abstrakten« zum »Natürlichen« zu erklären. Zu dieser Wandlung müsse vielmehr eine Hilfe von außen, die Begegnung mit einem dem *attischen«Prinzip fremden Prinzip vorausgesetzt werden, also mit einer von *Haus* aus naturnahen Kunst.

Eine solche, *ursprünglich* und wesenhaft naturnahe (genauer: der Naturerscheinung nahe) Kunst vermutet Schelling (zu Unrecht) in der äginetischen. Er stützt sich dabei auf ein nach Wagners Beschreibung im Vergleich zum »Styl«, »der noch das Gepräge einer unvollkommenen Zeit trägt«, besonders auffallendes Merkmal der *Ausführung:* »jene treue und vollkommene Nachahmung der Natur.. ., ... die ... bis zur Täuschung, ja bis zu einer dieselbe Scheu wie Lebendiges erregenden Natürlichkeit geht« (9, 157).

Wenn man den von Schelling bei der Gelegenheit einer großen Entdeckung und großen Erwerbung hier ausgesprochenen Gedanken von seinem besonderen Anlaß löst imd aufs Grundsätzliche erweitert, dann besagt er, daß die klassische attische Kunst (Schelling stellt neben Phidias Aischylos und Sophokles, 9, 160) aus dem Ursprungsgesetz dieser Kunst, der Tendenz zur Abstraktion und Systematisierung, allein nicht erklärbar ist, sondern der »Anziehung eines fremden Elements« (9, 160), einer von Haus aus »nachahmenden« Kunst, bedurfte, und zwar in der Weise, daß dieses fremde Element die »eigentliche Grundlage der Größe in der attischen Kunst, namentlich des Phidias, wurde«, der es »bis zur völligen Gleichwichtigkeit mit dem höheren oder idealen« erhob (9, 161). Diesem Gedanken wird man im Hinblick auf die Verbindung angestammter »geometrischer« mit »orientalisch«- oder »mittelmeerisch«-bildhaften Elementen bei der Entfaltung der früharchaischen Kunst und dann von dorischen und ionischen Elementen bei der Ausbildung der attischen vor und nach den Perserkriegen auch eine historische Berechtigung und hermeneutische Brauchbarkeit nicht absprechen können.

Uns interessiert der hier ausgesprochene »kunstgeschichtliche« Gedanke Schellings in seiner prinzipiellen Bedeutung. Schelling bezieht aus ihm (wie schon in der Münchener Rede von 1807) seine Kritik, ja Umkehr der üblichen ästhetischen Deutung klassischer Kunst als einer über die Wirklichkeit hinausgehenden Idealisierung der Natur. Im Gegensatz zu dieser idealistischen Theorie erklärt Schelling: »Es ist freilich noch nicht lange her, daß man das Uauptverdienst von Phidias in die Erschaffung des Ideals gesetzt, und dieses für etwas die Natur Überbietendes oder Übersteigendes angesehen. Wir bekennen dagegen, daß wir uns diese vollendete Freiheit und Macht der Kunst nicht durch ein Überspringen oder Übertreffen (welches bloß auf Leerheit liinauslaufen würde), sondern [nur] durch eine Überwindung, Unterwerfung und gänzliche Durchdringung der Natur denken können« (9, 159).

Das Bild, das Schelling hier – ähnlich, aber noch entschiedener als in der Münchener Rede – zur Deutung von Stilentwicklung und Epochenwandel in der Kunst entwirft, entspricht in seinem Grundzug der Theorie der Werkentstehung selbst, die er im Transzendentalsystem entwickelt hat. Wo ein als bedeutend erkanntes Werk besteht, da muß für seine Entstehung das *Zusammentreffen* einer überlegenden, Zweck und Mittel beherrschenden Kraft mit einer von dem schaffenden Menschen als unverfügbar erfahrenen, nicht von ihm zu machenden, sondern nur von ihm zu fmdenden und darum als »angeboren« oder »eingegeben« bezeichneten Kraft vorausgesetzt werden. Dieser Dualismus kehrt, vom individuellen auf das geschichtliche Entstellen von Kunst erweitert, wieder, wenn man sieht, daß jene höchsten Erscheinungen der Kunst, die über ihre Entstehungszeit hinausragen, sich auf dem Grunde geschichtlicher Begegnungen erheben, und diese Begegnungen durch einen ähnlichen Gegensatz-Charakter ausgezeichnet sind, wie dem von Verstand und Phantasie, Künstlichkeit und Natürlichkeit, Reflexion und Unnuttelbarkeit. Von der bekannten Formel aus der Aufbruchszeit der modernen Kunst: »Abstraktion und Einfühlungs hat sich, bei aller nötigen Kritik an ihrer Ausführung, doch der Kernpunkt bewährt: die Beobachtung, daß großen Werken und Epochen der Kunst eine – mit Schelling zu reden – »*Durchdringung*« ursprungsverschiedener und konträrer Elemente zugrunddiegt, die als »bildlich« und »ornamental«, »nachahmend« und »stilisierend«, »sensualistisch« und »tektonisch« gekennzeichnet werden. Vielleicht kann man in den visionären Höhlenmalereien altsteinzeitlicher Jäger einerseits, den konstruktiven Megalithanlagen und begrifflichen Idolen neolithischer Bauern andererseits diese Elemente in einem noch isolierten Zustand ausgeprägt sehen. (S. dazu das Kapitel »Die vorgeschichtliche Kunst« im I. Band von Richard Hamanns »Geschichte der Kunst«, 1952.) Nicht umsonst erhebt sich diesen Anfangszeugnissen menschlichen Bildens und Bauens gegenüber – auch bei einem sublimeren als dem »ästhetischen« Begriff von Kunst – die Frage, ob sie schon zur Kunst im eigentlichen Sinn zu reclmen sind, zu der Kunst, die in den frühesten sumerischen Siegeln und ägyptischen Paletten sogleich in höchster Vollkommenheit da ist.

e) Zusammenfassung

Wir kehren nach diesem Ausblick auf die geschichtliche Anwendung und Erweiterung der Schaffenstheorie des Transzendentalsystems zu dieser selbst zurück, um das Kapitel mit der Äußerung eines Künstlers über diese Theorie zu beschließen, die, obwohl als Kritik gemeint, in Wahrheit eine Erläuterung darstellt. Es ist eine Äußerung Schillers, die sich in einem Brief vom 27. März 1801, aus Jena, an Goetlie befindet[49]. (Zit. n. d. Ausg. d. Briefwechsels zwischen Schiller und Goethe v. Ph. Stein bei Reclam, 1944, Band 3, S. 209f.)

Der Brief beginnt mit einem kurzen Resümee des Aufenthalts in Jena, aus dem Schiller nach Weimar zu übersiedeln im Begriffe stand. Einer allgemeinen Bilanz seiner dichterischen Produktion in dieser Zeit folgt eine Bemerkung iiber den Umgang in Jena: »Auch von der hiesigen Welt habe ich, wie es mir immer geht, weniger profitiert, als ich geglaubt hatte; einige Gespräche mit Schelling und Niethammern waren alles.« Eine Probe aus diesen Gesprächen bildet den hauptsächlichen Inhalt des Briefs. Schiller ist der Meinung, daß Schelling das Verhältnis von Anfang und Ende der künstlerischen Tätigkeit gerade umgekehrt dargelegt habe, als es in Wirklichkeit damit steht. Er fährt nach der Erwähnung Schellings und Niethammers (»meine zwei Philosophen« – wie er sie im vorhergehenden Brief nennt) fort: »Erst vor einigen Tagen habe ich Schelling den Krieg gemacht wegen einer Behauptung in seiner Transscendentalphilo-

sopliie, daß ›in der Natur von dein Bewußtlosen angefangen werde, um es zum Bewußten zu erheben, in der Kunst hingegen man vom Bewußtseyn ausgehe zum Bewußtlosen‹.« Der von Schiller zitierte Gedanke ist offensichtlichdie freie Wiedergabe einer Stelle aus dem Anfang von § 1, wo Schelling aus dem Vergleich von »Natur«- und »Freiheitsprodukt« das Postulat deduziert, das auf die Kunst führt (vgl. oben S. 24): »Die Natur fängt bewußtlos an und endet bewußt, ... Das Ich in der Th'ätigkeit, von welcher hier die Rede ist, muß mit Bewußtseyn (subjektiv) anfangen, und im Bewußtlosen oder *objektiv* enden« (3, 613).

Schiller räumt ein: »Ihm ist es zwar hier nur um den Gegensatz zwischen dem Natur- und dem Kunstproduct zu thun, und in so fern hat er ganz recht.« Dennocli fühlt er sich durch diese Behauptung zu einer eigenen Bestimmung des Schaffensvorgangs gedrängt. Was ihn zu der Erwiderung reizt, ist offenbar die Meinung, Schelling habe gerade den Anteil des »Bewußtlosen« am *Ursprung* der Kunst übersehen. Wir geben diese Bestimmung im Zusammenhang wieder, um erst danach das anstoßgebende Mißverständnis aufzuklären. Daß Schillers Schaffenserfahrung im Ganzen und vor allem in dem entscheidenden Punkt: dem *Sinn* der »Vereinigung« des »Bewußtlosen« mit dem »Besonnenen«, Schellings Konzeption bekräftigt und erhellt, wird unmittelbar einleuchten.

»Ich fürchte aber«, so fährt Schiller fort, »daß diese Herren Idealisten ihrer Ideen wegen allzuwenig Notiz von der Erfahrung nehmen, und in der Erfahrung fängt auch der Dichter nur mit dem Bewußtlosen an, ja er hat sich glücklich zu schätzen, wenn er durch das klarste Bewußtseyn seiner Operationen nur soweit kommt, uni die erste dunkle Total-Idee seines Werks in der vollendeten Arbeit ungeschwächt wieder zu finden. Ohne eine solche dunkle, aber mächtige Totalidee, die allem technischen vorhergeht, kann kein poetisches Werk entstellen, und die Poesie, däucht mir, besteht eben darinn, jenes Bewußtlose aussprechen und mittheilen zu können, d. h. es in ein Object überzutragen. Der Nichtpoet kann so gut als der Dichter von einer poetischen Idee gerülirt seyn, aber er kann sie nicht mit einem Anspruch auf Nothwendigkeit darstellen. Eben so kann der Nichtpoet so gut als der Dichter ein Produkt mit Bewußtseyn und mit Nothwendigkeit hervorbringen, aber ein solches Werk fängt niclit aus dem Bewußtlosen an, und endigt niclit in demselben. Es bleibt nur ein Werk der Besonnenheit. Das Bewnßtlose, mit dem Besonnenen vereinigt macht den poetischen Künstler aus.«

Man erfährt aus Schillers Brief nicht, was Schelling auf die »Kriegserklärung~erwidert hat; entweder hat er dem Bekenntnis des verehrten Dichters mit Freude zugestimmt, das Miiverständnis seiner eigenen Formulierung damit stillschweigend korrigierend; oder aber der Mann der Praxis war – bei aller Sympathie – von der Gewaltsamkeit der Philosophen in künstlerischen Fragen viel zu tief überzeugt, als daß er sich durch eine mündliche Entgegnung den buchstäblichen Beweis für diese Überzeugung wieder hätte rauben lassen wollen, – zumal ja Schelling auch an Schillers Bewunderung des Transzendentalsystems im Ganzen nicht zu zweifeln brauchte.

Daß Schelling dieser Erfahrung in der Tat nur zustimmen konnte, ja, sich aufs Tiefste bestätigt finden mußte, ist bei der Einsicht in den Grund seines Interesses an der kiinstlerisclien Tätigkeit offenkundig. Die *zweite* Hälfte von § 1 (die den Gegenstand dieses Kapitels bildete) beweist die Übereinstimmung schon vom Wortlaut her. Der *»Trieb«* zur Hervorbringung ist *unwillkürlich* und *»ebenso endet«* »nach dem Bekenntniß aller Künstler« die »ästhetische Produktion« (3,617). Sie fängt aus dem Bewußtlosen an und endigt in demselben.

Wenn Schelling nun zu Anfang (und dann, in der zweiten Hälfte von § 2, noch einmal) beim Vergleich mit der *Natur* von einem *Anfang *mit Bewußtseyn«* spricht, so ist damit der den Produktionstrieb weckende *»unendliche Widerspruch«* gemeint, der Sachverhalt, daß die Unwillkürlichkeit des *künstlerischen* Schaffens-»Triebes« gerade nicht aus einer Suspension, sondern aus einer Steigerung der Reflexion hervorgeht (vgl. oben S. 53–64). Demgemäß sagt Schelling in § 2: »Vom organisclien Naturprodukt unterscheidet sich das Kunstprodukt hauptsächlich dadurch, daß das organische Wesen noch ungetrennt darstellt, was die ästhetische Produktion nach der Trennung, aber vereinigt darstellt* (3, 621). Der den Unterschied zur *Natur* bezeichnende Ausdruck »Ausgang vom Bewußtseyn« ist für sich genommen allerdings mißverständlich, weil er den *anderen* Unterschied, den Unterschied des »ästhetischen« Werkes zum *»gemeinen Kunstprodukt«* (3, 622), dessen Entstehung ebenfalls vom Bewußtsein (von einem Widerspruch) ausgeht, noch niclit bezeichnet. Er wird erst durch die

weitere Bestimmung des Tätigkeitsantriebs als eines *»unendlichen* Widerspruchs« vollständig bezeichnet. Wir haben uns den daniit gemeinten Sachverhalt dadurch klar gemacht, da5 wir den Bezug zu der (»unendlichen«) »Identität« (durch den Schelling die künstlerische von anderer menschlicher Tätigkeit ausgezeichnet sieht) als eine Erfahrung ihrer (jeweiligen) Abwesenheit (die einen Zustand höchster Bewußtheit und damit Verschiedenheit von der Natur verlangt) interpretiert haben (oben S. 58–63).

Daß Schiller eben diesen – nur dialektisch zu erklärenden – Sachverhalt mit seiner Erfahrung iin Sinne hat, wird klar, wenn man fragt, warum denn das »Bewußtlose« *nusgesprochen* und *mitgeteilt,* warum es denn *nin ein Objekt übertragenn* werden soll. Warum will der Dichter »die erste dunkle Total Idee« *»ungeschwächt wieder finden«*? Kommt *dieses* Verlangen als etwas Nachträgliches zu der ersten Empfindung der »Idee« hinzu? Oder liegt eben darin, daß das, was Schiller hier »Idee« nennt, *von sich aus* auf einen Zustand des Ausgesprochenseins hin tendiert, in *dieser Tendenz zum Werk,* darin also, daß es eben die »Idee *seines Werkst* ist, nicht der Grund, daß diese »Idee« kein *bloßes* Gefühl – ebenso wenig wie ein bloßer Gedanke –, sondern eine *»mächtige« Idee* ist? Was hier von Schiller »dunkle Totalidee« genannt wird, das ist das unwillkürliche In-Bewegung-gesetzt-werden des ganzen Menschen mit allen seinen Kräften, das nur in der Werkvollendung zur Ruhe kommen kann.

Will man die von Schiller beschriebene Erfahrung zureichend interpretieren, dann muß man *zweierlei* sagen: erstens, daß der Antrieb zum Werk seinem Gehalt nach nicht das »Technische« (das Artistische) ist, zweitens aber, daß das »Ziel«,das ihm seine »Macht«, seine »Dynamik« gibt, von Anfang an das Bewußtwerden, Bewußtmachen ist.

Freiherr C. F. *von Rumohr,* ein Begründer der modernen Kunstwissenschaft, der mit Schelling seit dessen Münchener Aufenthalt befreundet war und der – in dem Einleitungskapitel seiner »Italienischen Forschungen« von 1827 – die Polarität von »Poesie« und »Kunst«, unter den Titeln *»Auffassung«* und *»Darstellung«*, zu einem Prinzip seiner Kunstgeschichtsschreibung gemacht hat, sagt: »Ich kann mich schwerlich davon überzeugen, daß ein edler mit der Fähigkeit der Auffassung hoher Dinge begabter Geist nicht auch den Drang, ja selbst die Kraft fühlen sollte, seine Darstellung in gleichem Maße durchzubilden, wenigstens scheinen Leonardo, Michelangelo der Maler, und sogar Raphael nur deßhalb über die, obwohl schon gesteigerte, doch immer noch unbehülfliche, Darstellung ihrer Vorgänger so rasch und kraftvoll hinauszugehen, weil solche ihrem mächtigen Geiste nimmer genügen konnte« (Italienische Forschuiigen, Band I, 1827, S. 17).[50]

Auf die wechselseitige, *innere* Affinität jedes der beiden Elemente zu dem anderen in der künstlerischen Tätigkeit weist auch eine andere Äußerung Schillers: »Erst unter der Arbeit selbst entwickelt sich Idee aus Idee« (Brief an Körner vom 25. Mai 1792). Die äußere (chronologische) *Folge* ist also nicht das Entscheidende, sondern der ständige *Bezug*. Wie dieser Bezug konkret beschaffen ist, wie sich Reflexion und Inspiration gegenseitig fördern und binden, das kann der ganze zehnjährige Briefwechsel zwischen Goethe und Schiller bezeugen (wenn man nicht sogar sagen will: ihre Freundschaft überhaupt). Die unermüdliche Prüfung der »Stoffe« und »Formen« als der Darstellungsmittel wird von den produktiven »Ideen« bewegt und wirkt zugleich auf diese zurück. Und das Bewußtsein einer jeweils verwirklichten »Totalidee« bildet den *Maßstab,* wenn die Freunde alte Meisterwerke der Dichtung und der bildenden Kunst unter der »technischen« Frage besprechen, »was der Künstler zu thun habe, damit nach seinen vielfältigen einzelnen Bemühungen der Zuschauer endlich doch das Ganze sehe, und ausrufe: es ist schön« – wie dies Goetlie zu Beginn der Freundschaft programmatischaussprach (undatierter Brief vom Oktober 1794, in der Ausgabe von Ph. Stein bei Reclam, unter der Nummer 17, Band 1, S. **43).**

In dieser ursprünglich-produktiven Zusammengehörigkeit der beiden »Bestandtheile« »Kunst« und »Poesie« im »Genie« besteht der Abgrund, den Schellings Ansicht von derjenigen *Kants* trennt, nach dem das unbewußte »Genie« einer zusätzlichen und nachträglichen Verknüpfung mit der verständigen Tätigkeit des *»Geschmacks«* bedarf, dainit ein wohlgefälliges Werk zustande kommt.[51] Die Erklärung Schellings, das »Genie« sei »weder die eine noch die andere« der beiden »verschiedenen Thätigkeiten«, »sondern das, was über beiden ist« (s. oben S. 146), ist also nicht eine bloße Erweiterung des *Begriffs* (auf einen auch von Kant schon gemeinten und nur anders – durch

zwei Begriffe – titulierten Sachbereich), sondern der Ausdruck einer prinzipiell anderen Konzeption vom *Wesen* der Kunst.

»Prinzipiell« soll hier sagen: über die literarhistorischen Stilunterschiede zwischen »Sturm und Drang« und »Klassik« weit hinausgehend, den Unterschied zweier grundsätzlich verschiedener Konzeptionen von Kunst betreffend: derjenigen von Kunst als *Poesie* (wie er sich dann bei Hegel und Schopenhauer, bei Schumann, Wagner und Schönberg, bei C. D. Friedrich, den deutschen Expressionisten und Kandinsky fortsetzt) und derjenigen von Kunst als einer in der *Spannung* zwischen Invention und Konstruktion beruhenden *Architektur,* einer Konzeption, mit der die Kunst Goethes und Schillers, Novalis' und Kleists, Haydns und Mozarts, Beethovens und Schuberts dem zeitlich Benachbarten ferner steht als dem Barock; und die auf dem Boden einer neuen Welt neu geprägt worden ist von Malern wie Delacroix und Cézanne, van Gogh und Renoir und den großen Meistern der »modernen Kunst«.[52]

Drittes Kapitel

Die Existenzweise der **Kunst**

Erster Absclmitt

Schönheit

Einleitung: Schellings Unterscheidung von Wesen und Existenz der Kunst

Wie der Überblick über den Aufbau des Schlußabschnitts von Schellings Transzendentalsystem gezeigt hat, gliedert sich dieser in zwei sich gegenseitig ergänzende Hauptteile, § 1 und § 2, und einen Schlußteil, der das darin Entwickelte auf das Ganze des Systems anwendet, § 3: "Folgesätze«(vgl. Absclmitt 1 und Abschnitt 4 b des ersten Kapitels). Der erste Hauptteil (§ 1), "Deduktion der Kunst« überschrieben, bestimmt das »*Wesen*« der Kunst, indem er ihre *Entstehung* erörtert; sein Hauptthema ist das »Genie«, sein Hauptergebnis die Bestimmung des Wesens der Kunst als des »nur im Genie möglichen« »Zusammentreffen~~-einer~~ »bewußten« und einer »bewußtlosen Thätigkeit«. In diesem *Zusammentreffen* (dem Bezug von »Kunst« und »Poesie«) *besteht das Kunstwerk.* Das »Genie« wird von Schelling begriffen als der Wille imd die Fälugkeit zum *Werk.* Die Kunst hat, als »Genieprodukt«, ihr *Wesen* im Hervorbringen, d. h. im Aufstellen von *Werken.* Dieses Aufstellen (»Hervorbringen«) wird näher bestimmt als »Manifestation«, als ein Offenbarmachen. In dieser Wesensverfassung der Kunst liegt ihre philosophische Relevanz. Und mit ihr ist gesagt, daß alle Beschäftigung mit der Kunst allein am Werk, an den bestehenden Werken, interessiert sein kann. Gerade dies hat die Betrachtung des Werk*schaffens* (des »Genies«) gelehrt.

Das Dasein des Werkes, das *Existieren,* kommt nicht als ein zweites oder spezielles Moment noch zum *Wesen* der Kunst hinzu, sondern macht ihr Wesen aus. Trotzdem hat die Unterscheidung ihren Sinn: die *Frage* nach dem Wesen hat (mit Husserl zu sprechen) den Gedanken an die »Existenz« zunächst ausgeklammert und gelangt gerade

darum zur Einsicht in die Bedeutung, die hier, in dem *besonderen* Fall der *Kunst,* der Existenz, dem Dastehen (der »Verwirklichung«), als der Wesensverfassung zukonnnt.

Als bloße Aussage ist der Satz: in der Existenz erfüllt sich das Wesen der Kunst (das Dastehen ist der Sinn der Kunst), so gut wie nichtssagend. Seine Bedeutung liegt im Gedanken des dieses »Dastehen« ausmachenden »Zusammentreffens« zweier entgegengesetzter »Thätigkeiten«. Bei der Explikation dieses Gedankens war zu bemerken, daß Schelling von vornherein und ständig auf die Merkmale dieses Dastehens hin tendiert. Daß das Werk gelungen, vollendet ist, daß es *steht,* bezeugt sich als die Erfüllung des im Schaffen Gesuchten, nämlich als das Bewußtsein, ans Ende gekommen zu sein, als das Bewußtsein einer Vollendung. An diesem Punkt, dem Punkt der Vollendung, überschreitet die Kunst jeweils den Bereich des hervorbringenden Menschen; sie kommt – in jedem gelungenen Werk – so an ihr Ziel, daß sie (auch im privatesten und intimsten Falle) den Status der Öffentlichkeit gewinnt. Daß sich das Wesen der Kunst im *Werk* erfüllt, b e sagt, daß es ihr *Wesen* ist, in die *Erkennbnrkeit* zu gelangen. Als diesen Status der Wesenserfüllung in der Existenz begreift Schelling den »Charakter« der Kunst: die *Schönheit.*

So wenig wie die Existenz, so wenig kommt die »Wirkung« im Falle der Kunst noch zum Wesen hinzu. Die »Unabhängigkeit von dem Hervorbringenden«, worin Schelling das Auszeichnende der Kunst gegenüber anderen mensclilichen Leistungen sieht, hat den doppelten Sinn von *in sich stehen* und von *da sein für Jeden, der* – gleichgültig, ob er »schaffen« kann oder niclit – *erkennen kann.* Diese Seite der Kunst soll mit der Überschrift dieses Kapitels (»Existenzweise«) bezeichnet sein.

Schelling bezeichnet diese Seite der Kunst – und damit das Thema von § 2 – als den »*Charakter* des Kunstprodukts«, während er die Art des Ursprungs, die Kunstproduktion (das »Genie«) *selber* das »Wesen« der Kunst nennt (in dem rückblickenden Satz von § 3, vgl. hier S. 17). Die hier gewählten Titd »Wesensgrund« und »Existenzweise« sollen entschiedener die innere Zusammengehörigkeit der beiden Betrachtungsrichtungen zum Ausdruck bringen, die Zusammengehörigkeit, welche die später von Schelling entwickelte Unterscheidung und B e ziehung von »negativer« und »positiver Philosophie« vorwegnimmt (vgl. S. 31). Daß hier – wenn auch in der Tragweite vermutlich noch nicht von Schelling erkannt, jedenfalls niclit eigens erörtert – dieser Umschlag von der Analyse des »Möglichen« zur Erfassung des >)Wirklichen«, vom »Postulat« zur »Existenz«, von der Logik zur Erkenntnis stattfindet, läßt sich schon aus der formalen Veränderung in der Sprachweise entnehmen, nut der der § 2 beginnt:

»Das Kunstwerk reflektirt uns ...«

Von jetzt ab wird also gesagt, was – nach Schellings Ansicht – das Kunstwerk *uns* zu wissen gibt. Dem widerspricht auch niclit, daß gleich darauf noch einmal vom Künstler die Rede ist:

»Der Künstler scheint in seinem Werk ...«

Denn wenn jetzt noch vom Künstler die Rede ist, so nicht im Hinblick darauf, was die Philosophie über seine Tätigkeit postulieren und durch seine eigenen Aussagen indirekt bestätigen und erläutern lassen kann, sondern im Hinblick darauf, was der Anblick des Werkes selbst über seine Entstehung vermuten läßt. Die Rede: »der Künstler scheint ...« (eine zu Schellings Zeit allgemein gebräuchliche Form der B e schreibung von Kunstwerken) projiziert auf einen lediglich hypostasierten Entstehungsprozeß hin das Verhältnis zwischen Werk und *Betrachter.* Das Werk *erscheint mir* so, als ob der Künstler in dieser oder jener Weise verfahren sei. Ob er in der Tat so verfahren ist, das steht hier gar nicht zur Debatte. Worum es hier geht, ist das *Begreifen* des Werkes selbst in seiner Erscheinung. Aufschlußreich für uns ist an dieser Redeweise lediglich der *Vorklang* an jene später herrschend werdende Neigung, vor jedem Bild, bei jedem Gedicht, in jedem Konzert von vornherein an die *Person* des Künstlers zu denken, – eine Neigung, der Schelling, obwohl er ihr dem Wortlaut nach zu huldigen scheint, der Sache nach gerade widerspricht.

Die genannte Wendung von der indirekten Bestimmung der Kunst aus der postulierten Entstehungsweise zu ihrer direkten Bestimmung aus der erkennbaren Daseinsweise ist auch in den beiden folgenden Absätzen von $ 2 ausgesproclien. Im zweiten Absatz ist sie eigens thematisiert:

> »Das Gefühl, was die Vollendung des Kunstprodukts [auf Seiten des Künstlers] begleitet,... muß auch wiederum in das Kunstwerk selbst übergehen« (3, 620).

Es muß zu einem die *Betrachtung* begleitenden Gefühl werden.

In dem dritten – den Hauptteil des Paragraphen abschließenden – Absatz »c« schließlich wird diese Wendung sogar zum Grund einer ästhetischen Rangverschiebung. Daß Schelling das »Erhabene« – und damit Kunstwerke, die durch diesen Charakter ausgezeichnet sind – nicht mehr als Grenzfall oder gar als Gegensatz des »Schönen«, sondern als dessen eigene, höchste Gestalt ansieht, das begründet er daniit, daß hier, im Falle des »Erhabenen«, das *anschauende* »Subjekt«, also der Kunstbetrachter, den Vollendungsprozeß selbst vollziehen muß. Der Absatz schließt, indem Schellimg hier fiir den Kunstbetrachter die gleiche Formel gebraucht, die er in § 1 für das »Genie« gebraucht hatte (vgl. oben S. 55): Das Erhabene »setzt alle Kräfte des Gemüths in Bewegung, um den die ganze intellektuelle Existenz bedrohenden Widerspruch aufzulösen«(3,621).

In den genannten drei ersten Absätzen von § 2 entwickelt Schelling den »Grundcharakter der Kunst*. Den Zusammenhang dieser drei schritte liat er selbst durch die Numerierung der Absätze gekennzeichnet. In diesen drei Absätzen liegt offensichtlich das Ziel des Schlußabschnitts des Transzendentalsystems, der »Hauptsätze der Philosophie der Kunst«.

Was darauf, als eine zweite Hälfte von § 2, folgt, ist eine Abgrenzung der Kunst von den anderen Regionen des Seienden (die Unterscheidung des »Kunstprodukts von allen andern Produkten«, 3, 621), bei der sich Schelling an die traditionelle Grundeinteilung des Seienden in Natur (von sich her Entstandenes) und Menschenwerk (künstlich Entstandenes) hält. Auch diese zweite Hälfte von § 2 besteht aus drei Absätzen. Schelling grenzt die (schöne) Kunst zunächst von der Natur, sodann von der Technik ab. In beiden Fällen geschieht die Abgrenzung so, daß zugleich die Teilhabe der Kunst an beiden Regionen genannt wird: von der Natur unterscheidet die Kunst das Herstellen mit Bewußtsein, also ihre Verwandtschaft mit Handwerk und Technik; von diesen aber unterscheidet sie die »Heiligkeit und Reinheit«: das Dasein um des Daseins willen, also die Verwandtscliaft mit der Natur. Innerhalb der zweiten Abgrenzung, der von dem übrigen Menschenwerk, trifft Schelling nun noch eine spezielle Unterscheidung, nämlich zwischen Kunst und *Wissenschaft* (der dritte Absatz dieses Stiickes). Gerade daran liegt ilim offenbar am meisten. Diese Unterscheidung weist bereits auf den letzten Paragraphen voraus, in dem das Verliälmis der Kunst zum Ganzen der Philosophie angegeben werden soll. Zuvor, am Schluß von § 2, wiederholt Schelling seine, in § 1 entwickelte, Wesensbestimmung der Kunst als des »Genieprodukts« – die er durch den Kunstcharakter als erwiesen ansieht.

Bei der Erläuterung des Paragraphen 2 werden wir uns auf die drei ersten Absätze beschränken. Das Thema der zweiten Hälfte: das Verhältnis der Kunst zur Natur und zur menschlichen Praxis ist im Laufe dieser Untersuchung ständig behandelt worden, und es wird ausdrücklich noch einmal in dem (zusammenfassenden)Stück b des nächsten Abschnitts aufgenommen. Die durchgehende Wort-für-Wort-Interpretation soll nur bis zu Schellings eigenem Zielpunkt geführt werden, der Bestimmung des Grundcharakters der Kunst als der »Schönheit«. – Die beiden anderen Abschnitte dieses Kapitels sind dann der von Schelling in § 3 gegebenen Riickbezieliung seiner Bestimmung der Kunst auf das Ganze der Philosophie gewidmet. Dabei lassen sich zwei Momente unterscheiden. Das eine ist der Zusammenhang, in dem die Wahrnehmung der Kunst als solcher mit der Erkenntnis überhaupt steht. Die Wahrnehmung der Kunst in ihrem Grundcharakter, der Schönheit, erweist sich als eine Tätigkeit der »produktiven Einbildungskraft~als eine Sache des »*Dichtungsvermögens*«. Die Wahrheitsfunktion der Kunst gründet in dem Verhältnis von Erkenntnis und »Einbildungskraft« (2. Abschnitt). Das andere ist die Frage, inwiefern der Grundcharakter der Kunst, die Schönheit, die von Schelling gesuchte »Objektivität« (die wahre Verfassung) des in Wahrheit Seienden, des *Willens*, darstellt (3. Abschnitt, a). An die Antwort darauf läßt sich zum Schluß die Frage knüpfen, warum Schelling im Fortgang seines Denkens die Kunst aus der fundamentalen Stellung, die er ihr um 1800 zugesprochen hat, später wieder entfernt hat (3. Abschnitt, b).

In diesem ersten Abschnitt folgt die Gliederung den drei Schritten Schellings, wie sie durch die drei ersten Absätze von § 2 bezeichnet sind. Bevor wir sie im einzelnen betrachten, sei auf ihr Verhältnis untereinander ein Vorblick gegeben.

Sowohl im ersten wie im dritten dieser drei Absätze gibt Schelling eine Definition des »Grundcharakters« der Kunst. Zwischen beiden besteht, obwohl auf den ersten Blick die zweite wie eine Wiederholung der ersten aussieht, ein wichtiger Unterschied.

Die zweite und endgültige Definition lautet: »Das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit. Der Grundcharakter jedes Kunstwerks ... ist also die Schönheit« (3, 620). Diese Bestimmung der Kunst als endlicher *Darstellung* des Unendlichen ist die Formel, die als Schellings Hauptsatz über die Kunst zumeist zitiert und den anderen ästhetischen Grundthesen des Deutschen Idealismus: Kants Begriff der Schönheit als des Einklangs von Einbildungskraft und Verstand, Schillers Begriff der Schönheit als der Freiheit in der Erscheinung und Hegels Begriff des Schönen als des sinnlichen Scheinens der Idee, an die Seite gestellt wird.

Die erste Formulierung (in Absatz a) lautet: »Der Grundcliarakter der Kunst ist eine *bewußtlose* Unendlichkeit« (3, 619). Diese Bestimmung nun ist, und zwar als einziger Satz in dem ganzen Paragraphen, von Schelling gesperrt gedruckt. In der zweiten Formulierung: Schönheit ist die endliche Darstellung des Unendlichen, erscheint – nocli vor aller näheren Betrachtung – eine Verwandtschaft mit den Kunstbegriffen der deutschen Klassik. In der einseitigen Betonung des »Unbewußten« dagegen, wie sie aus der ersten Formulierung spricht, könnte inan eine Bestätigung für Schellings Nahe zur Romantik suchen. Dieser Ansicht scheint der erste Absatz nocli weiter entgegenzukommen: Die nähere Bestinnnung der »unbewußten Unendlichkeit« als eines »instinktmäßigen« Schaffens, verbunden mit dem Hinweis auf die »Mythologie«, deren »Symbole« aus einer »durchgängigen Absichtlichkeit« iiiclit zu erklären seien, klingt wie eine Antizipation des begrifflichen Arsenals jener spätromantischen Ursprungs- und Urzeittheorien, die von Creuzer und Bachofen bis zu C. G. Jung und dem Surrealismus zwar nicht die Kunst wohl aber eine unbewußte Schöpferkraft verherrlichen.

Was liat Schelling selbst mit jener ersten Bestimmung des »Grundcharakters« der Kunst gemeint? Wie verhalten sich die beiden Bestimmungen: »unbewußte Unendlichkeit« und »endliche Darstellung des Unendlichen« zueinander? Eine vorläufige Antwort darauf läßt sich durch einen Blick auf die verschiedene Stellung dieser beiden Bestimmungen im Gang des ganzen Stücks gewinnen.

Jeder der drei Absätze knüpft an die im ersten Paragraphen entwickelte Konzeption vom *Entstehungsgrund* der Kunst an. Absatz a: die Kunst ist Aufhebung ***eines*** »unendlichen Gegensatzes«; Absatz b: »Jede ästlietische Produktion geht aus vom Gefühl eines unendlichen Widerspruchs«; Absatz c: »Jede ästhetische Produktion geht aus von einer an sich unendlichen Trennung der beiden Thätigkeiten, welche in jedem freien Produciren getrennt sind.« Aus dieser Vorstellung vom Produktionsgrund deduziert Schelling in je verschiedener Hinsicht den Charakter des Produktionsresultates. Jeder Absatz vollzieht in *sich* den Umschlag von der Deduktion zur Position, vom Postulat zur Existenz.

Der erste *Absatz* bezeichnet das Merkmal, durch welches das Werk zu erkennen gibt, daß es in der Tat aus einem »unendlichen« (unauflösbaren) Gegensatz hervorgegangen ist, das Merkmal also, an dem sein eigener Entstehungsgrund erscheint:

> »Das Kunstwerk reflektirt uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Thätigkeit. Aber der Gegensatz dieser beiden ist ein unendlicher, und er wird aufgehoben ohne alles Zuthun der Freiheit. Der Grundcharakter des Kunstwerks ist also eine bewußtlose Unendlichkeit (Synthesis von Natur und Freiheit). Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offenbarer Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist« (3, 619).

Das Merkmal, an dem die Unendlichkeit des Gegensatzes, aus dem das Kunstwerk hervorgegangen ist, erscheint, ist danach die *Unerklärbarkeit*. Das Kunstwerk erscheint so, es bietet sich in einer solchen Weise dem hörenden und sehenden Erkennen dar, als ob der Künstler mehr hineingelegt habe, als ihm selber bewußt war.

Im zweiten Absatz (»b«) erklärt Schelling (mit demselben Satz, der davon spriclit, daß das Gefühl, das den Künstler bei der Arbeit begleitet, »in das Kunstwerk selbst übergehen« müsse), inwiefern nicht nur der Entstehungsgrund (das Ausgangsgefühl), sondern auch das Entstehungsende (das Vollendungsgefühl) in das Werk eingeht, inwiefern also in dem Werk die beiden Momente des Schaffensprozesses enthalten sind: das Gefühl des »unendlichen Widerspruchs«, in dem der Schaffens-»Trieb« beruht, und das Gefühl, in dein sich das Gelingen des Werkes äußern muß, wenn der Ausgangspunkt in der Tat ein solcher unendlicher Streit war, das Gefühl einer »unendlichen Befriedigung«.

»Jede ästhetische Produktion geht aus vom Gefühl eines unendlichen Widerspruchs, also muß auch das Gefühl, was die Vollendung des Kunstprodukts begleitet, das Gefühl einer solchen Befriedigung seyn, und dieses Gefühl muß auch wiederum in das Kunstwerk selbst übergehen* (3,620).

Aus den Leiden Gedanken dieses Satzes, erstens: daß das Gefühl des Schaffens in das Geschaffene eingehen muß, und zweitens: daß das, was da gefühlt wird, die Auflösung eines unendlichen Widerspruchs, also einer höchsten Spannung ist, leitet Schelling als ein zweites Hauptmerkmal des Kunstwerks ab:

»Der äußere Ausdruck des Kunstwerks ist also der Ausdruck der Ruhe und der stillen Größe, selbst da, wo die höchste Spannung des Schmerzes und der Freude ausgedrückt werden soll« (a.a.O.).

Wir heben hier, ohne auf den konkreten Sinn dieser Bestimmung schon einzusehen, zunächst nur das allgemeine Verhältnis dieser zweiten zur ersten Bestimmung hervor. Das Merkmal der Unerklärlichkeit (oder Undurchdringlichkeit) bezieht sich auf den Entstehungsgrund (die Unwillkürlichkeit im Verlauf des Schaffens), das zweite, das der »Ruhe und stillen Größe«, auf das Produktionsende (die Lösung eines unendlichen Widerstreits durch das vollendete Werk).

Dieses zweite Merkmal nennt Schelling den äußeren Ausdruck«. Diese Formulierung legt nahe, das in Absatz »a« bestimmte Merkmal der »bewußtlosen Unendlichkeit« als das *Innere* anzusehen, als dasjenige, was »ausgedrückt« wird. Diese Vermutung wird durch Schelling bestätigt, wenn er sagt, daß es auch die höchste Spannung des Schmerzes und der Freude« sein kann, was »ausgedrückt werden soll«. Der »äußere Ausdruck« wäre danach die Ausdrucks*form*, die von dem Ausdrucks*gehalt* zu unterscheiden ist. Das Verhältnis des zweiten zum ersten Absatz könnte so durch das Begriffspaar »Form« und »Gehalt« bestimmt werden.

Diesen *gegensätzlichen* Bezug zwischen Außenseite und Innenseite des Kunstwerks muß man im Auge behalten, wenn Schelling von dem im dritten Absatz bezeichneten Charakter der Kunst, der Schönheit, sagt, daß dieser »die beiden vorhergehenden in sich begreifen. So läßt sich über Schellings Begriff der »Schönheit« als erstes sagen, daß Schelling darin die Einheit von Ausdrucks*form* (»Ruhe und stille Größe«) und Ausdrucks*gehalt* (»bewußtlose Unendlichkeit«) begreift.

Durch die ausdrückliche Beziehung nicht nur auf die erste, sondern auch auf die zweite Bestimmung entsteht für den Leser das *Problem*, wie sich die beiden Formeln für den »Grundcharakter« der Kunst: »bewußtlose Unendlichkeit« und »endliche Darstellung des Unendlichen« zueinander verhalten.

Nach dem, was wir früher, bei der Betrachtung der Entfaltung von Schellings Prinzip, gesehen haben, umfaßt die Bestimmung »bewußtlose Unendlichkeit« lediglich das Postulat jener »Identität von Subjekt und Objekt«, von dem die Philosophie aus- und auf dessen Erkenntnis sie zugeht. Die Erkenntnis wäre erlangt, wenn die postulierte Identität als solche reflektiert werden würde. Sofern nun Schelling denjenigen »Charakter« bestimmt, der sich an dem »Wunder« (3,618) des gelungenen Werkes »offenbart«: das Hinzukommen einer »Gunst« zu aller »Absicht«, so hat er damit lediglich den Sachverhalt bezeichnet, der »uns« durch die Kunst »reflektiert« wird. Er hat damit aber noch nicht den Umstand bezeichnet, daß er uns reflektiert wird, nämlich das Wunder als solches: daß die – unmöglich scheinende – Forderung einer Aufhebung jenes unendlichen Gegensatzes in einem Endlichen zur Tat geworden ist. Dieser Umstand ist erst mit der zweiten Grundbestimmung: die Kunst sei die *»endliche Darstellung* des Unendlichen*, genannt. Als »bewußtlose Unendlichkeit« bezeichnet Schelling den Grundcharakter der Kunst nur hinsichtlich ihres »Was«, als »endliche Darstellung des Unendlichen« hinsichtlich ihres »Daß« und »Was«.

Diesen Überblick auf das Verhältnis der drei Absätze zueinander haben wir der Einzelinterpretation vorausgeschickt, um bei dieser die Stellung jedes Absatzes im Ganzen jeweils schon vor Augen zu haben.

a) Der *Rätselcharakter* der *Kunst*

Die erste Grundbestimmung des Kunstwerks und damit das Thema des ersten Absatzes von § 2 lautet:

»Der Grundcharakter des Kunstwerks ist eine *bewußtlose Unendlichkeit*« (3, 619).

Schelling entnimmt diese Bestimmung – noch deduktiv – dem Abschlußpostulat des Transzendentalsystems, das, nach seiner vor-

läufigen Erörterung in der Schaffenstlieorie, jetzt (in den drei ersten Absätzen von § 2) endgültig erwiesen werden soll: »Das Kunstwerk reflektirt uns die Identität der bewußten und der bewußtlosen Thätigkeit« (a.a.O.). Dieser erste, noch deduktive Gedanke ist der folgende: Wie aus den beiden einander sich ausschließenden Merkmalen des Bewußtseins und der Bewußdosigkeit unmittelbar folgt und wie die Erläuterung dieses Gegensatzes in § 1 auch konkret gezeigt hat, ist ndcr Gegensatz dieser beiden [»Thätigkeiten«] ein unendlicher«.Das besagt: er ist nicht durch Überlegung, durch planmäßiges Tun allein aufzuheben, er kann nur »ohne alles Zuthun der Freiheit« »aufgehoben« werden. Also hat die Aufhebung – wenn sie zustande kommt –, also hat das Kunstwerk, wenn es als eine solche Aufhebung zu denken ist, selbst einen »bewußtlosen« und einen – der »Unendlichkeit« des in ihm »Aufgehobenen«entsprechenden – eigenen »unendlichen« Charakter.

Diese nocli *deduzierte* Grundbestimmungwird nun sofort verbunden mit einem *erfahrbaren* Grundmerkmal des Kunstwerks, in dieser Erfahrung also als erwiesen angesehen:

> »Der Künstler scheint in seinem Werk außer dem, was er mit offenbarer Absicht darein gelegt hat, instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist« (3,619).

Wir sahen schon: dieser Satz spricht nicht mehr vom Künstler selbst, sondern von der Meinung, die *wir,* auf Grund unserer Erfahrung des Werkes, *uns* von dem Künstler machen. Wir nehmen an, der *Künstler* habe gleichsam instinktmäßig, also unwillkürlich, eine Unendlichkeit dargestellt, weil *wir* bemerken, daß das, was hier dargesteilt ist, durch keinen endlichen Verstand ganz zu *entwikkeln* ist.

Dieses erste Charakteristikum unserer eigenen Kunsterfahrung, das Sclielling anführt, ist rein privativ. Es sagt, was hier *nicht* zureicht, nämlich ein endlicher – und das meint: ein menscliliclier – Verstand. Schellings erste Kennzeichnung der Kunst selbst ist die Erfahrung einer Transzendenz des Verstandes. Das Postulat einer »bewußtlosen Unendlichkeit«*stützt* sich auf die Erfahrung einer Unangemessenlieit des Verstandes gegeniiber der Kunst.

Mit dieser privativen Beziehung auf den Verstand ist nun jedoch alles andere als eine Negation oder gar Suspension des Verstandes gemeint. Die Beziehung auf den Verstand ist nicht etwa nur das Vorweggenommene, um danach, *statt ihrer,* zu einer anderen Beziehung, z. B. einer Beziehung auf das Gefühl, überzugehen; sie bleibt vielmehr konstitutiv bis zuletzt.

Das wird sogleich klar, wenn wir uns an Schellings eigene Erläuterung halten, die er im Fortgang des ersten Absatzes gibt, nämlich durch das »*Beispiel*« der »*griechischen Mythologie*«. Hier wird die anfängliche privative Bestimmung des Merkmals der »Unendlichkeit«: »was ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist«, ins Positive gewendet: Wie die griechische Mythologie so sei »jedes wahre Kunstwerke »einer unendlichen Auslegwig fähig«. Mit der Bestimmung des Grundcharakters der Kunst als einer »bewußtlosen Unendlichkeit« ist also das Gegenteil einer Verstandessuspension gemeint. Diese Bestimmung bezieht sich vielmehr gerade auf den Umfang der Auslegbarkeit. »Unendlichkeit«meint hier das Maß an *Bedeutung.* Das Kunstwerk ist – nach der ersten Grundbestimmung Schellings und dem ersten grundlegenden Beispiel, der griechischen Mythologie, – wesenhaft durch seinen Gehalt an *Sinn* und damit seinen Anspruch auf Sinnverständnis gekennzeichnet.

Schelling sagt, es sei von der griechischen Mythologie »unleugbar«, »daß sie einen unendlichen Sinn und Symbole für alle Ideen in sich schließtu (a.a.O.). Damit ist der für Schelling hier entscheidende Begriff ausgesprochen: Mit der »bewußtlosen Unendlichkeit« als dem »Grundcharakter« des Kunstwerks ist dessen *Symbolcharakter* gemeint.

Das maßgebliche Beispiel also ist die *griechische Mythologie,* der entscheidende Begriff das »*Symbol*«. Der Zusammenhang des alten Phänoniens mit dem von Sclielling auf die Kunst angewandten metaphysischen Begriff kann wechselseitig zum näheren Verständnis dessen verhelfen, was Sclielling mit seiner ersten Grundbestimmung konkret meint.[53]

Beispiel soll die *griechische Mythologie* hier für das spezielle Thema von Absatz »a« sein, für dasjenige Merkmal des Kunstwerks, das uns sagen Iäßt: es scheint so, als habe der Künstler uinstinktmäßig gleichsam«, also »bewußtlos«, *eine Unendlichkeit* dargestellt. Dieser Sinn des »Beispiels« ist in dem Satz ausgesprochen:

Die griechische Mytliologie ist »unter einem Volk und auf eine Weise entstanden, welche beide eine durchgängige Absiclitiichkeit in der Erfindung und in der Harmonie, mit der alles zu Einem gro-ßen Ganzen vereinigt ist, unmöglich annehmen lassen« (3, 620).

Aucli hier wird nicht etwa eine unmittelbare Kenntnis des Entstehungsprozesses zugrundegelegt, sondern die entstandene Mythologie selbst. Aufgrund dessen, wie sich die griechische Mytliologie selber *zeigt,* können *wir* eine durchgängige Absichtlichkeit der *Entstehung* nicht annehmen.

Was sind nun diese auf einen »bewußtlosen« Entstehungsgrund verweisenden Merkmale des Bestehenden? Schelling nennt zwei. Das eine ist der Zusammenhang der Mytliologie mit dem »*Volk*«, dem sie zugehört. (Es sei hier an den Angelpunkt von Schellings Auslegung des Herodotausspruchs über Homer und Hesiod erinnert, oben S. 111–114.) Das andere Kennzeichen eines bewußtlosen Eiitstelinngsgrundes sieht Schelling in der *»Harmonie, mit der alles zu Einem großen Ganzen vereinigt ist«.* Also das eine: der Zusammenhang der griechischen Mythologie mit dein griechischen »Volk«, ihre *Geschichtlichkeit,* das andere: die Einheitlichkeit und Universalität, der *Totalitätscharakter* der griechischen Mythologie.

Diese beiden Merkmale sind nun auch die Hauptbestimmungen der Mythologie, die Schelling in dem umfangreichen Einleitungsteil über die Mythologie als dem »Stoff der Kunst« in den *Vorlesungen zur Philosophie der Kunst* von 1802 und 1804 gibt (§§ 28–42; j, 390–417). Schelling faßt hier (in drei Paragraphen) die vielerlei Einzelbestimmungen, die er zunächst entwickelt hat, zu drei Hauptthesen zusammen. (Daß diese drei Thesen in der Tat das Voraufgegangene abschließen, zeigt sich äußerlich schon daran, daß das Folgende eine geschichtliche Differenzierung des bis dahin prinzipiell Entwickelten ist: die Erörterung des Gegensatzes von »antik und modern«.) Diese drei Thesen lauten: »§ 40. Der Charakter der wahren Mytliologie ist der der Universalität, der Unendlichkeit.« »§ 41. Die Dichtungen der Mythologie können weder als absichtlich noch als unabsichtlich gedacht werden.«» § 42. Die Mytliologie kann weder das Werk des einzelnen Menschen noch des Geschlechts oder der Gattung seyn (sofern diese nur eine Zusammensetzung der Individuen), sondern allein des Geschlechts, sofern es selbst Individuum und einem einzelnen Menschen gleich ist« (5, 413f.).

Die mittlere dieser drei Bestimmungen der Mythologie gibt offensichtlich den prinzipiellen Sachverhalt der »Identität von Freiheit und Natur« wieder, um dessentwillen die Mythologie wie die Kunst überliaupt für Schellings Philosophie relevant ist. Die voraufgehende, die von der »Universalität« und »Unendlichkeit« spricht, wie die folgende, die von der Einheit des Individuums iuit der Gattung spricht, bezeichnen die Konkretionen dieses Prinzips am Phänomen der Mytliologie. Wir erläutern diese drei Grundbestimmungen der Mythologie an Hand von Schellings eigenen Erklärungen im Ganzen dieses der Mythologie gewidmeten Teils der Vorlesungen zur Philosophie der Kunst und einigen illustrierenden Stellen aus den folgenden Abschnitten dieser Vorlesungen. Dabei wird sich die mittlere Bestimmung: Identität von »Absichtlichkeit« und »Unabsichtlichkeit« zugleich als Schellings Definition des »Symbol«-Begriffs erweisen.

1. Den Gedanken der *Universalität* oder *Totalität* macht Schelling an dem Inhalt der Mytliologie, den *Göttergestalten,* klar. Die Mythologie, das »Ganze der Götterdichtungen« (wie sie Schelling in § 37 definiert, 5,409). hat es – in den Erzählungen von der Herkunft und vom Handeln der Götter – mit vielen *verschiedenen* Wesen, mit *Gestalten* zu tun. Aber das Eigentümliche dieser Gestalten, der *Göttergestalten,* ist nach Schelling dies, daß das Begrenzte hier zugleich *»absolut«* ist. »Reine Begrenzung von der einen und ungetheilte Absolutheit von der andern Seite ist das bestinnnende Gesetz aller Göttergestalten<(§ 30, 5, 391f.). In der folgenden, näheren Erklärung wird aus diesem »Gesetz«sogleich der innere Zusammenhang der Göttergestalten mit der Kunst und ihre Bedeutung für die Kunst abgeleitet: »Nur dadurch *erstens,* daß sie streng begrenzt, daß also sich wechselseitig einschränkende Eigenschaften in einer und derselben Gottheit sich ausschließen und absolut getrennt sind, und *[zweitens]* daß gleichwohl innerhalb dieser Begrenzung jede Form die ganze Göttlichkeit in sich empfängt, liegt eigentlich das Geheimniß ihres Reizes und ihrer Fähigkeit für Kunstdarstellungen. Dadurch erhält die Kunst gesonderte, beschlossene Gestalten, und in jeder doch die Totalität, die ganze Göttlichkeit« (5, 392).

Dieses Grundgesetz der Mythologie, das Zugleich von Begrenzung und Absolutheit, maclit Schelling »durch Beispiele verständlich« (a.a.O.). Dabei beruft er sich auf *Karl Philipp Moritz* und dessen – ebenso wie seine frühere Schrift: »Über die bildende Nachahmung des Schönen« (1788) in Rom und aus dein Umgang mit Goethe hervorgegangene – »*Götterlehre*« von 1791 (5, 393 und 412)[54].

Schelling erklärt die Behauptung, daß im Falle der »griechischen Götterwelt« gesonderte, beschlossene Gestalten eine Totalität enthalten, an einem Sacliverhalt, den Moritz in den Abschnitten über die einzelnen Götter überall hervorhebt: die jeder Göttergestalt eigene *Gegensätzlichkeit*. So sei Athene niclit nur das »Urbild der Weisheits, sondern auch das »Urbild der Stärke«(5, 392; vgl. Götterlehre S. 121–125). Sie ist »zugleich das Urbild und die ewige Erfinderin aller *Kunst,* und die furchtbare *Zerstörerin* der Städte, die verwundende und die heilende« (5, 401; vgl. Götterlehre S. 123 f.). Apollons Geschosse »vertilgen schaarenweise, was ihm verhaßt ist«, er ist aber auch »der Erzeuger des heilbringenden Aeskulap« (5,403; vgl. Götterlehre S. 109–115).

Mit dieser Gegensätzlichkeit, *in* ihr, besitzt jeder der griechischen Götter seine unverwechselbare Eigenart. So sieht Schelling (der über die bloße Feststellung der Gegensätze bei Moritz deutend hinauszugehen versucht) in Athene das »Sinnbild der absoluten Form und des Universums, als [des] Bildes [vom Urprinzip], das zumal, in seiner ganzen Form, ohne Zeit aus dem ewigen Princip entspringt*(5, 400); und er erklärt: die zwischen »Erfindung« und »Zerstörung«, zwischen Rat und Strenge, zwischen Hilfe und Schrecken erscheinenden Gegensätze stören sich niclit, da »in ihrem Bild doch alles sich auf Eines reducirt, daß sie nämlich die unbewegliche, immer gleiche, unveränderliche Weisheit ist« (j, 401 f.). Und Apollon ist tötend und heilend, rächend und Führer der Musen als der *eine* »Gott des Lichts, der Ideen, der lebendigen Gestalt« (5, 403).

Bei Moritz fmdet sich für dieseii *universalen* und eben damit *göttlichen* Charakter, der jeder einzelnen Göttergestalt *in* ihrer Besonderheit zukommt, in dem Abschnitt über »Mercur« die gültigste Formulierung. In Hermes, der als Götterbote und Totengeleiter zugleich der Gott der Diebe ist, scheint ja in besonderem Maße Disparates verbunden zu sein. »Schalkheit und List ist hier mit der Macht der Gottheit und mit Unsterblichkeit gepaart*, stellt Moritz fest und fügt, aufs Ganze der griechischen Mythologie gewandt, hinzu: »Die Phantasie setzt ihren Göttergestalten keine Schranken, – sie läßt bei jeglicher den herrschenden inwohnenden Trieb in seinem *weitesten Umfange* spielen, und führt ihn gern bis auf den Punkt des *Schädlichen* hin; eben weil in diesen Dichtungen die großen Massen von *Licht* und *Schatten,* und die furchtbaren *Gegensätze* in der Natur sich zusammendrängen, die sonst das Auge nur zerstreut und einzeln wahrnimmt; und weil gewissermaßen jede Göttergestalt das *Wesen der Dinge* selbst, aus irgend einem erhabenen Gesichtspunkt betrachtet, in sich zusammenfaßt« (Götterlehre S. 155 f.).

Die *Universalität* besteht hier also darin, daß zwar jeweils ein bestimmter »Trieb«, ein bestimmtes Verhältnis zu den Dingen »herrschend« ist, daß es sich hier um besondere »Daseinsmächte« handelt: die »Weisheit« in allein Handeln und Herstellen oder den Geist des Streits und der Zerstörung (Ares im *Unterschied* zu dem *nur* den Krieg verkörpernden römischen Mars) oder den Glanz und die Gewalt der Liebe oder jene Macht des Begrenzens, Scheidens, Auseinanderhaltens, Maßgebens und damit der *Erkenntnis,* samt ihrem Grund: der Erinnerung, und ihrer Folge: der Prophetie (vgl. 5, 404 und 414), als die der Gott Apollon das besondere Wesen der Griechen selbst unter den Völkern verkörpert, – daß aber diese besonderen »Mächte« (Moritz) jeweils dem *Wesen* der Dinge zugehören, also Seinsweisen *alles* Seienden sind.

Die *Begrenzung* ist, näher besehen, nicht nur *ohne* Widerspruch zu der Universalität zu denken; sie ist vielmehr die Bedingung des *Wirklichkeits*bezugs der Götter. So ist Athene zwar »das Urbild der Weisheit und Stärke in Vereinigung, *aber* die weibliche Zärtlichkeit ist ihr genommen; beide Eigenschaften vereinigt würden diese Gestalt zur Gleichgültigkeit und demnach mehr oder weniger zur Nullität reduciren« (5, 392). Wäre der Aphrodite »zugleich die kalte Weisheit der Minerva verliehen, so wären ohne Zweifel ihre Wirkungen nicht so verderblich, als es die des trojanischen Krieges sind, den sie veranlaßt, uni die Lust ihres Lieblings zu befriedigen. Aber dann wäre sie auch niclit mehr die Göttin der Liebe« (5, 392 f.). In der Begrenzung beruhen also gerade die weltumfassenden »*Wirkungen*« der Götter. Die Begrenzung, die Gestalthaftigkeit, ist niclit nur kein Einwand dagegen, sondern sogar der Grund ihrer universalen *Macht.*

Und weiter gründet in dieser durchgängigen Begrenztheit der Zusammenhang *der Götter untereinander.* In der zuletzt zitierten Äußerung (über Aphrodite) hatte Schelling Moritz fast wörtlich zitiert (vgl. Götterlehre S. 132). So weist er aucli im Anschluß daran ausdrücklich auf ihn hin: »Man kann also ... mit *Moritz* sagen, daß es eben die gleichsam *fehlenden* Züge sind in den Erscheinungen der Göttergestalten, was ilmen den höchsten Reiz gibt und sie wieder untereinander verflicht« (5, 393; die Stelle in der Götterlehre: S. 133, vgl. aucli S. 148). Jeder Gott ist selbst eine *Welt* (keine Person und aucli keine Gegenstands-, Denk- oder Handlungsregion). Demgemäß sagt Schelling: »Die Götter bilden nothwendig unter sicli wieder eine Totalität, eine Welt« (§34, 5, 399). – So viel zur Erläuterung jenes Merkmals der Mythologie, auf das Schelling im Transzendentalsystem den Gedanken einer mehr als nur absiclitlichen *Entstehung* gründet: die »Harmonie, mit der alles zu Einem großen Ganzen vereinigt ist«.

2. Die gleiche Begründung findet sich aucli in den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst. Die *mittlere* jener drei Hauptthesen über die Mythologie (mit denen Schelling deren allgemeine Darstellung abschließt): »Die Dichtungen der Mythologie können weder als absichtlich noch als unabsichtlicli gedacht werdena (5, 414), wird hier aus einem Merkmal der Mythologie begründet, das Schelling in unmittelbarem Zusammenhang mit demjenigen der *Totalität* sieht: dem Merkmal der »unabhängigenExistenz«der mythologischen Gestalten; und das wiederum bezeichnet Schelling durch den Begriff des »*Symbols*«. Auf den Paragraphen, der diesem Begriff gewidmet ist, § 39 – es ist einer der umfangreichsten dieser Vorlesungen (5, 406–413) –, beruft sich Schelling bei der zitierten Hauptthese (über die Indifferenz von Unabsichtlichkeit und Absichtlichkeit der Mythologie, § 41) zur Begründung des Gedankens der »Unabsichtlichkeit«.

Das Moment der »Absichtlichkeit« (»Die Mythologie kann nicht als unabsichtlich gedacht werden«) folgt nach der Erläuterung daraus, daß die Mythologie »nicht bedeutungslos« ist; das entgegengesetzte Moment der Unabsichtlichkeit folgt daraus, daß sie nicht »um einer Bedeutung willen erfunden« sein kann. Dieses Moment der Absichtslosigkeit: die Gestalten der Mythologie sind nicht um einer Bedeutung willen zustandegekommen, macht den Charakter der »*Unabhängigkeit*« aus. Dieses Merkmal definiert Schelling (bevor er es an Hand des Symbol-Begriffs näher erklärt) in § 35, im Anschluß an den Satz iiber die *Totalität* der griechischen Mythologie: »§ 35. Einzig, indem die Götter unter sich eine Welt bilden, erlangen sie eine... unabhängige poetische Existenz*(5, 399).

Die allgemeine (metaphysische) Bedeutung *dieses* Sachverhalts ist *in* der Erläuterung des Satzes ausgesprochen: »Dadurch, daß alle Gestalten als für sich bestehende Wesen in allen Verwicklungen und Verhältnissen betrachtet werden, daß sich unter ihnen selbst wieder ein Kreis von Beziehungen und eine eigne Geschichte bildet, erlangen sie die höchste Objektivitätu (5,400). Mit »poetischer Unabhängigkeit« ist die Unabhängigkeit der mytliologischen Gestalten von menschlichen Absichten, ihre – wie Schelling in diesem Sinn von »Objektivität« auch sagt – *Realität* gemeint. Im Unterschied aber zu denjenigen älteren und neueren Erklärungstheorien, die in den verschiedenen »Mythologemen« einen »Kern« oder »Spuren« von »objektiver Wirklichkeit« nachzuweisen versuchen, ist für Schelling – in seinem frühen wie in seinem späten Denken – die »*Idealität*«, also die »Bedeutung«, der *sinngebende* Charakter der Mythologie das Ausschlaggebende. So sucht er selbst noch die offenkundigen Anzeichen »historischer« Grundlagen der Mythologie zu bagatellisieren, weil er bei ihrer Überbewertung den *deutenden,* das »Wesen der Dinge«offenbar machenden und insofern allgemeingültigen, Charakter der Mythologie verkannt sieht: »Ohne Zweifel ist es die am meisten prosaische Ansicht dieser Dichtungen, nach welcher ein großer Theil der Göttergeschichte Spuren großer Natur-Revolutionen in der Urwelt, die Götter selbst uralte Könige bedeuten u.s.w. Hiermit ginge nun selbst die Beziehung der Mythologie auf Anschauung des Universums und der Natur anders als in der historischen Beziehung, d. h. es ginge das schlechthin Allgemeingültige derselben verloren«(5, 412). Nicht, daß Schelling einen historischen Grund der Mythologie bezweifelt: »Ohne Zweifel«habe, »was in den Dichtungen der Mythologie lebt, einst wirklich existirt«. Aber das sei nicht das Entscheidende: »Die mythologischen Dichtungen selbst sind doch von einer solchen Wahrheit völlig unabhängig und ganz allein in sich selbst zu betrachten« (a.a.O.).[55]

Schelling sieht an der Mythologie – und das ist der Ausgangspunkt seines Interesses –, daß sie die Welt, das menschliche Dasein in allen Situationen *deutet*. Das gilt für die Stellung des Mythos bei Homer wie bei Pindar und den Tragikern oder in dem Figurenschmuck der Tempel: historische und lokale Begebenheiten werden im Licht des Mythos *begriffen*.

Schelling sieht aber zugleich – und das macht das Gewicht seines Interesses aus –, daß diese Art von *Deutung der Welt* nicht ersetzbar ist. Das ist der Sinn der vielbesprochenen Erklärung des Charakters der Mythologie in diesen Vorlesungen: »Seyn« und »Bedeutung«seien hier nicht zu unterscheiden (5, 409–411). Diese Erklärung bringt in einer dieser »identitätsphilosophischen« Periode gemäßen Formel den Sachverhalt zum Ausdruck, daß die griechische Mythologie weder naiv (und damit rational überbietbar) noch willkürlich (und damit in andere »Sprachen« übersetzbar) ist.

Beides ist in dem Grundsatz von Moritz ausgesprochen, den sich Schelling zu eigen macht: Es sei nötig, diese »Dichtungen gerade so zu nehmen, *wie sie sind*« (Götterlehre, S. 4). Moritz verweist zur Erläuterung dieses Grundsatzes sogleich auf den höchsten der griechischen Götter: Wenn man sage, Jupiter bedeutet den Äther, »so drückt man doch dadurch nichts weniger als den Begriff *Jupiter* aus«. Und das verdeutlicht er durch deii Hinweis auf ein Kunstwerk, in dem diese Göttergestalt *sichtbar* Gestalt geworden war: »Wer würde wohl z. B. bei dem Anblick der Bildsäule des Jupiter von Phidias Meisterhand zuerst an die obere Luft gedacht haben, die durch den Jupiter bezeichnet werden soll, als wer alles Gefühl für Erhabenheit und Schönheit verläugnet hätte, und im Stande gewesen wäre, das höchste Werk der Kunst wie eine Hieroglyphe oder einen todten Buchstaben zu betrachten, der seinen ganzen Werth nur dadurch hat, weil er etwas außer sich bedeutet« (Götterlehre S. 4f.).

Was Schelling mit der Nichtunterscheidbarkeit (der »Indifferenz«) von »Seyn« und »Bedeutung« meint, wird aus dem *Gegensatz* deutlich. Moritz spricht von der »Hieroglyphe«; und kurz davor gebraucht er den Ausdruck, der die Folie für die Symbol-Theorie der deutschen Klassik bildet: In der »Bedeutung« den Zweck der Mythologie zu suchen, hieße, sie »in bloße Allegorie« aufzulösen (Götterlehre, S. 3).[56] Im Falle der »*Allegorie*« läßt sich die Bedeutung vom Sein, die

Idee vom Gegenstand trennen. Die Allegorie (die »Hieroglyphe«) ist ein willkürlich vereinbartes Zeichen für einen theoretischen oder praktischen (z. B. moralischen) Begriff. Im Unterschied dazu kann – um zunächst mit Beispielen zu sprechen – eine junge Römerin mit ihrem Kind auf einem Bild von RaffaelMaria mit dein Jesuskind »darstellen« und damit, daß die Dargestellten als Maria und Jesus erscheinen, *in* ihnen das Mütterliche und das Kindhafte der Welt, die Herkunft und die Geborgenheit des menschlichen Geschlechts. So erklärt Schelling in einem Abschnitt über das »symbolische Gemälde«, nachdem er zunächst von der Symbolik lustorischer Gestalten gesprochen hat (»von letzterer Gattung ist der Parnaß und die Schule von Athen des Raphael, welche die ganze Philosophie sinnbildlich darstellte): »Die vollkommenste symbolische Darstellung aber ist durch bleibende und unabhängige poetische Gestalten einer bestimmten *Mythologie* gegeben. So *bedeutet* die heil. Magdaleiia nicht nur die Reue, sondern ist die lebendige Reue selbst. So ist das Bild der heil. Cäcilia, der Schutzheiligen der Musik, nicht ein allegorisches, sondern ein symbolisches Bild, da es eine von der Bedeutung unabhängige Existenz hat, olme die Bedeutung zu verlieren. So das Bild Christi, weil es die ganze Identität der göttlichen und menschlichen Natur anschaulich darstellt. Ebenso ist das Bild der Madonna mit dem Kinde ein symbolisches Bild. Das symbolische Bild setzt eine Idee als vorausgehend voraus, die symbolisch wird dadurch, daß sie historisch-objektiv, auf unabhängige Weise anschaulich wird« (5, 555).[57]

In diesen wie in Moritz' Beispielen kommt unwillkürlich schon zum Ausdruck, daß der *hier*, an der *griechischen* Mythologie entwickelte Begriff von Mythologie als Symbolik – im Unterschied zu dem späteren, am ganzen Altertum, auch dein Orient, entwickelten mythologischen Symbol-Begriff von Creuzer bis zu Bacliofen und Jung – von vornherein in seinem eigenen *Kunstcharakter* begriffen wird. Das Entscheidendeist hier, an dem »klassischen« »Mythologie«- und Symbol«-Begriff, nicht das Mythologisclie im Allgemeinen, sondern das *Olympische*. Hier wird – im Hinblick auf Homer und im Gedanken an Winckelrnann – von Goethe und Moritz und im Anschluß an beide von Scheliing bei aller, heute nicht mehr zu bestreitenden, »ästhetischen« Verkürzung das *gestalthafte* Wesen der olympisch-griechischen Religiosität, die in der *Substanz* des griechischen

Weltverhaltens gründende Notwendigkeit der *Kunst* als statuarisch-dramatischer Gestaltung, erkannt.

Was durch die dichterische und plastische Form der Phänomene, an denen Moritz und Schelling ihre Begriffe von Mythologie entwickeln, schon unausdrücklich gesagt ist, das wird von beiden auch ausdrücklich gesagt: von. Moritz, wenn er die Menschengestaitigkeit der griechischen Götter aus dem Bedürfnis der Griechen erklärt, in dem »Unendlichen, Unbegrenztenu des Lebens durch »Bildung und Form« einen Halt zu finden (Götterlehre S. 98); und von Schelling, wenn er die griechische Mythologie als durch einen, ziierst in Homer verkörperten, »gemeinschaftlichen *Kunst*trieb« oder »Kunstgeist« der Griechen entstanden sieht (5, 415).

Nach diesem Hinweis auf die ursprüngliche Zusammengehörigkeit von Mythologie und Kunst bei den Griechen und die Symbolik in der Renaissance-Kunst wird die Stelle, an der Schelling seinen *Symbol-Begriff* unmittelbar erklärt, nicht dazu verleiten, die »Indifferenz von Seyn und Bedeutung«als ***ein*** »ästhetisches«Wunschbild zu verstehen. Schelling erklärt seine Behauptung, »die Mythologie überhaupt und jede Dichtung derselben insbesondere« sei »*symbolisch* zu begreifen«, aus der »Forderung der absoluten Kunstdarstellung«. Von dieser sagt er, sie sei: »Darstellung mit *völliger Indifferenz,* so nämlich, daß das Allgemeine ganz das Besondere, das Besondere zugleich das Allgemeine *ist,* nicht es bedeutet. Diese Forderung ist poetisch gelöst in der Mythologie. Denn jede Gestalt in ihr ist zu nehmen als das, was sie ist, denn eben dadurch wird sie auch genommen als das, was sie bedeutet. Die Bedeutung ist hier zugleich das Seyn selbst, übergegangen in den Gegenstand, mit ihm eins. Sobald wir diese Wesen etwas *bedeuten* lassen, sind sie selbst *nichts mehr*. Allein die Realität ist bei ihnen mit der Idealität eins, d. h. auch ihre *Idee,* ihr Begriff wird zerstört, wofern sie nicht als wirklich gedacht werden. Ihr höchster Reiz beruht eben darauf, daß sie, indem sie bloß *sind* ohne alle Beziehung – in sich selbst absolut –, doch zugleich immer die Bedeutung durchschimmern lassen (5, 411).

An dieser Stelle beruft sich Schelling noclnnals auf Moritz: »Es ist ein großes Verdienst, das sich unter den Deutschen und überhaupt zuerst *Moritz* gemacht hat, die Mythologie in dieser ihrer poetischen Absolutheit darzustellen. Obgleich die letzte Vollendung der Ansicht bei ihm fehlt, und er nur zeigen kann, daß es mit diesen Dichtungen so sey, nicht aber die Nothwendigkeit und den Grund davon, so waltet doch in seiner Darstellung durchaus der poetische Sinn, und vielleicht sind die Spuren Goetlies darin erkennbar, der diese Ansichten durchaus in seinen eignen Werken ausgedrückt und sie ohne Zweifel auch in Moritz geweckt hat« (5, 412).

Diese Betrachtung von Scliellings Symbol–Begriff in den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst soll dazu dienen, Schellings Bestimmung des Grundcliarakters der Kunst ais einer »bewußtlosen Unendlichkeit« im Transzendentalsystem von einer irrationalistischen Mißdeutung frei zu halten. Das Merkmal der »Unendlichkeit«, das Signum der Unergriindlichkeit, das Schelling hier im Sinn hat, ist gerade die Entschiedenheit und Bestimmtheit der *Gestalt* in der griechischen und aller »klassischen« Kunst. Mit »Unendlichkeit« und »Bewußtlosigkeit« ist hier nichts weniger als ein romantischer Dämmer- und Traumzustand oder ein niystiscli-dunkles Almen gemeint, überhaupt nichts Nächtiges, sondern das Geheimnis der taghellen Klarheit.

Kein Name fällt in dem Abschnitt über die Mythologie so oft wie der *Homers.* Die gleiche Bemerkung, mit der Schelling im Transzendentalsystem das Beispiel der griechischen Mythologie als Zeugnis fiu die »bewußtlose Unendlichkeit« einleitet, daß sie nämlich einen »unendlichen Sinn in sich schließt«, gründet Sclielling in den Vorlesungen auf den »Zauber der homerischen Dichtung«. Darauf, daß diese – wie die «ganze Mythologie«– die »Bedeutung« »auch als Möglichkeit enthält« (»auch«: d. h. obwohl sie nin sich selbst absolut ist«), »darauf berulit die Unendlichkeit des Sinns in der griechischen Mythologie« (5, 409 f.).

Wenn Schelling am Schluß von § 1 von der nunergründlichen Tiefe« spricht, die »der wahre Künstler, obwohl er mit der größten Besonnenheit arbeitet, unwillkürlich in sein Werk legt und welche weder er noch irgend ein anderer ganz zu durchdringen vermag« (3, 619; vgl. oben S. 149), wenn er in der Münchener Rede von 1807 in einem hohen Werk der Kunst »mit der höchsten Klarheit des Verstandes« »jene unergründliche Realität«verbunden sieht, »durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint« (7, 300 f.), so läßt sich dieses Moment der Unergründlichkeitnun deutlicher als eine Wirkung erklären, die mit jener höchsten Klarheit zusammenhängt. Schelling

spricht gerade der »griechischen Kunst und Poesie« den Charakter der »durchgängigen Rationalität« zu und unterscheidet davon die »moderne« (christliche)»Poesie und Kunst« als »die irrationale, insofern die negative Seite der alten Kunst« (die eben darum – im Unterschied zu der alten – einer eigenen Rechtfertigung bedarf).

Mit dem Merkmal der »bewußtlosen Unendlichkeit«,der Undurchdringlichkeit und Unergründlichkeit, ist von Schelling also *jener* Rätselcharakter gemeint, der gerade den *klassischen* Werken eigentümlich ist, und der sich in der Dauer des Umgangs, in der Wiederholung der Begegnung, in der Intensivierung der Interpretation nur steigert.[58] In dem Paragraphen der Vorlesungen, in dem Schelling den Charakter der wahren Mythologie« als denjenigen der »Universalität, der Unendlichkeit« definiert (§ 40), gebraucht er bei der Erläuterung die gleichen Worte, mit denen er iin Transzendentalsystem den Grundcharakter der Kunst als einer »bewußtlosen Unendlichkeitu am Phänomen der Kunst begründet hat: »Diese Unendlichkeit muß sich gegenüber dem Verstand dadurch ausdrücken, daß kein Verstand fähig ist, sie ganz zu entwickeln, daß in ihm selbst eine unendliche Möglichkeit liegt, immer neue Beziehungen zu bilden« (5, 414).

3. Ein Punkt ist mit der Einsicht in die *immanente* Rationalität des mythologisch-symbolisclien Charakters der Kunst noch nicht berührt, ein Punkt, der in dem »ästhetischen« Kunst- und Mythologiebegriff von Moritz und Goethe auch nicht enthalten ist, der aber gerade für Schellings Interesse an der Kunst das Entscheidende sein muß: der Bezug der Kunst zur Wirklichkeit des Menschen, zur *Geschichte.* In einem *allgemeinen* C i ist zwar »der Mensch« der einzige Maßstab jenes in Rom entstandenen Mythologie-Begriffs. Aber es fehlt doch der Gedanke an einen Zusammenhang der Kunst mit der geschichtlichen Verfassung des Mensclien, mit demjenigen, was nach der transzendentalphilosophischen Einsicht den Grund der *Objektivität* ausmaclrt: der »Wechselwirkung der Individuena, also der *Gesellschaft.* Es fehlt – im Hinblick auf die Griechen selbst gesprochen – der Gedanke an den Zusammenhang der Mythologie und der Kunst mit der Polis. Es fehlt dasjenige, was Schelling (in den Würzburger Vorlesungen iiber das »System der gesamten Philosophie« von 1804) mit dem platonischen Begriff das πολιτεύειν nennt (6, *576).*

Auf den gleichen Punkt gelangt man, wenn inan sich die Frage stellt, was der Gedanke an die *alte* Mythologie für die moderne Welt bedeuten kann, eine Frage, der man freilich schon von vornherein ausgewichen ist, wenn man die antike Mythologie *lediglich* in einer allgemein menschlichen (»idealen«) und damit zeitlosen Gültigkeit auffaßt. Unter einem solchen Gesichtspunkt konnte der Glaube entstehen, man brauche nur die rechten »symbolischen« *Gegenstände* aus dem ewig gültigen Vorrat der Antike, z. B. aus Philostrats Gemäldebeschreibungen, wieder hervorzuholen, um den unsicher gewordenen Malern und Bildhauern der eigenen Zeit zu einer des Wetteifers mit der Antike fähigen neuen *Kunst* zu verhelfen. (Diesem Irrtum ist Goethe freilich auch nur in der Theorie der bildenden Kunst und der darauf gegründeten Weimarer Kunstpolitik, nicht zuletzt unter dem unheilvollen Einfluß Meycrs, eine Zeitlang erlegen, während er in seiner eigenen dichterischen Praxis davon frei war.) Diese Frage: was mit der Einsicht in den mythologischen Grund der Kunst bei den »*Alten*« *heute* anzufangen ist, führt auf die vorher genannte zurück: wie *überhaupt* die Mythologie mit der Wirklichkeit ihres *Zeitalters,* im Falle der Griechen mit der Polis, zusammenhängt.

Offenbar ist das der Punkt, den Schelling meint, wenn er sein Lob auf K. Ph. Moritz und dessen Gedanken der »poetischen Absolutheit« mit der Einschränkung versieht: »Obgleichdie letzte Vollendung der Ansicht bei ihm fehlt, und er nur zeigen kann, daß es mit diesen Dichtungen so sey, nicht aber die Nothwendigkeit und den Grund davon« (5, 412; s. oben S. 192f.). Daß gerade in dieser Frage für Schelling das Ziel seiner ganzen Beschäftigungmit der Mythologie liegen muß, ist klar, weil erst in der *Notwendigkeit* und dem *Grund* ihre prinzipielle Verbindlichkeit, nicht nur ihre poetische, sondern auch ihre im poetischen Charakter steckende metaphysische Wahrheit beruhen kann.

Diese »Vollendung« in der Bestimmung der Mythologie und, sofern sie ein »Beispiel« ist, auch des Grundcharakters der Kunst gibt die dritte der genannten Abschlußthesen zur Mythologie in den Vorlesungen, der Paragraph 42, der von der *Entstehung* der Mythologie handelt. (Nach der etwa drei Seiten umfassenden Erläuterung der Definition, die uns hier allein zu beschäftigen braucht, geht Schelling auf den »Gegensatz der antiken und modernen Poesie in Bezug auf Mythologie« ein. Auf dieses Thema verwendet er – nocli innerhalb

von § 42 – nicht weniger als 35 Seiten und widmet ihm dann auch die noch folgenden Paragraphen dieses Abschnitts.) Uns interessiert der Grundsatz selbst (unabhängig von seiner besonderen geschichtlichen Konsequenz), weil er offensichtlich dasjenige Moment am *Beispiel« der *griechischen* Mytliologie erklären hilft, das Schelling im Transzendentalsystem mit der Bemerkung über ihre »Entstehung unter einem Volk« meint. (Vgl. zum Folgenden: Band I, S. 240–244.)

Die These von § 42 lautet: »Die Mythologie kann weder das Werk des einzelnen Menschen noch des Gesclilechts oder der Gattung seyn (sofern diese nur eine Zusammensetzung der Individuen), sondern allein des Geschlechts, sofern es selbst Individuum und einem einzelnen Menschen gleich ist« (5, 414). Das Neue gegenüber dem »ästhetischen« (immanentpoetischen) Mythologie-Begriffvon Goethe und Moritz ist hier offensichtlicli der Gedanke des »Geschlechts«, der Gedanke daran, daß die Mythologie in einem *ursprünglichen* Bezug zu der Gesellschaft ihrer Zeit steht, mit ihr entsteht und ihr Denken und Handeln prägt. Die Bedeutung der homerischen Epen für die nachfolgende griechische Welt oder die Bedeutung der alljährlichen Tragödienaufführungen für die attische Polis sind nur zwei hervorragende Zeugnisse der Orientierung und damit Konstituierung des griechischen Daseins in dem Kosmos der »Mythologie«. Erst darin, in dem konstitutiven Zeit- oder Gesellschaftsbezug, besteht ihre überästhetische Verbindlichkeit, ihre *Objektivität.* (Es ist also – um das an dieser Stelle iin Hinblick auf die erwähnte historische Konsequenz dieses Paragraphen einzuschieben – gerade der Grund der objektiven *Wahrheit,* der die Geschichtlichkeit und damit die *Einschränkung* der Gültigkeit der Mythologie ausmacht. Schelling entfernt sich aus demselben Grund von dem klassizistischen Begriff der Mythologie, weshalb er init der geschichtlichen Wahrheit der griechischen Mythologie Ernst zu machen anfängt.)

Diese *Ergänzung* zu dem »poetischen« Mythologie-Begriff von Goethe und Moritz ist in der ersten Hälfte der Erklärung zur These von § 42 von Schelling ausgesprochen: Die Mythologie kann *nicht* das Werk des *Einzelnen* sein, »weil die Mythologie absolute Objektivität haben, eine zweite *Welt* seyn soll, die niclit die des Einzelnen seyn kann« (5, 414).

Wäre das alles, was Schelling sagte, dann könnte man hier schon – wie man das von Schellings späterer »Philosophie der Mythologie« zu tun pflegt – davon sprechen, daß Schelling eine einfache *Wendung* von dem spielerischen Mytliologie-Begriff des 18. Jahrhunderts weg zu einem realen hin, vom schönen Scliein zur ernsten Wahrheit, vom Ästhetischen zum Religiösen vollzogen habe, eine Vorstellung, nach der das Neue (= Wahre) durch ein *Verlassen* des Alten (= Unwahren) gewonnen worden ist. Doch so einfach steht es eben nicht. Schelling hebt den poetischen Begriff der Mythologie und damit denjenigen Grundzug an ihr, der sie beispielhaft für die Kunst macht, *nicht* auf. Es steht vielmehr so, daß das Poetische, die Kunst, *selbst* von Schelling, *indem* er Ernst macht mit dein geschichtlicli-religiösen Charakter der Mythologie, neu begriffen wird. Das ist in der zweiten Hälfte des Gedankens von § 42 ausgesprochen.

Was nämlich heißt denn die zweite Bestimmung der These: die Mythologie kann *auch* nicht, also nicht *nur,* »das Werk des Geschlechts oder der Gattung seyn«? Was Schelling *damit* meint, geht aus dem – im Hauptsatz in Parenthese gesetzten – Zusatz hervor; diesen wiederholt Scheliing in der Erläuterung und entnimmt daraus den auf den ersten Blick unscheinbar klingenden *Grund* dieser zweiten Hälfte des Gedankens über die Geschichtlichkeit der Mytliologie: »Nicht eines Geschlechts oder der Gattung, sofern sie nur eine Zusammensetzung der Individuen, denn alsdann wäre sie ohne harmonische Zusammenstimmung« (a.a.O.).

Was heißt *»harmonische Zusammenstimmung«?* Zur Erklärung hilft die Überlegung, was mit dem Gegenteil gemeint sein kann; offenbar *nicht* ein Zustand, der das Gegenteil von *Zusammenstimmung* ist, sondern vielmehr ein Zustand, der auch in einer Zusammenstimmung besteht, aber einer solchen, die das Gegenteil von *»harmonisch«* ist. So kann das »Geschlecht« zusammenstimmen, indem die Individuen durch eine *über sie* (über ihr Handeln oder über ihr Denken) *ausgeübte* Macht »zusammengesetzt« werden. In einem solchen Fall ist die Zusammenstimmung der Individuen, die die jeweilige Einheit des »Geschlechts«ausmacht, disharmonisch.

Das erste Moment: wonach die Mytliologie das Werk und die Sache »eines Geschlechts«sein muß, wenn ihr »absolute Objektivität« zukommen soll, ist also nur die eine Seite. Man kann hinzufügen: *dieser* Tatbestand, eine Zusammenstimmung *überhaupt,* ist auch ohne

Mytliologie erreichbar, nämlich durch *alle* Arten von staatlicher Gesellschaftsordnung. Der Tatbestand, den Schelling im Sinn hat, ist vollständig erst durch den anderen Teil des Hauptsatzes bestimmt: Die Zusammenstimmung muß von solcher Art sein, daß die Gesellschaft mit den *Individuen* übereinstimnit. Das heißt aber, um noch einmal (vgl. Band I, S. 247) mit einem Satz zu sprechen, den inan als Schellings »Glaubensbekenntnis« ansehen kann: es darf im Universum »nichts gedrückt, rein beschränkt und untergeordnete sein. »Wir fordern für jedes Ding ein besonderes und freies Leben« (5, 393). Die Individuen stehen nur dann in *harmonischer* Zusammenstimmung, wenn die Macht der Bindung zugleich der Grund ihrer Freiheit ist; und das heißt: wenn die Macht der Zusammenstimmung nichts Fremdes, sondern das Eigene ist.

Dieses Verhältnis ist nach Schellings Meinung das *eigentümliche* und *unersetzbare* Geheimnis der »Mythologie«. Schelling spricht hier selber von einer »unbegreiflichen Idee«, und zwar im Hinblick auf jene Konsequenz für *unsere* Zeit, die dann den umfangreichen Fortgang von § 42 bildet. »Die Unbegreiflichkeit, die diese Idee für unsere Zeit haben mag, kann ihrer Wahrheit nichts nehmen. Sie ist die liöchste Idee für die *ganze* Geschichte überhaupta (5, 414f.).

Man kann Schelling zum Vorwurf machen, daß er eine utopische Vorstellung von der Gesellschaft und der Politik gehabt habe; man kann darüber streiten, ob solche Utopien gefährlich sind. Man kann aber nicht sagen: wenn Schelling behauptet, daß die Kunst dem Philosophen »das Allerheiligste gleichsam öffnet« (3, 628), so trete damit »*an die Stelle* politischer Aktion künstlerische Produktion« (I. Fetscher, in einer Rezension des »Briefwechsels zwischen Fichte und Scheliing, Einleitung von W. Schulz«, 1968, in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 17. August 1968).

In der Mythologie sieht Schelling das Auszeichnende einer Vermittlung zwischen »Individuum« und »Geschlecht«, in der das Eine *selbst* zur Sache des Anderen wird. Die Mythologie macht das Ganze zur Sache des Einzelnen, sie stellt aber zugleich auch den Einzelnen in einen größeren (d. h. reicheren, sinnvolleren) Raum als es der Kreis seiner bloßen Individualität sein würde. *Freiheit* heißt *hin* nicht nur: uneingeschränkt, unbedrückt von außen zu sein, sondern zugleich auch: von der Last und der Enge der Ichgebundenheit frei zu sein.

Für einen *solchen* Zustand der Gesellschaft, einen Zustand, den man in der Zeit nach der französischen Revolution mit den Begriffen des »Volkes‹oder der »Nation« gemeint hatte, sieht Schelling die Mythologie nun gerade auf Grund ihres *poetischen* Charakters als notwendig an, auf Grund desjenigen Charakters also, in dessen Erkenntnis Schelling mit Goethe und Moritz übereinstimmt: »Nur in der Kunst kann die Natur eine solche Eintracht des Individuums und der Gattung bewirken ... In der griechisclien Mythologie hat die Natur ein solches Werk eines auf ein ganzes Geschlecht ausgedehnten gemeinschaftlichen Kunsttriebs aufgestellt ...«

Die Fortsetzung dieses Satzes ist von doppelter Bedeutung: sie zeigt den Realismus Schellings im Hinblick darauf, was diese Einsicht heute bedeuten kann, und sie erläutert durch die Analogie mit einer nachantiken Tendenz zugleich den konkreten S i seiner Behauptung. »... und die entgegengesetzte Bildung der griechischen, die moderne, hat nichts Ähnliches aufzuweisen, obgleich sie in der Bildung einer universellen Kirche gleichsam instinktmäßig etwas Ähnliches beabsichtigtes (5, 415).

Der Hinweis auf die *Kirche* als einer der Mythologie »ähnlichen« Bestrebung erläutert Schellings Begriff der Mythologie selbst. Dieser Hinweis ist in zweierlei Hinsicht präzisiert, einmal dadurch, daß Schelling von dem »*universalen*« Grundzug der Kirche spricht, sodann dadurch, daß er ausdrücklich nur von »*Absichten*« spricht, die geschichtliche Wirklichkeit der Kirche also nicht mit ihrer »Idee« (ihrem Wesensgrund) identifiziert.

Der Hinweis auf die Kirche erläutert Schellings Begriff der Mythologie, indem er einen Zusammenhang der genannten *Objektivität* (des Ganzen der »Wechselwirkung« unter den Individuen eines Zeitalters) mit *Religiosität* zum Ausdruck bringt. Es ist gerade dieses religiöse Moment, das Schelling in dem ästhetischen Charakter der Mythologie begründet sieht. Zum Phänomen der »Kirche« gehört wesenhaft das Doppelte von gesellschaftsbegründender oder gesellschaftsgemäßer *Institutionalisierung* (ihre Verwandtschaft mit den politischen Gesellschaftsformen) und *zugleich*, die »Seele« der Menschen ansprechendem, *Geist*. (Dieses Doppelte war in seiner Einheit – mehr als die protestantisch bestimmce Philosophie um 1800 wahrhaben wollte – in solchen Zeiten und Gebieten verwirklicht, wo in »kirchlichen« Festen

und Bauten der Lebensinhalt der Menschen kulminierte und gespiegelt wurde.) Schelliig meint dieses Doppelte in seinem Zusammenhang, wenn er sagt: »Die Kirche ist als Kunstwerk zu betrachten* (»Zusatz« zu §*54; 5,455).* ein Satz, der nicht als Verkürzung des Phänomens der Kirche, sondern als Erweiterung des im »ästhetischen« Begriff verkürzten Phänomens der Kunst anzusehen ist:

Den Realismus Schellings wird man darin sehen dürfen, daß er die Verehrung der antiken Mythologie mit dein Bewußtsein ihrer unwiderruflichen Vergangenheit verbindet. Er wahrt aber den Ernst der Verehrung, indem er, anders als Hegel, das heutige *Fehlen* jener in Griechenland wirklich gewesenen und von der »universalen Kirche« gesuchten *harmonischen* Zusammenstimmung der Individuen nicht als einen Fortscliritt, sondern als einen Mangel ansieht.

Diesen Mangel versteht er freilich nicht als absolut. Die Abkehr von der klassizistischen Idealisierung der antiken Mythologie ist in Schellings Fall noch kein Rückzug auf eine romantische oder ethische Subjektivität. *Schellings* Gegensatz zum Klassizismus entspricht vielmehr auch in diesem Punkt der *klassischen* Dichtung und Musik seiner Zeit. Gegen Ende des großen Exkurses »über antike und moderne Poesie in Bezug auf Mythologie«nennt er, nach der Erwähnung von Dante, Shakespeare und Cervantes, eine Dichtung von mythologischem Charakter aus seiner eigenen Zeit: »Soweit man *Goethes Faust* aus dem Fragment, das davon vorhanden ist [»Faust. Ein Fragment* war 1790 erschienen], beurtheilen kann, so ist dieses Gedicht nichts anderes als die innerste, reinste Essenz unseres Zeitalters: Stoff und Form geschaffen aus dem, was die ganze Zeit in sich schloß, und selbst dem, womit sie schwanger war oder noch ist. Daher ist es ein wahrhaft mythologisches Gedicht zu nennen« (5, 446).[59]

Nach dieser Betrachtung von Schellings Begriff der Mythologie unter den drei Hauptmerkmalen der Universalität, der Symbolik und der Geschichtlichkeit können wir nun zusammenfassend sagen, inwiefern er sich durch dieses »Beispiel« »deutlich machen« will. Wem Schelling den »Grundcharakter des Kunstwerks« als eine »bewußtlose Unendlichkeit« bestimmt, so bringt er damit die geschichtliclie Verbindlichkeit der großen Kunst zum Ausdruck. Mit der Bestimmung »bewußtlose Unendlichkeit« ist das Gegenteil einer irrationalistisch-

subjektivistischen Gefühls- oder Traumästhetik gemeint. Was Schelling damit meint, das ist der Zusammenhang zwischen *unwillkürlicher* Entstehung und *unabhängigem* Bestehen des Kunstwerks. In der »Bewußtlosigkeit« liegt die Bedingung fiir die Objektivität und damit die *Wahrheit* des Kunstwerks. Mit der »Unendlichkeit« ist der im jeweiligen Entsteliungszeitalter gründende, aber zugleich darüber hinausragende Welt–Bezug der Kunst gemeint.

Das Merkmal, in dem dieser Grundcharakter der Kunst am Werk erscheint, ist die Unergründlichkeit, die in jedem Moment seines Anblicks evident ist und zugleich zu dauernder »Auslegung« reizt. Schelling fährt nach der Bemerkung, jedes wahre Kunstwerk sei »einer unendlichen Auslegung fähig«fort:

> B... wobei man doch nie sagen kann, ob diese Unendlichkeit im Künstler selbst gelegen habe, oder aber bloß im Kunstwerk liege. Dagegen in dem Produkt, welches den Charakter des Kunstwerks nur heuchelt, Absicht und Regel an der Oberfläche liegen und so beschränkt und unigrenzt erscheinen, daß das Produkt nichts anderes als der getreue Abdruck der bewnßten Thätigkeit des Künstlers und durchaus nur ein Objekt für die Reflexion, nicht aber für die Anscliauung ist, welche im Angeschauten sich zu vertiefen liebt, und nur auf dem Unendlichen zu ruhen vermagu (3, 620).

'Der Charakter der »bewußtlosen Unendlichkeit« äußert sich am Werk dadurch, daß es nicht nur ein Objekt für die Reflexion, sondern *auch* ein Objekt für die »Anschauung« ist. Was meint hier die Betonung der »Anschauung«? Das Gewicht liegt offenbar auf der genannten »Vertiefung in das Angeschaute«. Daraus geht hervor, daß nut der »Anschauung«, auch wenn sie von der bloßen »Reflexion« unterschieden wird, nicht das bloße »Gefühl« gemeint sein kann. Im Gegenteil: das bloße, subjektive Gefühl, das, was man seit dem späteren 19. Jahrhundert »Erlebnis« nennt, ist hier ganz ausgeschlossen. Im Erlebnis geht – ebenso wie in der *bloßen* Reflexion – das Werk im (betrachtenden) Subjekt verloren. »Vertiefung in das Angeschaute«, das besagt: sich im Werk »verlieren«.

Das Merkmal, das Schelling zur Unterscheidung der »wahren« von bloß »geheuchelter« Kunst anführt, läßt sich nicht als ein Zeichen für Schellings Zugehörigkeit zu dem Subjektivierungsprozeß des 18. und

19. Jahrhunderts verwenden, es ist nicht einmal auf den Kunstbegriff der Goethezeit eingeschränkt. Zu verschiedenen Zeiten finden sich Werke, die *nur* für die Reflexion (sei sie artistisch oder literarisch) oder nur für das Selbstgefühl des Betrachters geschaffen sind. Solche Werke erkennt man daran, daß das Interesse an der Anschauung erledigt ist, sobald das Kalkül begriffen ist. Und aus verschiedenen Zeiten gibt es Werke, die mehr als nur der getreue Abdruck einer Absicht sind. Sie weisen sich aus durch das Glücksgefühl, das sich einstellt, wenn man – meist erst nach langem Warten – das Werk zu erkennen anfängt, und zugleich durch die Lust zum Verweilen und das Wachsen der Dimension des Werkes im andauernden Sehen und Hören. Im ersten Fall hört das Sehen des Werkes mit dem Erkennen auf, im anderen Fall beginnt es damit.

Wie dieser Grundcharakter des Kunstwerks am Werk und als Werk zur Sprache kommt, davon handelt der mittlere der drei Absätze, die dem »Charakter des Kunstprodukts« gewidmet sind. Die Lust und Fähigkeit, »auf dem Unendlichen zu ruhen«, entspricht ja offenbar der »*Ruhe*«, durch die Schelling den »äußeren Ausdruck« des Kunstwerks bestimmt sieht.

b) Die Stille des Kunstwerks

Dieser mittlere Absatz lautet:

> »b) Jede ästlietisclie Produktion geht aus von dem Gefühl eines unendlichen Widerspruchs, also muß auch das Gefühl, was die Vollendung des Kunstprodiikts begleitet, das Gefühl einer solchen Befriedigung seyn, und dieses Gefühl muß auch wiederum in das Kunstwerk selbst übergehen. Der äußere Ausdruck des Kunstwerks ist also der Ausdruck der Rulie und der stillen Größe, selbst da, wo die höchste Spannung des Schmerzes oder der Freude ausgedriickt werden soll« (3, 620).

Über die Argumentationsstruktur dieses Absatzes liaben wir im Einleitungsstiick (oben S. 175) gesprochen: Ebenso wie in dem vorhergehenden und dem folgenden Absatz setzt Schelling bei seiner (in § 1 entwiclcelten) Scliaffenstheorie an, aber nur, um im Fortgang zu sagen, inwiefern das dort Postulierte am *Werk* Wirklichkeit ist. Das Gefühl der Vollendung, das sich fiir den Künstler vermuten läßt, muß durch den Akt der Vollendung selbst unabhängig vom Künstler werden. Im »äußeren Ausdruck« wird dieses Gefühl also (grundsätzlich) jedem Menschen zugänglich, unabhängig davon, ob er Kenntnisse oder Vermutungen über den Entstehungsprozeß hat.

Zwei Momente lassen sicli an Schellings Bestimmung des »äußeren Ausdrucks« als das Tragende hervorheben. Das *eine* geht aus der Formulierung des Hauptsatzes hervor: »Der äußere Ausdruck des Kunstwerks ist also der Ausdruck der Ruhe und der stillen Größe.« Hier beruft sich Schelling offensichtlich auf das Kunstideal *Winckelmanns*, das in der Formel von der »edlen Einfalt und stillen Größe« zu einem Lowngswort des Zeitalters geworden war. Diese Formel wird von Schelling aber in einer bezeichnenden Weise abgewandelt: statt »edle Einfalt« sagt er »Ruhe«. Zu einer Zeit, wo zwar das Prädikat »barock« noch immer ein Schimpfwort, die spätbarocke Kunst mit ihrem »Schnörkel- und Muschelwerk«, ihrem »Schwulst« und ihrer künstlichen »Verworrenheit« jedoch längst keine Macht mehr war, hat die polemische Kraft des Ideals der »edlen Einfalts nachgelassen, und Schelling vermeidet, indem er auf diesen Teil der Formel verzichtet, den Verdacht eines ästhetischen Naivitäts-Ideals.[60] Was er aber nun an die Stelle von Winckelmanns Ausdruck setzt, das ist eine Vorwegnahme der zweiten Bestimmung, genauer: des einen der beiden Momente der zweiten Bestimmung. Die »Ruhe« unterstreicht das Prädikat der »Stille«. Schellings Abwandlung von Winckelmanns Kunstideal liebt aus den vier gleichgeordneten Momenten: in *edler* Weise *natürlich*, in *stiller* Weise *groß* – *ein* Moment als dominierend heraus. Der »äußere Ausdruck« des Kunstwerks ist primär die *Stille*.

Eines ist daran sogleich einleuchtend. Die Stille entspricht dem postulierten »Vollendungs«-Charakter. Ein Zustand der Vollendung, ein Gefühl der *Befriedigung* muß sich in der Form der Ruhe (dem Bewegungsstatus des Friedens) und als Stille (dem Ton des Friedens) *äußern*.

Was damit aber noch niclit erklärt ist, das ist das für Schelling ausschlaggebende Moment der von ihm postulierten *Art* der Vollendung oder Befriedigung, nämlich deren »*Unendlichkeit*«: der Bezug des Vollendungszustandes auf einen im Gegensatz dazu befindlichen Ausgangszustand als eines »unendlichen Widerspruchs«, dasjenige Moment also, das den Vollendungszustand erst als die »Identität von Natur und Freiheit« charakterisieren würde. Die Frage danach weist

auf das *zweite* Moment von Absatz »b«. Wenn man den Schluß dieses Absatzes mit seinem Anfang zusammennimmt, dann bemerkt man, daß der *Zusatz*, den Schelling *an* die Bestimmung des »äußeren Ausdrucks« als »Ruhe und stille Größe« anhängt: »selbst da, wo die höchste Spannung des Schmerzes oder der Freude ausgedrückt werden solla, kein bloßer Anhang ist. Dieser Zusatz entspricht offensichtlich dem entscheidenden Moment des Vollendungspostulats: daß das Kunstwerk aus einem »unendlichen Widerspruch« hervorgegangen sein soll. Der Zusatz zu der Hauptbestimmung ist also nicht etwa nur eine Präzision ihres Bedeutungsumfanges. er spricht vielmehr überhaupt erst ihre Bedeutung aus. Der »äußere Ausdruck des Kunstwerks«ist *in einer solchen Weise* »Ruhe und stille Größe«, daß darin auch »*die höchste Spannung des Schmerzes und der Freude*« ausgedrückt wird.

Damit ist gesagt, daß in dem »äußeren Ausdruck« etwas zum Ausdruck kommt, das dessen eigenem Charakter entgegengesetzt ist. Die Ruhe, das Zeichen der Befriedigung, soll »Ausdruck« der höchsten – schmerzlichen und freudigen – Bewegungen sein; die Stille, das Zeichen der Vollendung, soll »Ausdruck« einer höchsten Spannung sein. (Der seit der Mitte des 18. Jahrhunderts für die bildenden Künste ebenso wie die Dichtung und Musik nahezu selbstverständlich gewordene Begriff »Ausdruck« stellt sich hier selbst in Frage; denn wenn die »Ausdrucks«-Form das Gegenteil dessen ist, *was* »ausgedrückt« werden soll, dann liebt sich der Begriff auf.)

Wir werden den Absatz nach diesen beiden Momenten hin erläutern, zuerst unter der Frage: in welchem Sinn und mit welchem Recht Schelling das »äußere« Kennzeichen der Kunst in der *Stille* sieht (1.), sodann unter der Frage, wie dieses Kennzeiclien *vereinbar* ist mit der »*höchsten Spannung*« (2.); in einem weitern Punkt (3.) soll das Gesagte zusammengefaßt werden.

1. Wir erläutern zunächst, was Schelling überhaupt mit dem Merkmal der »Ruhe und stillen Größe«meint. Eine besondere Kunstgattung und eine besondere Kunstepoche wird dafür das einleuchtende Beispiel bieten; doch entsteht dann die Frage, wie weit das Beispiel trägt, ob es in der Tat exemplarisch für die Kunst überhaupt ist. Wir werden darum nach der Betrachtung des Hauptbeispiels noch eine Art von »Gegenprobe« zu machen haben.

Was die Berufung auf Winckelmanns Formel schon vermuten läßt, das bestätigen Schellings Vorlesungen zur Philosophie der Kunst: Als wesentliches Merkmal der Kunst wird die »*Ruhe*« hier in dem Abschnitt über die *Plastik* deklariert. Danut ist für Schelling zugleich gesagt, daß dieses Merkmal das wesentliche Kennzeichen der *griechischen* Kunst ist.

Ebenso wie Hegel (und lange vor dessen Vorlesungen zur Ästhetik) sieht Schelling den Zusammenhang zwischen Kunstepochen und Kunstgattungen, insbesondere den Unterschied zwischen einem vorwiegend »plastischen«Charakter der antiken und einem vorwiegend »malerischen« Charakter der neueren Kunst.[61] (Das »Mittelalter« als eine eigene große Kunstepoche zwischen Altertum und Neuzeit steht zu dieser Zeit noch nicht im Blick.) Phidias und Raffael bezeichnen fiir Schelling die *beiden* Gipfelpunkte der bildenden Kirnst (Homer und Dante die der Dichtung). Unsere Frage nach der Tragweite wird demgemäß in konkreter Weise die sein müssen, ob das in der antiken Plastik dominierende Merkmal der Ruhe auch fiir die neuzeitliche Malerei konstitutiv ist. (Für Winckelmann lag hier noch kein *Problem*, weil für ihn die antike Norm selbstverständlicher Maßstab fiir die Einschätzung und Auswahl aucli der nachantiken Kunst war. Zwar sieht Schelliig ebenso wie Winckelmann in Raffael den größten neuzeitlichen Künstler, aber der Grund ist nicht mehr der gleiche. Für Winckelmann war Raffael der größte neuere Künstler, weil er in der »*Nachahmung der Alten*« »unnachahmlich«geworden war, für Schelling, weil er aus unvergleichbar *anderen* Bedingungen heraus eine *andere* Art von Kunst zu einer mit den Griechen vergleichbaren Vollkommenheit gebracht hat.)

Wir erläutern zunächst, in welchem Sinn Schelling an der griechischen Plastik den Charakter der Ruhe verstellt. Grundlegend ist ilim der Zusammenhang dieses *Kunst*charakters mit dem obersten *Themn* der griechischen Plastik. Er sagt: udie tiefste Ruhe in der höchsten Thätigkeit« sei »der Charakter der plastischen Götterbildungen« (§ 130; 5, 622f.).

Bevor wir auf Schellings philosopliische Begründung und seine empirische Erläuterung dieses Gedankens eingehen, erinnern wir an ein zu Schellings Zeit noch unbekanntes, aber uns näher stellendes Zeugnis, das den sachlichen Sinn seines Gedankens klar machen kann.

Es sind die beiden Giebelgruppen des (bald nach den Perserkriegen gebauten) Zeustempels von Olympia. Im Ostgiebel steht Zeus zwischen zwei Gruppen von Menschen mit Gespannen, die vor einem um den Preis des Lebens geführten Wagenrennen stehen (in dem sich, ähnlich wie in den »Eumeniden« des Aiscliylos, das »Schicksal des Griechentums« entscheidet [Hamann]); im Westgiebel steht Apollon zwischen miteinander kämpfenden Lapithen und Kentauren (indiesem Kampf verkörpert sich der Sieg der Griechen über die Barbaren). Die Gestalten des Zeus und des Apollon stehen *hinter* den Handelnden und überragen sie; und sie sind von den jeweils benachbarten Gestalten (den Hauptpersonen der handelnden Gruppen) deutiich *isoliert.* Dafür stehen sie im Rhythmus der Komposition mit jedem Punkt des Ganzen gleichermaßen in Bezug. In beiden Fällen *steht* der Gott so *zwischen* den streitenden oder kämpfenden sterblichen Wesen, daß er nicht in die Handlung eingreift, selber niclit in »sterblicher« Weise handelnd ist. Gleichwohl ist er nicht untätig. Zeus wendet sein Haupt zu dem künftigen Sieger der Wettfahrt, Apollon hat seinen Arm über die Kämpfenden ausgestreckt. Der Gott ist niclit ein Partner im Streit, aber er lenkt ihn; er nimmt nicht am Kampf teil, aber er entscheidet ihn. Seine Ruhe erscheint in dem ruhigen Stand und so im Gegensatz zu der Furcht und Hoffnung oder der blinden Selbstsicherheit der Menschen wie der Wildheit der elementaren Wesen und dein Zorn der Freunde des Theseus. Der Gott befmdet sich niclit wie die sterblichen Wesen in dem dauernden Zwischenzustand zwischen jeweils Gegenwärtigem und Nichtgegenwärtigem, er hat, was für den Menschen ***war*** und *kommt,* immer schon »vollendet«. Für den Gott, so kann man mit dem seit Aristoteles gebräuchlichen Kategorienpaar sagen, ist Möglichkeit und Wirklichkeit ständig eins.

Mit diesem Gedanken begriindet Schelling den Charakter der »plastischen Götterbildungen«. Seine Bestimmung der plastischen Kunst und deren Erläuterung, von deren Zielpunkt wir hier ausgegangen sind, lautet: »§ 130. Die Werke der plastischen Kunst werden vorzugsweise die Charaktere der Ideen in ihrer Absolutheit an sich tragen.« »Erläuterung. Das Wesen der Ideen ist, daß in ihnen.Möglichkeit und Wirklichkeit jederzeit oder vielmehr ohne Zeit eins sind, daß sie alles, was sie seyn können, in der Tliat und zumal sind. Dadurch entsteht die höchste Befriedigung, und – weil in diesem Zustand kein Mangel, kein Gebrechen denkbar, also nichts vorhanden ist, wodurch sie aus ihrer Ruhe weichen könnten – das höchste Gleichgewicht und die tiefste Ruhe in der höchsten Thätigkeit. Dieser Charakter, wie er hier angegeben ist, ist der Charakter der plastischen Götterbildungen, jeder nämlich in ihrer Art. Jede ist vollendet, jede ruht in der höchsten Befriedigung, ohne deßwegen unthätig zu scheinen« (5, 622 f.).

Die Ruhe als »äußerer Ausdruck des Kunstwerks*wird also hier, im Falle der griechischen Götterdarstellungen, von Schelling begriffen als »Ausdruck« des Wesens des Gottes: seiner »Absolutheit«. Die Ruhe der *Gestalt* des höchsten Seienden entspricht der *Mangellosigkeit* seines Wesens.

Schelling macht diesen Gedanken im Fortgang der Erläuterung an seinem (neuzeitlich-idealistischen) Seinsbegriff klar. Alles Seiende ist als solches Wille. Das höchste Seiende, griechisch: der Gott, ist dann in ausgezeichneter Weise Wille. Das vom Willen *Vorgestellte* wird bei ihm von der *Macht* des Willens vollständig umfaßt, zwischen Gedanke und Tat besteht bei ihm keine Differenz. Der Wille hat hier also nichts mehr mit Anstrengung oder Begierde zu tun. Weil hier »keine Möglichkeit der Wirklichkeit vorangehenr kann, »deßwegen ist [Schelling wandelt einen Satz von Schiller ab[52]:] ›mit der Neigung zugleich auch alle Spur des Willens, der nicht zugleich That und Befriedigung wäre, aus ihnen ausgelöscht‹.Sie erscheinen als Wesen [ihre Erscheinung entspricht der Art von Wesen], die schlechthin um ihrer selbst willen und ganz in sich selbst sind« (5, 623).

Im darauf folgenden Satz sagt er, wie dieser Sachverhalt des Insich-seins an den »plastischen Götterbildungen« *erscheint:* »Sie erscheinen unbeschränkt von außen, denn sie sind gleichsam nicht im Raum, sondern tragen ilm selbst in sich als eine geschlossene Schöpfung« (a.a.O.). (Kurz vorher hatte Schelling bereits gesagt: »Jedes plastische Werk ist eine Welt für sich, das seinen Raum wie das Universum in sich selbst hat, und auch nur aus sich selbst geschätzt und beurtheilt werden muß«; 5, 620.)

Am Schluß der Erläuterung des Begriffs der Plastik als Erscheinung der Mangellosigkeit des Göttlichen (der »Absolutheit« der »Ideen«) sagt Schelling, wie dieser Charakter der »plastischen Götterbildungen« *erfahren* wird: »Jeder fremden Berührung entriickt, erscheint auch, was in ihnen wirklich Begrenzung ist, als ihre Vollkommenheit und

Absolutheit. Eben durcli diese sind sie in sich selbst« (5, 623). Das In-sich-sein, die Göttlichkeit einer solchen Götterstatue *erscheint* in ihrer *Entrücktheit*. Die Vollkommenheit in der vollständigen *Gegenwart*, der Stand, in dem nichts aussteht, *entzieht* sich doch zugleich.

Wenn man von der sinnlich-sichtbaren Gegenwärtigkeit des Göttlichen in der griechischen Kunst – des Göttlichen bei den Griechen in ihrer Kunst – spricht, so ist damit nur die Hälfte gesagt 'und, wenn man diese I-lälfte für das Ganze nimmt, etwas Falsches. Das andere ist dies, daß die griechische Kunst das Göttliche, *indem* sie es vergegenwärtigt, *zugleich* in eine ungreifbare, unberührbare *Ferne* rückt.

Schelling konnte die Kunst von Olympia nicht kennen (und es ist fraglich, ob man sie, wenn sie schon entdeckt gewesen wäre, damals erkannt hätte, wenngleich gewiß eher als zur Zeit ihrer Entdeckung im 19. Jahrhundert). Dafür hatten aber die Verehrer Winckelmanns den Vorzug, auch an dem ihnen näher als uns stelienden spätklassischen Stil und durch den für uns undurchdringlich gewordenen Schleier des Römischen hindurch, den griechisclien Geist zu erkennen, der *ihnen* durch Honier und Plato vertraut geworden war. So führt Scheliing als »Beispiel« »dieses ruhigen, über Leidenschaft und Gewaltsamkeit erhabenen Ausdrucks in griechisclien Werken« den *Apoll von Belvedere* an (5, 624).

Was dieses Beispiel erläutern soll, sagt Schelling durcli zwei Zitate aus der berühmten Beschreibung *Winckelmanns*. Schelling sieht in Winckelmann den »Vater aller Wissenschaft von der Kunst, dessen Ansichten noch jetzt die höchsten sind und es immer bleiben werdenu (5, 557). Und so, wie er in diesen Vorlesungen bei der Behandlung der griechischen Kunst den »Angaben« Winckehnanns folgt, weil er es »für ganz unmöglich« hält, »in den Theilen der Kunst, von welchen er gehandelt hat, höhere Principien erreichen zu wollen«, so verfährt er auch in der Rede »Über das Verhältnis der bildenden Kiinste zur Natur«. Die darin entwickelte Kritik an Winckelmanns »idea«-Theorie gilt nur dem – einer modernen Konzeption von Kunst im Wege stelienden – klassizistischen Überbau, mit dem Winckelmann eine alte Tradition fortsetzt. Grundlage und Maßstab dieser Kritik an einer alten Theorie ist jedoch eben das neue Bild von der griechisclen Kunst, in dem Winckelrnanns *eigene* Erkenntnis beruht.[63]

Das Beispiel des belvederischen Apoll erläutert den Charakter der *Ruhe*, durch den nach Schelling die »griechischen Götterbilder« ausgezeichnet sind, und zwar in einer Weise, die bereits die Reichweite der Bestimmung erkennen läßt. Das Beispiel zeigt, daß mit der »Ruhe« nicht einfach ein unbewegtes Stehen (oder Sitzen) gemeint sein kann, in welchem Falle man sich auf ältere Kultstatuen, nach Schellings Meinung: auf Darstellungen des Zeus, beschränken müßte. Der Apoll von Belvedere *schreitet* aber. Von diesem Unterschied geht Schelling aus, um zu sagen, inwiefern der erklärte Grundsatz der Ruhe auch hier zu Recht besteht: »Das höchste Urbild der Ruhe und Indifferenz ist der Vater der Götter; daher wird dieser in ewiger Heiterkeit ... vorgestellt. Eine größere Tliätigkeit darf dem Apollon zugeschrieben werden ... [Sie] wird ausgedrückt durcli die Erhabenheit seines Ganges, den kühnen Schwung seines Leibes, auf dem die ewige Schönheit spielt« (5, 624).

In dem Gang, der Drehung des Körpers, der Wendung des Kopfes, dem erhobenen Arm, dem »Fluten, das durch die ganze Figur geht« (L. Curtius, s. Anm. 62, S. 32), spricht sich das Tätigsein des Gottes aus. Doch damit ist die Ruhe nicht aufgehoben. Es ist, sagt Schelling, »auch in ihm die höchste Schönheit in der tiefsten Ruhe gebildet« (a.a.O.). Diese Ansicht gründet Schelling auf Winckelmanns Beschreibung: »Keine Adern noch Sehnen, sagt Winckelmann, erhitzen und erregen diesen Körper, sondern ein himmlischer Geist, der sich wie ein sanfter Strom ergossen, hat glciclisam die ganze Umschreibung dieser Figur erfüllt« (a.a.O.). Der Gott erscheint als tätig, aber ohne Zeichen der Mühe. Die poetisch und gefühlsmäßig klingende Rede von dem »himmlischenGeist« ist ein Versuch, für die sichtbare Haltung der Gestalt, die gewaltlose Uberlegenheit, die Leichtigkeit im Vollzug der höchsten Macht das' treffendste Wort zu finden. »Himmlisch« ist dieser Geist, weil sich hier das Lenken der Welt durch den Gedanken verkörpert.

Die andere Bemerkung Winckelmanns ist mit seiner (damals nicht bezweifelten) Deutung der Figur auf ein momentanes Motiv hin verbunden. Winckelmann glaubte, der Gott sei »vorgestellt wie er den Python, gegen den er erst seinen Bogen gebraudit, verfolgt, wie sein mächtiger Schritt ilm erreicht und erlegt hat« (a.a.O.). Dieser literari cheii Deutung der Figur entspricht die psycliologische Deutung des Gesichts. Winckelmann liest aus ihm »Verachtung« und »Unmuth«

(a.a.O.). Doch gerade diese – zeitgebundene – Ausdichtung dient Winckelmann selbst nur zur Folie, gegen die, als dem Unwesentlichen, er das abhebt, was er für das Wesentliche hält. Und es bedarf keiner besonderen Erklärung, um dieses Wesentliche als etwas Sichzeigendes zu erkennen, das von der Fragwürdigkeit der gegenständlichen Ausdeutung niclit berührt wird (auch von der Ergänzung des verlorenen Attributs in der rechten Hand unabhängig bleibt). »Von der Höhe seiner Genügsamkeit gehet sein erliabner Blick, wie ins Unendliche, weit über seinen Sieg hinaus.« *Ebenso* braucht man den Eindruck der »Verachtung«, die nach Winckelmanns Ansicht »auf seinen Lippen sitzt«, und des »Unmuths«, der »bis in die stolze Stirne« hinaufsteigt, nicht zu teilen, um die darauf folgende Feststellung akzeptieren zu können: »Aber der Friede, welcher in einer göttlichen Stille auf ihr schwebet, bleibt ungestört« (a.a.O.).

Die einzige Bemerkung, die Schelling zu diesen Zitaten aus Eigenem hinzufügt, ist zwischen Winckelmanns Vermutung des Motivs (dem der Schlangentötung) und seiner Beschreibung des Blicks gestellt. Sie zeigt, worauf es Schelling ankommt: »Aber er ist nicht auf einen Gegenstand geheftet« (a.a.O.).

Damit ist der Charakter der »Genügsamkeit«, des In-sich-seins, in dem entscheidenden Punkt bezeichnet. Der Gott unterscheidet sich von den Sterblichen dadurcli, daß seine Tätigkeit niclit an den bestimmten Moment einer Handlung geheftet (und so von dem ständig wechselnden Verhältnis zwischen Vorher und Nachher geprägt) ist. Der Gott *ist* der Siegende, er *ist* der die Welt vom Finsteren und Maßlosen Reinigende (das ist auch mit dem heute angenommenen Attribut des Lorbeerzweiges gesagt), aber sein Blick zielt nicht auf den Moment des Sieges. Wie sehr auch der ins Unbestimmte gehende Blick ein besonderes Kennzeichen der Kunst des 4. Jahrhunderts ist: nirgends in der griechischen Kunst findet sich die »naturalistische« Beziehung auf einen Punkt in Raum und Zeit, – und zwar ebenso wenig wie die »idealistische« Augenlosigkeit des Klassizismus.

Mit dem Vorbehalt der Unangemessenheit (weil noch von der modernen, ungriechischen Realismus-Vorstellung her gedacht) kann man hier von einer Transzendenz des Momentanen sprechen. Auf dieser Transzendenz beruht die zur Bewegung selbst gehörende, deren eigenen Charakter ausmachende, »göttliche Stillen. Sie spricht – in dieser Kopie zumal (eine Replik des Kopfes in Basel hat das Griechische auch im Blick noch bewahrt) – am schönsten aus dem ~Bewegungs-Motivs,dem Schreiten, selbst. Der Gott bewegt sicli, aber er bewegt sicli nicht auf ein Ziel zu. Er durchmißt den Raum, aber so, daß er ihn damit überhaupt erst schafft.

Von diesem Schreiten gilt, was Schelling an einer anderen Stelle der Vorlesungen, in dem Abschnitt über die »symbolische Bedeutung der menschlichen Gestalt« (d. h. ihrer Fähigkeit zur Darstellung des Göttlichen) (vgl. Anm. 57) von den »Füßen« sagt: »Die Füße drücken die gänzliche Losgerissenheit von der Erde aus, und da sie die Nähe und Feme verbinden, bezeichnen sie den Menschen als das sichtbare Bild der Gottheit, der nichts nahe und nichts ferne ist« (3, 606). Die darauf folgenden Beispiele aus Homer hat Schelling wörtlich von Winckelmann übernommen, und zwar aus einem Absatz der »Geschichte der Kunst des Altertums«(S. 111), der beginnt: »Die geistige Natur ist ... in ihrem leichten Gange abgebildet«, und der endet: »Der Schritt des Vaticanischen Apollo schwebet gleichsam, ohne die Erde mit den Fußsohlen zu berühren.«

In dem »Schreiten« sieht Winckelmann also nicht eine bloße Ortsveränderung oder den Ausdruck einer bestimmten Aktion des Gottes. Der Schritt ist schwebend: das besagt, er ist der Ausdruck der Mühelosigkeit. Der Gott bewegt sich wie im Tanz, wo die Bewegung selber den Charakter der Ruhe hat, weil keine Differenz zwischen Bewegtem und Bewegendem und keine Differenz zwischen Mittel und Zweck, zwischen Weg und Ziel besteht. So hindert das »Schreitmotiv« Winckelmann nicht (in dem am meisten berühmt gewordencn Satz der Beschreibung), von dem »*Stand*« des Gottes zu sprechen, – ebenso wie er darin von dem »Gewächs« und dem »stolzen Gebäude seiner Glieder« spricht. Schelling zitiert diesen Satz in einem früheren Paragraphen des Absclmitts über die Plastik, nämlich dort, wo er (gleichfalls im Anschluß an Winckelmann) von den »Stufen« der Kunst und der Schönheit spricht. Hier führt er den Apoll von Belvedere als Beispiel für die »letzte, vollendete Schönheit« (5, 616) an: »Der höchste Repräsentant dieser Schönheit unter den uns übrig gebliebenen Werken des Alterthums ist die Statue des *Apollon*, von der Winckelmann sagt, sie sey das höchste Ideal der Kunst unter allen« (5, 617). Dazu zitiert er den Anfang der Beschreibung, in dem sich

jener Satz befindet: »Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Größe« (Geschichte der Kunst, S. 392).

Der Gott schreitet, aber er steht doch zugleich. Das Bildwerk wahrt in der Bewegung die »Standhaftigkeit«, die die Kunst von Anfang an, die griechische seit den archaischen Jünglings- und Mädchenstatuen, besaß und die ihre höchste Einheit *mit* der *Bewegung* im klassisch-griechischen »Kontrapost« gefunden hat. Der Stand, der dem Wesen des Gottes – seiner Mangellosigkeit – zukommt, macht das eigene – statuarische – Wesen der plastischen Kunst aus. Die Götter sind demnach die der Plastik angemessensten Gegenstände, und die Plastik ist die den Göttern angemessenste Kunstform. In der Münchener Rede sagt Schelling: »Die Plastik kann ... ihren wahren Gipfel nur in solchen Naturen erreichen, deren Begriff es mit sich bringt, alles, was sie in der Idee oder der Seele nach sind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu seyn, also in göttlichen Naturen. Sie würde daher, wenn auch keine Mythologie vorangegangen, durch sich selbst auf Götter gekommen seyn, und Götter erfunden haben, wenn sie keine fand« (7 316).

Dieser eigene »formale« Charakter der Kunstgattung prägt und trägt auch solche Gegenstände, die von sich her in eine niedere Region gehören. »Das höhere plastische Werk ist schon für sich ein Gott, auch wenn es einen Sterblichen darstellen sollte« (5, 623). Das meint nicht, der Mensch werde durch die Plastik vergöttliclit (eine Möglichkeit, die es bei den Griechen erst seit der Alexanderzeit gab, und die so dem Versuch, den belvederischen Apoll als eine Vergöttlichung Alexanders zu deuten, ein gewisses Recht gibt). Der Mensch kann vielmehr durchaus *als* der »Sterbliche« dargestellt sein, den Speer tragend, den Diskus schwingend, Herakles im Kampf mit dem Löwen, die Niobiden vor den tödlichen Pfeilen fliehend. Aber dadurch, daß er Gegenstand und Teil eines Bildwerks geworden, in dessen eigene, statuarische Form aufgenommen ist, wird er in die Sphäre des Göttlichen gestellt, oder er wird – wie Herakles in seinem Bezug zu Athene – in seiner Zugehörigkeit zu dieser Sphäre dargestellt.

Die Vereinbarkeit der Statuarik mit der Bewegtheit, der Ruhe des Werkes mit einem wesenhaft unruhigen Sujet weist bereits auf die Reichweite von Schellings Bestimmung. Seine Erklärung, der »äußere Ausdruck des *Kunstwerks*« sei der Charakter der »Ruhe und stillen Größeu, bezeichnet den statuarischen Charakter der Kunst als solclier. So wie (noch innerhalb der griechischen Klassik) das Schreiten des Apoll kein Einwand gegen die Standfestigkeit des Götterbildes ist, so ist – im Vergleich zur griechischen oder italienischen Klassik – auch die Dynamik des Barock kein Einwand gegen den statuarischen Charakter der Kunst. Man wird gerade umgekehrt sagen können, daß die Kunst des Barock immer dann anerkannt wird, wenn der Blick und Sinn für die auch hier, nur in anderer Weise (in der ekstatisclien Verflechtung der figürlichen und bildnerischen Elemente zu einer übergreifenden tektonischen Einheit), erstrebte und in den großen Werken bestehende Ruhe der Form frei ist.

Schelling bleibt zwar an die Grenzen klassizistisch-literarischer Anschauungsweise der bildenden Kunst gegenüber gebunden, aber die prinzipielle Frage, wieweit überhaupt ein *Gattungs*charakter eine universale Signifikanz haben kann, läßt er dennoch niclit unbeantwortet. Wenn er auch keinen Sinn für den eigenen Rang des Barock hat, so sieht er doch den Wesensunterschied zwischen antiker und neuzeitlicher Kunst: die Verlagerung vom »Plastischen« zum »Malerischen«. (Vgl. oben S. 204. In der Antike ist auch die Wand- und Vasenmalerei von der Statue, seit der Renaissance ist auch die Skulptur vom Bild her geprägt.) So lautet die Frage: Beschränkt sich die Behauptung von der *Ruhe* als dem äußeren Ausdruck nicht auf die antike Plastik, auf das Besondere einer Kunstgattung und einer Kunstepoche? Wie steht es mit der neuzeitlichen Malerei? Daß Schelling den Gipfel der neuzeitlichen Kunst dem klassizistischen Stilideal seiner Zeit (auch der Romantiker) gemäß in der vermeindich antikenähnlichsten neueren Kunst, dem Werk *Raffaels*, sieht, ist kein Einwand gegen die Gültigkeit dieser Gegenprobe. Entscheidend dafür ist, ob Schelling die Ähnlichkeit auf dem Grunde der Verschiedenheit begreift.

Schelling sagt von Raffael, den er den »wahrhaft göttlichen Priester der neueren Kunst« nennt (5, 560), er »vor allen andern neueren Meistem« habe ndie Ruhe in der Größe« erreicht. Und »demjenigen, der den Sinn dafür in sich gebildet hat, wird in der Ruhe und Stille der Hauptfiguren seines Gemäldes, welche andern als leblos erscheinen mögen, die höchste Schönheit aufgehen« (5, 559). Die Worte »Ruhe

und Stille der Hauptfiguren« gebraucht Winckelmann in seinen Dresdner »Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke«, und zwar an der Steile, wo er in Raffael den neueren Künstler preist, der in der »Nachahmung der Alten« die uedle Einfalt und stille Größe der griecliisclien Statuen« wiedererlangt habe (Kleine Schriften, ed. Rehm, 1968, S. 45). Schelling übernimmt auch das Beispiel, auf das Winckelmann an dieser Stelle verweist: »Raphaels Attila« (die Begegnung Attilas mit Leo II.), eines der Fresken in den Stanzen des Vatikan. Von diesen Werken Raffaels hatte Schelling kurz zuvor schon zwei der bekanntesten, den »Parnaß« und die »Schule von Athen«, genannt (5, jjj), die Winckelmann nicht erwähnt. Auch in der Charakteristik dieses »Attila«-Bildes geht er, obwohl er noch weitere Formulierungen Winckelmanns aufnimmt, wesentlich über dessen Bemerkungen hinaus.[64]

»Von dieser [der »Ruhe in der Größe«] ist sein Bild des Attila, auf welchem der Moment dargestellt ist, wie der römische Bischof diesen Eroberer zum Rückzug bewegt« (j, 559). Das Bild zeigt auf der Linken Seite die Gruppe mit dem Papst. Das Lotrechte der unbewegt auf ihren Pferden sitzenden Kirchenmänner, ihrer feierlichen Gewänder und der ruhig zu Boden blickenden Pferde wird von einem iiber den I-lorizont emporragenden Kreuzstab unterstrichen. Uber dieser Gruppe schweben, vor einem hellen Himmelsausschnitt, die beiden Apostel Roms. Ihre Bewegung folgt dem Bogen, mit dem das Deckengewölbe die Szene des Bildes umscldießt. Auf der rechten, größeren Hälfte des Bildes befmdet sich die im Ansturm zuriickweichende Gruppe der Krieger um Attila, beherrscht von den Diagonalen sich wendender Menschen, sich aufbäumender Pferde und zweier Speere. Uber dieser Gruppe sieht man flatternde Kriegswimpel vor dunklen Wolken. Schelling sagt, inwiefern dieses Gemälde als Beispiel für Raffaels Kunst im Ganzen dienen kann: »Alles, was in diesem Bilde von erhabener Natur ist, der Papst und seine Begleiter, wie die beiden vom Himmel her schwebenden Apostel, Petrus und Paulus, ist in jenem Sinn der Ruhe gedacht. Der Papst erscheint in der stillen Sicherheit eines ehrwürdigen Mannes, der einen Aufruhr durch seine bloße Gegenwart stillt. Die Apostel erscheinen ohne gewaltsame Bewegnng drohend und ersclireckend. Im Attila [dagegen] ist Schrecken wahrzunehmen, und jener Ruhe und Stille der würdigeren Stelle steht die Unruhe und Bewegung auf der anderen Seite entgegen, wo zum Abmarsch geblasen wird. und alles voll Verwirrung und Bestürzung sich zum Riickzug wendet« (a.a.O.).

I-Iält man diese Charakteristik eines neuzeitlichen Gemäldes neben die der antiken Plastik, so könnte man dazu verleitet werden, einen wesentlichen Unterschied darin zu sehen, daß jener Grundzug der »Ruhe und stillen Größe«, der in der Antike mit dem Gegenstand (den Göttern) zugleich auch die Daseinsweise des Werkes *selbst* (seine Statuarik) ausmacht, hier nun allein in den auf dem Bild dargestellten Gegenständen gesucht werden kann. Die Malerei zeigt nur noch, daß **das** Größere, Höhere, das Erhabene in Ruhe und Stille erscheint; sie belehrt oder erzählt nur noch, daß die höchste Macht, die heilige Macht, darin bestellt, durch ihre bloße Gegenwart einen Aufruhr zu stillen. Was in der antiken Plastik Sache der Kunst als solcher war, wäre demnach in der neuzeitliclien Malerei nur noch ein Tlicma der Kunst. Und das hieße zugleich: es wäre ein Thema unter anderen, dessen dogmatische Bevorzugung dann eben doch – wie im Falle Winckelmanns wohl niclit zu leugnen – das Verhaftetsein an ein normatives Stilideal bezeugen würde.

Jedoch der Ausdruck der Figuren in Raffaels Bildern ist nicht alles, was Schelling an Raffaels Kunst rühmt. Nachdem er Raffael mit den anderen großen Malern der Hochrenaissance verglichen hat, um zu behaupten, er habe deren jeweilige Vorziige vereint, spricht er von der Verfassung seiner Werke selbst. »SeineFruchtbarkeit führt ihn doch nie über die Grenze des Nothweudigen, und in aller Milde seines Gemiiths bleibt doch die Strenge seines Geistes bestehen. Er verschmäht das Überflüssige, wirkt mit dem Einfachsten das Größte, und haucht damit seinen Werken ein solches objektives Leben ein, daß sie ganz in sich selbst bestehend, sich aus sich selbst entwickelnd und mit Nothwendigkeit erzeugend erscheinen« (5, 560).

In diesem letzten Satz ist – ohne daß Sclielling selbst auf den Wandel im Gesichtspunkt reflektiert – das vorher (im Anschluß an Winckelmann) vom Papst Gesagte *vom* Werk selbst gesagt. Dieses ist »in sich selbst bestehend«, es steht in sich, es *ruht* in sich. Diese Standsicherheit des Werkes selbst gleicht aber auch insofern derjenigen des Papstes in dem Bild, als sie zu dem »Gegensatz«: der Unruhe, dem Aufruhr, in einem aktiven Verhältnis steht. Denn es ist ja das Bild, was

jene beiden sich widerstreitenden Seiten (der Welt) *zusammenbringt*, sie in ihrer Gegensätzlichkeit Härt.

Damit freilich ist schon auf die zweite Frage vorausgewiesen: das Verhältnis des Charakters der »Ruhe« zum Schmerz, der Stille zur »höchsten Spannung«. Zu der gegenwärtigen Frage, inwiefern die Stille als der äußere Ausdruck *der Kunst schlechthin* bezeichnet werden kann, läßt sich jetzt, nach der Gegenüberstellung des neuzeitlichen Beispiels zu dem antiken, als Antwort festhalten: In der Plastik wie im Gemälde, in der griechischen Antike wie zu anderen Zeiten kommt der Kunst als solcher *statuarischer Charakter* zu. Dieser Charakter ist unabhängig von der Dynamik der »Stoffe«, und er ist nicht Sache eines »Stiles«, sondem das Kennzeichen des jeweils erreichten künstlerischen Ranges.

2. Mit den beiden Zeugnissen für den Ausdruck der Ruhe, die wir als Beispiele aus Schellings Vorlesungen zur Philosophie der Kunst angeführt haben, ist die Frage, die für Schellings Bestimmung des »äußeren Ausdrucks« im Transzendentalsystem entscheidend ist: die Frage, wie die Ruhe mit der »höchsten Spannung des Schmerzes oder der Freude« vereinbar ist, bereits beantwortet. Wir brauchen die Antwort aus dem schon Gesagten nur noch herauszulieben.

Die Statue des Apoll im Belvedere verkörpert in dem ruhigen Stand und dem leichten Schritt die *Macht* des Gottes. Nach Winckelmanns Deuhmg erscheint er als der *Sieger* über den Python. Aber auch unabhängig von einer solchen Motiv-Interpretationerscheint in dieser Gestalt das, was der Bogen und der Lorbeer meint: »Zum Leuchten, zum Glanze, zum Licht [so sagt der junge Auswanderer in Ludwig Curtius' »Begegnung beim Apollo von Belvedere«] gehöre als die andere Hälfte der Welt das Dunkel, die Finsternis und die Nacht. Auch diese seien ein Teil der Komposition. Denn der Gott habe ja ursprünglich in der ausgestreckten linken Hand den Bogen gehalten und auf seinem Rücken trage er den Köcher mit den Pfeilen. Den Mächten der Nacht, den Geburten des Chaos gelte also sein Erscheinen. Er erblicke sie mit dem in die Feme zielenden Auge, er drohe ihnen mit dem erhobenen Bogen« (L. Curtius, s. Anm. 62, n. 4., S. 29). So erscheint Apollon als *Gegner* dieser Mächte, als Kämpfender. Das zeigt die Figur *trotz* ihrer Ruhe. *In* ihrer Ruhe aber zeigt sie die &erlegenheit des Gottes über die feindlichen Gewalten. Diese Ruhe zeigt, daß der Gott sich mit ihnen »nicht einlasse«. »An der Welt der Befleckung, des Bösen und der Nacht nimmt er nicht einmal so viel teil, daß er innehalte, um sicli mit ihr auseinanderzusetzen« (S. 30). In der Ruhe der Gestalt, in der Leichtigkeit ihrer Bewegung spricht sich die *Höhe* der Macht des Gottes, sein immer schon Gesiegthaben, seine *Größe* aus. Die Ruhe zeigt eine Macht, die nicht um einige Grade höher ist als die Kraft der Gegner, sondern die schlechthin höher ist und die sich *darum* nicht mehr in der Form der Anstrengung zu äußern braucht. L. Curtius spricht von einer »königlichen Ruhe« (S. 30) und nennt den Charakter dieser Statue die *Wurde*.

Im Falle des Raffael-Beispiels war das Wesentliche schon in der (von Winckelmann übernommenen) Bemerkung ausgesprochen: »Der Papst erscheint in der stillen Sicherheit eines ehrwürdigen Mannes, der einen Aufruhr durch seine bloße Gegenwart stillt« (s. oben S. 214). Die Ruhe ist hier gebietende Ruhe, die Stille ein die Unruhe zurückdrängendes, den Aufruhr bezwingendes *Erwirken* von Stille. Wir sahen, daß die das Geschehen *im* Bild beherrschenden Figuren der *Ruhe des Werkes selbst,* dessen eigenem Insichstehen, vergleichbar sind. So läßt sich nun auch der *Stand* des *Kunstwerks* genauer begreifen: nämlich als ein die Gegenkraft des Stehens, die Schwerkraft, überwindendes *Sichaufrichten*. Die Ruhe, die Statuarik, der Kmist ist als Überwindung eines äußersten Gegensatzes an sich selber schon der »Ausdruck« der »höchsten Spannung«.

In dem Abschnitt über die höchste Art der Malerei, in dem sich die Hinweise auf Raffael befinden, beruft sich Schelling auf Winckelmanns berühmte Formel, um sie mit seinem Begriff der Kunst zu verbinden. Er sagt, sie erlaube, die höchsten »Charaktere« der Kunst zu bezeichnen, wo rdie höchste Ruhe die höchste Thätigkeit [ist] und umgekehrt«. (In der folgenden Aufgliederung der beiden Teile der Formel ist deutlich die von Schelling oft ausgesprochene *Steigerung* von der Theorie zur Praxis, von der bloßen »Vorstellung« zum Wollen« zu bemerken.) »Das Adäquate und Vollkommene der Vorstellungen drückt sicli in ihrem Gegenstand durch dasjenige aus, was Winckelrnann die *edle Einfalt* nennt, sowie jene ruluge Macht, die, um als Macht zu erscleinen, nicht nöthig hat, aus dem Gleichgewicht ihres Daseyns zu weichen, das ist, was Winckelmann als die *stille Größe* bezeichnet hat« (5,557)

Aus dieser Äußerung, in der Schelling Winckelmanns Formel unverändert aufnimmt, ist erst recht zu sehen, warum er sie zum *eigenen* Gebrauch (im Transzendentalsystem) verändert hat: Die stille Größe entspricht der höchsten Macht, der Macht, deren bloße Gegenwart genügt, Schrecken zu erregen und Aufruhr zu stillen. Die *Macht* ist aber mehr als die Vollkommenheit der *Vorstellung,* als die Vollkommenheit der Theorie, weil sie zugleich auch deren Verwirklichung ist. Erst durch die zweite Bestimmung erhält die erste ihren Sinn: die Natürlichkeit und der Adel (die Reinheit des Ursprungs) ist in der Kunst und *als* Kunst keine Flucht vor den Widersprüchen der Welt, sondern das Zeichen ihrer Uberwindung, – vom Menschen aus gesehen: das Zeichen der für *ihn* nur in Augenblicken oder im Tod erreichbaren Region der Überwindung. Die Uberwindung selbst *besteht* in dem ruhigen Stand, der »stillen Größe«.

Das erläutert Schelling – im Anschluß an die Berufung auf die Formel Winckelmanns (und noch innerhalb des Absc tts über die Malerei) – an jenem antiken Werk, aus dem Winckelmann in der Dresdner Schrift seine Formel abgeleitet hatte, dem »Laokoon«. – Im Unterschied zu der spätklassischeii Apollon-Statue sagt dieses spät-hellenistisch-klassizistische Werk uns nichts mehr, weil wir weniger das *noch* Griechische als das *nur* noch Virtuose darin sehen.[65] Doch hängt, um es noch einmal zu sagen, die geschichtliche Legitimität von Winckelmanns »Vision« des griechischen Kunstcharakters (s. die in Anm. 63, n. 1 genannten Aufsätze über Winckelmann von E. Heidrich S. 39 und L. Curtius S. 137–139) weniger (und zumal in der Dresdner Zeit) von dem Anlaß ab, der sie entzündete, als von dem Stoff, der daran entzündet wurde; und das waren Homer und Plato, die Tragiker und Pindar. Das gilt ähnlich für *Schellings* Berufung auf Winckelmann.

Fiir jene »ruhige Machte, die Winckelmann als die »stille Größe« bezeichnet hat, stehen uns wieder, sagt Sclielling, udie Griechen als Urbilder da« (5, 557). Und er erklärt, nach Zitaten aus Winckelmanns Laokoon-Beschreibung: »In dem Ausdruck der Schmerzen und der körperlichen Erstarrung selbst sehen wir die Seele siegen und als ein göttliches Licht von unverderblicher Heiterkeit über der Gestalt aufgehen* (a.a.O.).

Dieses Verständnis von Winckelmanns Laokoon-Erklärung wird

in einer noch verschärften Weise formuliert in der Münchener Rede, wo Schelling im Namen Winckelmanns ausdrücklich *gegen* die Kunsttheorie des Klassizismus polemisiert: »Jene bekannte Vorschrift der Theorie ... verlangt, die Leidenschaft in dem wirklichen Ausbruch so viel möglich zu mäßigen, damit die Schönheit der Form nicht verletzt werde. Wir glauben aber diese Vorsclirift vielmehr umkehren und so ausdrücken zu müssen, daß die Leidenschaft eben durch die Scliönheit selbst gemäßigt werden solle. Denn es ist sehr zu befürchten, daß auch jene verlangte Mäßigung verneinend verstanden werde, da die wahre Forderung vielmehr ist, der Leidenschaft eine positive Kraft entgegenzusetzen. Denn wie die Tugend nicht in der Abwesenheit der Leidenschaften, sondern in der Gewalt des Geistes über sie besteht: so wird Schönheit nicht bewährt durch Entfernung oder Verminderung derselben, sondern durch die Gewalt der Schönheit über sie« (7, 310).

Die *Mäßigung* der Leidenschaft ist hier verstanden als *Bewältigung* der Leidenschaft, – nicht als deren Vermeidung, sondern als eine gerade der höchsten Kraft der Leidenschaft standhaltende Gegenkraft. Schelling spricht von der *Gewalt* der Scliönheit. Im Hinblick auf dasjenige Moment der Schöulieit, das Schelling hier im Blick hat, den »äußeren Ausdruck«, können wir nun sagen: die Ruhe der Form ist deren Gewalt über das Formlose. Was Zeus als der Besieger der Titanen und damit – als *griechischer* Gott – zugleich als Bewahrer ihrer Kräfte ist, das wird in der Kunst, im Epos wie in der Tragödie, in den Siegesliedern wie in den Giebelfeldern, Friesen und Metopen der Tempel, nicht lediglich dargestellt, das ist vielmehr die Kunst in ihrer eigenen Daseinsweise selbst.

3. Es ist ein Mißverständnis, in Winckelmann selber das zu selien, was mit und nach ihm entstanden ist, jenen idyllisclien (neueren) Klassizismus und akademischen Humanismus, dem Nietzsche sein aggressives und befremdendes Bild der Griechen entgegengestellt hat. Man sieht Winckelmann richtiger, wenn man in aller seiner antibarocken Stilpolemilc die durchaus noch barocke Stärke seiner Religiosität bemerkt. Was aber Homer und Rom fiir ihn in Wahrheit bedeuteten, was er an den Griechen und der Kunst entdeckte, das sieht man erst, wenn man seine eigene, seine persönliclie (in keiner Weise

»geistesgeschichtlich« aufzulösende) Leidenschaftlichkeit und Sensibilität in ihrer Macht begreift, dasjenige zumal, was Goethe das »tiefe Freundschaftsbedürfnis« Winckelmanns nennt.

Aus dieser »pathologischen« *Natur* erklärt sich erst das unendliche, nach Goethes Wort im ganzen Kosmos widerhallende Glücksgefühl, das Winckelmann empfand, als er in Rom das Land und die Kunst um sich hatte, in denen leidenschaftliche Völker die Gewalt ihrer Leidenschaft gefaßt und verwandelt, im Doppelsinn des Wortes »gestillt« hatten. Dieses Verhältnis einer Daseinsrettung und -erfüllung wiederholte sich, als inmitten des »Sturm und Drang« und bei dem Unternehmen seiner Überwindung - in einer extrem nichtklassizistischen Situation also - Herder und Goethe an Winckelmann dachten, und es wiederholte sich, als die Freunde im Tübinger Stift in Winckelmann – ebenso wie in Kant – den Geist der französischen Revolution erkannten[65].

Man muß hier das Gefundene, die Macht der Wirkung, von dem Gesuchten, dem Vermißten her begreifen. Die Vokabel »Freiheit« bleibt stumm, wenn man den Klang von Glück nicht mithört. Es geht doch nur darum um Aufbruch und Auszug, weil man endlich einmal ankommen will. Goethe spricht den Grund jenes »reinen, freien Entzückens~das Winckelmann in Rom empfand, und zugleich seiner eigenen Verehrung Winckelmanns aus, indem er den Weltbezug der Griechen dem der eigenen Zeit *konfrontiert*: Die Griechen »hielten sich am Nächsten, Wahren, Wirklichen fest, und selbst ihre Phantasiebilder haben Knochen und Mark. Der Mensch nnd das Menschliche wurden am wertesten geachtet, und alle seine innern, seine äußern Verhältnisse zur Welt mit so großem Sinne dargestellt als angeschaut. Noch fand sich das Gefühl, die Betrachtung nicht zerstückelt, noch war jene kaum heilbare Trennung in der gesunden Menschenkraft nicht vorgegangene (Artemis-Ausgabe, Band 13, S. 418).

Der Ausdruck dieser *heutigen* »*Zerstückelung*«, des Bewußtseins der geschichtlichen Wirklichkeit, ist Scliellings Gedanke der »Identität«. (Der »Idealismus« ist mit diesem Gedanken Schellings, ebenso wie mit den Grundgedanken Fichtes oder Hegels, keine Verleugnung oder Verachtung der Wirklichkeit, sondern deren Klärung. Unwahr wird der Gedanke nur, wenn er sich selber schon für die bestehende Wirklichkeit hält.) Die Erkenntnis der geschichtlichen Faktizität gegen Ende des 18. Jahrhunderts als einer wesenhaften *Steresis* ist ein und dasselbe, wie der Gedanke dessen, was felilt. Die Erkenntnis des wirklichen (des Bestehenden) und die Erkenntnis des »Möglichen« (als des Nichtbestehenden aber Dazugehörigen) sind die beiden Seiten desselben Sacliverhalts. Die Gefahr eines klassizistisch-romantischen Ästhetizismus liegt nicht in der Zuneigung zur Antike, zum »Süden« und zur Kunst, sondern erst in der Abwendung von der Not, die dieser Zuwendung ihren Grund und ihr Recht gibt.

Das Argument, mit dem Schelling am Schluß des Transzendentalsystems die Unersetzlichkeit der Knnst begründet, ist kein Zeichen einer hybriden Ästhetisierung des Denkens, sondern nur die Angabe eines Maßstabes, der das Denken gerade in seiner eigenen Bewegung, der Vermittlung zwischen »Wirklichkeit« und »Möglichkeit«, hält: »Die Knnst bringt den *ganzen* Menschen, wie er ist, ... zur Erkenntniß des Höchstens (3, 630) Dieses Argument sagt nicht, daß die Kraft der Kunst ein *Dauerzustand* ist, in den eintretend der Mensch den vorherigen Zustand verläßt. Er sagt nur, daß ohne die Kunst - ohne Homer z. B., ohne die Reste griechischer Bild- und Bauwerke – auch nicht der Gedanke der »Identität« entstanden sein könnte. Der Grund davon liegt in der Verfassung der »Identität« selbst: der Einklang von »Natur« und »Freiheit«, von Leib und Geist zu sein. Ohne Natur, ohne den Leib, und das heißt: ohne Sinnlichkeit, kann auch kein Wissen von der Einheit entspriigen, wie kurz auch immer dieser Ursprung sein mag, um dann für das Denken Erinnerung zu werden. Fiir Augenbücke muß das dem Zeitalter Fehlende selber Gegenwart sein. Dabei besteht das Paradox, daß eben das, was fehlt, der Zustand von *Gegen*wärtigkrit ist. Nietzsche, der Philosoph des europäischen Nihilismus, hat diesen Zustand durch das Bild des »Mittags« bezeichnet. Diesen Zustand meint Schelling, wenn er vom Betroffensein des ganzen *M nschen* durch das Wunder der Kunst« spricht. Der Mensch selber kommt im Anblick der Statuarik des Werkes – für einen Augenblick, für eine Weile - zum Stand.

Während der »Kampagne in Frankreich«, die Goetlie mit dein wachsenden Bewußtsein des weltgeschichtlichen Epochenwandels erfüllt, wird das monarchische Herr zweimal, erst in der Siegeserwartung, dann auf dem Rückzug, an einem spätrömischen pfeilerartigen Denkmal, dem »Monument zu Igel« vorbeigeführt. Goethe schreibt

unter dem 22. und 24. Oktober 1792: »Auf dem Wege nach Trier fand sich bei Grevenmaclier nichts mehr von jener galanten Wagenburg; öde, wüst und zerfahren lagen die Anger, und die weit und breiten Spuren deuteten auf jenes vorübergegangene flüchtige Dasein. Am Posthaus fuhr ich diesmal mit requirierten Pferden ganz im stillen vorbei, das Briefkästchen stand noch auf seinem Platze, kein Gedränge war umher; man konnte sich der wunderlichsten Gedanken niclit erwehren. Doch ein herrlicher Sonnenblick belebte soeben die Gegend, als mir das Monument von Igel, wie der Leuchtturm einem nächtlich Schiffenden, entgegenglänzte. Vielleicht war die Macht des Altertums nie so gefühlt worden als an diesem Kontrast.« »Soll man den allgemeinstenEindruck aussprechen, so ist hier Leben dem Tod, Gegenwart der Zukunft entgegengestellt und beide untereinander im ästhetischen Sinne aufgehoben« (Artemis-Ausgabe, Band 12, S. 340 und 342).

c) *Die Kunst und der Mensch*

Einleitungsteil: Die Bedeutung des »Erhabenen«

1. Von den »Hauptsätzen der Philosophie der Kunst« – wie Schelling den Schlußabschnitt des Transzendentalsystems überschreibt – lassen sich zwei als die obersten begreifen, der erste: *Die Kunst ist das Produkt des Genies,* der zweite: *Der Grundcharakter der Kunst ist die Schönheit.* Beide Sätze erscheinen einerseits – iin Hinblick auf Schellings Zeitalter – als Selbstverständlichkeiten, andererseits – für uns und für unsere Ansiclit von der historischen Verschiedenlieitdes »Genie«-Zeitalters gegenüber früheren und späteren Epochen – in ihrem Absolutheitsanspruch als Irrtümer. Den Satz, daß die Kunst ein »Genieprodukt« sei, würden wir im Hinblick auf den Parthenon oder die Kathedrale von Chartres zumindest als fraglich ansehen. Und den Satz, daß der Grundcharakter der Kunst die Schönheit sei, sehen wir durch alle nicht-»klassischen« Werke und Epochen der Kunst, ob »manieristischen«, »expressionistischen«, »naturalistischen«, »surrealistischen« Charakters, in neuerer *und* älterer Zeit in Frage gestellt. Doch ein derartiger *Zweifel* an der Rechtmäßigkeit der beiden Hauptsätze Schellings hat die zuerst genannte Annahme: daß diese Sätze der selbstverständliche Ausdruck des romantisch-klassizistischen Zeitalters sind, zur Voraussetzung. Nur wenn Schelling mit »Genie« das meint, was *wir* ihm damit unterstellen, nur wenn er mit »Schönheit« das sagt, was wir uns dabei als das Gemeinte vorstellen, wäre ein apodiktisclier Zweifel an den beiden Sätzen am Platz.

Wir haben jedoch gesehen, daß *Schellings* Begriff des »Genies« nicht eine Inthronisierung des »schaffenden« Menschen zum Sinn und Zweck der Kunst bedeutet, vielmehr – im Gegenteil – zu einer Zeit, wo in der Tat die Subjektivität zum Grundprinzip geworden ist, die *alte* Erfahrung von einem *objektiven* Wesensgrund der Kunst (heiße er nun Polis oder Kirche, Tradition oder Zeitalter, Welt oder Gott) in zeitgemäßen Kategorien *neu* zur Anerkennung bringt. Und wir haben jetzt, bei der Betrachtung der beiden Grund-Stücke des »Charakters« der Kunst, dem Gehalt und dem »äußeren Ausdruck«, gesehen, daß erstens Schellings Begriff des *Symbols* nichts mit einer spätromantischen Kunstpsychologie und Ausdruckstheorie zu tun hat, sondern die gesellschaftlich-geschichtlicheVerbindlichkeit der Kunst in Bezug auf ihre »Stoffe« meint, und zweitens, daß Schelling in der *Stille* als dem Kennzeichen der *Form* der Kunst wiederum das Gegenteil dessen sieht, was man vermuten könnte, daß er nämlich gerade im Gegenzug zur klassizistischen Idyllik der Kunsttheorie seiner Zeit in einem wesenhaft griechischen Sinn den *dynamischen* Charakter der Form als einer Überwindung des »Titanischen« und »Barbarischen« erkennt.

Damit ist im Grunde schon gesagt, daß der jene beiden Charaktere *vereinigende* »Grundcharakter der Kunst«, den Schelling als *Schönheit* bezeichnet – ebenso wie das »Wesen« der Kunst, das er als »Genie« bezeichnet –, anderes meint als das, was man später unter diesem Begriff gesucht oder verworfen hat. Schon aus jedem der beiden bereits betrachteten Charaktere, die nach Schelling in der Schönheit vereinigt sind, läßt sich entnehmen, daß Scliönheit hier nicht falscher begriffen werden kann, als wenn man sie aus dem Gegensatz zum Häßlichen versteht: als eine nicht beunruhigende »Harmonie«, als ein in Schopenhauers Sinn des Wortes *interesseloses* Wohlgefallen. Was in allen drei Bestimmungen des Charakters der Kunst mit gleichem Nachdruck von Schelling betont wird, was – mehr noch – auch den Begriff des »Genies« mit dem der Scliönheit unmittelbar verbindet, das ist seine Bestimmung des Ursprungs der Kunst aus einem höchsten, den Menschen in der Wurzel seines Daseins bedrohenden *Wider-*

spruch. Das Gegenteil von *Schellings* Begriff der Schönlieit ist nicht das Häßliche, sondern die Widerspruchsfreilieit.

So viel läßt sich schon nach dem Bisherigen sagen. Daß Schelling diesen in der akademischen Kunst und Kunsttheorie des 18. und 19. Jahrhunderts vergessenen Begriff von Schönheit haben konnte, kommt daher, daß seine primäre »Quelle« nicht die zeitgenössische Ästhetik, sondern die Griechen waren. Daß aber *dieser* Sinn von Schönheit iii der produktiven Kunst auch des rg. Jahrhunderts nicht vergessen war, bezeugen die in der Bewunderung von Rubens und Poussin, Velasquez und den Veiiezianem arbeitenden französischen Maler dieses Jahrhunderts von Delacroix bis zu Cézanne, ebenso wie Nietzsche, der iin Namen der griechischen wie der französischen Literatur vom Lehrling zum Antipoden Schopenhauers wurde.

Sucht man für Schellings Begriff der Schönheit als dem Grundcharakter des Kunstwerks eine nähere Erklärung durch Schelling selbst, dann ist man auf die heiden ersten Bestimmungen des Charakters der Kunst in den Absätzen »a« und »b« angewiesen. Denn *unmittelbar* sagt der dem Begriff der Schönheit gewidmete *dritte Absatz* in der Tat nicht mehr, als daß dieser Charakter »die beiden vorhergehenden in sich begreift«.

Der Einleitungssatz wiederholt nur die grundlegende Bestimmung über den Ursprung der Kunst ans einer »unendlichen Trennung* der »bewußten« und der »bewußtlosen« Tätigkeit. Und der Hauptsatz gibt das Resümee aus den beiden vorherigen Hauptsätzen: des ersten (von Absatz »a«): *was* dargestellt wird, das hat den Charakter einer *»bewußtlosen Unendlichkeit*«, des zweiten (von Absatz »b«): *daß* es dargestellt ist, bekundet sich in dem Charakter der »Vollendung«, und das besagt – auf deii »äußeren Ausdruck« als solchen hin gesehen – iin Charakter der *»Endlichkeit«*. Der Grundcliarakter der Kunst, der beide Charaktere »vereinigt«,ist also der einer *endlichen Darstellung des Unendlichen.* Und das, sagt Schelling, *»ist Schönheit«*.

> »c) Jede ästhetisclie Produktion geht aus von einer an sich unendlichen Trennung der beiden Tliätigkeiten, welche in jedem freien Produciren getrennt sind. Da nun aber diese beiden Thätigkeiten im Produkt als vereinigt dargestellt werden sollen, so wird durch dasselbe ein Unendliches endlich dargestellt. Aber das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit. Der Grundcharakter jedes Kunstwerks, welcher die beiden vorhergehenden in sich begreift, ist also die *Schönheit,* und ohne Schönheit ist kein Kunstwerk« (3, 620).

Neu gegenüber den beiden vorausgegangenen Absätzen ist also bis dahin lediglich die Behauptung, daß erst die »Vereinigung«der beiden zunächst genannten Charaktere den Grundcharakter des Kunstwerks ausmacht, und der Begriff,mit dem gesagt wird, auf welche *Erfahrung* diese Behauptung abzielt: die Schönheit. Erwartet man nun aber von dem Folgenden eine *Erklärung* jener Behauptung und ihres empirischen Beweises, eine Erläuterung also, *inwiefern* denn das Kunstwerk die »endliche Darstellung« einer »bewußtlosen Unendlichkeit« ist, und mit welchem Recht das als »Schönheit« bezeichnet werden kann, dann sieht man sich – auf den ersten Blick jedenfalls – enttäuscht.

Denn was folgt, im Umfang nahezu das Dreifache des Anfangspassus, gibt sich lediglich als eine Anmerkung zu der letzten Bemerkung des Anfangspassus aus. Schelling verwahrt sich bei seiner Behauptung, die Scliönheit sei das Merkmal *jedes* Kunstwerks, gegen einen im 18. Jahrhundert zu erwartenden Einwand: Wie kann man sagen, »ohne Schönheit ist kein Kunstwerk«, wenn es doch nach alter, durch Burke und Kant erneuerter, Lehre neben dem Schönen oder sogar iin Gegensatz zu ilim auch noch das »*Erhabene*« gibt?[67]

Nach dem letzten Satz des Anfangspassus: »... und ohne Schönheit ist kein Kunstwerk«, führt Schelling diesen Einwand an: »Dennob es gleich erhabene Kunstwerke gibt und Schönheit und Erhabenheit in gewisser Rücksicht sich entgegengesetzt sind ...«, um ihn im Fortgang zu widerlegen. Der größte Teil von Absatz »c« besteht somit aus einer Erklärung des »*Erhabenen*«, und zwar mit der Absicht, die prinzipielle Übereinstimmung *dieses* Charakters der Kunst mit dem Schönen begreiflich zu machen.

Der *ganze* Absatz »c«, in dem der ganze Schlußabschnitt und damit wiederum das ganze Transzendentalsystem gipfeln, besteht also erstens in der *Behauptung*, der Grundcharakter jedes Kunstwerks sei die *Schönheit*, und zweitens in einer (dreimal so langen) *Erklärung* des »*Erhabenen*«.

Damit aber, daß das »Erhabene« als mit dem Schönen prinzipiell übereinstimmend deklariert wird, kann man von dessen eigener Er-

klärung eine indirekte Erklärung *auch* der Scliönheit erwarten. Näher besehen ist der Zusammenhang noch wesenhaft tiefer. Was Sclielling vom »Erhabenen« sagt, das trifft nicht lediglich *auch* auf die Schönheit zu, das »Erhabene« ist nicht lediglich ein Grenzfall des Schönen, es macht vielmehr in Schellings Konzeption der Kunst den Kern der Schönheit aus. Sieht man nämlich näher zu, dann bemerkt man, daß es mit dieser Anmerkung über die Vereinbarkeit des »Erhabenen« mit der Scliönheit ähnlich stellt wie mit dem Zusatz über die Vereinbarkeit des Schmerzes mit der Ruhe im mittleren Absatz: Der Zusatz erweist sich als Kernsatz.

Dieser Zusammenhang läßt sich schon von außen her erkennen. Es spricht dafür die erwähnte Parallele in der Kennzeichnung des Anfangsmomentes: beim *Künstler* redet Schelling von einem »das Letzte in ihm, die Wurzel seines ganzen Daseyns angreifenden Widerspruchu **(3,616;** vgl. oben **S. 55–58);** und nun ist im I-Iinblick auf den Kunst*betrachter* von einem »die ganze intellektuelle Existenz bedrohenden Widerspruch« die Rede. In dieser Formulierung kommt aber auch das in der Sache ausschlaggebende Moment zur Sprache, Schellings Postulat, daß das Kunstwerk aus einem »unendlichen Widerspruchs liemorgegangen sein und *dessen* »Lösung« sein muß. Das bedeiitet, daß die sich widerstreitenden Elemente bewahrt bleiben müssen. Ein Kunstwerk wird also nacli diesem Postulat um so mehr das Wesen von Kunst erfüllen, als es den Widerspruch, aus dem jedes Kunstwerk hervorgeht, in seine Erscheinung mit aufgenommen hat.

Diejenige Kunstart nun, wo dies für den Artcharakter konstitutiv ist, ist nacli Schelliigs Ansicht die *Tragödie,* und zwar im Hinblick auf die beiden Momente, daß sie in *dramatischer* Form ein *tragisches* Ereignis darstellt. Als das hauptsächliche Merknial des »dramatischen Gedichts«im Vergleich mit dem »lyrischen« und dem »epischen Gedicht« bezeiclinet Sclielling am Anfang des die »Philosophieder Kunst« beschließenden Absclmitts über die »dramatische Poesie«, daß darin der Widerstreit »der Freiheit und der Nothwendigkeit« selbst *objektiv* werde, nämlich so (Schelling markiert die Bedeutung dessen, was er sagen will, durch eine doppelte Hervorhebung): »daß beide ALS SOLCHE *erscheinen*« **(5, 689).**

Daß diese Kunstart damit in der Tat kein Grenzfall, sondern die höchste Erfüllung des Wesens aller Kunst ist, erklärt Schelling ausdrücklich, wenn er das Drama als »die höchste Erscheinung des Ansich und des Wesens aller Kunst« bezeichnet (5, 687).

Von dieser besonderen Kunstart ist nun bereits in dem *allgemeinen* Teil der »Philosophie der Kunst« die Rede, und zwar in dem Paragraphen **65,** der von der »Erhabenheit« und der »Schönheit«handelt. Die Tragödie ist hier für Schelling das wichtigste Beispiel des »Erhabenen« (5, 466f.). Wenn Schelling also im Erhabenen die höchste Art der Scliönheit sieht, so entspricht dies seiner Ansicht, daß die Tragädie die höchste Kunstart ist. – Ob Schelling freilich mit dieser Privilegierung einer besonderen Kunstart eine Hierarchie der Künste im Sinne hat, auf Grund deren ein Werk durch seine Arteigentümlichkeit apriorisch höher oder niedriger steht als ein anderes, das wird von dem Sinn jener Privilegierung abhängen. Schon bevor wir darauf eingehen, wird sich aber gegen einen solchen Hierarchie-Verdacht Schellings »absolut« hohe Einschätzung Homers, Dantes oder Raffaels ins Feld führen lassen.

Ebenfalls schon von außen her läßt sich bemerken, daß Sclielling in dem Charakter des »Erhabenen« und der Form des Dramas denjenigen Grundzug der Kunst am entschiedensten verkörpert sieht, um den es ihm schlechthin geht, wenn er *die Kunst* als das »*Organon« der Philosophie* deklariert. Wir erinnern uns: das Argument, mit dem im letzten Paragraphen des Transzendentalsystems die Organon-Rolle der Kunst begründet wird, lautet: die »ästhetische Anschauung« ist die »objektiv« gewordene »intellektuelle Anschauung« **(3,625)** Suchen wir nun – sowohl im Transzendentalsystem selbst als auch in den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst – nach einer näheren Erklärung des Begriffs der *»ästhetischen Anschauung«,* so finden wir das Gesuchte in beiden Fällen innerhalb einer Erläuterung des »Erhabenenu und in beiden Fällen auch *nur* da. In dem erwähnten Paragraphen **65** der Vorlesungen bestimmt Schelling die »Anschauung des Erhabenenu als eine »ästhetische Anschauung« **(5,463)** und erklärt dann, im Anschluß an Schillers Aufsatz »Über das Erhabene«, was er unter einer »ästhetischen Anschauung der Welt« versteht (5, 466). Im Transzendentalsystem ist es ebenfalls das Erliabene, dessen Wahrnehmung Schelling ausdrücklich als eine »ästhetische Anschauung« bezeichnet: Indem Schelling hier das Erhabene erklärt, um dessen Vereinbarkeit mit dem Satz »Der Grundcharakter des Kunstwerks ist die Schönheit«

zu rechtfertigen, erklärt er, was er unter einer uästlietisclien Anschauung« versteht.

Damit ist für das letzte Stück unserer Textinterpretation der Weg angezeigt. Wir werden Schellings Hauptsatz über die Existenzweise der Kunst: »Der Grundcharakter des Kunstwerks ist die Schönheit«, und seine Definition der Schönheit: sie sei udas Unendliche endlich dargestellt«, an Hand des restlichen Teils von Absatz »c« erläutern, der in einer Bestimmung des *Erhabenen* besteht. Zu dessen eigenem Verständnis ziehen wir die ausführlichere und konkreter gehaltene Erklärung des »Erhabenen« in den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst heran und als Ergänzung dazu den der Tragödie gewidmeten Schlußabschnitt dieser Vorlesungen. Eine weitere – und zwar die zwischen Früh- und Spätwerk vermittelnde – Grundlage steilt abermals die Münchener Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« von 1807 dar. (Der Inhalt dieser Rede geht wesentlich über das im Titel genannte Kuiistgebiet hinaus: einerseits dadurch, daß die bildende Kunst hier als Beispiel für das Wesen der Kunst schlechthin dient, andererseits dadurch, daß Schelling hier – im Zusammenhang mit der Kunst der Griechen – ausdrücklich auch von der Tragödie spricht.)

Diese Erläuterung von Schellings eigener Erklärung seines Begriffs der Schönheit durch den Begriff des »Erhabenen« bildet den Hauptteil dieses Stiicks. *Zuvor* bezeichnen wir das *Problem*, das mit der Begründung der Kunst im »Erhabenen« verbunden ist, das Problem der *Swbjektivierung* der Kunst (im folgenden Punkt 2 dieses Einleitungsteils), *danach* die dem Begriff des Erhabenen zu entnehmende Antwort auf dieses Problem (im Schlußteil). In *dieser* Antwort findet zugleich auch unsere generelle Frage nach dem Sinn und dem Reclit der von Schelling behaupteten Wahrheitsfunktion der Kunst ihre Antwort. Sie liegt in dem Zusammenhang von Wahrheit und Ethik in der Schönheit. Einen weiteren – weniger phänomenalen als transzendentalen – Aspekt der Antwort stellt dann der dem Zusammenhang von Wahrheit und Dichtung gewidmete zweite Abschnitt dieses Kapitels dar.

2. Damit, daß Schelling die Schönheit aus dem »Erhabenen« bestimmt, scheint er eine tiefgreifende Wendung gegenüber den beiden ersten Absätzen zu vollziehen, die *Wendung vom Objektiven zum Subjektiven.* Wir sahen zwar bei den Vergleichen von § 1 und § 2, daß der Schritt vom »Genie« zur »Schönheit«, vom Kunstschaffen zum Kunstwerk aufs Ganze gesehen darin besteht, daß Schelling im ersten Fall vom *Künstler,* im anderen Fall vom *Kunstbetrachter* spriclit, in beiden Fällen also von den an der Kunst beteiligten »Subjekten«. Doch in den Absätzen »a« und »b« ist *unmittelbar* vom »Grundcharakter« (der Symbolik) und dem »äußeren Ausdruckt (der »Stille«) des *Werkes selbst* die Rede. *Diese* Blickrichtung scheint iiun mit der Rede vom »Erhabenen« in Absatz »c« verlassen zu sein zugunsten einer Wendung des Interesses auf die *Wirkung* des Werkes im betrachtenden *Subjekt.*

Wenn in Absatz »c« Schellings Hauptsätze über die Kunst ihren Gipfel und Abschluß finden, dann kann man zu sagen versucht sein: dieser ganze transzendentalphilosophische Begriff der Kunst zielt auf eine radikale und endgültige *Subjrktivierung* der Kunst. Der an den Satz »... und ohne Schönheit ist kein Kunstwerk« anschließende erste Passus des Stücks über das »Erhabene«, der diese Annahme sogleich nahelegt, lautet:

> »Denn ob es gleich erhabene Kunstwerke gibt, und Schönheit und Erhabenheit in gewisser Rücksiclit sicli entgegengesetzt sind, indem eine Naturscene z. B. schön seyn kann, ohne deßhalb erhaben zu seyn, und umgekehrt, so ist doch der Gegensatz zwischen Schönheit und Erhabenheit ein solcher, der nur in Ansehung des Objekts, nicht aber in Anseliung des Subjekts der Anschauung stattfindet, indem der Unterschied des schönen und erhabenen Kunstwerks nur darauf beruht, daß, wo Schönheit ist, der unendliche Widerspruch im Objekt selbst aufgehoben ist, anstatt daß, wo Erhabenheit ist, der Widerspruch niclit im Objekt selbst vereinigt, sondern nur bis zu einer Höhe gesteigert ist, bei welcher er iii der Anschauung unwillkürlich sich aufhebt, welches alsdann ebensoviel ist, als ob er im Objekt aufgehoben wäre« (3, 620f.).

Damit scheint doch in der Tat gesagt zu sein: auf das Werk als solches kommt es gar nicht an, es kommt nur auf die Wirkung im Betrachter an. Ja, noch radikaler: ein Kunstwerk, das so beschaffen ist, daß es von vornherein auf die Wirkung im betrachtenden Subjekt hin angelegt ist, sein Wesen, die Vereinigung des höclisten Wider-

spruchs zu sein, nur durch die Tätigkeit des Betrachters erfüllen kann, also z. B. durch eine »objektive Beschreibung« nicht erfaßt werden könnte; ein solches Kunstwerk stände demnach sogar noch höher als ein anderes, uwo der Widerspruch im Objekt selbst vereinigt« wird.

Was bedeutet diese Wendung, sei es innerhalb dieser drei Abschnitte, sei es (aufs Ganze dieses den kunstschaffenden und den kunstbetrachtenden Menschen umfassenden transzendentalphilosophischen oder »idealistischen« Begriffs von Kunst hin gesehen) innerhalb der Geschichte der Ästhetik überhaupt? Was bedeutet diese Wendung bei *Schelling*? Ist es bei ihm in der Tat eine Wendung? Ist mit unserer Vormeinung, das Werk in seiner »Objektivität« verschwinde in der Subjektivität des Betrachters, wenn die Blickrichtung sich dieser zuwendet, das getroffen, was *Schelling* im Sinn hat? Wie reimt sich der Anschein einer Subjektivierung oder *Verinnerlichung* der Kunst in der »ästhetischen Anschauung« mit der – doch als der Sinn dieser ganzen Zuwendung zur Kunst erklärten – *Objektivierungs*funktion der Kunst? Um diese Frage wird es bei den folgenden Erläuterungen in erster Linie gehen müssen.

Zuvor geben wir noch eine spätere Fassung des zuletzt zitierten Passus wieder. Sie gehört zu den Korrekturen »im Handexemplaru, die Schelling – bezeichnenderweise nur in dem Schlußabschnitt iiber die Kunst – nach der Veröffentlichung des Transzendentalsystems noch vorgenommen hat und die seit der ersten Gesamtausgabe dem Text in Fußnoten beigefügt sind:

> »Denn ob es gleich erhabene Kunstwerke gibt, und die Erhabenheit der Schönheit entgegengesetzt zu werden pflegt, so ist kein wahrer, objektiver Gegensatz zwischen Schönheit und Erhabenheit; das wahrhaft und absolut Schöne ist immer auch erhaben, das Erhabene (wenn dieß wahrhaft) ist auch schön« 43, 621).

Gegenüber der ursprünglichen Fassung lassen sich zwei Veränderungen feststellen. Einmal ist hier von einer Wendung vom Objektiven zum Subjektiven nicht mehr ausdrücklich die Rede. Doch das ist keine Korrektur an der Sache. Der folgende (restliche) Teil des Absatzes zeigt, daß Schelling diese Formulierungen nur gestrichen hat, weil sie sich im Fortgang fast wörtlich wiederholen. Dieser letzte – der wichtigste – Passus zielt ausdrücklich auf das »anschauendeSubjekte ab. Außer dieser stilistisch motivierten Veränderung ist aber auch eine wesentliche sachliche Veränderung zu erkennen. Schelling hat die an Kant und die älteren Theorien des »Erhabenen« erinnernde Bemerkung iiber das Erhabene in einer »*Naturscene*«, also bei einer ästhetischen Landschaftsbetrachtung, gestrichen und spricht jetzt – wie auch sonst in dem ganzen Schlußabschnitt – allein von der Kunst. Die nähere Betrachtung seines Begriffs der Erhabenheit wird zeigen, daß auch als *Inhalt* der Kunst von einer »*Natur*« im Sinn einer »Naturszene«, also in dein heutigen Sinn eines bestimmten Gegenstandsbereiches, bei Schelling keine Rede ist, – auch nicht in der Schrift, die über das Verhältnis der Künste »zur Natur« handelt. Den Inhalt »erhabener« Kunstwerke bilden – im Falle des Dramas – heroische Schicksale oder menschliche »Charaktere«, die Geschichte und die »Gesinnung«; im Falle der griechischen Plastik der Mensch selbst als »Symbol« des Geistes.

Hauptteil:

Der Epiphanie-Charakter der Kunst

I. Einleitung

Der Absatz »c« läßt sich nach dem Gesagten in drei Teile gliedern; **erstens: die Bestimmung** des »Grundcharakters« **der Kunst als der endlichen** Darstellung **des** Unendlichen, mit der Behauptung, daß damit als der Grundcharakter jedes Kunstwerks die *Schönheit* begriffen sei; zweitens: ein Mittelstück, in dem Schelling diesen Hauptsatz gegenüber der traditionellen Unterscheidung des »Schönen« vom »Erhabenen« rechtfertigt, indem er die prinzipielle Gleichheit von Schönheit und Erhabenheit behauptet; und drittens schließlich die Erklärung dieser Behauptung in Gestalt einer *Erläuterung* des »*Erhabenen*« (»Es läßt sich zeigen.. .«). In dieser Erklärung des Erhabenen ist demnach Schellings Begriff der Schönheit zugleich mit erklärt; und, da Schelling diesen Begriff zuerst nur indirekt, durch die Beziehung auf die beiden vorher genannten »Charaktere« des Kunstwerks, bestimmt hat, ist damit auch die einzige direkte Erklärung der Schönheit gegeben. Dieser dritte Teil von Absatz »c« lautet:

»Es läßt sicli auch sehr leicht zeigen, daß die Erhabenheit auf demselben Widerspruch beruht, auf welchem auch die Schönheit beruht, indem immer, wenn ein Objekt erhaben genannt wird, durch die bewußtlose Thätigkeit eine Größe aufgenommen wird, welche in die bewußte aufzunehmen unmöglich ist, wodurcli denn das Ich mit sich selbst in einen Streit versetzt wird, welcher nur in einer ästhetischen Anschauung enden kann, welche beide Thätigkeiten in unerwartete Harmonie setzt, nur daß die Anscliauung, welche hier nicht im Künstler, sondern im anschauenden Subjekt selbst liegt, völlig unwillkürlich ist, indem das Erhabene (ganz anders als das bloß Abenteuerliche, was der Einbildungskraft gleichfalls einen Widersprucli vorhält, welchen aber aufzulösen nicht der Mühe werth ist) alle Kräfte des Gemüths in Bewegung setzt, um den die ganze intellektuelle Existenz bedrohenden Widerspruch aufzulösen« (3, 621).

Erhabenheit und Schönlieit beruhen *beide* auf einem *Widerspruch*, und beide beruhen auf *demselben* Widerspruch, dem Widerspruch zwischen »bewußter« und »bewußtloser Thätigkeit«. In beiden Fällen auch wird dieser Widerspruch in eine »unerwartete Harmonie« gesetzt. Das *Besondere* des Erhabenen ergibt sich erst aus dem *Ort*, wo dieser Prozeß stattfmdet. Der *Künstler* führt ihn in seinem Werk nur soweit, daß sein *Ende*, der Umschlag vom Bewußtsein des Widerspruchs zur Vereinigung, »im anschauenden Subjekt selbst« stattfinden muß. Und das besagt – soviel kann man hier sofort ergänzen –: das Ziel des Künstlers besteht hier primär darin, den Widerspruch überhaupt erst bis zu diesem Ausmaß *aufzureißen*, wo er für den »Zuschauer«, den Teilnehmer an dem dramatischen Prozeß, zu einer Bedrohung der ganzen intellektuellen Existenz wird. Für den »Zuschauer« *selbst* wird damit die vereinigende »Anschauung« zu einem *notwendigen* und insofern »unwillkürlichen« Akt.

Wenn Schelling sagt: r.. . nicht im Künstler, sondern im anschauenden Subjekt ...«, so ist damit natürlich nicht gemeint, daß das *Genie* vom Künstler auf den Betrachter übergeht, sondern nur, daß der Künstler den »Betrachter« (das »Publikum«, die »Gemeinde«) in das Werk *direkt* mit einbezieht, zu einem *unmittelbaren* Faktor der Existenz des Werkes macht. Das Werk – das Drama oder das Musikstiick – ist *auch* für den Künstler nur »vollendet« in der Aufführung, allenfalls: in der Antizipation der Aufführung beim Schreiben oder Komponieren. (Das gilt auch für den versiegelt einer späteren Zeit hinterlassenen, aber mehr noch als jedes andere Werk Goethes der Bühne und der Beteiligung des Publikums bedürftigen zweiten Teil des »Faust«.)

Daß nun aber in diesem Sachverhalt einer Beteiligung des Publikums an der »Vollendung« (der Existenz) des Werkes kein *substanzieller* Unterschied des »Erhabenen« zum Schönen liegt, sondern daß hier nur (und zumal in einer Zeit, wo das unter der Herrschaft eines »realistischen« Objektivitäts- und eines romantischen Empfindungsbegriffs von der Kunst nicht mehr selbstverständlich war) ein *genereller* Grundzug der Kunst lediglich »potenziert« wird, ein uiiausdrückliches Konstitutionsmoment *aller* Kunst nur noch zusätzlich zu einem ausdrücklichen Zweck von Kunst gemacht wird, das will eben die Betonung der *prinzipiellen* Gleichheit von »Schönheit« und »Erhabenheit« bei Schelling sagen.

In der scheinbar nur der spekulativen Identitätsmanie Schelliigs gehorchenden prinzipiellen Gleichsetzung von Schönheit und Erhabenheit folgt Schelling der kurzfristigen Erneuerung des ursprünglichen Wesens der Kunst in der »klassischen« Dichtung und Musik seiner Zeit; während die prinzipielle Scheidung zwischen Schönheit und Erhabenheit und das Interesse an dieser Scheidung seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, der Scheidung von »Objektivität« und »Subjektivität«, von Genuß und Appell, von Vergnügen und Aktion, von Ästhetizismus und Engagement, ein kunsttheoretisches Zeichen für die Vergessenheit dieses Wesens ist.

Wir erläutern den zitierten Passus **an** Hand der oben (S. 226f.) genannten zwei Parallelstellen aus den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst und der Münchener Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur«.

In den Vorlesungen zur Philosophie der Kunst ist vom »Schönen« und »Erhabenen« in den Paragraphen 65 und ***66*** die Rede. Die Stellen, die unmittelbar mit dem uns jetzt beschäftigenden Passus zusammenhängen, befinden sich in der Mitte von § 65. Wir werfen zunächst einen Blick auf den Kontext, aus dem die Bedeutung des Erhabenen für den Begriff der *Schönheit selbst* bei Schelliig noch verdeutlicht wird.

Der zweite der beiden Paragraphen, § 66 (5, 468–470), auf den wir hier niclit näher eingehen, handelt von der *Gleichheit* des Schönen und des Erhabenen. Nach dem Schema der quantitativen Differenz« der Identitätspliilosophie will Schelling den traditionellen Gegensatz nur als ein Mehr oder Weniger von Schönheit und Erhabenheit (5, 469) verstanden wissen, während ein qualitativer oder wesentlicher Gegensatzu niclit bestehe: das, was man erhaben nennt, sei wesenhaft auch schön, was man schön nennt, wesenhaft auch erhaben. Als Beispiele führt er ans der bildenden Kunst für den ersten Fall die »Bildung des Jupiter« und der »Juno« an (5,469). (Bei der Juno denkt er an den von Goethe geschätzten »Kopf der sogenannten Juno Ludovisi«; 5,470.) Beispiel für den zweiten Fall ist »Apollos Schönheit«. Innerhalb der antiken Tragödie entspricht dem einen Fall Aischylos, dem anderen Sophokles (5,469).

in § 65 bestimmt Schelling die »*Erhabenheit*« und die »*Schönheit*« in ihrem je eigenen Charakter, und zwar als je verschiedene *Vereinigung des »Unendlichen mit dem Endlichen«*: »Erhabenheit« sei die »Einbildung des Unendlichen ins Endliche*, »Schönheit« die »Einbildung des Endlichen ins Unendliche«. Wenn wir nun an die Interessenrichtung denken, die Schelling von der *Philosophie* her und um der Philosophie willen auf die Kunst führt, dann ist sogleich verständlich, warum die *Ausführung* dieses Paragraphen ausschließlich aus einer (mehr als sechs Seiten umfassenden) Erklärung des »Erhabenen« besteht. (Ausschließlich: denn auch in dem kurzen Schlußabsatz, in dem noch vom »Schönen« die Rede sein soll, kommt Schelling sofort wieder auf das »Erhabeneu zurück, und es bleiben schließlich nicht mehr als zwei Zeilen, in denen das »Schöne« in seinem Unterschied zum »Erhabenen« näher bestimmt wird.) Diese Bevorzugung des »Erhabenen« an der Stelle, wo Schelling mit dem Begriff der »*Schönheit*« auf den Zentralbegriff einer philosophischen Kunstlehre zu sprechen kommt, erklärt sich unmittelbar daraus, daß es eben die »Einbildung des Unendlichen ins Endliche« ist, weshalb die Kunst *philosophisch* relevant ist. Gerade *diese Richtung* der beiden Vereinigungs-Möglichkeitenist nun aber mit der Formel »endliche Darstellung des Unendlichen« bezeichnet, mit der Schelliig im Transzendentalsystem die *Schönheit* bestimmt, und zwar als den Grundcharakter *jedes* Kunstwerks.

Daß damit die andere Richtung, das Spezifikum des Schönen im *Unterschied* zum Erhabenen: die »Einbildung des Endlichen ins Unendliche«, deimoch nicht zurücksteht, geht – und zwar ebenfalls unmittelbar – aus dem Motiv hervor, das die Philosophie auf die *Kunst* führt: deren Fähigkeit, das *Endliche* zum Spiegel des Unendlichen zu machen.

In dein Verhältnis von »Erhabenheit« und »Schönheit« kehrt – was Schelliig zu Begiim von § 65 eigens erklärt – das im Transzendentalsystem nur an dem Begriff des »Genies« entwickelte Verhältnis von »Poesie« und »Kunst« wieder, das zugleich auch dem Verhältnis von Gehalt und räußerem Ausdruck« entspricht. *Geradezu* gesehen, muß das Interesse der l'hilosophie natiirlich auf das ausgehen, *was* hier zur Sprache kommt. Reflektiert man aber darauf, was das Zur-Sprache-Kommen selbst bedeutet (das Zustandekommen des absoluten Selbstbewußtseins), dann bemerkt man – was im Transzendentalsystem entschiedener gesehen ist als in der Identitätsphilosophie –, daß die *Verbindung* der beiden Momente das »Wunder« der Kunst und zugleich ihre Bedeutung für die Philosophie ausmacht. Die Bestimmung der Schönheit aus dem »Erhabenen« bedeutet also – im Unterschied zu der *späteren* idealistischen und der romantischen Ästhetik – bei *Schelling* keine einseitige Verinnerlichung der Kunst. Die »Endlichkeit« ist hier das Ziel der Wege des »Unendlichen<.Dafür bietet der Sinn und die Stellung der »Anmut« bei Schelling den konkreten Beweis. (*Solgers* #Ironie«-Begriff der von Schellings Begriff der Kunst scheinbar nur um Nuancen abweicht, ist in Wahrheit davon durch einen Abgrund getrennt.)

Die nähere Erklärung des »Erhabenen« wird zeigen, daß – anders als die konstruierende Einleitung von § 65 vermuten läßt – auch da schon die »*Kunst*« (der »äußere Ausdrucks) in ihrer Bedeutung für das »Unendliches selbst von Schelling gesehen ist. Soviel zum Kontext.

II. Schellings Begriff des »Erhabenen«

Die das Kernstück von § 65 bildenden Steilen über den Begriff des Erhabenen, die uns hier beschäftigen, bestehen aus drei Gedankenschritten: Schelling resümiert zunächst den Grundzug des überlieferten Begriffs, der in *Kants* Unterscheidung eines »mathematisch« und eines »dynamisch« Erhabenen kulminiert (1.). Nachdem er sich dabei bereits an einen Aufsatz Schillers angelehnt hat, liebt er in einem

zweiten Schritt *Schillers* eigene, über die Kantische Scheidung hinaus- und – nach Schellings Ansicht – erst auf den Grund gehende Ausprägung des Begriffs heraus und macht diese zum Mittelpunkt seines philosophischen Begriffs (2.). Diese prinzipielle Bestinunung des Begriffs erläutert er am künstlerischen Phänomen, nämlich der *Tragödie;* diese Erläuterung erweist sich als ein Extrakt seiner, im Schlußteil der Vorlesungen entwickelten, Theorie des Dramas (3.).

1. Schelling referiert zunächst, »was nach allgemeiner Übereinstimmung zum Erhabenen ... gefordert wird* (5,462). Zuerst bezeichnet er den Bereich des Erhabenen: »Alle Erhabenheit ist entweder Natur oder Gesinnung« (a.a.O.). Damit ist für Schelling gesagt, daß der Bereich des Erhabenen das Seiende im Ganzen umfaßt, Theorie und Praxis. Bei dem Referat der allgemeinen »Meinung« beschränkt sich Schelling aber auf das Erhabene der *Natur,* während er sich dann, in den folgenden beiden Schritten, auf das der *Geschichte* zugehörige Erhabene der »Gesinnung« beschränkt.

Das Erhabene der Natur findet nach der Meinung, die Schelling wiedergibt, und das ist offensichtlich diejenige *Kants,* »in doppelter Weise statt«: an Gegenständen, die unsere »Fassungskraft«, und an solchen, die unsere physische Kraft übersteigen, im Anblick der unermeßlichen *Größe* oder im Gefühl der unermeßlichen *Macht* der Natur (5,462 und 464). Diese Unermeßlichkeit selbst macht aber noch nicht das »Gefühl des Erhabenen« aus. Dieses tritt nur dann ein, wenn das *äußerlich* Unfaßbare – z. B. des Hochgebirges oder des Meeres – zum »Widerschein *wahrer* Unendlichkeitu wird. »*Wahr*« heißt dabei: eine solche Unendlichkeit, die nicht nur *mein* Begreifen und *meine* Kraft iibersteigt – wie etwa die Ausdehnung und die Energie des Weltalls –, sondern die sclileclitliin unendlich ist, nämlich darum, weil sie der *Grund* alles Endlichen ist. In diesem, dem wahren Unendlichen gründet nun aber auch mein eigenes Denken und Fühlen, mein eigener Wille. Die äußere Größe und Macht, die für sich genommen, in der unmittelbaren Erfahrung, mehr mit einem depressiven als mit einem erhebenden Gefühl verbunden ist, macht in solchen Momenten, wo sie zum Widerschein der wahren Unendlichkeit wird, eine Größe und Macht bewußt, mit der ich ursprünglich verbunden bin. Darin erst liegt das »erhebende« Gefühl. Im Sinne von Kant und Schiller erklärt Schelling: »*Die Anschauung des Erhabenen tritt dann ein, weniz die sinnliche Anschauung für die Größe des sinnlichen Gegenstandes für unangemessen gefunden wird, und nun das wahre Unendliche hervortritt, für welches jenes bloßsinnliche Unendliche zum Symbol wird*« (5, 462; Hervorhebung v. Verf.).

Diese Erklärung, mit der sich Schelling an Kant und Schiller anschließt, kann man als seinen *ersten Hauptsatz* über das Erhabene bezeichnen. Die folgende Ausführung dieses Gedankens gibt Schelling als ein Zitat nach Schiller aus. Wir geben diesen Passus aus zwei Gründen wieder. Er enthält einen ästhetischen Grundgedanken Schillers, den Schelling aufnimmt, und er zeigt zugleich einen metaphysischen Grundgedanken Schellings, in dem dieser wesentlich von Schiller abweicht: »Den bloß sinnlichen Beschauer kann (um mich hier Schillers Worte zu bedienen) die Unermeßlichkeit der Natur nur an die Schranken seiner Fassungskraft, ebenso wie die furchtbare und mit unmeßbaren Kräften verderbende Natur einzig an seine Ohnmacht erinnern. In der bloß sinnlichen Anschauung würde er sich nun entweder mit Kleinmuth oder Entsetzen von diesem großen Bild der Natur abwenden. Aber nicht so bald er sich zur absoluten Contemplation erhebt. Kaum steigt ihm das Unendliche einer höheren Anschauung herab in die Fluth dieser Erscheinungen und verbindet sich init dem Ungeheuren der sinnlichen Anschauung als seiner bloßen Hülle, so fangen die wilden Naturmassen um ihn her an eine ganz andere Anschauung für ihn zu werden, indem ihm das relativ Große außer ihm nur der Spiegel ist, worin er das *absolut* Große, das Unendliche an und für sich selbst erblickt« (5, 462 f.). (Im Vergleich mit Schillers Text ist hier das Ende des Zitates zu denken. Schelling hat nur den Beginn durch Anführungszeichen markiert. In dem Satz über die »absolute Contemplation« ist eine sinnstörende Wortstellung v. Verf. korrigiert worden.)

Die Worte Schillers, deren sich Schelling hier bedient, befmden sich in dem letzten der Aufsätze, die Schiller dem Thema des »Erhabenen« und der Tragödie gewidmet hat, in dem erst 1801 veröffentlichten Aufsatz »Über das Erhabene« (in der Ausgabe von O. Walzel, Säkularausgabe, Band 12, S. 274).[88]

Schelling hat die Gedanken Schillers teilweise in eigenen Worten wiedergegeben. So sagt er »*absolute Contemplation*«, wo Schiller von

»freier Betrachtung« spricht. In diesem Fall unterstreicht Schelling aber nur einen Begriff Schillers in seiner philosophischen Tragweite, den ästhetischen Grundgedanken Schillers: den Gedanken eines von Angst und Begierde, von Besitzenwollen wie **von** Besessenwerden freien Verhältnisses zur Welt, – ein Gedanke, den Schiller in Kants Begriff der ästhetischen »Interesselosigkeit« bestätigt fand. Schiller sieht in dem »ästhetischen« Verhältnis zur Welt die Erhebung des Menschen über den das gewöhnliche Weltverhalten bestimmenden Nutzbarkeitstrieb, über das Bestreben, alles Seiende, in Gebrauch oder Verzehr, einem Zweck zu unterwerfen, theoretisch: durch die Aufhebung ins Allgemeine des Begriffs, moralisch-praktisch: durch die Einordnung in die Hierarchie der Handelnsmaßstäbe, pragmatisch: durch seine Ökonomisierung und seine Einvedeihung. Theorie und Praxis, gesellschaftliches und individuelles Interesse erweisen sich diesem Standpunkt gegenüber gemeinsam als Weisen der Besitzergreifung. Die Erhebung über dieses Interesse am *Besitz* ist nun aber gerade kein Aufgeben *jedes* Interesses, kein Quietismus, keine »Aushängung des Willens*, sondern vielmelir der Gewinn eines *höheren* Interesses. Die Anschauung des Schönen besteht in einem Interesse am *eigenen Sein* des Angeschauten (des Gesehenen oder Gehörten). Während jedes gewöhnliche Interesse auf Gebrauch und Verbrauch, also auf die Tilgung der Anwesenheit des Interessen-»Gegenstandes«aus ist, ist das Interesse, das dem Anblick der Schönheit entspricht, auf die Anwesenheit des jeweils Schönen selbst gerichtet. Das meint Schelling, wem er von dieser Anschauung sagt, daß sie sich »im Angeschauten zu vertiefen lieht* (3,619). Und das meint er, wem er bei der Abhebung der (schönen) Kunst von dem ugemeinen Kunstprodukt« sagt: »Aus jener Unabhängigkeit von äußeren Zwecken entspringt jene Heiligkeit und Reinheit der Kunst, welche so weit geht, daß sie nicht etwa nur die Verwandtschaft mit allem, was bloß Sinnenvergnügen ist, welclies von der Kunst zu verlangen der eigentliche Charakter der Barbarei ist, oder mit dem Nützlichen, welches von der Kunst zu fordem nur einem Zeitalter möglich ist, das die höchsten Efforts des menschlichen Geschlechts in ökonomische Erfindungen setzt, sondern selbst die Verwandtschaft mit allem, was zur Moralität gehört, ausschlägt, ja selbst die Wissenschaft ... weit unter sich zurückläßt« (3, 622f.).[69]

Während Schelling in dem genannten Fall ein Wort von Schiller nur noch in seinem philosophischen Gewicht verstärkt, weist eine andere Änderung des Wortlauts auf eine wesenhafte Abweichung auch in der Sache. In dem Aufsatz von *Schiller* heißt es: »... und das relativ Große außer ihm ist der Spiegel, worin er das absolut Große in ihm selbst erblickt.« *Schelling* sagt jedoch: die »höhere Anschauung«, zu der sich das »Ungeheure der sinnlichen Anschauung« für den Menschen verwandeln kann, bestehe darin, daß »das relativ Große außer ihm nur der Spiegel ist, worin er das *absolut* Große, das Unendliche an und für sich selbst erblickt«. Daß die »Außenwelt«,die »Objektivität~die der Subjektivität entgegengesetzt (in Wahrheit: durch sie konstituiert) ist, in der »absoluten Contemplation« durchsichtig wird: darin stimmt Schelling mit Schiller überein. Die neue, »höhere« Anschauung *selber* aber begreift er anders. Wo Schiller eine bloße Umwendung von »außen« nach »innen«, einen Wechsel vom Objektiven zum Subjektiven, eine *Verinnerlichung* im Sinne hat, hat Schelling etwas im Sinn, das so wesenhaft anders ist, daß es nicht einmal als das bloße Gegenteil von Schillers Ansicht bezeichnet werden kann: **An** Stelle des Ungeheuren außer ihm erblickt der Mensch in der »absoluten Contemplation« das Unendliche *an und für sich selbst.*

Der wesentliche Unterschied liegt hier darin, daß bei Schiller nur eine Wendung innerhalb eines selber nicht iii Frage gestellten Grundverhältnisses zwischen menschlicher (transzendentaler) Subjektivität und nicht-menschlicher Objektivität stattfmdet, während bei Schelling dieses ganze – das normale Weltverhalten in der exogenen wie in der endogenen Richtung prägende – Grundverhältnis aufgegeben wird. Nach Schellings Deutung und Erfahrung besteht die Anschauung des Erhabenen darin, daß der Mensch mit der Objektivität *auch seine Subjektivität* relativiert, indem er das Unendliche *an und für sich selbst* erblickt. Der Triumph der Freiheit ist bei Schelling nicht der Triumph des Menschen. Das wird sich im Folgenden noch bestätigen, und wir werden auf diesen Sachverhalt ausdrücklich im Schlußteil dieses Stücks zurückkommen.

Diese »höhere Anschauung« nun, an der wir die beiden Momente der *»Contemplation«* (der Freiheit von dem – ängstlichen oder begierigen – Interesse am »Objekt«) und der *Erhebung* (der Freiheit für den Anblick, den »Hervortritt« des »Absoluten«) herausgehoben haben,

nennt Schelling *»ästhetische Anschauung«*. Als Grund dafür, als Grund, weshalb er die Erhebung über die »sinnliche Anschauung« mit einem Begriff bezeichnet, für den doch gerade der Bezug auf die Sinnlichkeit wesentlich ist, erklärt er bei der Einführung dieses Begriffs: »Diese Anschauung des Erhabenen ist ihrer Verwandtschaft mit dem Ideellen und Sittlichen unerachtet eine ästhetisclie Anschauung, um hier einmal dieses Wort zu gebrauchen. Das Unendliche ist das Herrschende, aber es herrscht doch nur, inwiefern es in dem sinnlich-Unendlichen, das insofern [auf Grnnd seiner Sinnlichkeit] wieder ein Endliches ist, angeschaut wird« (5,463). Die Anschauung des Erhabenen ist insofern *ästhetisch*, sie ist insofern ein Fall (wenn auch, ein ausgezeichneter) der Anschauung des Schönen, als das Unendliche *im* Endlichen, das »Ideelle« *im* Sinnlichen angeschaut wird. Es ist ja eben die Konfrontation mit dem *»relativ«*, dem wahrnehmbar Großen und Gewaltigen, was – in ein und demselben Akt, der dieses als relativ begreift – das absolut *Große* an *diesem* hervortreten läßt. Nur so kann aber überliaupt ein Hervortreten des »Absoluten« stattfmden. Der Unterschied zum »Sittlichen« besteht demnach darin, daß hier Anblick ist, was dort Gebot ist, daß hier »hervortritt« und somit erkannt wird, was dort nur gefordert und anerkannt werden kann.

2. Während Kant nun zwar die Universalität des Erhabenen durch die Verbindung von »Größe« und »Macht«, von Theorie und Praxis, von Vorstellungskraft (oder »Fassungskraft«) und Willen im Hinblick auf seine *Wirkung* (den Umfang der hier angesprochenen »Gemütskräfte«) sieht, beschränkt er sich doch im Hinblick auf die erhabenen Gegenstände auf die Natur. Uber diese Beschränkung geht Schelling mit Schiller hinaus. Das geschieht dadurch, daß beide zunächst an Kants Dualismus von unermeßlicher Größe und unermeßlicher Macht noch innerhalb der Natur einen gemeinsamen Grundzug auffinden, und sodann, daß sie diesen Grundzug des Erhabenen in der Natur zugleich als das Gemeinsame des Erhabenen der Natur mit dem Erhabenen der Geschichte begreifen. Damit erst haben sie die metaphysische Analyse auf den Punkt gebracht, wo ihr persönliches Interesse liegt.

Schelling erklärt den einheitlichen Grundzug in Kants Dualismus, indem er sich wiederum ausdrücklich auf Schiller beruft, folgendermaßen: »Die Natur ist ... nicht nur in ihrer unserer Fassungskraft unerreichbaren Größe oder in ihrer unserer physischen Gewalt unbesiegbaren Macht erhaben, sie ist es auch allgemein in dem Chaos oder, wie Schiller sich auch ausdrückt, in der *Verwirrung* ihrer Erscheinungen überhaupt [»Über das Erhabene«, S. 275]. Das Chaos ist die Grundanschauung des Erhabenen, denn wir fassen selbst die Masse, die für die sinnliche Anschauung zu groß, wie die Summe blinder Kräfte, die für unsere physische Macht zu gewaltig ist, in der Anschauung nur als Chaos auf, und nur insofern wird es uns zum Synibol des Unendlichen« **(5,465).** »*Das Chaos* ist die *Grundanschauung* des *Erhabenen*«: diese Erklärung, mit der Schelling zusammen mit Schiller über Kant hinausgeht, möcliten wir als Schellings zweiten *Hauptsatz* über das Erhabene bezeichnen. Seine Bedeutung wird aus der nachfolgenden Begründung klar, durch die er sich als die Wesensbestimmung einer »ästhetischen« *Geschichts*betrachtung erweist.

Bevor wir diese Erklärung Schellings zitieren, sei eine Stelle aus dem Aufsatz Schillers wiedergegeben, die lehrt, was hier überhaupt mit »Chaos« konkret gemeint ist und wieso gerade damit die Geschichte für den Menschen bedeutend werden kann. Schiller sagt: es werde »einem begeisterungsfähigen Gemüt, selbst in der bedenklichen Anarchie der moralischen Welt, die Queile eines ganz eigenen Vergnügens eröffnet. »Wer freilich die große Haushaltung der Natur mit der dürftigen Fackel des Verstandes beleuchtet und immer nur darauf ausgeht, ihre kiihne Unordnung in Harmonie aufzulösen, der kann sich in einer Welt niclit gefallen, wo mehr der tolle Zufall als ein weiser Plan zu regieren scheint und bei weitem in den mehresten Fällen Verdienst und Glück mit einander im Widerspruche stelm. Er will haben, daß in dem großen Weltlaufe alles wie in einer guten Wirtschaft geordnet sei und vermißt er, wie es nicht wohl anders sein kann, diese Gesetzmäßigkeit, so bleibt ihm nichts anders iibrig, als von einer künftigen Existenz und von einer andern Natur die Befriedigung zu erwarten, die ihm die gegenwärtige und vergangene schuldig bleibt. Wenn er es hingegen gutwillig aufgibt, dieses gesetzlose Chaos von Erscheinungen unter eine Einheit der Erkenntnis bringen zu wollen, so gewinnt er von einer andern Seite reichlich, was er von dieser verloren gibt. Gerade dieser gänzliche Mangel einer Zweckverbindung unter diesem Gedränge von Erscheinungen, wodurch sie

für den Verstand, der sich an diese Verbindungsform halten muß, übersteigend und unbrauchbar werden, niacht sie zu einem desto treffendern Sinnbild für die reine Vernunft, die in eben dieser wilden Ungebundenheit der Natur ihre eigne Unabhängigkeit von Naturbedingungen dargestellt findet« (»Über das Erhabene«, S. 275f.).

Wo man den Willen, einen Sinn in der Geschichte zu finden, »gutwillig aufgibt«, wo man also darauf *verzichtet,* eine Vernunft *in* der Geschichte zu suchen, da wird die Geschichte gerade zum Sinnbild der Vernunft; sie zeigt deren eigene Verfassung: die - wie Schiller im Fortgang sagt - »Independenz«. Die Sinnlosigkeit, in der sicli die Geschichte dem unbefangenen, dem *erfahrenen* Blick darbietet, ist nur scheinbar trostlos. Wäre etwa in dem Verlauf des Dreißigjährigen Krieges ohne ideologjsche Vergewaltigung der Begebenheiten ein weiser Plan zu erkennen – welcher Art such immer –, wären nicht die Widersprüclie von Absicht und Vollbringen, von Verdienst und Glück das *Letzte,* was sich hier erkennen läßt, dann gäbe es nicht die *unmittelbare Teilnahme* an dem Handeln und Leiden, dem Wollen und dem Schicksal der in das Geschehen verstrickten Personen, es gäbe nicht die Faszination an dem Geschehen selbst.

Der Verzicht auf ein Begreifenwollen der Geschichte, das Gewahrwerden, die Anerkennung des Sachverhalts, daß die Geschichte *keine* »guteWirtschaft«ist, wird hier als die Bedingung der Humanität erkannt: »Die Freiheit in allen ihren moralischen Widersprüchen nnd physischen Übeln ist für edle Gemüter ein unendlich interessanteres Schauspiel als Wohlstand und Ordnung ohne Freiheit«(a.a.O. S. 276f.).

Schiller zieht das Fazit: »Aus diesem Gesichtspuiikt betrachtet, und *nur* aus diesem, ist mir die Weltgeschichte ein erhabenes Objekt.« »Nähert inan sich nur der Gescliiclite mit großen Erwartungen von Licht und Erkenntnis - wie sehr findet man sich da getäuscht! Alle wohlgemeinte Versuche der Philosophie, das, was die moralische Welt *fordert,* mit dem, was die wirkliche Welt *leistet,* in Übereinstimmung zu bringen, werden durch die Aussagen der Erfalirungen widerlegt ... Wie ganz anders, wenn man darauf resigniert, sie zu *erklären,* und diese ihre Unbegreiflichkeit selbst zum Standpunkt der Beurteilung macht« (a.a.O.).

Mit diesem Satz Schillers erläutert Schelling seinen Satz: »Das Chaos ist die Grundanschariung des Erhabenen*. Das »Unbegreifliche« nicht gewaltsam beseitigen zu wollen, auch nicht lediglich hinzunehmen, sondern zum Standpunkt der Beurteilung zu machen, diese Umkehrung des Denkens macht nach der folgendenErklärung Schellings die philosopliische Bedeutung der »ästhetischen Anschauung« aus: »Durch die Anschauung des Chaos, möchte ich sagen, geht der Verstand zu aller Erkenntniß des Absoluten, es seyin der Kunst oder in der Wissenschaft, über. Das gemeine Wissen, wenn es, nach vergeblichem Bestreben das Chaos von Erscheinungen in der Natur und der Geschichte mit dem Verstand auszuschöpfen, zu dem Entschluß übergeht, ›das *Unbegreifliche* selbst, wie Schiller sagt, zum Standpunkt der Beurtheilung‹, d. h. zum Princip zu machen, [er]scheint hier mit dem ersten Schritt zur Philosophie oder wenigstens zur ästlietischen Anschauung der Welt. Erst in dieser Ungebundenheit, die dem gemeinen Verstand als Gesetzlosigkeit erscheint, erst in dieser Selbständigkeit und Freiheit von Bedingungen, in welcher sich selbst jede Naturerscheinung für ihn hält, da er niemals eine vollkommen aus der andern begreifen kann und nothgedrungen jeder ihre Absolutheit zugestehen muß - erst in dieser Unabhängigkeit jeder einzelnen Erscheinung, die dem nur aiif Bedingungen gehenden Verstand ein Ende macht, kann er die Welt als das wahre Sinnbild der Vernunft, in der alles unbedingt, und des Absoluten, in dem alles frei und ungezwungen ist, erkennen« (5, 466).

Was Schelling hier von Schiller unterscheidet, ist lediglich eine zusätzliche Reflexion, die gleich in dem ersten Satz zum Ausdruck konnnt: Die Erhebung über das Begreifenwollen diskreditiert diesen Willen nicht. Der Verstand ist und bleibt Fundament. ***Er*** ist es, durch den der Mensch die Widersprüche sieht. Und er ist es, der, *indem* er die Unbegreiflichkeit der Welt bewußt macht, dazu nötigt, zur »Erkenntniß« des Unbegreiflichen selbst »überzugehen«. Schellings Begriff der »ästhetischen Anschauung« hat mit dem Ideal einer Erlebnis-Poesie so wenig zu tun wie die Dichtung Schillers. Daß dieser Begriff auch vom Gedanken einer »ästhetischen« Unverbindlichkeit weit entfernt ist (noch weiter als die methodisch-faktische Verbindlichkeit der Geschichts- oder Natur-Wissenschaft), geht aus dem dritten Schritt des Stückes über das Erhabene hervor. Schelling erläutert seine allgemeine Bestimmung: »Die Grundanschauung des Erhabenen ist das Chaos« konkret am Beispiel der *Tragödie.*

3. Dieser letzte Teil von Schellings Erklärung des Erhabenen zeigt gleich in seinem– unmittelbar an den zuletzt zitierten Passus anschließenden – Beginn, daß Schelling mit dem Begriff des Erhabenen von vomherein auf die Geschichte nnd auf die Moral abzielte: »Von dieser Seite stellt sich nun auch die Erhabenheit der Gesinnung dar, vorzüglich inwiefern derjenige, in welchem sie sicli zeigt, zugleich als Syinbol der ganzen Geschichte dienen kann« (5, 466). »Derjenige, in welcliem sie sich zeigt«: das ist der »*Held* der *Tragödie*« (5, 467).

Wir geben zunächst den Hauptgedanken aus Schellings Erklärung des »tragisch Erhabenenn wieder. Er zeigt, daß das Phänomen des Erhabenen fiir Schelling in der Tragödie kulminiert. Damit ist – wie viel in Schellings Begriff der Kunst und seinem Begriff der Tragödie auch an Fraglichem stecken mag – das Eine doch mit Entschiedenheit gesagt: daß für Schelling am Weltbezug der Kunst die Geschichte und am Bezug der Kunst zum Menschen die Moral das Dominierendesind.

»Der Held der Tragödie, der alle Härten und Tücken des Schicksals zusammengehäuft auf sich dennoch ruhig erträgt, repräsentirt eben deßwegen jenes An-sich, jenes Unbedingte nnd Absolute selbst wieder in seiner Person; siclier seines Plans, den keine Zeit ausführt, aber auch keine vernichtet, blickt er auf den Strom des Weltlaufs ruhig herab. Das Unglück, welches die tragische Person sinnlich niederwirft und vernichtet, ist ein ebenso nothwendiges Element des sittlich-Erhabenen als der Streit der Naturkräfte und die Übermacht der Natur über die bloß sinnliche Fassungskraft fiir das physisch-Erhabene. Nur im Unglück wird die Tugend, nur in der Gefahr die Tapferkeit erprobt; der Tapfere im Kampf mit dein ersten, worin er weder physisch siegt, noch moralisch unterliegt, ist nur Symbol des Unendlichen, dessen, was über alles Leiden ist. Nur in dem Maximum des Leidens kann das Princip offenbar werden, in dem *kein* Leiden ist, wie alles überall nur in seinem Entgegengesetzten objektiv wird« (5,467).

Die Tragödie ist für Schelling die höchste Form der Kunst, sie repräsentiert deren eigenes Wesen, weil hier die allgemeine Wahrheitsfunktion der Kunst (die »endliche Darstellung des Unendlichen*) zugleich das Spezifikum der Gattung ausmacht. Durch die Darstellung des höchsten Leidens, das heißt: der Endlichkeit als solcher, *offenbart* sie das Leidenslose, das heißt: das Absolute (mythologisch gesprochen: das Unsterbliche) *als* solches.

In dem Schluß des zitierten Stückes möchten wir Schellings *dritten* Hauptsatz über das Erhabene sehen: »*Nur* in *dem Maximum* des Leidens kann das *Princip offenbar werden*, in *dem* kein Leiden *ist*.«

Wir erläutern diese komprimierte Erklärung des »tragisch Erhabenen« an Hand des dem »*Drama*« gewidmeten Schlußabschnitts der Vorlesungen (5, 687–736). Dabei halten wir uns jedoch nicht an die konstruierende Argumentatioiisfolge Schellings, sondern gehen umgekehrt von dem, was Schelling an der Tragödie sieht, zu dem, was ihm daran prinzipiell bedeutsam ist, zurück.

Auf die phänomenale Grundlage Schellings verweist seine Kritik an dem im neuzeitlichen Begriff maßgeblichen Merkmal: der Vorstellung, daß das tragische Drama ein »*Trauerspiel*« sei. »Man hat … gefragt, wie die Griechen diese schrecklichen Widersprüche haben ertragen können. Ein Sterblicher, vom Verhängnis zur Schuld und zum Verbrechen bestimmt, selbst wie Oedipus gegen das Verhängniß kämpfend, die Schuld fliehend, und doch fürchterlich bestraft für das Verbrechen, das ein Werk des Schicksals war. Sind, frug man, diese Widersprüche nicht rein zerreißend, und wo liegt der Grund der Schönheit, welche die Griechen in ihren Tragödien nichts desto weniger erreicht haben?« (5, 696).

Schellings Kritik richtet sicli – nnd zwar gerade, um den Schluß der Frage »Wo liegt der Grund der Schönheit?« aufzunehmen – gegen den Ansatz der Frage. Er bestreitet nicht die schrecklichen *Widersprüche* (die kurze Kennzeichnung des Oedipus-Schicksals gibt Scliellings eigene Ansicht wieder), aber er bestreitet die Meinung von einem »*unglücklichen Ausgang*« der Tragödie. Zwar macht er, der Tradition entsprechend, den »König Oedipusa zum Paradigma seiner Tragödientheorie. Er *beschließt* aber die »innere Construktion der Tragödier (die Bestimmung ihres »Wesens« und »wahren Gegenstandesn, 5, 699) mit den Eumeniden des *Aischylos*. Hier ist der Ausgang eine offenkundige »Versöhnung«. Der Areopag, an den Apoll den von den Erinnyen verfolgten Orest verweist, »muß gleiche Stimmen in die beiden Urnen legen, damit die Gleichheit der Nothwendigkeit und der Freiheit vor der sittlichen Stimmung bewahrt werde. Nur der weiße Stein, dcii Pallas der Lossprechungsurne zuwirft, befreit ihn, aber auch dieses nicht, ohne daß zugleich die Göttinnen des Schicksals nnd der Nothwendigkeit, die rächenden Erinnyen, versöhnt uiid von

nun an unter dem Volk der Athene als göttliche Mächte verehrt werden und in ihrer Stadt selbst und gegenüber von der Burg, auf der sie thront, einen Tempel haben. – Ein *solches* Gleichgewicht des Rechts und der Menschlichkeit, der Nothwendigkeit und der Freiheit suchten die Griechen in ihren Tragödien, ohne welches sie ihren sittlichen Sinn nicht befriedigen konnten, sowie sich in diesem Gleichgewicht selbst die Iiöchste Sittlichkeit ausgedrückt hat« (5, 698f.).

Inwiefern sieht Schelling aber nun auch dort, wo die Dichtung mit dem *Untergang* des Helden endet, keinen »unglücklichen Ausgang«? Seine Kennzeichnung der »schrecklichen Widersprüche« des »König Oedipus« enthält darauf schon die Antwort. Der Widerspruch, der darin liegt, daß Oedipus für ein Verbrechen *bestraft* wird, das ein »Werk des Schicksals* war, macht nach Schellings Deutung der Tragödie den Grund eines auch in diesem Fall versöhnlichen Ausgangs aus. Wenn Schelling einen »unglücklichen Ausgang« bestreitet, so bestreitet er doch keineswegs einen unglücklichen Verlauf der Tragödie, ja, er sagt: dies eben sei »das höcliste denkbare Unglück, ohne wahre Schuld durcli Verhängniß schuldig zu werden« (5, 695). – Das ist die Formel, in der man zumeist und niclit zu Unrecht Schellings Tragödientheorie fixiert. – Warum liegt aber in diesem *höchsten* Unglück etwas Versöhnliches?

Schelling erklärt: In der widersinnig scheinenden *Bestrafung* des Helden für ein Verbrechen, das er niclit gewollt hat, werde das Verhängnis seiner *Person* zugesprochen. »Daß der Schuldige, der doch nur der Übermacht des Schicksals unterlag, dennoch bestraft wurde, war nöthig, *um* den Triumph der Freiheit zu zeigen, war Anerkennung der Freiheit, *Ehre*, die ihr gebührte. Der Held mußte gegen das Verhängniß kämpfen, sonst war überhaupt kein Streit, keine Äußerung der Freiheit; er mußte in dem, was der Nothwendigkeit unterworfen ist, unterliegen, aber um die Nothwendigkeit niclit überwinden zu lassen, ohne sie zugleich wieder zu überwinden, mußte der Held aiich für diese – durch das Schicksal verhängte – Scliuld freiwillig büßen. Es ist der größte Gedanke und der höchste Sieg der Freiheit, willig auch die Strafe für ein unvermeidliches Verbrechen zu tragen, um so im Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit zu beweisen, und noch mit einer Erklärung des freien Willens unterzugehen« (5, 696f.).

Diesen Gedanken schreibt Schelling sich als seine eigenste Erklärung der Tragödie zu und beruft sich dazu auf eine seiner frühesten Schriften: »Dieß, wie es hier ausgesprochen ist, und wie ich es sclion in den Briefen über Dogmatismus und Kriticismus [von 1795] gezeigt habe, ist der innerste Geist der griechischen Tragödie. Dieß ist der Grund der Versöhnung und der Harmonie, die in ihnen liegt, daß sie uns niclit zerrissen, sondeni geheilt, und wie Aristotdcs sagt, gereinigt zurücklassen« (a.a.O.). Im Gegensatz dazu müssen wir sagen, daß Sclielling sich gerade mit dieser Erklärung, die an Hegels Jugendschrift über den »Geist des Christentums und sein Schicksal« gemahnt, vom Geist der griechischen Tragödie weit entfernt hat. Die Freiheit des menschlichen Willens ist nicht der maßgebliche Sinn der aischyleischen und sophokleischen Tragödie. Was die Tragödie zum Festspiel der Polis macht, ist nicht ein Triumph des *Ödipus* oder eines anderen Helden. Dennoch ist Schellings Theorie der Tragödie, in der der Gipfel seiner Philosophie der Kunst und neben der Mythologie (und damit Homer) ohne Zweifel auch ein Ausgangspunkt seines philosophischen Interesses an der Kunst zu suchen ist, keine pure Vergewaltigung der Sache durch die »Spekulation«.

Eine nähere Betrachtung, wie sie schon durch den ergänzenden Hinweis Schellings auf die »Eumeniden« nahegelegt wird, zeigt, daß der »Triumph« der *Freiheit,* von dem Schelling spricht, durchaus nicht mit dem Triumph des *Helden* gleichzusetzen ist. Vergleicht man – um das vorauszuschicken – die Stelle über die Tragödie in den »Briefen iiber Dogmatismus und Kritizismus«, auf die Schelling verweist (1, 331f.), mit der gegenwärtigen, so wird man finden, daß er das dort Gesagte hier nahezu wörtlich wieder aufgenommen hat – mit einem Unterschied: Wo Schelling jetzt vom »Triumph der Freiheit«, von der »Anerkennung der Freiheit« spricht, stand damals: »Anerkennung menschlicher Freiheit«, »die Tragödie ehrte menschliche Freiheit«. Daß mit dem Triumph der Freiheit ein Triumph des *Menschen* gemeint ist, sagt Schelling jetzt nicht mehr.

Zu einem näheren Verständnis von Schellings Begriff der Tragödie verhilft die Frage, was Schelling an dem (neuzeitlich-unantiken) Gedanken des »schuldlos-schuldig« das Wichtige ist. Nach dem Gesagten ist dies das Resultieren eines Nichtgewollten aus dem Willen des Menschen, die Realisation des Schicksals aus dem Handeln, also das *Zusammenwirken* von Notwendigkeit und Freiheit, *obwohl* beide

»Mächte« *entgegengesetzte Tendenzen* haben. »So vollendet sich das Schicksal des Oedipus, ihm selbst unbewußt« (5, 696); es *geschieht* das Schrecklichste, aus dem, was er in dem Glauben, gut zu handeln, *tut*. Was Schelling also eigentlich interessiert (was nach seiner Meinung die Leute, die nicht verstehen, wie die Griechen die »schrecklichen Widersprüche ihrer Tragödie haben ertragen können«, nicht sehen), ist dies: daß hier rdie Freiheit auf ihrem eigenen Bode bekämpft wird«(5, 696), daß also *hier* der »*Streit*« von »Freiheit und Nothwendigkeit« »wahrhaft« stattfindet (a.a.O.). Der *Mensch* wird (seit dem Transzendentalsysteni) gerade *nicht* als das Ziel der Tragödie begriffen, sondern vielmehr als die Stätte, auf der sich das austrägt –, als das Mittel, durch das sich das verwirklicht, was der wahre Zweck dieser Dichtung ist.

Diesen Zweck spricht Schelling in dem Tragödien-Abschnitt der Vorlesungen durch zwei einander korrespondierende Sätze aus. Der eine ist seine »erste Bestimmung« des *Dramas,* der zweite erklärt die Bedeutung des ersten. Der erste Satz lautet: »Es muß in dem Gedicht dieser Art ein wirklicher und dennoch objektiver Widerstreit beider, der Freiheit und der Notliwendigkeit, da seyn, und zwar so, daß beide ALS SOLCHE *erscheinenu* (5,689). Der zweite lautet: »Aber eben dieß ist ohne Zweifel die höchste Erscheinung der Kunst, daß die Freiheit sich zur Gleichheit mit der Nothwendigkeit erhebe, und der Freiheit dagegen, ohne daß diese etwas dadurch verliere, die Nothwendigkeit gleich erscheine; denn nur in diesem Verhältniß wird jene wahre und absolute Indifferenz, die im Absoluten ist, und die nicht auf einem Zugleich–, sondern auf einem Gleichseyn beruht, objektiva (5, 690).

Diese beiden Sätze sind die verdeutlichende, erklärende, schon die *Form* dieser »Dichtart« mit einbeziehende Ausführung des Gedankens, den wir als Schellings dritten Hauptsatz über das »Erhabene« bezeichnet haben: »Nur in dem Maximum des Leidens kann das Princip offenbar werden, in dem *kein* Leiden ist, wie alles überall nur in seinem Entgegengesetzten objektiv wird« (5, 467, s. oben S. 244f.).

Aus dem genannten Grundsatz deutet Scheiiing die *Form der Tragödie.* Die verschiedenen Merkmale, die er bei der Entwicklung seiner Tragödientheorie als konstitutiv ansieht, lassen sich in vier Punkte (α—δ) gliedern. (Bei den ersten drei Punkten halten wir uns an die Deduktion des »Dramas«zu Beginn des Abschnitts, 5, 690–693.)

α) Träger der Tragödie sind *Personen.* Dieses Merkmal erklärt Schelling aus der Forderung, daß im Drama *Freiheit und Notwendigkeit* erscheinen sollen: »Danur die menschliche Natur, indem sie von der einen Seite der Nothwendigkeit unterworfen ist, von der anderen der Freiheit fähig ist, so müssen beide an und durch die menschliche Natur symbolisiert werden, die selbst wieder durch Individuen dargestellt werden muß, die als Naturen, in welchen Freiheit und Nothwendigkeit in Verbindung sind, *Personen* heißen« (5, 690).

β) Die Umstände (die Begebenheiten), unter denen die Personen in der Tragödie erscheinen, sind *unglücklicher* Art. Die Hauptperson ist in den meisten Fällen vom Untergang betroffen, in anderen Fällen davon bedroht. Dieses Merkmal erklärt Schelling aus der Forderung, daß Freiheit und Notwendigkeit *als solche erscheinen* sollen: Das kann nur so der Fall sein, daß sie erstens in der Form des Streites (als selbständige Prinzipien) erscheinen, und zweitens so, daß keines der beiden Prinzipien dem anderen unterliegt (also als gleich mächtige Prinzipien). »Über alles Günstige, dem Subjekt Angemessene wird die Freiheit mit der Nothwendigkeit einig seyn. Im Glück kann also die Freiheit weder im wahren Widerstreit noch in der wahren Gleichheit mit der Nothwendigkeit erscheinen. Nur dann wird sie auf diese Weise offenbar, wenn die Nothwendigkeit das Uble verhängt, und die Freiheit, sich über diesen Sieg erliebend, *freiwillig* das Übel übernimmt, sofern es nothwendig ist, sich also *als* Freiheit, dennoch der Nothwendigkeit gleichstellt« (5, 691).

Die konkrete Bedeutung dieser beiden Merkmale (der Darstellung durch *Personen* und *schreckliche* Begebenheiten) und ihr gegenseitiger Zusammenhang wird freilich erst aus den beiden anderen Momenten klar.

γ) Die Tragödie ist *Drama,* das heißt: ein *objektiver* und *gegenwärtiger Handlungsvollzug.* Als *Dichtung* besteht die Tragödie aus einem Vorgang, einem Geschehen, als *Drama* aus einem *solchen,* das sich *vor unseren Augen* abspielt. *In* dem letzten Moment sind die beiden Teilmomente: die Objektivität und die Gegenwärtigkeit, in eins gefaßt. Dieses Merkmal, das entscheidende, dein die drei anderen zugeordnet sind, erklärt Schelling wiederum aus der Forderung des *höchsten Streites* der beiden höchsten Prinzipien. Der Streit erscheint *als solcher* ja nur im Vollzug, im Prozeß einer ständigen *Unentschieden-*

heit des Ausgangs. (Im *Epos* ist nur die Person des Erzählers gegenwärtig, der durch seine Erzählform, wie etwa die fortwährende »Vorwegnahme« des Ausgangs, das *wesenhafte Vergangensein* des Geschehens eigens herstellt. Man kann vom Epos nur sagen: das Geschehen *war* objektiv, so wie umgekehrt von der Lyrik: es *ist* – subjektiv.) Die *Erkenntnis* des Zuschauers, daß das Geschehen, das sich in der Tragödie abspielt, doch von einer unerbittlichen Notwendigkeit ist – was Schelling meint, wenn er von der Forderung der »Stetigkeit« spricht (5, 704 f.) –, diese *Erkenntnis* stellt sich ja gerade im *Widerspruch* zu dem jeweils *Erwarteten* ein. Eben dadurch erscheint die *Gesetzmäßigkeit* des Ablaufs als aus der (freien) *Handlung* hervorgehend. Die Handelnden werden von dem *Verhängnis,* an dem sie selbst »schuld« sind, *überrascht.* Daß die *Seher* recht hatten, wollten die Handelnden bis zum Eintritt des Prophezeiten *nicht* wahrhaben.

Was besagt nun: Vollzug eines Geschehens statt Erzählung eines Geschehens, konkret? Worin besteht die *Gegenwärtigkeit,* die das Drama zum »Drama« macht? Sie besteht in der »*Teilnahme*« der Zuschauer an den vhandelnden Personen« (5, 692.). Die Zuschauer »folgen« dem Geschehen so, daß sie »mitgerissen«werden. Was sie *unmittelbar* während der Aufführung beschäftigt, ist weder die Begebenheit allein noch der Charakter der Personen allein (wie etwa im Falle der Ilias Achill – auch dann, gerade dann, wenn er nicht am Kampf teilnimmt), sondern das *Handeln,* die *Situation,* in der die Persoiien jeweils stehen, die sie handelnd erleiden. Nur durch die »Verbindung der Begebenheiten mit der Theilnahme an Personen wird sie [die Begebenheit] Handlung und That« (5, 692). »Thaten gehen zum Theil aus inneren Zuständen der Uberlegung, der Leidenschaften usw. hervor, die, weil sie an sich subjektiv sind, nicht anders objektiv dargestellt werden können, als inwiefern das Subjekt, in dem sie vorgehen, selbst vor Augen gestellt wird« (5, 692 f.).

Schelling bestimmt den »dramatischen« Charakter der Tragödie aus dem Vergleich mit dem Epos und der Lyrik, und zwar als die »Synthese« beider: Soll der »*Widerstreit erscheinen**, so sei das nur in einer »Darstellung« möglich, abei welcher das Darzustellende ebenso objektiv als im epischen Gedicht, und doch das Subjekt ebenso bewegt ist als im lyrischen Gedicht: es ist nämlich die, wo die Handlung nicht in der Erzählung, sondern selbst und wirklich vorgestellt wird (das Subjektive objektiv dargestellt wird). Die vorausgesetzte Gattung, welche die letzte Synthese aller Poesie seyn sollte, ist also das Drama« (5, 692).

Was Schelling hier – verhüllt in seiner systematisch-konstruierenden Verfahrensweise – an geschichtlicher Wirklichkeit trifft, das ist der (nur zu bestimmten Zeiten mögliche) dramatisch-plastische Charakter einiger großer Epochen und (außerhalb dieser Epochen) großer Werke der Kunst, der die Wesensverwandtschaft der Kunst des 5. Jahrhunderts v. Chr. mit den klassischen Kathedralen Frankreichs um 1200, der Malerei der Hochrenaissance, der Dichtung der Goethezeit und der Musik der Wiener Klassik ausmacht und der sich als *Vergegenwärtigung* oder *Verleiblichung* des »Absoluten« kennzeichnen läßt[70]. Diese – mehr als nur systematisclie und zugleich auch m e k als nur »formale«– Stellung der *Tragödie* hat Schelling selbst durch die Betonung ihrer inneren Verwandtschaft mit der *Plastik* zum Ausdruck gebracht: »Das Drama ist [unter den drei Formen der Poesie] die einzig wahrhaft symbolische, eben dadurch, daß sie ihre Gegenstände nicht bloß bedeutet, sondern selbst vor Augen stellt. Es entspricht also der plastischen Kunst unter den redenden Künsten« (5, 707 f.).

δ) Damit, daß *durch* das Erscheinen der höchsten Gegensätze als solcher die »absolute Indifferenz«»objektiv«wird, daß iin Maximum des Leidens das Leidenslose offenbar wird, ist zwar das Entscheidende gesagt, aber es ist damit noch niclit alles gesagt. Es ist damit nur gesagt, daß das »Eine« *nicht ohne* den »Streit«offenbar werden kann. Es ist damit jedoch noch nicht gesagt, daß es dadurch nun auch in der Tat offenbar wird. Schmerz und Tod sind nicht in jedem Fall »erhaben«, sie sind das nur unter bestimmten Umständen.

Ein wesentlicher Grund dafür ist bereits genannt: Der Zuschauer muß *zugleich* an den Begebenheiten und an den Personen Anteil nehmen. Betrachtet man diese Bestimmung genauer, dann sieht man, daß es sich hier schon, in der Darstellung und Erfahrung der Widersprüchlichkeit selbst, um die Verbindung zweier wesenhaft verschiedener Momente handelt. In den »*Begebenheiten*«, den Ereignissen, liegt primär das, was das *Schreckliche* des Geschehens, das Bedrohliche ausmacht, in den *Personen* primär das, was die »persönliche« Teilnahme, die *Trauer,* ausmacht. Das aristotelische Affekten-Paar φόβος und

ἔλεος, Schrecken und Jammer (Schadewaldt), »Furcht und Mitleid", bezeichnet selber eine Polarität. Ein Gefühl für diese Verschiedenheit (wenn auch kein reflektiertes Bewußtsein davon) spricht sich in der deutlichen Unterscheidung der beiden Momente in dem (oben S. 244) erwähnten Fazit der Tragödientheorie in § 65 aus: »Nur im *Unglück* wird die Tugend, nur in der *Gefahr* die Tapferkeit erprobt« (J, 467).

Mit diesem ersten Hinweis zu der Frage, *wie* im »Streit« das »Eine« offenbar wird, soll zunächst nur die Richtung der Antwort angedeutet sein: Das Streitende muß *in einer solchen Weise* in den Streit versetzt werden, daß in seinem *Bezug, als* sein Bezug das erscheint, was selber streitlos ist. Das »Eine«, für dessen Erscheinung (dessen Objektivation und damit »zum-Bewußtsein-kommen«) der *Streit* die Bedingung ist, braucht als *zweite* Bedingung die *Form,* in der das Streitende dargestellt, in der es *so* in seine Strittigkeit gebracht wird, daß es damit zugleich zusainmengefügt wird.

Bezeichnen die bisher (in den Punkten α-γ) genannten Merkmale der Tragödie den besonderen *dramatischen* Charakter dieser Kunstart, so besteht in dem jetzt genannten vierten Moment der *Kunst*-Charakter, den die dramatische Dichtung mit aller Kunst teilt. Die *Gegenwärtigkeit* des Geschehens unterscheidet das *Drama* vom Epos, die *Durchsichtigkeit* auf das im Streit Ruhende hin unterscheidet die dramatische ebenso wie die epische *Dichtung* von der Wirklichkeit des Geschehens.

Für diesen nun nicht mehr einen Streit im »Stoff« des Kunstwerks, sondern den gegenstrebigen Bezug *zwischen* dem »Stoff« und der *Kunst* selbst ausmachenden Bezug stehe hier zunächst eine Äußerung aus Schellings Aufsatz über *Dante,* eine Äußerung, die also nicht speziell von der Tragödie handelt, aber gerade auf die uns hier beschäftigende Frage, wie denn im Schrecklichen das Schreckenslose offenbar werden kann, die Antwort gibt: »Dantes Geist entsetzt sich vor dem Schrecklichen nicht, ja er geht bis an die äußerste Grenze desselben. Aber es ließe sich für jeden einzelnen Fall zeigen, daß er niemals aufhört erhaben und demnach wahrhaft schön zu seyn; denn was Menschen, die das Ganze nicht zu fassen im Stande sind, zum Theil als niedrig ausgezeichnet haben, ist es nicht in ihrem Sinne, sondern nothwendiges Element der Gemischtheit des Gedichts, wegen welcher es Dante selbst Komödie nannte« (5, 160; in der Ausgabe der »Philosophie der Kunst« in der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft: S. 404). Die Heiterkeit, die göttliche Freude, die diese Dichtung zur »Divina Commedia« macht, stellt sich dann ein, wenn man *das Ganze zu fassen im Stande ist.* Das Gedicht erscheint *mit* seinen schrecklichen Einzelheiten schön, wenn man sieht, an welche *Stelle* der Dichter das – für sich genommen – Schreckliche gestellt hat, welchen Ort es hat. Schelling sagt auch unmißverständlich, was er mit der Fähigkeit, das Ganze zu fassen*, konkret meint. Er sagt, nachdem er an jedem der drei Teile der Dichtung gezeigt hat, wie das »Allgemein-bedeutende« in der »Form seiner Erfindungen« »durchscheint« (5, 158 und 159; Wiss. Buchges. S. 402 und 403): »Noch bestimmter drückt sich das Gesetz derselben in dem innerlichen und geistigen Rhythmus aus, wodurch sie [die drei Teile] einander entgegengesetzt sind« (5, 159; S. 403). Das Ganze fassen, heißt: den *Rhythmus* wahrnehmen, in dem die Teile zueinander stehen.

Gewiß ist Schelling bei seiner Kritik an Schillers Theorie des *Chors* in der griechischen Tragödie und dessen eigenem Versuch einer Erneuerung des Chors (in der »Braut von Messina«) (5, 705–708) über dessen Schranken auch nicht hinausgekommen. Aber das *eine* hat er doch (und zwar – wie wir sagen müssen – mit Schiller) an dem *Problem* des Chores erkannt: daß sich darin das Element am entschiedensten bezeugt, das die Dichtung in ihrer Eigenschaft als *Kunstwerk* zu dem »*Stoff*« der Tragödie (den mytlusch-heroischen Vorgängen) *hinzubringt,* und daß durch diesen Charakter der Tragödie als eines Kunstwerks mit dein *Aufzeigen,* dem Bewußtmachen, des Schrecklichen zugleich auch eine *Verwandlung* des Bewußtseins zustande kommt. Schelling sieht am Chor, daß damit jeder Moment des dramatischen Prozesses auf ein Ganzes hin bezogen wird, – auch wenn er nicht sieht, welcher spezifischen Art dieser Bezug im Falle der Tragödie ist (nämlich weniger ein Mittel der »Besänftigung« der »Furcht«, als vielmehr der Steigerung der Teilnahme): »Der Chor ist einem großen Theile nach die objektivirte und repräsentirte Reflexion, die die Handlung begleitet. Wie nun die freie Contempiation auch des Furchtbaren und Schmerzvollen an und für sich schon über die erste Heftigkeit der Furcht und des Schmerzes erhebt, so war der Chor gleichsam ein stetiges Besänftigungs- und Versöhnungsmittel der Tragödie, wodurch der Zuschauer zur ruhigen Betrachtung geleitet

und von der Einpfmdung des Schmerzens ... erleichtert wurde« (5, 706).

In seiner allgemeinen Bedeutung, unabhängig von der Zuspitzung auf das Problem des Chores, bezeichnet Schelling das konträre Grundverhältnis zwischen dem »Stoff« der Kunst und der *Kunst* selbst in dem Passus iiber die Kunst aus den Münchener Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie von 1827 (vgl. oben S. 100–104): »In dem höchsten Werk, der mit Kunst vereinigten Poesie – in dem höchsten Werk der *Dichtkunst,* der Tragödie, erscheint in den Stürmen blind gegeneinander wüthender Leidenschaften, wo für die Handelnden selbst die Stimme der Vernunft verstummt, und Willkür und Gesetzlosigkeit immer tiefer sich verwickelnd zuletzt in eine gräßliche Nothwendigkeit sich verwandeln – mitten unter allen diesen Bewegungen erscheint der Geist des Dichters als das stille, allein nocli leuchtende Licht, als das allein oben bleibende, in der heftigsten Bewegung selbst unbewegliche Subjekt, als weise Vorsehung, welche das Widerspruchvollste doch zuletzt zu einem befriedigenden Ausgang zu leiten vermag« (10, 118).

111. »Wesen«, »Grund« und »Existenz«

Die Griechen haben das Wesen der Kunst in der Gestalt der Athene, das Wesen der Dichtung iii den Musen und deren Mutter, das Wesen der Tragödie in Dionysos durch den Mythos selbst gedeutet. Und von Schellings Begriff der Kunst läßt sich sagen, daß er in seinem Begriff der Mythologie selbst schon vorgebildet ist. Schelling verstelit das Verhältnis der griechischen Mythologie zu *deren eigenem »Stoff«* genauso, wie er das Verhältnis der *Kunst* zu *deren* »Stoff«versteht.

In der Bestimmung des Grundcharakters der Kunst als »endlicher Darstellung des Unendlichen*wiederholt sich Schellings Bestimmung des Grundcharakters der Mythologie, wie er ihn in dem Paragraphen 30 der »Philosophie der Kunstu definiert: »Reine Begrenzung von der einen und ungetheilte Absolutheit von der andern Seite ist das bestimmende Gesetz aller Götterbildungen« (5, 391f.). In einem der folgenden Paragraphen betont Schelling überdies nocli ausdriicklicli die Übereinstimmung dieses »Gesetzes« mit dem Grundcharakter der Kunst: »§ 33. Das Grundgesetz aller Götterbildungenist das Gesetz der Schönheit« (5, 397f.). Schellings Erklärung der These von § 30 (die Antwort also auf die Frage, wie »reine Begrenzung* und »ungetheilte Absolutheit« vereinbar sind) haben wir in ihrer ersten Hälfte – die die »Begrenzung« als Bedingung göttlicher *Wirksamkeit* erklärt – in Stück a) ausführlich behandelt (s. oben S. 186f.). Nach der zweiten Hälfte dieser Erklärung erweist sich nun das »Beispiel der griechischen Mythologie* auch als der Prototyp des »erhabenen«Grundzugs der Schönheit und damit des Grundcharakters der Kunst.

Schelling erklärt nämlich das Dasein der olympischen (nach seiner Ansicht: der *eigentlich* griechischen) Göttergestalten als *wesenhaft* (nicht nur lustoriscli, sondern substanziell) durch den *Bezug* zum »*Chaos*« bestimmt. Die historische Folge: *nach* dem Chaos, begreift er als das bleibende und entscheidende Konstitutionsmoment der olympischen Welt. »Die vollkommenen Götterbildungen« konnten »erst erscheinen, nachdem das rein Formlose, Dunkle, Ungeheure verdrungen ist. In diese Region des Dunkeln und Formlosen gehört noch alles, was unmittelbar an die Ewigkeit, den ersten Grund des Daseyns erinnert ... Als der gemeinschaftliche Keim der Götter und Menschen ist das absolute Chaos Nacht, Finsterniß ... Es muß eine Welt unförmlicher und ungeheurer Gestalten versinken, ehe das milde Reich der seligen und bleibenden Götter eintreten kann ... Die ersten Geburten aus den Umarmungen des Uranos und der Gäa sindnoch Ungelieuer, hundertarmige Kiesen, mächtige Cyclopen und die wilden Titanen, Geburten, vor denen sich der Erzeuger selbst entsetzt und sie wieder in den Tartaros verbirgt. Das Chaos muß seine eignen Geburten wieder verschlingen. Uranos, der seine Kinder birgt, muß verdrungen werden, es beginnt die Herrsdiaft des Kronos. Aber auch Kronos noch verschlingt seine eignen Kinder. Endlich beginnt das Reich des Zeus, aber auch dieses nicht ohne vorhergegangene Zerstörung. Jupiter muß die Cyclopen und die hundertarmigen Riesen befreien, damit sie ihm gegen Saturn und die Titanen beistehen, und erst nachdem er diese Ungeheuer und die letzten Geburten der über die Schmach ihrer Kinder zürnenden Gäa, die himmelstürmenden Giganten und das Ungeheuer, an dem sie ihre letzten Kräfte verschwendet, den Typhöeus besiegt hat, klärt sich der Himmel auf, Zeus nimmt ruhigen Besitz vom heitern Olymp, an die Stelle aller unbestimmten nnd formlosen Gottheiten treten bestimmte, bezeich-

ncte Gestalten, an die Stelle des alten Okeanos Neptun, des Tartaros Pluto, an die Stelle des Titanen Helios der ewig jugendliche Apoll. Selbst der älteste aller Götter, Eros, den die älteste Dichtung zugleich mit dem Chaos seyn ließ, wird als Sohn der Venus und des Mars wieder geboren und eine begrenzte, bleibende Gestalt« (5, 394f.).

K. Ph. Moritz, dem Schelling auch in dieser Wiedergabe der griechischen Theogonie teilweise folgt (vgl. »Götterlehre«, S. 22–24), hebt noch eigens das auszeichnende Moment der *griechischen* Mythologie im Vergleich zu anderen Mythologien hervor: Das Überwundene wird nur – wie Schelliig sagt – »verdrungen«, aber niclit beseitigt. Die Titanen bleiben lebendig, und mehr noch: sie bleiben *ehrwürdig.* Moritz sagt: Trotz des Sieges der Olympier »bleiben die alten Gottheiten noch immer ehrwürdig, denn sie waren den neuern Göttern niclit etwa, wie das Verderbliche und Hassenswürdige dem Wohlthätigen und Guten, entgegengesetzt, sondern Macht empörte sich gegen Macht. Macht siegte über Macht, und das Besiegte selbst blieb in seinem Sturze noch groß. So wie man sich nämlich unter dem Reiche der *Titanen* und unter der Herrschaft des *Saturnus,* der seine eigenen Kinder verschlang, noch das Grenzenlose, Chaotische, Ungebildete dachte, ... so verknüpfte man doch wieder mit dieser Vorstellung von dem Ungebildeten, Umherschweifenden und Grenzenlosen, das keinem Zwange unterworfen ist, den Begriff von *Freiheit* und *Gleichheit* ... Man versetzte daher das goldene Zeitalter unter die Regierung des Saturnus« (»Götterlehre«, S. 24f.).

Schelling begreift in der zitierten Betrachtung das »Chaos«als den »ersten Grund des Daseyns«. Der »*erste*« Grund: das heißt niclit nur der früheste, sondern auch der unterste, der als solcher bleibt. Er *bleibt* in der Weise und in dem Sinn, wie das »*Daseyn*« selbst im »*Sieg*«, in der »*Überwindung*« besteht. Dieser Sachverhalt wird dadurch begreiflich, daß »Daseyn« oder – wie Schelling an anderer Stelle auch sagt – »Existenz« nichts anderes meint als *Offenbnrkeit* (vgl. das Zitat oben S. 132). Zeus *ist* der Besieger des Ungeheuren, und dieser Vorgang, durch den er sein Wesen verwirklicht, *besteht* darin, daß sich »der Himmel aufklärt«.

Ohne den »Grund« käme das »Wesen« (des Gottes) nicht zur »Existenz«. Seine Existenz beruht darin, die Überwindung eines Entgegengesetzten zu sein, das als solches, als überwundenes und Entgegengesetztes, sein »*Grund*« wird. (Vgl. dazu die Reflexion über das Verhältnis von »Wahnsinn«und »Verstand« in den »Weltaltern«, oben S. 150–153.)

Dieses Verhältnis von »Wesen«, »Grund« und »Existenz« (des Wesens) könnte man das Urschema von, Schellings ganzem Denken nennen. Die Schrift, in der es systematisch entwickelt wird, sind die »Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheits von 1809. Wir gehen darauf hier nicht ein, wir geben vielmehr nur, bevor wir uns wieder Schellings Gedanken zur Kunst selbst zuwenden, eine Äußerung wieder, in der Schelling dieses Schema mit besonderer Präzision formuliert. Sie befindet sich in einer Erwiderung, die Schelling 1812 auf eine Kritik seines früheren Freundes und Verehrers Eschenmayer an der Freiheits-Sc ft veröffentlichte. Die Äußerung gilt dem Nerv der Auseinandersetzung. Schelling wehrt sich gegen den Vorwurf, mit seinem Gedanken einer von Gott unabhängigen, selbständigen *zweiten* – widergöttlichen – Macht werde die absolute Macht des »Absoluten« in Frage gestellt. Um den Sinn seines Gedankens zu begreifen, müsse man, so erklärt Schelling, den spezifischen Sinn, in dein hier von »*Grund*« die Rede ist, begreifen. Der »Grund« ist gerade nicht die »Ursache«, sondern nur die *Unterlage«für die absolute Freiheit des Absoluten. Er dient gerade dazu, daß das Absolute seine absolute Unabhängigkeit, seine absolute Überlegenheit *beweisen* kann. Das Verhältnis von »Grund«, »Wesen« und »Existenz« (des Wesens) stellt somit das Schema einer Lösung von Schellings *Urproblem* dar, dem Problem, wie die beiden sich widersprechenden Wesens-Postulate des »Absoluten«: absolute *Freiheit* und *Bewußtheit* (»Offenbarkeit«) vereinbar sind (vgl. Schellings Bestimmung dessen, was er den »Grundwiderspruch, das Unglück in allem Seyn« nennt, 10, 101; vgl. Band 1, S. 50f., S. 158).

Schelling beruft sich in der Erwiderung an Eschenmayer zunächst darauf, daß er udas Urwesen oder die unanfängliche und absolut ewige Gottheit *vor* und *über* allem Grunde*setze; der »Grund« aber habe ein »Verhältniß« niclit zu dem »Urwesen« schlechthin, sondern nur zu dessen »*Existenz*« (seiner »Aktualisirung«). Damit sei gesagt: »Der Grund zur Existenz **kann** zu nichts weiter Grund seyn als eben zum *Existiren,* rein als solchem; nicht aber Grund von dein, *was existirt,* dem Subjekt der Existenz, welches ... zwei himmelweit ver-

schiedene Begriffesind«(8, 172). »Wollten Sie meinen wirklichen Gedanken ausdrücken, so konnten Sie nur sagen: das irrationale, für sich verstandlose Princip in Gott sey für ihn Grund, d. i. Grundlage, Bedingung, Medium der Offenbarung seines nur in sich seyenden Subjekts«(8,173). Schelling erläutert das Verhältnis von »Verstandlosem« und »Verstand« im Falle Gottes an demjenigen von Licht und Finsternis im Falle der Natur: »Das Licht, und was ihm analog ist, der Verstand ist eine, von der Finsterniß ganz unabhängige, ja eine höhere Potenz als diese ...; das Licht ist eben das seinem Begriffnach (in sich) Seyende, was *dazu* keiner andern Potenz bedarf. Aber eben darum, weil es das in-sich-Seyende ist, bedarf es, um als dieses in-sich-Seyende zu seyn, d. h. um sich als dieses zu erweisen, *thätig* zu offenbaren, des gegenwirkenden Princips der Finsterniß, welche also Grund (Grundlage, Unterlage, Bedingung) seiner Aktualisirung ist, und als Bedingung ihm als *Wirklichem*, in-Wirkung-Gesetztem, nothwendig – nicht dem Begriff, wohl aber der Zeit nach – vorangehen muß« (8, 173).

Am Natur-Prinzip des Lichts und dessen Gegenprinzip, der »Finsterniß« oder der »Schwerkraft«,hat Schelling dieses Schema eines »Grundes der Existenz« zuerst ausgesprochen, nämlich in den letzten Zeilen der nur bis zur ersten Abteilung der Naturphilosophie, der Ableitung der »Materie«, gediehenen »Darstellung meines Systems* von 1801 (4, 212). In unmittelbarer Anknüpfung an dieses *Natur*-Verhältnis kehrt das Schema wieder bei der metaphysischen Erklärung der Farbe in den Vorlesungen zur »Philosophie der Kunst«. Die »Farbe« wird hier der »höchsten Schönheit« gleichgesetzt und selber begriffen als die »absolute Indifferenziirung« der Materie und des Lichts. Schelliing erklärt das Schema dieses Verhältnisses, indem er das Licht als den »positiven Pol*der Schönheit bezeichnet und sagt: »Aber es wird offenbar und erscheint nur im Kampf gegen die Nacht, welche, als der ewige Grund alles Daseyns, selbst nicht ist, obgleich sie durch ihre beständige Gegenwirkung sich als Macht beweist« (5, 541).[71]

Der Gedanke der »Schwerkraft«, an dem Schelling zuerst den Begriff des »Grundes« geprägt hat, kehrt in der Spätzeit, zum Gleichnis verwandelt, wieder, wenn er – in den Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie von 1827 – vom Verhältnis der Plulosophie zur Natur selbst sagt: »Die Kraft des Adlers im Flug bewährt sich nicht dadurch, daß er *keinen* Zug nach der Tiefe empfmdet, sondern dadurch, daß er ihn überwindet, ja ihn selbst zum Mittel seiner Erhebung macht« (10, 177).

In der Münchener Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« von 1807 gibt Schelling auf die Frage, wie udas Wesen« die wesensnotwendige »Verwirklichung oder Darstellung seiner selbst« in Natur und Kunst erreichen kann, obwohl es doch an *sich* grenzenlos, alles Darstellen und Verwirklichen aber an sich formhaft, begrenzend ist, die Antwort: durch diesen Widerspruch selbst: »Ohne Begrenzung könnte das Grenzenlose nicht erscheinen; wäre nicht Härte, so könnte die Milde nicht seyn, und soll die Einheit fühlbar werden, so kann dieß nur durch Eigenheit, Absonderung und Widerstreit geschehen« (7, 310). Das Wesen (das »Eine«) kann als solches (als Einheit) sicli nur verwirklichen (»fühlbar werden«) auf dem Grund eines Widerstreits. Kurz zuvor sagt Schelling: Die »Natur«, die im Menschen auch »Göttliches« schafft, »wirkt in allen übrigen Produkten den bloßen Stoff und Grund desselben [des Göttlichen], welcher seyn muß, damit im Gegensatz mit ihm das Wesen als solches erscheine« (7, 308).

Im Kontext der beiden zitierten Stellen erklärt Schelling aus dein Schema von »Wesen«, »Grund«und »Existenz« (Erscheinung) des Wesens die Geschichtlichkeit der Kunst, die Abhängigkeit des jeweils Möglichen von dem jeweils Vorausgegangenen. An einer dritten Stelle zielt er mit dem gleichen Gedanken auf die »*höchste Schönheit*«, die er hier dadurch bestimmt sieht, daß »im Menschen die Seele aufgeht« (7,311). (Was dies meint, erläutern wir im Schlußteil dieses Stückes.) Hier lautet die Formulierung jenes Gedankens: »Der Geist der Natur ist nur scheinbar der Seele entgegengesetzt; an sich aber das Werkzeug ihrer Offenbarung; er wirkt zwar den Gegensatz der Dinge, aber nur damit das einige Wesen, als die höchste Milde und Versöhnung aller Kräfte, hervorgehen könne« (a.a.O.).

Diese mehrfache Wiederholung des gleichen Gedankens verdeutlicht das Prinzip des Schemas und macht zugleich dessen doppelseitige Tragweite klar: Es bezeichnet das Zentrum von Schellings Philosophie im Ganzen und es bezeichnet den Sachverhalt, in dein Schelling das Zentrum der philosophischen Bedeutung der Kunst sieht.

Wir verfehlen das Recht und den Sinn der Begegnung zwischen Philosophie und Kunst, die sich in Schellings »System des transzendentalen Idealismus« von 1800 ausspricht, wenn wir bei dem Wort »Kunst« unwillkürlich zuerst an niederländische Stilleben, an Wackenroder und die Nazarener, allenfalls an C. D. Friedrich oder aber an R. Wagner denken: Virtuosität der Natur-Illusion und Selbstbestätigung freien Bürgertums im Gemeinsinn einer Geschmackskultur, eine »Andacht«, die es in diesem Sinn von »Religion« niemals in der Kunst gegeben hat, die Landschaft als Ausdruck innerer Unendlichkeits-Sehnsucht, Kunst als Erlösung. Woran *Schelling* zuerst dachte, das lehrt der Schluß seiner Vorlesungen zur Philosophie der Kunst.

Obwohl bis dahin nur die Kernstücke des ersten Teils, das »Fragment« von 1791, erschienen waren, gibt Schelling ein Bild von Goetlies Faust-Dichtung im Ganzen, das bis zu wörtlicher Übereinstimmung die Selbstdeutung der Dichtuiig am Schluß des zweiten Teils antizipiert. Wir zitieren die hauptsächlichen Partien daraus, zunächst noch ohne Kommentar, als Beleg für das bisher Gesagte. Nur eine Vorbemerkung zur Stellung dieser Erwähnung von Goetlies Faust im Gang der Vorlesungen: Sie bildet den Ubergang von der Tragödie zur Komödie. Schelling sieht das *rein* Tragische auf die mythische Welt der Griechen beschränkt, während er alle große »tragische« Dichtung der christlichen Zeit durch eine »Mischung« mit »komischen« Elementen gekennzeichnet sieht. Schelling spricht vom »Faust« *nach* der Behandlung der Trauerspiele von Shakespeare und Calderon und *bevor* er, ohne aber noch auf ein bestimmtes Werk einzugehen, auf die »Komödien«-Dichtung der Neuzeit weist und schließlich mit der Nennung von »Musik, Gesang und Tanz« *im Drama* die Vorlesung beschließt.

»Im Ubergang von der Tragödie der Neueren zur Komödie ist es ohne Zweifel am schicklichsten, des größten Gedichts der Deutschen, des *Faust* von Goethe, zu erwähnen. Es ist aber schwer, das Urtheil über den Geist des Ganzen aus dem, was wir davon besitzen, überzeugend genug zu begründen. So möchte der gewöhnlichen Ansicht davon die Behauptung sehr auffallend seyn, daß dieses Gedicht seiner Intention nach bei weitem mehr aristophanisch als tragisch ist.

Ich begnüge mich daher, den allgemeinsten Gesichtspunkt für dieses Gedicht, soweit ich ihn einzusehen glaube, anzugeben.

Es gibt nicht nur ein Schicksal für das Handeln; auch dem *Wissen* des Individuums als Individuum steht das An-sich des Universums und der Natur als eine unüberwindliche Nothwendigkeit vor. Des Unendlichen als Unendlichen kann nicht das Subjekt als Subjekt genießen, welches doch ein notliwendiger Hang desselben ist. Hier also ein ewiger Widerspruch ... Die aufgehobene Harmonie kann sich hier nach zwei Seiten ausdrücken, und der Streit einen gedoppelten Ausweg suchen. Der Ausgangspunkt ist der unbefriedigte Durst, das Innere der Dinge zu schauen und als Subjekt zu genießen, und die erste Richtung die, die unersättliclie Begier außer dem Ziel und Maß der Vernunft durch Schwärmerei zu stillen, wie es in der Stelle des Faust ausgesprochen ist:

> Verachte nur Vernunft und Wissenschaft,
> Des Menschen allerhöchste Kraft,
> Laß nur in Blend- und Zauberwerken
> Dich von dem Lügengeist bestärken,
> So hab' ich dich schon unbedingt.

Der andere Ausweg unbefriedigten Strebens des Geistes ist der, sich in die Welt zu stiirzen, der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen. Auch in dieser Richtung ist der Ausweg entschieden; auch hier nämlich ist es ewig unmöglich, als Endliches des Unendlichen theilhaftig zu werden; welches in den Worten ausgesprochen ist:

> Ihm hat das Schicksal einen Geist gegeben,
> Der ungebändigt immer vorwärts dringt,
> Und dessen iibereiltes Streben
> Der Erde Freuden überspringt.
> Den schlepp' ich durch das wilde Leben,
> Durch flache Unbedeutenheit,
> Und seiner Unersättlichkeit
> Soll Speis' und Trank vor gier'gen Lippen schweben,
> Er wird Erquickung sich umsonst erflehn.

In Goethes Faust sind diese beiden Richtungen dargestellt oder vielmehr unmittelbar vereinigt, so daß aus der einen zugleich die andere entspringt.

Des Dramatischen wegen mußte das Übergewicht auf die andere

Richtung, die Begegnung eines solchen Geistes mit der Welt gelegt werden. Soweit wir das Gedicht übersehen, erkennen wir deutlich, daß Faust in dieser Richtung durch das höchste Tragische gehen soll.

Aber die heitere Anlage des Ganzen schon im ersten Wurf, die Wahrheit des mißleiteten Bestrebens, die Ächtheit des Verlangens nach dem höchsten Leben läßt schon erwarten, daß der Widerstreit sich in einer höheren Instanz *lösen* werde, und Faust in höhere Sphären erhoben vollendet werde.

In diesem Betracht hat dieses Gedicht, so fremd dieß scheinen möge, eine wahrhaft Dantesche Bedeutung, obgleich es weit mehr Komödie und mehr in poetischem Sinn göttlich ist, als das Werk des Dante.

Das wilde Leben, in welches sicli Faust stürzt, wird für ihn nach einer nothwendigen Folge zur Hölle. Die erste Reinigung von Qualen des Wissens und der falschen Imagination wird nach der heiteren Absicht des Ganzen in einer Einweihung in die Principien der Teufelei, als der eigentlichen Grundlage der besonnenen Ansicht der Welt, bestehen müssen, wie die Vollendung darin, daß er durch Erhebung über sich selbst und das Unwesentliche das Wesentliche schaut und genießen lernt« (5, 731–733).

Schlußteil: Der ethische Aspekt der Kunst

Aus dem Schema von »Wesen«, »Grund« und »Existenz« wird der Manifestationscharakterder Kunst, ihre Fähigkeit, das »absolut Nichtobjektive« »zum Bewußtseyn hervorzurufen« (3, 624), erst zureichend begreiflich. Durch die Kunst wird iin Leiden das Leidenslose offenbar: Durch die Kunst gelangt an dem »Grund«das »Wesen« zur »Existenz«. Was die Kunst nach Schelling bewirkt, das ist die Verfassung der Offenbarkeit des in Wahrheit Seienden, das absolute Selbst*bewußtsein*. Dieser Zustand der Wahrheit kommt aber nur zustande durch den Prozeß – richtiger: als der Prozeß – eines *Heraustretens* aus der Unwahrheit. Wahrheit ist hier kein »an sich«bestehender Dauerzustand, sondern ein Vorgang; und sie ist an die Unwahrheit als ihr Gegenteil gebunden. Der Vorgang ihres Auftretens ist ein Umschlagsprozeß.

Beides, die Bewegung überhaupt und die Art der Bewegung als eines Umschlags, ist die Sache des Menschen. Was das Seiende seinem Wesen nach ist, kommt zum Bewußtsein (und damit zu seiner **Existenz**), indem im Menschen »alle Kräfte seines Gemüths in Bewegung gesetzt werden, um den die ganze intellektuelle Existenz bedrohenden Widerspruch aufzulösen« (3,621; s. oben S. 57f. und 226).

Schelling spricht, wie wir sahen, hier dem Kunstbetrachter dasselbe zu, was er bei der Behandlung der Werkentstehung vom Genie gesagt hat: der »Trieb« zum Werk gehe aus einem »Widerspruch« hervor, der »den ganzen Menschen mit allen seinen Kräften in Bewegung setzte, »der *das* Letzte in *ihm*, die Wurzel seines ganzen Daseyns, angreift«(3,616). Und wir sahen, daß er mit denselben Worten – aclit Jahre später, in der Münchener Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« – auch den nach seiner Meinung höchsten Inhalt der Kunst, die »wahrhaft und im erhabenen Sinn tragischen Zustände«,kennzeichnet, »wie sie uns das Trauerspiel des Altertums vor Augen stellt«: Fälle, »wo der Mensch sich nicht durch bloße Naturkräfte, sondern durch sittliche Mächte bekämpft und in der Wurzel seines Lebens angegriffen fühlt« (7, 313).

Was schon von den Analogien mit dem »Genie«zu sagen war, das gilt auch hier: die Analogie im Prinzipiellen ist nicht mit einer Wiederholung im Einzelnen zu verwechseln. So wenig wie der Betrachter den Prozeß der Werkentstehung wiederholt,so wenig wiederholt er (und so wenig wiederholt der Künstler) das Verbrechen eines »unverschuldeten Irrthums« oder die »Empörung« aus »tiefgefühltem Unrecht« (a.a.O.). Die für den Betrachter mit dem »Schrecken« und dem »Jammer«verbundene Erkenntnis des tragischen Schicksals macht gerade den konstitutiven Unterschied zu der Wirklichkeit dieses Schicksals aus. (Nicht umsonst sind die »Helden«der Tragödie Könige und andere von der normalen Welt geschiedene Personen. Das Betroffensein durch das, was dem Ödipus widerfährt und was sich an diesem Vorgang zeigt, hat schlechterdings nichts mit einer »Identifikation« des Ziischauers mit der Person des Helden zu tun.) Und gerade darum, weil der »normale« Mensch die Wirklichkeit nicht durchschaut, ist der Künstler notwendig (sei es der als göttlich verehrte Dichter, sei es der als bloßer Technites verachtete Bildhauer), der für die anderen Menschen das Nahe und das Ferne überhaupt erst erkennbar macht. Alle Drei: der »Held«der Dichtung (das »Sujet« des Werkes), der Dichter (oder Künstler), der Betrachter (der »Zuschauer«, der Leser oder

Hörer, der iii Tempel, Schloß und Kirche Stehende und Gehende) geliöreii jeder an seinem Ort im Werk zusammen. Sie bringen miteinander dessen eigenes Dastehen zustande. Dabei ist, auf der Grundlage des je verschiedenen Ortes, *eines* nun in der Tat allen Dreien gemeinsam: im Umschlag des Endliclieii das Unendliche zum Bewußtsein zu bringen. Das gilt auch von den Stilleben Chardins oder einem Lied von Schubert. Das Auszeichnende des tragischen Dramas liegt nur darin, daß hier der sonst verborgen stattfindende Vorgang der »ästhetischen Anschauung« das ausdrückliche *Thema* ist. Der »Held der Tragödie« *verkörpert* die Grundsituation aller Kunst.

1. Dieser Sachverhalt kommt in der zitierten Äußerung Schellings über Goethes Faust-Dichtung deutlich zur Sprache. Was hier als der Ausgangspunkt dieser Dichtung bezeichnet wird: »es gibt nicht nur ein Schicksal für das Handeln; auch dem *Wissen* des Individuums als Individuum steht das An-sich des Universums und der Natur als eine unüberwindliche Nothwendigkeit vor« (5, 731), das entspricht *unmittelbar* der Forderung, daß »das absolut Identische*»zum Bewußtseyn hervorgerufen und verstanden werden soll«, die Schelling als die »Bedingung des Verstehens der ganzen Philosophie« bezeiclmet (3, 624).

Das fundamentale Problem ist der Grundwiderspriich, in dem diese Grundforderung nach *Bewußtheit,* also Objektivität, zu der Grundverfassung des »absolut Identischen«, nämlich das *»absolut Nicktobjektive«* zu sein, steht. (Diesen »Grundwiderspruch« – an Hand von Schellings eigener, in der Erlanger Zeit um 1821 entworfener, Deutung seiner Jenaer Philosophie – zu erläutern und als den *Grund* seines Interesses an der Kunst aufzuzeigen, war die Aufgabe, die wir uns im ersten Band dieser Untersuchung gesetzt hatten.) In diesem Widerspruch sieht Schelling den Ausgangspunkt der Faust-Dichtung. Bei seiner Kennzeichnung formuliert er ihn so, daß die Möglichkeit der Lösung schon mit angedeutet wird: »Des Unendlichen als Uiiendlichen kam nicht das Subjekt als Subjekt genießen, welches doch ein nothwendiger Hang desselben ist. Hier also ein ewiger Widerspruch« (5, 731).

Die Möglichkeit der Lösiing ist in der Art, wie Schelling den *Grund* der Schwierigkeit formuliert, angedeutet: Das Bestreben, das Unendliche *als solches* zu »genießen« (das Bestreben also, das auf eine »unendliche Befriedigung« ausgeht), ist unmöglich fiir das »Subjekt *als Subjekt*«. Dem Menschen *als Subjekt* kann das Unendliche immer niir *als Objekt* und damit eben nicht *als das Unendliche* zu eigen werden.

Dieser Gedanke wird in seiner höchsten Klarheit und Bestimmtheit von Schelling in dem Erlanger Vortrag »Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft« von 1821 entwickelt (den wir hier schon wiederholt erwähnt haben, s. oben S. 83–86 und 159). Wir geben hier den (auf den Seiten 9, 225–229 befindlichen) Schlüsselpunkt der Argumentation kurz wieder[72].

Thema des Ganzen ist die Rage: wie kann *dar Absolute* (das Schelling hier als »ewige Freiheit« bezeichnet) *gewußt* werden. Aucli an dieser Stelle liegt der Ernst der Frage für Schelling darin, daß das *Wissen* zum *Wesen* des Absoluten gehört, also alle Versuche, in »Ahnung« und »Glauben«,bloßes Gefühl oder bloße Hypothesen auszuweichen, alle irrationalistisclien Ausflüclite also, apriori ausgeschlossen sind (s. besonders 9, 222 und g, 228). Zwischen dein Absolut& als *»ewiger Freiheit«* und der, in dieser Verfassung selbst begründeten, Notwendigkeit des *Wissens* besteht nun aber ein Widerspruch, den Schelling hier so formuliert: »Es ist ein Widerspruch darin, daß die ewige Freiheit erkannt werden soll. Sie ist absolutes Subjekt = Urstand; wie kann sie denn Gegenstand werden? Unmöglich kann sie es werden *als* absolutes Subjekt, denn als solches steht sie zu nichts in gegenständlichein Verhältniß; es ist das absolut Urständliche, dem nichts etwas anhaben kann, insofern das eigentlich Transscendente« (9,225).

Die mit dem einschränkenden »als« suggerierte Hoffnung, daß es dodi noch eine positive Antwort gibt, wird zunächst enttäuscht. Zwar *muß* die aewige Freiheits nicht Subjekt bleiben, sie kann – eben weil sie absolute Freiheit ist – auch Objekt werden. (Könnte sie das nicht, so wäre dieses Niclitkönnen ja eine Einschränkung der Freiheit, des Alles-sein-könnens; vgl. 9, 219.) Und das *ist* sie in der Weise, wie wir, die Menschen, handelnd und erkennend mit Gegenständen umgehen, in der Tat auch. Doch in dieser Vergegenständlichung erkennen wir sie eben auch nicht mehr in ihrer wahren, der aurständlichen« Verfassung. »Wenn nun jene ewige Freiheit als absolutes Subjekt niclit gegenständlich ist, so kommt es darauf an, daß sie

Objekt, gegenständlich *werde.* Dieß ist aber wohl möglich. Denn da sie *absolute* Freiheit [ist], d. h. Freiheit, auch nicht Freiheit (nicht Subjekt) zu seyn, so *kann* sie als Subjekt heraustreten. *Als* Objekt ist sie dann freilich zu wissen, wir sehen sie in allen ihren Gestalten, aber nicht *als* die ewige Freiheit, nicht *als* Subjekt, nicht *wie sie an sich* ist« (9, 225).

Die – vorläufige – Folgerung aus beiden Überlegungen: »Es scheint also, daß sie überall und auf keine Weise zu erkennen sey. Als absolutes Subjekt ist sie über aller Erkenntniß, als Objekt ist sie nicht in ihrem An-sich« (9, 226). Doch hier, wo sich die Aporie als endgültig zu erweisen scheint, ist in Wahrheit die Schwelle zur endgültigen Lösung gewonnen. Man muß nämlich nur die *beiden* der genannten Überlegungen zusammenhalten. Schelling sagt: »Auf Eine Art könnte dennoch das absolute Subjekt *als* solches erkannt werden. Nämlich dann, wenn es aus dem Objekt wiederhergestellt würde zum Subjekt. Denn dann ist es nicht mehr *bloß* Subjekt, und doch auch nicht so Objekt, daß es darüber als Subjekt verloren wäre, sondern es ist als Objekt Subjekt und als Subjekt Objekt, ohne darum zwei zu seyn, *als* das Erkannte das Erkennende und *als* das Erkennende das Erkannte« (a.a.O.).

Die Möglichkeit zur Lösung liegt also im Gedanken der »*Wiederherstellung*« des Subjektiven aus dem Objektiven, oder, wie Schelling im Fortgang sagt, in der »Umwandlung aus Objekt in Subjekte. In diesem (dritten) Moment wird die »ewige Freiheit«, die in der bloßen Subjektivität die »ruhende« Erkenntnis, in der bloßen Objektivität (in der Verhüllung also) die »in der Bewegung sich suchende, nirgends ruhende« ist, »*die verwirklichten* Erkenntnis (9, 226f.).

Diese Überlegung bleibt aber im Bereich des bloß Möglichen, sie bleibt *bloße* »Spekulation«, wenn sie nicht auf den *Ort* eigens achtet, an dem es wirkliche Erkenntnis gibt: den Menschen. So spitzt sich fiir Schelling die generelle Frage: wie kann das absolute Subjekt *überhaupt* gewußt werden? zu der konkreten zu: »wie können *wir* jenes absolute Subjekt, die ewige Freiheit wissen?« (9, 225).

Damit briclit nun nochmals eine Aporie auf. Eine Erkenntnis der absoluten Subjektivität als solcher (eine Erkenntnis des »Urständlichen« als solchen) ist nur denkbar als dessen eigene *Selbsterkenntnis.* Wenn man nun also auch auf Grund des Gedankens der »Wiederherstellung« und »Umwandlung« sagen könnte: »hier (am Ende) ist die ewige Freiheit als absolutes Subjekt erkennbar«, so muß man gleich hinzufügen: »Ja, aber *nur für sich selbst.* Die ewige Freiheit kann daher überliaupt nur sich selbst erkennen; es gibt überhaupt keine Erkenntniß von ihr, als in welcher *dasselbe dasselbe* erkennt« (9, 227). Und das bedeutet fiir die entscheidende, die konkrete Frage: »Für den Menschen scheint es keine Erkenntniß der ewigen Freiheit zu geben« (a.a.O.).

Mit dieser neuen Aporie ist aber wiederum schon die Lösung angedeutet. Eine wirkliche Erkenntnis der absoluten Subjektivität, eine Selbsterkenntnis des Absoluten *durch den Menschen*, könnte zustandekommen, »wenn jenes Selbsterkennen der ewigen Freiheit *unser Bewußtseyn*, also umgekehrt *unser Bewußtseyn ein Selbsterkennen der ewigen Freiheit* wäre. Oder, da dieses Selbsterkennen auf der Umwendung aus dem Objektiven ins Subjektive beruht, wenn jene Umwendung *in uns* geschähe, d. h. wenn wir selbst die aus dem Objekt ins Subjekt wiederhergestellte ewige Freiheit wären« (a.a.O.).

Damit ist das Entscheidende ausgesprochen und die Frage ist nur noch, was dieser »mysthisch« klingende Gedanke selbst konkret bedeutet. (Daß er befremdlich klingt, gibt Schelling selbst zu, wem er sagt: »Vor diesem Gedanken dürfen wir nicht erschrecken«, a.a.O.)

Daß die genannte *Umwandlung* »in uns« geschehen soll, das meint: *wir* müssen das Subjekt aus dem Objekt *wiederherstellen.* Wenn aber die unwahre, wenn auch unvermeidliche, Ansicht des absoluten Subjekts *als Objekt* darin gründet, daß *wir* Subjekt – nämlich Subjekt des Handelns und Erkennens – sind, dann kann jene Wiederherstellung des Erkenntnis*themas* nur in einer Umwandlung *von uns selbst* als den Erkenntnisvollziehern beruhen, in einer solchen Umwandlung nämlich, daß wir unsere Stellung als Erkenntnis-Subjekt aufgeben. *Wogegen* sich die Uniwandlung richten muß, *was* umgewandelt werden muß, das ist der Sachverhalt, daß im Falle des »objektiven«Wissens »immer *ich* das Setzende der Wissenschaft und des Princips« bin (9, 228). *Worauf* die Umwandlung zielt, das sagt Schelling in einem Satz, den man als den Hauptsatz dieses ganzen Vortrags über die Natur der Philosophie als Wissenschaft ansehen kann: »Aber in der Philosophie gilt es, sich zu erheben über alles Wissen, das bloß *von mir* ausgeht« (a.a.O.).

Schelling erläutert diesen Satz mit einem Gedanken, den wir schon von einer späteren Äußerung – aus der »Philosophie der Offenbarung« und innerhalb einer Erläuterung des Begriffs der »Offenbarung« – her kennen (s. S. 96f.). Mit dem Wissen, das bloß »von mir ausgeht«, ist nicht etwa das Pseudowissen bloßer Einbildungen gemeint, sondern dasjenige Wissen, das Kant als das *objektive* Wissen am Beispiel der Naturwissenschaft begründet hat, dasjenige Wissen, dessen Wahrheitskriterium das Bewußtsein der *Notwendigkeit* der jeweiligen Erkenntnisinhalte ist. Und das wiederum besteht in der Rückbeziehung und Einordnung des »Gegebenen« in das – vom erkennenden Subjekt – je schon *Vorgegebene«.»Wissen« heißt hier: Unbekanntes bekannt machen, indem es auf schon Bekanntes zurückgeführt, aus schon Bekanntem abgeleitet wird. Mit dem Wissen, das »bloß von mir ausgeht«, ist der seinem *Wesen* nach (fiir die historischen ebenso wie für die Natur-Wissenschaften maßgebende) *mathematische* Begriff von Wissen gemeint. Schelling nennt ihn den »demonstrativen«.

Die Frage, wie denn nun jene Abwendung von einem Wissen, das bloß von mir ausgeht, beschaffen ist, was da »zu thun« ist, wovon man überhaupt »ausgehen«soll, beantwortet Schelling so: »Hier muß denn ausgesprochen werden, was die meisten hindert, auch nur in die Philosophie hineinzukommen: es ist die Vorstellung, daß sie hier mit einer demonstrativen Wissenschaft zu thun haben, die gleich zuerst von einem Gewußten ausgeht, um von diesem zu anderem Gewußten, von diesem wieder zu anderem usf. zu gelangen. Aber Philosophie ist nicht demonstrative Wissenschaft, Philosophie ist, um es mit Einem Wort auszusprechen, *freie Geistesthat*; ihr erster Schritt ist nicht ein Wissen, sondern vielmehr ausdrücklich ein Nichtwissen, ein Aufgeben alles *Wissens* für den Menschen. So lang Er noch wissen will, wird ihm jenes absolute Subjekt zum Objekt werden, und er wird es eben darum nicht an sich erkennen. Indem er sagt: ich, als ich, kann nicht wissen, ich – *will* nicht wissen, indem Er sich des Wissens begibt, macht er Raum für das, was das Wissen ist, nämlich fiir das absolute Subjekt ... in diesem Akt, da er sich selbst bescheidet, nicht zu wissen, setzt er eben das absolute Subjekt *als* das Wissen ein. In dem Akt dieses Einsetzens werde ich nun freilich seiner inne als des Überschwänglichen. Dieses Innewerden könnte man wohl auch ein Wissen nennen. Aber es muß gleich hinzugesetzt werden: es ist ein Wissen, das in Ansehung meiner vielmehr ein Nichtwissen ist. Jenes absolute Subjekt ist nur da, sofern ich es nicht zum Gegenstand mache, d. h. nicht weiß, mich des Wissens begebe; sowie aber dieses Nichtwissen sich wieder aufrichten will zum Wissen, verscliwindet es wieder, denn es *kann* nicht Objekt seyn« (9, 228f.).

Den letzten Satz dieser Stelle kann man, um jedes Mißverständnis des *hier* gemeinten »Nichtwissens«auszuschließen, so verdeutlichen, daß inan sagt: Das ausdrückliche (willentliche) »Nichtwissen« (Nicht-von-mir-ausgellen-wollen) ist gerade das eigentliche Wissen (das Sich-selbst-wissen-lassen des »absoluten Subjekts«), während das vermeintliche Wissen (das zum-Gegenstand-machen) dem zuhöchst zu Wissenden gegenüber gerade das eigentliche Nichtwissen ist. Daß gleichwohl auch in jenem »nichtwissenden Wissen« die Form der Gewißheits-Verbindlichkeit gewahrt bleibt, gründet in dem mit der »Wiederherstellung« gewahrten Bezug zur Objcktivität.

Was Schelling hier in seiner prinzipiellen metaphysischen Bedeutung expliziert, ist der Sache nach dasselbe, was er um 1802 und im Anschluß an Schiller als das Phänomen der *Schönheit* erklärt hat (s. oben S. 242f.). Die hier geforderte »Umwandlung«, durch die das absolut Subjektive aus dem Objektiven wiederhergestellt wird, hat er damals als den Übergang vom Wissen des Bedingten, d. h. dem Begreifen des einen aus dem anderen, zum Wissen des Unbedingten, d. h. der Erkenntnis jeder einzelnen Erscheinung in ihrer Unabhängigkeit, erklärt. Er sagte, daß »das gemeine Wissen ... nach vergeblichem Bestreben, das Chaos von Erscheinungen in der Natur und der Geschichte mit dem Verstand auszuschöpfen, zu dem Entschluß übergeht, ›das *Unbegreifliche* selbst‹ ... zum Princip zu machen« (5, 466). Und diesen Übergang nannte er: »den ersten Scluitt zur Philosophie oder wenigstens zur ästhetischen Anschauung der Weltu (a.a.O.).

Daß Schelling diese *konkrete* Ansicht von dem Unterschied zwischen einem unwahren (nur Objekte, d. h. nur das Unfreie erkennenden) und einem wahren (die Freiheit als Seinsverfassung alles Seienden erkennenden) Wissen von 1802 später, 1821, im entscheidenden Punkt nicht verlassen, sondern nur noch eigens begründet hat, das lehrt die Erklärung, mit der Schelling den Gedanken der »Umwandlung« in dem Erlanger Vortrag erläutert. Es ist die Erklärung, die wir bereits

bei der Erläuterung von Schellings Berufung auf den antiken »Enthusiasmus«-Begriff in seiner Bestimmung des »Genies« herangezogen haben (s. oben S. 83–86). Für jenes »ganzeigenthümliche Verhältniß«, »daß das absolute Subjekt nur da ist, sofern ich es nicht zum Gegenstand mache«, möchte Schelling ndie Bezeichnung *Ektase* gebrauchen«: »Nämlich unser Ich wird *außer* sich, d. h. außer seiner Stelle, gesetzt. Seine Stelle ist die, Subjekt zu seyn. Nun kann es aber gegen das absolute Subjekt nicht Subjekt seyn, denn dieses kann sich nicht als Objekt verhalten. Also es muß den *Ort* verlassen, es muß außer sich gesetzt werden, als ein gar niclit mehr Daseyendes. Nur in dieser Selbstaufgegebenheit kann ihm das absolute Subjekt aufgehen ...« Und hier – bevor er noch die von *ihm* gemeinte *Art* von »Ekstase« als einer »heilsamen«, weil sie den Menschen von der uihm nicht gebührenden Stelle« »entfernt« oder »entsetzt«, und damit uzur Besinnung führt«, von einer *anderen,* heillosen, die ihn zur Sinnlosigkeit führt, abhebt – weist er zur endgültigen Konkretisierung des Gemeinten wiederum auf Plato: n.. . in der Selbstaiifgegebenheit, wie wir sie auch in dem *Erstaunen* erblicken. Dieses ist etwa der sanftere Ausdruck, dessen sich der milde Platon bedient, wenn er sagt: ›Vor allem ist dieß der Affekt des Philosophen – das Erstaunen, τὸ θαυμάξειν, und hinzusetzt: denn es *gibt* keinen anderen Anfang der Philosophie als das Erstaunen‹[Theaet. 155 d]« (9, 229 f.).

Wir kehren zu dem Beispiel zurück, von dem wir in diesem Schlußteil mit der Frage nach der Stellung des *Menschen* ausgegangen sind, Schellings Äußerung über Goethes »Faust« am Schluß seiner Vorlesungen zur Philosophie der Kunst. Schelling sah die Grundlage dieses Dramas in dem »ewigen Widerspruche, daß der Mensch den »nothwendigen Hangu hat, »des Unendlichen als Unendlichen zu genießen«, dem aber die andere und »unüberwindliche Nothwendigkeit« »vorsteht«, daß er das *»als Subjekts* nicht kann. Wir sehen nun, inwiefern schon in dieser Formulierung der Not ihre Lösung angedeutet ist: Der notwendige Hang wäre dann erfüllbar, wenn der Mensch seine Stellung als Subjekt aufgäbe. Eben das sagt Schelling von der – für ihn damals nur, »nach der heiteren Absicht des Ganzen«, vermutbaren – »Vollendung« der Dichtung: »Die erste Reinigung von den Qualen des Wissens und der falschen Imagination wird... in einer Einweihung in die Principien der Teufelei, als der eigentlichen Grundlage der besonnenen Ansicht der Welt, bestehen müssen, wie die Vollendung darin, daß er durch Erhebung über sich selbst und das Unwesentliche das Wesentliche schaut und genießen lernt*(8,733, vgl. oben S. 262).

Dieser Äußerung über den *»Helden«* einer Dichtung stellen wir eine Äußerung über das Verhältnis des Menschen *zur* Kunst (des kunstschaffenden wie des kunstbetrachtenden) an die Seite, die sich in der Münchener Rede »Über das Verhältniß der bildenden Künste zur Nature findet, also aus denselben Jahren stanimt, in denen auch die »Untersuchungen über das Wesen der nienschlichen Freiheit« entstanden sind. Schelling nennt die Verfassung, in der der »Geist« (der »Wille«) des Menschen nicht sich will, sondern gerade in *dem,* was *nicht* er selbst ist, den »Geist« und das »Leben« sieht, die *»Seele«,* und er sagt: diese sei nim Menschen nicht das Princip der Individualität, sondern das, wodurch er sich über alle Selbstheit erhebt, wodurch er der Aufopferung seiner selbst, uneigennütziger Liebe, und, was das Höchste ist, der Betrachtung und Erkenntniß des Wesens der Dinge, eben damit der Kunst, fähig wird« (7, 312).

Wir können nun über Schellings Bestimmung des Grundcharakters der Kunst als *Schönheit* und dieser als der »endlichen Darstellung des Unendlichen«ziisammenfassendsagen, daß damit das Gegenteil einer Subjektivierung von Wahrheit und Moral gemeint ist. Der Anblick der Schönheit besteht nicht darin, daß an die Stelle der »objektiven Wirklichkeit« ein – allenfalls überindividuelles, allen Menschen zumutbares, aber gleichwohl subjektives – *Gefühl* tritt, sondern darin, daß der Mensch gerade seine Steilung als das der Natur die Gesetze vorschreibende Subjekt aufgibt.

Diese »Umwandlung« ist aucli mehr und wesenhaft anderes als eine für die Wahrheit lediglich empfänglich machende »Gemütsstimmunga; sie ist vielmehr mit sachhaltiger Erkenntnis verbunden. Denn in ihr wird das, was in den *»Dingen«* den »Geist« und das »Leben« ausmacht, wiederhergestellt. Die Umwandlung des *Menschen* ist zugleich ein *»Hervortreten«* des *»Wesens der Dinget.* Die Ekstasis des Menschen entspricht der Epiphanie des »Absoluten«. Beides gehört so zusammen wie das Staunen und das Wunder.

2. Zwei Zeugnisse sollen zum Abschluß diesen Sacliverhalt nochmals am Phänomen der Kunst erläutern. Sie stammen aus der bilden-

den Kunst, um damit die *Gültigkeit* dessen, was unter dein Begriffder »erhabenen« Schönheit bis jetzt nur am Beispiel des Dramas gezeigt worden war, zu verdeutlichen. Das erste sind Äußerungen aus Schellings Freundeskreis über die Sixtinische Madonna, das andere ist noch einmal eine Stelle aus Winckelmanns Beschreibung des Apoll von Belvedere.

Im Spätsommer 1798, nach der Berufnng nach Jena und vor dem Beginn seiner ersten Vorlesung, hielt Schelling sich sechs Wochen lang in *Dresden* auf. Zur gleichen Zeit waren die beiden Briider Schlegel und Caroline dort, zu kürzeren Besuchen kam wiederholt aus Freiberg Novalis, und während der letzten Tage von Schellings Aufenthalt war aucli Fichte in dem Kreis. Der Ort der Zusammenkünfte war die Gemäldegalerie. »Die Brüder Schlegel hielten nach dem Bericht Dora Stocks an Charlotte Schiller die ganze Galerie besetzt und verbrachten hier zusammen mit Schelling und Gries fast jeden Vormittag, wo sie Notizen aufnahmen, ihre Theorien entwickelten und auch Fichte in die Geheimnisse der Kunst einzuweihen suchten« (Ernst Behler, im Nachwort zu der Neuausgabe des »Athenaeum«, 1960, Band 3, S. 40)[73]. Aus diesen Zusammenkünften ist das von A. W. Schlegel 1799, im zweiten Band des »Athenaeum«, veröffentlichte »Gespräch«»Die Gemählde« hervorgegangen.

Scheliing schreibt am 20. September 1798, nach mehr als einem Monat dieses Aufenthaltes, an den Vater: »Ich habe alles, was in Dresden merkwürdig ist – die Galerie, wo die göttlichen Gemälde der Raphaels und Correggios aufbewahrt sind, die Antikensammlung, wo noch in lebendigen Statuen die alte Welt fortlebt – ich habe die ganze weite und herrliche Gegend um Dresden, die zahllosen fruchtbaren Thäler, die Felsgründe bis an die böhmische Grenze verfolgt – dieß alles und noch vieles andere gesehen und dabei doch noch so gearbeitet, daß ich wolilbeschlagen nach Jena kommen werde ... Ich sage Ihnen nur mit wenigen Worten, daß ich hier glücklicher, als ich es in langer Zeit nicht mehr gewohnt war, gelebt habe. Die hier angehäuften Schätze der Kunst und Wissenschaft – die Reize einer außerordentlich mannigfaltigen Natur, herrlicher Umgang mit braven und frohen Menschen – dieß alles hat mich keinen Augenblick verdrießlich werden lassen, als jetzt, da leider! die Stunde des Abschieds bald schlagen wird. Ich werde den 1. October von luer nach Jena

reisen und den 3. oder 4. dort sein. Den 29. ist der Anfang meiner Vorlesungen über Naturphilosophie«(Plitt I, S. 240).

Daß Schelliig mit den »göttlichen Werken« Raffaels im besonderen dasjenige Werk gemeint hat, dessen hödister Ruhm durch diesen Freundeskreis begründet worden ist, wird man annehmen dürfen. Auch die betont an den Schluß gestellte Nennung der »Madonna mit dem Kinde« in seiner Aufzählung Raffaelischer Werke als Beispiele der »vollkommensten symbolischen Darstellnngu in der Philosophie der Kunst (5, 555; vgl. oben S. 191) läßt vermuten, daß er dabei in erster Linie an das Dresdner Bild gedacht hat.

Novalis spielt auf dieses Werk an, wenn er in einem aus Freiberg nach Dresden gerichteten Brief an *Caroline* schreibt: »Die Madonna erhalte Sie gesund und bescliiitze unsere Freundschaft«(im September 1798, zit. n. M. Putscher, vgl. Anm. 73, S. 289). Der norwegische Geologe *Heinrich Steffens,* der in Jena Scheliiigs erster Anhänger geworden war (und später sein treuester Freund wurde), schreibt am 28. Juli 1799 – zur gleichen Zeit also, wo Schelling in Jena sein »System des transzendentalen Idealismus«vortrug – von seiner ersten Begegnung mit dem Bild an *Caroline:* »... *In* der italienischen Sammlung sah ich bloß die Madoma – bei Gott! nichts als die Madonna, die der Inspector mir, weil ich mich so lange bei der Holbeinschen aufhielt, bald zeigte. So wirkte nodi nie ein Bild auf mich. Sie sahen mich an, sie sehen mich noch an, sie stehen dicht vor mir, die großen, hellen, blauen Augen, die eine Unendlichkeit abspiegeln. Alles was ich je gefühlt und geahndet hatte, alle die unbestimmten Bilder, die, eingehüllt in trüben Nebel, meiner Seele vorschwebten, das ganze bunte Gewimmel meines inneren Lebens strahlte mir verherrlicht aus diesen Augen entgegenu (Plitt I, S. 270).

Gewiß wird man bei Steffens eine Einstellung fmden, die »romantischer«, mehr selbstbezogen ist als diejenige Sclielliigs. Doch bezeugt dieser Bericht an Scheliings spätere Frau das allgemeine Interesse, das damals und an diesem Ort, in Dresden, für Raffael und die Malerei überhaupt erwacht war. Daß der Naturforscher bei all seiner Sensibilität auch strenger auf die Sache sah als viele der damaligen Kunstenthusiasten, beweist eine grimmige Bemerkung aus seiner späteren Erinnerung an jenen ersten Galeriebesuch. Er verurteilt den »erlogenen Enthusiasmus«, den er bei jedem seiner Besuche, die er von Freiberg

aus in Dresden machte, »auf eine bedenkliche Weise« zunehmen sah: »Ich lernte junge Dichter kennen, die alle Schulen zu nennen wußten, die sich die Kunstausdrücke, welche bei der Beurtheilung der Bilder benutzt wurden, wohl gemerkt hatten; die, von einem Bilde zum andern eilend, wohl auch vor irgend einem berühmten Gemälde stehen blieben und in Entzücken geriethen. Gewöhnlich aber betrachteten sie dann nicht das Bild, das vor ihnen war, vielmelir ein eigenes Afterbild der Phantasie, welches sie sich schufen. Selbst vor dem Bilde stehend, sahen sie über dieses weg, und das Afterbild, welches ihnen vorgaukelte, gestaltete sich dann als ein Sonett. Es waren nicht die Philosophen dein, die auf eine solche Weise über die Gegenstände weg eine Welt bauten; das schlechte a priori war eben so sehr in der Dichterwelt zu Hause. In der That, es giebt wenige Menschen, die an den Gegenständen, als solchen, eine Freude haben, die, sich ihnen hinzugeben, mit ihnen zu leben, und im reinen und reinigenden Sinne zu wollen und zu denken vermögen. (Steffens, Was ich erlebte, Band 4, 1841, S. 242f.).

Vor diesem Hintergrund wird man der Schilderung, in der er hier, Jahrzehnte nach jenem ersten Besuch in Dresden, noch einmal den Augenblick beschwört, da er das erste Mal vor der Sixtinischen Madonna stand, trotz des überschwänglichen Tones, eine gewisse Verbindlichkeit zutrauen dürfen. Ain Schluß dieser Schilderung sagt Steffens: sein »Sinn« für die Kunst, der bis dahin noch ohne »Thätigkeit« gewesen sei, wäre »durch den unvorbereitet sich aufdrängenden mächtigen Gegenstand« »überwältigt« worden. »Da wurde mir nun die Aufgabe, die sich nicht abweisen ließ, dem Inhalte des mir so wichtigen Momentes näher zu treten und ihn zu erwägen. Was er enthielt, ward mir nicht auf einmal klar, aber der tiefe Eindruck verschwand nie ganz, und während ich den Sinn für die Kunst jetzt und später bei wiederholtem Besuche in Dresden auszubilden suchte, begleitete er mich jedesmal, und selbst in diesem Sinne kann ich sagen, daß mir die Madonna erschienen sei« (a.a.O. S. 241).

In welchem Maße sich Schelling während seines Dresdner Aufenthaltes an den Gesprächen in der Galerie beteiligt hat und eigene Äußerungen von ihm in das Athenaeum-»Gespräch« mit eingegangen sind, wird sich nicht mehr feststellen lassen. Unabhängig von dieser Frage glauben wir aber, daß sich seine Erklärung des Grundcharakters der

Kunst am Beispiel des »Erhabenen« der Tragödie kaum besser ergänzen läßt als durch den der Sixtiiuschen Madonna gewidmeten Schlußteil dieses »*Gesprächs*«. Es seien deshalb einige Partien daraus hier wiedergegeben, und zwar Bemerkungen, die der im Gespräch »Louise« genannten Teilnehmerin in den Mund gelegt sind. Mit ihr ist *Caroline* gemeint, und diese hat – wenn man der Mitteilung von A. W. Schlegel in einem Brief an Goethe glauben dad – auch selber »die meisten Geiiiähldebeschreibungen und das, was den Raphael betrifft,. verfaßt (zit. n. E. Behler, s. Anm. 73, S. 40). »Eine Göttin kann ich die Maria nicht nennen. Das Kind, was sie trägt, ist ein Gott, denn so hat noch niemals ein Kind ausgesehn. Sie hingegen ist nur das Höchste von menschlicher Bildung, und nimmt ihre Verklärung daher, daß sie den Sohn so still, so ohne sichtbare Regung von Entzücken oder Selbstgefühl auf ihren Armen hält, ohne Stolz und ohne Demuth. Es ist auch nichts ätherisches an ihr, alles gediegne feste Theile. Sie wandelt nicht unter uns, doch tritt sie schreitend auf die Wolken, und schwebt nicht in der Glorie, in die sich ihre große Gestalt hinzeichnet. Der Kopf ist ganz grade aus, und so die Blicke.« »Ich fmde es oft erst in der Erinnerung, was denn eigentlich die Wirkung hervorbringt. Sehen Sie, selbst daß die bloßen Füße auf die Wolken treten, und kein Gewand sie versteckt, ist nicht umsonst: man sieht die Gestalt bestimmter und sie erscheint menschlicher. – Waller: Nach meiner Ansicht auch majestätischer. – Ja, eben weil es eine so reime Erscheinung ist, die nicht Menschen mit dem, was nach ihrer Meynung Ehrfurcht auflegt, ausgeschmückt haben, sondern die in ihrer eignen Natur dasteht. Denken Sie, wie groß sie das Kind auf dem Schleyer trägt, so daß es oberhalb frey bleibt und nur die Enden unter ihm zusammengenommen sind. Sie faßt mit der Rechten unter sehen rechten Arm, die Linke unterstützt das rechte Bein, das über das andre hinüber geschlagen ist und an welches die Linke des Kindes greift, niclit spielend wie Kinder thun, sondern in der Ruhe, welche vollbracht hat. Es sitzt nach vorn gewendet und scheint nichts zu wollen, aber was es einst wird wollen können, ist unermeßlich, oder vielmelir was es gewollt hat: denn alles ist bereits geschehn, und es zeigt sich niu auf dem Arm der Mutter der Erde so wieder, wie es sie zuerst betrat.« »So weit sich das Göttliche in kiuidischcr Hülle offenbaren kann, ist es hier geschehn.« »Ja icli gesteh Ihnen, ich sehe den Erlöser der

Welt am liebsten als Kind. Das Geheimniß der Vermischung beyder Naturen scheint mir in dem wunderbaren Geheimniß der Kindheit überhaupt am besten gelöset, die so gränzenlos in ihrem Wesen wie begränzt ist.« »Nun nehmt einmal die Mutter und das Kind zusammen. Welch ein erhabnes Daseyn, ohne Prunk und Nebenwerk!« »Ich wollte sagen, daß eine solche Gegenwart doch gar nichts als sich selber bedarf, daß die bloße Gestalt lunreicht, um die ganze Seele zu erfüllen. Die mütterliche Liebe ist nicht einmal ausgedrückt, um uns zu gewinnen. Maria hält das Kind nicht liebkosend, das Kind weiß nichts von seiner Mutter. Die Mutter ist da, um es zu tragen, Gott hat es ihr in die Arme gegeben, in diesem heiligen Dienste erscheint sie vor der anbetenden Welt.« (Athenaeum, Zweiter Band, 1799, S. 126–130.) (Im Fortgang wird die »Gegenwart« der Gestalten aus dem Bau des Bildes zu erklären versucht. Das ganze Bild sei »wie ein Tempel gebauta. Dieser Vergleich wird durch eine Analyse der »architektonischen Symmetrie« der Komposition in den Figuren und Farben gerechtfertigt; S. 131f.)

Die ranbetende Welt«, im Bild selbst verkörpert in der knienden Gestalt der Barbara, gehört zu dem Bild liinzu als das, *wovor* die Madonna mit dem Kind *erscheint.* Was das Bild im Ganzen bestimmt: der von Steffens betonte Blick der Madonna auf den Betrachter, die von »Louise« erkannte Bedeutung, die der Sichtbarkeit der »bloBen Füße« für die volle Leiblichkeit der Gestalt zukommt, die *uns* selbst *im Bild* darstellende Heilige, der auf das Kind schauende und zugleich auf uns weisende Papst, die unten auf der Schwelle zwischen der »Welt« und dem heiligen Geschehen aufgestützten und besonders »irdisch« blickenden Engelkinder, vor allem aber der Vorhang, das alles bewirkt den *besonderen* Charakter dieses Bildes als eines **M** Bezug zu den Betrachtern sich ereignenden *Geschehens.*

Dieses Geschehen, der *Vorgang* des Erscheinens, das *Hervortreten* der Gottesmutter mit dem Kind, das *Kommen* des Unendlichen ins Endliche, ist aber keine Aktion der Personen, – ebensowenig wie etwas »magisch« oder »allegorisch« nur Bezeichnetes, Erzähltes. Das Erscheinen findet statt im Element einer gleich mächtigen *Ruhe.* Diese Einsicht zieht sich als roter Faden durch die Bemerkungen Louises. Was »eigentlich die Wirkung hervorbringt«, ist das »Menschliche« und »Majestätische«, das Nahekommen also und das Entferntbleiben,

zugleich. »Welch ein erhabnes Daseyn, und ganz allein durch das bloße Daseyn, ohne Prunk und Nebenwerk!« Die Mutter und das Kind haben »eine *solche* Gegenwart«, wo »die bloße Gestalt hinreicht, um die ganze Seele zu erfüllen«. Dieses Doppelte, das die einheitliche »Wirkung« dieses Bildes ausmacht, hat *Th. Hetzer* als »Gleichgewicht des Dynamischen und Statischen« bezeichnet und durch die Bemerkung begründet: »Was gibt es Eindringlicheresals die Kraft der Augen bei Maria und dem Kinde, und wie breitet sie sich in der Ausdehnung und Ruhe des ganzen Bildes aus« (Die Sixtinische Madonna, 1947, S. 50).

Am Schlnß seiner großen Interpretation des Biides spricht Th. Hetzer von der Sonderstellung, die diesem Bild in Raffaels Gesamtwerk und innerhalb der Renaissance überhaupt zukommt. Er erklärt sie mit der in ihm wieder auflebenden Macht der byzantinisch-mittelalterlichen Kunst. Und diesen Hinweis auf das »Byzantinische« und damit das *Griechische* – im Unterschied zu dem spezifisch römischen Charakter der Renaissance – verbindet er mit einem Hinweis auf die Bewunderung, die dieses Bild in der Zeit um 1800 gefunden hat: »Die bei aller renaissancegemäßen Leiblichkeit doch so stark zu empfindende visionäre Kraft, das *Erscheinende,* das ist es, was das Bild mit der byzantinischen Welt verbindet. Vielleicht hat gerade dieses, die Epiphanie und der Hauch des Hieratischen, was sonst keinem anderen Bilde Raffaels eigen ist, der Sixtinischen Madonna im beginnenden Klassizismus mit zu ikem großen Ruhme verholfen, als man, der barocken Virtuosität müde, aufhörte, das Kunstwerk wesentlich nach dem Können zu beurteilen ...; das Hieratische, das sich, wie sonst nie in der neueren Kunst, dem Menschlichen, Schönen und Anmutigen gesellte. Vielleicht geht auch bei Raffael selbst und bei seinen neuen Bewunderern um 1800 tief verborgen ein Strom von jener byzantinischen Epiphanie zur klassischen Kunst der Griechen, die dem Byzantinischen zu Grunde liegt. Gerade in diesen Jahren hat sich Raffael viel mit der antiken Kunst beschäftigt, es heißt ja auch, er habe Schüler nach Griechenland geschickt, die dort zeichnen sollten. Freilich, die Wirkung der antiken Werke, die wir sonst in seinen Bildern wahrnehmen, ist anders, mehr dekorativ und motivisch und nicht griechisch, sondern römisch; nur hier im Kultbild ist das zu spüren, was die Menschen im Ausrauschen des Barock am

meisten berührte, und was als ›edle Einfalt und stille Größe‹ empfunden wurde« (a.a.O. S. 68f.).

3. Schelling hat (als das Gegenstück zum Drama, der erhabenen Kunstart innerhalb der »redenden Künste«) die *Plastik* als die erhabene Kunstart innerhalb der bildenden Künste begriffen. In einem »Zusatz« zu dem Paragraphen 125, in dem er das Wesen der »plastischen Kunst« als die »vollendete Einbildung des Unendlichen ins Endliche« definiert, erklärt er: »Der plastischen Kunst eignet vorzugsweise Erhabenheit«, und beruft sich dabei eigens auf den »Begriff der Erhabenheit*, wie er ihn in »§ 65« (also am Beispiel der Tragödie) erläutert hat (5,617). Und in einer »Anmerkung« zu dem Paragraphen 131, der die oben (S. 209f.) wiedergegebenen Zitate aus Winckelmanns Beschreibung des Apoll von Belvedere enthält, erklärt er: »Jene letzte Schönheit, die Erhabenheit ist, ... ist nur der Plastik möglich darzustellen«(5, 625).

Naclidem wir den von Schelling im Gedanken an Winckelmann entwickelten Begriff der Plastik zur Erläuterung seines Begriffs der *Form* (des »äußeren Ausdrucks«) der Kunst in Stück b betrachtet haben (S. 208–212, 216f.), soll hier noch ein Hinweis auf eine Stelle in jener Apollo-Beschreibung Winckelmanns folgen, in der das spezifisch »*erhabene*« Moment der Kunst, die besondere Stellung des *Betrachters* bei der »Anschauung« des Werkes, zur Sprache kommt.

Schelling bestimmt das geschichtliche Verdienst Winckelmanns mit der Bemerkung: »er setzte die Seele in der Kunst [in der Kunstbetrachtung] in ihre ganze Wirksamkeit wieder ein« (7,295). In einer solchen Auffassung sind wir heute geneigt, gerade Winckelmanns Mangel zu sehen, nämlich den unheilvollen Anfang einer Art von Kirnst-Literatur, die statt voin Werk selbst nur von der Wirkung, die es auf das Innere des Betrachters ausübt, redet. Was sagt Winckelmann aber *von sich*?

Der Beobachtung, von der seine Apollo-Besclireibung ausgeht: »Über die Menschheit erhaben ist sein Gewächs und sein Stand zeuget von der ihn erfüllenden Größe«,korrespondiert die Selbstreflexion am Schluß: »Ich vergesse alles andere über dem Anblicke dieses Wunderwerks der Kunst, und ich nehme selbst einen erhabenen Stand an, um mit Würdigkeit anzuschauen. Mit Verehrung scheint sich meine Brust zu erweitern und zu erheben, wie diejenige, die ich wie vom Geiste der Weißagung aufgescliwellet sehe, und ich fühle mich weggeriickt nach Delos und in die Lycischen Hayne, Orte, welche Apollo mit seiner Gegenwart beehrete: denn mein Bild scheint Leben und Bewegung zu bekommen wie des Pygmalions Schönheit« (Kleine Schriften, ed. Rehm, 1968, S. 267f.). In einem Entwurf dieser Beschreibung hatte Winckelmann geschrieben: »Eine mit Bestürtzung vermischte Verwunderung wird dich außer dich setzen wie dort den Pygmalion, unter deßen Händen sein Bild Leben und Bewegung bekam«(a.a.O., S. 276; vgl. auch den früheren Entwurf, S. 273f.).

So wenig auch bei Winckelmann die erst iin Verlauf des 19. Jahrhunderts und besonders durch die Generation von Kunsthistorikern wie Wölfflin und Jantzen, Curtius und Buschor, Hetzer und Badt entwickelte Analyse des Grundes der Schönheit am Werk selbst schon ausgebildetist, so wenig kann doch davon die Rede sein, daß Winckelmann *statt dessen* auf sich selbst, auf sein Gefühl oder gar seine (literarische) Bildung reflektiert habe. Sahen wir aus den Äußerungen des Dresdner Freundeskreises über die *Sixtina*, daß die *Wirkung* des Werkes gerade nicht als der *Zweck* des Werkes empfunden worden ist, daß vielmehr gerade das In-sich-stehen, das »bloße Daseyn« selbst zur *Macht* der Wirkung hinzugehört, so können wir nun der Winckelmannschen Apollo-Beschreibung entnehmen, daß diese Wirkung auch kein »In-sich-hinein-«, sondern eben ein *Außer-sich-gesetztwerden. des Menschen ist (um mit den Worten Schellings aus dem Erlanger Vortrag von 1821 zu sprechen; g, 230; vgl. oben S. 89). Für die Dauer des Anblicks, in dem der »Gott« in seinem Stand *erscheint*, nimmt der Betrachter selber einen »erhabenenStand« an. Er sieht die Wahrheit des »Absoluten«zugleich mit der Wahrheit seines eigenen Daseins. Und dieses Sehen ist keine bloße Theorie, sondern eine Umwandlung seiner Stellung in der Welt, ein – im eminenten Sinn – ethischer Akt.

In dieser Einsicht – gewiß: mit einseitiger und übertriebener Betonung – liegt ein Vorrang Winckelmanns. Es liegt in der *besonderen Art* dieser Einsicht bei Winckelmann aber auch noch ein Vorrang gegenüber späteren, pädagogisch-ethischen Kunstkonzeptionen, wie z. B. derjenigen Schillers. Denn bei Winckelmann ist das ethische Moment zwar eine Bedingung der Wahrheit und damit des Sinns der

Kunst, aber – ebenso wie bei Schelling – nicht dieser Sinn selbst. »Ich nehme selbst einen erhabenen Stand an«, das heißt nicht: »Du mußt dein Leben ändern.« Rilke selbst hat diese Vorstellung von einem »Lebens«- oder Praxis-Bezug als Sinn der Kunst seit den »Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge«, also etwa seit der gleichen Zeit, wo er sie in dem »Apollo«-Sonett ausgesprochen hat, hinter sich gelassen. Diese Vorstellung ist eine Uberforderung und Herabsetzung der Kunst zugleich, weil sie an die Stelle ihres Weltbezugs (ihrer Wahrheitsfunktion) ein menschliches Erlösungsinteresse setzt. Der Mensch ist aber nicht der Zweck der Kunst.

Es mag ein Zufall sein, daß inan den Apoll von Belvedere und die Sixtinische Madonna als die beiden Paradigmata der bildenden Kunst für Schelling ansehen kann, – das eine literarisch vermittelt, als das Lieblingswerk Winckelmanns, in seiner Bedeutung gewiß aber durch die Anschauung der »Statuen« in Dresden belebt, das andere ihm unmittelbar vertraut als der Mittelpunkt der Dresdner Galerie. Um so bemerkenswerter ist es, daß beide Werke hier Paradigmata für einen *solchen* Begriff von Kunst geworden sind, der diese beiden Werke untereinander in einer besonderen Weise verbindet.

Die »Darstellung des Unendlichen im Endlichen«, die stattfindet in der »staunenden« Anschauung des Menschen–, das ist der neuzeitlich-metaphysische Ausdruck für den antiken Begriff der »*Epiphanie*«. Inwiefern dieser Begriff von Kunst den beiden genannten Werken in einem ausgezeichneten und sie verbindenden Sinn zukommt, so nämlich, daß das Renaissance-Bild die griechische Statue wissentlich erneuert, das sei zum Schluß dieses Abschnitts über Schellings Bestimmung des »Charakters« der Kunst durch die folgenden Zitate aus drei neueren Schriften über Raffael gezeigt.

In dem Buch von *Marielene Putscher* »Raphaels Sixtinische Madonna, Das Werk und seine Wirkung« (1955) wird die »Form der Sixtina« unter dein Begriff der »Epiphanie« charakterisiert (S. 87–98). Dieser Charakter wird – und zwar mit Berufung auf die Interpretation des Bildes durch *Th. Hetzer* – näher gekennzeichnetals die Korrespondenz zwischen einer in der »Unmittelbarkeit der Wirkung« liegenden *Momentaneität des* »*Erscheinens*« und einer in der »Vollkommenheit der Form« beruhenden »*Entrückung*« (S. 91). Das erste Moment, das *Erscheinen~war von der Autorin zunächst – in Referaten der Raffael-Forschung – aus der *Abhebung* von »früheren [mittelalterlichen] Darstellungen des Wesens der Madonna« als das »Momentane«, als >Erscheinen in voller Körperlichkeit«, als »Freiheit von der Flächenkonfiguration« bestimmt worden. Um aber zu einer positiven Bestimmung dieses die Sixtina in besonderer Weise auszeichnenden Momentes zu gelangen, stellt sie die Frage: »Läßt sich das, was die Sixtina von allen Bildern ihrer Zeit unterscheidet, durch einen Vergleich mit der Antike fassen? und weiter: ist dieser Vergleich allgemein als Einfluß ›der Antike‹ durchzuführen oder läßt sich ein ganz bestimmtes Kunstwerk nennen, von dem man sagen kann: alles, der ganze Verlauf der Entwicklung bis hin zu Raffael ist zwar Voraussetzung, aber *hier* sprang der Funken über, hier erfolgten Verwandhingen, aus denen das ganze Werk hervorging?« (a.a.O.). Die Antwort besteht in der Berufung auf eine Einsicht der Raffael-Forschung: »Die Frage kann so scharf gestellt werden, weil die Antwort schon bekannt ist« (a.a.O.). *Oskar Fischel* hat das Studium des Apoll von Belvedere durch Raffael nachgewiesen und die Wesensverwandtschaft dieses Werkes mit der Sixtina aufgezeigt[74].

Man muß Abbildungen der beiden Werke nebeneinander stellen, um sofort das Überzeugende dieses Vergleichs und seinen Nutzen für das Begreifen der *Eigenart* beider Werke einzusehen. Hier sei aus den Bemerkungen Fischels nur sein Hinweis auf das Schlüsselmotiv des Vergleichs zitiert: »Gerade 1511 war die Figur aus San Pietro in Vincoii nach dem Belvedere übertragen [die Sixtina ist um 1516 entstanden]. Auch andere haben sie gesehen und gezeichnet ... Nur Raphael fiel daran auf, was sie unter allen antiken Götterbildern einzig macht: die *Epiphanie:* der Gott zeigt sich ... der Welt! Durch Winckelmanns Wort: ›er geht dahin, gleich als ob er schwebte‹, weht noch ein Nachklang dieser Idee ... Die Füße des Apoll, auf denen keine Last ruht und der Schritt der Sixtina über Wolken, sie sind der gleichen Offenbarung zu danken« (O. Fischel, Raphael, Berlin 1962, S. 62).

M. Putscher würdigt die Bedeutung von Fischels Nachweis, indem sie ihn von den seit jeher angestellten allgemeinen Vergleichen zwischen Raffael und der Antike abhebt, insbesondere von den Vergleichen des »Herbeischwebens der Madonna« mit dem Herabschweben antiker Nike-Gestalten. Sie fragt, »ob das Schreitmotiv des Apoll

von Belvedere nicht genauer die Art des Erscheinens auch der Sixtina bestimmt. Denn es handelt sich ja nicht um ein Bewegungsmotiv, sondern um die ›Epiphanie‹!« (Raphaels Sixtinische Madonna, S. 95). Die Madonna auf dem Bilde Raffaels »erscheint nicht, indem sie von oben herabscliwebt auf die unten sichtbare Erde, sondern indem sie vortritt, aus der Tiefe des Raumes hinter dem ›Fenster‹, heran an die Grenze des Kirchenraumes, das ›Diesseits‹. Zu dieser Art des Erscheinen gehört wesentlich die volle menschliche Gestalt und Größe, die Beziehung zu dem Betrachtenden ist eine unmittelbare« (a.a.O.). »Das Besondere der Gestalt des Gottes scheint Raphael erst allmählich verstanden zu haben [wenn man an frühere Anklänge an den Apoll von Belvedere im Werk Raffaels denkt] ... Man darf vermuten, daß der Grund hierfür in der verminderten Körperlichkeit *aller* Malerei der Plastik gegenüber liegt – denn zur Epiphanie gehört die Leibhaftigkeit – und so möchte ich glauben, daß erst die Sixtina durch die nun völlige Frontalität und den voll aufgeschlagenen Blick eben das in die Malerei übersetzt hat, was die Plastik durch die Verwandlung des Steines in den Körper ausdrücken konnte« (S. 96f.). »*Die Madonna ›tritt in Erscheinung‹* [O. Fischel], *wie der Apoll. Es ist der gleiche kurze Schritt voni göttlichen Dasein in die menschliche Gestalt.* Als solchen Schritt hat Raphael ›die Epiphanie< verstanden und ausgedrückt« (S. 97).

Wenn hier von der Sonderstellung jener beiden Werke die Rede war, so ist doch damit – ebenso wie dies Schelling vom Verhältnis der Tragödie und des Erhabenen zur Kunst und zur Schönheit im Ganzen gemeint hat – nur eine Auszeichnung paradigmatisclier Art gemeint. Das stellt M. Putscher am Ende des Kapitels iiber den »Epiphanie«-Charakter der Sixtina ausdrücklich fest: Sie knüpft an den thematischen Vorwurf des Werkes an. Die Darstellung bezieht sich auf einen alttestamentlichen Text (Jes. 60, 1–6), den Text der Meßliturgie des Erscheinungsfestes (a.a.O. S. 97f.). Und wie dieser bezeichnet sie niclit eine bestimmte Szene. Das Thema »ist unbestimmt, Prophetie und als solche ›Vision‹. Der schattenlosen Klarheit des Bildes entspricht ein fast unauslotbar tiefgriindiger und vieldeutiger Text. Diesem verborgenen Sinn ist ... in der Darstellung das einfache Thema – die beiden Schutzheiligen des Itlosters vor der Madonna knieend – vollständig und zwanglos vereinigt. Wie sich aber hier Klarheit und Vieldeutigkeit, prophetische Vision und das schlichte Bildthema ineinander fügen, dies scheint das eigentliche >Geheimnis der Sixtinischen Madonna<,iiber das so viel geschrieben worden ist, zu sein. Es ist damit das Geheimnis der Entstehung eines Kunstwerks überhaupt« (S. 98).

4. Die seit dein 19. Jahrhundert abgegriffene und in Sonntagsreden pervertierte Formel von dem »Wahren, Guten und Schönen« hat doch einen berechtigten Grund. Nach Schellings Einsicht gibt es *Wahrheit* nicht ohne eine Umwandlung des *Menschen* im Ganzen seines Verhältnisses zur Welt. Nur in dieser Umwandlung erkennt er dort, wo es überhaupt Erkenntnis geben kann, im Bereich der Objektivität, das Wahre selbst und nicht nur dessen Verhüllung. Ohne die »Hülle« (vgl. 5, 463), die Verfassung der Objektivität, gäbe es überhaupt keine Erkenntnis. Aber *wahre* Erkenntnis ist nur dort, wo die Hülle *durchschaut* wird. Und dazu bedarf es der »Entsetzung« des Menschen von seiner *falschen* Stelle, nämlich als Subjekt des Erkennens (vgl. oben, S. 270).

Die Schönheit, so wie Schelling das Wort verstand, in seinem griechischen Sinn (s. unten S. 308), vollbringt diese Umkehrung des Menschen, indem sie zwischen ihm und den Dingen einen Bezug herstellt, den Schelling an einer Stelle, mit der wir die Erläuterung seines Begriffs der Schönheit beschließen wollen, das »freudige Erstaunen« nennt. In dieser Stelle ist zwar nur von den schönen – den »*Anmuth*« weckenden – Phänomenen der Natur die Rede. Doch sind diese Phänomene ebenso prototypisch für den Charakter der Kunst (die in der Natur ihren Grund hat) wie die Phänomene der »Mythologie« (die der Kunst ihren »Stoff« gibt).

Was Schelling darin die ugeistige Beschauung natürlicher Dinge« nennt, das ist nur ein anderes Wort für das, was er im Transzendentalsystem und der Philosophie der Kunst die *»ästhetische Anschauung«* nennt. Bei der Einfachheit der Phänomene, die Schelling hier erwähnt, möchten wir an dieser Stelle die einfachste Erläuterung des Begriffs der »ästhetischen Anschauung« sehen. Die Stelle befindet sich in dem »Weltalter«-Fragment von 1813. Schelling spricht hier von den »wunderbaren Verwandlungen«, »welchen die Materie in der organischen Welt unterworfen ist, bis herauf zum menschlichen Auge, aus dem

Geist, Verstand und Wille auf eine unbegreifliche aber sinnlich empfindliche Weise leuchtenn. Und er sagt – mit einigen wörtlichen Wiedergaben von Äußerungen *Oetingers*[75] –:

»Wer einigermaßen sein Auge für die geistige Beschauung natürlicher Dinge geübt hat, weiß, daß ein geistiges Bild, dessen bloßes Gefäß (Erscleinungsmedium) das Grobe, das Ponderable ist, eigentlich das Lebende darin ist ... Immer bereit überzufließen und doch immer wieder gehalten, ist dieses ungreifliche, darum aber nicht unmerkliche Wesen, das allen Dingen erst den vollen Reiz, Glanz und Schein des Lebens ertheilt, zugleich das Offenbarste und Verborgenste ... Unter den körperlichen Dingen wurden vorzüglich die Metalle, deren eigenthümlicher Glanz von jeher den Menschen bezauberte, als einzelne in der finstern Materie aufglimmende Lichtpunkte dieses Wesens betrachtet; ein allgemeiner Instinkt ahndete seine Nähe im Gold, das durch mehr leidende Eigenschaften, die fast unendliche Ausdehnbarkeit und die Weichheit und fleischähnliche Zartheit, die es mit der größten Unzerstörlichkeit verbindet, das dem geistig leiblichen Wesen verwandteste schien, und das sogar durch eines jener zufällig scheinenden Spiele, die wir so oft zu bemerken Gelegenheit haben, zur Bezeichnung des frühesten Weltalters der noch bestehenden Herrlichkeit der Natur gebraucht worden. – Doch besonders in der organischen Natur nähert es sich der Befreiung. Es ist das Oel, von dem das Grün der Pflanzen gesättiget wird, der Balsam des Lebens, von dem die Gesundheit ihren Ursprung hat; es ist erkennbar in dem Durchscheinenden des Fleisches und der Augen, in jenem unleugbar physischen Ausfluß, wodurch die Gegenwart des Reinen, Gesunden, Lieblichen wohlthätig befreiend auf uns wirkt, ja unstreitig selbst in dem Unaussprechlichen, das als Anmuth in verklärte Leiblichkeit überströmt, und von dein unwillkürlich auch der Barbar gerührt wird; wie das freudige Erstaunen, in welches voiiendete Schönheit den Gebildeten setzt, seinen Hauptgrund vielleicht in dem Gefühl hat, daß sie uns die Materie in ihrem göttlichen und gleichsam in ihrem Urzustand vor Augen bringt. Ja als wär' es der Gegenstand der ursprünglichen Liebe, so zieht es noch jetzt wie in der Urzeit die Liebe an sich, und ist, weil immer nur sich zeigend, aber nie zu ergreifen noch zu besitzen, das ziel der immer regen, nie gesättigten Neigung« (8, 283 f.).

Zweiter Abschnitt

Wahrheit und Dichtung

Mit der bisherigen Interpretation haben wir die Frage beantwortet, in der das Thema dieser Untersuchung: der Sinn und die Rechtmäßigkeit von Schellings Satz, die Kunst sei das »Organon der Philosophie«, seine konkrete Gestalt besaß, die Frage, wie die Kunst das im Gang des Systems entfaltete Postulat erfüllt: ***das Prinzip der Philosophie***, das »als das absolut Identische schlechthin nichtobjektiv ist«, »*zum Bewußtseyn hervorzurufen*«. Mit dieser Frage ist aber nun zugleich auch die damit zusammenhängende (im ersten Band ausführlich entwickelte) zweite Frage: die nach der *Erkenntnisweise* der Philosophie beantwortet. Aus demselben Grund, weshalb das ***Thema*** der Philosophie kein von der Form der Philosophie, dem Denken, unabhängiger *Gegenstand* ist, gehört die Frage nach der ***Art ihres Denkens*** mit zur Frage nach der Beschaffenheit ihrer Sache. Schelling faßt diesen Zusammenhang in seinem Abschlußresümee in,die Formel:

> »Aber nicht nur das erste Princip der Philosophie ..., sondern auch der ganze Mechanismus, den die Philosophie ableitet, und auf welchem sie selbst beruht, wird erst durch die ästhetische Produktion objektiv«(3, 625 f.).

Die Antwort darauf gründet in dem Zusammenhang des »Charaktersu der Kunst mit der Art der »Anschauung« dieses Charakters, und das besagt: in der Existenzweise der Kunst selbst. ***Schönheit*** »gibt esa nur in der ***produktiven*** Aufnahme durch den »Betrachter«. Dem Charakter der Kunst als Schönheit entspricht – heim Künstler wie beim Kunstbetrachter – die »*produktive Einbildungskraft*«.

Schellings Bestimmung des Zusammenhangszwischen der »produktiven Einbildungskraft« in der ***Kunst*** (dem »Dichtungsvermögen«) und im ***Denken*** soll in diesem Abschnitt – als ***Ergänzung*** der ausführlichen Interpretationen von Schellings Genie- und Schellings Schönheits-Begriff – in Kürze erläutert werden. Wir gehen dazu noch einmal auf das Ganze des Transzendentalsystems zurück und knüpfen damit, am Schluß der Untersuchung, ausdrücklich an den Inhalt des ***ersten*** Bandes an. (Die folgenden Erläuterungen, und zwar sowohl der In-

halt dieses Abschnitts wie des ersten der beidcn Stücke des letzten Abschnitts, sind die ältesten Teile dieser Untersuchung. Sie stellen deren Ausgangspunkt dar: Der gegenwärtige Abschnitt bezeichnet den philosophiegeschichtlichen Angelpunkt der Wahrhcitsfunktion der Kunst im Transzendentalsystem, das daranf folgende erste Stück des letzten Abschnitts den Angelpunkt des Zusammenhangs dieses Gedankens mit Schellings späterem Denken. Um die Verbindung dieser beiden Partien mit dem, im Anschluß daran ausgearbeiteten, Inhalt des *ersten* Bandes zu erhalten, sind sie in ihrer alten, dm philosophiegeschichtlichen Zusammenhang, in dem Schelling steht, mehr als seine Sonderstellung betonenden, Fassung belassen.)

Wir haben im ersten Band, bei der Erläuterung des »ganzen« iuid »höchsten Problems« der Transzendentalphilosophie: der »Übereinstimmung des Subjektiven und Objektiven« (3, 611), gesehen, daß dieses Problem in die Frage mündet: »wodurch wir fähig sind, auch das Widersprechende zu denken«. Diese das ganze System durchziehende Frage und die in den beiden ersten Paragraphen des Schlußabschnitts gegebene Antwort faßt Schelling in dem letzten Paragraphen zusammen, indem er das im Verlauf des Systemganges entwickelte *Postulat* einer Antwort: die »produktive Anschauung«, auf die Kunst bezieht:

> »Was ist denn nun jenes wunderbare Vermögen, dnrcli welches nach der Behauptung des Philosophen in der produktiven Anschauung ein unendlicher Gegensatz sich aufhebt? Wir haben diesen Mechanismus bisher [bis zur Deduktion der Geschichte und der organischen Natur] nicht vollständig begreiüicli machen können, weil es nur das Kunstvermögen ist, was ihn ganz enthüllen kann. Jenes produktive Vermögen, wodurch das Objekt entsteht, ist dasselbe, aus welchem auch der Kunst ihr Gegenstand entspringt, nur daß jene Thätigkeit dort *getrübt* – begrenzt – hier rein und unbegrenzt ist. Das Dichtungsvermögen in seiner ersten Potenz angeschaut, ist das erste Produktionsvermögen der Seele, sofern es in endlichen und wirklichen Dingen sich ausspricht, und umgekehrt, es ist nur die in der höchsten Potenz sich wiederholende produktive Anschauung, was wir Dichtungsvermögen nennen. Es ist ein und dasselbe, was in beiden tliätig ist, das Einzige, wodurcli wir fähig sind auch das Widersprechende zu denken und zusammenzufassen, – die Einbildungskraft. Es sind also auch Produkte einer und derselben Thätigkeit, was uns jenseits des Bewußtseyns als wirkliche, diesseits des Bewußtseyns als idealische oder als Kunstwelt erscheint« (3,626).

Vom Wortlaut her ist dieser Stelle dreierlei zu entnehmen: erstens, daß das in allen Seinsbereichen wahrhaft Seiende, das bis dahin als Produktivität bestimmt worden war, seine letzte Bestimmung im Begriff des »*Dichtungsvermögens*« finden soll; zweitens, daß der Mittelbegriff, an dem sich die Rechtmäßigkeit der *Übertragung* dieses aus dem ästhetischen Bereich stammenden Begriffs auf das Seiende im Ganzen zu erweisen hätte, die »*Einbildungskraft*« ist; und drittens: daß damit die Frage, was das Seiende in Wahrheit ist, zugleich mit der Frage, wie die Erkenntnis des Seienden in seiner Wahrheit (das *Denken* des »Nichtobjektivierbaren«) möglich ist, vollständig beantwortet wäre, so nämlich, daß in dem »Dichtungsvermögen« der *Zusammenhang* von Sein und Denken *mit Bewußtsein* vollzogen wird. Die Frage der Rechtmäßigkeit dieser Abschlußthese von Schellings Transzendentalsystem läßt sich auf Grund der Mittelstellung der »Einbildungskrafta in dieser These folgendermaßen konkretisieren: Welche Rolle spielt in Schellings Transzendentalsystem der – von Kant aufgezeigte – »*transzendentale Schematismusu?*

a) *Der transzendentale Schematismus*

Wir müssen dazu von dem Schlußabschnitt her die anderen Stellen des Transzendentalsystems betrachten, in denen dieser Begriff ausdrücklich behandelt wird. Es sind dies (in der hier zu behandelnden Reihenfolge) die folgenden Stellen; zunächst: die Kennzeichnung des transzendentalen Schematismus selbst, die zu dem Abschnitt gehört, der der Einteilung nach die »theoretische Philosophie« beschließt, der Sache nach den *Übergang* von der tlieoretischen zur praktischen Philosophie bildet, dem Abschnitt, der überschrieben ist: »Von der Reflexion bis zum absoluten Willensakt« (3, 505–523); sodann: die Zentralstelle der »*theoretischen Philosophie*« selbst (und damit von Schellings Deduktion der Natur-Erkenntnis); das sind in dem Ab-

schlmitt »D« (der »Aufgabe: zu erklären, wie das Ich dazu komme, sich als produktiv anzuschauen«) die Stücke »II.« und »III.« (3, 462–488); Stück II. behandelt Scheidung und Bezug von »innerem Sinn und sinnlichem Objekt«, Schelling gibt hier also die erste Erklärung der »Entstehung des Objekts*; Stück III. enthält Schellings Deduktion der »Kategorien« (diese beiden Stellen bilden im Folgenden den Inhalt von Punkt 1); und schließlich: die zentrale Stelle der *»praktischen* Philosophien: der Beginn des Abschnitts »E«, der »Aufgabe: zu erklären, wodurch dem Ich das Wollen wieder objektiv werde« (Stück »I.«, Teil »A«), der von der »Einbildungskraft« als der »Theoretisches nnd Praktisches vermittelnden Thätigkeit« handelt (3, 557–563) (hier der Inhalt von Punkt 2).

1. Was »Schematismus« überhaupt, rein formal gesehen, ist, erläutert Schelling in der Deduktion des uempirischen Schematismus«am Beispiel des »mechanischen Künstlers«. Uni einen Gebrauchsgegenstand herzustellen, bedarf der Handwerker zweierlei. Er muß einen Begriff (eine Vorstellung) dessen haben, was er hervorbringen will, d. h. ein Wissen von der *Form* des Herzustellenden. Aber das allein genügt noch nicht: »Daß ohne irgend ein Vorbild außer ihm [ein Vorbild nämlich für jedes einzelne Stadium des Herstellungs-*Prozesses*] unter seinen Händen allmählich [also sukzessiv] die Form entsteht, welche mit dem Begriff verbunden ist, ist ohne eine innerlich [d. h. nicht objektiv fixierte], obgleich sinnlich angeschaute [weil auf das bezweckte Objekt bezogene] Regel, welche ihn in der Hervorbringung leitet, schlechthin unbegreiflich. Diese Regel [»nach welcher ein bestimmter Gegenstand hervorgebracht wird«] ist das Schema« (3, 508 f.).

Das Problem, zu dessen Lösung der Schematismus in der Transzendentalphilosophie verhelfen soll, ist aber nicht das Vermögen, wodurch ein *bestimmtes*, z. B. »künstliches« (handwerkliches) Objekt entsteht, sondern »die Handlungsweise, wodurch ein Objekt überhaupt entsteht« (3, 511). (Der Handwerker bringt einen bestimmten, »empirischen« Tisch hervor; das kann er nur, weil er schon weiß, was »Tisch« überhaupt ist. Für die Transzendental-Philosophie geht es jedoch um die Frage, was vorausgesetzt werden muß, wenn überhaupt etwas als Tisch vorgestellt, wem überhaupt etwas *gewußt* wird.) Was sich bis zu diesem Punkt der Problem-Entwicklung (dem

Ende der theoretischen Philosophie) ergeben bat, ist (im Anschluß an die »Kritik der reinen Vernunft*) die Einsicht, daß mir etwas nur als Objekt *gegeben* sein kann, wenn ich von mir aus schon die Anschauungsweisen, innerhalb deren ich ein Objekt erst sehen kann: Raum und Zeit, und die Seinsweisen, als die mir etwas als Objekt gegeben werden kam, die »Kategorien«vorgegeben, vorgebildet habe.

Um zu wissen (zu »urteilen«): dies ist ein Tisch, muß, ohne daß mir dies in diesem Wissen mit bewußt wird, dreierlei vorausgegangen sein: erstens muß ich einen Begriff von »sein« gebildet haben, d. h. ich muß während des Vorgangs der Anschauung, in der »Sukzession« wechselnder Vorstellnngen, das festhalten (fixieren) können, was in jedem Moment der Anschauung derselbe Tisch ist: ich muß den Tisch als solchen, den Tisch in seiner »Substanz« begreifen, und dazu ist notwendig, den Begriff von Selbigkeit, von »Substanz« überhaupt, zu bilden. Dies kann ich aber wiederum nur, wenn ich im Nacheinander die Vorstellungen aufeinander beziehe, d. h. sie unter den Begriff der Kausalität setze, und das ist wiederum nicht möglich, ohne daß ich mich in jedem neuen Moment wieder auf das, was sich in dem Gang der Vorstellungen gleich bleibt, zurückbeziehe, wozu ich nur vermöge des Begriffs der »Wechselwirkung« fähig bin.

Zweitens setzt, wenn ich – sei es in Wirklichkeit oder in der Erinnerung – einen Tisch vor mir sehe, wenn mir etwas Objekt ist, dieses »vor mir« schon den Entwurf von »Raum«, die Anschauung (das »Hinschauen«, Fichte; vgl. W. Schulz in der Einleitung zum Transzendentalsystem, S.XXXVI) von Ausdehnung voraus, d. h. die Tätigkeit eines Sinns, der überhaupt befähigt, etwas als »Äußeres« zu nehmen, den »äußeren Sinn«. Dieser kann aber selber wieder nur in Bezug auf *»mich«*, in der Entgegenstellung zu dem »inneren Sinn«, tätig werden. Das Objekt, die Erfahrung von etwas als Objekt, ist somit eine »Begrenzung« des »äußeren Sinns« durch den »inneren Sinn«. Es ist die jeweilige »*Grenze*« zwischen innerem und äußerem Sinn, an der und aus der dieser Gegensatz und damit »äußerer« und »innerer« Sinn *als* solche erst entstehen. Der äußere Sinn als solcher, als tätiger, ist die (»unendliche«) Ausdehnung, der »Raum«.Im Gegensatz dazu ist der »innere Sinn« das diesen unendlichen Raum Begrenzende. Wie wird er näher charakterisiert? Als Grenze erfährt man etwas, worüber man nicht hinaus kann; die Erscheinung einer Grenze setzt

somit ein Bestreben voraus, das darüber hinausdrängt. Die *Erscheinung* der Grenze als solcher ist das Gefühl eines Zurückgetriebenwerdens auf dem Grunde eines Darüberliinausdrängens. Die Grenze erscheint als das Gefühl der Einschränkung, des Auf-sich- und In-sich-zurückgetrieben-werdens; sie erscheint als *Selbstgefühl.* Das »äußere« Objekt (die Objektivität der »Empfindung«) entsteht zugleich mit der Objektivität des Empfindenden. Worin besteht nun das im Bewußtsein der Grenze, d. h. im Objekt-Bezug (in der Entgegensetzung von Ich und Objekt) beruhende Selbstgefühl? Welcher Art ist das Zurückgetriebenwerden? Das Objekt erscheint *als* Objekt, als *Gegensatz* zum Ich, in dem Gefühl, nicht vom Ich hervorgebracht zu sein. »Die gemeinschaftliche Grenze des Ichs und des Objekts macht die Grenze des gegenwärtigen und eines vergangenen Moments. Das Gefühl dieses Zurückgetriebenwerdensauf einen Moment, in den es nicht realiter zurückkann, ist das Gefühl der *Gegenwart.* Das Ich findet sich also im ersten Moment seines Bewußtseins schon in einer Gegenwart begriffen.« Wie also wird »das Icli sich als innerer Sinn zum Objekt« (worin beruht das Selbstgefühl)? Schelling sagt: »Einzig und allein dadurch, daß ihm die *Zeit* ... entsteht.« »Die Zeit ist nicht etwas, was unabhängig vom Ich abläuft, sondern das *Ich selbst* ist die Zeit in Thätigkeit gedacht« (3, 465 f.).

Zum Wissen, zum Objekt-Bewußtsein, gehört also der Entwurf von Raum und der Entwurf von Zeit. Aber das Verhältnis beider ist nicht das einer Nebenordnung; vielmehr ist die Zeit schon die (auseinanderhaltende) Vereinigung, die »Vermittlung« von »äußerem« und »innerem« Sinn; sie ist niclit so, wie die Anschauung des Raumes die Tätigkeit des äußeren Sinns schlechthin ist, der innere S i schlechthin, sondern vielmehr der Bezug *zwischen* innerem Sinn und äußerem Sinn. (Sie ist, um das vorwegzunehmen, nicht die »eingeschränkte« Subjektivität des Bewußtseins, sondern der Vollzug des *ursprünglichen* – und damit zugleich höheren – »Ichs«, welches den Gegensatz des Bewußten und Unbewußten *transzendiert.)* Das wird klarer in dem nächsten Punkt.

Drittens: Das *Urteil* (das ausdrückliche Wissen): dies ist ein Tisch, bringt das Objekt auf den Begriff, d. h. es setzt die im ursprünglichen Entstehen des Objekts zusammenwirkenden Faktoren der Anschauungsfornien und der Seinsweisen (Kategorien) in Beziehung; es setzt

also ein Vermögen voraus, das den Begriff von der Anschauung *trennt* – *um* Anschauung und Begriff vergleichen, um das Angeschaute unter den Begriff »subsumieren« zu können. Dies ist nach Schelling der »absolute Reflexionsakt« der »transscendentalen Abstraktion«. Und das ist, transzendental gesehen, derjenige Akt, in dem sich das »Ich« in seiner *Unabhängigkeit* vom Objekt, in dem es sich *als* Icli bewußt wird; – ein Akt, der selber wiederum nur in der praktischen Philosophie (aus dem Handeln) verstehbar wird. Die transzendentale Abstraktion erklärt aber nur die Voraussetzung, nicht den Vollzug des Urteils, sie erklärt nicht, wie nun Anschauung und Begriff – im Urteil – (wieder-)vereinigt werden. Dieses Problem: worin die *(zugleich* unterscheidende und vereinigende) »*Vermittlung*« von Begriff und Anschauung besteht, findet – für Schelling wie für Kant – seine Lösung im »*transscendentalen Schematismus*« (3, 516 ff.).

»Schematismus«: weil es sich um die sinnliche Anschauung einer (als solcher unsinnlichen) Regel der Hervorbringung von Objektivität handelt; »transzendental«: weil es sich nicht – wie beim empirischen Schematismus – um die Herstellungsregel eines dem Wissen schon gegebenen (= empirischen) Objekts handelt, sondern um die Regel der Hervorbringung von Objektivität überhaupt, d. h. um die ursprüngliche Entstehung von Wissen überhaupt. »Insofern nun das Schema eine Regel enthält, insofern ist es nur Objekt einer inneren Anschauung, insofern es Regel der Construktion eines Objekts ist, muß es doch äußerlich als ein im Raum Verzeichnetes angeschaut werden. Das Schema ist also überhaupt ein Vermittelndes des inneren und äußeren Sinns. Man wird also das transscendentale Schema als dasjenige erklären müssen, was am ursprünglichsten inneren und äußeren Sinn vermittelt« (3, 516). Und nun folgt ein Satz, der das Ergebnis der früheren Stelle – über die Objektivität der »produktiven Anschauungs – nur aufzunehmen braucht: »Aber das Ursprünglichste, was inneren und äußeren Sinn vermittelt, ist die Zeit, nicht insofern sie ***bloß*** innerer Sinn, d. h. absolute Grenze, ist, sondern insofern sie selbst wieder zum Objekt der äußeren Anschauung wird« (nicht »Punkt«, sondern »Linie« ist) (a.a.O.).

Die Zeit kann nun aber »zum Objekt der äußeren Anschauung« nur darum *werden,* weil sie ursprünglich sclion »beides«, innerer und äußerer S i , »zugleich« ist. Die Rekonstruktion der in der produktiven

Anschauung tätigen Begriffs-Bildung, des Kategorien-Entwurfes, hat – an dem Zusammenhang der drei Kategorien der »Relation« – gezeigt, daß diese nur in der Objekt-Bildung selber erst entstehen. Die Kategorien, die »Begriffe«, gibt es nicht »an sich«, es gibt sie nur in der hervorbringenden (objektbildenden) Tätigkeit. »Die Kategorien [sind] ursprünglich Anschauungsarten, also nicht vom Schematismus getrennt.. (Es gibt die Trennung nur »durch die transscendentale Abstraktion~3, 517.)

Was ist das nun, worin und wodurch die Kategorien als hervorbringende Anschauung tätig sind? Uni das zu sehen, braucht man sich nur auf den *Zusammenhang* jener drei Kategorien der Relation (d. h. auf die *Einheit* des Bezuges, innerhalb dessen etwas als Substanz fixiert werden kann) zu besinnen: »Die Substanz ist als solche anzuschauen nur dadurch, daß sie angescliaut wird als beharrend in der Zeit, aber sie kann nicht angeschaut werden als beharrend, olme daß die Zeit, welche bisher nur die absolute Grenze bezeichnete, verfließe (nach Einer Dimension sich ausdehne), welches eben nur durch die Succession des Causalzusammenhangs geschieht. Aber hinwiederum auch, daß irgend eine Succession in der Zeit stattfindet, ist nur anzuschauen im Gegensatz gegen etwas in ihr, oder, weil die im Verfließen angehaltene Zeit = Raum ist, im Raum Beharrendes, welches eben die Substanz ist. Also sind diese beiden Kategorien nur wechselseitig durcheinander, d. h. sie sind nur in einer dritten möglich, welches die Wechselwirkung ist« (3, 520f.).

Damit ist zunächst zweierlei **klar** geworden: ur. daß die Zeit ursprünglich schon in die produktive Anschauung oder die Construktion des Objekts mit eingeht ..2. daß aus diesem Verhältniß der Zeit zu den reinen Begriffen auf der einen und der reinen Anscliauung oder dem Raum auf der andern Seite der ganze Mechanismus [d. h. die produktive Tätigkeit] der Kategorien sich ableiten lassen muß« (was Schelling dann auch für die anderen Kategorien, der Quantität, der Qualität und der Modalität zeigt; 3, 517).

Zugleich wird nun aber ein dritter Sachverhalt verständlich: der transzendentale Grund der »Praxis«. Was geschieht nämlich, wenn das der Freiheit, d. h. der Selbstbestimmung, fähige Wesen, der Mensch, im Vollzug dieses Vermögens sich als Selbstbewußtsein von einer »Außenwelt« unterscheidet, also in dem Akt der »transzendentalen Abstraktion« von dem Angeschauten absetzt und dieses damit erst *als* Objekt *vor* sich hat? Es ist ja die Tätigkeit des produktiven Anschauens selbst, was da zum Objekt, zum Bewußtseins-Inhalt geworden ist; damit hat diese aber ihren Charakter verändert: was »eigentlich« produktive Tätigkeit ist, *erscheint* nur als *Gegenstand*; was das *vor*bewußte »Ich«hervorgebracht hat, ist für das bewußte Ich ein *Gegebenes.* (Der *Mensch* steht vor der »*Natur*«.) Aus der Einsicht in den transzendentalen Schematismus folgt somit (als 3. Punkt): »daß, wenn durch die transscendentale Abstraktion der ursprüngliche Schematismus aufgehoben ist, auch von der ursprünglichen Construktion des Objekts eine völlig veränderte Ansicht entstehen muß, welche, da eben jene Abstraktion Bedingung alles Bewußtseyns ist, auch diejenige seyn wird, welche allein ins Bewußtseyn kommen kann. Also verliert die produktive Anschauung durch das Medium selbst, durch welches sie hindurchgehen muß, um zum Bewußtseyn zu gelangen, ihren Charaktere (3, 517f.).

Damit ist der Zustand bezeichnet, in dem sich der Mensch als solcher vorfindet: Selbstbewußtsein – unabhängige Außenwelt (res cogitans – res extensa). Und in gewisser Weise wäre damit die Aufgabe des Transzendentalsystems: inwiefern die Selbstgewißheit und die Vorstellung einer unabhängigen Außenwelt »identisch« sein können, schon beantwortet, weil sich die Entstehung des Gegensatzes aus der ursprünglichen Einheit gezeigt hat. Doch bleibt für den äußeren (theoretisclien) Sinn dieser Frage noch unbeantwortet, wie jener (aus sich selbst entspringende) Akt der transzendentalen Abstraktion selbst erklärbar ist. Und für den inneren (metaphysischen) Sinn jener Frage entsteht das neue Problem: wie das »absolute Ichu, das sich zum Behuf des Bewußtseins trennen mnßte, diese Trennung wieder überwinden kann; in Schellings Worten: wie das (bewußt gewordene) Ich sich *als* produktiv anschauend objektiv werde, wie also das durch den Akt des Bewußtseins Verlorene auf der Stufe des Bewußtseins wieder gewonnen werden kann. In beiderlei Hinsicht, für den Philosophen wie für sein »Objekt« (das Ich selbst), ist damit der Weg zur »Praxis« beschritten.

2. Im Sinne von Schellings Verfahren, der jeweiligen Objektivierung des jeweils Postulierten, lautet die Frage, die auf die zweite

Hauptstelle führt: wie der *transzendentale Schematismus* selber *objektiv* wird. Die Antwort auf diese Frage ist *das »Wollen«*.

Schelling bestimmt das Wollen als ein »Formen oder Bilden des Objekts« (3, 558). Dazu gehört zunächst: der Gegensatz zwischen dem Objekt, wie es für das Bewußtsein gegeben ist (die Vorstellung einer vom Vorsteilenden »unabhängigen Außenwelt«), und dem Objekt, wie es sein soll; der Gegensatz also zwischen dem, wovon das Streben weggeht, und dem, worauf das Streben zugebt. Dieses Worauf-zu, der eigentliche (transzendentale) Zweck des Strebens, ist die *im* Gegensatz zum (scheinbaren) Nicht-Ich fühlbar werdende, absolute Ichheit, die Freiheit. Sie *wird* zum Zweck, d. h. zum Objekt des Strebens (so wie der Begriff des Tisches Objekt des Handwerkers ist), als *»Idee«*. Während dem Handwerker aber sein (Objekt-)Begriff gegeben ist, kann die Idee, da sie aus nichts Gegebenem, nichts Vorfindlichem, Endlichen, zu entnehmen ist, vielmehr der »unendliche« Grund des Selbstbewußtseins ist, nur von dem Wollenden selbst gebildet werden und nur *im Wollen* (im Handeln) »Bestand« haben. (»Zum Objekt des Verstandes [der Theorie] gemacht«, führen die Ideen auf jene »unauflöslichen Widersprüche, welche Kant unter dem Namen der Antinomien der Vernunft aufgestellt hat«; 3,559). Ihrem Inhalt nach ist die Idee »unendlich«, ihrer Form nach – als der Gegensatz zu dem (für das Bewußtsein) Endlichen, Gegebenen – *bezieht* sie sich auf das Endliche. Die aus dem Gefühl des Gegensatzes von Selbstbewußtsein und unabhängiger Außenwelt (von Freiheit und Notwendigkeit) entstehende Tätigkeit der Ideen-Bildung muß also »zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit in der Mitte« schweben. Und Schelling setzt hinzu: »Wir nennen diese Thätigkeit indeß Einbildungskraft bloß der Kiirze halber, und ohne dadurch etwa ohne Beweis behaupten zu wollen, das, was man insgemein Einbildungskraft nennt, sey eine solclie zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit schwebende, oder, was dasselbe ist, eine Theoretisches und Praktisches vermittelnde Thätigkeit, wie sich denn für dieß alles in der Folge der Beweis finden wird« (3, 558). (Er wird sich endgültig fmden: in den »Hauptsätzen der Philosophie der Kunst«.)

Mit dem bloßen *Gegensatz* von »Notwendigkeit« (Bewußtsein einer unabhängigen Außenwelt) und Freiheit (Idee) ist aber der Vollzug des Wollens noch nicht positiv erklärt. Es ist noch nicht erklärt, *wie* »das Ich im Wollen den Übergang von der Idee zum bestimmten Objekt ... mache«. Dieser *Übergang* ist »nicht zu begreifen, wenn es nicht abermals etwas Vermittelndes gibt, was für das Handeln eben das ist, was für das Denken ... bei Begriffen das Schema ist. Dieses Vermittelnde ist das *Ideal*« (3, 559).

Damit ist gesagt, daß als *Ideal* ins Bewußtsein tritt, was als *Schema* dem Bewußtsein vorausgeht. Diesen Zusammenhang: daß im Handeln derselbe Vorgang zur Erscheinung kommt, der dem Erkennen zugrunde liegt, *den* erkennt jedoch der Handelnde gerade nicht. Aus *diesem* Nichtwissen entsteht dann nach Schelling die letzte, noch über die Praxis hinausführende, Frage: wie denn nun die *Verwandtschaft* von Ideal und Schema selber noch vor das Bewußtsein treten kann. Und *darauf* liegt die Antwort in dem – an der zuletzt zitierten Stelle neben dem »Schema« und dem »Ideal« genannten – *»Symbol«*.

Znnächst haben wir aber noch auf die *Wesensart des Ideals* zu achten, in der sich für den Pliilosophen die Verwandtschaft mit dem transzendentalen Schematismus zeigt. *Wie* vermittelt das Ideal zwischen Idee und Objekt? (Punkt »A«; 3, 560–563.) Die Antwort ergibt sich aus der genaueren Fassung dieser Frage. Der Bezug zwischen Idee und Objekt beruht in dem *Streben* (dem »Trieb«), das Objekt (das jeweils Vorliegende) der Idee (dem »ideellen« = wahren »Ich«) gemäß zu verändern. Worauf sich das Streben *unmittelbar* richtet, ist die Vorstellung des Objekts, wie es werden soll. Das Ich stellt sich, in seinem Streben, nicht die Idee als solche, sondern die Idee in Bezug auf das Objekt vor. *Diese* Vorstellung, das »Ideal«, ist der (jeweilige) *Beweggrund* (die Ursache) des Strebens. Und die Frage, was das Ideal sei, *wie* es zwischen Idee und Objekt »in der Mitte schwebtu, findet somit die genauere Fassung: *»wie* jener Trieb Causalität haben könne?« (3, 560). – Die Antwort besteht aus zwei Schritten (aar und »b«).

»a) Durch die Freiheit öffnet sich dem ideellen Ich unmittelbar die Unendlichkeit, so gewiß, als es nur durch die objektive Welt in Beschränktheit versetzt ist; aber es kann die Unendlichkeit nicht sich zum Objekt machen, ohne sie zu begrenzen; hinwiederum kann die Unendlichkeit nicht absolut, sondern nur zum Behuf des Handelns begrenzt werden, so, daß wenn etwa das Ideal realisirt ist, die Idee weiter ausgedehnt werden kann, und so ins Unendliche. Das Ideal gilt also immer nur für den gegenwärtigen Moment des Handelns, die

Idee selbst, welche im Reflektiren auf das Handeln immer wieder unendlich wird, kann nur in einem unendlichen Progressus realisirt werden. Dadurch allein, daß die Freiheit in jedem Moment begrenzt, und doch in jedem wieder unendlich wird, ihrem Streben nach, ist das Bewußtseyn der Freiheit, d. h. die Fortdauer des Selbstbewußtseyns selbst, möglichn (3, 560f.). Das »Ideal« ist also dergestalt der Beweggrund des Strebens, daß es die Idee zur Vorstellbarkeit begrenzt, aber zugleich, als Begrenzung, auf die Idee hin durchscheinend bleibt; es vermittelt zwischen Idee und Objekt (= »Wirklichkeit«), indem es zur Verwirklichung der Idee treibt, aber sich nie verwirklichen läßt. Es bezieht sich auf die Gegenwart, wird aber nie Gegenwart. Es »besteht« im Widerspruch zwischen Gegenwart und Zukunft (im Sinne von Noch-nicht-Gegenwart). »Jener Trieb kann also keine Causalität haben als in der Zeit« (3, 561).

Das Handeln, das Verändern des Objekts, ist somit ein ständiges Sich-erhalten in diesem Widerspruch; d. h. im Handeln geschieht ein »Produziren der Zeit«. »Causalität in der Zeit« ist der transzendentalphilosophisclie Ausdruck der Seinsart des Ideals, der Ausdruck dafür, daß es Zweck ist. Und die idealisierende (d. h. zwecksetzeiide) Tätigkeit (die nur Sinn hat in Bezug auf die realisierende) ist demnach zu denken als eine Zeit produzierende Tätigkeit.

Die »Anschauung« der Zeit ist die Bedingung dafür, daß das Ich sich als Objekt-bestimmend, als Zweck-setzend und damit als sich selbst verursachend, d. h. als frei, bewußt sein kann. Denn nur insofern, als die *Realisierung* des Zwecks *allmählich* geschieht, bleibt meine Tätigkeit (die Handlung) voin Objekt unterschieden, so daß der Zweck als Zweck, d. h. als mein Produkt, erscheinen kann. Es ist, sagt Schelling, »Bedingungdes Bewußtseyns der Freiheit, ... daß ich zu der Realisirung jedes Zwecks nicht unmittelbar, sondern nur durch mehrere Zwisdienglieder gelangen kann« (3, 561). Dieses: »nicht unmittelbar«, wird ermöglicht durch die Zeit. Die Vermittlung ist also keineswegs bloß ein Notbehelf, sondern gerade das, worauf es ankommt. Als Vermittlung von Gegenwart und Nichtgegenwart, auf dem *Grund* also dieses Unterschiedes, erscheint (als Freiheit) das Ursprüngliche.

b) Damit Handlung (bewußte Tätigkeit) sein kann, muß, nach dem Gesagten, das Objekt nimmer äußeres, d. h. von meiner Handlung verschiedenes, Objekt bleiben; wie ist dieß denkbar«?(a.a.O.). Gemeint ist mit dieser Frage, wie der »*Widerspruch*« denkbar sei, der das Objekt des Handelns charakterisiert: einerseits (als Objekt) ndas der Freiheit Entgegengesetzte* zu sein, zugleich aber andererseits (als Objekt des Handelns) »durch die Freiheit bestimmt* zu werden (3, 562).

Das Bestimmen des Objekts besteht im Verändern des Objekts. »Es soll also im folgenden Moment etwas seyn, was jetzt nicht istn (a.a.O.). Das Bewußtsein der *Veränderung* entsteht aber nur, wenn dasjenige, was verändert wird, im Bewußtsein bleibt, andernfalls würde ja mit jeder neuen Vorstellung ein neues Objekt entstehen. Zum Bewußtsein der Veränderung gehört also nicht nur der Wechsel von Vorstellungen, sondern zugleich damit die Vorstellung dessen, was in diesem Wechsel dasselbe bleibt. Und die Frage ist nun, wie im Wechsel etwas Identisches bleibt. – Veränderung (Wechsel) ist Sukzession in der Zeit. »Nun kann aber keine Succession in der Zeit wahrgenommen werden, ohne etwas Beharrendes. Der Ubergang [von der Vorstellung, wie das Objekt »jetzt« ist, zu der, wie es »im folgenden Moment« sein soll] bebt die Identität des Bewußtseyns auf, die Identität muß also *im* Ubergang wieder producirt werden« (a.a.O.). Die Identität, das in jedem Moment des Wechsels selbst Unveränderliche, muß in jedem Monient des Ubergangs »*producirt*« werden: damit es überhaupt ein Bewußtsein des Ubcrgangs geben kann. »Diese im Ubergang producirte Identität ist die Substanz, und hier ist der Punkt, an welchem dieser Begriff, so wie die übrigen Kategorien der Relation, durch eine notliwendige Reflexion, auch in das gemeine Bewußtseyn gesetzt wird« (a.a.O.). Wir odenkenu uns »das Objekt bei allem Wechsel seiner Bestimmungen als dasselbe identische, d. h. als Substanz. Die Substanz ist also ... eigentlich nur der Ausdruck des beständigen Reflektirens auf das Werden des Objekts« (a.a.O.). Das Bewußtsein der Veränderung, das Reflektieren auf das Werden ist in Wahrheit ein Denken des *im* Wechsel »Beharrenden«. Und dieses Denken kann, da das Beharrende in der Sukzession verborgen ist, nur ein »Produciren«, ein Erdenken sein.

Dieses Erdenken ist aber nicht willkürlich, denn es ist ja eben der Grund der objektiven (vom Denken selbst unabhängigen) Sukzession, was das Denken hier erdenkt. Das Erdachte ist der Grund, d. h. die

Wahrheit, des objektiven Wechsels. Als hervorbringendes ist das Denken ein Akt der Freiheit. Was es aber hervorbringt, ist nicht etwas Ausgedachtes, sondern ein in das für das Denken Gegebene Hineingedachtes (und insofern: »Eingebildetes«). Das Denken ist demnach dem Werden gegenüber ein freies Hervorbringen des Notwendigen.

Die Möglichkeit zu diesem Sachverhalt beruht darin, daß zwischen dem, was jeweils anders ist, den wechselnden Vorstellungen; und dem, *was* sich da ändert, dem im Wechsel Identischen, vermittelt wird. Dieses Vermittelnde, das, was sich auf Wechsel und Identität zugleich bezieht und damit dem Denken das Vermögen gibt, das Werden zu erfassen, ist – wie Schelling, auch hier im Anschluß an Kant, sagt – xdas allgemein Vermittelnde, die Zeitx (3, 562).

Die Zeit selbst wird – im praktischen ebenso wie im theoretischen Denken – nickt gedacht. Aber sie ist das (»unbewußte«) Anschauen der »Grenze«, welches das Denken, das Bewußunachen, des wahrhaft Seienden (»Beharrenden«) im Wechsel der Vorstellungen ermöglicht.

Was diese transzendentale Erklärung des Handelns für unsere Frage, mit welchem Recht der »Mechanismus« der Philosophie als »Dichtungsvermögen« bestimmt werden kann, lehrt, das läßt sich folgendermaßen zusammenfassen: Erstens: Das Handeln besteht, als Streben, in einem Objekt-Bezug, d. h. in einer *Reflexion*. Zweitens: Der Gegenstand der Reflexion ist dem Handelnden aber nicht von außen gegeben, er entsteht vielmehr erst im Handeln und durch den Handelnden. Handelnd produziere ich das, worauf ich reflektiere (das »Ideal«). Meine Tätigkeit im Handeln, das »Idealisieren«, ist ein Entwerfen von Reflektierbarkeit. Drittens: Dieses Reflektierbare, das »Ideal«, der objektive »Zweck«, behält den Charakter des zu Realisierenden; d. h. es bleibt in der Weise durchscheinend auf die (nicht-objektivierbare) Idee, daß ich es nur in ständiger Produktivität reflektieren kann. Das im Handeln tätige Denken hat den Charakter eines Denkbarmachens.

Was ist das, was im Handeln denkbar gemacht wird? »Der Ausdruck des beständigen Reflektirens auf das Werden des Objekts ista, sagt Schelling, die »Substanz«, dasjenige, was alle wechselnden Bestimmungen uträgts (3, 562), also das »Subjektive« im Objektiven. Indem ich auf das Werden reflektiere, bringe ich das Seiende (»Beharrende«) hervor. Wer bin denn aber »ich«, wenn ich, auf das

Objektive, die »Außenwelt«gerichtet, das »Substanzielle« hervorbringe (wenn ich »idealisiere« und »realisiere«)? Ich »bin«, die Grenze von Objektivität und Bewußtsein überschreitend, transzendentales Ich. Was ich in der Veränderung des Objekts, als Ideal meines Strebens, vor mir habe, vor mich bringe, ist in Wahrheit zugleich meine eigene »Substanz«, nämlich die »Identität des Bewußtseyns« (3, 562). Die Identität des Bewußtseins hervorbringend, bin ich meiner als Bewußtsein (als intellektueller Tätigkeit) bewußt, »bin« ich Selbstbewußtsein.

Gäbe es nicht das Gefühl einer unabhängig von mir bestehenden Außenwelt (gäbe es, metaphysisch gesprochen, keine Einschränkung des unendlichen Ich), gäbe es also kein Bewußtsein der Endlichkeit, so gäbe es auch kein Überschreiten, kein Überwinden, es gäbe kein Hervorbringen des Unendlichen. Dieses Hervorbringen des Unendlichen geschieht als ein Hineinschauen, Hineinbilden des Subjektiven in das Objektive, d. h. als Bezug der »frei entworfenen« Vorstellung zu der »objektiven« Vorstellung (Punkt »A, c«; 3, 562f.). Und nur in diesem »schwebenden« Zugleich beider Vorstellungen (welche im Handeln die Einheit der strebenden *Bewegung* ausmacht) existiert der Widerspruch von Subjektivität und Bewußtsein. Diesen Sachverhalt hat Schelling zu Anfang der System-Entfaltung in den Satz gefaßt: Die »dritte zwischen der begrenzten und der begrenzenden schwebende Thätigkeit, durch welche das Ich erst entsteht, ist, weil Produciren und Seyn vom Ich eins ist, nichts anderes als das Ich des *Selbstbewußtseyns selbst*« (3, 391).

3. Wie verhält sich, nach dem Gesagten, das »Idealisieren« des Handeln zu dem »Schematisieren« des Erkennens? Es ist der Form nach gleich, dem Inhalt nach aber entgegengesetzt. Entgegengesetzt: weil der idealisierende »Trieb« ans dem Widerspruch zwischen dem durch die Objektivität begrenzten Ich des Bewußtseins und der unbegrenzbaren absoluten Ichheit entspringt; die idealisierende Tätigkeit geht darauf aus, die Objelctivität (wieder) aufzuheben. Diese Objektivität (das Bewußtsein der Außenwelt) ist aber selbst nichts Ursprüngliches, sie ist –ebenso wie das Ideal – eine »Vorstellung« (ein Entwurf) des Ich. Und umgekehrt ist das Ideal des Handelns ebensowenig wie das Objekt des Erkennens bloße Phantasie, denn was da, in beiden Fällen, ent-

worfen wird und entwerfend ist, besteht in einer vor- und überindividuellen Gesetzmäßigkeit.

Um nun aber die wirkliche Einheit – nicht nur eine formale Analogie – von »Schematismus« und »Ideal«-Bildung zu erkennen, d. h. den ideellen, den Entwurfs-Charakter des objektiven Erkennens und den gesetzmäßigen (»natur«-haften) Charakter des freien Handelns, dazu bedarf es einer dritten »Thätigkeit«, einer solchen nämlich, in der nicht nur, wie im Handeln, die *Form* der Objekt-Entstehung, sondern zugleich auch das Entstehen des Objekts selbst vor das Bewußtsein gebracht wird. Der Schematismus muß als solcher bewußt gemacht werden.

Diese Tätigkeit **kann,** da sie aus dem Bewußtsein hervorgehen muß, also nachdem die »Natur« schon für das Bewußtsein entstanden ist, nicht das ursprüngliche Entstehen der Natur sein. Sie kann nur in einer Wiederholung, in einer Nachahmung jener ursprünglichen Produktivität bestehen. Gerade damit aber wäre sie fähig, jenes doppelte Erfordernis zu erfüllen: die iin ursprünglichen Produzieren *unbewußte* (das Bewußtsein selbst erst konstituierende) Produktionsweise als solche vor das Bewußtsein zu bringen.

b) Das *Dichtungsvermögen*

1. Die generelle Intention von Schellings Philosophie ist (nach seiner Erklärung zu Beginn der Freiheits-Schrift): »die Freiheit einmal zum Eins und Alles der Philosophie« zu machen (7, 351), d. h. die Freiheit als das Prinzip des Seienden im Ganzen zu erweisen. Das philosophische *Problem* dieser Absicht liegt in der Frage, wie die Freiheit mit der Vernunft (der Erkenntnis des Seienden in seiner Totalität) zu vereinbarenist. Insofernist das Problem der Freiheit das Problem des Denkens.

Das Problem wäre dann gelöst, wenn das, was der Freilieit zu widersprechen scheint, was sie in Frage stellt, als zu ihr gehörig erwiesen werden könnte. Darum ist Schellings Philosophie als Freiheits-*Philo*sophie »*Natur*«-Philosophie. Denn die »Natur«, der »Inbegriff der Objektivitäts (3, 339), ist das Feld, auf dem die Freiheit, der Inbegriff der Subjektivität, nachgewiesen werden müßte, wenn sie in der Tat »Eins und Alles« ist.

Die Struktur dieses Grundthemas von Schellings Philosophie läßt sich folgendermaßen umreißen: Ausgangsbasis ist die Freiheit, die Erfahrung, in der sich der Mensch als Mensch edaßt. Das Feld, an dem diese Erfahrung zum Denk-Problem wird, ist das Seiende im Ganzen. Und der Bezug des Menschen zum Seienden im Ganzen ist (in dem weitesten, »Theorie« und »Praxis« umfassenden, Sinn verstanden) das Erkennen (oder Wissen). Wir erläutern diese drei Momente kurz (in anderer Reihenfolge):

Erstens: Die Freiheit wird von Schelling als das Wesen des *Seienden* überhaupt begriffen durch den »dynamischen« Naturbegriff, die »Rückführung der Naturgesetze auf Gemüth, Geist und Willen« (7, 396). Als »*Natur*«-Philosophie zeigt die Philosophie, daß das Objektive in sich *selbst* »subjektiv« ist und damit, daß das Seiende als solches >Subjekt-Objekt*ist. Der konkrete Ausdruck dieser Neubestimmung des Seienden im Ganzen, dieses neuen *Seins(<–Begriffeist die Konzeption der Natur als »Genesis«(als »Prozeß«). – Zweitens: Um das Seiende aber so begreifen zu können, ninß sich aucli der Begriff der Erkenntnis wandeln. Als Subjekt-Objekt, als Genesis, kann etwas nur erkannt werden, wenn das Erkennen selbst genetisch vorgeht, wenn der Erkennende das Objektive in seinem Entstehen, das heißt: aus seiner Subjektivität heraus erfaßt. Und das ist nur so möglich, daß er es selbst (im Nachvollzug) hervorbringt. – Drittens: Der Mensch muß also, wenn er die Natur erkennt, wenn er sie so »vorstellt«, wie sie in Wahrheit ist, selbsttätig, er muß (im Sinne von Spontaneität und Aktivität) frei sein. Das Erkennen, das sclieinbar der Freiheit widerspricht, erweist sich hier als ein Akt der Freiheit. Damit hat sich aber auch die Stellung des Menschen gewandelt. Er geht weder in einem *pantheistischen«Sinn in der Natur auf (was Schelling an Spinoza kritisiert), so daß das Gefühl der Freiheit ein bloßer Schein wäre, noch bleibt er, um seine Freiheit zu wahren, als ein lediglich moralisches Wesen, außerhalb der Natur (was Schelling an Fichte kritisiert). Er ist vielmehr dasjenige Seiende, das, aus der Natur entlassen, sich selbst überschreitend, auf diese zurückkommt. Er ist gerade dann in Wahrheit frei, wenn er das Notwendige selbst *hervorbringt.*

Die philosophische Verwirklichung dieser Konzeption geschieht – Schelling liebt das ebenfalls in der Freiheits-Schrift hervor (7, 351) – durch ein Zusammendenken von Kants Erklärung des Erkenntnisvorgangs im transzendentalen Schematismus und Kants Bestimmung

der Freiheit als Wille. Dieses, im Transzendentalsystem von 1800 zum ersten Mal systematisch geleistete, Zusammendenken, besteht darin, daß der Wille selbst als »Dichtung« und das (ausdrückliche) Dichten als die Wahrheit des Willens gedacht wird.

Der einheitliche Wesensgrund von Sein und Erkennen, der Grund, der die Sonderstellung und die Zugehörigkeit des Menschen zum Seienden im Ganzen zugleich erklärt, ist Schellings Konzeption des Willens als des »Urseyns« (7,350). Dessen eigene Wesensverfassung – in der der »Grund-Widerspruch« des Prinzips der Selbstgewißheit (der »Selbstaffirmation«) als die für die Neuzeit im Ganzen maßgebliche Wesensverfassung des »Absoluten« anerkannt bleibt – ist *die Zeit entwerfende Überwindung der Zeit*.[76]

2. Was Schelling von seinem prinzipiellen Problem her, dein Problem des Zusammenhangs (der »Identität«) von Natur und Freiheit, um 1800 auf die Kunst führt und in dem Dichtungscharakter aller Kunst (der »Poesie«) die Lösung finden läßt, das ist erstens der *Produktions*-Charakter der Natur (und der Geschichte), dem der *Entwurfs*-Charakter des Denkens entspricht, und zweitens der *Nachahmungs*- (der »Anamnesis«-)Charakter, in dem der *Bezug* zwischen Denken und Sein, zwischen Form und Inhalt der Philosophie beruht.

Das produktive, entwerfende Element der Kunst besteht, nach der in der Neuzeit herrschend gewordenen Ansicht, in ihrer Fähigkeit, Bilder, Charaktere und Handlungen zu oerfmdenx. Diese Fähigkeit klingt in dem Namen an, mit dein diejenige Kunstgattung bezeichnet wird, die am wenigsten an einen vorgegebenen »Stoff« gebunden ist: die »*Poesie*« oder »Dichtung«. In dem Wort »Poesie« ist das positive (»schöpferische«) Moment des Erfindens, das Hervorbringen, vorherrschend, in dem Wort »Dichtung« (wie es seit Luther gebraucht wird) das negative Moment des »Ausdichtens« und »Einbildens« (das Imaginäre und Fiktive). Mit dem Namen »Poesie« bezeichnet Schelling die schöpferische (»erfindende«) Kraft in *jeder* Art der uschönen Künste«. (Vgl. hierzu und zum Folgenden besonders den letzten Abschnitt des zweiten Kapitels, S. 138–172.)

Daß aber aus dieser, richtiger: mit dieser Kraft ein Kunst-Werk entsteht, dazu bedarf es noch einer anderen Kraft (oder »Thätigkeit«), derjenigen, die mit dem ursprünglichen Sinn des Wortes »*Kunst*« gemeint ist: der Kunstfertigkeit, des zur Werktätigkeit gehörenden praktischen *Wissens*, des »Technischen«. Der Grund, dsß der Ausdruck »Dichtung« (ebenso wie ποίησις) in erster Linie für das »Sprachkunstwerk«, der Ausdruck »Kunst« (ebenso wie τέχνη) in erster Linie für die bildende Kunst gebraucht werden, läßt sich so verstehen, daß im einen Fall die eine, im andern Fall die andere der beiden Kräfte jeweils die sichtbare ist. Gleichwohl aber ist ein Bild genauso wie ein Gedicht, eine Skulptur genauso wie ein Drama nur auf Grund des Zusammenwirken*beider* Kräfte ein Kunstwerk, bringen in jeder Kunstart stets »nur beide zusammen das Höchste hervor« (3,618).

Wie nun diese beiden Kräfte (oder »Thätigkeiten«) zur Einheit des Kunstwerks zusammenwirken, das läßt sich in seinem prinzipiellen Sinn so bezeichnen: Die »Technik« (»Kunst«) ist die *bewußte* Tätigkeit des Künstlers, durch die er die unbewußte Tätigkeit der »Natur« (und das »Notwendige« in der Geschichte) *zum Bewußtsein bringt*. Er produziert *wie* die Natur, aber gerade nicht *als* Natur, sondern als Mensch. Dieser *unterschied* des Menschen **zur Natur** (des »Geistes« zum »Unbewußten«) wird durch die konstitutive Rolle der bewußten, wissentlichen Tätigkeit, die »technische« Seite der Kunst, gewahrt. **Auf** Grund der τέχνη ist das Hervorbringen des Menschen (des Künstlers) *Nachahmung* (μίμησις)[77] der ursprünglichen Produktivität (der Wirklichkeit). Eben darum aber, *weil* die künstlerische Tätigkeit, das *menschliche* Schaffen, Nachahmung, weil die ποίησις des *Menschen* μίμησις ist, **kann** die ursprüngliche Produktivität *zum Bewußtsein* kommen.

Wie das geschieht, das hat die Betrachtung von § 2, Schellings Bestimmung des »Charakters« der Kunst als *Schönheit* (in dem vorigen Abschnitt), gelehrt: Das Kunstwerk ist reflektierbares, endliches Objekt, aber von einer solchen »Form«, daß es in seiner Reflektierbarkeit auf eine »unendliche« Bedeutung hin durchscheinend wird. Das Kunstwerk ist, seiner Objektivität, seiner endlichen Verfassung nach nur ein Schein der Wirklichkeit, aber gerade indem es in objektiver Hinsicht ausdrücklich nur ein Schein-Gebilde ist (weder Naturprodukt, noch Gebrauchsgegenstand), befreit es den Menschen zur Erkenntnis der – in aller sonstigen Objektivität verborgen bleibenden – Produktivität und damit der *Wahrheit* alles Wirklichen.

Die Kunst ahmt nicht Objekte nach, sie ahmt das »Entstehen des

Objektesu (das Entstehen von Objektivität überhaupt) nach. Schein-Objekte hervorbringend, ahmt sie die hervorbringende Tätigkeit –, sie ahmt den transzendentalen Schematismus nach. Damit, indem sie – Wirklichkeit und Schein vertauschend – das sonst Verborgene hervorbringt, wird sie, als *Nachahmung* der »Natur«, gerade zum *Vorbild* der Wissenschafts (3.623).

Die Bedeutung der Kunst für die Philosophie in Schellings Transzendentalsystem gründet also darin, daß die Kunst die Objektivität des transzendentalen Schematismus ist und dainit (als »Einbildungskraft« in der »Potenz«) *für* die Philosophie zum »Schema« ihres eigenen »Mechanismus« wird.

Schelling übernimmt aus Kants Bestimmung des »Genies« den Gedanken, daß es nicht nur, wie der Handwerker, nacli gegebenen Regeln Objekte hervorbringt, sondern im Hervorbringen von Objekten aiich die Regeln des Hervorbringens erst schafft. Er gibt dieser Bestimmung aber eine universale Wendung. An der Stelle, wo er den formalen Grundbegriff des »Schemas«erklärt (3, 509f.; vgl. oben S. 288), und zwar am Beispiel des »mechanischen Künstlers«,fügt er – uum alles zu erschöpfen, was sich über die Natur des Schemas sagen läßt« – die Bemerkung hinzu, daß das Schema »ebendasselbe für Begriffe ist, was das Symbol für Ideen ist. Das Schema bezieht sich daher immer und nothwendig auf einen empirischen, entweder wirklichen oder hervorzubringenden Gegenstand. So ist z. B. von jeder organischen Gestalt, wie der menschlichen, nur ein Schema möglich, anstatt daß es z. B, von der Schönheit, von der Ewigkeit u.s.w. nur Symbole gibt. Da nun der ästhetische Künstler nur nach Ideen arbeitet, und doch auf der andern Seite, um das Kunstwerk unter empirischen Bedingungen darzustellen, wieder einer mechanischen Kunst bedarf, so ist offenbar, daß für ihn die Stufenfolge von der Idee bis zum Gegenstand die doppelte von der des mechanischen Künstlers istu (3, 510). Nach dieser Erklärung läßt sich der Satz, das »Dichtungsvermögen« sei adie in der höchsten Potenz sich wiederholende produktive Anschauung«, folgendermaßen erläutern: Wenn der rästhetische Künstler« (das »Genie«in Schellings Sinn des Wortes) *zugleich* »nach Ideen arbeitete und runter empirischen Bedingungen darstellt«, dann bedeutet das: er *macht »empirisch«*, d. h. erkennbar, *die* »Regeln«, die nicht nur – wie nach der Meinung Kants – *innerhalb* der künstlerischen

Tätigkeit das Maß geben (weshalb jedes echte Kunstwerk nach seinem eigenen Maß gemessen werden muß), sondern die, zwischen Individualität und absoluter Ichheit vermittelnd, Maßstäbe für das Handeln und Erkennen geben.[78]

3. Zu unserer Frage nach dem Recht und dem Sinn der Beziehung zwischen Philosophie und Kunst bei Schelling läßt sich nun zusammenfassend sagen:

Erstens: Daß Philosophie und Kunst sich überhaupt wechselseitig aufeinander beziehen *können,* hat seine Legitimität von Seiten der *Philosophie* darin, daß diese ihr eigenes Erkenntnisverfahren als ein entwerfendes Entstehenlassen des Objektiven begreift; die Wahrheit kann nur produziert werden. Von Seiten der *Kunst* her besteht die Legitimität darin, daß deren eigenes Produzieren, die scheinhafte Nachahmung der Objektivität, ein Hervorbringen von Wahrheit ist. Die Rechtmäßigkeit der Zuwendung der Philosophie zur Kunst gründet in dem Dichtungscharakter des Erkennens und dem Wahrheitscharakter der Dichtung.

Zweitens: Daß Philosophie und Kunst – und zwar an einem bestimmten Moment in der *Geschichte* der Philosophie und der *Geschickte* der Kunst – sich gegenseitig *brauchen,* gründet von Seiten der *Philosophie* darin, daß diese sich selbst als einen Bestandteil ihres Themas begreift, daß sie sich nicht nur (wie seit jeher) um ihrer selbst, sondern um ihrer Sache (des Seienden im Ganzen) willen *selbst* zum Objekt machen muß. Das kann sie aber nur vermittels einer Erscheinung, die in einer Hinsicht mit ihr gleich, in einer anderen (dem Charakter der Objektivität selbst) von ihr verschieden ist. (Diese Aufgabe besteht auch für Hegel, für den die Bedeutung, die für Schelling um 1800 der Kunst und zuletzt der heidnischen Mythologie und der biblischen Offenbarung zukommt, das Ganze der vergangenen Geschichte besitzt.) Daß nun diese »Objektivität« des »Mechanismus, den die Philosophie ableitet und auf welchem sie selbst beruht«,in der Zeit um 1800 gerade in der *Kunst* gesucht wird, das gründet darin, daß mit Schellings Konzeption der Seienden als »Subjekt-Objekt*,die in der Natur-Philosophie begründet wird, der *Mensch* zum metaphysischen Problem wird. Der Mensch – das endlich-unendliche »ewige Bruchstück<(3,608) – wird als dasjenige Seiende begriffen, durch das die

Seinsverfassung alles Seienden, die Subjekt-Objekt-Identität, zur »Repräsentation« (vgl. 3, 611 f.) gelangt. In dem aber, was diese Repräsentation ermöglicht, der Freiheit nämlich, liegt zugleich die Möglichkeit des Gegenteils: der »Eigenwille«. So wird um des »Absoluten« willen der Mensch zur Frage. Wann, in welcher Verfassung, ist er in derjenigen Weise frei, daß er in der Tat die wahre Verfassung des Seienden repräsentiert? Das ist die Frage, auf die – für das Transzendentalsystem – die Antwort in der Kunst liegt. In dem erleidenden Schaffen des »Genies« wie in dem produktiven Anschauen des »Schönen« ist der Mensch frei, ohne sich zu wollen. In dieser anschauenden Produktivität steht er – für Augenblicke – in einer dem in Wahrheit Seienden gemäßen und die Wahrheit zustandebringenden Verfassung.

Es bedarf aber auch die Kunst in diesem Zeitalter der Philosophie, weil sie selber in einer wesenhaften Weise auf (nietaphysische) Erkenntnis hin angelegt ist. Sie ist in ihrer geschichtlichen Eigenart zu dieser Zeit wesenhaft: Hervorbringung von Symbolen; sie ist in einem betonten Sinn »*Poesie*«. Auch Malerei und Musik sind gegen Ende des 18. Jahrhunderts wesenhaft #Sinn-Bild«und *Ton-Dichtung«. Auf Grund dieses Symbol-Charakters braucht die Kunst zu ihrer eigenen Konstitution eine philosophische, das Äußere eigens auf seine innere Bedeutung hin interpretierende Art der »Betrachtung«. – Dieser seit der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkommende -poetische« Grundzug der Kunst wurde in der *klassischen* Dichtung und Musik zwischen 1780 und 1830 durch eine selbständige und wesenhaft konträr dazu wirksame tektonisch-konstruktive Komponente ergänzt. Absolut gesetzt gewann er in der »romantischen« Musik bis zu Wagner und Alban Berg – vermöge des dem dynamisch-subjektiven Wirklichkeitscharakter dieses Zeitalters *gemäßen* Charakters der Musik – eine eigene Größe; während die Architektur und die Plastik unter der Herrschaft jenes – zeitnotwendig – »poetischen« Grundzugs der Kunst in ein Jahrhundert der Irrelevanz versanken.[79] (Wir haben in dem gegenwärtigen Abschnitt, zusammen mit der Akzentuierung des historischen *Zusammenhangs*, in dem Schelling steht, auch den allgemeinen und übergreifenden »subjektiv-romantischen« Grundzug der nachbarockcii Epoche betont, während die – innerhalb dieses übergreifenden Grundzugs sich ausprägende – Sonderstellung der »Klassik« und deren Reflexion in Schellings Konzeption der Kunst das besondere Thema des vorausgegangenen Abschnitts über den »Charakter« der Kunst war.)

Dritter Abschnitt

Kunst und Wirklichkeit

a) Die Wahrheit des Willens

Nach der Erläuterung von Schellings Transzendentaisystem (iin ersten Band dieser Untersuchung) besteht der Sinn der Formulierung, in der Schelling das Verhältnis der Kunst zum Ganzen seiner Philosophie bestimmt: die Kunst sei die »Objektivation des Prinzips« (vgl. 3, 624 f.), darin, daß die Kunst die Objektivität des Willens ist, d. h. die Erscheinung, in der sich der Wille *als* das Prinzip des Seienden im Ganzen erweist.

Die Kunst müßte demnach zu erkennen geben, was der Wille ist, wenn er das in Wahrheit Seiende ist, sie müßte zu erkennen geben, was der Wille als Prinzip in Wahrheit ist. Die Frage, ob dieses Postulat in der Tat erfüllt wird, ist bis jetzt noch nicht ausdrücklich beantwortet worden. Wie steht es mit dem Einwand, den die Entwicklung von Schellings Denken gerade in dieser zentralen Frage gegen den »ästhetischen« Abschluß des Transzendentdsystems zu liefern scheint? Dort nämlich, wo Schelling die Frage, was der Wille in Wahrheit ist, zum ausdrücklichen Thema macht, in der Freiheitsschrift von 1809, ist doch von der Kunst keine Rede mehr. Der Grund scheint darin zu liegen, daß in der Kunst das konkrete Problem, in das sich die Frage nach der Wahrheit des Willens hier zuspitzt, kein ausdrückliches Thema ist: das Problem des Unterschiedes nämlich zwischen dem »Eigenwillen«, in dem der Mensch sich selbst will und wodurch er sich vom »Absoluten« abwendet (wodurch er »abfällt), als der einen Möglichkeit und dem Willen, in dem der Mensch »sich« (als Eigenwille) überwindet, indem er nicht mehr sich, sondern das will, was ihn übertrifft (und was er sonst nur soll). Doch gerade die Verfassung, an der der wahre Wille **M** Unterscluedzu dem unwahren nach der *Freiheitsschrift* fiir den Menschen kenntlich wird, in der der Mensch selbst in

der Wahrheit steht, ist die, die dem Bezug des Menschen zur *Kunst* entspricht. Schellings Konzeption des »Urseyns« in der Freiheitsschrift liegt bereits dem Transzendentalsystem zugrunde.

1. Den Schlüssel zum Verständnis dieses Zusammenhangs zwischen dem Transzendentalsystem und der Freiheitsschrift bietet eine Bemerkung, die Schelling in dem »Systemprogramm« von 1796 über die »Idee« der *Schönheit* macht, über *die* »Idee« also, mit der er dann den Charakter des Kunstwerks bestimmt. Sclielling erklärt in dem Systemprogramm: die »Schönheit« sei *die* »Idee«, die »alle« (anderen) »Ideen« – nämlich die »Wahrheit« und die »Güte« – »vereinigt«, und setzt hinzu: »*das Wort in höherem platonischem Sinne genommen*«.

Die Schönheit in einem platonischen Sinn genommen und als Vereinigung von Wahrheit und Güte gedacht – das verweist auf die platonischen Dialoge »Symposion« und »Phaidros«. Die Wahrheit ist danach dem Menschen nur dann zugänglich, wenn er sich über den Schein des Sinnlichen erheben kann. In dieser Erhebung würde er das (in der »Politeia« näher charakterisierte) ἀγαθόν, das im Doppelsinn unseres Wortes »Gute«, erreichen, das rechte Verhalten und die Erkenntnis des Rechten in allem. Diese Erhebung findet nun nach dem »Phaidros« im Anblick der Schönheit statt. In diesem Anblick wird das Sinnliche auf das Übersinnliche hin durchsichtig. Im Anblick der Scliönlieit überschreitet der Mensch das Sinnliche zum Übersinnlichen, den Schein zur Wahrheit hin. Dieser Überschritt selber, die Bewegung, die dem Anblick der Schönheit entspricht, das ist nach Plato, und – auch unabhängig von der platonisclien Metaphysik – im Sinne der Griechen überhaupt: der ἔρως. Das Wort »Schönheit« in platonischem Sinn genommen meint den Aufstieg des Menschen vom »Sinnlichen« (Faktischen) zum »Übersinnlichen« (Geistigen) im Eros.

Wenn es nun – nach dem Transzendentalsystem (und *anders* als bei Plato) – die *Kunst* ist, die den Menschen den Anblick der Schönheit verschafft, dann ist – nach dem platonischen Begriff der Schönheit – das »produktive Anschauen«, in dem dieser Anblick besteht, eine Bewegung der Liehe. Ehen das aber ist nach der Freiheitsschrift *diejenige* Weise des Willens, in der die Überwindung des »Eigenwillens« beruht, der Wille in seiner Wahrheit. Zu der allgemeinen Erklärung: »Es gibt in der letzten und höchsten Instanz gar kein anderes Seyn als Wollen. Wollen ist Urseyn« (7, 350), tritt als konkrete Kennzeichnung hinzu: »Schlechthin freier und bewnßter Wille aber ist der Wille der Liebe« (7, 395)[80].

Daß Schelling den ästhetischen Grundzug *dieser* – der wahren – Verfassung des Willens auch in der Freiheitsschrift im Sinn hat, zeigt eine Steile, in der Schelling sich *gegen* die amoralische Genialität« des Zeitalters wendet, gerade *gegen* diejenige Haltung also, die man seit Kierkegaard »ästhetisch« nennt: »Die vermeintlich vornehmere Moralitäts, welche den »Kern« des menschlichen Daseins, der in der »Strenge der Gesinnung« liegt, »verschmähen zu dürfen glaubt, ist einer tauben Blüthe gleich, die keine Frucht erzeugt.. »Wer das Geschlecht geistiger Wollüstlinge kennen gelernt, dem gerade das Höchste der Wissenschaft wie das Gefühl zur ausgelassensten Geistes-Un-Zucht und Erhebung über die sogenannte gemeine Pflichtmäßigkeit dienen muß, wird sich wohl bedenken, es als solches auszusprechen. Schon ist vorauszusehen, daß auf dem Wege, wo jeder früher eine schöne Seele als eine veniünftige seyn, nnd lieber edel heißen als gerecht seyn will, die Sittenlehre noch auf den allgemeinen Begriff des *Geschmacks* zurückgeführt werden wird, wonacli sodann das Laster nur noch in einem schlechten oder verdorbenen Gcsclnnack bestehen würde.« Diese Vernrteilung einer – in dem späteren Sinn des Wortes – »ästhetischen« Aufweichung der Moral ist jedoch für Schelling kein Einwand, ja vielmehr die Voraiissetzung dafür, daß er das höchste Ziel in einem Zustand sieht, den er – auch hier – als »*Anmuth*« bezeiclmet: »Wenn endlich in den unverbrüchlichen Ernst der Gesinnung, der aber immer vorausgesetzt wird, ein Strahl göttlicher Liebe sich senkt, so entsteht die höchste Verklärung des sittlichen Lebens in Anmuth und göttliche Schönheit*(7, 393). Diese Äußerung klingt unmittelbar an eine Stelle aus der zwei Jahre früher entstandenen Rede »Über das Verhältniß der bildenden Künste zur Natur«an: »Wenn Anmuth, außerdem, daß sie die Verklärung des Naturgeistes ist, auch noch das bindende Mittel von sittlicher Güte und sinnlicher Erscheinung wird, so leuchtet von selbst ein, wie die Kunst von allen Richtungen her gegen sie als ihren Mittelpunkt wirken müsse. Diese Schönheit, welche aus der vollkommenen Durchdringung sittlicher Güte mit sinnlicher Anmuth hervorgeht, ergreift und entzückt uns, wo wir sie fmden, mit der

Macht eines Wunders ... Den Beschauenden überfällt mit plötzlicher Klarheit die Erinnerung von der ursprünglichen Einheit des Wesens der Natur mit dem Wesen der Seele: die Gewißheit, daß aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung istu (7, 315).

Diese Stelle enthält Formulierungen, die wie eine Übersetzung aus dein »Phaidros« ersclieinen. So cliarakterisiert Schelling die Wirkung der Schönlieit als ein Ergriffenwerden und Entzücktwerden des Menschen: ähnlich, wie sie Plato als ἐκφανέστατον und ἐρασμιώτατον kennzeiclmet (Phaidros, 250d), und zwar dort, wo er eben diesen Eros, in dem die Wirkung der Schönheit beruht, als die ἀνάμνησις des ὄντως ὄν begreift (249c).

2. Im Verständnis der »Schönheit« kommt Schelling mit Plato überein. Er kommt dagegen nicht mit ihm iiberein, ja, er nimmt (ohne daß er das ausspricht) sogar einen entgegengesetzten Standpunkt ein, in der Rolle, die für ihn in Bezug auf die Wahrheit die *Kirnst* spielt. Wenn wir auf diesen *Unterschied* zu Plato – nach der zunäclist bezeichneten Verwandtschaft – achten, wird sich die uns hier interessierende Frage, inwieweit die transzendental-philosophische Konzeption der Kunst auch fiir Schellings späteres Denken Gültigkeit hat, um ein weiteres Moment verdeutlichen lassen.

Man versteht das Moment des Unterschiedes (die Rolle der Kunst), wenn man bemerkt, inwiefern auch schon der Schönheit gegenüber bei dein neuzeitlichen Philosophen eine Veränderung eingetreten ist. So groß die Ähnlichkeit im Begriff und auch in der (zwischen dem »Sinnlichen« und dem »Übersinnlichen« vermittelnden) Funktion ist, so andersartig ist doch das *Gewicht*, das einer derartigen Vermittlungsfunktion jetzt zukommt. Fiir Plato *wie* fiir Schelling sind Schönheit und Eros – im Bilde gesprocheii – die Brücke, um von der einen Seite (der des Scheins) auf die andere Seite (der der Wahrheit) zu kommen. In dem geschichtlichen Augenblick jedoch, wo die Wahrheit als Selbstgewißheit, das wahrhaft Seiende als Wille (als Selbstaffirmation) begriffen wird, verliert die eine, die »unwahre« Seite ihren lediglich negativen Charakter. Denn ohne den Schein der Sinnlichkeit (der »Endlichkeit«) könnte das Übersinnliche (das »Unendliche«) nicht zu sich selbst kommen. Es könnte nicht *sein*, was es seinem Wesen nach »ist«. Das absolute Selbstbewußtsein (die Absolutheit des Absoluten) kommt zustande nur durch den doppelten Akt von Sich-Verlieren im Endlichen und Sich-Wiedergewinnen, indem das Endliche *als* Schein durchscliaut wird. Mit dem erwähnten Bild zu sprechen: Wenn für Plato das Wahre die eine (höhere) *Seite* ist, so ist für Schelling (wie für Hegel) das Wahre der *Bezug* zwischen beiden Seiten. Für Plato ist die Brücke da, um von der einen auf die andere Seite zu kommen, für Schelling (und Hegel) ist die Kluft da um der Brücke willen. Schönheit und Eros sind demnach für Schelling zwar *ebenso* wie für Plato *Übergang* (der Vorgang des »Transzendierens«), aber dieser Vorgang des Übergehens, der *Akt* des Transzendierens ist für Schelling (ähnlich wie der Akt des »Erinnerns« für Hegel) im *Unterschied* zu Plato *selber* schon das Wahre.

Schelling erörtert diesen Sachverhalt – ohne von der Kunst selbst zu sprechen – ausdrücklich an dem Unterschied von »Wesen«, »Grund«und »Existenz« (des Wesens) in der Freiheitsschrift (vgl. oben S. 256–259). Wir weisen hier nur auf eine Stelle, an der Schelling sich eigens auf Plato bezieht. Es ist eine Anmerkung, in der Schelling zu der »Unterscheidung« »zwischen dem Existirenden und dem, was Grund von Existenz ist« (7, 373) sagt, daß das »berühmte μὴ ὄν der Alten ... so wie die Schöpfung aus Nichts [der Bibel] durch die obige Unterscheidung zuerst eine positive Bedeutung bekommen möchte« (a.a.O.). Seinem allgemeinsten Sinn nach läßt sich dieser Gedanke folgendermaßen erläutern: Was dem Menschen (der »Intelligenz«) als »Außenwelt« gegenüber steht, ist *als* Außenwelt, *als* Objektivität, nicht-seiend, aber es ist die »Hülle«des Seienden. Dieser kommt eine positive Bedeutung zu, weil sie den Menschen – durch das Gefühl des *Widerspruchs* zwischen Freiheit und Notwendigkeit – *nötigt*, das wahrhaft Seiende zu *enthüllen*, das bedeutet: seinen »Eigenwillen«zum »Universalwillen« umzuwandeln, und damit – nicht im Sinne eines nachfolgenden Zieles, sondern im Vollzug dieser Umwandlung – die »Selbstaffirmation« des »Absoluten« zu vermitteln. Diese Enthüllung des Verhüllten besteht darin, daß die Hülle *als* Hülle erkannt wird, daß das Objektive (die Natur qua Produkt) als wechselnde Gestalt der bleibenden Subjektivität (der Natur qua Produktivität) erfaßt wird und dergestalt das "Nicht-Seiende<*für* die Intelligenz, statt bloßes Objekt zu sein, *Spiegel* wird.

Schelling gebraucht dieses Bild vom »Spiegel« in einer Abhandlung, die in die Zeit der Identitätspliilosophiegehört (»Systemder gesamten Philosophie und Naturphilosophie insbesondere«, Würzburger Vorlesungen von 1804; § 41). Das Bild kann aber den genannten Grundgedanken seiner ganzen Philosophie erläutern. Schelling konnnt hier auf dieses Bild innerhalb eines Vergleichs, der selber wieder einen zentralen Satz dieser Abhandlungen verständlich machen soll. Dieser Satz lautet: »Das concrete Ding ist als solches, oder mit dem, wodurch es concret ist, bloßes Nichtseyn relativ auf das All, aber in eben diesem Nichtseyn zugleich nothwendiger Widerschein oder Reflex des All« (6, 197f.). Das darauf folgende Gleichnis lautet: »Wie das Auge, indem es sich selbst im Widerscliein, z. B. im Spiegel erblickt, sich selbst *setzt,* sich selbst anschaut, nur inwiefern es das *Reflektirende* – den Spiegel – als nichts für sich setzt, und wie es gleichsam Ein Akt des Auges ist, wodurch es sich selbst sieht, und das Reflektirende niclit sieht, es nicht setzt: so setzt oder schaut das All [die absolute Subjektivität] *sich selbst,* indem es das Besondere [die Objektivität] nicht-setzt, nicht-schaut; beides ist Ein Akt in ilnn; das Niditsetzen des Besonderen ist ein Schauen, ein Setzen seiner selbst.. .« Schelling fügt hinzu: a.. . und dieß ist die Erklärung vom höchsten Geheimniß der Philosophie, wie nämlich die ewige Substanz oder Gott durch das Besondere oder die Erscheinung nicht modificirt ist, sondern nur *sich selbst schaut* und *selbst ist* als die *Eine unendliche Substanz*« (6,198). Indem das »Nicht-Seiende« *als solches* aufgefaßt wird, indem vom Spiegel*glas* abgesehen wird, wird das gesehen, was es spiegelt, *ist* Selbst-Anschauung. Gerade dazu aber ist der Spiegel, ist das »*Glas*«, notwendig.

In dieser positiven Umdeutung des μὴ ὄν Platos liegt der Grund dafür, daß Schelling die platonische Schönheits- und Eros-Erfahrung mit einer – im Unterschied zu Plato – ebenfalls positiven Deutung der *Kunst* (der μίμησις) verbinden kann. Die künstlerische Nachahmung der Sinnenwelt, des »Nicht-Seienden«, ist niclit wie für Plato (im 10. Buch der »Politeia«) noch weniger wahr, noch weniger mit dem wahrhaft Seienden übereinstimmend (weil ein gemaltes Bett nicht einmal wie ein handwerklich verfertigtes brauchbar ist), sondern gerade »seiender« (mit dem wahrhaft Seienden mehr übereinstinunend), und zwar darum, weil die Absicht des Künstlers gar nicht die – möglichst »täuschende« – Nachahmung irgendeines Dinges (nach optischen, z. B. perspektivisclien, Gesetzen) ist [81], sondern weil er ein Ding so malt, daß ein *Bild* entsteht, d. h. daß es *schön* ist. Genauer noch müßte man in Schellings Sinne sagen: Wenn ich bloß auf das Bett achte, dann ist freilich das des Handwerkers tauglicher (und insofern wahrer) als die Illusion auf dem Bild. Wenn ich aber auf das *Bild* achte, dann bin ich – und zwar niclit durch die Erinnerung an das brauchbare Ding, sondern durch die Gegenwart des Bildes – dem Wahren noch näher als im praktischen Handeln (im nützlichen Umgang mit den Dingen), weil ich darin für eine Weile dort bin, von woher und woraufzu das Ganze des Herstellens, Handelns und Erkennens in der Polis oder der Gesellschaft kommt und sich bewegt.

b) Die »liebliche Lüge«

Mit der Einsicht in den Zusammenhang der Funktion der Kunst im Transzendentalsystem mit Schellings späterem Denken ist jedoch noch nicht die Frage geklärt, warum Schelling die Kunst so bald nach ihrer Einführung in die Philosophie aus ihrer konstitutiven Funktion wieder entläßt, ein Tatbestand, in dem das Hauptmotiv für die Geringschätzung der »Organon«-Thesein der Schelling-Forschung zu sehen ist (s. die Einleitung zum ersten Band, S. 12f.).

Zu dieser Frage ist zweierlei zu sagen. Das eine betrifft nicht die Kunst speziell, sondern das Moment, in dem das eigentlich Anstößige der *Organon«-Thesdiegt: die Bindung der Philosopliie an einen – von Haus aus – außerphilosophisclien Weltbezug des Menschen. In dieser Hinsicht bedeutet die Abkehr von der *Kunst* nur einen *Wechsel* des spezifischen »Organons«. Daß sich die Philosophie bei Schelling überhaupt auf eine »Offenbarung«, d. h. eine Erkenntnis-Quelle, die unabhängig von ihr selbst besteht, angewiesen fühlt, dieser *allgemeine* Sachverhalt in dein Bezug zwischen Philosophie und Kunst bei Schelling, wird durch den Bezug der Philosophie zur heidnischen Mythologie und zur biblisch-christlichen Offenbarung in der Spätphilosophie eigens – und zwar auf seinen Grund hin reflektiert – bestätigt. Das besagt, daß die philosophie-geschichtliche Bedeutung der – in dem *Bezug* zum Ausdruck kommenden – *Konfrontation* zwischen Philosophie und Kunst als Zeichen einer (beginnenden) Krise

der Metaphysik (wie dies in der Einleitung zu diesem Band, S. 12f., angedeutet worden ist und in dem dort, Anm. 5, genannten Aufsatz von W. Wieland, auch schon für Schelliigs Intention der Naturphilosophie aufgezeigt wurde) durch den Fortgang von Schellings Denken nur noch unterstrichen wird.

Damit ist jedoch – das ist das andere – noch nicht gesagt, warum die *Kunst* als »Organon« der Philosophie so bald schon wieder aufgegeben wird. Im Hinblick auf das erste Moment können wir diese Frage so konkretisieren: Was unterscheidet innerhalb von Schellings Interesse an einem außerphilosophischen (»objektiven«) Erkenntnisgrund die Kunst von »Mythologie« und »Offenbarung«?

Die Antwort darauf lautet: *die Wirkungslosigkeit der Kunst* in *der Geschichte.* Und dieser Mangel wiederum hat seinen Grund in der *eigenen Zeitlichkeit der Kunst.* Das sei im Folgenden, und zwar an Hand der letzten Vorlesung der »Philosophischen Einleitung in die Philosophie der Mythologie oder Darstellung der rein rationalen Philosophie. (11, 553–572), erläutert.

Mit der »rein rationalen Philosophieu ist die anegative Philosophie« gemeint, im Unterschied zu der in der anderen Hälfte der »Philosophie der Mythologie« entwickelten »positiven Philosophie«. (Die »Philosophie der Offenbarung« ist ebenso unterteilt.) Die letzte (die 24.) Vorlesung dieser ersten Hälfte der »Philosophie der Mythologie*bezeichnet also den *Schluß* der »negativen«und damit den *Übergang* zur npositiven Philosophie«. Sclielling macht diesen Übergang klar, indem er den höchsten Punkt, bis zu dem die negative Philosophie gelangen kann, und zugleich dessen Mangel bestimmt. Dieser Punkt wird gebildet von der »mystischen Frömmigkeitn, der »Kunst« und der »rationalen Philosophie« selbst (11, 557f.).

Diese drei Weisen mensclilichen Weltverhaltens sind für Schelling hier auf Grund eines *gemeinsamen* Charakters von Bedeutung, nämlich dem der »*Contemplation*«. Auf Grund dieses Charakters bezeichnen sie – nach Schellings jetziger Ansicht – einen Wendepunkt im Ganzen der Menschheitsgeschichte. Das Schema dieser Geschichte ist das heilsgeschichtiiclie von Sünde und Erlösung, von »Abfall«(nämlich der Menschen von »Gott«) und Rückkehr zum Ursprung (dein ursprünglichen Verhältnis der Menschen zu »Gott«). Beide Momente, den vergangenen wie den künftigen, begreift Sclielling aus seiner, in der Freiheitsschrift begriindeten, Konzeption des Seins als Wille (oder »Geist«). Der »Abfall« ist der Wille in der Weise des Sich-selbst-Wollens des Menschen, des »Eigenwillens« oder der »*Selbstheit*«; Ursprung und Rückkehr zum Ursprung wären der Wille in *der* Weise, daß der Mensch nicht sich, sondern »Gott«will. *Diese* Verfassung bezeichnet Schelling als »Seele«. (»Seele« meint hier also nicht einen Gegensatz zum »Geist«,sondern eine, und zwar die wahre, Weise des Geistes.) Zu dieser Verfassung gelangt der Mensch durch die drei genannten Arten der »Contemplation«: die »mystische« Religion, die Kunst und die Philosophie selbst.

Dieses, hier zunächst rein theoretisch gekennzeichnete, Scliema hat seine Kraft nnd seinen eigentlichen Sinn in einer Intention, die im Begriff der »Seele« schon anklingt: Das Schema von vergangenem »Abfall« und künftiger Rückkehr zum Ursprung ist die Interpretation einer unseligen *Verfassung der Gegenwart.* Und diese *Interpretation* wurzelt in dem der *Not* entsprechenden Bedürfnis, diesen gegenwärtigen Zustand zu *verändern.*

Dann, wenn der »Geist« (oder »Wille«) »Seele« ist, ist der Mensch »selig«. Dieser Sinn und Grund von Scheilings Geschichtsschema kommt hier unmittelbar zum Ausdruck in der Kennzeichnung des *Zustandes, zu* dem die drei Weisen der »Contemplation« in Gegensatz treten. Das ist nach Scheilings Ansicht die höchste, nämlich von dem Ganzen der Gesellschaft(dem »Geschlecht«) ausgeübte, Form der Selbstbeliauptung des Menschen: der *Staat,* und das heißt fiir Schelling: die Konkretion der *»Sittlichkeit«.* Diese (geschiclitliche) Wirklichkeit mensclilichen Daseins, die »Ordnung des Handelns«, sieht Schelling dadurch gekennzeichnet, daß in ihr »der Ernst des Gesetzes« herrscht, »welcher es zu keiner *Freudigkeit* der Existenz kommen läßt« (11, 555f.).

Wenn nun dieser Gegensatz von Ernst und Freudigkeit *als solcher,* als Unseligkeit, erfahren wird, wenn der Mensch als Handelnder »den Druck des Gesetzes als einen ihm unüberwindlichen. d. h. als Fluch, empfindet«, »tritt ein Wendepunkt ein«. »Für das Ich nämlich ist die Möglichkeit da, ... sich als *Wirkendes* aufzugeben, sich in sich selbst zurückzuziehen, sich seiner Selbstheit zu begeben. Indem es dieses thut, hat es keine andere Absicht, als der Unseligkeit des Handelns sich zu entziehen ... Mit diesem Schritt aus dem thätigen ins con-

templative Leben *tritt es aber zugleich auf Gottes Seite hinüber* ... und weil dieses Suchen iin Aufgeben der Selbstheit geschieht, durch die es sich von Gott geschieden hat, gelangt es dazu, mit dem Göttlichen selbst sicli wieder zu berühren. Der Geist nämlich, der sicli in sich selbst zurückzieht, gibt der Seele Raum, die Seele aber ist ihrer Natur nach das was Gott berühren kann.« »Das Eingehen des Ich ins contemplative Leben wird also zu einem Wiederfinden Gottes*(11, 356f.).

Daß »Gott« hier niclit von einem theologischen Dogma her zu verstehen ist, sondern als Name für eine bestimmte menschliche *Erfahrung,* lehrt die Kennzeichnung jenes »Fluchs«, aus dem die genannte Wendung befreit: Der »Fluch des Gesetzes« liegt darin, daß es den Menschen in seiner »Individualität« unbefriedigt läßt, daß es ihm nur als die Macht der »Gattung«, als ein »Allgemeines und Unpersönliches« entgegentritt (11, 554).

Damit ist der *Gewinn* der drei »Contemplations«-Weisen genannt. Worin liegt nun ihr *Mangel?* Er liegt darin, daß der Rückzug ins »Innere« nur eine Flucht aus dem Handeln, aber keine *wirkliche* Befreiung vom Gesetz der »Gattung«, keine *Beseitigung* des Fluchs des Handelns ist. Schelliig erklärt: Der Mensch »vermöchte« sich bei jener »Berührung mit Gott«, wie er sie in der »Contemplation« fmden kann, »zu beruhigen«, *wenn es beim beschaulichen Leben bleiben* könnte« (11, 560). Und er fährt fort: »Abereben dieß ist unmöglich. Das Aufgeben des Handelns läßt sicli niclit durchsetzen; es *muß* gehandelt werden. Sobald aber das thätige Leben wieder eintritt, die Wirklichkeit ihr Recht wieder geltend macht«, kehrt »die vorige Verzweiflung« zurück. »Denn der Zwiespalt ist niclit aufgehoben«(a.a.O.).

Das ist das Problem, dessen Losung Schelling in der »Mythologie« und »Offenbarung« zu fmden glaubt. Das Problem besteht in der Frage: wie bei der genannten Unaufhebbarkeit des *Handelns* deunoch dessen *Unseligkeit* aufzuheben ist. Wenn es nicht genügt, »Gott« durch die *Abkehr* vom Handeln zu »berühren«, dann besagt das, er muß *im* Bereich des Handelns, d. h. in der *Wirklichkeit der* »*Gattung*«, selbst, er muß *als* »*wirklicher*« (11, 559) gefunden werden. Der Mensch kann das, was er im letzten Grunde sucht: die »Freudigkeit des Daseyns«, nur zu erlangen hoffen, wenn er oden Gott in der Wirklichkeit hatu (11, 568). Dazu aber weist den Weg einerseits die heidnische Mythologie als der – wie Schelling sie nun versteht – Ausdruck und Vollzug des geschichtlichen Ereignisses des »Abfalls« der Menschheit (der »Gattung«) von »Gott« und die biblisch-christliche Offenbarung als die Verheißung einer künftigen *Rückkehr* der Menschheit zu »Gott«(die in der Gestalt des »Menschensohnes« antizipiert ist). Außerdem ist zur Erlangung dieses Zieles noch ein Drittes notwendig: die *Interpretation* dieser beiden Hauptereignisse der Menschheitsgeschichte, als der Voraussetzung für die in dem zweiten Ereignis angekündigte Veränderung, nämlich der Gegenwart den Grund des Unheils *bewußt* zu machen. Diese dritte, unmittelbar auf die beiden vorigen bezogene, Station meint Schelling mit der »philosophischen Religions, was selber wieder ein anderer Name für die »positive Philosophie«ist, die Philosophie des »Positiven«,d. h. der Wirklichkeit der von den beiden großen Unheils- und Heils-Ereignissen bestimmten Menschheitsgescliichte.

Von daher läßt sicli nun – ohne daß damit der unaufhebbare *Mangel* abgeschwächt würde – noch ein zweiter *Gewinn* der »contemplativen« Daseinsweisen bemerken. Sie sind es doch, die überhaupt erst den »Fluch des Gesetzes« in seinem *wahren Ausmaß* zum Bewußtsein bringen. Indem sie gerade nicht *wirklich* aus ihm befreien, indem, wie Schelling sagt, »die vorige Verzweiflung zurückkehrt« (11, 560), stellt sich die »*letzte Verzweiflung*« ein (11, 566). Diese »letzte Verzweiflung« besteht darin, daß das »Ich« »die Eitelkeit des Daseyns, die es sich zugezogen ..., jetzt, nachdem es die Erkenntniß Gottes wieder geschmeckt hatte, nur um so tiefer empfinden muß. Denn nun erkennt es erst die Kluft, welche zwischen ihm und Gott, erkennt, wie *allem* sittlichen Handeln der Abfall von Gott, das außer-Gott-Seyn zu Grunde liegt und es zweifelhaft macht, so daß keine Ruhe und kein Friede, ehe dieser Bruch versolmt ist, und ihm mit keiner Seligkeit geholfen, als mit der, welche ihn zugleich erlöst« (11, 566).

Die *letzte,* in dem Rückfall aus der »Contemplation« ins Handelnmüssen bestehende und damit durch die »Contemplation« erst erwirkte, Verzweiflung *weist* also *auf den Weg* der wahren »Erlösung«, nämlich der Veränderung der Gesellschaft. Die »Contemplation« selbst ist es, die den »praktischen Antrieb« zur »Umkehr« (11, 565) auslost, sie ist das »Signal zur Umkehrung« (11, 566).

Der höchste Punkt (die höchsten Inhalte) der »negativen Philosophie~die drei Weisen der »Contemplation«, stehen demnach selber

schon in einem unmittelbaren Verhältnis zur "positiven Philosophie«: Sie üben *hier,* d. h. in einem bestimmten Moment der *Geschichte,* eine geschichtliche Funktion aus. Sie treten – was Schelling über die »rationale Philosophie« ausdrücklich anmerkt – »hier selbst als Moment der Entwicklung« auf (11, 558, Amnerkung). Was Schelling damit in einem objektiven Sinn verstanden wissen will, das läßt sich jedenfalls von seiner eigenen Entwicklung sagen: Die Zuwendung zur Kunst und später die zur Mystik waren keine Irrwege, sie stellen sich – von dem Standpunkt der Spätphilosophie her betrachtet – nur als etwas anderes heraus, als was sie während ihrer Ausübung zu sein schienen: Sie waren nicht das Ziel selbst, sondern lediglich dessen »Signal«, und mußten so gerade mit der *Erfüllung* ihrer – geschichtlich-relativen – Funktion notwendig wieder verschwinden.

Diese *indirekte* geschichtliche Funktion der »Contemplation« als eines »*Signals* zur Umkehrung«, insbesondere – um uns jetzt wieder darauf zu beschränke11 – der *Kunst* als einer Weise der »Contemplation«, ist aber nur die Kehrseite ihrer tatsächlichen *geschichtlichen Wirkungslosigkeit.* Dieser Sachverhalt, d& die Kunst nicht in die Geschichte eingreift, in Schellings Denkweise gesagt: nicht die Menschheit als Ganzes (die Gesellschaft) mit »Gott«in Berührung bringt, das gründet darin, daß sie selber immer nur *für Augenblicke wirklich* ist. Der Grund ihrer geschichtlichen Wirkungslosigkeit ist ihr *Mangel an Dauer*[82]. (Wenn man die vielberufene »Zeitlosigkeit«, das »Überdauern~und »Überstehen«der Vergänglichkeit, sucht, dann taugt dazu ein Stück Plasticfolie oder eine mathematische Formel besser als die Kunst. Daß uns die Ägineten »gegenwärtiger« sind als die Perserkriege, kann man als »Unverweslichkeit« der Kunst bezeichnen, mit Unvergänglichkeit hat es nichts zu tun; es hat nichts mit Zeitlosigkeit zu tun.)

Die Wirkungslosigkeit der Kiinst in der Geschichte griindet in ihrer eigenen Zeitlichkeit. Dieser Grundzug macht unter dem Blickwinkel des modernen Wirklichkeits-Maßstabs den »*Schein*«-Charakter der Kunst aus.

Der Grund, daß Schelling die Kirnst im Verlauf seines Denkens in demselben Moment wieder verlassen mußte, wo sie zum »Organon und Dokuments der Philosophie geworden war, besteht in dem Gegensatz zwischen dem eigenen Augenblickscharakter der Kunst

und der Tendenz zur »Unabhängigkeit von der Zeit« im Willen als dem »Urseyn«.

Dieser hier, aus Schellings Spätphilosophie, erläuterte Sachverhalt sei zum Schluß noch durch einen Blick auf den zweiten Teil von *Goethes* »*Faust*« illustriert. Die Begegnung der Philosophie mit der Kunst bei Schelling läßt sicli mit der Begegnung zwischen Faust und Helena vergleichen.

Zwar ist Faust schon mit dem Übergang vom ersten zum zweiten Teil aus der »kleinen« in die »große Welt«, d. h. in das Feld der *Geschichte* (das Handeln der »Gattung«) übergetreten. In der schematischen Übersicht vom 11. April 1800 (vgl. die »Gesamtausgabe« von Goethes »Faust« im Insel-Verlag, 1941, S. 501) charakterisiert Goethe den Unterschied zwischen dem ersten und dem zweiten Teil durch die Formel: »Lebensgenuß der Person von außen gesucht: in der Dumpfheit Leidenschaft: erster Teil. Tatengenuß von außen und Genuß mit Bewußtsein, Schönheit: zweiter Teil« (Artemis-Ausgabe, Band 5, S. 541).

Innerhalb des. zweiten Teils besteht aber zwischen den Unternehmungen am »Kaiserhof« und dem »Tatengenuß« an der Meeresküste ein Gegensatz, der sich auchschon in dem frühen Plan ausspricht. Goethe sagt im *Fortgang* des Schemas: »*Schöpfungsgenuß von innen*«. Stehen sich also in einer Hinsicht erster und zweiter Teil durch den Gegensatz von »Lebensgenuß« und »Tatengenuß« gegenüber, so steht in einer anderen Hinsicht der erste Teil zusammen mit dem *Anfang* des zweiten dem *Schluß* des zweiten gegenüber, nämlich durch den Gegensatz zwischen Suche nach Genuß *uvon außenn* einerseits und einem »Schöpfungsgenuß *von innen*« andererseits. Zwischen *diesen* beiden Seiten steht der »Genuß mit Bewußtsein«: die »*Schönheit*«.

Erst *nachdem* Faust in Griechenland war und der »schönsten aller Frauen« leibhaftig begegnet war, erwacht sein Wille, mit den Elementen zu kämpfen und neues Land zu erringen. Im Anblick der Meeresbrandung entsteht ihm *nach* der Begegnung mit Helena der Gedanke an ein *solches* »köstliches Genießen«(V. 10228), das gerade das genaue Gegenteil ästhetischer Beschaulichkeit ist:

> »Da herrschet Well auf Welle kraftbegeistet,
> Zieht sich zurück, und es ist nichts geleistet!

Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte:
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!
Da wagt mein Geist sich selbst zu überfliegen;
Hier möcht ich kämpfen, dies möcht ich besiegen!

(V. 10216–10221)

(Mephisto erkennt, warum Faust jetzt von »Großem angezogena wird [V. 10134]: »Man merkts: du kommst von Heroinen!« [V. 10186].)

Was sich gewandelt liat, ist dies, daß Faust den höchsten Augenblick nicht mehr in einem Selbstgenuß sucht. Zwar bleibt er bis zu seinem Lebensende dem titanisch-prometheischen Gesetz seines Anfangs treu. Aber jetzt erst, nach der Begegnung mit der Schönheit, ist an den Tag gelangt, was bislang verdunkelt war: daß *seine* An des »Genießens« nur in eiiiem Schöpfungsgenußbestehen kann.

Das im großen wie im bedenklichen, im erfolgreichen wie im verblendeten Sinn imperiale und soziale Wirken Fausts *erneuert* auf der »Erde«, in der geschichtlichen Wirklichkeit, das *erste* Zeichen seines Bundes mit Helena, die – so schnell himmelangestiegene – »Poesie« (V. 9863). Nach dem Entschwinden Heleuas ist Faust, so wie ihn die Wolken an ihre Gestalt erinnern, der »große Sinn« der »flüchtgen Tage« geblieben (V. 10054).

In der Flüchtigkeit der glänzenden Tage selbst bestätigt sich das Gefühl, in dem Faust schon Helenas Erscheinen begrüßte: »es ist ein Traum« (V. 9414). Aber *dieser* »Traum« war ein in der zur Schönheit gehörigen Liebe bestehender »Augenblick« des »*Daseins*« (V. 9418). Im Rückblick, auf seine Vergänglichkeit hin gesehen, gilt von Fausts Begegnung mit Helena dasselbe, was diese von den alten Mythen sagt: »Liebliche Lüge / Glaiibliaftiger als Wahrheits (V. 9642f.). Das letzte Wort über diese Begegnung ist also das »alte Wort«: »daß Glück und Schönheit dauerhaft sicli nicht vereint« (V. 9939f.).

Dieses Wort über die Schönheit scheint mit ihrer Vergängliclikeit auch ihre Fragwürdigkeit zu besiegeln. Was allenfalls bleibt, ist die *indirekte* Wirkung auf den vermeintlicli wahren Zweck des Menschen, sich die Erde untertan zu machen.

Doch jenes letzte Wort iiher die Schönheit verändert seine *Bedeutung* im Licht des letzten Bildes, in dein diese Dichtung die geschichtliche Wirksamkeit des Menschen selber zeigt. Das Geräusch der Arbeit, an dem sich die Vision neuer Räume und besserer Ordnungen entzündet, stammt von den Spaten der Lemuren. Dem Scheincharakter der Schönheit steht nicht die Wahrheit, sondern der eigene Scheincharakter der Wirklichkeit (des Willens) gegenüber.

Die *Entfernung* vom Transzendentalsystem und dessen Verbindung mit der Kunst war für Schelling unvermeidlicli. Philosophiegeschichtlich besitzt – wie dies *Walter Schulz* gezeigt hat – das spätere Denken die Bedeutung einer an die Schwelle der Selbstüberwindung führenden Selbstvollendung des Deutschen Idealismus und damit der abendländischen Metaphysik. in dieser »Vollendung« kommt das Fundament des ganzen Deutschen Idealismus erst ans Licht. Doch diese *Selbsterkenntnis* besagt, wie sehr auch das Erkannte als solches Vergangenheit geworden ist, *nicht,* daß es damit auch *widerlegt* worden wäre. Die Kurzfristigkeit der Gründungstaten, der »Wissenschaftslehre«, der »Phänomenologie des Geistes« oder des »dazwischen« stehenden Transzendentalsystems, und damit Schellings Konzeption der Kunst um 1800, gehört vielmehr zu deren eigener Wahrheit.

Eine andere Frage ist die, wie in der Zeit *nach* dem »Idealismus« und der »klassischen« Dichtung und Musik um 1800 gerade auf dem *während* dieser Zeit – mit der einzigen Ausnahme Goyas – brachliegenden Feld der *bildenden Kunst* eine neue Blüte in Gestalt der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts entstehen konnte. Auch dazu **kann** die Beschäftigung mit Schelling eine Hilfe bieten, nämlich durch die Einsicht in die geschichtliche Eigenart des neiien, genetischen Begriffs der *Natur,* die – wie das als erster der mit Schelling gleichaltrige englische Maler *Constable* in der Kunst verwirklicht hat[55] – nun an die Stelle der »Mythologie« trat.

Anmerkungen

1 *Herbert von Einem*, Das Bild des Schlußsteins bei Goethe, in: Weltbewohner und Weimaraner, Ernst Beutler zugedacht, 1960, S. 35–52 (besonders S. 38–41). Das Zitat aus »Wilhelm Meisters theatralischer Sendung« stammt aus dem ersten Kapitel des vierten Buches. Aus einem Brief, den Goethe während der Redaktion seines Briefwechsels mit Schiller an Cotta schrieb (vom 16. Januar 1827) zitiert *von Einem* (S. 40): »Ich darf wohl sagen, daß die Masse Manuskript, wie sie da liegt, einen tüchtigen Schlußstein macht, meine und Schillers Werke zusammenzuhalten und zu stützen.« – Schelling waren gotische »Gewölbe« durch das Zisterzienserkloster Bebenhausen von Kindheit an vertraut.

2 Zur theologischen Bedeutung des Schlußsteins während der Entstehung der Gotik s. *Günter Bandmann*, Mittelalterliche Architektur als Bedeutungsträger, 1951 (3. Aufl. 1965) S. 73; *ders.* Die Wahrheiten der Kunstgeschichte, in: Die Wissenschaften und die Wahrheit (hrsg. v. K. Ulmer) 1966, S. 167f.; *von Einem* (vgl. Anm. 1) S. 42–44. Über die *Vereinigungs*funktion des Schlußsteins hat der Abt Suger, unter dessen Leitung der neue Chor von St. Denis gebaut wurde (»das erste Beispiel gotischer Baukunst mit tragenden Kreuzrippen«) sich selbst geäußert. Er deutete diesen Bau mit den Worten: »In der Mitte hoben zwölf Säulen, entsprechend der Zahl der Apostel, und ebenso viele in den Seitenschiffen, die Zahl der Propheten kennzeichnend, den Oberteil des Gebäudes empor, nach den Worten des Apostels, der im Geiste baut: So seid Ihr nun nicht mehr Gäste und Fremdlinge, sondern Bürger mit den Heiligen und Gottes Hausgenossen, erbaut auf dem Grunde der Apostel und Propheten, da Jesus Christus der Eckstein ist, welcher die Wände von beiden Seiten eint, in dem jedes Bauwerk, sei es geistig oder materiell, wächst zu einem geistigen Tempel des Herrn.« G. Bandmann sagt dazu: »Der letzte Teil dieses Zitats von Suger ist dem Epheserbrief [2, 20] entnommen, wobei Suger den Eckstein der Bibel, die Architekturmetapher für Christus, zum Schlußstein macht, in dem sich die beiden Wände einen« (G. Bandmann, 1966, S. 167f.).

3 *Hegels Schelling-Kritik* durchzieht die ganze »Vorrede« zur »Phänomenologie des Geistes« von 1807. Unmittelbar gegen Schelling richtet sich die Verurteilung der »absoluten Indifferenz« und des »intellektuellen Anschauens« als einer Abkehr von Wissenschaft und Begriff (besonders S. 16–20, 24–26, 29f. und 53, ed. Hoffmeister). Vgl. auch das Stück über Schelling in den Vorlesungen zur Geschichte der Philosophie (Hegel SW, ed. Glockner, Band 19, S. 672–683). Seine Kritik faßt Hegel hier in

der Erklärung zusammen: »... Die Systematisierung der Idee zur Welt als nothwendige Enthüllung, Offenbarung muß gezeigt werden. Indem Schelling diese Seite nicht aufgefaßt hat, so ist das Logische, das Denken vermißt. Die intellektuelle Anschauung, Einbildungskraft, Kunstwerk wurde daher als Weise, die Idee darzustellen, gefaßt« (S. 683).

Die in Hegels Kritik sich äußernde Vorstellung vom ästhetischen Grundzug der (Jenaer) Philosophie Schellings und der Rolle der Kunst in dieser Philosophie wird bis heute noch weithin übernommen. Dem entspricht eine nahezu normative Geltung Hegels auf dem Gebiet der Ästhetik selbst, wie sie für einige der ergiebigsten neueren Beiträge kennzeichnend ist (ergiebig besonders für die Geistes- und Literaturgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts). Außer den bereits in Band I (Anm. 2 und 3) genannten Werken von *H. G. Gadamer* (Wahrheit und Methode, 1960, 2. Aufl. 1965, Teil I) und *H. Kuhn* (Wesen und Wirken des Kunstwerks, 1960) sei hier auf die folgenden wichtigen Aufsätze verwiesen:

Joachim Ritter, Landschaft. Zur Funktion des Ästhetischen in der modernen Gesellschaft (Schriften der Gesellschaft zur Förderung der Westfälischen Wilhelms-Universität zu Münster, Heft 54) 1963;

Otto Pöggeler, Schopenhauer und das Wesen der Kunst, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 14, 1965, S. 253–298;

Willi Oelmüller, Hegels Satz vom Ende der Kunst und das Problem der Philosophie der Kunst nach Hegel, in: Philosophisches Jahrbuch 73, 1965, S. 75–94;

Dieter Henrich, Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik, in: Nachahmung und Illusion, 1964 (Hermeneutik und Ästhetik, hrsg. von H. R. Jauß, Band I) S. 128–134, 219–227;

ders., Kunst und Kunstphilosophie der Gegenwart. Überlegungen mit Rücksicht auf Hegel, in: Immanente Ästhetik – Ästhetische Reflexion, 1966 (Poetik und Hermeneutik, Band II) S. 11–32, 524–531;

Odo Marquard, Kant und die Wende zur Ästhetik, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 11, 1962, S. 231–250, 363–374;

ders., Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie der nicht mehr schönen Kunst, in: Die nicht mehr schönen Künste, 1968 (Poetik und Hermeneutik, Band III), S. 375–391.

Marquard sieht zwar (in dem zuletzt genannten Aufsatz) – gegen Henrich – Schellings im Vergleich zu Hegel relativ größere Aktualität (S. 382, Anm. 41); er hält aber nicht nur an der üblichen Unterstellung, das »Genie« sei auch bei Schelling *identisch* mit der »unbewußten Produktion«, fest, sondern auch – in beiden Aufsätzen – an dem von Hegel abgeleiteten, für Schelling aber gerade wesenhaft inadaequaten Schema einer *Alternative* von »Natur« *oder* »Geschichte«. – Auf S. 383 seines Aufsatzes von 1968 erklärt Marquard: »Schelling [ist] als romantischer Gewährsmann legitimiert schon durch Hegels Schellingkritik.«

Die Geschichte der Entfremdung zwischen Schelling und Hegel legt

in einer umfassenden Auswertung aller Zeugnisse H. *Fuhrmans* dar (Schelling, Briefe und Dokumente, Band I, 1962, S. 451–553, besonders S. 526–532: über die erste Zeit nach dem Erscheinen der Phänomenologie). Überzeugend erscheint mir der Nachweis, daß Hegel mit der Phänomenologie-Vorrede zunächst mehr die damalige Schelling-»Schule« treffen wollte und nach dem Erscheinen seines Werkes noch in ehrlicher Hoffnung an Schelling schrieb: »In der Vorrede wirst Du nicht finden, daß ich der Plattheit, die besonders mit Deinen Formen soviel Unfug und Deine Wissenschaft zu einem leeren Formalismus herabtreibt, zu viel getan habe ... Übrigens brauche ich Dir nicht zu sagen, wenn Du einige Seiten des Ganzen billigst, dies mir mehr gilt, als wenn andre mit dem Ganzen zufrieden oder unzufrieden sind. So wie ich auch niemand wüßte, von dem ich diese Schrift lieber ins Publikum eingeführt und mir selbst ein Urteil darüber gegeben werden wünschen könnte« (a.a.O. S. 527). Erst ein Zusammentreffen von Mißverständnissen auf beiden Seiten und zugleich richtigem Gespür für den Führungswechsel in der Philosophie hat nach Fuhrmans die (allmähliche) Entfremdung herbeigeführt.

4 Die historische *Sonderstellung* von Schellings Philosophie der Kunst ebenso wie der gleichzeitigen »klassischen« deutschen Dichtung und europäischen Musik hatte ich zwar von Anfang an im Auge; sie ist mir in ihrer Bedeutung aber erst während einer Überarbeitung des Manuskripts zum II. Band (das beim Erscheinen des I. Bandes im wesentlichen abgeschlossen war) klar geworden. Das veranlaßte mich zu einer Erweiterung der Mittelteile und verzögerte die Veröffentlichung dieses Bandes.

Wesentliche Einsicht und Bestätigung verdanke ich in diesem Zusammenhang Hinweisen auf die historische Sonderstellung der »Wiener Klassik« der Musik durch meinen Freund ***Arnold Feil*** und Schriften von *Thrasybulos Georgiades*.

Vgl. von ***Arnold Feil:*** Studien zu Schuberts Rhythmik, 1966, besonders die Partien über den »Wiener klassischen Satz«, S. 23–29, 111–116, und die »klassischen« Elemente bei Schubert, S. 88–111. Als durchgängiges Merkmal der Musik Haydns, Mozarts und Beethovens und in gewissem Sinn auch nach Schuberts stellt A. Feil den bewußten Gebrauch und die konstitutive Bedeutung eines ***Widerspruchs*** von »Satzbau und Takt« (S. 109) heraus. S. auch die beiden Vorträge: »Was ist neu an der neuen Musik?«, vom 17. Januar und vom 31. Januar 1967 im Deutschlandfunk.

Von Thr. ***Georgiades*** s.: Musik und Sprache, 1954, die Kapitel 11, 12 und 13; den Festvortrag vor der Bayerischen Akademie der Wissenschaften von 1965: »Das musikalische Theater« (im Verlag der Akademie) und jetzt das Werk: Schubert, Musik und Lyrik, 1967, besonders S. 39f. und den ganzen Abschnitt über »Die Struktur der Musik Schuberts« (S. 97–193). Diese Struktur begreift Georgiades aus einer eigentümlichen Zwischenstellung mischen der Wiener Klassik und der mit den sogenannten Vorklassikern um 1750 beginnenden, unterschwellig und unberührt von den Klassikern – bei Komponisten wie Hummel, Kreutzer, Zelter oder Löwe – sich fortsetzenden und mit der Romantik Webers und Schumanns herrschend werdenden Ausdrucksmusik. (Eine systematische Darstellung über den Wiener klassischen Satz hat Georgiades – in dem Festvortrag S. 19, in dem Schubertbuch S. 12 – angekündigt.) Das Fazit seiner Analysen der Wiener Klassik formuliert Georgiades in dein Schubert-Buch, S. 40: »Wir stellen also fest – und das ist von großer Tragweite für das Begreifender Musikgeschichte – daß die musikalischen Ereignisse in Wien von 1781 (dem Jahre, da sich Mozart dort niederließ und Haydn seine sogenannten Russischen Quartette, op. 33, komponierte, die mit Recht als der Auftakt der nunmehr reifen Wiener klassischen Musik angesehen werden) bis 1828 für sich stehen, daß die Wiener Klassiker – und auch Schubert – keine Schule gebildet haben. Jene Musik taucht ebenso plötzlich auf wie sie mit Beethovens und Schuberts Tod abbricht. Denn bei den deutschen Romantikern findet sie keine Nachfolge: diese sind nicht aus der Wiener klassischen Werkstatt hervorgegangen; ein Lehrer-Schüler-Verhältnis war nicht vorhanden.« Und S. 127: »Das die Wiener Klassiker Verbindende trennt sie zugleich von allen anderen Musikern, den zeitgenössischen, den ihnen unmittelbar vorausgehenden, oder den auf sie folgenden. Haydn, Mozart und Beethoven sind weder von einer ›Schule‹ ableitbar – etwa der der sogenannten Vorklassiker – noch haben sie eine Fortsetzung gefunden. Sie bilden eine Insel.«

5 Schellings Gedanken von der »***Unvordenklichkeit des Wissens***« hat *Walter Schulz* in seinem grundlegenden Werk: »Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings«, 1955, herausgestellt. (Vgl. auch: W. Schulz, Das Verhältnis des späten Schelling zu Hegel, Schellings Spekulation über den Satz, in: Zeitschrift fiir pliilosophische Forschung 8, 1954, S. 336–352.)

Zu der im I. Band versuchten Erläuterung der ***Legitimität*** von Schellings Interesse an der Kunst sei hier auf eine – nach dem Erscheinen des I. Bandes veröffentlichte – Untersuchung über die Legitimität von Schellings Interesse an der *Natur* verwiesen: *Wolfgang Wieland*, Die Anfänge der Philosophie Schellings und die Frage nach der Natur, in: Natur und Geschichte, Karl Löwith zum 70. Geburtstag, 1968, S. 406–440. Wieland erklärt das Entstehen von Schellings Naturphilosophie aus einer »Selbstkritik der Philosophie« (S. 437). Die Abhandlung, die mir, gegenüber der – trotz den Arbeiten von Szilasi (vgl. Band I, Anm. 4) – noch immer herrschenden romantisch-»spekulativen« Vorstellung von Schellings Naturphilosophie, eine Wende zu versprechen scheint, schließt

mit der Feststellung: »Es wird bemerkenswert bleiben, daß Schellings Zuwendung zur Welt der Natur ihrer Intention nach keinen Rückfall in einen längst abgetanen philosophisclien Dogmatismus bedeutet, sondern einem auf die Spitze getriebenen Zweifel gegenüber dem Sinn und den Möglichkeiten der Philosophie überhaupt entspringt.«

6 Vgl. W. *Bröcker*, Hegels Philosophie der Kunstgeschichte, in: Bröcker, Auseinandersetzungen mit Hegel, 1965. S. 33–57; und *D. Jähnig*, Hegel und die These vom ›Verlust der Mitte‹, in: Spengler-Studien, Festgabe fiir Manfred Schröter, 1965, S. 147–176.

7 Eine in Umfang und Niveau den Forschungen zu Hegels und Kants Ästhetik vcrgleichhare *Literatur zur Ästhetik Schellings* gibt es in Deutschland nicht. (Nähere Angaben zu den folgenden Hinweisen: in der Schelling-Bibliographie von Guido Schneeberger, 1954.)

Aus der älteren Literatur sei verwiesen: auf die Schelling-Abschnitte in den ersten Werken zur Geschichte der Ästhetik von *Lotze* (1868), *Schaler* (1872), *E. v. Hartmann* (1886), *H Cohen* (in seinem Werk über Kants Ästhetik von 1889) und in *R. Hayms* »Romantischer Schule« (1. Aufl. 1870); sodann auf die – außer dem bis heute umfassendsten Werk Zimmermanns ausnahmslos aus Dissertationen zwischen 1907 und 1940 bestehenden – selbständigen Referate über Schellings Ästhetik: *Rudolf Zimmermann* (1875), *Max Adam* (1907), *Chaim Nuta Brüstiger* (1912), *Brate Berwin* (1913), *Margarete Fuhrmann* (1923), *Hildegard Schrader* (1933), *Jean Gibeiin* (Paris 1934) und *Margit Atz* (1940) (über eine Reihe von Spezialreferaten zur Poetik und Musiktheorie Schellings aus dem gleichen Zeitraum s. Schneeberger); weiter auf die Diskussion über das »Systemprogramm« von 1796 in den zwanziger Jahren (Bibliographie: Große Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, Band 4, S. 425f.), besonders die Beiträge von *Franz Rosenzweig* und *Ludwig Strauß;* und schließlich auf die historischen Darstellungen von *Adolf Allwohn*, Der Mythos bei Schelling (Kantstudien, Ergänzungshefte 61, 1927) und *Hinrich Knittermeyer*, Schelling und die romantische Schule (1928). – Eine ausdrückliche Würdigung des Kunstbegriffs in Schellings *Transzendentalsystem* findet sich in dem Aufsatz von *Oskar Becker:* »Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers« von 1929 (jetzt in: O. Becker, Dasein und Dawesen, 1963, S. 11–40; die darin geäußerten Gedanken iiber den »Künstler« sind neu aufgenommen worden in einem Aufsatz von 1958, a.a.O., S. 103–126, hes. S. 112–116); vgl. unten Anm. 82.

Seit etwa dreißig Jahren gibt es im deutschen Sprachbereich kaum noch Zeichen einer Beschäftigung mit Schellings Ästhetik. Ausnahmen sind der katholische Tlieologe H. U. *von Balthasar*, der in seiner monumentalen und – in dem Verlassen neuzeitlicher Maßstäbe – revolutionären Ästhetik Schelling als »Kairos einer ›ästhetischen Theologie‹« zugleich würdigt und kritisiert (von Balthasar, Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik, Band III, Teil 1, 1965, S. 889–904; s. auch den Schelling-Abschnitt in von Balthasars »Prometheus, Studien zur Geschichte des deutschen Idealismus«, 1947, S. 204–251, besonders S. 211f.: über den ästhetischen Enthusiasmus); und der Kunsthistoriker *Lorenz Dittmann:* Schellings Philosophie der bildenden Kunst, in: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert, 1963 (Probleme der Kunstwissenschaft I) S. 38–82. Außerdem handeln noch von Schelling: *Walter Biemel:* Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst, 1959 (vgl. Band I, Anm. 3), S. 147–165, und *Arnold Bergsträsser* im Nachwort zu seiner Ausgabe von Schellings Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« im Schiller-National-Museum Marbach, 1954.

Anders steht es in *Italien.* Nach einer älteren Arbeit von *A. Faggi*, Schelling *e* la filosofia dell'arte, Modena 1909, ist hier gerade in den drei letzten Jahrzehnten ein wachsendes Interesse an Schellings Ästhetik zu bemerken: *N. Petruzzellis*, L'estetica dell'idealismo, Padova 1942 (Schelling: S. 96–160); *A. Aliotta*, L'estetica di Kant e degli idealisti romantici, Roma 1950 (Schelling: S. 169–237), C. *Semerari*, Interpretazione di Schelling, Napoli 1958 (zur Kunstphilosophie: S. 164–173), *Rosario Assunto*, Estetica dell'identità, Lettura della »Filosofia dell'arte« di Schelling, Urbino 1962, *ders.*, Le relazioni fra arte e filosofia nella »Philosophie der Kunst« di Schelling e nelle »Vorlesungen über die Ästhetik« di Hegel, in: Hegel-Jahrbuch 1965, S. 84–121. (Von L. *Pareysons* Werk »L'estetica dell'idealismo Tedesco« ist mir bis jetzt nur der I. Band: »Kant, Schiller, Fichte«, 1960, bekannt geworden.)

8 Zum *Begriff des* »*Genies*« im *18. Jahrhundert: Otto Schlapp*, Kants Lehre vom Genie und die Entstehung der »Kritik der Urteilskraft«, 1901, besonders das Kapitel: »Die Lehre vom Genie und die Ästhetik von 1775 bis 1790«; ferner: *Heinrich von Stein*, Die Entstehung der neueren Ästhetik, 1886; *Alfred Baeumler*, Kants Kritik der Urteilskraft, Band I: Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft, 1923; *Ernst Cassirer*, Die Philosophie der Aufklärung, 1932, 7. Kapitel: Die Grundprobleme der Ästhetik (S. 368–48%); *Bernhard Knaus*, Das Künstlerideal des Klassizismus und der Romantik, 1925. (Hier nicht mehr berücksichtigt: *Giorgio Tonelli*, Kant's Early Thcory of Genius, 1770–1779, in: Journal of the History of Philosoph 4, 1966, S. 109–131, 209–224.)

Vor Kant, durch ihn und neben ihm waren in Deutschland besonders die Schriften von Young und Gerard für die Ausprägung des Genie-Begriffs von Bedeutung. *Edward Youngs* »Conjectures on Original Composition« von 1759 erschienen bereits im folgenden Jahr in deutscher

Übersetzung, unter dem Titel »Gedanken über die Originalwerke« (Neuausgabe in der Reihe »Kleine Texte für theologische und philologische Vorlesungen«, hrsg. von Kurt Jahn, 1910). Youngs Schrift richtet sich in der Hauptsache gegen den Nachahmungsbegriff in der Ästhetik. Zusammen mit dem Maßstab der »Originalität« stellt er den – dann von Kant aufgenommenen – Gedanken einer »Gunst der Natur« heraus (Neuausgabe S. 14). R. Welleck sagt in seiner »Geschichte der Literaturkritik 1750-1830«: »Genie, das einmal wenig mehr bedeutete als *ingenium*, große Begabung oder Talent, erhält durch Young wieder seine antike Nebenbedeutung religiöser Inspiration und übernatürlicher Magie« (S. 119). – Nach *Gerards* »Essay on Genius« von 1774 (deutsch 1776) liegt das Wesentliche des Genies in der »Imagination«, die selber wieder im »Enthusiasmus« als einem »Getriebensein« von »höheren Kräften« wurzelt, und dem daraus folgenden – an Homer und Sophokles demonstrierten – Vermögen, Gesetze (der Kunst) zu *schaffen*.

g Iin Anschluß an die Erklärung der »Naturhaftigkeit« des Genies bemerkt Kant (Kritik der Urteilskraft § 46): »... daher denn auch vermutlich das Wort Genie von genius, dem eigentümlichen, einem Menschen bei der Geburt mitgegebenen schützenden und leitenden Geist ... abgeleitet ist« (2. und 3. Auflage S. 182).

10 Ein Beispiel für die Ignorierung dieser Frage liefert der I. Teil von H. G. *Gadamers* »Wahrheit und Methode*. Der *klassische* Geniebegriff wird hier – als »idealistisch-romantischer« – nivelliert zu einem Entwicklungsglied innerhalb des Prozesses der »Subjektivierung der Ästhetik«.

Einleuchtend zeigt Gadamer, daß der mit Kant anhebende Wandel im Verständnis des Schönen: von der (dem Menschen vorgegebenen) »Natur« zu der (vom Menschen selbst geschaffenen) »Kunst«, konsequent bei dem modernen »*Erlebnis*«-Begriff endet. »Kants wesentliches Anliegen, eine autonome, vom Maßstab des Begriffs befreite Grundlegung der Ästhetik zu leisten und die Frage nach der Wahrheit im Bereiche der Kunst überhaupt nicht zu stellen, sondern das ästhetische Urteil auf das subjektive Apriori des Lebensgefühls, die Harmonie unseres Vermögens zur ›Erkenntnis überhaupt‹ zu begründen, die das gemeinsame Wesen von Geschmack und Erkenntnis überhaupt ausmacht, (kam) dein Irrationalismus und dem Geniekult des 19. Jahrhunderts entgegen« (S. 56). Das Aufkommen der Erlebnis-Ästhetik *bedeutet* ein Untergehen des Wahrheitsanspruchs des Schönen.

Diese Verschiebung »der Grundlagen der Ästhetik« (S. 55) hat nun nach Gadamer in »Fichte und Schelling« (S. 54) ihre eigentlichen Urheber. Durch sie nämlich sei (und zwar sowohl im Anschluß an Kant: im Gedanken der transzendentalen Einbildungskraft, als auch »im Unterschied zu Kant«: in der Akzentverschiebung vom »Geschmack« zum »Genie«) der »*Standpunkt der Kunst* als einer bewußtlos genialen Produktion allumfassend« geworden. »Das moralische Interesse am Schönen der Natur, das Kant so enthusiastisch geschildert hatte, tritt nun hmter der Selbstbegegnung des Menschen in den Werken der Kunst zurück« (S. 54f.). Damit wird die im späteren 18. Jahrhundert einsetzende, im späteren 19. Jahrhundert kulminierende *Subjektivierungs*-Tendenz, der Weg von Kant zu Dilthey, als ein geradliniger Prozeß erklärt, in dein »Fichte und Schelling« (an der folgenden Stelle wird nur noch Fichte genannt) dadurch, daß sie »den Standpunkt des Genies und der genialen Produktion zu einem universalen Standpunkt erhoben« hatten, den Emscheidungspunkt darstellen. »Im 19. Jahrhundert [stieg] der Geniebegriff zu einem universalen Wertbegriff auf und erfuhr – in eins mit dem Begriff des Schöpferischen – eine wahre Apotheose. Es war der romantisch-idealistische Begriff der unbewußten Produktion, der diese Entwicklung trug und durch Schopenhauer und die Philosovhie des Unbewußten eine ungeheure Breitenwirkung gewann« (S. 57).

Die *Suspendierung* der *Wahrheitsanspruchs* in *der Erlebnisästhetik* (dieser grundsätzlich überzeugende Gedanke, durch den der I. Teil von #Wahrheit und Methode*ntit dem Thema des ganzen Werkes zusammenhängt) wird nach Gadamer also im späteren 18. Jahrhundert lediglich vorbereitet, im Verlauf des 19. Jahrhunderts nur noch universalisiert, *fundiert* dagegen durch den Genie-Begriff »Fichtes und Schellings«. Ausschlaggebend ist für diese Einordnung des Idealismus in den übergreifenden Subjektivierungsprozeß die Annahme, daß der *Begriff* des »Genies« seit Kant (seit den Engländern und dem »Sturm und Drang«) im wesentlichen von konstanter Bedeutung geblieben sei, nämlich als der Name für die *»unbewußte* Produktions, und die Veränderungen im Verlauf des Prozesses lediglich innerhalb der Reichweite dieses Begriffs: als Verlagerung von einer Rand- und Ausnahmeerscheinung (wie bei Kant) zum universalen Wertmaßstab, zu suchen seien. Die Möglichkeit, daß sich im Namen des »Genies« und innerhalb der (für eine Kritik der Hermeneutik des 19. Jahrhunderts unabsehbar verdienstlich interpretierten) historischen *Entwicklung* an eben jenem Knotenpunkt eine *gegenstrebige* Erfahrung und Wirklichkeit von Kunst erhoben haben könnte, wird nicht erwogen.

11 Aus der Literatur zur Geschichte der Deutungen und *Selbstdeutungen des »Künstlers«* sei hier – im Hinblick auf das zweite Kapitel im Ganzen – auf zwei grundlegende Untersuchungen verwiesen: 1. *Bernhard Schweitzer*, Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike, Neue Heidelberger Jahrbücher 1924, jetzt in: B. Schweitzer, Ausgewählte Schriftcn, Band I, 1963 (ergänzend dazu: vom gleichen Autor, Xenokrates von Athen, und Zum antiken Künstlerbild, ebenfalls in den Ausgewählten Schriften, Band I, und Fritz Wehdi, Die antike Kunsttheorie und das Schöpferische, in: Museum Helveticum 14, 1957, 39-47);

2. **Emd** *Kris* und **Otto** *Kurz*, Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, 1934. (Das Werk von R. und W. Wittkower, Born under Saturn, The Character and Conduct of Artists. A Documented History from Antiquity to the French Revolution, London 1963, deutsch: Künstler, Außenseiter der Gesellschaft, 1967, ist von vorwiegend psychiatrischem Interesse.)

12 Als »Aussage« eines Künstlers unserer Zeit stehe hier eine Äußerung von *Georges Braque:* »... C'est une sorte de fatalité qui conduit, en art, à des décisions valables. Pour le reste, pour tout ce que nous ne sentons pas s'imposer avec une puissance irrésistible, irréfutable et qui engage l'adhésion de tout l'être, sans possibilité de discussion, il ne peut y avoir que promesse de ratage et de destruction. Que nous exprimions de la sérénité par conséquent, ou au contraire de l'inquiétude, cela se passe à notre insu ...« (Aus: Cahiers d'Art, **14**, 1939, S. 65). »...Eine schicksalshafte Macht führt in der Kunst zu gültigen Entschlüssen. Alles andere, das sich uns nicht mit einer unwiderstehlichen. unwiderlegbaren Kraft aufzwingt, die den Einsatz des ganzen Menschen, ohne Möglichkeit zur Diskussion, verlangt, all das kann nur Mißerfolg und Zerstörung versprechen. Ob wir dann in der Folge Abgeklärtheit oder Unruhe ausdrücken, geschieht ohne **unser** Wissen ...« (Übersetzung nach: Georges Braque, Vom Geheimnis in der Kunst, Gesammelte Schriften, Erinnerungen und Gespräche, übertragen von S. Bütler und J. C. Berger, Sammlung Horizont, Arche-Verlag Zürich, 1958, S. 50.)

13 Auf das ***Problem***, daß der »Stil«, obwohl er das von der Person des Künstlers, von der »Manier«, Unabhängige der Kunst ausmacht, dennoch geschichtlich ist, geht **A.** W. *Schlegel* in seinen, von einem brieflichen Austausch mit Schelling begleiteten, Berliner Vorlesungen »Über schöne Literatur und Kunst« von 1801 ein. (Die folgenden Zitate **nach** der Ausgabe: A. W. Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hrsg. von J. Minor, Teil I, Die Kunstlehre, Deutsche Literaturdenkmale 17, 1884; zusätzlich die Seitennummern der neuen Ausgabe von E. Lohner: A. W. Schlegel, Kritische Schriften und Briefe, Teil II, Die Kunstlelue, 1963.)

»Das Manierirte ist also eine unerlaubte Einmischung der darstellenden Person und ihrer individuellen Beschaffenheiten in die künstlerische Darstellung. Nach dieser Beschreibung sollte man die Manier, die sich oft so vorlaut aufdrängt für etwas positives halten, und so könnte man das entgegengesetzte, den Styl, bloß verneinend erklären, als die gänzliche Abwesenheit der Manier; so wie es immer am Wasser getadelt wird, wenn es einen Geschmack hat, da die Reinheit des Wassers sich darin zeigt, daß es eigentlich gar keinen Geschmack hat. Es würde hieraus folgen, daß es nur einen einzigen Styl geben könne. Dennoch hört man die Kenner der Kunst von verschiednen Stylen reden, und zwar soll man an dem Style eines Werkes, so gut wie an der Manier, das Zeitalter, woraus es sich herschreibt, oder gar seinen bestimmten Urheber erkennen. Es fragt sich nun mit welchem Rechte dieß geschieht? Ob man entweder die Behauptung mehrer Style, oder diese bloß negative Ansicht vom Styl fahren lassen muß, oder wie sich beydes mit einander verträgt?« (S. 104f., Lohner S. 93).

Schlegel referiert zunächst die Ansichten, wonach der Stil sich dadurch von der Manier unterscheidet, daß er sich auf die moralische (aus einer »Maxime des Willens« geforderte) Unterwerfung der Individualität des Künstlers unter das Werk oder die um der Wahrheit willen verlangte Einfügung in ein objektives »System der Kunst« gründe (S. 106–108, Lohner S. 94-96). Doch sei damit das ***Problem*** noch nicht gelöst, »wie es mehr als Einen Styl geben kann, da das Wahre nur Eins ist?« (S. 108, Lohner S. 96).

Schicgels Antwort besteht aus Hinweisen auf drei – von ihm nicht weiter erklärte – Sachverhalte. Der erste ist das Phänomen der ***Art-*** und *Gattungsunterschiede:* »Es giebt verschiedene Künste, deren jede ein andres Prinzip der Darstellung, folglich auch schon für sich, ohne Rücksicht auf die Ausübenden, einen eignen Styl hat: es giebt einen plastischen und pittoresken, einen musikalischen und einen poetischen Styl. Sind in einer dieser Künste durch ihr Wesen verschiedne Sphären nothwcndig voraus bestimmt, d. h. giebt es darin *Gattungen*, so haben auch diese ihre eignen Style, wie es z. B. in der Poesie einen epischen, lyrischen und dramatischen Styl giebt« (S. 103, Lohner S. 96).

Das zweite Phänomen ist die Gesetzmäßigkeit von ***Entwicklungsstufen*** innerhalb jeder Kunstart: »Wo wir aber eine Kunstmasse als geschlossnes Ganzes übersehn, und die Gesetzmäßigkeit in ihrem Fortgange wahrnehmen, da sind wir berechtigt, sie auch durch Bezeichnung der verschiednen Epochen mit der Benennung Styl anzudeuten. Styl heißt alsdann: ***eine*** nothwendige Stufe in der Entwickelung der Kunst. Daher kann es, so genommen, auch unvollkommne Style geben. Sie sind es nur isolirt betrachtet, historisch betrachtet sehen wir in ihnen die vorhergehende oder folgende Stufe zugleich mit; sie können somit nicht für bloße Manieren, das hieße für zufällige Episoden in der Geschichte ausgegeben werden* (S. 109, Lohner S. 96f.).

Neben dieser immanenten Historizität der Kunst sieht Schlegel schließlich als dritten Grund für die Verschiedenheit der Stile eine Gesetzmäßigkeit, die in der Verschiedenheit der ***Zeitalter*** gründet (eine Verschiedenheit, die sich für ihn exemplarisch in dem Gegensatz von antik und modern ausprägt). Um der hier, im Bunde mit Schiller und Schelling, zum erstenmal sich äußernden Einsicht in die Bedeutung und die Aufgabe einer eigentlich geschichtlichen, das ***Prinzip*** einer Epoche ***aufdeckenden***, Kunstinterpretation willen, zitieren wir diesen Gedanken

vollständig: »Auch in der Gesetzmäßigkeit der Kunstbildung geht die Natur in große Gegensätze auseinander, wie wir es an der Geschichte der antiken Kunst und der modernen sehen, die aber freylich erst angefangen, und in der wir mit begriffen sind, so daß wir nur eine mehr unvollkommene Einsicht und Übersicht davon haben, und sie mehr errathen müssen, als wissen können. Das verworrene und chaotische des ersten Anblicks könnte Jemanden, dessen Geist mit den einfachen Mustern des classischen Alterthums angefüllt, und an ihre Vergleichung gewöhnt wäre, leicht zu der Behauptung verleiten: es gebe in der neuern Kunst keine bestimmten Bildungsstufen oder Style; so wie der ganze entgegengesetzte Charakter derselben, die nach den Grundsätzen der alten Kunst irrationalen Gattungen, u.s.w.: die modernen Dichter und Künstler hätten eigentlich keinen Styl, sondern bloß Manieren. Diese wirklich aufgestellte Behauptung muß aber bey näherer Prüfung durchaus zurückgenommen werden, und es wird unser Augenmerk seyn, sowohl der modernen als antiken Kunst Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. – Wer kann z. D. läugnen, daß Shakspeare einen Styl hat, ein System seines Kunstfaches, und zwar ein erstaunenswürdig gründliches und tiefgedachtes, das in der Anwendung nach Maßgabe der verschiedenen Gegenstände seiner Dramen sich auf das mannigfaltigste modifizirt ... Calderon kann uns als das Beispiel eines von dem Shakspeare'schen ganz verschiednen, jedoch ebenso vollendeten Styles im romantischen Drama dienen« (S. 109f., Lohner S. 97).

Über August Wilhelm Schlegels Stellung und Bedeutung in der Geschichte der Kunstwissenschaft handelt W. *Waetzoldt:* Deutsche Kunsthistoriker, 1924 (Neudruck 1965), Band I, S. 232–252; zu A. W. Schlegels Begründung des geschichtlichen Denkens in der Kunstwissenschaft: besonders S. 242–245.

14 Vgl. den wichtigen Aufsatz von Hans *Robert Jauß:* Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität, Wortgeschichtliche Betrachtungen, in: Aspekte der Modernität, hrsg. von Hans Steffen, 1965 (Kleine Vandenhoeck-Reihe 217 S), S. 150–197. (Die beiden letzten Abschnitte, S. 175ff., behandeln speziell die Geschichte des Wortes »romantisch«.) – Unter den stufenweisen Wandlungen des Begriffs »modern«, die Jauß aufzeigt, vom Bewußtsein des Untergangs der Antike bei christlichen Autoren im 5. Jahrhundert n. Chr. bis zu einem rein formalen Begriff des »Modernen«als dem jeweils Aktuellen (dem »Modischen«) seit den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts, scheint mir die singuläre Zäsur des Traditionsbrnchsgegen Ende (oder um die Mitte) des 18. Jahrhunderts und das Bewußtsein dieser Zäsur seit etwa 1800 selber zu sehr historisch relativiert zu werden (so eindringlich dieses Bewußtsein im einzelnen belegt und beschrieben wird), – eine Zäsur, die selber zu einem bleibenden Wesenszug des »neuen« Zeitalters wird und auch den späteren, *formalen* »Aktualitäts«-Begriff noch mit begründet. – (Der Aufsatz von *Richard Ullmann* »Der Begriff ›Romantisch‹« von 1928 ist jetzt neu gedruckt in der Sammlung »Begriffsbestimmung der Romantik«, hrsg. v. H. Prang, Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1968, S. 154–158.)

15 Die Überschrift dieses Abschnitts soll auf den erst im späteren 19. Jahrhundert, durch *Alois* Riegl geprägten, Begriff der »*Kunstwollens*« weisen, um dessen Zusammenhang mit dem Idealismus anzudeuten. Auf den historischen Zusammenhang, der insbesondere – vermittelt durch den Kunsthistoriker Karl Schnaase – zwischen Riegl und *Hegel* besteht, soll hier nicht eingegangen werden (s. Ernst *Heidrich*, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917, S. 50–69; R. Zeitler berührt dagegen in seinem Aufsatz »Hegel e Schnaase«, in: Critica d'Arte 5, 1958, S. 203–222, Riegl so wenig, wie er sich für den ontologischen Sinn der idealistischen Geschichtsmetaphysik interessiert). Es seien hier lediglich die Punkte sachlicher Verwandtschaft und Verschiedenheit zwischen *Schellings* und *Riegls* Begriff der Geschichtlichkeit der Kunst bezeichnet.

Gemeinsam ist beiden zunächst, überhaupt den Zusammenhang mit dem Zeitalter als für die Kunst wesentlich anzusehen, weiter auch noch die nähere Bestimmung dieses Zusammenhangs als einer Objektivation der einem Zeitalter zugrundeliegenden »Interessen« (um mit dem Ausdruck Hegels zu sprechen) durch die Kunst: Der jeweils bestehende Kunst-Stil muß aus dem jeweils zugrundeliegenden Kunst-Wollen als dem jeweiligen »Stil*prinzip*« heraus verstanden werden (s. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, 2. Aufl. 1927, S. 90–93). Entscheidend daran ist nicht die Wendung von einer »Künstlerästhetik« zu einer »Kunstgeschichte ohne Namen«, sondern die Verlagerung des Blicks von den Resultaten zu den Intentionen, die die Phänomene erst aus sich selbst heraus verständlich machen, die Möglichkeit einer nicht ästhetisch, sondern geschichtlich »autonomen«Interpretation. Die Bedeutung dieser Konzeption bestand (wie sehr auch letzten Endes Riegl selber einem Fortschrittsdenken noch verhaftet blieb) in der Befreiung des Urteils von den Kategorien des »Primitiven« und des »Verfalls«. In dieser Hinsicht ist Riegls Rehabilitation der Spätantike vergleichbar den (methodisch ganz verschiedenen) Rehabilitationen des Barock durch Wölfflin, der Gotik durch Worringer, der griechischen Archaik durch Buschor.

Darüber sind aber die Unterschiede der Rieglschen Vorstellung des »Kunstwollens« zu Schellings Schaffenstheorie nicht zu verkennen. Sie liegen in derselben Richtung wie der Unterschied zwischen *Hegels* und Schellings Kunst-Begriff.

Wesenhaft verschieden ist hier wie dort bereits der *Grund* des »Wollens«. Geschichtsbezug heißt für Schelling nicht geschichtliche Determiniertheit. Die geschichtliche Situation ist nach Schelling nicht Vor-

schrift, sondern lediglich Basis der künstlerischen Produktion. Was auf dieser Basis entsteht, ist – für den Erklärer – nicht nachkonstruierbar. Das Werk läßt sich nicht als etwas voraussagbar Notwendiges begreifen. (Schellings Gedanke von der bewußtseins-*schaffenden* Kraft des Genies.)

Zweitens liegt für Schelling auch der Sinn des Kunst-Wollens nicht in dem bloßen Wollen. Der Sinn ist nicht, das »Schicksal« (Kunstindustrie, S. 130), die »Ideen« oder »Bedürfnisse« lediglich »auszudrücken«, sondern sie durch das Werk zu erfüllen. Das Wesentliche am Kunstwollen ist für Schelling nicht das »Wollen«, sondern die Kunst. Das besagt, daß das Maßgebliche der Kunst in demjenigen zu suchen ist, was das jeweilige Werk mit den großen Werken anderer Zeiten gemeinsam und mit den anderen »Ausdrücken« (den anderen »Objektivationen«) der eigenen Zeit nicht gemeinsam hat: in dem künstlerischen Rang. Nach Schellings Konzeption würde eine Kunstgeschichte als »Geistes«- oder Sozialgeschichte am Wesen der Kunst vorbeigehen.

Drittens schließlich denkt Schelling noch radikaler geschichtlich als Riegl (oder Hegel), weil er nicht nur von einem einlinigen, sondern auch von einem dialektischen *Fortschritts*glauben frei ist.

Alle drei Momente sind in der kunsthistorischen Praxis vereint bei *Jacob Burckhardt*.

Riegls Werke und Literatur über ihn: s. *Lorenz Dittmann*, Stil, Symbol, Struktur. Studien zu Kategorien der Kunstgeschichte. 1967, S. 16–49, 213–216. Besonders sei hier verwiesen auf *Hans Sedlmayr*, Riegls Erbe, 1959 (Hefte des Kunsthistorischen Seminars der Universität München 4), darin befindet sich auch ein Wiederabdruck der wichtigen Riegl-Rezension von G. von *Kaschnitz-Weinberg* von 1929. – Über »das Kunstwerk als Ausdruck des künstlerischen Willens« handelt *Dagobert Frey* in seinem Buch: Kunstwissenschaftliche Grundfragen, 1946, besonders S. 80–92, 107, 151 (die zitierte Bestimmung: S. 81).

16 Bei Pindar wird der antike Gedanke von der Vollendung der Gedichts als einer »Gunst« und eines »Geschenks« (so wie der besungene Sieg selber eine »Gabe«, δόσις ist) zum Thema der Dichtung. (Vgl. H. Gundert, Pindar und sein Dichterberuf, Frankfurter Studien zur Religion und Kultur der Antike, 10, 1935, besonders S. 29 und die Stellennachweise in den Anmerkungen 117 und 118 auf S. 119.) Die Dichtung uvollendet sich durch die Gunst der Götter, σὺν τύχαι θεῶν (δαίμονος). Das Werk, das der Mensch leistet und vollbringt (ἔρδει, πράσσει), empfängt er zugleich, εὖ πάσχων, als Geschenks (Gundert, S. 29). – Vgl. auch das große Musengedicht von *Horaz* »Descende caelo ...« (Carm. 3, 4); darüber *Friedrich Klingner*, Römische Geisteswelt, 3. Aufl. 1961, S. 335–337 und 376–394; und *E.-R.* Schwinge, Zur Kunsttheorie des Horaz, in: Philologus 107, 1963, S. 75–96, besonders S. 87–93 (vgl. u. Anm. 42).

Ein Zusammenhang wie bei Pindar: von Sieg als Geschenk im Kampf und Sieg im Wettstreit der jenen ersten Sieg feiernden Werke, besteht auch im Selbstverständnisbildender Künstler: s. *Richard Harder*, Paionios und Grophon, zwei Bildhauerinschriften, in: Beiträge zur klassischen Altertumswissenschaft, Festschrift für Bernhard Schweitzer, 1954, S. 192–201, besonders S. 196.

17 *Carl Justis* große Monographien über Winckelmann, Michelangelo und Velasquez deutet *Wilhelm Waetzoldt* aus dem Interesse des Autors am »Rätsel des Genies« (Waetzoldt, Deutsche Kunsthistoriker, 1924, Neudruck 1965, Band II, S. 252–258). »Am Beispiel Michelangelos schrieb Justi die Naturgeschichte des Genies« (S. 256).

18 Vgl. *O. Walzel*, Das Prometheussymbol von Shaftesbury zu Goethe, 2. Aufl. 1962; H. G. Gadamer, Vom geistigen Lauf des Menschen, 1949, S. 9–27 (jetzt in: Gadamer, Kleine Schriften, Band II, 1967, S. 106–117).

19 Es ist also ein Mißverständnis der Theologen, wenn sie die Metaphysik des Deutschen Idealismus als eine Verabsolutierung der *menschlichen* Subjektivität interpretieren. Der Mensch ist hier gerade *nicht* das metaphysische Subjekt. Der Irrtum gründet darin, daß sie die Konzeption des Absoluten als Autonomie mit dem Gedanken einer *menschlichen* Autonomie als absoluter verwechseln. – So gipfelt z. B. die »Kritik der idealistischen Kunstdeutung«, die H. E. *Bahr* in seinem Buch »Poiesis. Theologische Untersuchung der Kunst«, 1961, unter der Überschrift »Die Diesseitigkeit der Kunst« gibt, in dem Satz: »Das Schöne wird eine menschliche Setzung« (S. 169), der, als verstehe sich das von selbst, der idealistischen Anschauung von der Kunst als »Genie-Produkt« unterstellt wird.

20 Zum Nachleben des Mania-Gedankens s. *Otto Pöggeler*, Dichtungstheorie und Toposforschung, in: Jahrbuch für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft 5, 1960, 89–201 (S. 112–123: »Der Topos vom göttlichen Wahnsinn der Dichters). – Ober den antiken »Inspirations«-Gedanken in der mittelalterlichen und neuzeitlichen bildenden Kunst handelt – ausgehend von Werken Poussins – die schöne Studie von *Gerhard* Kleiner: Die Inspiration des Dichters, 1949 (Kunstwerk und Deutung 5). – Während der Drucklegung erschien die aufschlußreiche Abhandlung von Eike *Barmeyer:* Die Musen. Ein Beitrag zur Inspirationstheorie (Humanistische Bibliothek, hrsg. v. E. Grassi, I, 2), 1968.

21 Vgl. in dem (in Anm. 11) genannten Werk von Kris und Kurt, Die Legende vom Künstler, den Abschnitt »Deus artifex – Divino artista«, S. 47–65.

22 Vgl. auch *Plato,* Apologie 22b, c: Sokrates sieht, daß die Dichter *»nicht* durch Weisheit dichten, was sie dichten, sondern durch eine Naturgabe und in der Begeisterung« (Übers. n. Schleiermacher). *Gadamer* sagt zu dieser »Anerkennung des dichterischen Enthusiasmus«, sie sei »voll der gefährlichsten Zweideutigkeit. Allem Glanze solcher Schilderung zum Trotz ist ihr ironisch-kritischer Grundton beherrschend« (Plato und die Dichter, 1934, S. 7f.).

23 Giordano Brunos »Heroische Leidenschaften« werden zitiert nach der Ausgabe von P. de Lagarde (Bruno, Le opere italiane, Göttingen 1888, 2. Band; die Zitate: S. 640–642), die deutsche Übersetzung nach der Auswahlausgabe von E. *Grassi:* G. Bruno, Heroische Leidenschaften und individuelles Leben, Rowohlts Klassiker 16, 1957; die Zitate: S. 68–70; einige Formulierungen nach: *Eugenio Garin,* Der italienische Humanismus, 1947, S. 268–271. – Vgl. die Erläuterungen zu der zitierten Stelle von Grassi, S. 66–68, und das Aktaion-Gleichnis Brunos, S. 70–76 bei Grassi. – Garin ist in seinen Erläuterungen zu der Stelle mehr an dem (pädagogischen) Moment der Aktivität im Erleiden des Göttlichen interessiert als an der Dialektik von Mensch und Gott, von »Individuum« und »Ursprünglichem«, in deren Erörterung die geschichtliche Bedeutung Brunos liegt. Das sieht Grassi klarer. – In einer früheren Erläuterung der »Heroischen Leidenschaften« sagt Grassi zum »Begriff des Heros bei Giordano Bruno«: »Das Individuelle ist nicht das, was abseits vom Gemeinsamen sich verwirklicht, nicht das Subjektive, das Relative, das Ichbezogene, sondern gerade umgekehrt das, was das Gemeinsame erschließt, das Objektive offenbart« (Grassi, Verteidigung des individuellen Lebens, 1946, S. 31).

Über das Verhältnis Schellings zu G. Bruno siehe: H. *Heimsoeth,* Giordano Bruno und die deutsche Philosophie, in: Heimsoeth, Studien zur Philosophiegeschichte (Kantstudien, Ergänzungshefte 82) 1961, S. 120–151, besonders: S. 132–145. Danach hat Schelling Bruno in dem von *Jacobi* 1789 (als »Beylage« zur zweiten Auflage seiner Schrift »Über die Lehre des Spinoza«) veröffentlichten »Auszug« aus Brunos Werk »Von der Ursache, dem Prinzip und dem Einen« kennengelernt. – Heimsoeth sagt: Durch Hamann, Goethe und Jacobi sei die Aufgabe gestellt gewesen, »die Lehre Brunos philosophisch zu erklären und sie, aus tieferem Verständnis ihrer Intentionen, ins gegenwärtige Weltdenken aufzunehmen. Das Nt, in einer großen, den Ruhm des italienischen Philosophen ein für allemal sichernden und sein geistiges Wollen mit den höchsten Zielsetzungen der neuen Spekulation verbindenden Geste – Schelling. Niemand in dieser ganzen Zeit der Deutschen Bewegung war mehr dazu veranlagt, Bruno **auf** sich selber zu beziehen, niemand hatte – als Philosoph – tiefere Affinität zu den verschollenen Werken« (S. 136).

24 Vgl. dazu *Goethes* Wort und Gedanken des »Entselbstigens«. Darüber W. Kayser in dem Aufsatz: »Goethes Auffassung von der Bedeutung der Kunst« (in: Kayser, Knnst und Spiel, 1961), S. 81–85. Den Zusammenhang zwischen dem »Entselbstigen« und der von ihm gleich darauf ***als*** *weitere* »Wirkung« der Kunst behandelten »Produktivität« sieht Kayser jedoch nicht.

25 El. Glockner verweist in seiner Ausgabe der »Vorlesungen über das akademische Studiums (Schelling, Studium Generale, Kröners Taschenausgabe, 1954, S. 181) auf *Schillers* Gedicht »Der Genius« von 1775, aus dem Schelling einige Wendungen wörtlich übernommen hat. – Hier sei an das Selbstbekenntnis eines späteren Autors erinnert: *Nietzsches* Schilderung der Konzeption des »Zarathustra« im »Ecce Homo«. Trotz der sicherlich schon pathologischen Emphase dieser Selbstapotheose und der polcmisclicn Hervorhebung der leiblichen Symptome läßt sich das zitierte Stiick doch als die präzise Beschreibung einer »Thatbestandes« ansehen: »Hat Jemand, Ende des neunzehnten Jahrhunderts, einen deutlichen Begriff davon, was Dichter starker Zeitalter *Inspiration* nannten? Im andern Falle will ich's beschreiben. – Mit dem geringsten Rest von Aberglauben in sich würde man in der That die Vorstellung, bloß Inkarnation, bloß Mundstiick. bloß Medium übermächtiger Gewalten zu sein, kaum abzuweisen wissen. Der Begriff Offenbarung in dein Sinn, daß plötzlich mit unsäglicher Sicherheit und Feinheit, Etwas *sichtbar,* hörbar wird. Etwas. das Einen im Tiefsten erschüttert und umwirft, beschreibt einfach den Thatbestand. Man hört, man sucht nicht; man nimmt, man fragt nicht, wer da giebt; wie ein Blitz leuchtet ein Gedanke auf. mit Nothwendigkeit. in der Forin ohne Zögern. – ich habe nie eine Wahl gehabt ... ein vollkommnes Außersichsein mit dem distinktesten Bewußtsein seiner Unzahl feiner Schauder und Überrieselungen bis in die Fußsohlen, eine Glückstiefe, in der das Schmerzlichste und Düsterste nicht als Gegensatz wirkt, sondern als bedingt, als herausgcfordcrt, als eine *nothwendige* Farbe innerhalb eines solchen Lichtüberflusses ... Alles geschieht im höchsten Grade unfreiwillig, aber wie in einem Sturme von Freiheits-Gefühl, von Unbedingtsein, von Macht, von Göttlichkeit ... Die Unfreiwilligkeit des Bildes, des Gleichnisses ist das Merkwürdigste.«

26 Vgl. Ernst *Hoffmann,* Nikolaus von Cues und die deutsche Philosopliie, in: Hoffmann, Nikolaus von Cues, Zwei Vorträge, 1947, bes. S. 58–66. Hoffmann stellt fest, daß »die Auswirkung des Cusanus im deutschen Idealismus, von Goethe bis Schelling und Schleiermacher« nur, und zwar hauptsächlich durch die Vermittlung Giordano Brunos, »pseudonvm erfolgte« (S. 63). Zuerst habe, in einem (1936 erstmals veröffentlichten) Brief vom 27. Juli 1807, Fr. Schlegel auf Cusanus hingewiesen (S. 64).

27 Zu Cusanus' »De beryllo«: vgl. K. H. *Volkmann-Schluck*, Nikolaus Cusanus, 1957, IV. Teil; *H. Blumenberg* (Herausg.) Nikolaus von Cues, Die Kunst der Vermutung, 1957. S. 320–322; *Karl Fleischmann* im Nachwort zu seiner Übersetzung: Nikolaus von Cues, Über den Beryll, Philos. Bibl. Nr. 217, 1938. Zu Cusanus' philosophiegeschichtlicher Bedeutung im Ganzen: W. *Schulz*, Cusanus und die Geschichte der neuzeitlichen Metaphysik, in: W. Schulz, Der Gott der neuzeitlichen Metaphysik, 1957, S. 13–32.

28 Der aus dem Nachlaß veröffentlichte Text der Vorlesungen »Zur Geschichte der neueren Philosophie« (10, 71–200) stammt zwar nach den Angaben des Herausgebers (10, VI) aus dem Jahre 1827, dem Anfang der Münchener Zeit; die eingefügten Texte aus einem »Erlanger Manuskript vom Jahre 1822« (10, 96) (z. B. der im II. Teil von Band I ausführlich behandelte Abschluß von Schellings Darstellung seiner eigenen Transzendentalphilosophie: 10, 96–98) zeigen aber, daß eine erste Fassung dieser Vorlesungen bereits aus der Erlanger Zeit stammt.

29 Zum Zeus des Phidias in der antiken Kunsttheorie: *Josef Liegle*, Der Zeus des Phidias, 1952. (Die literarischen Zeugnisse werden ausführlich in dem, dein Standbild selbst gewidmeten, Mittelteil des Buches, S. 114–332, behandelt. Verwiesen sei auch auf den Versuch Liegles, das Zeusbild »in seiner ursprünglichen Punktion, als Kultbild vorzustellen«, S. 526–529.) *B. Schweitzer*, in der (in der Anm. 11 genannten) Abhandlung »Der bildende Künstler und der Begriff des Künstlerischen in der Antike«: S. 84–104. *Erwin Panofsky*, Idea (1. Aufl. 1924), 2. Aufl. 1960, S. 6–12, 74f., 80.

Über das sachliche Recht, im Falle des Phidias nach dein persönlich Schöpferischen zu fragen (und die Stellung der »großen Meisters in der Geschichte der Kunst überhaupt): *B. Schweitzer*, Um Pheidias, Ausgewählte Schriften, Band II, S. 76–80.

30 *Panofsky* (Idea, S. 11f.) leitet mit dieser Stelle seine Plotin-Besprechung ein, die selber wieder die Grundlage des ganzen – auf die nachantike Ästhetik abzielenden – Buches bildet.

31 Die Zwölfte (»olympische«) Rede des *Dion* von *Prusa* wird zitiert nach der Ausgabe von L. Dindorf, Dionis Chrysostomi Orationes, Band I, Leipzig 1857, S. 213–240. Übersetzungen: Karl Kraut, Dion Chrysostomos aus Prusa, 1901, S. 268–303; Winfried Elliger, Dion Chrysostomos, Sämtliche Reden, 1967, S. 221–250. – Über die Olympische Rede Dions: *W. Elliger* in der Einleitung zu seiner Übersetzung, S. XXXVII–XL; B. *Schweitzer*, Der bildende Künstler (s. Anm. 11) S. 91–95; J. *Liegle* (s. Anm. 29) S. 264–266. (Panofsky zitiert – S. 8 – lediglich einen Satz Dions über den Eindruck der Übermenschlichkeit des Zeusbildes, erwähnt aber Thema und Problem der Rede nicht.) – Die Frage, was in dieser Rede eigenes Denken Dions oder ältere stoische Überlieferung ist, spielt in unserem Zusammenhang keine Rolle.

32 Über ein (früher in Rom, jetzt im Britischen Museum befindliches) Weiherelief aus dem Ende des 2. Jahrh. v. Chr., das eine Huldigung Homers durch den ganzen Erdkreis und die Aufnahme des Dichters unter die Musen darstellt, handelt *Goethe*, der Teile davon in Abgüssen besaß, in dem Aufsatz »Homers Apotheose« (Schriften zur Kunst, Artemis-Ausgabe, Band 13, S. 1009–1012). Zu dem Relief: K. Schefold, Die Bildnisse der antiken Dichter, Redner und Denker, 1943, S. 148f.

33 Das besondere Interesse von *J. Liegle*, an Hand einer neu gefundenen Zeus-Münze das *klassische* Bild des Phidiasischen Zeus im Unterschied zu dem homerischen und archaischen zu klären, führt ihn zu einer Kritik an der Lieblingsvorstellung der späteren Antike, wonach sich Phidias Homer zum Vorbild genommen habe. Für die ganz andere Frage, wie weit überhaupt die dichterische Konzeption für den bildenden Künstler eine Rolle spielt, ist es aber weniger wichtig, ob man – in antik-»unhistorischer« Vorstellung – den »Urdichter« Homer oder – in modern historischer Reflexion – Aischylos und Pindar als Phidias' Vorbilder anführt. (So brauchen wir hier auch nicht auf die von Liegle bewundernswert herausgestellte spezifisch »klassische« Prägung des Phidiasischen Zeusbildes einzugehen.) Dagegen liefert sein Nachweis der geschichtlichen *Wirkung* dieses Werkes eine Bestätigung der Phidias-Deutung Dions. Das gilt sogar noch von der Rechtfertigung der hellenistisch-römischen Berufung auf Phidias mit ihrer neuartigen »väterlich-gnädigen« Zeus-Vorstellung durch den von Liegle behandelten Münz-Fund; vgl. Liegles Bemerkungen zu Dion, S. 265f.; s. auch K. *Schefold*, Griechische Kunst als religiöses Phänomen, Rowohlt-Enzykl. 98, 1959, S. 93.

34 Vgl. in dem Werk von *Liegle* die beiden Abschnitte: »Die Werkstoffe, Elfenbein und Gold« und »Die Farbe des Goldes und ihre Bedeutung«, S. 168–182.

35 Vgl. *Th. Hetzer*, Francisco Goya und die Krise der Kunst um 1800 (Vortrag von 1932), in: Hetzer, Vorträge und Aufsätze, 1957, S. 177–198; ferner H. *v. Einem*, Das Problem des Mythischen in der christlichen Kunst, in: Deutsche Vierteljahresschrift, 13, 1935, S. 260–279.

36 Hier sei an den – von Kant als unergründlich deklarierten – Gedanken der »Kritik der Urteilskraft« erinnert: »Der Freiheitsbegriff soll den durch seine Gesetze aufgegebenen Zweck in der Sinnenwelt wirklich machen« (2. u. 3. Aufl. S. XIX, vgl. S. LIV).

37 Vgl. dazu: *K. Schefold*, Das Dämonische in der griechischen Kunst, Festschrift für Otto Regenbogen, 1952, S. 28–39.

38 In der Ausgabe der Philosophischen Bibliothek steht (S. 287; 3, 618) fälschlich »insgeheim« statt »insgemein«.

39 Über das Wort »*Kunst*«: s. *Jost Trier*, Die Worte des Wissens, in: Mitteilungen des Universitätsbundes Marburg, 1931–1935, S. 33–40; *Franz Dornseiff*, List und Kunst, in: Deutsche Vierteljahresschrift 22, 1944, S. 231–236. – Über den griechischen Begriff τέχνη: s. B. *Schweitzer*, Der bildende Künstler (Anm. 11) S. 42–58; *Karl Ulmer*, Wahrheit, Kunst und Natur bei Aristoteles, Ein Beitrag zur Aufklärung der metaphysischen Herkunft der modernen Technik, 1953, S. 129–131 (über τέχνη und ποίησις), S. 229–234 (»Über den Bedeutungswandel des Begriffs der τέχνη im Sinne der schönen Kunst«); *Klaus Bartels*, Der Begriff der Techne bei Aristoteles, in: Synusia, Festgabe für Wolfgang Schadewaldt, 1965, S. 275–287; und verschiedene Stellen bei M. *Heidegger*, besonders: Die Frage nach der Technik, Vorträge und Aufsätze, 1954, S. 20f. und 42f.; Einführung in die Metaphysik, 1953, S. 121–123; Der Ursprung der Kunstwerkes, Holzwege, 1950, S. 47f. – In der Dichtung kommt die Dimension der τέχνη besonders nachdrücklich zur Sprache im Prometheus des Aischylos, V. 197–254, V. 442–502, und in dein berühmten zweiten Chorlied der Antigone des Sophokles, V. 332–375.

40 Das Alter der Polarität zwischen einem »bewußten« und einem »unbewußten« Element der Dichtung und zugleich auch der Reflexion darauf bezeugt der Aufsatz »Bráhman« von *Paul Thieme* in der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft 102, NE 27, 1952, S. 91–129, besonders S. 100–108 (n. 8–10). »Die Menschen ›machen‹ – ›zimmern‹ auch – das bráhman, aber es ist zugleich ... ›von der Gottheit geschenkt‹ (devátam)« (S. 101). »bráhman im eigentlichen Sinn bezeichnet die Tätigkeit, die zwischen der Gedankeneingebung (dhi) und dem Vortrag (ukthá) liegt, die mühevolle Geistesarbeit kunstgerechter sprachlicher Stilisierung« (S. 104). Jedes Lied »ist das Ergebnis langer Schulung – davon verraten die ṛṣi so wenig wie die homerischen Sänger von der ihren –, höchster Konzentration der Gedanken, der die Dichter durch asketische Übungen, und einer gewissen Beschwingtheit, der sie, wenn wir ihren Worten glauben dürfen, nicht selten durch den Genuß von Stimulantien (Soma) nachgeholfen haben« (S. 104). In den ältesten Veden ist nach Thieme von einem vierfachen bráhman die Rede; Thieme sieht darin (im Anschluß an einen Aufsatz von Renou aus dem Jahre 1949) den »Vorgang der dichterischen Formung« beschrieben. (Die Belege sind im folgenden Zitat weggelassen, in Klammern: Renous Übersetzungen der Hauptbegriffe.) »Auf die *dhīti* (›l'intuition‹), mittels deren man zum Anfang der Rede, d. h. zu ihrem ersten gedanklichen Keim, gelangt, folgt das stille Sprechen iin Denken (›la réflexion‹), weiter das dritte Stadium der Formulierung, in welchem sie (indem sich Wort an Wort, Vers an Vers reiht) wächst, und schließlich das *vierte*, endgültige, das den (Fertig geformten) sprachlichen Gedanken, *mánman*, bringt« (S. 106). – In unserem Zusammenhang sind diese Beobachtungen um so wichtiger, als sie den besonderen *Wahrheits*-Charakter der vedischen Dichtungen erklären, von dein Thieme in den folgenden Abschnitten des Aufsatzes (n. 11ff.) handelt. – Ich möchte hier Herrn Professor Thieme für wertvolle Gespräche über diesen Aufsatz bei einem früheren Anlaß danken.

41 Über die Vergleiche in der Antike zwischen τέχνη einerseits, ἐνθουσιασμός und φαντασία andererseits: B. *Schweitzer*, Der bildende Künstler (s. Anm. 11) S. 58–81, S. 103f.

42 Zur Ars *poetica* des Horaz: s. *Horst Rüdiger*, Horatius, De arte poetica liber. Einführung, Übersetzung und Erläuterung, Zürich 1961, und den wichtigen Aufsatz von *Ernst-Richard* Schwinge, Zur Kunsttheorie des Horaz, 1963 (s. Anm. 16). (Im gleichen Jahr, mit neuen Untersuchungen zur Gliederung der Schrift: Paul Händel, Zur ars poetica des Horaz, in: Rheinisches Museum, NE 106, 1963, S. 164–186.) Aus dein Aufsatz von E.-R. Schwinge wird (S. 87–96) die Dialektik zwischen Dichtung als ingenium und ars, als visio und studium, als insania und labora, zwischen Dichtung als munus und Dichten als facere bei Horaz deutlich. »Dichtung bedarf von den Göttern her der Begnadung, der Inspiration, der Muse – des *ingenium*, von den Menschen her der harten Arbeit, des Kunstfleißes und Kunstverstandes – der *ars*« (S. 94).

43 Zu *Schopenhauer:* s. *Otto Pöggeler*, Schopenhauer und das Wesen der Kunst (s. oben Anm. 3) und *Walter Schulz*, Bemerkungen zu Schopenhauer, in: Natur und Geschichte, Karl Löwith zum 70. Geburtstag, 1968, S. 302–321, bes. 312.

44 S. die Briefe *Schellings* an A. W. *Schlegel* vom Herbst 1802, in denen er zuerst auf briefliche Mitteilungen des Freundes iibcr dessen Berliner Vorlesungen zur Ästhetik, dann auf das Manuskript der Vorlesungen, das er sich ausleiht (Bitte am 3. September, Dank am 24. September 1802) eingeht (Plitt I, S. 284, 397f., 402, 408f., 420f., 423–433). Am 4. Oktober schreibt er: »Ihr Heft der Ästhetik macht mir ein unnennbares Vergnügen; es entzückt mich es zu lesen. Einen Theil davon lasse ich wirklich ganz abschreiben, einen andern lese ich mit der Feder in der Hand« (Plitt I, S. 408f.).

45 *Nietzsche* ist zu dem Begriffspaar »Apollinisch-Dionysisch« wohl in erster Linie durch Richard Wagner angeregt worden, literarisch durch

das Buch des Graecisten Anselm Feuerbach, Der vaticanische Apoll, 1833, das er vermutlich durch Wagner kennenlernte (s. Kurt von Westernhagen, Richard Wagner, 1956, S. 145–161). Feuerbach spricht von »dionysischer Begeisterung« und »plastischer Kunst« als zweier entgegengesetzter Prinzipien und deren Vereinigung in der Tragödie (vgl. besonders das XIV. Kapitel des genannten Buches). Die Duplizität überhaupt war Nietzsche vermutlich aus den Schriften von K. O. Müller, Welcker und Creuzer vertraut, die sein Lehrer Ritschl, im Unterschied zu den Fachkollegen seiner Zeit, schätzte. Ritschl sprach selbst von einem Unterschied zwischen »apollinischer Kitharistik und dionysischer Auletik« (vgl. Ernst Howald, Friedrich Nietzsche und die klassische Philologie, 1920, S. 3f.). Im Hinblick auf diese Autoren könnte man von einem indirekten Zusammenhang mit Schelling sprechen. Von einer Schelling-Lektüre finden sich (dank Schopenhauer) bei Nietzsche keine Spuren (vgl. die wertvolle Übersicht von *Otto* **Kein**, Das Apoliinische und Dionysische bei Nietzsche und Schelling, 1935, Neue deutsche Forschungen 16).

Ein Vergleich des Begriffspaars »apollinisch-dionysisch« bei Schelling und Nietzsche gehört besser in eine Nietzsche- als in eine Schelling-Untersuchung. Nur zweierlei sei festgehalten: 1. Der Unterschied im Bedeutungsfeld der beiden *Begriffe:* Ihre Stellung zueinander ist bei Nietzsche ein Gegenüber, bei Schelling eine Überordnung des ~Apollinischen« über das »Dionysische«. z. Die Verwandtschaft in der **Sache:** Das Gegenüber von »Apollinischem« und »Dionysischem« bei *Nietzsche* läßt sich dem Gegenüber von »Kunst« und »Poesie« bei Schelling an die Seite stellen; *Schellings* »Synthese« von »Dionysischem« (= »Poetischem«) und »Verstand« (= »Kunst«) *im Apollinischen* läßt sich der Nietzscheschen Synthese von »Dionysischem« und »Apollinischem« **in der** *Tragödie* an die Seite stellen (wobei noch bemerkt werden kann, daß auch für Schelling die Tragödie die höchste Weise von Kunst, die »Kunst in der Potenz«, ist). – Die wesentlichen Unterschiede liegen nicht in diesen Begriffen, auch nicht in dem dualistischen Grundbegriff von Kunst, sondern in der jeweiligen Grundbestimmung des Verhältnisses von Kunst und Wissenschaft.

46 In einer solchen Formulierung könnte man einen Widerhall auf *Hegels* Gedanken von der »Macht des Negativen« in der »Phänomenologie«-Vorrede vermuten (S. 29f., ed. Hoffmeister). (Schelling hielt die Rede am 12. Oktober 1807, die »Phänomenologie des Geistes« war im April 1807 erschienen; Schellings Brief an Hegel, in dem er auf die Vorrede reagiert, sein letzter Brief an Hegel, stammt vom 2. November 1807 und ist das Begleitschreiben zu einem Druckexemplar der Münchener Rede. Vgl. Fuhrmans, Scheliing, Briefe, I, S. 526–529.) Wichtiger ist jedoch die Einsicht, daß allenfalls der Nachdruck in der Formulierung, keinesfalls Schellings ***Gedanke*** über die Bedeutung von »Schmerz und Pein der Form« durch Hegel veranlaßt sein kann.

47 Verwiesen sei hier auf die in Anm. 4 genannten Untersuchungen zur »Wiener Klassik«. Ein Aufsatz des Verfassers über »Klassik und Historie« soll demnächst erscheinen.

48 Der Würzburger Maler *Martin Wagner* hatte die 1811 auf der Insel Aegina gefundenen Giebelskulpturen des archaischen Aphaiatempels im Auftrag des bayerischen Kronprinzen Ludwig 1812 unter abenteuerlichen Umständen erworben und von ihrer römischen Zwischenstation aus eine Beschreibung der Werke verfaßt, die Schelling **auf** Wagners Wunsch hin und als Generalsekretär der bayerischen Akademie der bildenden Künste 1817 bei Cotta herausgab. (Im gleichen Jahr hielt Goethe auf der Grundlage von Zeichnungen Wagners einen »Vortrag über die aeginetischen Marmorwerke«; Tagebücher vom 15. und 16. Oktober 1817, WA III, 6, S. 122f.) In Rom wurden die Skulpturen von Thorwaldsen ergänzt, so daß sie eist 1827 nach München kamen. Dort sind sie jetzt, von den klassizistischen Entstellungen befreit, in dem wiederhergestellten schönsten Bau des Klassizismus, neu erstanden. – Über Martin Wagner zuletzt: Hans Möbius, Das Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg, und: Goethe und Martin Wagner, beide Aufsätze in: Hans Möbius, Studia Varia, 1967, S. 162–186. Ober die Aegineten: S. 165f., 182–184. Frühere Literatur: dort, Anm. 37 und 38.

49 Über Schellings Verhältnis zu Goethe und **Schiller: Kurt** *Hildebrandt*, Schelling–Goethe. Vom deutschen Genius, Dokumente der deutschen Bewegung. 1942 (Reclam); *H.* H *Borcherdt*, Schiller und die Romantiker, 1948 (über Schiller und Schelling: S. 67–80, über Goethe und Scheliing: S. 74). – Der Briefwechsel zwischen Goethe und Scheliing in: Goethe und die Romantik, Briefe mit Erläuterungen, hrsg. v. Schiiddekopf und Walzel, Band I, 1898 (Schriften der Goethegesellschaft, Band 13) S. 204–273. Ein darin nur auszugsweise abgedruckter wichtiger Brief Schellings (vom 26. Januar 1801) an Goethe (mit einer längeren Ausführung über den Gedanken der »Metamorphose«) jetzt vollständig in: Fuhrmans, Scheiling, Briefe 1, S. 240–244. S. auch die den Stationen von 1787–1790 und 1790–1798 gewidmeten Abschnitte in den Lebenserinnerungen von **Heinrich** *Steffens* (Was ich erlebte, 10 Bände, 1840–1844, Auswahlausgabe von Willi A. Koch im Winkler-Verlag München, 1956).

Drei Zitate aus dem Briefwechsel Schellings mit Goethe und Schiller: Am 27. September 1800 schreibt ***Goethe*** an Scheliing: »Seitdem ich mich von der hergebrachten Art der Naturforschung losreißen und, wie eine Monade, **auf** mich selbst zurückgewiesen, in den geistigen Regionen der

Wissenschaft umherschweben mußte, habe ich selten hier- oder dorthin einen Zug verspürt; zu Ihrer Lehre ist er entschieden. Ich wünsche eine völlige Vereinigung.« Am 26. Januar 1801, nachdem er den Jahreswechsel mit Schiller und Steffens bei Goethe verbracht hatte, schreibt *Schelling* an Goethe: »Die Erinnerung an den wohlthätigen und glüklichen Aufenthalt in Ihrem Hause und unter Ihren Augen verließ mich keinen Augenblick, und wurde in dieser Zeit für mich von einem unendlichen Werthe.« *Schiller* dankt am 1. Mai 1800 für ein Exemplar des Transzendentalsystems – »... das ich mit großem Interesse zu lesen und zu studiren angefangen«, und fügt hinzu: »Alles Gute begleite Sie auf Ihren Wegen und alle Musen seien Ihren Vorsätzen hold. Da Sie selbst in Ihrem Systeme ein so enges Band zwischen Poeten und Philosophen flechten, so lassen Sie dies auch unsere Freundschaft unzertrennlich knüpfen.« (Das erste Zitat nach: »Goethe und die Romantik« S. 211, das zweite nach: Fuhrmans, S. 240, das dritte nach: Plitt, I, S. 298.)

Andreas B. Wachsmuth sagt in einem Aufsatz iiber »Goethe und Schelling« im Hinblick auf die Bedeutung, die Schellings Naturphilosophie in den Jahren um 1800 und seine Religionsphilosophie in den Jahren zwischen 1804 und 1812 für Goethe zukommt: »Unser bisheriges Bild von Goethe muß durch ein neu zu schreibendes Kapitel ergänzt werden, durch das Kapitel Goethe und Schelling« (in der Essay-Sammlung »Goethe und seine großen Zeitgenossen«, hrsg. von Albert Schaefer, 1968, S. 112f.).

50 Aus *Carl Friedrich von Rumohrs* »Italienischen Forschungen« sei hier ein Stück aus seiner an Schellings Duplizität von »Poesie« und »Kunst« anknüpfenden Darlegung über »Auffassung« und »Darstellung« zitiert: »[Wir sind] davon ausgegangen, daß jegliche, die größte wie die geringste Leistung der Kunst, zween Thätigkeiten voraussetze: die Auffassung und die Darstellung. Sollte es uns gelingen, ihren Begriff rein aufzufassen: so werden wir aus solchem gewiß jedes allgemeinere Gesetz der Kunst mit Sicherheit ableiten können. – ... Auffassung ist uns der Inbegriff von jeglichen, Leiden und Wirken, Empfangen und Gestalten, so den Gegenstand künstlerischer Darstellungen zu jener Klarheit der inneren Anschauung erhebt, welche die Möglichkeit genügender Darstellung durchaus bedingt. Darstellung dagegen ist uns der Inbegriff aller Thätigkeiten, durch welche ein solches Selbstangeschauete auch Anderen möglichst klar und erfaßlich mitgetheilt wird. – Unter diesen Thätigkeiten ist die Auffassung einleuchtend die vorangehende und, wenn es nöthig wäre, ihren verhältnißmäßigen Werth zu bestimmen, gewiß auch die wichtigste, da ihre Beschaffenheit jedes tiefere, nachhaltende Interesse der Kunst bedingt. Denn gewiß verleihet kein Vorzug Kunstwerken einen größeren Werth, als Weisheit, Richtigkeit, Kraft oder Anmuth der Auffassung; was sogar solche Kunstgelehrte, welche sich einseitig mit Vortheilen der Darstellung beschäftigen, nicht so unbedingt läugnen, oder läugnen werden. Indeß ist die Darstellung, wenn gleich die untergeordnete und abhängige Thätigkeit, dennoch die unerläßliche Bedingung einer lichten und deutlichen Erscheinung des Aufgefaßten, ja in gewisser Beziehung der einzige Bürge für die Güte oder Schwäche der Auffassung selbst. Da sie demnach sogar aus dem Standpunkt einer denkbaren ganz einseitigen Würdigung der Auffassung betrachtet, jederzeit für das Gesammtergebniß der Kunst von höchster Wichtigkeit ist, so wird es eine bloße Fliichtigkeit seyn, durch welche Einige, bey billiger Ehrfurcht vor den Alterthümern der neueren Kunst, ganz nutzlos in die Paradoxie verwickelt worden: da eine besondere Tiefe und Erhabenheit der inneren Anschauung vorauszusetzen, wo die Fähigkeit der Darstellung kaum hinreichte, eine milde und gütige Gemüthsart, eine schöne Unbefangenheit der Sitte auszudrücken. Ganz im Gegentheil scheint es, daß Kunstwerke einer gewissen Übereinstimmung beider Thätigkeiten bedürfen, wenn sie überhaupt befriedigen sollen. was doch meist bezweckt wird« (Italienische Forschungen, Teil I , 1827, S. 14–17).

Über C. F. von Ruinohr: *Wilhelm Waetzoldt*, Deutsche Kunsthistoriker, Band I, S. 292–318. – Waetzoldt sagt: »Um die beiden Begriffe: ›Auffassung‹ und ›Darstellung‹ kreist ... Rumohrs Kunsttheorie. ... Er ist für den romantikfeindlichen, zur materialistisch-technologischen Kunstanschauung neigenden Rumohr überaus bezeichnend, wie ängstlich er einer Überschätzung des Momentes der Auffassung, dessen, was wir heute ›Gesinnung‹ zu nennen pflegen, entgegen arbeitet. Die Darstellung ist ihm ›in gewisser Beziehung der einzige Bürge für die Güte oder Schwäche der Auffassung selbst‹. Rumohr warnt die romantische Generation davor, dort, wo die Darstellungsfähigkeit nicht ausreiche, eine besondere Tiefe und Erhabenheit der inneren Auffassung finden zu wollen. Was die Primitiven gegeben haben, ist auch, was sie gehabt haben, ihre Auffassung war eben noch beschränkt« (S. 310). – Rumohrs Nähe zur Philosophie des Idealismus und sein Abstand zugleich ist mit zwei Sätzen Waetzoldts bezeichnet: »Er gehörte nicht zu jenen trivialen Empirikern der Kunstforschung, die glauben ohne das Denken zu wissenschaftlichen Ergebnissen kommen zu können. Man wird Rumohrs Gedankenwelt aber nur richtie verstehen. wenn man ihn von seiner starken Sinnlichkeit her zu begreifen unternimmt« (S. 308)

51 *A. W. Schlegel* bemerkt zu Kants Genie-Begriff: »Er sticht dein Genie zuvörderst die Augen aus, und um dein Übel abzuhelfen, setzt er ihm alsdann die Brille des Geschmacks auf« (in den Berliner Vorlesungen, s. Anm. 13, S. 83, Lohner S. 75f.). – Im Fortgang handelt A. W. Schlegel über den Unterschied von nachträglicher Verbindung und ursprünglicher Beziehung des »Poetischen« und »Künstlichen«, von »Instinkt« und »Absicht«, und beruft sich dabei auf Schellings Transzendentalsystem.

Schelling habe »zuerst angefangen, die Grundlinien einer philosophischen Kunstlehre mit dem Prinzip des transszendentalen Idealismus ausdrücklich in Verbindung zu setzen, und in seinem System desselben der Kunst einen eigenen Abschnitt gewidmet« (S. 89f., Lohner S. 80f.).

52 Schellings Gedanke, daß »Kunst« und »Poesie«, Reflexion und Intuition nur zusammen »das Höchste« der Kunst hervorbringen, sei, in Gestalt eines Exkurses zum 4. Abschnitt von Kapitel II, noch durch zwei Zeugnisse aus der modernen Kunst illustriert, einen Aufsatz von ***Paul Klee*** über das »Genie« und eine Beschreibung der Arbeitsweise von *Picasso*. In dem Aufsatz von Klee aus seiner Bauhaus-Zeit dominiert das Interesse an der Polarität überhaupt, die Rechtfertigung seiner Lehr-Tätigkeit, also der Notwendigkeit von *Lehre* in der Kunst, mit dem Motiv: das Mißverständnis abzuweisen, es könne die Lehr- und damit Machbarkeit die »Intuition« ***ersetzen***. – Das Zeugnis über Picasso zeigt das *Wechselspiel* zwischen Intuition und Konstruktion bei der Arbeit. – Was in diesen (und den meisten) Zeugnissen moderner Maler über alle Kunsttheorie des Deutschen Idealismus und der Goethezeit hinausführt, das ist die Einsicht in den eigenen denkerischen Charakter des Bildens und Baueus selbst, das *»bildnerische* Denken«, eine Einsicht, die französischer Tradition zu verdanken ist.

Der Aufsatz von ***Paul*** Klee ist unter dem Titel »Exakte Versuche im Bereich der Kunst« zuerst im »bauhaus«, 2. Jahrgang, Nr. 2/3, 1928, erschienen, wiederabgedruckt bei H. M. Wingler, Das Bauhaus, 1962, S. 156f. Wingler bemerkt dazu, daß der Aufsatz aus einer Zeit stammt, wo sich Klee ganz besonders mit geometrischen Konstruktionsproblemen beschäftigte.

»Wir konstruieren und konstruieren und doch ist Intuition immer noch eine gute Sache. Man kann ohne sie beträchtliches. aber nicht alles. man kann lange tun, mancherlei und vielerlei tun, wesentliches tun, aber nicht alles.

Wo die Intuition der exakten Forschung sich verbindet, beschleunigt sie den Fortschritt der exakten Forschung zum Vorsprung. Durch Intuition beflügelte Exaktheit ist zeitweise überlegen. Weil aber exakte Forschung exakte Forschung ist, kommt sie, vom Tempo abgesehen, auch ohne Intuition vom Fleck. Sie kann prinzipiell ohne sie, sie kann logisch bleiben, kann sich konstruieren, sie kann auf kühne Weise vom einen ins andere brücken. Sie kann im darunter und darüber geordnete Haltung bewahren.

Auch der Kunst ist zu exakter Forschung Raum genug gegeben und die Tore dahin stehen seit einiger Zeit offen. **Was** für die Musik schon bis zum Ablauf des 18. Jahrhunderts getan ist, bleibt auf dem bildnerischen Gebiet wenigstens Beginn. Mathematik und Physik liefern dazu die Handhabe in Form von Regeln für die Innehaltung und für dir Abweichung. Heilsam ist hier der Zwang, sich zunächst mit den Funktionen zu befassen und zunächst nicht mit der fertigen Form. Algebraische Aufgaben, mechanische Aufgaben sind Schulungsmomente in der Richtung zum Wesentlichen, zum Funktionellen gegenüber dem Impressiven. Man lernt hinter die Fassade sehen, ein Ding an der Wurzel fassen. Man lernt erkennen, **was** darunter strömt, lernt die Vorgeschichte des Sichtbaren. Lernt in die Tiefe graben, lernt bloßlegen, lernt begründen, lernt analysieren.

Man lernt Formalistisches gering achten und lernt vermeiden, Fertiges zu übernehmen. Man lernt die besondere Art des Fortschreitens nach der Richtung kritischen Zurückdringens. Nach der Richtung **zum** Früheren, auf dem Späteres wächst. Man lernt früh aufstehen, um mit dem Ablauf der Geschichte vertraut zu werden. Man lernt Verbindliches auf dem Wege von Ursächlichem zu Wirklichem. Lernt Verdauliches. Lernt Bewegung durch logischen Zusammenhang organisieren. Lernt Logik. Lernt Organismus.

Lockerung des Spannungsverhältnisses zum Ergebnis ist die Folge. Nichts Überspanntes, Spannung im Inneren, dahinter, darunter. Heiß nur zu Innerst. Innerlichkeit.

Das alles ist sehr gut, und doch hat es eine Not: Die Intuition ist trotzdem ganz und gar nicht zu ersetzen. Mau belegt, begründet, stützt, man konstruiert, man organisiert: gute Dinge. Aber **man** gelangt nicht zur Totalisation.

Man war fleißig. Aber Genie ist nicht Fleiß, wie ein weit gefehltes Schlagwort meint. Genie ist nicht einmal teilweise Fleiß, weil etwa geniale Männer außerdem noch fleißig waren. Genie ist Genie, ist Begnadung, ist ohne Anfang und Ende, ist Zeugung.

Genie schult man nicht, weil es nicht Norm ist, weil es Sonderfallist. Mit dem Unerwarteten ist schwer zu rechnen. Und doch ist es als Führer in Person immer weit vorne dran. Es sprengt voran in gleicher Richtung oder in anderer Richtung. Vielleicht ist es heute schon in einer Gegend, an die man wenig denkt. Denn Genie ist zum Dogma oftmals Ketzer. Hat kein Prinzip außer sich selber.

Die Schule schweige über den Begriff Genie mit bewußtem Seitenblick, mit taktvollem Respekt. Sie wahr ihn als Geheimnis in verschlossenem Raum. Sie wahre ein Geheimnis, das, aus seiner Latenz heraustretend, vielleicht unlogisch und töricht trüge.

Das gäbe Revolution. Fassungslosigkeit aus Überraschung. Entrüstung und Verbannung: Vollsynthetiker hinaus! Hinaus Totalisator! Wir sind dagegen! Und dann die hagelnden Schimpfworte: Romantik! Kosmik! Mystik!

... Aber beruhigen wir uns, konstruktiv gilt nicht für total. Die *Tugend* ist, daß wir durch die Pflege des Exakten Grund legten zur

spezifischen Kunstwissenschaft. Mit Einschluß der unbekannten Größe X. Aus Not Tugend.

Die Schule lebt. Sie lebe!«

Das Zeugnis über *Picasso* entnehmen wir dem meisterhaften Werk des Fotografen *Edward Quinn*: Picasso, Werke und Tage, 1965. Zu dieser Dokumentation von Leben und Arbeit Picassos hat *Roland Penrose* eine Einleitung und Erläuterungen geschrieben. Besonders aufschlußreich sind die zahlreichen Fotografien, die Quinn 1956 während der Aufnahmen zu einem Film von Clouzot über Picasso gemacht hat, und zwar über die Arbeit an einem monumentalen Büd: »La Garoupe«. Wir geben zunächst eine grundsätzliche Bemerkung von Penrose über das Verhältnis von »Vision« und »Erfindung«bei Picasso wieder, darauf soll, zur Erläuterung dieser Bemerkung, der Bericht von Penrose iiber die Entstehung von »La garoupe« folgen, ein Bericht, der freilich erst beim Anblick der fotografierten Arbeitsstadien des Bildes sehe Evidenz gewinnt.

»*Vision und Erfindung*. – Der Augenblick der Inspiration ist, wie das Wort schon sagt, ein außergewöhnlich flüchtiges Ereignis, und im allgemeinen kommt sie anscheinend als unerwarteter Schock, als Einbruch in die normalen Denkgewohnheiten. Der Künstler lebt jedoch ein dem Visionär viel verwandteres Leben und am Beispiel von Picasso kann man sehen, wie verwickelt hier Kontemplation, Inspiration und gezielte Ausdrucksgebung zusammenwirken. Sein berühmtes Epigramm ›Ich suche nicht, ich finde‹ zeigt an, wie empfänglicher ist für Einwirkungen von außen und wie sehr er beim Finden seine Entdeckungen zu nutzen und ihnen ihre Poesie abzuringen versteht. Hat man die Möglichkeit, die Entwicklung seiner Arbeit in einer Folge von Fotos zu studieren, so ist man betroffen durch das Zusammenspiel zweier widerstreitender Einflüsse. Der erste ist die positive Klarheit, mit der die Idee geboren wird. Wenn er auf eine unberührte Leinwand zu zeichnen beginnt, scheint Picasso die Umrisse einer Vision nachzuziehen, dir schon da, aber nur für ihn sichtbar ist. Eine Zeitlang arbeitet er weiter mit völliger Sicherheit; aber wenn die Zeichnung festere Form annimmt, beginnt eine zweite Phase, und die erscheint wie ein Zwiegespräch zwischen ihm und dem Bild, das er ins Leben gerufen bat. Das Bild hat bereits eine eigene Persönlichkeit, die Überraschungen bewirken kann, welche berücksichtigt sein wollen. Picasso, ›der Finder‹, kann nun die ungeduldigen Forderungen seines Sprößlings deuten und mit väterlichem Verständnis leitet er sein Kind in seinem Wachstum oder hebt es auf, wenn es stolpert. Der Künstler und seine Schöpfung sind in diesem Stadium untrennbar miteinander verbunden, sie stehen in Wechselwirkung und steigen oder fallen zusammen. Er ist dar Geschöpf seines eigenen Werks.«

In dem Bericht von Penrose über die Arbeit an »La Garoupe« scheint mir die zeitweise Nervosität und eine bis zur Verzweiflung gehende Unzufriedenheit Picassos am Ende einer Reihe von Veränderungen, die schließlich zur Tilgung des Gemalten führt, aufschlußreich zu sein: als Folie für das Kriterium der Sicherheit, in dem sich der Zustand der ***Vollendung*** – für den Maler wie für den Betrachter – zu erkennen gibt.

Zunächst ein Wort zum Thema des Bildes: »Das Sujet, das Picasso für dieses Bild gewählt hatte, war La *Garoupe*, ein Strand, den er jahrelang besucht und genossen liatte. Er wurde für ihn in diesem Bild ein Symbol für die Freuden des Lebens, ein Tummelplatz der Jugend unter der Einwirkung von Sonne und See. Die Figuren, Häuser, Sonnensegel und die Küstenlinie sind ihm vertraut, sie sind alle leicht wiederzuerkennen.«

Der Bericht über die »Arbeit an der großen Komposition«: »Mit erstaunlicher Energie trat er hunderte von Malen an einem einzigen Nachmittag nah an seine Leinwand heran und wieder zurück. Seine Umgebung begann sich für seine Gesundheit zu sorgen, denn solche hochgespannte Aktivität, iin Sommer, unter der Hitze der Scheinwerfer, verlangte mehr Ausdauer, als man billig von ihm erwarten konnte. Diese Angst stieg auf den Höhepunkt, als das Bild nahezu fertig schien und Picasso immer nervöser und mit seiner Arbeit unzufriedener wurde. Während Unsicherheit aufkam, wohin all diese Betriebsamkeit führen werde, und Picassos Ungeduld wuchs, begann er die Komposition kühner und drastischer zu verändern, nach dem Punkt suchend, wo er entscheiden konnte, daß das Gemälde vollendet sei …

Die Sequenz in dem Film, wo das Problem der Fertigstellung eines Gemäldes vorkommt, steigert sich zu einer dramatischen Klimax. Trotz den Änderungen, bei denen nichts geschont wurde, und nachdem ganze Teile des Bildes, die er zuvor mit meisterlicher Sicherheit gemalt hatte, gelöscht waren, offenbarte es sich allmählich, daß ihm der Punkt entgangen war, wo er sich befriedigt von dem Gemälde hätte abwenden können. Plötzlich riß er mit einer abrupten Gebärde der Unzufriedenheit die gefärbten Papierstücke ab, die er in späteren Stadien auf die Leinwand geklebt hatte, und warf sie weg. Dann malte er eine Weile weiter an der ursprünglichen Komposition, bis er überraschend eine Flasche Terpentin nahm und mit einem Malerpinsel praktisch das ganze Gemälde wegwischte, indem er sich Clouzat zuwandte und ausrief: ›Ça va mal – très mal!‹ Trotz Entmutigung und heftiger Selbstkritik ging er dann mit Entschlossenheit auf die Hauptzüge der ursprünglichen Komposition zurück, weiterarbeitend, bis sie wieder komplett war. Aber obwohl diene letzte Fassung ein höchst interessantes Gemälde wurde – vor allem weil wir das Drama seines Werdens, seiner Zerstörung und seiner Wiedergeburt erleben durften –, schienen die Signaturen der Inspiration nicht mehr erkennbar, und Picasso verwarf die Komposition und konnte nun diese Erfahrungen für eine neue Version verwerten. Mit frischem Mut machte er sich nach einmal an ein neues Gemälde von gleich monumentalem Format. Dieser Mal jedoch ließ er sich von der vehementen

Begeisterung nicht mehr hinreißen; er entwickelte systematisch aus den kompositionellen Grundlagen die neue, stark vereinfachte Fassung. Dieser zweite Start auf einer neuen Leinwand erblühte mühelos zu einem Bild von ausgewogener Komposition und köstlicher Heiterkeit der Farben. Die Spontaneität, welche in der früheren Fassung von Ängsten überlagert war, hatte er zurückgewonnen.«

53 ***Zur Mythologie in der Kunstphilosophie Schellings:*** s. *Fritz Strich,* Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner, Band II, 1910, S. 114–132; *Adolf Allwohn,* Der Mythos bei Schelling, 1927, besonders Kapitel II: Der ästhetische Begriff des Mythos bei Schelling (S. 23–52); neuerdings: *Herbert Anton,* Romantische Deutung griechischer Mythologie, in: Die deutsche Romantik, hrsg. v. H. Steffen, 1967, S. 277–288; ferner: E. ***Ruprecht,*** Der Mythos bei Schelling, in: Blätter für Deutsche Philosophie, 12, 1938/39, S. 389–404; s. auch die Literatur zum »Systemprogramm« von 1796, die in der Großen Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, Band 4, S. 425 f., verzeichnet ist.

Zum Symbol-Begriff in der Goethezeit: s. Hugo Kuhn, Der Begriff des Symbolischen in der älteren deutschen Ästhetik, in: Schlesische Jahrbücher für Geistes- und Naturwissenschaft, 2, 1924, S. 168–178; *Curt Müller,* Die geschichtlichen Voraussetzungen des Symbolbegriffs in Goethes Kunst-Anschauung, Palaestra 211, 1937; *ders.,* Der Symbolbegriff in Goethes Kunstanschauung, in: »Goethe« 8, 1943, S. 269–280; *Herbert v. Einem,* Das Problem des Mythischen in der christlichen Kunst, in: Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur- und Geisteswissenschaft, 13, 1935, S. 260–279; *ders.,* Caspar David Friedrich, 1938, bes. das Einleitungslcapitel »Die historische Situation«, S. 7–22; *Fritz Strich,* Das Symbol in der Dichtung (1939), in: Strich, Der Dichter und die Zeit, 1947, S. 13–40; ***H. G.*** *Gadamer,* Symbol und Allegorie, in: Umanesimo e Simbolismo (Archivo di Filosofia), 1958, S. 23–28; *ders.,* Wahrheit und Methode, 1960, bes. S. 66–77; *Odo Marquard,* Kant und die Wende zur Ästhetik, in: Zeitschrift für philosophische Forschung, 16, 1962, S. 231–250, 363–374; *Wolfgang Janke,* Das Symbol, in: Philosophisches Jahrbuch 76, 1968/69, S. 164–180; s. auch: ***Max Müller,*** über Sinn und Sinngefährdung des menschlichen Daseins, in: Philosophisches Jahrbuch, 74, 1966/67, S. 1–29. (***A. Baeumler*** behandelt in seiner Einleitung zu der Bachofen-Auswahl: »Der Mythos von Orient und Occident«, 1926, in dem Abschnitt über Schelling – an dem er den romantischen Geist vermißt – nur die Naturphilosophie, S. 171–185.)

54 *Karl Philipp Moritz'* »*Götterlehre*« wird zitiert nach der Erstausgabe von 1791. Ober die Bedeutung von Moritz' Zusammensein mit Goethe in Rom auch für dieses Werk: s. *Rudolf Fahrner,* K. Ph. Moritz' Götterlehre, ein Dokument des Goetheschen Klassizismus, 1932. Fahrner sagt: »Die

Götterlehre steht am Beginn der Gründung der deutschen Klassik. Sie gibt den Glauben und das Wissen, die in dieser Gründung wirksam waren, noch ganz neu, stark und rücksichtslos und in ihrem weitesten Umfang« (S. 20). (Eine schöne Neuausgabe der Götterlehre ist 1963 im Insel-Verlag Leipzig und im Verlag F. A. Herbig, Berlin, München, Wien, erschienen.)

55 Diese Kritik ist den *historischen* ***Mythos-Erklärungen*** gegenüber im Recht. Aber sie verkennt den wesenhaften Orts- und Zeitbezug des Mythos, – eine Blindheit, die Schelling, auch in seiner Spätphilosophie, mit dem ganzen Idealismus und Klassizismus teilt. Den genannten wissenschaftlichen Erklärungsversuchen gegenüber ist diese Kritik (die Schelling in der Spätzeit, in der »historischen Einleitung« seiner »Philosophie der Mythologie", nur noch erweitert hat) aber nicht nur im Recht, sondern zugleich auch noch immer aktuell. Es sei darum auch der Schluß zu der im Text zitierten Stelle hier angeführt: »Sie [gemeint sind Schellings Zuhörer] werden sich nun ferner auch nicht wundern, wenn ich von jenen beliebten historisch-psychologischen Erklärungen der Mythologie keinen Gebrauch gemacht habe, nach welchen der Ursprung der Mythologie in den Bestrebungen roher Natursöhne gesucht wird, alles zu personificiren und zu beleben, ungefähr wie es der amerikanische Wilde auch thut, wenn er die Hand in den Topf siedenden Wassers steckt und glaubt, daß ein Thier darin sey, das ihn gebissen habe. Von dieser rohen Natursprache wäre die Mythologie, nicht dem Princip, sondern nur dem Grad der Ausführung nach verschieden. Nach andern ist sie ein bloßer Nothbehelf wegen der Armuth der Bezeichnungen oder Unwissenheit der Ursachen, z. B. der Gott des Donners, des Feuers u.s.w.« (5, 413).

56 H. ***G. Gadamer*** (vgl. Anm. 53, 1958 und 1960) kritisiert (wie vor ihm schon ***Walter Benjamin,*** Vom Ursprung des deutschen Trauerspiels, Neuausgabe 1963, S. 174–184) mit Recht die Einseitigkeit und (in der Verabsolutierung) Fragwürdigkeit der *symbolischen* Konzeption von Kunst in der Goethezeit und versucht demgegenüber die unter diesem Kunstideai verworfene »*Allegorie*« als Kunstprinzip zu rehabilitieren. Bei diesem Umwertungsversuch beruft er sich auf die eigene Größe des *Barock.* Der Fehler dieser Gegenüberstellung ist, daß damit eine wesentliche *Komponente* der Kunst des Barock für das *Wesensmerkmal* der Kunst des Barock genommen wird. Um die seit dem Klassizismus und noch bis in das Allgemeinbewußtsein unserer Zeit hinein verkannte Kunst von Bernini, Rubens oder gar Velasquez, von Tiepala oder Balthasar Neumann in ihrer Wesensart (und in einer wirklichen Erweiterung unseres Begriffs von Kunst überhaupt) zu erfassen, bedarf es anderer als derartig gegenstandsbezogener, literarischer Kategorien. In dieser gegenständlich-semantischen Orientierung bleibt die vermeintliche Veränderung des ästhetischen

Blickfeldes der nachbarocken Denkweise des 18. und 19. Jahrhunderts – wie z. B. derjenigen Hegels – gerade prinzipiell verhaftet. – Wie wenig dem entsprechend die berechtigte Kritik an der klassizistisch-romantischen Symbol-Theorie auch die klassische *Kunst*, die Dichtung und Musik um 1800, trifft, möchte diese Untersuchung zeigen.

57 Am Phänomen wird Schellings Symbol-Begriffbesonders einleuchtend demonstriert in dem innerhalb der Paragraphen über die »Skulptur«befmdlichen Abschnitt über die *»symbolische Bedeutung* der menschlichen Gestalte (5, 604–608, vgl. auch 5, 525f.). Hier sei nur als Beispiel das erste Moment: »die aufrechte Stellung bei gänzlicher Lasgerissenheit von der Erde«, genannt. Dabei beruft sich Schelling auf *Ovid*, der die »Bedeutung der aufrechten Gestalts mit den Versen charakterisiert habe: »Os homini sublime dedit caelumque tueri / Jussit, et erectos ad sidera tollere voltus«; Metamorphosen I, 85f. (5, 604).

58 Diese Bedeutungsfülle *im* Klaren, *im* Bestimmten, Entschiedenen selbst wird auch heute, und bei aller Entfernung von dem romantischen ‚>Symbol«-Begriffnoch immer als die »Poesie« in der Kunst verstanden, zumal in Frankreich. So spricht der »klassischste« der modernen Maler, *Georges Braque* (in einem Gespräch von 1957), von der »Poesie« als der »Macht des Mysteriums« und der »Metamorphose«, – jener Metamorphose, die er in den ebenso kristallklaren wie unergründlich-bewegten »Atelier«-Bildern der fünfziger Jahre gemalt hat (s. die in Anm. 12 genannten »Schriften« im Arche-Verlag, S. 63–73).

59 Wie irrig es wäre, von Schellings Interesse an der *griechischen* Mythologie auf eine *Gleichsetzung* von »Mythologie« mit antiker Mythologie bei ihm zu schließen, wie irrig aber zugleich auch, ihm voreilig das Ideal einer »Natur«-Mythologiezum Vorwurf zu machen, das möge ein längeres Zitat aus seinem *»Dante«*-Aufsatz zeigen. Schelling erklärt hier, was er für das »Gesetz«der »modernen Poesie« hält: »Das nothwendige Gesetz derselben ... ist: daß das Individuum den ihm offenbaren Theil der Welt zu einem Ganzen bilde, und aus dem Stoff seiner Zeit, ihrer Geschichte und ihrer Wissenschaft sich seine Mythologie erschaffe [also gerade *nicht* aus der Natur – allenfalls der geschichtlich bestimmten Natur-Wissenschaft]. Denn wie die alte Welt allgemein die Welt der Gattungen, so ist die moderne die der Individuen: dort ist das Allgemeine wahrhaft das Besondere, das Geschlecht wirkt als Individuum; hier ist umgekehrt die Besonderheit der Ausgangspunkt, die zur Allgemeinheit werden soll. In jener ist eben deßwegen alles dauernd, unvergänglich: die Zahl hat gleichsam keine Gewalt, da der Allgemeinbegriff mit dem des Individuums in eins fällt: in dieser ist Wechsel und Wandel bleibendes Gesetz, kein beschlossener, sondern nur ein durch Individualität ins Unendliche zu erweiternder Kreis faßt ihre Bestimmungen, und weil Universalität zum Wesen der Poesie gehört, so ist die nothwendige Forderung diese, daß das Individuum durch die höchste Eigenthümlichkeit wieder allgemeingültig, durch die vollendete Besonderheit wieder absolut werde. Eben durch das schlechthin Individuelle, nichts anderem Vergleichbare seines Gedichts ist Dante der Schöpfer der modernen Kunst, die ohne diese willkürliche Nothwendigkeit und nothwendige Willkür nicht gedacht werden kann.« Schelling charakterisiert die »moderne Poesie« als eine »eigenthümliche Mischung des Allegorischen und Historischen« und sagt: »Dante ist in dieser Rücksicht urbildlich, da er ausgesprochen bat, was der moderne Dichter zu thun hat, um das Ganze der Geschichte und Bildung seiner Zeit, den einzigen mythologischen Stoff, der ihm vorliegt, in einem poetischen Ganzen niederzulegen. Er muß aus absoluter Willkür Allegorisches und Historisches verknüpfen, er muß allegorisch seyn, und ist es auch wider seinen Willen, weil er nicht symbolisch seyn kann, und historisch, weil er poetisch seyn soll. Die Erfindung, die er in dieser Rücksicht macht, ist jedesmal einzig, eine Welt für sich, ganz der Person angehörig. – Das einzige deutsche Gedicht von universeller Anlage knüpft die äußersten Enden in dem Streben der Zeit durch die ganz eigenthümliche Erfindung einer partiellen Mythologie, die Gestalt des Faust, auf ähnliche Weise zusammen, obgleich es in bei weitem mehr Aristophanischer Bedeutung und in andern mehr poetischem Sinne göttlich heißen kann als das Gedicht des Dante. – Die Energie, mit welcher das Individuum die besondere Mischung des vorliegenden Stoffsder Zeit und seines Lebens gestaltet, bestimmt das Maß, in welchem er mythologische Kraft erhält. Die Personen des Dante erhalten schon durch die Stelle, an welche er sie versetzt und welche ewig ist, eine Art der Ewigkeit; aber nicht nur das Wirkliche, was er aus seiner Zeit aufnimmt, wie die Geschichte des Ugolino u. a., sondern auch, was er gänzlich erdichtet, wie das Ende des Ulysses und seiner Gefährten, hat im Zusammenhang seines Gedichtes eine wahrhaft mythologische Gewißheit« (5, 153–156).

60 Erwähnt sei dazu, daß gerade dieser erste, zumeist in den Vordergrund gestellte, Teil von Winckelmanns Formel nur die neue (verinnerlichte) Fassung eines älteren »kunsttheoretischen Topos« (W. Stammler) – aus dem französischen Klassizismus des 17. Jahrhunderts – ist (s. die Erläuterungen zu der »These« »Edle Einfalt, stille Größe« in: Winckelmann, Kleine Schriften, ed. Rehm, 1968, S. 342; ferner: Rehm, Götterstille und Göttertrauer, **1951**, S. 200).

61 S. besonders in der Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« die Stelle des Übergangs von der Betrachtung der antiken zu der der neueren Kunst, wo Scheiling erklärt, das »nothwendige Vorherrschen

der Plastik im Altertum, der Malerei in der neueren Welt« gründe darin, daß »jenes auch durchaus plastisch gesinnt war«, während diese mit ihrem »Übergewicht« der »Seele«, der »Hingebung und Duldsamkeit«, und damit der Tendenz zu »unbeschränkter Universalität« von Haus aus mehr der Malerei entspräche (7, 317f.; vgl. das Zitat über Dante in der Anm. 59).

62 Das »Zitat« bezieht sich auf eine Bemerkung, mit der *Schiller* (gegen Ende des fünfzehnten der »Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen<« seinen Satz »Der Mensch ist nur da ganz Mensch, wo er spielt«, erläutert. Schiller behauptet, bevor er diesen Satz angesichts seiner Befremdlichkeit für die »Wissenschaft« rechtfertigt: »Längst schon lebte und wirkte er in der Kunst und in dem Gefühle der Griechen, ihrer vornehmsten Meister; nur daß sie in den Olympus versetzten, was auf der Erde sollte ausgeführt werden ... Sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höhern Begriff von Notwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßte, und aus der Einheit jener beiden Notwendigkeiten ging ihnen erst die wahre Freiheit hervor. Beseelt von diesem Geiste, löschten sie aus den Gesichtszügen ihres Ideals zugleich mit der Neigung auch alle Spuren des Willens aus« (Säkularausgabe, Philosophische Schriften, ed. Walzel, Band II, S. 59f.).

An der Art, wie Schelling den letzten Satz dieser Stelle beim Zitieren abwandelt, wie auch aus dem Zusammenhang, in dem er bei ihm steht, lassen sich zwei für Schellings Verhältnis zu Schiller im Ganzen bezeichnende Unterschiede bemerken:

1. Während Schiller von einem *Verschwinden* des »Willens« (den er der »Neigung« antithetisch entgegensetzt) spricht, spricht Schelling von einer ***Steigerung*** des Willens (der für ihn den Gegensatz von »Neigung« und »Willkür«übergreift), und zwar in der Weise einer ***Einheit*** von Tat und Befriedigung. Ausgelöscht werden nur – und damit stimmt er mit Schiller überein – die Spuren dessen, was Schiller die »Arbeit« nennt. Aber das ist für Schelling nicht der »Wille« schlechthin, sondern nur ein untergeordneter Modus des Willens. (Näher besehen liegt auch im Ideal des »Spieles«selbst ein Unterschied: In der Erhabenheit der Götter über die Tränen und den Schweiß der Menschen sieht Schelling nicht das Gegenteil von Ernst, den paradiesischen Zustand von »Müßiggang« und »Gleichgültigkeit«von dem Schiller an der Stelle spricht, sondern vielmehr einen höheren Ernst.)

2. Für Schiller liegt in einem solchen – an der griechischen Kunst auch für uns erkennbaren – Phänomen der Einheit von Notwendigkeit und Freiheit das »Ideal« eines *menschlichen* Zustandes, ein Traumbild also, in dem die Griechen sich ausgemalt haben, wie ***sie selber*** gerne gelebt hätten. Das ist eine Vorstellung von griechischer Kunst und Religiosität, der

gegenüber es für die moderne Welt nur die zwei Alternativen gibt: entweder in der Weise mit ihr Ernst zu machen, daß man den *Traum* der Griechen politisch-pädagogisch »auf der Erde auszuführen« versucht (Schillers eigene Konsequenz), oder aber, daß man in jenem »Ideal« nur für die moderne Welt einen Traum sieht, ihm für die Griechen selbst durchaus Wirklichkeit zugesteht, und nur in dem Versuch, es heute zu verwirklichen, d. h. ***nach*** dem Fortschritt des Geistes auf dem Wege zu seiner wahren Verfassung, der gänzlichen Selbstdurchsichtigkeit und Selbstbestimmung, seit dem Christentum, einen verwerflichen Rückfall sehen würde (die Konsequenz Hegels). Im Unterschied zu beiden Alternativen sieht Schelling die griechischen Götter als ***Götter*** an, denen gleich sein zu wollen, der Frevel schlechthin war. So »repräsentirt« *Prometheus* »das ganze menschliche Geschlechte, wo zwar »die Freiheit sich als Unabhängigkeit von den Göttern äußerte, das »Unendliche« aber »in seinem Hervortreten unmittelbar wieder gefesselt, zurückgehalten und begrenzt« wird: »Ebenso wie in der alten Tragödie, wo die höchste Sittlichkeit in der Anerkennung der Schranken und der Begrenzung liegt, die dein menschlichen Geschlecht gesetzt ist« (5,420, vgl. auch 5, 417). (S. zu dieser Auffassung vom Verhältnis zwischen Menschen und Göttern bei den Griechen: W. Schadewaldt, Der Gott von Delphi und die Humanitätsidee, 1965, opuscula 23.)

63 Zu *Winckelmann* und dem *Apoll von Belvedere.*

1. Bei dem Streit von Gunst und Mißgunst in der Beurteilung *Winckelmanns* muß man sich die in seiner revolutionären Situation begründete Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit seiner Intentionen bewußt machen: erstens die *antibarocke* (klassizistische) Zeittendenz und damit Zeitgebundenheit; zweitens den neuplatonischen (der Renaissance- und Barock-Ästhetik verpflichteten) *»idea«*-Begriff; drittens Winckelmanns ganz persönliches, vom Pietismus zwar zeitgemäß subjektiv getöntes, aber primär von seinem Homer-Enthusiasmus gewecktes und genährtes griechisch-sinnliches *Schönheitspathos;* und schließlich – das heute vielleicht aktuellste Moment – seine Einsicht in den Zusammenhang von Wahrheit und ***Sprache.***

2. *Schelling und Winckelmann.* In der – wesentlich als Auseinandersetzung mit Winckelmann angelegten – Rede »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur« von 1807 rechnet Schelling diejenige Ansicht, die er hier zu überwinden sucht (die Ansicht von einem Übertreffender »Natur«durch die Kunst), nicht etwa Winckelmann selbst an, sondern sieht sie nur als auch von ihm noch nicht überwunden an, von ***ihm*** nämlich als demjenigen, dessen *eigene* Einsicht Schelling gerade als »die herrliche Stiftung neuer Lehre und Erkenntniß« rühmt: »Er setzte die Seele in der Kunst in ihre ganze Wirksamkeit wieder ein, und erhob sie von der unwürdigen Abhängigkeit in das Reich geistiger Freiheit.

Lebhaft bewegt durch die Schönheit der Formen in den Bildungen des Alterthums lehrte er, daß Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabener Natur [!] sammt dem Ausdruck geistiger Begriffe die höchste Absicht der Kunst sey« (7, 295). In einer längeren Anmerkung zu der Rede vergleicht er Winckelmann mit Lessing. Er konstatiert »die totale Verschiedenheit der beiden geistigen Behandlungsweisen eines Gegenstandes«: »Es gibt eine Geistesart, welche *über* die Dinge denken, eine andere, die sie an sich selbst, nach ihrer lauteren Nothwendigkeit erkennen will.« »Von dieser Art« habe »Winckelmanns Geschichte der Kunst das erste Beispiel« gegeben. »Einzig ist Winckelmann in seinem Zeitalter durch die Objektivität nicht allein seines Styls, sondern seiner ganzen Betrachtungsweise« (7, 296f.).

3. Über *Winckelmanns Apollo-Beschreibung:* s. die bedeutende Untersuchung von *H. Zeller*, Winckelmanns Beschreibung des Apollo im Belvedere, 1955 (Zürcher Beiträge zur deutschen Literatur- und Geistesgeschichte 8), in der auch zum ersten Mal die Urfassungen nach den Handschriften vollständig veröffentlicht worden sind; außerdem: in *Carl Justis* »Winckelmann und seine Zeitgenossen« (1. Aufl. 1872, 5. Aufl. 1956) das erste Kapitel des zweiten Bandes (»Das erste römische Jahr«); und *Wolfgang Schadewaldt*, Winckelmann und Rilke, zwei Beschreibungen des Apollon, 1968 (opuscula 33). – Aus der weiteren Literatur über Winckelmann sei hier verwiesen auf: *Ernst Heidrich*, Beiträge zur Geschichte und Methode der Kunstgeschichte, 1917 (darin der Teil über Winckelmann: S. 28–49); *Ludwig Curtius*, Johann Joachim Winckelmann (1954), in: Curtius, Torso, 1957, S. 131–144; und die in der Schrift »Winckelmann und Rilke«, S. 30, aufgeführten weiteren Schriften von *W. Schadewaldt* über Winckelmann. Ganz besonders dankbar denke ich hier an Gespräche über Winckelmann und den Apoll von Belvedere mit Herrn Professor *Heinz Luschey* während meiner Studienzeit.

Über Winckelmanns Ideal der »Stille« in biographisch-historischer Hinsicht: *W. Rehm*, Götterstille und Göttertrauer, ein Aufsatz von 1931, wiederabgedruckt in dem gleichnamigen Buch von 1951, S. 101–182; den *Unterschied* zur Antike betont: *Klaus Schneider*, Die schweigenden Götter, eine Studie zur Gottesvorstellung des religiösen Platonismus, Diss. Tübingen 1966, der in seiner Untersuchung davon *ausgeht*, daß »die schweigenden Götter im Mittelpunkt der deutschen Griechenverehrung« stehen (S. 5–13).

Zitate nach der Faksimile-Ausgabe der »Geschichte der Kunst des Altertums« in der Reihe »Winckelmann, Kunsttheoretische Schriften«, Band 5, 1966; und nach: Johann Joachim Winckelmann, Kleine Schriften, Vorreden und Entwürfe, hrsg. von Walther Rehm mit einer Einleitung von Hellmut Sichtermann, 1968.

4. Zum *Apoll von Belvedere* selbst: s. Gerhard Rodenwaldt, ΘΕΟΙ ΡΕΙΑ

ΖΩΟΝΤΕΣ, Abhandlungen der preußischen Akademie der Wissenschaften, phil.-hist. Klasse 13, 1943, bes. S. 18–22; und *Ludwig Curtius*, Begegnung beim Apollo von Belvedere (zuerst im 1. Jahrgang des »Merkur«, 1947, erschienen), in: Curtius, Torso, 1957, S. 25–42, bes. S. 28–33.

Zur Wirkung des Apoll von Belvedere im 18. Jahrhundert: *H. Ladendorf*, Antikenstudium und Antikenkopie, 1953 (Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften, phil. hist. Klasse 46, H. 2), S. 48f.

64 Zu Schellings Äußerung über *Raffaels »Begegnung Leos I. mit Attila«* in den Stanzen (s. in dem in Anm. 74 genannten Werk von O. Fischel: S. 80 und die Abbildungen 140 und 141) ist ein Vergleich mit Winckelmanns Äußerung über das gleiche Bild aufschlußreich. Winckelmann sagt (in den »Gedanken über die Nachahmung«, Kleine Schriften, 1968, S. 45): »Die Ruhe und Stille der Haupt-Figuren in Raphaels Attila, welche vielen leblos scheinen, [ist uns] sehr bedeutend und erhaben ... Der Römische Bischof, der das Vorhaben des Königs der Hunnen, auf Rom loszugehen, abwendet, erscheinet nicht mit Geberden und Bewegungen eines Redners, sondern als ein ehrwürdiger Mann, der blos durch seine Gegenwart einen Aufruhr stillet; wie derjenige, den uns Vergil beschreibet ›Tum pietate gravem ac meritis si forte virum quem / Conspexêre, silent arrectisque auribus adstant‹ (AEN.I.) mit einem Gesicht voll göttlicher Zuversicht vor den Augen des Wüterichs. Die beyden Apostel schweben nicht wie Würge-Engel in den Wolcken, sondern wenn es erlaubt ist, das Heilige mit dem Unheiligen zu vergleichen, wie Homers Jupiter, der durch das Wincken seiner Augenlieder den Olympus erschüttern macht.« Bei Schelling enthält schon die Kennzeichnung der linken (ruhigen) Seite für sich genommen Veränderungen in der Richtung auf eine größere sachliche Präzision und eine Konzentration auf das eine Moment der *Machtausübung* in der Ruhe; vor allem aber fehlt bei Winckelmann ganz der Blick für die dramatische Beziehung zwischen beiden Seiten und damit die Erfassung des ganzen Bildes aus einer konstitutiven Polarität heraus. (Siebzig Jahre später verweist mit einer ähnlichen antithetischen Deutung wie Schelling hier, nur in einer allgemeineren, auf das Ziel seines ganzen Buches gehenden Absicht, *Nietzsche*, im vierten Abschnitt der »Geburt der Tragödie«, auf Raffaels »Transfiguration« [die »Verklärung Christi«].) – In der unseres Wissens nach außer Winckelmann für Schelling noch in Frage kommenden Literatur zu Raffael finden sich in dem einen Fall keine Äußerungen über das »Attila«-Bild: *I. D. Fiorillos* fünfbändige »Geschichte der zeichnenden Künste« (1798–1808) war Schelling in den 1798 und 1801 erschienenen und die italienische Malerei behandelnden ersten beiden Bänden bekannt. Fiorillo handelt von Raffael innerhalb des ersten Teils (»Die Malerey in

Rom«) im ersten Band. Von den Fresken im Vatikan erwähnt er aber lediglich die »Schule von Athen« und den »Parnaß«, und auch diese nur zu biographisch-chronologischem Zweck (S. 87–90). – Heinrich Meyer dagegen hat in einem Aufsatz »Rafaels Werke im Vatican«, der 1799 im zweiten Stück des ersten Bandes der »Propyläen« erschien (S. 82–163), den »Attila« besprochen (S. 86–88). Aus dieser Beschreibung hat Schelling einzelne Bemerkungen in seine Beschreibung aufgenommen: In Bezug auf die »Buntheit der Gewänder« (die Schelling mangels Kenntnis nicht erwähnt) spricht Meyer vom »Ausdruck« der »Bewegung und Unruhe«, »besonders an der Stelle gleich hinter dem Attila, wo zum Rückzug geblasen wird«. Der Mittelteil der Beschreibung besteht in der Charakteristik des »Ausdrucks« der verschiedenen »Personen« und Gruppen, um die jeweilige »Erfindung« zu loben. So sei der "Ausdruck ... im Papst und seinen Begleitern ruhig und sicher, in den Aposteln erzürnt und drohend, im Attila erschrocken, das Heer ist in Verwirrung, Furcht und Schrecken haben alle ergriffen«. (Der Schlußteil enthält Lob und Tadel iiher die Ausführung von Einzelheiten, z. B.: Petrus sei »ein wenig steif«, sein gelbes Gewand »fast zu grelle.) Bei allen Übernahmen einzelner Formulierungen ist auch hier der grundsätzliche Unterschied der, daß sich bei Meyer nicht eine einzige Bemerkung über die *Beziehungen* durch die *Gegensätze*, den antithetischen Bau des Bildes findet. Die beiden Bildbetrachtungen unterscheiden sich durch eine generelle Blickwendung, nämlich von den Einzelheiten zu den Beziehungen, von der Charakteristik zur Komposition, von den Gegenständen zur Situation.

65 Zum *Laokoon* s.: Laokoon, Einführung von *Hellmut Sichtermann*, Reclam Werkmonographien 101, 1964 (zuerst erschienen in der Reihe »Opus nobile«, 3, 1957). Zu der kunsttheoretischen Diskussion im 18. Jahrhundert zuletzt: ***Horst** Althaus*, Laokoon, Stoff und Farm, 1968.

66 L. *Curtius* (vgl. Anm. 63, n. 4) sagt: »Winckelmann ist neben J. J. Rousseau der andere Revolutionär der europäischen Kultur, der die müde gewordene Welt des ausgehenden Barocks und des Rokokos endgültig zertrümmerte, sosehr er selber ihr noch verhaftet war« (S. 131, s. auch S. 136f.). *Ernst* Heidrich (vgl. ebenfalls Anm. 63, n. 4) erklärt: »Es ist die allgemeine Bewegung des 18. Jahrhunderts, in der die Laien kraft ihrer Bildung und unter Berufung auf die offensichtlichen Mängel und die allmähliche Verrottung des herrschenden Systems empordrängen und eine Reform der bestehenden Zustände von Grund auf fordern, in der auch Winckelmann steht – jene große Bewegung des dritten Standes, der die Privilegierten, die in Staat und Kunst Regierenden vor Gericht fordert, weil die von ihnen geübte frivole Souveränität des Könnens und Genießens das öffentliche Leben zu depravieren und allen Begriffen einer wahren Größe und Menschlichkeit Hohn zu sprechen scheint. Und so erhält nun die Opposition, die, bereits längst vorher und auf allen Gebieten, in den Kreisen der Fachleute selbst begonnen hatte, einen revolutionären Charakter, und die Ideen, die auf den verschiedenen Lebensgebieten und in gleichem Sinne der eigentlich ›barocken‹ Tendenz der allgemeinen Entwicklung entgegengestellt worden waren, strömen ineinander und wachsen zu einer Flut, die das ancien régime mit seiner gesamten Kultur vernichtete (S. 37).

67 Zum *Begriff des »Erhabenen«*. Die Geschichte des Begriffs (bis zu Schiller) hat vorziiglich dargestellt: *Karl Viëtor*, Die Idee des Erhabenen in der deutschen Literatur (1937), in: Viëtor, Geist und Form, 1953, S. 234–266; s. auch: *Arthur Seidl*, Zur Geschichte des Erhabenheitsbegriffs seit Kant, 1889; und die Einleitung von *Friedrich Bassenge* zu der von ihm veranstalteten Ausgabe: Edmund Burke, Vom Erhabenen und Schönen, Aufbau-Verlag, 1956. – Insofern als man das »Erhabene« als ein Derivat der biblischen »Herrlichkeit« ansehen kann, gehört es zu dem ganzen Thema der (in **Ami.** 7 genannten) monumentalen Ästhetik H. U. ***von** Balthasars*, – der auf Schellings Begriff des Erhabenen freilich nicht eigens eingeht. Das tut als einziger *Wilhelm Weischedel* in seinem Aufsatz »Rehabilitation des Erhabenen«, in: Erkenntnis und Verantwortung, Festschriff Theodor Litt, 1960, S. 335–345 (und **zwar** im Ausgang von Hegel). S. (zur Sache) auch: *Karl Ulmer*, Die Dimensionen der Weltgeschichte, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 11, 1957. S. 3–19; in H. G. *Gadamers* »Wahrheit und Methode« (1. Aufl. 1960) den Abschnitt »Das Beispiel des Tragischen«, S. 122–127; *Werner Hofmann*, Vom Schönen und Erhabenen, in: Merkur Nr. 147 (Jahrgang 14, 1960), S. 477–487.

68 Zu *Schillers Aufsatz »Über* das *Erhabene«:* s. *Oskar Walzel* in seiner Ausgabe der »Philosophischen Schriften« (in der Säkularausgabe von Schillers Werken) Band I, S. LXVI–LXXIII, und Band II, S. 396f.; H. O. *Burger*, Schillers letzte Worte (Vortrag von 1955), in: Burger, Dasein heißt eine Rolle spielen, 1963, S. 255–267, bes. S. 261, wo Burger, entgegen der gebräuchlichen Datierung auf 1795 (und sogar noch früher), den Aufsatz als kurz vor seiner Veröffentlichung (1801) entstanden erklärt.

Aus der *philosophischen Literatur* über *Schiller* seien hier mit Dank genannt: D. *Henrich*, Der Begriff der Schönheit in Schillers Ästhetik, in: Zeitschrift für philosophische Forschung 11, 1957, S. 527–547; *Günter Rohrmoser*, Zum Problem der ästhetischen Versöhnung. Schiller und Hegel, in: Euphorion 53, 1959, S. 351–366; **O.** *Marquard*, Kant und die Wende zur Ästhetik (s. oben Anm. 53), bes. S. 372f.; K. H, *Volkmann-Schluck*, Die Kunst und der Mensch, Schillers Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen, 1964; Heinz Wenzel, Das Problem des Scheins

in der Ästhetik, Schillers ›Ästhetische Briefe‹, Diss. Köln 1958; *Wolfgang Janke*, Das Symbol (s. oben, Anm. 53).

69 In der Abweisung jeder, auch einer moralischen oder wissenschaftlichen, Nützlichkeit sieht Schelling das wesentlichste Verdienst von *Kants Ästhetik*. Der Dank, den Schelling in seinem, im März 1804 erschienenen, denkwürdigen Nachruf auf *Kant* (6, 1–10) diesem Gebiet seines Denkens abstattet, sei hier wiedergegeben: »Die in allen seinen Werken hervorleuchtende ***Naivität***, durch die er oft die Güte seines Ccmüths nicht minder als die Tide seines Geistes enthüllt, ein nicht selten göttlicher *Instinkt*, der ihn sicher leitet, ist besonders in seiner ***Kritik der ästhetischen Urtheilskraft*** erkennbar. Man kann es nur aus der Reinheit eines wahrhaft unabhängigen Gemiithr und den großen Anlagen eines klaren Geistes erklären, wenn aus der tiefsten Herabwürdigung der Kunst durch eine Zeit, die, theils in leerer Sentimentalität aufgelöst, theils den groben, materiellen Reiz von jener begehrend, theils sittliche Besserung oder zum mindesten Belehrung oder andern Nutzen von ihr fordernd, auch das einzelne Herrliche, das ihr durch *Winckelmann* und *Goethe* geworden war, völlig vergessen oder verkannt hatte, *Er* sich zu einer Idee von Kunst in ihrer Unabhängigkeit von jedem andern Zweck, als der in ihr selbst liegt, erhebt, die Unbedingtheit der Schönheit darstellt und Naivität als das Wesen des Kunstgenies fordert .,. [Es ist] unleugbar: erst seit *Kant* und durch ihn ist das Wesen der Kunst auch wissenschaftlich ausgesprochen worden: Er gab, wahrhaft ohne es zu wissen, die Begriffe her, welche auch iiber das vergangene Schöne und Ächte in der deutschen Kunst den Sinn aufschloßen, das Urtheil bildeten, und, wie das meiste Lebendigere in der Wissenschaft, läßt auch der kühnere Schwung, den die Kritik in den letzten Jahren genommen, indirekt auf seine Wirkung sich zurückführen« (6, 8 f.).

70 Es sei dazu nochmals auf die in Anm. 4 genannten Schriften von *Thr. Georgiades* und ***A. Feil*** verwiesen, inshcsondcrs auf die Äußerungen von Georgiades zum »Don Giovanni« (in dein Vortrag »Das musikalische Theaters, S. 11–18) und zur »MissaSolemnis« (in: »Musik und Sprache«, S. 99–102) und den an den musikalischen Beispielen erläuterten Gedanken des »Leibhaftig«- oder »Gegenwärtig<<-Werdens dem Schubert-Buch von A. Feil (z. B. S. 100–105).

71 Im Zusammenhang mit der metaphysischen Erklärung der Farbe sagt Schelling über *Tizian* (von dem ***er*** den »Mann mit der Palme«, die »Lavinia« und den berühmten »Zinsgroschen«von Dresden her gekannt haben wird): »Wer die Gemälde des *Tizian* gesehen hat, dessen, der in dieser Beziehung [in Beziehung auf das »Colorit«] als der Erste zu nennen ist, hat von selbst die Einsicht und das Gefühl, daß eine vollkommenere Identifikation des Lichts und des Stoffes nicht denkbar sey, als er erreicht hat« (5, 540).

72 Zu dem Erlanger Vortrag von 1821 »Über die Natur der Philosophie als Wissenschaft«: s. W. *Schulz*, Die Vollendung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings, S. 100–102 und 115; und den zweiten Teil der Tiibinger Dissertation von *Ki-Yang* Lee, Der Begriff der intellektuellen Anschauung bei Schelling (1966).

73 Zu dein Aufenthalt der »Romantiker« 1798 in *Dresden*: s. *Plitt* I, S. 242 f.; ***Ernst Behler***, Athenaeum. Die Geschichte einer Zeitschrift; im Anhang des dritten Bandes der Faksimile-Neuausgabe des »Athenaeum«, 1960, S. 38–41. Über das Gespräch »Die Gemählde« von A. W. Schlegel: ***W.*** *Waetzoldt*, Deutsche Kunsthistoriker, 1924 (Neudruck 1965), Band I, S. 233–241. – Vgl. auch H. *Fuhrmans* in seiner Ausgabe »Schelling. Briefe und Dokumente«, Band I, 1962, S. 153–156. Vor dem Hintergrund der von Fuhrmans aus den Zeugnissen aufgezeigten anfänglichen Distanz und späteren Differenz der Freunde Friedrich Schlegel und Novalis gegenüber Schelling hebt sich die ungetrübte und enge Beziehung Schellings zu ***A. W.*** *Schlegel* und *Caroline* – von denen allein auch das Gespräch »Die Gemählde« verfaßt worden ist – nur uin so deutlicher ab.

Ober die Wirkung der *Sixtinischen* ***Madonna*** in der Zeit um 1800: s. *Marielene Putscher*, Raphaels Sixtinische Madonna. Das Werk und seine Wirkung, 1955, besonders: S. 65 f., C. 150–172, S. 285–291.

74 *Oskar Fischel*, Raffael und der Apoll von Belvedere, in: Mitteilungen des kunsthistorischen Institutes Florenz 2, 1912–1917, S. 90–101; ***ders.*** *Raphael*, Berlin 1962 (deutsche Ausgabe des zuerst 1948 in englischer Übersetzung erschienenen Werkes), S. 62 und 148 f. –

Ein Gedanke, der das Buch von Fischel durchzieht, ist die Bedeutung, die Dante für Raffael, zugleich aber auch dieser für Dante hat. Die Welt der Dichtung ist für den Maler ein Vorbild, aber in der Weise, daß sie durch seine Kunst gedeutet und vergegenwärtigt wird. In diesem wechselseitigen Verhältnis zwischen Raffael und Dante kann inan ein besonders instruktives Beispiel aus nachantiker Zeit für Schellings Grundsatz, die »Mythologie« sei der »Stoff« der Kunst, sehen. In der Einleitung seines »Raphael« beruft sich Fischel auf Schelling: Schon »in der Atmosphäre um den Knaben [Raffael] lebte mit Bildern und Rhythmen der Besten auch der Geist des großen Toskaners, der nach Schellings Wort ›die moderne Kunst zu ihrer Bestimmung geweiht hat‹. Dantes ›sinnlich-bildlich wirkender Genius‹ barg, iiber seine Zeit und ihre Formen erhaben, in sich das Vermächtnis aller aus der Fülle d e n Bewußtsein vom All gestaltenden Kraft. So trifft ihn, den einzig Verwandten, auf einsamen Wegen Buonarotti und grüßt im Toskaner den Tusker; Motiv über Motiv haben sie zu teilen; Michelangelo tritt gleichsam die ihm gehörige Erbschaft an; in seiner Fassung lebt nun erst vieles von den Gedanken und Gesichten: das Inferno hat wahrhaft durch ihn Gestalt gewonnen. Bei *Raphael* fühlt man, wie der Dichter ihm den angeborenen

Malersinn weiten half. Ihre Begegnung wird zu einem um seiner Seltenheit willen einzig schönen Beispiel von Anregung und Aufregung des gestaltenden Sinnes durch die Stimme einer anderen Kunst, ein Austausch und wechselseitiges Sichbinden getrennter Elemente; vielleicht sind wir erst heute empfänglich genug, um des Erlebnisses würdig zu erscheinen, das Schellings tiefes Wort ahnungsvoll andeutet ... Mit *Dante* schuf [Raffael] den Himmel der Disputa, mit ihm erschaute er die heranwogenden Gesichte der Himmelskönigin auf Wolken, ja durch ihn hat er, und einzig er, das echte Erlebnis der Epiphanie im Apoll von Belvedere«(Raphael, S. 6).

75 Auf die Anklänge an *Oetinger* in der zitierten Stelle der »Weltalter« bin ich durch Oetinger-Zitate bei R. *Schneider* (Schellings und Hegels schwäbische Geistesahnen, 1938, S. 145) aufmerksam geworden. Sie stammen aus Oetingers Schrift »Freymüthige Gedanken von der ehelichen Liebe« von 1777, und zwar aus dem Abschnitt »Zeugnisse der alten Weisen«. Ein Stück daraus sei zum Vergleich mit der »Weltalter«-Stelle hier wiedergegeben:

»Orpheus, Parmenides, Pythagoras und Plato schreiben ..., die Liebe sei ein Verlangen, die Güte und Schönheit der Creatur zu genießen. Nun genießt man diese Schönheiten mit den Augen, hernach mit den Ohren; es ist aber noch übrig der Geschmack, der Geruch und die Berührung, welche alle geordnet sind zu diesem Genuß, das Verlangen der Liebe zu sättigen ... Mit allem diesem empfindet man nicht nur das Liebenswürdige und Schöne, sondern auch die Kräfte vorn Lebensbaum. Davon hat sich durch die himmlische Weisheit etwas auf die ganze Erde ausgebreitet, so daß die Erde voll der Güte des Herrn ist. Es blickt veränderlich aus dem Menschen hervor, so wenig man er auch nennen kann. Es ist das Offenbarste und das Verborgenste. Es zeigt sich an dem Geruch der Blumen und Kräuter, und rührt den Geruch und Geschmack des Menschen. Es ist der Grund des Wachsthums in allem. Es ist das geheime Werkzeug der Weisheit, das Bildende in den Säften, das Scheidende des Reinen von dein Unreinen. Es offenbart sich aber am meisten, wenn man das Reinste der Natur aus Minern und Metallen scheiden kann. Es blickt aus gesunden Menschen und Jungfrauen vornehmlich hervor. und das ist dasjenige, welches die Liebe an sich zu ziehen verlangt. Es ist der Schönheit Krone ... Die *Schönheit ist der Glanz der göttlichen Güte*. Wer etwas Schönes sieht, der wird gezogen, sogleich auf das Urbild in Gott aufzusteigen, oder an die Liebe Gottes, als ein Feuer, das in sich selbst lauft (Ezech. 1, 4. æsch mitlakachat),mit einem Schimmer der Schönheit umgeben, und auf die Geschöpfe ausstrahlt, zu denken« (Oetinger, Sämmtliche Schriften, Band 5, 1863, S. 401-403).

76 Über die *Zeit* bei Schelling: s. *Wolfgang Wieland*, Schellings Lehre von der Zeit, Grundlagen und Voraussetzungen der Weltalterphilosophie, 1956 (Heidelberger Forschungen 4); *Friedrich Kümmel*, Über den Begriff der Zeit, 1962, S. 44–86; *Wolfgang Kasper*, Dar Absolute in der Geschichte. Philosophie und Theologie der Geschichte in der Spätphilosophie Schellings, 1965, S. 241–266.

77 Zum Begriff der »Nachahmung« in der Kunst: s. *Hans Blumenberg*, »Nachahmung der Natur«, Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen, in: Studium Generale 10, 1958, S. 266–283; *Dieter Henrich*, Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik (vgl. oben, Anm. 3); H. G. *Gadamer*, Kunst und Nachahmung, in: Gadamer, Kleine Schriften II, 1967, S. 16–26; *Rolf-Dieter Denker*, Natur als Gegenstand der Malerei. Eine vergleichende Vergegenwärtigung kunstphilosophischer Gedanken Kants und kunsttheoretischer Anschauungen Goethes, Diss. Tübingen, 1961.

78 Den Wesensunterschied zwischen Kants ästhetischem Begriff der Originalität der Kunst und Schellings ontologischem Begriff der Produktivität der Kunst kann man sich an dem Unterschied zwischen dem Innovationscharakter der Poesie Wielands (den Kant neben Homer stellt; Kritik der Urteilskraft, § 47) und dem Symbolcharakter von Werken wie dem Wallenstein, dem Wilhelm Meister oder der Zauberflöte verdeutlichen.

79 Wie stark auch die Plastik um 1800 philosophisch und literarisch-poetisch geprägt ist, lehrt die Untersuchung von *Rudolf Zeitler*, Klassizismus und Utopia, Interpretationen zu Werken von David, Canova, Carstens, Thorwaldsen, Koch; Stockholm 1954. (Man beurteilte die Kunst »nach dem Modell der Dichtung«, S. 186.) – Schelling sagt: »Denn es soll die bildende Kunst, nach dem ältesten Ausdruck, eine stumme Dichtkunst seyn« (7, 292). Und von Raffael, in dem »die Kunst ihr Ziel erreicht. hat, heißt es: »Er ist nicht mehr Maler, er ist Philosoph, er ist Dichter zugleich« (7, 320).

Aus der Bedeutung, die die »Einbildungskraft« für das Verständnis der Kunst schlechthin im Verlauf des 18. Jahrhunderts gewinnt, läßt sich die Dominanz der *Dichtung* seit dem Ende des Barock, aus der »Verinnerlichung« der Wirklichkeit zur Reflexivität, zur Dynamik und Prozeßhaftigkeit, die schon im Barock herrschend wird, die Dominanz der *Musik* seit dem Anfang des 18. Jahrhunderts begreifen, und an diesen beiden neu aufblühenden Kunstgattungen der neue – in einem spezifischen, der Philosophie von sich aus nahe kommenden, Sinn – ~poetische« Charakter, den Dichtung und Musik seit der Mitte des 18. Jahrhunderts annehmen. Auch der – nach dein Verfall am Ende des 18. Jahrhunderts – neue Aufschwung der Malerei im 19. Jahrhundert ist, wie schon die radikale Ablösung von der früher maßgeblichen Verbindung

mit der, auch jetzt irrelevant bleibenden, Architektur und Plastik, lehrt, kein Widerspruch zu diesem Prozeß der Subjektivierung. Das romantische Seelengemälde und der folgende »Realismus« sind unter sich viel verwandter als mit der Architektonik des Barock.

80 Zu Schellings Begriff des Seins als »Wille der Liebe«: s. *K. H. Volkmann-Schluck*, Plotins Lehre vom Wesen und der Herkunft des Schlechten, in: Philosophisches Jahrbuch 75, 1967, S. 1–21, besonders den Schluß, S. 19–21.

81 Über den Zusammenhang von Platos Begriff der Kunst mit der Kunst seiner Zeit: s. *Bernhard Schweitzer*, Platon und die bildende Kunst der Griechen, 1953 (Die Gestalt, 25), besonders den Abschnitt über das Aufkommen des illusionistischen Kunstbegriffs: S. 80–88.

Gegen Platos Kritik an der bildenden Kunst im 10. Buch der »Politeia« mnü man sagen, daß in Wahrheit ein griechischer Künstler – auch nach dem Beginn des Illusionismus im 4. Jahrhundert – niemals eine Kline malt, sondern allenfalls den Gott oder den Helden oder den Zecher auf seinem Lager, d. h. eine heilig- oder komisch-festliche Sphäre, die von vornherein am Maßstab dinglicher Tauglichkeit gar nicht zu messen ist, vielmehr ihrem Wesen nach der Rühmung in Bau und Bild bedarf.

82 Der Augenblicks-Charakter der Kunst in seiner metaphysischen Problematik bildet das Hauptthema des Aufsatzes von *Oskar Becker:* »Von der Hinfälligkeit des Schönen und der Abenteuerlichkeit des Künstlers«, von 1929 (s. auch: »Von der Abenteuerlichkeit des Künstlers und der vorsichtigen Verwegenheit des Philosophen«, 1958; beide Aufsätze jetzt in: O. Becker, Dasein und Dawesen, Gesammelte philosophische Aufsätze, 1963). Diesem Aufsatz gebührt das Verdienst, zum ersten Mal (seit A. W. Schlegel) auf die Bedeutung von Schellings Konzeption der Kunst im *Transzendentalsystem* hingewiesen zu haben. Bei seiner Würdigung des Gedankens der Polarität von »bewußter« und »unbewußter Tätigkeit« kehrt Becker jedoch die – vom »Genie« auf das *Werk* gehende – Intention Schellings um, indem er dar Hauptinteresse auf die Existenz des *Künstlers* richtet und die »Hinfälligkeit des Schönen« nur als ein Zeichen für die »Fragilität« der Künstlerexistenz ansieht.

83 Zu *Constable* in seinem Verhältnis zur Romantik: s. *Kurt Badt*, Wolkenbilder und Wolkengedichte der Romantik, 1960; darin, außer den beiden Constable selbst gewidmeten Kapiteln, im Hinblick auf Schellings »Natur<<-Begriffnd das 19. Jahrhundert: auch das Kapitel »Naturwissenschaft und Kunst«, S. 75–84. (Über die Bedeutung Constables für die französische Malerei des 19. Jahrhunderts: s. vom gleichen Autor: Eugène Delacroix, Werke und Ideale, 1965; darin die zweite Abhandlung: »Die Farbenlehre«, S. 46–73,)

Inhaltsverzeichnis zum zweiten Band

Einleitung:

Die philosophische Fragwürdigkeit der Kunst 7

(1. Die Kunst als »Schlußstein«: 7 – 2. Hegels Schelling-Kritik: 9 – 3. Zu Schellings geschichtlicher Stellung: 12 – 4. Gliederung: 14)

Erstes Kapitel

Schellings Deduktion der Kunst

1. Der Aufbau des Schlußabschnitts von Schellings »System der transzendentalen Idealismus«

2. Freiheit und Natur
   a) Der Widerspruch von Freiheit und Natur
   b) Identität und Genesis
   c) Das Problem der Erhaltung des Bewußtseins in der Identität
   d) »Vereinigung« als Umschlag

3. Gewißheit und Transzendenz
   a) Die Kunst als Position des Postulats der Philosophie
   b) Der Gedanke der »vollkommenen Selbstanschauung«
   c) Die Merkmale: »Befriedigung« und »Überraschung«
   d) Der empirische Charakter dieser Verfassung
   e) Die metaphysische Bedeutung

4. Schellings Interesse am »Genie«
   a) Schicksal und Genie
   b) Der Zweck der Schaffenstheorie

Zweites Kapitel

Der Wesensgrund der Kunst

Einleitung 52

1. Das Kunstwollen
   a) Der »Produktionstrieb« 53
   b) Kunstintention und Gesellschaft 58
   c) Unwillkürlichkeit und Freiheit 63
   d) Nachbemerkungen: 1. Der Dingbezug: 65, 2. der Zeitbezug: 66, 3. der Werkbezug im Ursprung der Kunst: 70 64

2. Der Künstler
a) Der Gegensatz von Kunsttätigkeit und Kunstwerk 72
b) Der Unterschied zwischen dem »Genie« und dem »Unbewußten« 74
c) Der Künstler ist nicht das Subjekt der Kunst 77
d) Der Unterschied zwischen Begeisterung und Besessenheit (Plato, Giordano Bruno) 82
e) Der Zusammenhang zwischen Freiheit und Produktivität 88

3. Die Kunst als Manifestation 91
a) Die Dialektik von Unerklärbarkeit und Unleugbarkeit 92
b) Der Zusammenhang von »Offenbarung« und Wille (Cusanus) 94
c) Der Mensch als »Werkzeug« der Offenbarung 100
d) Kunst und Religion 104
e) Der Dichter (Homer im Urteil des klassischen Griechentums) 107
f) Der bildende Künstler (Phidias im Urteil der späteren Antike) 118
g) Das Verhältnis des bildenden Künstlers zur Natur 130

4. Intuition und Reflexion 138
a) Der Gegensatz von »Poesie« und »Kunst« 139
b) Der Bezug zwischen »Poesie« und »Kunst« 145
c) Wahrheit und Rang in der Kunst 155
d) Beispiele (Shakespeare, Phidias) 161
e) Zusammenfassung (eine Äußerung Schillers über Schellings Genie-Begriff) 167

Drittes Kapitel

Die Existenzweise der Kunst

1. Schönheit
Einleitung: Schellings Unterscheidung von Wesen und Existenz der Kunst 173
a) Der Rätselcharakter der Kunst (das Beispiel der griechischen Mythologie) 181
1. Pluralismus und Universalität: 185 – 2. Symbolik: 188 – 3. Kunst und Gesellschaft: 194
b) Die Stille des Kunstwerks (Winckelmann) 202
1. Der statuarische Charakter der Kunst: 204 – 2. Die »Gewalt« der Form: 216 – 3. Der Gegenwartscharakter der Kunst: 219
c) Die Kunst und der Mensch 222
Einleitungsteil: Die Bedeutung des »Erhabenen«. 1. Das »Erhabene« als Zentrum des Schönen: 222 – 2. Objektivität und Subjektivität: 228
Hauptteil: Der Epiphanie-Charakter der Kunst. I. Einleitung: 231 II. Schellings Begriff des »Erhabenen«. 1. Die »ästhetische Anschauung«: 236 – 2. Das Chaos als »Sinnbild der Vernunft« (Schiller): 240 – 3. Schellings Theorie der Tragödie: 244 – III. »Wesen«, »Grund« und »Existenz«: 254
Schlußteil: Der ethische Aspekt der Kunst: 262 – 1. Schelling über Goethes »Faust« und der Wissenschaftscharakter der Philosophie: 264 – 2. Die Sixtinische Madonna: 271 – 3. Nochmals: der Apoll von Belvedere: 278 – 4. Schlußzitat: 283

2. Wahrheit und Dichtung 285
a) Der transzendentale Schematismus 287
1. im Erkennen: 288 – 2. iin Handeln: 293 – 3. Der Zusammenhang zwischen »Ideal« und »Schema«: 299
b) Das Dichtungsvermögen 300
1. Freiheit und Wahrheit: 300 – 2. Poiesis und Mimesis: 302 – 3. Zusammenfassung: 305

3. Kunst und Wirklichkeit
a) Die Wahrheit des Willens 307
1. Eros: 308 – 2. Produktivität: 310
b) Die »liebliche Liigee 313

Anmerkungen 322