

*anew/ff.*  
PROBLEME DER KUNSTWISSENSCHAFT  
ERSTER BAND

KUNSTGESCHICHTE  
UND KUNSTTHEORIE  
IM 19. JAHRHUNDERT

1963

WALTER DE GRUYTER & CO · BERLIN  
VORMALS G. J. GÜSCHEN'SCHE VERLAGSHANDLUNG · J. GUTTENTAG, VERLAGS-  
BUCHHANDLUNG · GEORG REIMER · KARL J. TRÜBNER · VEIT & COMP.

*No. 163 / 4616*

## SCHELLINGS PHILOSOPHIE DER BILDENDEN KUNST

von  
LORENZ DITTMANN

## I.

„Denn Metaphysik ist vielleicht mehr, wie irgend eine andere Wissenschaft, durch die Natur selbst ihren Grundzügen nach in uns gelegt, und kann gar nicht als das Produkt einer beliebigen Wahl, oder als zufällige Erweiterung beim Fortgange der Erfahrungen ... angesehen werden.“

Kant<sup>1</sup>

Zwei Momente führten die Erkenntnisproblematik über die kritische Position Kants hinaus: der Streit um das „Ding an sich“ und die Suche nach dem ersten Grundsatz der Philosophie<sup>2</sup>.

„Wenn wir nothwendige, dem Erkenntnißvermögen vorauswohnende Begriffe annehmen, durch deren Anwendung sich uns der bloße Sinneneindruck zu wirklicher Erfahrung, zu objektiver Erkenntniß erhebt, so sind die Dinge, welche in der wirklichen Erfahrung vorkommen“, nach Kant „aus zwei Elementen zusammengesetzt; wir müssen an jedem Ding die Bestimmungen des Erkenntnißvermögens unterscheiden: die allgemeinste ist wohl die, daß es eben ein Ding, ein Gegenstand, d. h. überhaupt ein Seyendes, ein Wirkliches ist; eine nähere ist, daß es im Raum und in der Zeit sey und dann ferner, daß der Gegenstand Substanz oder Accidens, Ursache oder Wirkung ist — also an jedem von uns erkannten Dinge ist 1. das was zu ihm das Erkenntnißvermögen beigetragen, 2. das was in ihm *unabhängig vom Erkenntnißvermögen* übrig bleibt. Dieses aber ist das Unbekannte, gleich dem mathematischen  $x$ , das im Eindruck gegenwärtig ist, von dem wir sogar diesen Eindruck, wollend oder nicht *herleiten* müssen, das wir nicht eliminiren können. Wie könnte aber dieses, das wir doch nothwendig in Causalverbindung mit dem Eindruck denken, dieses  $x$ , ein allen Kategorien Vorausgehendes, durch Kategorien Unbestimmbares seyn, da wir es, wollend oder nicht, als Seyendes, Wirkliches, und demnach unter einer Kategorie denken müssen, da wir für dasselbe sogar

keinen anderen Begriff haben als eben den des Existirenden. Wie könnte es aller Bestimmungen ledig seyn, dieses, auf welches wir, wollend oder nicht, den Begriff der Ursache anwenden? Hier ist ein offener Widerspruch; denn einerseits soll jenes Unbekannte,  $x$ , der Anwendung der Kategorien vorausgehen (es muß dieß, weil es erst deren Anwendung auf den Sinneneindruck vermittelt oder veranlaßt), andererseits können wir doch nicht umhin, diesem Unbekannten ein Verhältniß zum Erkenntnißvermögen zu geben, es z. B. als Ursache des Sinneneindrucks zu bestimmen. Wir müssen die Kategorien des Seyenden, der Ursache usw. auf das anwenden, was der Voraussetzung nach außer allen Kategorien ist, was Kant selbst das Ding an sich nennt, d. h. als das Ding vor und außer dem Erkenntnißvermögen bezeichnet.“ (Schelling, XIII, 48/49)<sup>3</sup>

„Was ist aber dasjenige, was zuletzt auch unabhängig von den Bestimmungen unseres Erkenntnißvermögens in den Dingen ist? Hierauf hat Kant keine Antwort. Der unvermeidlich nächste Schritt war daher die Einsicht, daß, wenn es eine Erkenntniß der Dinge a priori überhaupt gebe, auch das Existirende selbst sich a priori einsehen lasse, daß Materie und Form der Dinge miteinander und von derselben Quelle sich ableiten müssen. Dieser Gedanke kam in Fichte zur Wirkung. Fichte fand dieses Eine allgemeine Prius in dem Ich, und zwar in dem Ich des menschlichen Bewußtseins.“ „Aber schon eben dadurch, daß Fichte *Ein* absolutes Prius forderte, war der Weg über Kant hinaus gezeigt. Kant hatte ein dreifaches Apriorisches, a) das der sinnlichen Anschauung — Raum und Zeit, b) das Apriorische der reinen Verstandesbegriffe, c) das Apriorische der Begriffe, die er speciell Vernunftbegriffe oder Ideen nannte. Aber *über* alles dieses verschiedene Apriorische hinaus lag ein Höheres, das selbst wieder das gemeinschaftliche Prius der Sinnlichkeit, des Verstandes und der Vernunft war; was über allen jenen besonderen Erkenntnißformen stand, konnte nur das Erkenntnißvermögen oder die Vernunft selbst seyn in der allgemeinsten und höchsten Bedeutung.“ (XIII, 50/51, 55)

So schildert Schelling rückschauend in der „Einleitung in die Philosophie der Offenbarung“ die notwendige Bewegung der Reflexion über Kant hinaus.

Sein Ausgangspunkt ist die mit Leidenschaft ergriffene Grundsatzphilosophie der Wissenschaftslehre Fichtes. In Kants Bestimmung der transzendentalen Apperzeption — dem „Ich denke, das alle meine Vorstellungen begleiten muß“ (Kritik der reinen Vernunft, B 131 ff.) — fand Fichte die Möglich-

<sup>1</sup> Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können, Riga 1783, 168/169.

<sup>2</sup> Vgl. dazu die Darstellungen von Richard Kroner, Von Kant bis Hegel, 2 Bde., Tübingen 1921, 1924 und Nicolai Hartmann,

Die Philosophie des Deutschen Idealismus, 2 Teile, Berlin und Leipzig 1923, 1929; 2. einbändige Auflage Berlin 1960. Kroner, der alle Linien zu Hegel hin auszieht, wird deshalb Schelling verschiedentlich nicht gerecht.

<sup>3</sup> Schellings Werke werden zitiert nach der von seinem Sohn, K. F. A. Schelling veranstalteten Ausgabe, Stuttgart und Augsburg 1856—1861, 1. Abteilung Bd. I bis X, 2. Abteilung Bd. I—IV. (Die zweite Abteilung gezählt als Bd. XI—XIV.)

Bandeinteilung und Seitenzählung dieser Ausgabe werden im Münchner Jubiläumdruck der Werke Schellings, herausgegeben von Manfred Schröter, München 1927 bis 1946, 1956—1959 mitgeführt.

keit, das Ich zum Prinzip, zum *Einheitsgrund* aller Philosophie zu erheben. Dem schließt Schelling sich an.

Gesucht wird der oberste Grundsatz als Ermöglichung des Wissens überhaupt, in der Weise aber, daß „die Resultate der kritischen Philosophie in ihrer Zurückführung auf die letzten Principien alles Wissens“ dargestellt werden. (Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen; I, 152.) „*Wissenschaft* überhaupt — ihr Inhalt sey, welcher er wolle — ist ein Ganzes, das unter der Form der *Einheit* steht. Dieß ist nur insofern möglich, als alle Theile derselben *Einer* Bedingung untergeordnet sind, jeder Theil aber den anderen nur insofern bestimmt, als er selbst durch jene Eine Bedingung bestimmt ist. Die Theile der Wissenschaft heißen Sätze, diese Bedingung also Grundsatz. Wissenschaft ist demnach nur durch einen *Grundsatz* möglich.“ (Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt; I, 90)

Unbedingter, d. h. von keiner weiteren Bedingung mehr abhängiger Grundsatz ist nur jener, bei dem Form und Inhalt einander wechselseitig begründen. Er ist nur im Satze: „Ich ist Ich“ gegeben. „Ich ist der Inhalt des Grundsatzes, *Ich ist Ich* die materiale und formale Form, die einander wechselseitig herbeiführen.“ (Ebd.; I, 97.)<sup>4</sup> Anders formuliert: „das Letzte im menschlichen Wissen kann seinen Realgrund nicht wieder in etwas anderem suchen müssen, es ist nicht nur *selbst* unabhängig von irgend etwas Höherem, sondern, da unser Wissen nur von der Folge zum Grund aufsteigt und umgekehrt vom Grund zur Folge fortschreitet, muß auch das, was das Höchste und für uns Princip alles Erkennens ist, nicht wieder durch ein anderes Princip *erkennbar* seyn, d. h. das Princip seines Seyns und das Princip seines Erkennens muß zusammenfallen, muß Eines seyn, denn nur, weil es *selbst*, nicht weil irgend etwas anderes ist, kann es gedacht werden. Es muß also gedacht werden, nur weil es ist, und es muß seyn, nicht weil irgend etwas anderes, sondern weil es selbst gedacht wird: es muß sich durch sein Denken selbst hervorbringen.“ (Vom Ich; I, 163) Dies ist das Ich.

<sup>4</sup> Schelling will diesen Ansatz auch bei Leibniz und Descartes erkennen: „Alle Philosophen (die diesen Namen verdienen) sprechen von einem obersten Grundsatz ihrer Wissenschaft, der evident seyn müsse, und sie verstanden nichts darunter als einen Grundsatz, dessen Inhalt oder dessen Form wechselseitig durch einander begründet werden müßten. — Leibniz wollte mit dem Grundsatz des Widerspruchs als Princip der Philosophie nichts anders sa-

gen, als daß der oberste Grundsatz (in dem die *absolute* Einheit enthalten sey) der Satz Ich = Ich sey. *Cartesius* wollte durch sein Cogito, ergo sum nichts anderes sagen, als daß die Urform aller Philosophie die des unbedingten Gesetzseyns sey.“ (Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt; I, 101.) Es ist der Ansatz der neuzeitlichen Subjektivität.

In der Selbsterfassung des denkenden Ich liegt der Einheitsgrund alles Wissens beschlossen.

Das Ich ist jedoch Einheitsgrund nicht nur des Wissens, sondern darüber hinaus des theoretischen und praktischen Vermögens überhaupt. Damit können Fichte und Schelling der Erwartung Kants Genüge tun, „es dereinst bis zur Einsicht des *ganzen* reinen Vernunftvermögens bringen und *alles* (theoretische und praktische Philosophie) aus Einem Princip ableiten zu können, welches das unvermeidliche Bedürfnis der menschlichen Vernunft ist, die nur in einer vollständigen systematischen Einheit ihrer Erkenntnisse völlige Zufriedenheit findet.“ (Kritik der praktischen Vernunft, S. 162, vgl. Schelling, Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre; I, 375)

Voraussetzung des praktischen, das heißt sittlichen Vermögens ist die *Freiheit*. Nicht um einen abstrakten ersten Grundsatz also ist es zu tun, sondern um die Erkenntnis, „daß wahre Philosophie nur mit freien Handlungen beginnen könne“ (Vom Ich; I, 242), denn das Reich der Ideen hat „nur für die moralische Thätigkeit des Menschen Realität“. (Ebd.; I, 243)

„Der letzte Punkt, an dem unser ganzes Wissen und die ganze Reihe des Bedingten hängt, muß schlechterdings durch nichts weiter bedingt seyn. Das Ganze unsers Wissens hat keine Haltung, wenn es nicht durch irgend etwas gehalten wird, das sich durch eigene Kraft trägt, und dieß ist nichts, als das durch Freiheit Wirkliche. Der Anfang und das Ende aller Philosophie ist — *Freiheit*.“ (Ebd.; I, 177)

„Alles Denken und Schließen setzt bereits eine Wirklichkeit voraus, die wir nicht erdacht noch erschlossen haben. Im Anerkennen dieser Wirklichkeit sind wir uns keiner Freiheit bewußt; wir sind genöthigt sie anzuerkennen.“ (Abhandlungen; I, 375) Erst in der Aufhebung aller Relation auf das Objekt, das Endliche, wird der Geist seiner Freiheit inne. „Jene Handlung selbst aber, wodurch der Geist vom Objekt sich losreißt, läßt sich nicht weiter erklären, als aus einer *Selbstbestimmung* des Geistes. Der Geist bestimmt *sich selbst*, dieß zu thun, und indem er sich bestimmt, thut er es auch. Es ist ein *Schwung*, den der Geist sich selbst über alles Endliche hinaus gibt.“ (Ebd.; I, 394/95)

In der Selbstbestimmung des freien Ich ist das Unbedingte erreicht. Das Unbedingte ist das Undingliche. Denn: „*Bedingen* heißt die Handlung, wodurch etwas zum *Ding* wird, *bedingt*, das was zum Ding *gemacht* ist, woraus zugleich erhellt, daß nichts *durch sich selbst als Ding* gesetzt seyn kann, d. h. daß ein unbedingtes Ding ein Widerspruch ist. *Unbedingt* nämlich ist das, was gar nicht zum Ding gemacht ist, gar nicht zum Ding werden kann.“ (Vom Ich; I, 166)

Deshalb ist das Ich nicht begrifflich bestimmbar. „Denn Begriffe sind nur

in der Sphäre des Bedingten, nur von Objekten möglich. Wäre das Ich ein Begriff, so müßt' es etwas Höheres geben, in dem er seine Einheit — etwas Niedereres, in dem er seine Vielheit erhalten hätte, kurz: das Ich wäre durchgängig bedingt. Mithin kann das Ich nur in einer Anschauung bestimmt seyn. Aber das Ich ist nur dadurch Ich, daß es niemals Objekt werden kann, mithin kann es in keiner sinnlichen Anschauung, also nur in einer solchen, die gar kein Objekt anschaut, gar nicht sinnlich ist, d. h. in einer intellektuellen Anschauung bestimmbar seyn. — Wo Objekt ist, da ist sinnliche Anschauung, und umgekehrt. Wo also *kein* Objekt ist, d. i. im absoluten Ich, da ist keine sinnliche Anschauung, also entweder gar keine, oder *intellektuale* Anschauung. Das Ich also ist für sich selbst als bloßes Ich in intellektueller Anschauung bestimmt.“ (Vom Ich; I, 181)

Schelling bezieht sich mit dem Ausdruck „intellektuale Anschauung“ auf Kant. Er schreibt: „Ich weiß es recht gut, daß Kant alle intellektuale Anschauung geleugnet hat; aber ich weiß auch, wo er dieß gethan hat, in einer Untersuchung, die das *absolute* Ich überall nur *voraussetzt*, und aus vorausgesetzten höhern Principien nur das empirisch-bedingte Ich, und das Nicht-Ich in der Synthesis mit dem Ich, bestimmt.“ (Vom Ich; I, 181).

In ähnlicher, wenngleich naiverer Weise wie Schelling nimmt Goethe die intellektuale Anschauung für den Menschen in Anspruch. Er zitiert die Stelle aus Kants Kritik der Urteilskraft (B 349, 350/351): „Wir können uns einen Verstand denken, der, weil er nicht wie der unsrige, diskursiv, sondern intuitiv ist, vom *synthetisch Allgemeinen*, der Anschauung eines Ganzen als eines solchen, zum Besondern geht, das ist, von dem Ganzen zu den Teilen. — Hierbei ist gar nicht nötig zu beweisen, daß ein solcher intellectus archetypus möglich sei, sondern nur, daß wir in der Dagegenhaltung unseres diskursiven, der Bilder bedürftigen Verstandes (intellectus ectypus) und der Zufälligkeit einer solchen Beschaffenheit auf jene Idee eines intellectus archetypus geführt werden, diese auch keinen Widerspruch enthalte.“ Dann stellt er folgende Überlegung an: „Zwar scheint der Verfasser hier auf einen göttlichen Verstand zu deuten, allein wenn wir ja im Sittlichen, durch Glauben an Gott, Tugend und Unsterblichkeit uns in eine obere Region erheben und an das erste Wesen annähern sollen; so dürft' es wohl im Intellektuellen derselbe Fall sein, daß wir uns, durch das Anschauen einer immer schaffenden Natur, zur geistigen Teilnahme an ihren Produktionen würdig machen. Hatte ich doch erst unbewußt und aus innerem Trieb auf jenes Urbildliche, Typische rastlos gedrungen, war es mir sogar geglückt, eine naturgemäße Darstellung aufzubauen, so konnte mich nunmehr nichts weiter verhindern das *Abenteuer der Vernunft*, wie es der Alte vom Königsberge selbst nennt, mutig zu bestehen.“ („Anschauende Urteilskraft“, Zur Morphologie I, 2, 1820.<sup>5</sup>)

Es ist der Ausdruck „absolutes Ich“ gefallen. Er zeigt an, daß es hier weder um das bloße Erkenntnisproblem, noch um das Problem der Freiheit allein, sondern letztlich um das *Problem des Absoluten*, Gottes also, geht.

„Durch die ganze klassische Zeit des Idealismus geht der Kampf gegen den gegenständlichen Gott. Gott ist nicht Ding noch hat er zu uns ein Verhältnis nach Art der Dinge. Er kann nur in der Geistigkeit und Lebendigkeit gefun-

<sup>5</sup> Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, 1955, Bd. XIII, 30/31.

den werden.“<sup>6</sup> in uns also, im sittlichen Tun und in der Wahrheitserkenntnis. Das Ich muß des Absoluten inne werden, dem empirischen Ich das absolute Ich voraussetzen zur Ermöglichung von Freiheit und Wahrheit als Erscheinungsformen des Absoluten.

Um des in uns gegenwärtigen Absoluten willen muß die Reflexionsbasis des endlichen Bewußtseins verlassen werden. Vom endlichen, gegenstandsbezogenen Bewußtsein aus kann das Absolute nicht demonstriert werden. Denn: „Das Absolute kann nur durch das Absolute gegeben seyn, ja, wenn es absolut seyn soll, muß es selbst allem Denken und Vorstellen vorhergehen.“ (Vom Ich; I, 167)

Es entzieht sich deshalb, um dies zu wiederholen, der sprachlichen Formulierung.

„Ich wünschte mir Platons Sprache, oder die seines Geistesverwandten, Jacobis, um das absolute, unwandelbare Seyn von jeder bedingten, wandelbaren Existenz unterscheiden zu können. Aber ich sehe, daß diese Männer selbst, wenn sie vom Unwandelbaren, Übersinnlichen sprechen wollten, mit ihrer Sprache kämpften — und ich denke, daß jenes Absolute in uns durch kein bloßes Wort einer menschlichen Sprache gefesselt wird, und daß nur selbsterregenes Anschauen des Intellektuellen in uns dem Stückwerk unserer Sprache zu Hülfe kommt.“ (Vom Ich; I, 216)

Nur durch Anschauung also kann das Wahrheit und Freiheit gewährende Absolute im Ich erfaßt werden. Dies ist, vorausdeutend, die erkenntnistheoretische Grundlage für Schellings spätere Aufhebung der Reflexionsphilosophie in die Erfahrung der Kunst und deren Verankerung im Absoluten.

\*

Die Zurückführung der kritischen Philosophie auf ihr Prinzip führt zum absoluten Ich, das Kant „nirgends unmittelbar, aber überall wenigstens mittelbar als das letzte Substrat alles Seyns und aller Identität aufstellte“. (Vom

<sup>6</sup> Emanuel Hirsch, Die idealistische Philosophie und das Christentum, Gütersloh 1926, 54.

In der Thesis des absoluten Ich, des Göttlichen im Menschen, wirkt sich auch der Einfluß der Mystik, vor allem der Lehre Meister Eckharts vom Seelenfunken, auf die idealistische Philosophie aus. Vgl. hierzu: Ernst Benz: Die Mystik in der Philosophie des Deutschen Idealismus; in: Schelling, Werden und Wirken seines Denkens. Zürich 1955, 18 ff. Dort auch Angabe der früheren Literatur. Auch die Naturphilosophie des Idealismus ist aufs stärkste von der Mystik beeinflusst. Vgl.

Benz a. a. O. 21 ff. Schelling an Georgii, am Osterfeste 1811 (G. L. Plitt: Aus Schellings Leben. In Briefen. 3 Bde., Leipzig 1869/70, II, 249): „In der That, wenn diese mystische Verbindung der göttlichen und menschlichen Natur der höchste Punct im ganzen Christentum ist, so ist die Überzeugung von einer wirklichen Einheit Gottes und der Natur, kraft der sie nicht bloß als ein Fehlerhaftes oder Hervorgebrachtes, sondern auf eine eigentlichere und persönlichere Weise zu ihm gehört, der wahre Vollendungspunct menschlicher Wissenschaft. Von diesem aus erscheint uns erst Alles in höherem Lichte.“

Ich; I, 232) Aus der Vereinigung der theoretischen und der praktischen Philosophie resultiert eine „höhere Philosophie, die sie beide *umfaßt*, die eben deswegen von einem *absoluten Zustand* des menschlichen Geistes ausgehen muß, in welchem er weder theoretisch noch praktisch ist, aus welchem es aber einen gemeinschaftlichen Übergang in das Gebiet des Theoretischen sowohl als des Praktischen geben muß“. (Abhandlungen; I, 399)

Dieser Übergang wird zum Problem: „Wie kommt das absolute Ich dazu, aus sich selbst herauszugehen und sich ein Nicht-Ich schlechthin entgegenzusetzen?“ (Vom Ich; I, 175)

Die intellektuale Selbstanschauung entrückt das Ich über Zeit und Bewußtsein. „Würde ich die intellektuale Anschauung fortsetzen, so würde ich aufhören zu leben. Ich ginge ‚aus der Zeit in die Ewigkeit!‘“ — „Wir erwachen aus der intellektualen Anschauung wie aus dem Zustande des Todes. Wir erwachen durch *Reflexion*, d. h. durch abgenöthigte Rückkehr zu uns selbst.“ (Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus; I, 325)

Rückkehr zu „uns selbst“, das heißt, zum „empirischen Ich“ ist uns endlichen Wesen nötig, damit Wissen und Handeln sei. Aber auch umgekehrt: Wissen und Handeln sind nur im steten Rückbezug des empirischen zum absoluten Ich. „Das ganze Geschäft der theoretischen und praktischen Philosophie ist nichts als Lösung des Widerstreits zwischen dem reinen und empirisch-bedingten Ich.“ (Vom Ich; I, 176) Wie vollzieht sich die Lösung dieses Widerstreites?

Das Rätsel des Bewußtseins ist seine „Duplicität“: seine Gegenstandsbezogenheit, wobei es doch über jeden einzelnen Gegenstand, das Moment des Endlichen, hinwegschreitet — und die gleichzeitige Rückbeziehung der gegenständlichen Intention auf das identische Ich. Geist ist also nichts anderes als diese Bewegung von sich weg mit dem Ziel der Rückkehr zu sich.

Alle Tendenz des Geistes geht somit auf Selbstanschauung. Anschauung setzt Trennung voraus und ist deren Überwindung. „Geist heiße ich, was nur *sein* eignes Objekt ist. Was Objekt ist, ist etwas *Todtes*, Ruhendes, das keiner Handlung *selbstfähig*, nur *Gegenstand* des Handelns ist. Der Geist aber kann nur *in seinem Handeln* aufgefaßt werden, er ist also nur *im Werden*, oder vielmehr er ist selbst nichts anders als ein *ewiges Werden*. (Daraus begreift man zum voraus das *Fortschreitende*, Progressive unseres Wissens.) Der Geist also soll für sich selbst Objekt — nicht *seyn*, sondern — *werden*.“ (Abhandlungen; I, 367)

Geist, das unendliche Werden, ist nur insofern Geist, als er sich selbst objektiviert, und damit endlich wird. Er ist mithin die ursprünglichste Vereinigung von Unendlichkeit und Endlichkeit. Er ist die Vereinigung entgegengesetzter Handlungsweisen, einer unendlichen und einer endlichen, eingrenzenden. Alle

Handlungen des Geistes gehen darauf, „*das Unendliche im Endlichen darzustellen*. Das Ziel aller dieser Handlungen ist das Selbstbewußtseyn, und die Geschichte dieser Handlungen ist nichts anderes als die *Geschichte des Selbstbewußtseyns*.“ (Ebd.; I, 382)

Das Werden des Selbstbewußtseins, der Vollzug der Selbstentfaltung und Selbstdurchdringung der Intelligenz ist zugleich der Prozeß der transzendentalen Weltkonstitution. Die Geschichte des Selbstbewußtseins ist die Emporführung des empirischen zum absoluten Ich. Das empirische Ich ist bedingt nur durch den Bedingungs Zusammenhang der Welt der Objekte. Mit dem empirischen Ich wird auch er in das absolute Ich hinein aufgehoben und die Welt der Objekte erweist sich als die dem empirischen Ich verdeckte Produktion des absoluten Ich.

Diese Konzeption eines dynamischen Prozesses der Selbstorganisation ermöglicht Schelling eine der Transzendentalphilosophie parallele Ausbildung der *Naturphilosophie*.

„Aus dem Idealismus des Bewußtseins und der reinen ‚Geisterwelt‘ wird dabei ein ‚Realidealismus‘, der auch das jenseits des Bewußtseins liegende Ansehen der Natur in seiner Selbstheit anerkennt und dennoch mitumfaßt.“<sup>7</sup>

Schelling bringt dazu in das von Fichte übernommene transzendentalphilosophische Schema Themen der vorkantischen Kosmologie, vor allem Elemente der Metaphysik Spinozas ein. Denn Spinoza war „der erste, der Geist und Materie mit vollem Bewußtseyn als Eines, Gedanke und Ausdehnung nur als Modifikationen desselben Principis ansah. Sein System war der erste kühne Entwurf einer schöpferischen Einbildungskraft, der in der Idee des Unendlichen, rein als solchen, unmittelbar das Endliche begriff und dieses nur in jenem erkannte.“ (Ideen zu einer Philosophie der Natur, Einleitung; II, 20). Nur darf das Absolute, Unendliche nicht, wie bei Spinoza, als Objekt und Substanz, sondern es muß als Subjekt und Tätigkeit begriffen werden.

„Da alles, von dem man sagen kann, daß es *ist*, bedingter Natur ist, so kann nur das *Seyn selbst* das Unbedingte seyn. Aber da das einzelne Seyn als ein bedingtes sich nur als bestimmte Einschränkung der produktiven Thätigkeit (des einzigen und letzten Substrats aller Realität) denken läßt, so ist das *Seyn selbst* dieselbe produktive Thätigkeit *in ihrer Uneingeschränktheit gedacht*.“ Für die Naturphilosophie „ist also die Natur ursprünglich nur Produktivität, und von dieser als ihrem Princip muß die Wissenschaft ausgehen.“ (Einleitung zu dem Entwurf eines Systems der Naturphilosophie; III, 283).

Die so verstandene Natur, Natur als Subjekt, als Produktivität ist die natura

<sup>7</sup> Heinz Heimsoeth: Metaphysik der Neuzeit. Handbuch der Philosophie. München,

Berlin 1927, 138.

naturans. Auf sie allein geht alle Theorie. Natur als Objekt, als Produkt, die natura naturata, dagegen ist Gegenstand der Empirie (vgl. ebd.; III, 284).

„Ist die Natur absolute Thätigkeit, so muß diese Thätigkeit als ins Unendliche gehemmt erscheinen. Die Natur *existiert* als Produkt nirgends, alle einzelnen Produkte in der Natur sind nur Scheinprodukte, nicht das absolute Produkt, in welchem die absolute Thätigkeit sich erschöpft, und das immer *wird* und nie *ist*. (Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie; III, 16)

Die absolute Tätigkeit der natura naturans geht über jedes einzelne Produkt hinaus. Der Natur nämlich „ist das Individuelle zuwider, sie verlangt nach dem Absoluten und ist kontinuierlich bestrebt es darzustellen“. (Ebd.; III, 43)

Dennoch aber muß sie das einzelne Produkt ermöglichen: denn sie ist nur als „auf dem Übergang ins Produkt begriffene Produktivität“. (Einleitung; III, 299)

So muß in der Natur eine ursprüngliche Dualität vorausgesetzt werden, der Widerstreit zwischen einer unendlichen, expansiven und einer endlichen, einschränkenden, kontraktiven Kraft. Es wiederholen sich hier die Handlungsweisen des absoluten Ich, mit dem das schaffende Prinzip der Natur letztlich identisch ist.

Dieser Dualismus bestimmt alle Produkte in der „dynamischen Stufenfolge“ der Naturobjekte, von der Materie, die Schelling nach dem Vorgang Kants (Metaphysische Anfangsgründe der Naturwissenschaft, A 34 ff.) aus zwei Kräften, der Anziehungs- und der Zurückstoßungskraft konstruiert, über den Organismus bis zur Aufspaltung der Lebewesen in die beiden Geschlechter.

Gleichwohl strebt die Natur beständig, „die Dualität aufzuheben und in ihre ursprüngliche Identität zurückzukehren. Die Natur hat nicht die Trennung beabsichtigt.“ (Ebd.; III, 50) Dies Streben ist der Grund der Metamorphose, der Steigerung, Potenzierung zu immer höheren Formen der Naturprodukte<sup>8</sup>. Der Organismus ist die „höhere Potenz“ der anorganischen Natur. Er schlingt die beiden Kräfte der Materie zur Wechselwirkung in sich selbst zurück zu einem „geschlossenen System“, und ist insofern die „concentrirte Natur selbst“ (ebd.; III, 219), also deren erste Rückkehr zu sich selbst. Denn die Natur selbst ist „Eine Organisation“ (ebd.; III, 206), sie ist ursprünglich organisch; die anorganische Natur, die bloße Masse, entsteht nur im Widerstreit, als das

<sup>8</sup> Wie für Schelling sind für Goethe Polarität und Steigerung Grundprinzipien der Naturentfaltung. Schellings Naturphilosophie steht in engster Verwandtschaft mit Goethes Naturauffassung. Vgl. hierzu Carl Siegel: Geschichte der deutschen Naturphilosophie, Leipzig 1913, 182 ff. Die gesamte Erkenntnislehre Schellings

„bezieht sich letzten Endes auf das Urphänomen, das ihm hier unmittelbar vor Augen stand: auf das Phänomen der Goetheschen Naturanschauung. Wie Kant zu Newton, so steht Schelling zu Goethe.“ Ernst Cassirer: Das Erkenntnisproblem in der Philosophie und Wissenschaft der neueren Zeit. 3. Bd. Berlin 1920, 268/269.

Äußere des Organismus. Das Individuelle besteht „nur durch Andrang einer äußeren Natur“. Denn „Inneres und Äußeres scheidet sich nur im Akt der Entgegensetzung, es muß also zwischen dem Individuellen und seiner äußeren Natur eine wechselseitige Entgegensetzung seyn, d. h. wenn jenes in Bezug auf diese *organisch* ist, muß diese in Bezug auf jenes *anorganisch* seyn. Also: keine organische Natur, keine anorganische. Keine anorganische, keine organische.“ (Ebd.; III, 91) —

Erst im Erkennen, in der Vernunft aber kommt die Natur wahrhaft zu sich selbst, und so ist die Aufgabe des Menschen „die Vollendung der Welt, die vor ihm sich aufthut, und Gesetzen gehorcht, denen er überall begegnet, er mag in sich selbst (philosophirend) zurückkehren oder (beobachtend) die Natur erforschen.“ (Abhandlungen; I, 360)

Das vollendende Mitwissen der Natur, des Inbegriffs des Seienden, läßt aber auch den Menschen erst wirklich einheimisch werden in der Welt<sup>9</sup>.

„Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur seyn. Hier also, in der absoluten Identität des Geistes *in* uns und der Natur *außer* uns, muß sich das Problem, wie eine Natur außer uns möglich sey, auflösen.“ (Ideen, Einleitung; II, 56)

Im „*System des transzendentalen Idealismus*“ (1801) stellt Schelling, alle Motive seiner früheren Arbeiten kunstvoll zusammenfassend, das Ineinandergreifen und Sichdurchdringen von Transzendentalphilosophie und Naturphilosophie abschließend dar.

Wiederum hebt die Untersuchung an bei der Gewißheit des „Ich bin“, in dem alles Wissen und alle Freiheit gegründet sind.

Hier, im Selbstbewußtsein wird sich das Ich selbst Objekt und begrenzt sich dadurch. Denn: „Zum Bewußtseyn kommen und begrenzt seyn ist eins und dasselbe. Bloß das, was an mir begrenzt ist, so zu sagen, kommt zum Bewußtseyn.“ (III, 390)

Begrenzen ist aber nur in Hinsicht auf ein Unbegrenztes. Aus dem Streit der entgegengesetzten Handlungen des Ich, der unbegrenzten, unendlich sich produzierenden, zentrifugalen und der eingrenzenden, zentripetalen, reflektierenden resultiert die transzendente Konstitution der Materie, die „bloßer Ausdruck eines Gleichgewichts entgegengesetzter Thätigkeiten“ ist (III, 400). Aus

<sup>9</sup> Vgl. hierzu: Wilhelm Szilasi: Schellings Anfänge und die Andeutung seines Anliegens; und Helmuth Plessner: Das Identitätssystem. Beide in: Verhandlungen der Schelling-Tagung in Bad Ragaz. *Studia philosophica*. Vol. XIV. Basel 1954, 51 bis 67, 68–84. Plessner beschließt seine

Ausführungen mit dem Wort aus Goethes „Wahlverwandtschaften“: „Mit den Bäumen, die um uns blühen, mit jeder Staude, an der wir vorbeigehen, mit jedem Grashalm, über den wir hinwandeln, haben wir ein wahres Verhältnis, sie sind unsere echten Kompatrioten.“

der Entfaltung und Durchdringung der beiden Tätigkeiten in äußeren und inneren Sinn, Raum und Zeit konstituiert sich die organische, nach innen und außen gewendete und in sich selbst zurückkehrende Natur. Das In-sich-selbst-zurückkehren, Aufsichselbststehen des organischen Lebens macht es fähig, Autonomie in der Erscheinung darzustellen, Schema der Freiheit zu sein.

Im freien Willensakt der Selbstbestimmung löst sich das Ich von der Welt der Objekte, die es unbewußt produzierte. Über das Erkennen stellt sich das sittliche Handeln, das Intersubjektivität, Staat und Geschichte voraussetzt. Hier eröffnet sich das höchste Problem der Transzendentalphilosophie, der Zusammenhang zwischen Freiheit und Notwendigkeit. Der Einzelne glaubt frei zu handeln, aber er wird getragen von einer verborgenen Notwendigkeit, dem Schicksal, der Vorsehung. Dem Begriff der Vorsehung jedoch liegt ein Höheres zugrunde, das Absolute, die absolute Identität.

Die in der absoluten Identität gegründete Übereinstimmung des Subjektiven und Objektiven ist jedoch weder im Erkennen noch im Handeln gänzlich durchsichtig geworden. Das Erkennen glaubt sich vom Gegenstand bestimmt, das Handeln bestimmt ihn. Offenbar wird die Harmonie des Subjektiven und Objektiven, des Bewußten und Unbewußten, Bewußtlosen, der Freiheit und der Notwendigkeit erst im *Kunstwerk*.

Denn im Kunstwerk muß sich das Ideale des Bewußtseins, des Geistes, mit dem Realen der Natur gänzlich durchdringen. So kommt hier alle Tätigkeit zur Ruhe. „Aller Trieb zu produciren steht mit der Vollendung des Produkts stille, alle Widersprüche sind aufgehoben, alle Räthsel gelöst. 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; sie wird sich durch jene Vereinigung selbst überrascht und *beglückt* fühlen, d. h. sie gleichsam als freiwillige Gunst einer höheren Natur ansehen, die das Unmögliche durch sie möglich gemacht hat. Dieses Unbekannte aber, was hier die objektive und die bewußte Thätigkeit in unerwartete Harmonie setzt, ist nichts anderes als jenes Absolute, das Ur-selbst, welches den allgemeinen Grund der prästabilierten Harmonie zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen enthält.“ (III, 615) „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.“ (III, 616) Kunst ist Offenbarung des Göttlichen, „das Wunder, das, wenn es auch nur Einmal existirt hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte.“ (III, 618)

„Ein System ist vollendet, wenn es in seinen Anfangspunkt zurückgeführt ist. Aber eben dieß ist der Fall mit unserem System. Denn eben jener ursprüngliche Grund aller Harmonie des Subjektiven und Objektiven, welcher in seiner ursprünglichen Identität nur durch die intellektuelle Anschauung dargestellt werden konnte, ist es, welcher durch das Kunstwerk aus dem Subjektiven völlig herausgebracht und ganz objektiv geworden ist.“ (III, 628—629)

Dem empirischen Ich muß das absolute Ich vorausgesetzt werden, das Absolute muß Subjekt sein, sollen Wahrheit und Freiheit möglich sein. Notwendige Folge daraus ist die transzendente Verankerung der Gesamtheit der Objekte im absoluten Subjekt. Die Identifizierung des Subjektiven und Objektiven durchläuft mehrere Stufen. Ihre Vollendung im Objektiven erreicht sie im Kunstwerk. Im Kunstwerk durchbricht die ursprüngliche Identität, das Absolute, die Welt der Objekte, der Bedingtheit und der Trennung.

## II.

„Diese hohen Kunstwerke sind zugleich als die höchsten Naturwerke von Menschen nach wahren und natürlichen Gesetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zusammen, da ist die Notwendigkeit, da ist Gott.“

Goethe<sup>10</sup>

Die Naturphilosophie hatte den Realprozeß der Entstehung des Bewußtseins aus den Stufen des bewußtlosen Geistes dargestellt. Der transzendente Idealismus hatte die ideelle Entstehung der besonderen Gebilde des Bewußtseins, der Natur als Anschauungsprodukt, aus den teils bewußten, teils unbewußten Funktionen des Geistes zum Thema. Ein Zusammenhang beider Entwicklungen ist nur möglich, wenn beider Urgrund identisch ist. Die Darstellung dieses Einen identischen Prinzips ist Aufgabe des *Identitätssystems*.

Das Identische über Subjekt und Objekt, über Bewußtsein und Natur, ist absolute Vernunft. Sie ist nichts anderes als die totale Indifferenz des Subjektiven und Objektiven. Sie zu erfassen, muß sich Philosophie in den „Indifferenzpunkt“ zwischen den Polen des Subjektiven und Objektiven, der Transzendental- und der Naturphilosophie stellen. Vernunft hört auf, etwas Subjektives zu sein, dann nämlich, wenn man in ihr vom Denkenden abstrahiert. Sie ist aber auch nichts Objektives, da das Gedachte (Objekt) nur in bezug auf ein Denkendes ist.

Es ist nur die Eine, absolute, identische Vernunft. Alles Endliche ist in ihr aufgehoben. In allem Endlichen jedoch wiederholt sich dieselbe Einigung, Identifizierung von Subjekt und Objekt, und endlich ist es nur durch die „quan-

<sup>10</sup> Italienische Reise. Zweiter römischer Aufenthalt. 6. September 1787. Hamburger

Ausgabe, Bd. XI, 1950, 395.

titative Differenz“ des Subjektiven und Objektiven, d. h. durch ein je größeres Gewicht des einen der beiden Elemente. Das Endliche ist nur um der absoluten Vernunft willen, denn so sie absolut ist, ist sie auch unendlich und bedarf für ihr unendliches Erkennen einer unendlichen Anzahl einzelner in ihrer Weise unendlicher Inhalte, deren graduelle Verschiebungen des Subjektiven und Objektiven eine unendliche Reihe von Abstufungen ermöglichen<sup>11</sup>. So entsteht ein System vollkommenen Gleichgewichts, gänzlicher Ruhe: Darstellung des Kosmos des Seienden, wie er im Absoluten beschlossen liegt.

„Die erste Voraussetzung alles Wissens ist, daß es ein und dasselbe ist, das da weiß, und das da gewußt wird.“ (System der gesammten Philosophie und der Naturphilosophie insbesondere; VI, 137) „*Ich weiß nichts, oder mein Wissen, insofern es wirklich meines ist, ist kein wahres Wissen. Nicht ich weiß, sondern nur das All weiß in mir, wenn das Wissen, das ich das meinige nenne, ein wirkliches, ein wahres Wissen ist. Dieses Eine aber, das weiß, ist auch allein, das wahrhaft gewußt wird, und es ist hier weder eine Differenz noch eine Übereinstimmung, denn das Wissende und das, was gewußt wird, sind nicht verschiedene, sondern ein und dasselbe.*“ (Ebd., S. 140) Die absolute Vernunft ist das ewige Selbsterkennen Gottes und „die Dinge sind, weil sie Gott erkennt, d. h. weil sie unmittelbar mit der Erkenntniß, die er von sich selbst hat, oder weil sie mit der absoluten Affirmation von sich selbst zugleich affirmiert sind.“ (Ebd., S. 169/170) Der Mensch hat teil am Selbsterkennen Gottes: „Jene Form der absoluten Affirmation seiner selbst durch sich selbst, die das Wesen des Absoluten selbst ist, wiederholt sich in der Vernunft, und sie ist das Licht, in dem wir das Absolute begreifen, der wahre und eigentliche Mittler zwischen ihm und der Erkenntniß. Jenes absolute Licht, die Idee Gottes, schlägt gleichsam ein in die Vernunft, und leuchtet in ihr fort als eine ewige Affirmation von Erkenntniß.“ (Ebd., S. 155) — Ist alles Endliche, Einzelne im Absoluten beschlossen, das Absolute als absolute Vernunft ewiges Selbsterkennen Gottes, dann gilt: „Gott ist nicht die Ursache des All, sondern das All selbst.“ (Ebd., S. 177) Das Identitätssystem ist Pantheismus.

Im Hauptwerk dieser Periode, der „Darstellung meines Systems der Philosophie“ kleiden sich die Aussagen in die Form kategorisch behauptender Lehrsätze. Die endliche Form der Reflexion und der Demonstration ist verlassen, intellektuelle Anschauung ist das einzige Wahrheitskriterium der Philosophie geworden.

Für das „System des transzendentalen Idealismus“ war die ästhetische Anschauung die objektiv gewordene intellektuelle. „Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was

<sup>11</sup> Zur weiterführenden Darstellung des Identitätssystems vgl. Hartmann, a. a. O. 132

bis 140. Ich folgte seiner Charakterisierung.

selbst im Ich schon sich getrennt hat; was also der Philosoph schon im ersten Akt des Bewußtseyns sich trennen läßt, wird, sonst für jede Anschauung unzugänglich, durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt.“ (III, 625). Im Kunstprodukt schloß sich das System. Es war ausgegangen von einem Prinzip, „das als das absolut Identische schlechthin nichtobjektiv ist. Wie soll nun aber dieses absolut Nichtobjektive doch zum Bewußtseyn hervorgerufen und verstanden werden, was nothwendig ist, wenn es Bedingung des Verstehens der ganzen Philosophie ist?“ (III, 624/625). Das absolut Identische läßt sich erfassen in der intellektuellen Anschauung, aber in dieser unmittelbaren Schau ist es nicht objektiv. Erst und allein im Kunstwerk vollzieht sich das Objektivwerden der Einheit.

Jetzt soll das Denken dasselbe leisten, soll selbst ständig das Identische in intellektueller Anschauung erfassen, freilich um den Preis, das endliche Bewußtsein nicht mehr zu seinen Erkenntnissen hinführen zu können. „Das System beansprucht und wahrt die Geschlossenheit, die Ruhe, die Absolutheit, die vordem nur dem Kunstwerke zugestanden wurde; es scheint selbst jenes ‚ursprünglichste‘ Kunstwerk sein zu wollen, von dem das System des transzendentalen Idealismus geredet hat: Die Differenz zwischen Philosophie und Kunst scheint jetzt völlig überwunden<sup>12</sup>.“

In dieser Phase des Schellingschen Denkens mußte die „Philosophie der Kunst“ entstehen. Sie ist sein System der Philosophie in der „höchsten Potenz“ (Philosophie der Kunst, 1802/03; V, 363). Sie ist die eigentliche Aufhebung der Natur- und Transzendentalphilosophie ineinander<sup>13</sup>. Die 1802, in der Epoche der Identitätsphilosophie vorgetragene „Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums“ gipfeln in der Vorlesung „Über Wissenschaft der Kunst“.

Philosophie hat sich ganz in ihren höchsten Gegenstand verloren. Es ist das erste und einzige Mal in der Geschichte der Philosophie, daß nicht „über“ Kunst philosophiert wird, daß Philosophie sich nicht über die Kunst erhebt. Schon bei Hegel wird das Denken wieder die Kunst überholen und sie als Vergangenes setzen.

Das Identitätssystem ist radikale Durchführung der *Einheitsthematik*. Darin ist ihre innere Affinität zum Wesen der Kunst begründet.

„Einheit“ ist Zentralbegriff der Metaphysik der Kunst. Wie in der theoretischen und praktischen Philosophie vollendet Schelling auch in der Durchführung dieses Gedankenganges die Systemintentionen Kants.

In der „Kritik der Urteilskraft“, die „den Ausgangspunkt für das wahre

<sup>12</sup> Kroner, a. a. O., Bd. 2, 113.

XI. 1800, Kroner a. a. O., Bd. 2, 133.

<sup>13</sup> Vgl. Schellings Brief an Fichte vom 19.

Begreifen des Kunstschönen“ darstellt (Hegel<sup>14</sup>), fand Kant das Mittelglied und *einheitsstiftende* Moment zwischen theoretischer und praktischer Philosophie, Verstand und Vernunft, Erkenntnis- und Begehrungsvermögen<sup>15</sup>. Die ästhetische reflexive Urteilskraft ist im Gefühl der Lust begründet, die ihrerseits dem *Einklang* im freien Spiel von Einbildungskraft, dem anschauenden, schematisierenden Vermögen und Verstand, dem begrifflichen Vermögen, entspringt. (K. d. U. S. 27 ff.) Nur in der *Einstimmung* der Erkenntnisvermögen zeigt sich gemäß Kants transzendentalen Ausgang von der Organisation des erkennenden Subjekts, das Schöne, nur insofern es diese einigende Funktion ausübt, ist es.

Der Bedeutung des Einheitsbegriffes für das Beurteilungsvermögen entspricht seine Bedeutung für das kunstschaffende Vermögen. Die produktive Einbildungskraft ist das künstlerische Schaffen ermöglichende Vermögen. Einbildungskraft ist das Synthesis-vollziehende Vermögen überhaupt. Im theoretischen Bereich ist sie die vermittelnde Synthese zwischen Sinnlichkeit und Verstand, die beide schon Einigungen vollzieht, ist also Synthese der Synthesen. Produktive Einbildungskraft vollzieht die Synthesis zwischen Sinnlichkeit, Verstand und Vernunft. Sie ist das Vermögen der Darstellung der ästhetischen Ideen (K. d. U. S. 55), dichtende Einbildungskraft. Als solche entdeckt sie die Verwandtschaften im Erscheinenden, ist ursprünglich Verwandtschaft-stiftend und verweist damit immer schon auf das Ganze. „Dieses Ganze zu denken, ist aber Sache der Vernunft. Deshalb weist die Einbildungskraft in ihrem Überschwang auf die Vernunft, und der Verstand vermag diese Einheit als Einheit nicht zu erfassen, da die sinnliche Voraussetzung ihm dafür fehlt.“<sup>16</sup>

Sowohl im beurteilenden wie im schöpferischen Vermögen ist nur die Einstimmung aller geistigen Kräfte dem Schönen angemessen. Auf das Schöne selbst, das Kunstwerk also, kommt Kant nur indirekt zu sprechen, wenn er als Bedingung künstlerischen Darstellens das „Gefühl der Einheit in der Darstellung“ aufweist (K. d. U. S. 201).

Eben das Kunstwerk selbst in seiner Einstimmigkeit, seinem Einheitsstiften zu erkennen, ist die neue Aufgabe Schellings<sup>17</sup>. Und nur weil das Kunstwerk

<sup>14</sup> Vorlesungen über die Ästhetik, Jubiläumsausgabe, Bd. XII, 96.

<sup>15</sup> Kritik der Urteilskraft, 2. Aufl. Berlin 1793, XX ff.: Von der Kritik der Urteilskraft, als einem Verbindungsmittel der zwei Teile der Philosophie zu einem Ganzen. — Im Folgenden schließe ich mich der Darstellung Walter Biemels an: Die Bedeutung von Kants Begründung der Ästhetik für die Philosophie der Kunst. Köln 1959. Kantstudien. Erg. hefte 77.

<sup>16</sup> Biemel, a. a. O., 76. Vgl. hierzu Exkurs I, S. 80.

<sup>17</sup> Dies ist die metaphysische Begründung der Strukturanalyse. Hans Sedlmayr führte diese Methode ein in dem Aufsatz „Gestaltetes Sehen“ (Belvedere 40, 1925) und dem Buch „Die Architektur Borrominis“ (1930). In der Einleitung dieses Buches werden Sätze Wilhelm von Humboldts variiert. (Hans Sedlmayr: Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der

Einigung und Einheit des Subjektiven und Objektiven, des Bewußten und Unbewußten, des Geistes und der Natur, der Freiheit und der Notwendigkeit ist, vermag es das Absolute, mit sich selbst Identische, das ewige Eine Wesen, widerzuspiegeln. Nur insofern das Kunstwerk Einigung aller Widersprüche, vollendete Synthesis ist, kann sich in ihm das Absolute offenbaren.

Das Absolute ist das *Unendliche*. Das Unendliche, Absolute kann aber „weder in der Wirklichkeit sich anders darstellen noch im Erkennen anders erfaßt werden als in der *Dialektik*, das heißt der sich selbst aufhebenden Endlichkeit endlicher Formen und Bestimmungen.“<sup>18</sup> Allgemeinstes Schema der Schellingschen Kunstphilosophie ist die Relation von Unendlichkeit und Endlichkeit: „Das Unendliche in der ganzen Begreiflichkeit des Endlichen in diesem zu schauen, ist der Geist der Kunst.“ (Aphorismen zur Einleitung in die Naturphilosophie; VII, 142) Diese metaphysischen Bestimmungen begründen den Charakter des Kunstwerks als Kunstwerk und sind mithin die Kategorien für seine adäquate Erfassung.

Das Unendliche ist das Eine, das In-sich-geschlossene: „Nicht Formlosigkeit ist das wahre Unendliche, sondern, was *in* sich selbst begrenzt, *von sich* abgeschlossen und vollendet ist.“ (VII, 143)<sup>19</sup> Es wird faßlich jedoch nur in der Aufhebung der endlichen Momente als ihr übergreifendes Ganzes, das sich erst durch solche Aufhebung konstituiert. Und dieses Ganze ist zwar in unmittelbarer Evidenz gegeben, ist aber nicht unmittelbar aussprechbar, sondern nur aufweisbar durch dialektische Entwicklung der Teile zur Synthesis. Damit ist eine prinzipielle Einsicht für die angemessene Interpretation von Kunst gewonnen.

Einheit ist also nicht das bloße Eine, sie ist Einheit nur als das *Ganze* der Mannigfaltigkeit der in ihr beschlossenen Momente. Das Eine ist das All. Das All ist System.

Wie in der theoretisch-praktischen Philosophie der Rückgang auf das eine, erste, absolute Prinzip zugleich mit der konsequenten Ausbildung der Philosophie als System sich vollzog, so verbindet sich notwendig die Erkenntnis des Kunstwerkes als Einheit mit der Erkenntnis seines Charakters als System und mit seiner Bezugnahme auf das Weltsystem und das System der Künste, das jetzt erstmalig als notwendiger Zusammenhang zur Aufstellung kommt.

Kunstgeschichte. Hamburg 1958, rde, 197.) Humboldts Sprachphilosophie ist ohne Schelling undenkbar. (Vgl. Eduard Spranger: Wilhelm von Humboldts Rede „Über die Aufgabe des Geschichtsschreibers“ und die Schellingsche Philosophie. Historische Zeitschrift. Bd. 100. München und Berlin 1908. 562.)

<sup>18</sup> Helmut Kuhn: Die Vollendung der klas-

sischen deutschen Ästhetik durch Hegel. Berlin 1931. 66.

<sup>19</sup> Vgl. Hegel, Wissenschaft der Logik I: „Als wahrhafte Unendlichkeit, in sich zurückgebogen, wird deren Bild der Kreis, die sich erreicht habende Linie, die geschlossen und ganz gegenwärtig ist, ohne Anfangspunkt und Ende.“ (Ausgabe Lasson. Meiner, Leipzig 1951. 138/139.)

Das Kunstwerk ist nur deshalb Einheit und Ganzheit, System, weil die Welt selbst System ist, das allerdings nie an sich, sondern allein durch das Kunstwerk in die Erscheinung treten kann. Die alte Idee des Kunstwerks als eines „Mikrokosmos“ kommt erst damit in das Stadium begrifflicher Durchdringung. Das Weltsystem ist ein gegliedertes Ganzes, seine Stufung und Gliederung bestimmt den Aufbau des Systems der Künste.

Kunst ist nur Kunst, insofern sie über sich hinausreicht und die Einigung des außerhalb ihrer Sphäre liegenden Mannigfaltigen und Widersprüchlichen vollzieht. Kunst ist nichts anderes als diese Einigung, ist die höchste reale Synthesis von ideeller und erscheinender Welt und somit ständig verwiesen auf die Gesetze dieser beiden Welten, die ihrerseits erst in der Kunst ihr Gemeinsames, Identisches sinnlich darstellen können. Dies ist die Einsicht einer Metaphysik der Kunst als Vollendung einer Philosophie, die ihr Prinzip fand im radikalen Durchdenken des Erkenntnis- und des Freiheitsproblems und des beiden zugrunde liegenden Problems des Absoluten.

Dies ist auch die Rechtfertigung einer Philosophie der Kunst. Sie geht aus von der Forderung, das Kunstwerk nicht als bloß Objektives zu nehmen, sondern es in die lebendige Bewegung des Geistes zurückzuverwandeln, den „ganz passiven und insofern unedlen Genuß in den weit höheren der thätigen Beschauung und der Reconstruction des Kunstwerks durch den Verstand zu verwandeln.“ (Philosophie der Kunst; V, 358). Anders kann das Kunstwerk gar nicht wahrhaft begriffen werden. Denn „in dem wahren Kunstwerk gibt es keine einzelne Schönheit, nur das Ganze ist schön. Wer sich also nicht zur Idee des Ganzen erhebt, ist gänzlich unfähig ein Werk zu beurteilen.“ Die Fähigkeit auszubilden, „die *Idee* oder das Ganze so wie die wechselseitigen Beziehungen der Theile aufeinander und auf das Ganze und hinwiederum die des Ganzen auf die Theile aufzufassen“ ist aber „nicht möglich anders als durch *Wissenschaft* und insbesondere durch Philosophie.“ (Ebd.; V, 359). Denn Philosophie erhebt sich im ideellen Bereich zur Idee des Ganzen und des in ihm aufbewahrten Mannigfaltigen. Somit gilt: „Nur durch Philosophie können wir hoffen, eine wahre Wissenschaft der Kunst zu erlangen, nicht als ob die Philosophie den Sinn geben könnte, den nur ein Gott geben kann, . . . sondern daß sie auf eine unveränderliche Weise in Ideen ausspricht, was der wahre Kunstsinne im Concreten anschaut, und wodurch das ächte Urtheil bestimmt wird.“ (V, 361)<sup>20</sup>. Dazu ist aber erforderlich, daß die Philosophie der Kunst als ein

<sup>20</sup> Die Rechtfertigung der philosophischen Befassung mit Kunst ist mithin bei Schelling eine andere als bei Hegel. Philosophie der Kunst ist bei Hegel möglich, weil Kunst „nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung ein Vergangenes ist“, weil andererseits Philosophie erst jetzt dieser

höchsten Bestimmung vollauf Genüge tun kann, die einzig angemessene Offenbarung der göttlichen Idee geworden ist. Schelling fordert die philosophische Erkenntnis der Kunst, weil Kunst nur durch Philosophie *begriffen* werden kann, und begriffen muß sie werden, weil sie umgekehrt der Phi-

„wissenschaftliches Ganzes“, „allgemein gültig und in strenger Form“ aufgestellt und auf absolute Prinzipien gegründet sei. (V, 362). —

Philosophie der Kunst hat zum Ziel, die metaphysische, ontologische Tiefe der Kunst zu erfassen, Kunst in ihrer Bezogenheit auf die Existenz und den Logos des Seienden zu erkennen. Deshalb ist ihre Aufgabe „zunächst nicht, die Kunst *als* Kunst“, sondern „das Universum in der Gestalt der Kunst“ zu „construiren“. (V, 368) „Die Kunst construiren heißt, ihre Stellung im Universum bestimmen.“ (V, 373)

Die Tiefe der Kunst ist es, den Logos, das Essentielle, Ideelle des Realen darzustellen durch Teilhabe an den realitätsbegründenden Kräften der *natura naturans*, so zwar, daß sie diese mit dem Geiste identifiziert.

Gleichsetzung des Idealen und Realen, des Geistes und der Natur, der Essenz und der Existenz macht Kunst fähig zur Offenbarung des Göttlichen, der absoluten Identität. Und umgekehrt, diese Gleichsetzung, diese Offenbarungsfähigkeit haben ihren Grund im göttlichen Ursprung der Kunst. „*Die unmittelbare Ursache aller Kunst ist Gott*. — Denn Gott ist durch seine absolute Identität der Quell aller Ineinsbildung des Realen und Idealen, worauf alle Kunst beruht.“ „Durch die Kunst wird die göttliche Schöpfung objektiv dargestellt, denn diese beruht auf derselben Einbildung der unendlichen Idealität ins Reale, auf welcher auch jene beruht. Das treffliche deutsche Wort Einbildungskraft bedeutet eigentlich die Kraft der *Ineinsbildung*, auf welcher in der That alle Schöpfung beruht. Sie ist die Kraft, wodurch ein Ideales zugleich ein Reales, die Seele Leib ist, die Kraft der Individuation, welche die eigentlich schöpferische ist.“ (V, 386)

Gott ist Schöpfer. Schöpfung ist Realitätssetzung. Gott allein ist Ursprung seiner Realität. „Das Absolute oder Gott ist dasjenige, in Ansehung dessen das Seyn oder die Realität *unmittelbar*, d. h. kraft des bloßen Gesetzes der Identität aus der Idee folgt, oder: Gott ist die unmittelbare Affirmation von sich selbst.“ So lautet, als Wiederaufnahme des ontologischen Gottesbeweises, der erste, prinzipiellste Paragraph der Philosophie der Kunst. (V, 373) Das „*Realseyn*“ Gottes ist die ewige Natur: „Das unendliche Affirmirtseyne Gottes im All, oder die Einbildung seiner unendlichen Idealität in die Realität als solche, ist die ewige Natur.“ (V, 377)

Die Natur in Gott ist Bürge für die Göttlichkeit der Natur, für den innigen Zusammenhang von Schöpfung und Schöpfer, für die Möglichkeit der Identifizierung von Geist und Natur, dem Zentralthema Schellings. Deshalb ist ihm

Philosophie den Wahrheitsbeweis erbringt. Bei Hegel wird die Wahrheit der Kunst durch die höhere der Philosophie geret-

tet, bei Schelling sind Philosophie und Kunst wechselseitig aufeinander bezogen, Wahrheit ist das beiden Gemeinsame.

„die Überzeugung von einer wirklichen Einheit Gottes und der Natur, kraft der sie nicht bloß als ein Fehlerhaftes oder Hervorgebrachtes, sondern auf eine eigentlichere und persönliche Weise zu ihm gehört, der wahre Vollendungspunkt menschlicher Wissenschaft.“ (Plitt. II, 249)

„Gott als die unendliche Affirmation von sich selbst *begreift* sich selbst als unendlich Affirmirendes, als unendlich Affirmirtes und als Indifferenz davon.“ (V, 374) Dies Verhältnis wiederholt sich in allen Bereichen des Universums: in der ewigen Natur, in der erscheinenden Natur. „Auch in der erscheinenden Natur sind jene Folgen der unendlichen Affirmation ins Unendliche nachzuweisen; nur sind sie hier nicht ineinander, wie im absoluten All, sondern gesondert und außereinander.“ (V, 378) In solchem Außereinander erscheinen diese Einheiten als *Potenzen*. Hier stoßen wir auf jene Kräfte, die, als naturkonstitutive, auch die ontologische Dimension der Kunst begründen. Schelling erläutert sie im folgenden: „Wir bezeichnen die Einheiten oder die besonderen Folgen der Affirmation Gottes, sofern sie im realen oder idealen All wiederkehren, durch Potenzen. Die erste Potenz der Natur ist die Materie, sofern sie mit dem Übergewicht des Affirmirtseyns oder unter der Form der Einbildung der Idealität in die Realität gesetzt ist. Die andere Potenz ist das Licht als die alle Realität in sich auflösende Idealität. Das Wesen der Natur als Natur kann aber einzig durch die dritte Potenz dargestellt werden, welche das gleicherweise Affirmirende des Realen oder der Materie und des Idealen oder des Lichts ist, und eben dadurch beide gleichsetzt. Das Wesen der Materie = Seyn, des Lichts = Thätigkeit. In der dritten Potenz müssen also Thätigkeit und Seyn verbunden und indifferent seyn. Die Materie, nicht an sich, sondern der körperlichen Erscheinung nach betrachtet, ist nicht Substanz, sondern bloß Accidens (Form), dem das Wesen oder das Allgemeine im Licht gegenübersteht. In der dritten Potenz integrieren sich beide, es entsteht ein Indifferentes, in dem Wesen und Form ein und dasselbe, das Wesen von der Form, die Form von dem Wesen unzertrennlich ist. Ein solches ist Organismus, weil sein Wesen als Organismus von dem Bestehen der Form unzertrennlich ist, weil in ihm ferner das Seyn unmittelbar auch Thätigkeit, das Affirmierte dem Affirmirenden absolut gleich ist. Keine dieser Formen insbesondere, noch eben deshalb auch die Natur in den Geschiedenheiten dieser Formen ist eine vollkommene Offenbarung des Göttlichen. Denn nicht der besonderen Folge seiner Affirmation ist Gott gleich, sondern der Allheit dieser Folgen, sofern sie reine Position, als Allheit zugleich absolute Identität ist. Nur also inwiefern die Natur sich selbst wieder in Totalität und absolute Einheit der Formen verklärte — nur insofern wäre sie ein Spiegel der göttlichen. Jenes aber ist nur in der Vernunft der Fall.“ (V, 379)

Vermählung von Vernunft und Natur ist Kunst. Nur insofern Natur in Vernunft aufgehoben werden kann, ist sie Quellgrund der Kunst, der sinnlichen

Darstellung des Absoluten. Nur insofern Kunst auf Natur bezogen ist, teilhat an deren Realität und organischer Geschlossenheit, ist sie Kunst:

„Der ist noch sehr weit zurück, dem die Kunst nicht als ein geschlossenes, organisches und ebenso in allen seinen Theilen nothwendiges Ganzes erschienen ist, als es die Natur ist. Fühlen wir uns unaufhaltsam gedrungen, das innere Wesen der Natur zu schauen, und jenen fruchtbaren Quell zu ergründen, der so viele große Erscheinungen mit ewiger Gleichförmigkeit und Gesetzmäßigkeit aus sich herausschüttet, wie viel mehr muß es uns interessiren, den Organismus der Kunst zu durchdringen, in der aus der absoluten Freiheit sich die höchste Einheit und Gesetzmäßigkeit herstellt, die uns die Wunder unseres eigenen Geistes weit unmittelbarer als die Natur erkennen läßt. Interessirt es uns, den Bau, die innere Anlage, die Beziehungen und Verwickelungen eines Gewächses oder eines organischen Wesens überhaupt so weit wie möglich zu verfolgen, wie viel mehr müßte es uns reizen, dieselben Verwickelungen und Beziehungen in den noch viel höher organisirten und in sich selbst verschlungeneren Gewächsen zu erkennen, die man Kunstwerke nennt.“ (V, 357/358)

Der Organismus der Kunst, das System der Künste wird in Verbindung gebracht mit dem Ganzen der Natur, das Kunstwerk mit dem organischen, lebendigen Naturprodukt. Dadurch allein wird der notwendige Zusammenhang der Künste und das Kunstwerk als geschlossenes Ganzes erfaßbar, so zwar, daß es ein Prinzip ist, das beides begründet. Dies Zugrundeliegende sind die *ontischen Konstitutionsprinzipien der Natur*.

Philosophie der Kunst ist „Konstruktion“ des Kunstwerks und des Zusammenhangs der Künste auf dem Boden einer zugleich transzendentalen und ontologischen Metaphysik. Die wechselseitige Bestimmung von Geist und Natur ist das Auszeichnende der Metaphysik Schellings. Sie macht es in einzigartiger Weise möglich, Kunst zugleich als freies geistiges Werk und als Nachahmung der Natur und Teilhabe an ihren schöpferischen Kräften zu erfassen<sup>21</sup>.

Schellings „Realidealismus“ findet seine Erfüllung im Begreifen der Kunst. Innerhalb des Systems der Künste ist es nun aber die *bildende Kunst*, die in besonders entschiedener Weise die Gleichsetzung des Idealen und Realen vollzieht. In der geistigen Welt ist Philosophie das Ideale, Kunst das Reale. In der Kunst wiederholt sich diese Aufspaltung: Die ideale Domäne nimmt die Lite-

<sup>21</sup> In seinem Aufsatz „Fragen kunstgeschichtlicher Interpretation“ wies Herbert von Einem hin auf die Bedeutung des Wechselverhältnisses von Nachbildungstrieb und Selbstbewußtsein für die Kunst und ihre Geschichte. (Studium generale. 5. Jg. Heft 2. März 1952. 100, 101, 105.) Schellings Philosophie zeigt den unauflöselichen Zusammenhang von Nachahmung, d. h.

Gegenstandsbezogenheit des Geistes und Selbstbewußtsein. Selbstbewußtsein ist nichts anderes als das Zu-sich-selbst-kommen des Geistes aus der Welt und deshalb immer an sie verwiesen. Schellings Philosophie zielt also schon im Bereich der Bewußtseinskonstitution ab auf die Erkenntnis der Kunst.

ratur ein, die reale die bildende Kunst. Als die ideellere Erscheinungsform ist Literatur die höhere Potenz der bildenden Kunst, näher der Vernunft und dem Absoluten. Aber nur in der bildenden Kunst ist Reales als Reales in das Ideale gesetzt und mit ihm identifiziert, in ihr nur wird Natur als Natur mit dem Geiste versöhnt. „Die bildende Kunst steht als ein thätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden. Ja, da sie das Verhältniß zu der Seele mit jeder andern Kunst und namentlich der Poesie gemein hat, so bleibt die, wodurch sie mit der Natur verbunden und eine dieser ähnliche hervorbringende Kraft seyn soll, als die ihr allein eigenthümliche zurück.“ (Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur; VII, 292) Nur in der Philosophie der bildenden Kunst kann sich Schellings Bemühen um eine Vereinigung von Natur- und Geistmetaphysik erfüllen. Sie ist das Herzstück seiner Kunstphilosophie.

\*

„Die Schönheit, kann man sagen, ist überall gesetzt, wo Licht und Materie, Ideales und Reales sich berühren. Die Schönheit ist weder bloß das Allgemeine oder Ideale noch das bloß Reale, also ist sie nur die vollkommene Durchdringung oder Ineinsbildung beider. Schönheit ist da gesetzt, wo das Besondere (Reale) seinem Begriff so angemessen ist, daß dieser selbst, als Unendliches, eintritt in das Endliche und in concreto angeschaut wird. Hierdurch wird das Reale, in dem er (der Begriff) erscheint, dem Urbild, der Idee wahrhaft ähnlich und gleich, wo eben dieses Allgemeine und Besondere in absoluter Identität ist. Das Rationale wird als Rationales zugleich ein Erscheinendes, Sinnliches.“ (V, 382)

Mit dieser Definition der Schönheit sind zugleich die Kategorien zur philosophischen Konstruktion der bildenden Kunst benannt: Licht und Materie als die ontischen Konstituenten der Natur, Ineinssetzung von Endlichem und Unendlichem als Vermählung von Materie und Geist.

Die Reihe der bildenden Künste beginnt mit der *Musik*. Sie ist die Kunstform, „in welcher die reale Einheit rein als solche zur Potenz wird.“ (V, 491) Die erste Potenz der Natur ist die Materie. Materie ist Schöpfung des göttlichen Geistes und deshalb selbst geisthaft, das heißt dynamisch. Diese Dynamik des Realen, das Eigentliche, Ursprüngliche also, ist der Seinsgrund der Musik. Musik stellt die ursprüngliche Bewegung der natura naturans dar, die der des absoluten Ich analog ist. So wird sie zum Fundament aller anderen Künste. Ihre bestimmende Gestaltungsform, die „Musik in der Musik“, ist der Rhythmus. Er wird maßgebend für die zeitliche Struktur aller Künste, denn er ist die „Verwandlung des Zufälligen der Succession in Nothwendigkeit, wodurch das Ganze nicht mehr der Zeit unterworfen ist, sondern sie *in sich selbst* hat.“ (V, 493)

„Die Formen der Musik sind Formen der ewigen Dinge, inwiefern sie von der realen Seite betrachtet werden.“ (V, 501) Erst mit dem Licht ist die ideale Dimension der Natur erreicht. Es ist „das in die Natur scheinende Ideale. Die Idee selbst ist das Licht, aber *absolutes* Licht. In dem erscheinenden Licht erscheint sie als Ideales, als Licht, aber nur als relatives Licht. Das absolute Licht, das Licht als wahrhaft absolute Auflösung der Differenz in die Identität, würde selbst gar nicht als Erscheinung in die Sphäre der Objektivität fallen. Nur als relativ-Ideales und demnach in seiner Entgegensetzung zugleich und relativer Einheit mit dem Körper kann es *als* Licht *erscheinen*.“ (507, 509)

Das Licht bedarf also des Körpers, der „Nicht-Licht“ ist. Denn Licht als Licht ist unsichtbar, erscheint selbst nur als Offenbarung des anderen, Körperhaften<sup>22</sup>. Die ideale Einheit in ihrer Relativität erscheint innerhalb der Natur durch den Gegensatz des Lichts und Nicht-Lichts. Aber eben desselben bedient sich die *Malerei* zum Mittel ihrer Darstellung. Denn „Licht mit Nicht-Licht verbunden ist Farbe“. (509)

„Malerei stellt das Besondere“ — die Körper — „im Allgemeinen oder in der Identität dar“ — das heißt in ihrer Verbundenheit durch das Licht und die Farben. „Nun kann sich aber das Besondere vom Allgemeinen überhaupt nur durch Begrenzung oder Negation unterscheiden. Aber eben Begrenzung der Identität ist, was wir Umriss, Gestalt nennen“, und so ist die Malerei „die erste Kunstform, welche Gestalten darstellt“. (518) Dasselbe Verhältniß des Besonderen zum Allgemeinen, das den Körper zum Licht durch die Farbe vermittelt, setzt die einzelne Gestalt durch den Umriss zum Raum in Bezug. Gleichwohl sind diese besonderen Formen der Einheit: Zeichnung, Helldunkel und Kolorit von verschiedener Wertigkeit.

„Die *Zeichnung* ist innerhalb der Malerei als der idealen Kunst die *reale* Form“, die erste Einfassung der Identität in die Besonderheit. Diese Besonderheit wieder in die Identität zu verschmelzen und als Differenz aufzuheben, ist die eigentliche Kunst des Helldunkels, welches demnach die „Malerei in der Malerei“ ist. Helldunkel ist ja nichts anderes als das allgemeine Verhältniß des Lichts zum Nicht-Licht, des Idealen zum Realen der Natur, welches das ontische Fundament der Malerei ist.

„Allein da alle Kunstformen als solche nur besondere sind, und ihr Bestreben seyn muß, in der besonderen Form absolute Kunst zu seyn, so ist leicht einzu-

<sup>22</sup> Hierzu und zum gesamten ontologischen Aufbau vgl. die Realontologie von Hedwig Conrad-Martius, die in entscheidenden Punkten mit der Konzeption Schellings übereinstimmt. (Hedwig Conrad-Martius: Realontologie. Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische For-

schung VI, Halle 1923, 159—333. — Farben. Festschrift für Edmund Husserl. Ergänzungsband zum Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung. Halle 1929, 339—370. — Das Sein. München 1957.)

sehen, daß die Malerei, wenn sie auch als besondere Form alle Forderungen erfüllte, ohne denen der allgemeinen Kunst zu genügen, durchaus mangelhaft seyn würde. Die bildende Kunst überhaupt ist im Ganzen der realen Einheit untergeordnet; die reale Form ist also die erste Forderung an bildende Kunst; wie z. B. der Rhythmus an die Musik. Die Zeichnung ist der Rhythmus der Malerei.“ (520) Damit ist zugleich der realitäts-, weil grenzsetzende wie der zeitliche Charakter der Zeichnung<sup>23</sup> und der Formkomposition im Großen ausgesprochen. Realität kann nur durch die Gestalt dargestellt werden. Diese Gestalt hat immer schon einen Bezug zur Zeit und nur insofern die Zeichnung als rhythmische ein in sich selbst geschlossenes Ganzes fügt, kann sie die Zeit in das Bild selbst versammeln und gegen den Fluß der empirisch verfließenden Zeit abschirmen.

„Die ganz ideale Form der Malerei ist das *Helldunkel*. Damit ergreift die Kunst den ganzen Schein des Körperlichen, und stellt ihn, abgehoben von dem Stoffe, als Schein und für sich dar.“ (531) Das Helldunkel hat zwar plastisierende Wirkung: es „macht den Körper als Körper erscheinen, weil Licht und Schatten uns von der Dichtigkeit belehrt“. (531) Doch geht es weit über diese Wirkung hinaus. Es ist vielmehr „der eigentlich magische Theil der Malerei, indem es den Schein aufs höchste treibt“. „Die Dinge, als besondere, können im Gegensatz der absoluten Idealität nur als Negationen erscheinen. Der Zauber der Malerei besteht aber darin, die Negation als Realität, Dunkel als hell, und dagegen die Realität in der Negation, das Helle als dunkel erscheinen und durch die Unendlichkeit der Abstufungen das eine so in das andere übergehen zu lassen, daß sie in der Wirkung unterscheidbar bleiben, ohne in sich selbst unterschieden zu seyn.“ (533) Die Idealität, das Identische, Ganze, der Grund muß dunkel bleiben, damit die Einzeldinge hell erscheinen können. „Diese identische und nur in sich selbst sich abstufende Masse verleiht dem Ganzen den Ausdruck tiefer Ruhe, und setzt das Auge, wie den inneren Sinn, welchen weder das Licht allein noch das Dunkel allein befriedigt, in jenen Zustand der aus der Differenz hergestellten Indifferenz, welcher die eigentlichste und wahrste Wirkung aller Kunst seyn muß.“ (534)

„Das Licht ist in dem Helldunkel noch immer das bloß Beleuchtende des Körpers, und macht bloß die Wirkung des Körpers, ohne er selbst wahrhaft zu seyn. Die dritte Form ist also“, wie immer, so auch hier diejenige, welche die Synthesis schafft, „das Licht verkörpert, Licht und Körper also als wahrhaft eins darstellt. Diese Form ist das *Colorit*“. (539) In der Farbigkeit vermählt sich das Licht mit dem Körper. Hier erst, im organismischen Wesen der Farbe, erfüllt die Malerei ihre höchste Aufgabe der Identifizierung des Idealen und Realen.

<sup>23</sup> Vgl. hierzu Biemel, a. a. O. 54, 88.

„Das Licht ist der positive Pol der Schönheit und ein Ausfluß der ewigen Schönheit in der Natur. 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. Die Dinge, sofern sie der Nacht oder Schwere eignen, haben ein dreifaches Verhältniß zum Licht. Das erste, daß sie sich rein als Negationen von dem Licht abschneiden und als solche sich in ihm darstellen. Dieses ist der allgemeine *Umriss*. Das andere, daß aus der Wirkung und Gegenwirkung von Licht und Schatten selbst der höhere *Schein der Körperlichkeit* producirt werde. Das dritte Verhältniß ist das der absoluten Indifferentiierung der Materie und des Lichts, wo aber deßwegen in dem Stoff sich die *höchste Schönheit* entzündet, und das Unsterbliche sich ganz in das Sterbliche faßt. Diesen drei Verhältnissen entsprechen die drei nothwendigen Formen der Kunst, welche die Dinge nur im Licht und durch das Licht darstellt, die Zeichnung, welche nur die Negation, den Umriss bezeichnet, wodurch das Ding sich als Besonderes abhebt, das Helldunkel, welches den Körper als solchen dennoch im Licht und demnach in der Identität zeigt, und endlich das Colorit, welches in seiner höchsten Vollendung die Materie nicht nur oberflächlich, sondern ganz bis ins Innerste, in Licht, und das Licht in Materie verwandelt.“ (541/542).

Tiefer und klarer kann das Verhältnis der Gestaltungsmittel der Malerei nicht definiert werden.

Die Philosophie der Kunst fundiert die *Gestaltungsmittel* auf die ontischen Konstitutionsprinzipien. Auf dieselben Seinsprinzipien bezieht sie auch die *dargestellten Gegenstände* und weist damit hin auf die Aufgabe, Inhalt und Form des Kunstwerks aus *einer* Quelle zu erfassen.

„Die Malerei ist die erste Kunst, welche Gestalten und demnach auch wahre Gegenstände hat. Die Musik in ihrer höchsten Bedeutung drückt nur das Werden der Dinge, die ewige Einbildung der Einheit in die Vielheit aus. Die Malerei stellt schon gewordene Dinge dar. Eben deßhalb muß bei ihr vorzüglich von den Gegenständen die Rede seyn, denn der Gegenstand bezeichnet hier auch zugleich die Stufe der Kunst selbst.“

„Alle Stufen lassen sich nach dem verschiedenen Verhältniß des Lichts zu den körperlichen Dingen bestimmen. Es gibt drei entgegengesetzte Kategorien oder Bestimmungen des Lichts in bezug auf die Dinge. Es ist äußerlich, unbeweglich, unorganisch, oder es ist innerlich, beweglich, organisch. Zwischen diesen beiden Extremen liegen alle möglichen Verhältnisse des Lichts.“ (542)

Alle Darstellungsbereiche aber verweisen symbolisch auf ein Höheres, die menschliche Gestalt, die „der letzte und vollkommenste Gegenstand der malerischen Darstellung ist“. (546)

Den Menschen als „Inbegriff der Welt“, als „Wahrheit der Natur“ zu erkennen, die Welt „sowohl in ihrer *Bedingung für* als in ihrer *Bedingtheit durch*

den Menschen<sup>24</sup> zur Darstellung zu bringen ist die Aufgabe der Metaphysik Schellings. Dem dient ihre Vereinigung des transzendentalen und ontologischen Aspekts. Die Welthaftigkeit des Menschen ist Bedingung der Kunst und zugleich Bedingung für den allegorischen und symbolischen Charakter ihrer Werke. Kunst ist deshalb allegorisch, weil Natur selbst allegorisch ist und in allen Erscheinungsformen hinweist auf ihre eigentliche Erfüllung im Menschen<sup>25</sup>. Der Sinn der Kunst ist es, diese Verbundenheit von Mensch und Welt, die kosmische Weite des Menschen und die menschliche Bedeutsamkeit der Welt, diesen übergreifenden Zusammenhang der göttlichen Schöpfung zur Darstellung zu bringen.

Im Vergleich zur Malerei ist der *Plastik* „eine größere Gewalt der Wirklichkeit“ eigen. (558) Sie stellt ihre Ideen durch reale körperliche Gegenstände dar, sie gibt „in der realen Form zugleich das Wesen und das Ideale der Dinge, demnach überhaupt die höchste Indifferenz des Wesens und der Form“. (570) Malerei stellt nur das Ideale, das Eidos, das wesenhafte Aussehen der Gegenstände dar, Musik ihre reine innere Bewegungsform. Musik ist die anorgische Kunst, Malerei die organische, „denn sie drückt in der höchsten Stufe die Identität der Materie und des Lichts aus“. (570) Plastik aber stellt das Ideale und Reale in solcher Indifferenz dar, „daß weder das Reale das Ideale noch das Ideale das Reale bedeutet, sondern beide absolut eins sind“. Deshalb ist sie „ihrem Wesen nach symbolisch, Ausdruck der Vernunft“. (571) Es ist also gerade die Realitätsbezogenheit der Vernunft, der untrennbare Zusammenhang des Geistes und der Materie, Gottes und der Natur — das Grundthema der Schellingschen Metaphysik in ihrer Abwehrstellung gegen einen spiritualistischen Geist- und Gottesbegriff — die zu dieser Bewertung der Plastik führt, keineswegs nur die klassizistische Blickrichtung. Es ist die Konsequenz einer Metaphysik, die Kunst als wirklichkeitsbeladen erkennt und ihren „Schein“ als das Aufleuchten der Idee in der realen, materiellen Wirklichkeit.

„Die Plastik für sich allein faßt alle andern Kunstformen als besondere in sich, oder: sie ist in sich selbst wieder und in abgesonderten Formen Musik, Malerei und Plastik.“ (571) Nach der Schellingschen Konzeption eines notwendigen, ineinandergreifenden Zusammenhangs der Künste faßt jede Kunst die anderen in sich, Musik und Malerei aber nur als besondere Momente in der einen Kunstform: in der Musik „ist der Rhythmus die Musik, die Harmonie die Malerei, die Melodie der plastische Antheil“, in der Malerei ist die Zeichnung musikalisch, rhythmisch, das Helldunkel malerisch, das Kolorit, als Identifizierung von Licht und Materie plastisch. Plastik aber stellt diese Einheiten als getrennte Kunstformen vor und auch dies ist begründet in ihrer ein-

<sup>24</sup> Rudolf Hablützel: *Dialektik und Einbildungskraft. F. W. J. Schellings Lehre von der menschlichen Erkenntnis*. Basel 1954, 1.

<sup>25</sup> Vgl. Hans Sedlmayr: *Idee einer kritischen Symbolik. Umanesimo e Simbolismo*. Padova 1958. 75—82.

dringlichen Wirklichkeitsverbundenheit. Erst die Plastik hat es mit der realen, substanziellen Materie zu tun. Erst hier können demnach die Potenzen der Natur, Schwere (Realität), Licht (Idealität) und deren Indifferenz und Versöhnung auseinandertreten und zum Fundament besonderer Künste werden.

„Die anorgische Kunstform oder die Musik in der Plastik ist die *Architektur*.“ (572) So findet die alte, tiefe Einsicht in den Zusammenhang von Musik und Architektur in der Logik des Systems seinen Platz. Das Mathematische, Quantitative ist beiden Grundlage harmonischer Proportion. Aber dies ist eine Folge ihrer Gründung auf der anorganischen Materie. Da in der Plastik jedoch schon das Organische erreicht, ja schon in die Vernunft emporgehoben ist, ist Architektur als ein „Zurückstreben zum Anorganischen“ aufzufassen. Dies Zurückstreben geschieht nach demselben Gesetz, nach dem im Naturreich der Organismus wieder Anorganisches produziert, nämlich durch den Bildungstrieb der Tiere, der überall auf die Identität des Produkts und des Produzierenden hindrängt. Wie die Natur als ursprünglich organische die anorganische nur als ihr Äußeres aus sich herausstellt, so gilt auch im Bereich der Kunst, „daß das Organische das Anorganische überall nur in der Identität oder in der Beziehung auf sich selbst producirt“, daß also „Plastik, inwiefern sie im Anorganischen producirt, etwa Äußeres in der *Beziehung* auf den Menschen und sein Bedürfnis stehendes, und doch sowohl von ihm Unabhängiges als an sich Schönes produciren muß,“ (574) womit zugleich das Nutzhafte und das Symbolische der Architektur deduziert ist.

Die Zahl ist der „ursprünglichste Schematismus, wo das Geformte, Besondere durch die Form oder das Allgemeine selbst symbolisiert wird“. Aber nur „in den tieferen Sphären der Kunst wie der Natur herrschen arithmetische und geometrische Verhältnisse. Auf den höheren Stufen der Natur, sowie der Kunst, wo sie wahrhaft symbolisch wird, wirft sie jene Schranken einer bloß endlichen Gesetzmäßigkeit ab; es tritt die höhere ein, die für den Verstand irrational ist, und nur von der Vernunft gefaßt und begriffen wird“. (576) Architektur als freie und schöne Kunst muß über der Abhängigkeit von geometrischem Regemaß stehen. „Als freie und schöne Kunst kann Architektur nur erscheinen, inwiefern sie Ausdruck von Ideen, Bild des Universums und des Absoluten wird. Aber reales Bild des Absoluten und demnach unmittelbarer Ausdruck der Ideen ist überall nur die organische Gestalt in ihrer Vollkommenheit.“ (577) Musik stellt das Universum „in den Formen der ersten und reinsten Bewegung, abgesondert von dem Stoffe“ dar. Aber Architektur, eingeformt in die substanzielle, anorganische Materie und somit „concrete Musik“ muß ebendeshalb als Kunst die anorganische Sphäre in die organische transzendieren. Denn „die organische Gestalt hat ein unmittelbares Verhältnis zur Vernunft, sie ist ihre nächste Erscheinung und selbst nur die real-angeschaute Vernunft. Zum Anorganischen hat die Vernunft nur ein mittelbares Verhältnis, nämlich durch

den Organismus, der ihr unmittelbarer Leib ist“. (577) Aufgabe der Architektur also ist das Organischwerden und dies gelingt ihr durch Rückbeziehung auf sich selbst.

„Nämlich, solange Architektur dem bloßen Bedürfnis fröhnt und nur nützlich ist, ist sie auch *nur* dieses und kann nicht zugleich schön seyn. Dieß wird sie nur, wenn sie davon unabhängig wird, und weil sie dieß doch nicht absolut seyn kann, indem sie durch ihre letzte Beziehung immer wieder an das Bedürfnis grenzt, so wird sie schön nur, indem sie zugleich von *sich selbst* unabhängig, gleichsam die *Potenz* und die freie Nachahmung *von sich selbst* wird. Alsdann, indem sie mit dem Schein zugleich die Realität und den Nutzen erreicht, ohne sie doch *als* Nutzen und als Realität zu beabsichtigen, wird sie freie und unabhängige Kunst, und indem sie das schon mit dem Zweckbegriff verbundene Objekt, also den Zweckbegriff selbst mit dem Objekt zugleich zum Gegenstand macht, ist dieses *für sie* als höhere Kunst eine objektive Identität des Subjektiven und Objektiven, des Begriffs und des Dings, und demnach etwas, das *an sich* Realität hat.“ (578/579) Architektur als schöne Kunst muß also „von sich selbst als Kunst des Bedürfnisses die Potenz seyn, oder sich selbst als solche zur Form, zum Leib nehmen, um eine unabhängige Kunst zu seyn“. (579)<sup>26</sup> Durch solche Selbstnachahmung wird das Zweckhafte distanziert und objektiviert und eine darstellungsmäßige Identität von Zweck und Gegenstand erreicht. Solche Identität aber ist die des Organismus, der seinen Begriff als telos, Selbstzweck in sich selbst trägt. Indem Architektur als Kunst „die Zweckmäßigkeit, die in ihr ist, als eine objektive Zweckmäßigkeit, d. h. als eine objektive Identität des Begriffs und des Dings, des Subjektiven und Objektiven“ durch Objektivierung in der Selbstnachahmung darstellt, wird sie „Allegorie“ des Organischen, dessen also, das Identität von Zweck (Begriff) und Ding, Subjektivem und Objektivem *ist*. Und so kann und muß Architektur „den Organismus als das Wesen des Anorgischen, die organischen Formen als präformiert im Anorgischen, das Anorgische als Allegorie des Organischen“ darstellen. (581) Damit ergibt sich als weitere Bestimmung: „Die Architektur hat vorzugsweise den Pflanzenorganismus zum Vorbild“ (583), denn die Pflanze ist, als nicht der freien Bewegung fähige, erst die „Allegorie“ zum selbstmächtigen Organismus und hat andererseits die größte Ähnlichkeit zum menschlichen Organismus. (583) „Die Allegorie des höheren Organischen findet sich theils in der Symmetrie des Ganzen, theils in der Vollendung des Einzelnen und des Ganzen nach oben und unten, wodurch es eine in sich beschlossene Welt wird.“ (587) Die Symmetrie der Architektur aber wird „zur vollkommensten Coincidenz mit dem Bau des menschlichen Leibs so gefordert, daß die Linie, welche die beiden symmetrischen Hälften scheidet, nicht hori-

<sup>26</sup> Vgl. hierzu weiterführend Hermann Bauer: Architektur als Kunst.

zontal, sondern perpendikular von oben nach unten gehe.“ (588) So verläuft sie zwar auch im tierischen Organismus, aber sie kommt im menschlichen Leib durch dessen Auftragen viel betonter zur Geltung. Dieses Auftragen verbindet den menschlichen Leib stärker mit der Pflanze als mit dem Tier, sodaß im Architekturorganismus das Pflanzenhafte als Allegorie für den menschlichen Leib steht.

Als Musik der Plastik hat Architektur wieder einen rhythmischen, harmonischen und melodischen Teil, die sich in den drei Säulenordnungen darstellen. Schelling nimmt hierzu Vitruvianische Bestimmungen auf<sup>27</sup>.

Das *Relief* ist die Malerei in der Plastik und damit die ideale Kunstform: „denn das Basrelief stellt seine Gegenstände einerseits zwar auf körperliche Weise, andererseits doch nach dem Schein vor, und bedarf wie die Malerei des Grundes oder der Zugabe des Raums“. (599) Plastik im wahren Sinne ist nur „die *Sculptur*, sofern sie ihre Ideen durch organische und von allen Seiten unabhängige, also absolute Gegenstände darstellt“. (602) Als die unmittelbare Erscheinung der Vernunft drückt sie ihre Ideen vorzugsweise durch die menschliche Gestalt aus<sup>28</sup>. Denn das „Wesen der Materie“ ist Vernunft, „und als ihr unmittelbarstes reales Abbild der vollkommenste Organismus, und weil dieser nur in der menschlichen Gestalt existiert, menschliche Gestalt“. (602) Im menschlichen Organismus erst ist das Individuelle erreicht. „Reelle“ Nachahmung, das heißt solche in der substanziellen Materie, hat nur dann Sinn, wenn damit das Allgemeine des Anorganischen in die echte Individualität erhoben wird, ansonsten sich die Nachahmung nur die unnütze Mühe geben würde, „das, was sie ohne Kunst durch die Natur ebenso vollkommen besitzt, durch Kunst in einem zweiten Abdruck zu besitzen“. (602) Die Skulptur ist die höchste der bildenden Künste, weil sie die menschliche Gestalt real nachbilden kann. Die menschliche Gestalt ist der höchste Gegenstand der bildenden Kunst. Sie allein ist der angemessene Ausdruck der Vernunft. Sie ist individuell und universell zugleich. Sie ist symbolisch. Der Mensch als Inbegriff der Welt steht in universeller Sympathie zur ganzen Wirklichkeit. Die menschliche Gestalt ist Ausdruck dieser kosmischen Bezüge, sie ist Mikrokosmos. Mit Entschiedenheit greift Schelling diese alte Erkenntnis auf. (604—609) Erst in seiner Metaphysik aber wird sie gerechtfertigt: eben durch die oft benannte Verschmelzung transzendentaler und ontologischer Bestimmungen, mittels de-

<sup>27</sup> Die Charakterisierung der Säulenordnungen, etwa der ionischen, die „den wahren Indifferenzpunkt zwischen der noch strengen Art der dorischen Ordnung und der überfließenden Uppigkeit der korinthischen“ bildet (V, 595), entspricht der tatsächlichen Verwendung in der neuzeitlichen Architektur. Die ionische Ordnung

ist die „mittlere“, die „ausgleichende“, die den „Eindruck stiller Harmonie“ hervorruft. Vgl. Erik Forssman: Dorisch, Ionisch, Korinthisch. Stockholm 1961. 74 ff.

<sup>28</sup> Dieser Gedanke in seinem historischen Zusammenhang dargestellt von Bernhard Rupprecht, s. S. 195 ff.

rer die Entsprechung und Ergänzung des welthaften Menschen und der auf den Menschenweisenden Welt zum Bewußtsein gebracht wird.

In den „Allgemeinen Anmerkungen über die bildende Kunst überhaupt“ diskutiert Schelling eine andere mögliche Abfolge der Künste: „Man könnte der von uns statuirten Aufeinanderfolge der drei Grundkünste folgende andere entgegensetzen. Zugegeben, könnte man sagen, und vorausgesetzt, daß die bildende Kunst der realen Einheit entspricht und in ihren Formen gemäß den Formen der letztern construiert werden muß, so wird die Plastik in dem System der Kunst nothwendig der Materie in der Natur entsprechen und die erste Potenz der bildenden Künste bezeichnen. Das An-sich der Kunst kleidet sich hier, wie das An-sich der Natur ganz in Materie und Körper. Durch die zweite Potenz wird die Materie ideal, in der Natur durch das Licht, in der Kunst durch die Malerei. Endlich in der dritten wird die reale und ideale eins: das dem Realen oder der Materie Verbundene oder Eingebildete wird zum Klang oder Laut, in der Kunst zur Musik und zum Gesang. Hier wird also der absolute Erkenntnißakt mehr oder weniger von den Fesseln der Materie befreit, und sie selbst bloß als Accidens setzend, objektiv und als Akt der Einbildung der ewigen Subjektivität in die Objektivität erkennbar. — Hier ist also die umgekehrte Ordnung der von uns angenommenen. Diese andere Ordnung schiene sich noch dadurch zu empfehlen, daß sie den Übergang von der bildenden Kunst zur redenden unmittelbarer und stetiger machen läßt. Die Materie löst sich allmählich ins Ideale auf: — in der Malerei schon ins relativ-Ideale, in dem Licht; in der Musik und dann noch mehr in Rede und Poesie in das wahrhaft Ideale, in die vollkommenste Erscheinung des absoluten Erkenntnißaktes.“ (V, 628/629). Diese Abfolge, von Schelling abgelehnt, wird Hegel in seiner Ästhetik aufgreifen. Sein System der Künste steigt von der Architektur zur Skulptur, von der Skulptur zur Malerei, von der Malerei zur Musik, von der Musik zur Poesie auf. Die Begründung dieser Abfolge ist genau die von Schelling vorgreifend benannte immer vollkommene Erscheinung des absoluten Erkenntnisaktes. Folgerichtig wird bei Hegel<sup>29</sup> die Kunst an Kraft der Wahrheitsenthüllung von der Philosophie übertroffen: „Doch gerade auf dieser höchsten Stufe (der Poesie) steigt nun die Kunst auch über sich selbst hinaus, indem sie das Element versöhnter Versinnlichung des Geistes verläßt und aus der Poesie der Vorstellung in die Prosa des Denkens hinübertritt.“ Schellings Kunstphilosophie ist ontologisch fundiert, ihr ist Kunst nicht spirituelles „Scheinen der Idee“, sondern Versöhnung des Geistes mit der realen Natur, der substanziellen, dinghaften Materie. Sein Zentralproblem ist es, eben diese Materie als solche in ihrer Geistähnlichkeit zu erkennen und in der Kunst dies Identischwerden von Geist und Materie offenbart zu finden. Er wird damit dem Wesen der Kunst, zumal der bildenden, in höherem Maße gerecht als Hegel. Er wahrt die der Kunst eigene Würde, die an Wahrheitsgehalt nicht unterhalb der Philosophie, sondern ebenbürtig neben ihr steht. Für Schelling ist Kunst „das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie, welches immer und fortwährend aufs neue bezeugt, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produciren, und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten“, (III, 627/628) die Identität von Natur und Geist. — Die Befassung mit Schellings Kunstphilosophie läßt sich nicht beirren durch Versicherungen, die idealistische Ästhetik sei „überwunden“. Sie ist getragen von der Überzeugung, daß die hier angesprochenen Probleme, die ontologischen nämlich, niemals sachgerecht weitergeführt worden sind.

Noch einmal, und diesmal auf das ihm vornehmlich wichtige Thema konzentriert, kommt Schelling auf die bildende Kunst zu sprechen, in seiner Abhandlung „Über das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur“. Auf diese Problematik verdichtet sich die Philosophie der Kunst, sie ist die allein

<sup>29</sup> Vorlesungen über die Ästhetik. Jubiläumsausgabe. Bd. XII. 131.

zentrale: die Frage nach der ontologischen, metaphysischen Dimension der Kunst.

Die Phase der Identitätsphilosophie ist jetzt, 1807, überschritten und damit verliert die Methode der genau ineinandergreifenden „Construction“ an Bedeutung. Sie war für die Philosophie der Kunst das Mittel, „den Zusammenhang des ganzen Gebäudes der Kunst in dem Licht einer höheren Nothwendigkeit erscheinen zu lassen“. (VII, 293) Dieser Zusammenhang bleibt bestehen. Jetzt aber tritt in neuer Weise das Phänomen der *Lebendigkeit* der Natur und der Kunst in den Vordergrund der Betrachtung: „Diese ganze Abhandlung weist die Basis der Kunst und also auch der Schönheit in der Lebendigkeit der Natur nach.“ (VII, 321)

„Was ist die Vollkommenheit jedes Dings? Nichts anders denn das schaffende Leben in ihm, seine Kraft dazuseyn.“ (294) Diese Lebendigkeit ist das Mittelglied zwischen der „Schönheit, die im Begriff ist und aus der Seele fließt“ und der „Schönheit der Formen“. (296) „Denn es soll die bildende Kunst eine stumme Dichtkunst seyn; sie soll gleich jener geistige Gedanken, Begriffe, deren Ursprung die Seele ist, aber nicht durch die Sprache, sondern wie die schweigende Natur durch Gestalt, durch Form, durch sinnliche, von ihr unabhängige Werke ausdrücken.“ (292)

Es ist also die Aufgabe, über die Form hinauszugehen. „Wir müssen über die Form hinausgehen, um sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen.“ (299) „Wie können wir jene scheinbar harte Form geistig gleichsam schmelzen, daß die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenfließt, und aus beiden nur Ein Guß wird?“ (292) Das zugrundeliegende Problem ist also immer das gleiche: die Relation des Geistes zur dinglichen, substanziellen Materie. Verstanden, empfunden werden aber kann Materie nur als lebendige, als Organismus, das Anorganische ist unbegreiflich und fremd. Im Organismus — immer wieder kommt Schelling darauf zu sprechen, sind Geist und Materie in eins gesetzt, Begriff und Ding miteinander versöhnt und deshalb muß das Kunstwerk, das solche Versöhnung im Reich der Freiheit wiederholt, organisch sein, Leben in sich tragen.

Dies Leben, das schaffende, werktätige Prinzip der Natur, das als bewußtlose Kraft in das schöpferische Vermögen des Künstlers hineinreicht und dem Kunstwerk erst „jene unergründliche Realität ertheilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint“, (301) dies wirkende Prinzip muß im Kunstwerk aufgefunden werden, soll es unserem Geiste, der des „Lebens Leben“ ist, wahrhaft eigen werden.

Das Leben ist die schaffende Kraft der Natura naturans. Der Künstler, will er dieser Kraft anhangen, muß sich also vom Produkt oder vom Geschöpf entfernen. Dann erhebt er sich zu der schaffenden Kraft — und gerade hier-

durch schwingt er sich in das Reich reiner Begriffe. Indem der Künstler wie die Natur schafft, schafft er auch geistig, denn das schaffende Prinzip der Natura naturans ist, nach den Bestimmungen des „Systems des transzendentalen Idealismus“ nichts anderes als das bewußtlose Analogon des Geistes.

Wie wirkt sich das Leben im Kunstwerk aus? Physisches Leben muß ja dem Werke mangeln. Aber mit solchem Mangel wird nur das in der Tat Nichtseyende beseitigt. Denn das gegenwärtige physische Leben ist unbeständig, dem Tod verfallen. Das Kunstwerk aber ist berufen, die unvergängliche Wahrheit, das über Tod und Verfall Stehende darzustellen. „Wie sollte aber irgend etwas außer dem Wahren wirklich seyn können, und was ist Schönheit, wenn sie nicht das volle mangellose Seyn ist? Welche höhere Absicht könnte demnach auch die Kunst haben, als das in der Natur in der That Seyende darzustellen? oder wie sich vornehmen, die sogenannte wirkliche Natur zu übertreffen, da sie doch stets unter dieser zurückbleiben müßte? Denn gibt sie etwa ihren Werken das sinnlich-wirkliche Leben? Diese Bildsäule athmet nicht, wird von keinem Pulsschlag bewegt, von keinem Blute erwärmt. Beides aber, jenes angebliche Übertreffen und dieses scheinbare Zurückbleiben, zeigt sich als Folge eines und desselben Principis, sobald wir nur die Absicht der Kunst in die Darstellung des wahrhaft Seyenden setzen. Nur auf der Oberfläche sind ihre Werke scheinbar belebt: in der Natur scheint das Leben tiefer zu dringen und sich ganz mit dem Stoff zu vermählen. Belehrt uns aber nicht von der Unwesentlichkeit dieser Verbindung, und daß sie keine innige Verschmelzung sey, der beständige Wechsel der Materie und das allgemeine Loos endlicher Auflösung? Die Kunst stellt also in der bloß oberflächlichen Belebung ihrer Werke in der That nur das Nichtseyende als nichtseyend dar.“ (302) Nur durch solche Übertragung des physischen Lebens in das Phänomenale kann auch die faktische Vergänglichkeit, der physische Tod in der Erscheinung überwunden werden. Was tut Kunst anderes, „als daß sie aufhebt, was unwesentlich ist, die Zeit? Hat ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren vollendeten Schönheit, so dürfen wir sagen, daß es auch nur Einen Augenblick des vollen Daseyns habe. In diesem Augenblick ist es, was es in der ganzen Ewigkeit ist: außer diesem kommt ihm nur ein Werden und Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus: sie läßt es in seinem reinen Seyn, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.“ (402/403)

Gewiß wird mit solchen Sätzen das wirkliche Leben, die faktische, reale Existenz zu gering veranschlagt, — und eben dieser Mangel kommt in Schellings Spätphilosophie zum Bewußtsein. Aber das Problem als solches bleibt bestehen: Kunst deutet hin auf ein Leben, das Tod und Vergänglichkeit überwunden hat. Die Lebensphilosophie wird diese These später bestreiten, um den Preis, daß sie Wahrheit und Wesen auf das faktische Leben, die faktische Ge-

schichte relativiert und sich damit in die unauflöselichen Schwierigkeiten des Historismus verwickelt. —

Das allein unzerstörbar Lebendige in den Dingen ist der Begriff, das Wesen aus der schaffenden Kraft der Natura naturans. Diese ist das Unendliche, Unerschöpfbare, gestaltlos, formlos, Ursprung aller Gestalten und zugleich über alle Gestalt hinausgehend. Die in der Naturphilosophie entwickelte Dialektik zwischen einer unendlichen, expansiven und einer begrenzenden, kontraktiven Kraft kehrt hier wieder. Nur durch sie erscheint das Kunstwerk als ein Lebendiges<sup>30</sup>.

Die Gestalt, die Bestimmtheit der Form, ist das Maß, das das Wesen sich selbst auferlegt. „Denn überall wird das Vermögen eigener Maßgebung als eine Trefflichkeit, ja als eine der höchsten angesehen.“ Sie ist Selbsteinschränkung des Wesens, das im unendlichen Leben entspringt, Konzentration, Beschließung in die Einzelheit und damit Grund alles Charakteristischen in Natur und Kunst. Nicht ohne Härte und Strenge vollzieht sich diese Absonderung vom allgemeinen Leben. „Die Natur, welche in ihrer Vollendung als die höchste Milde erscheint, sehen wir in allem Einzelnen auf Bestimmtheit, ja zuerst und vor allem andern auf Härte, auf Verslossenheit des Lebens hinwirken. Das Leben der Pflanze besteht in stiller Empfänglichkeit; aber in welchen genauen und strengen Umriß ist dieß duldende Leben eingeschlossen?“ (304) Die verschlossene Einzelheit der individuellen Form, das Charakteristische, ist das Fundament, der Träger des Lebens wie der Schönheit. „Charakteristische Schönheit ist daher die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann; das Wesen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt das Charakteristische die noch immer wirksame Grundlage des Schönen.“ (307) Es ist das Feste, Bestimmte, das „Skelett“, das Moment der Endlichkeit am Kunstwerk, auch das Gefäß der einzelnen individuellen Leidenschaft, die in der Kunst nicht fehlen darf, vielmehr der Maßstab der Kraft der Schönheit ist: „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.“ (310)

<sup>30</sup> Wladimir Weidlé hat die Verwandtschaft des Kunstwerks mit der lebendigen Natur wiederentdeckt: „Es besteht eine ausgesprochene Strukturähnlichkeit zwischen dem Kunstwerk einerseits und dem lebendigen Organismus andererseits.“ Deshalb fordert auch er, über den Form- und Gestaltbegriff hinauszugehen. „Das Kunstwerk ist, wie der lebendige Organismus, Gestalt, aber wie er ist es auch etwas

mehr.“ Seine Lebendigkeit zeigt das Kunstwerk nicht als „Gestalt“, sondern durch die in ihm wirkenden, in Spannung gesetzten und zur Versöhnung gebrachten Kontrastmomente, „die uns als gleichzeitig antagonistisch und komplementär erscheinen, wie Systole und Diastole“. (Prolegomena zu einer Biologie der Kunst. Diogenes. Bd. 4. Köln-Berlin 1957. 449 bis 466.)

Das Wesen, Träger des unendlichen Lebens, strebt in Natur und Kunst „zuerst nach der Verwirklichung oder Darstellung seiner selbst im Einzelnen“. (310) Aber es geht über alle solche Vereinzelnung im Partikularen hinaus. Es fordert Unendlichkeit. Einzelheit ist nur Bedingung seines Erscheinens. Das Verhältnis von Wesen und Form wiederholt die Dialektik zwischen unendlicher Produktivität der Natura naturans und endlichem Produkt, zwischen absolutem und empirischem Ich. „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.“ (310)

Aber das Wesen will *innere* Unendlichkeit gewinnen und so öffnet es sich der Seele: „Die Seele ist im Menschen nicht das Princip der Individualität, sondern das, wodurch er sich über alle Selbstheit erhebt, wodurch er der Aufopferung seiner selbst, uneigennütziger Liebe, und der Betrachtung und Erkenntniß des Wesens der Dinge, eben damit der Kunst, fähig wird. Sie ist nicht mehr mit der Materie beschäftigt, noch verkehrt sie unmittelbar mit ihr, sondern nur mit dem Geist, als dem Leben der Dinge. Sie ist keine Eigenschaft, kein Vermögen, oder irgend etwas der Art insbesondere; sie weiß nicht, sondern sie ist die Wissenschaft, sie ist nicht gut, sondern sie ist die Güte, sie ist nicht schön, wie es auch der Körper seyn kann, sondern sie ist die Schönheit selber.“ (312) Sie ist es, die im Tod, im tragischen Geschick die Endlichkeit besiegt: „Jede äußere Gewalt kann auch nur äußere Güter rauben, die Seele nicht erreichen; ein zeitliches Band zerreißen, das ewige einer wahrhaft göttlichen Liebe nicht auflösen. Nicht hart und empfindungslos, oder die Liebe selbst aufgebend, zeigt sie vielmehr diese allein im Schmerz als die das sinnliche Daseyn überdauernde Empfindung, und erhebt sich so über den Trümmern des äußern Lebens oder Glücks in göttlicher Glorie.“ (314)

Der Seele also will das in der unendlichen Lebendigkeit der Natur gegründete Wesen des Kunstwerks sich erschließen. Denn das schaffende Prinzip der Natur ist der Seele nicht fremd: „Jedermann bekennt, daß Größe, Güte und Reinheit der Seele auch ihren sinnlichen Ausdruck haben. Wie ließe sich dieses gedenken, wäre nicht auch das in der Materie thätige Princip schon ein seelenverwandtes und seelenähnliches Wesen?“ (315) Offenbarung der Einheit von Materie und Geist, Natur und Seele, Hinweisung auf das diese Einheit begründende Identische, Absolute: auf Gott, ist Sinn und Ziel der Kunst. Ergreifender als in der begrifflichen Sprache seiner früheren Werke bringt Schelling hier dies noch einmal ins Wort: „Diese Schönheit, welche aus der vollkommenen Durchdringung sittlicher Güte mit sinnlicher Anmuth hervorgeht, ergreift und entzückt uns, wo wir sie finden, mit der Macht eines Wunders. Denn weil sich der Naturgeist sonst überall als von der Seele unabhängig, ja gewissermaßen ihr widerstrebend zeigt, so scheint er hier wie durch eine freiwillige

Übereinstimmung und wie durch das innere Feuer göttlicher Liebe mit der Seele zu verschmelzen; 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 ist.“ (315/316)

### III.

„Jedes Kunstwerk steht um so höher, je mehr es zugleich den Eindruck einer gewissen Nothwendigkeit seiner Existenz erweckt, aber nur der ewige und nothwendige Inhalt hebt auch gewissermaßen die Zufälligkeit des Kunstwerks auf.“

Schelling<sup>31</sup>

Der Stoff der Kunst ist die *Mythologie*. Im zweiten Abschnitt der Philosophie der Kunst wird dieser Stoff aus dem Zusammenhang des Einen und Vielen im Absoluten konstruiert. „Im Absoluten sind alle besonderen Dinge nur dadurch wahrhaft geschieden und wahrhaft eins, daß jedes für sich das Universum, jedes das absolute Ganze ist.“ (V, 389) „Die besonderen Dinge, sofern sie in ihrer Besonderheit absolut, sofern sie also als Besondere zugleich Universa sind, heißen Ideen. Dieselben Ineinsbildungen des Allgemeinen und Besonderen, die an sich selbst betrachtet Ideen, d. h. Bilder des Göttlichen sind, sind real betrachtet Götter.“ (V, 390) Dieser Schematismus vermag jedoch den Göttern keine wahre Lebendigkeit, keine Existenz- und Wirkfähigkeit zu verleihen.

Die Identifizierung des Allgemeinen und Besonderen im Absoluten ermöglicht sich aus der Konzeption des Absoluten als „All“, als systematisches Ganzes. „Die Götter bilden nothwendig unter sich wieder eine Totalität, eine Welt.“ (V, 399). Eben diese Idee einer in ihren besonderen Momenten sich jeweils ins Allgemeine einbildenden, weil systematischen Totalität wird im Fortgang des Schellingschen Denkens der Frage unterzogen, und zwar vom Problem der *Freiheit* her.

In der Frühzeit wurde vom Innesein der Freiheit der Absolutheitsanspruch der Einen Wahrheit in Frage gestellt. Das Identitätssystem hatte die Eine absolute Vernunft in ihrer unantastbaren, notwendigen Gültigkeit befestigt. Eben dadurch wird die Freiheit erneut zum Problem. Sie sprengt das harmonisch in sich ruhende, ausgewogene System der Identität<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Philosophie der Mythologie. (XI, 241/242.)

<sup>32</sup> Vgl. hierzu die Einführung von Horst Fuhrmans zur Einzelausgabe der „Philosophischen Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit“. Düsseldorf 1950; ferner: Hermann Krings: Das

Prinzip der Existenz in Schellings „Weltaltern“. Symposium. Bd. IV. Freiburg-München 1955, bes. 337: „Das System der Nothwendigkeit ist ein System der Vernunft; es ist im Grunde Logik, Seinslogik.“

Die „Philosophischen Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit und die damit zusammenhängenden Gegenstände“ (1809) unterscheiden zwischen dem „Wesen, sofern es existirt, und dem Wesen, sofern es bloß Grund von Existenz ist“. (VII, 357) Auch in Gott ist ein Grund der Existenz. „Er ist die Natur — in Gott; ein von ihm zwar unabtrennliches, aber doch unterschiedenes Wesen. Analogisch kann dieses Verhältniß durch das der Schwerkraft und des Lichtes in der Natur erläutert werden. Die Schwerkraft geht vor dem Licht her als dessen ewig dunkler Grund, der selbst nicht actu ist, und entflieht in die Nacht, indem das Licht (das Existirende) aufgeht.“ (358) In allen Wesen ist dieser dunkle Kern, durch den sie von Gott geschieden sind, das anfänglich Regellose, die Schwerkraft, das Prinzip der Kontraktion, „die unergreifliche Basis der Realität, der nie aufgehende Rest, das, was sich mit der größten Anstrengung nicht in Verstand auflösen läßt, sondern ewig im Grunde bleibt“. (360) In allen Wesen ist dieser Grund Prinzip des Eigenwillens. Der Mensch allein aber hat die Fähigkeit und die Freiheit, diesen Grund zu erheben. „Diese Erhebung des allertiefsten Centri in Licht geschieht in keiner der uns sichtbaren Creaturen außer im Menschen.“ (363) Diese Erhebung des Eigenwillens aber ist das Böse. Das nämlich ist der „allein richtige Begriff des Bösen, nach welchem es auf einer positiven Verkehrtheit oder Umkehrung der Principien beruht.“ (366) Auch die Natur jedoch legt Zeugnis ab von der Erregung des Eigenwillens und gibt damit „unverkennbare Vorzeichen des Bösen“. (376) „Denn das Böse ist ja nichts anderes als der Urgrund zur Existenz, inwiefern er im erschaffenen Wesen zur Aktualisirung strebt, und also in der That nur die höhere Potenz des in der Natur wirkenden Grundes.“ (378)

Von hier aus bedürfen die Überlegungen über das Verhältnis der Kunst zur Natur der Ergänzung. Schelling geht auf dieses Thema nicht mehr ein. Bringt man seine Kunstphilosophie vor das in der Freiheitsschrift neu aufgeworfene Problem, so läßt sich dies festhalten: Kunst, geboren aus der Kraft der Natur und des Geistes, hat teil am dunklen Grund der Existenz und muß ihn *überwinden*. Damit erhält die ontologische Relation von Licht und Schwere eine neue sittliche Bestimmung. Ebenso wird das Prinzip der Einheit und Ganzheit aus seiner ehemals vornehmlich auf die Erkenntnis bezogenen Ordnung herausgelöst und mit dem Bereich der sittlichen Freiheit in Zusammenhang gebracht. Denn „das Positive ist immer das Ganze oder die Einheit; das ihm Entgegenstehende ist Zertrennung des Ganzen, Disharmonie, Ataxie, der Kräfte. In dem zertrennten Ganzen sind die nämlichen Elemente, die in dem einigen Ganzen waren; das Materiale in beiden ist dasselbe (von dieser Seite ist das Böse nicht limitirter oder schlechter als das Gute), aber das Formale in beiden ist ganz verschieden, dieses Formale aber kommt eben von dem Wesen oder Positiven selber her“. (370) Damit wird Kunst zum Hinweis auf den Verklärungsprozeß der Schöpfung. „Da der Proceß der Schöpfung nur

auf eine innere Transmutation oder Verklärung des anfänglich dunkeln Princip in das Licht geht (weil der Verstand oder das in die Natur gesetzte Licht in dem Grunde eigentlich nur das ihm verwandte, nach innen gekehrte Licht sucht): so ist das seiner Natur nach dunkle Princip eben dasjenige, welches zugleich in Licht verklärt wird, und beide sind, obwohl nur in bestimmtem Grade, eins in jedem Naturwesen.“ (362/363) Diese Identifizierung des Dunklen mit dem Licht im Licht, im Geiste, darzustellen ist Aufgabe der Kunst. Das Dunkle aber ist Voraussetzung des Lichts wie des Guten, und alles Richtigwerden, in der Natur, in der Menschenwelt, in der Kunst, ist nur möglich durch Überwindung der Egoität, durch den aktiven Prozeß der Entselbstung. „Die aktivirte Selbstheit ist nothwendig zur Schärfe des Lebens; ohne sie wäre völliger Tod, ein Einschlummern des Guten; denn wo nicht Kampf ist, da ist nicht Leben. Nur die Erweckung des Lebens also ist der Wille des Grundes, nicht das Böse unmittelbar und an sich. Dasselbe, was durch den Willen der Creatur böse wird (wenn es sich ganz losreißt, um für sich zu seyn), ist an sich selbst das Gute, solange es nämlich im Guten verschlungen und im Grunde bleibt. Nur die überwundene, also aus der Aktivität zur Potentialität zurückgebrachte Selbstheit ist das Gute, und der Potenz nach, als überwältigt durch dasselbe, bleibt es im Guten auch immerfort bestehen.“ (400) Dialektisch in diesem Sinne muß jedes Begreifen von Kunst sein, das sich bemüht, sie — auf dem Grund ontologischer Kategorien — als ein Werk der sittlichen Freiheit zu verstehen, der Freiheit, deren „realer und lebendiger Begriff ist, daß sie ein Vermögen des Guten und des Bösen sey“. (352)

Die Frage nach der Freiheit des Menschen war gegründet in der Frage nach Gott, denn „der Mensch ist in Gott, und eben durch dieses in-Gott-Seyn der Freiheit fähig“. (VII, 411) Schellings Spätwerk, die „Philosophie der Mythologie“ und die „Philosophie der Offenbarung“ hat zum Grundthema die Frage nach Gott, nach der *Freiheit Gottes*. Nicht der Gott der notwendigen Bewusstseinsbestimmungen, der Gott in der Idee, der „Gott am Ende der Philosophie“, den Hegel als absoluten Geist zu haben sich rühmte (Philosophie der Offenbarung, XIII, 91) wird mehr gesucht, sondern der Gott, der *anfängt*, der wahrhaft *handelt*, der freie Gott, der freie Urheber der Schöpfung. Die idealistische Philosophie „war vom Anfang bis zu Ende *immanente*, d. h. im bloßen Denken fortschreitende, auf keine Weise *transzendente* Philosophie. Wenn sie daher am Ende Anspruch auf eine Erkenntniß Gottes machte, während sie Gott nur als nothwendige Vernunftidee nachgewiesen hatte, so war die nothwendige Folge davon, daß Gott aller Transzendenz beraubt, in dieses logische Denken hereingezogen, zum bloß logischen Begriff, zur *Idee selbst* wurde“. (XIII, 73) Der wirklich existierende Gott, der „überseyende“, über der Idee stehende, transzendente, ist zu erreichen nur durch eine „Krisis der

Vernunftwissenschaft“ (Philosophie der Mythologie; XI, 565), durch eine „Ekstasis der Vernunft“, durch den freien Willen. Dies erkennt die durch den Idealismus hindurchgegangene Vernunft. Denn sie erkennt, daß das Wissen, „auch und gerade als absoluter Geist oder unbedingte Vernunft, seines Seins nicht mächtig ist“<sup>33</sup>. Die Vernunft weiß sich in ihr Daß, ihre Faktizität immer schon eingesetzt. Die sich in ihre Existenz eingesetzt wissende Vernunft will den existierenden Gott.

Dieser existierende, wirkliche Gott ist unerfaßbar auch für die Kunst. Auch sie verbleibt beim Gott der Idee. Sie ist die letzte Stufe innerhalb der Erkenntnisbewegung, die Gott als Finalursache, als das Ziel und Ende alles Seienden erfährt. Nur so, indirekt also, hinweisend, ist Gott dem Menschen durch Vernunft und Kunst gegeben. In dieser Weise aber *ist* er ihm auch gegeben, dann nämlich, wenn er aus der Außerlichkeit des tätigen Lebens zurücktritt in die Kontemplation, wenn er so das eigensüchtige Wollen aufgegeben hat. (Hier der Zusammenhang mit der Freiheitsschrift.) „Mit diesem Schritt aus dem tätigen ins contemplative Leben, tritt das Ich aber zugleich auf Gottes Seite hinüber: ohne von Gott zu wissen, sucht es ein göttliches Leben in dieser ungöttlichen Welt, und weil dieses Suchen im Aufgeben der Selbstheit geschieht, durch die es sich von Gott geschieden hat, gelangt es dazu, mit dem Göttlichen selbst sich wieder zu berühren. Der Geist nämlich, der sich in sich selbst zurückzieht, gibt der Seele Raum, die Seele aber ist ihrer Natur nach das was Gott berühren kann. Es ist das eigentliche θεῖον in seiner Natur.“ (XI, 556) Eine der Stufen des Wiederfindens Gottes ist die Kunst, „durch welche sich das Ich dem Göttlichen ähnlich macht, göttliche Persönlichkeit hervorzubringen, und so zu dieser selbst durchzudringen sucht, die Kunst, die das Entzückende schafft, wenn der Geist Seele wird (in völlig selbstloser Production), — was nur den Künstlern höchster Art geschieht, nicht daß sie es wüßten oder verständen, sondern durch wahre Bestimmung ihrer Natur. Dieses also ist es, was das Ich, das der Unseligkeit zu entkommen und sich in *seiner* Welt selig zu machen sucht, erreichen kann. Allein nur ein *ideelles* Verhältniß hat es zu diesem Gott; es kann auch kein anderes zu ihm haben. Denn die contempla-

<sup>33</sup> Walter Schulz: Das Verhältnis des späten Schelling zu Hegel. Zeitschrift für philosophische Forschung. Bd. VIII. 1954. 345. Dabei gilt: „Der frühe Schelling wußte, daß das Absolute undenkbar sei, aber weil er seiner unmittelbar gewiß zu sein vermeinte, glaubte er doch, aus der innigen Einheit mit ihm zum Sein herabsteigen zu können. Daß dies nicht angeht, weiß aber der späte Schelling. Er steht also vor der Aufgabe, der Frühzeit ge-

genüber die Tatsache des Nichtweiterkommens von der intellektuellen Anschauung zu betonen und Hegel gegenüber doch an der Undenkbarkeit des Absoluten festzuhalten.“ (Walter Schulz, Die Vollen- dung des deutschen Idealismus in der Spätphilosophie Schellings. Stuttgart 1955. In diesem grundlegenden Werk ist der Prozeß der Selbstaufhebung der Vernunft ausführlich dargestellt.)

tive Wissenschaft führt nur zu dem Gott, der *Ende*, daher nicht der wirkliche ist, nur zu dem, was seinem Wesen nach Gott ist, nicht zu dem actualen. Bei diesem bloß ideellen Gott vermöchte das Ich sich etwa dann zu beruhigen, wenn es beim beschaulichen Leben bleiben könnte. Aber eben dieß ist unmöglich. Das Aufgeben des Handelns läßt sich nicht durchsetzen; es *muß* gehandelt werden. Sobald aber das thätige Leben wieder eintritt, die Wirklichkeit ihr Recht wieder geltend macht, reicht auch der ideelle (passive) Gott nicht mehr zu, und die vorige Verzweiflung kehrt zurück. Denn der Zwiespalt ist nicht aufgehoben.“ (556—560) Denn nun, nachdem die Erkenntnis Gottes mit dem tätigen Leben konfrontiert worden ist, erkennt das Ich 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 versöhnt ist, und ihm mit keiner Seligkeit geholfen, als mit der, welche ihn zugleich erlöst. Darum verlangt es nun nach Gott selbst. *Ihn, Ihn* will es haben, den Gott, der handelt, bei dem eine Vorsehung ist, der *als ein selbst thatsächlicher dem Thatsächlichen des Abfalls entgegentreten* kann, kurz der der *Herr* des Seyns ist. In diesem sieht es allein das *wirklich* höchste Gut. Schon der Sinn des contemplativen Lebens war kein anderer, als über das Allgemeine zur Persönlichkeit durchzudringen. Denn Person sucht Person. Mittelst der Contemplation jedoch konnte das Ich im besten Falle nur die Idee wieder finden, und also auch nur den Gott, der in der Idee, der in die Vernunft eingeschlossen, in welcher er sich nicht bewegen kann, nicht aber den, der außer und über der Vernunft ist.“ (566/567) Hiermit wird die Vorläufigkeit des durch Vernunft, Kontemplation, Kunst erfassbaren Göttlichen klar ausgesprochen. War es das Bemühen des Idealismus, Gott aus seiner Gegenständlichkeit, seiner dinglichen Objektivität zu befreien und als absolutes Ich, wirkendes Leben, tätigen Geist zu erfahren, so sieht Schelling nun, daß dies absolute Ich nicht zum göttlichen Du finden kann. Eben dies göttliche Du aber ist, worauf es ankommt. „Person sucht Person.“ Damit ist aber nicht nur eine Schranke des idealistischen Gottesbegriffes aufgezeigt, sondern — insofern der Idealismus tatsächlich das Zusichselbstkommen des Geistes ist, die notwendige Schranke des in Philosophie und Kunst erfahrbaren Göttlichen. Das göttliche Du entzieht sich beiden<sup>34</sup>.

\*

Nur dieser überwirkliche, aktuelle Gott kann die aktuelle, wirkliche Wirklichkeit erschaffen. Nur der von der Welt freie Gott kann Urheber einer freien Welt sein. Mit Hilfe der Potenzenlehre sucht Schelling das schwierige Problem der Schöpfungstheorie zu lösen: Wie ist eine von Gott unabhängige Welt

<sup>34</sup> Diese Feststellung ist ein Beitrag zur Klärung der Frage nach der angemessenen

Darstellbarkeit Gottes. Vgl. dazu Exkurs II, S. 81.

möglich, die gleichwohl sein Werk ist, in ihm bleibt, von ihm Zeugnis ablegt? Wie ist der göttliche Ursprung der außergöttlichen Welt zu denken<sup>35</sup>?

Die Potenzen sind in Gott gegründet. Zunächst gilt es zu verstehen, „daß die Modalitäten des göttlichen Seyns die Modalitäten alles Seyns seyn müssen“. (XII, 60) Diese Modalitäten, die Potenzen, sind nur in Gott zu ihrer Einheit zusammengefaßt. „Dieselben Potenzen, in deren Einheit Gott Ist und sich offenbart — eben diese in ihrer Disjunction und im Proceß sind außergöttliche, bloß natürliche Mächte, in denen Gott zwar nicht überall nicht, aber doch nicht nach seiner Gottheit, also nicht nach seiner *Wahrheit* ist.“ (XI, 249) „Die Potenzen in ihrer gegenseitigen Ausschließung sind das Äußere, Exoterische, das Innere, Esoterische aber ist Gott.“ (XII, 94).

Was für den Zusammenhang von Schöpfer und Schöpfung durch die Potenzen gilt, dasselbe gilt für die Mythologie. Hier ist die These, „es sey ein und dasselbe, nämlich ein und derselbe Gott, der dem mythologischen Bewußtseyn in der Trennung, in der gegenseitigen Spannung seiner Potenzen erscheine, und der dem durch Offenbarung erleuchteten Bewußtseyn in seiner ursprünglichen Einheit sich darstelle.“ (XIII, 187)

Dieser Zusammenhang zwischen der Natur als Schöpfungswirklichkeit und dem mythologischen Proceß ist für das Begreifen der Kunst von großer Wichtigkeit. *Mythologie* ist der Inhalt der Kunst. Sie ist die „aller bildenden und dichtenden Kunst vorausgehende, *ursprünglich*, nämlich auch den Stoff erfindende und erzeugende Poesie“. (XI, 241). „Die Gewalt, die das menschliche Bewußtseyn in den mythologischen Vorstellungen über die Schranken der Wirklichkeit erhob, war auch die erste Lehrmeisterin des Großen, Bedeutungsvollen in der Kunst.“ (XI, 240) Natur ist das ontische Fundament der Kunst. „Da sich in dem mythologischen Proceß der Proceß der Schöpfung wiederholt, so kann es uns zum voraus nicht wundern, daß die Mythologie so viele Beziehungen auf die Natur darbietet, wie denn auch zum voraus erhellt, daß indem wir den Mythologie erzeugenden Proceß darstellen werden, eben damit eine Naturphilosophie nur gleichsam in einem höheren Reflex gegeben seyn werde.“ (XII, 127) Der mythologische Proceß geht „nach demselben Gesetz durch dieselben Stufen hindurch, durch welche ursprünglich die Natur hindurchgegangen ist“. (XI, 216) Aber durchaus werden in der Mythologie nicht Gegenstände der wirklichen Natur personifiziert. Denn „die Ideen der Mythologie gehen über die Natur und über den gegenwärtigen Zustand der Natur hinaus. Die mythologischen Vorstellungen entstehen gerade dadurch, daß die in der äußern Natur schon besiegte Vergangenheit im Bewußtseyn wieder hervortritt. Weit entfernt, in der Erzeugung der mythologischen Vorstellun-

<sup>35</sup> Vgl. Hermann Krings: Schellings Wiederkunft. Wort und Wahrheit. 10. Jg. 1955. 295—298.

gen *innerhalb* der Natur zu seyn, ist der Mensch vielmehr außerhalb derselben, aus der Natur gleichsam entrückt und einer Gewalt anheim gefallen, die man gegen die bestehende (zum Stehen, zur Ruhe gekommene) Natur oder im Vergleich mit dieser eine übernatürliche oder doch außernatürliche Gewalt nennen muß.“ (XII, 129) Der Mensch ist in der Mythologie verzaubert in das „noch vor-materielle — noch geistige Prius aller Natur“. (XII, 184)

Im mythologischen Proceß hat es der Mensch nicht mit dinglicher, naturhafter Objektivität zu tun, sondern „es sind im Innern des Bewußtseyns selbst aufstehende Mächte, von denen es bewegt ist. Der theogonische Proceß, durch den die Mythologie entsteht, ist ein *subjectiver* inwiefern er im *Bewußtseyn* vorgeht und sich durch Erzeugung von Vorstellungen erweist: aber die Ursachen, und also auch die Gegenstände dieser Vorstellungen sind die *wirklich* und *an sich* theogonischen Mächte. Der Inhalt des Processes sind nicht bloß vorgestellte Potenzen, sondern die Potenzen selbst — die das Bewußtseyn, und da das Bewußtseyn nur das Ende der Natur ist, die die Natur erschaffen, und daher auch wirkliche Mächte sind. Nicht mit *Naturobjecten* hat der mythologische Proceß zu thun, sondern mit den reinen erschaffenden Potenzen, deren ursprüngliches Erzeugniß das Bewußtseyn selbst ist.“ (XI, 207) Die Potenzenlehre ist damit um eine neue, die theogonische Dimension erweitert. Die Potenzen sind die welt- und bewußtseynskonstituierenden Mächte, die zugleich im Bewußtsein den mythologisch-theogonischen Proceß ermöglichen und vorantreiben<sup>36</sup>. Sie sind also in eins mythologische, ontologische und Bewußt-

<sup>36</sup> „Die Potenzen sind ‚reale, wirkende, insofern wirkliche Mächte‘ (XII, 112 ff.), und zwar Grund- und Urmächte (archai, prinzipia), aus denen sich die Struktur des Lebendigen ‚prinzipiell‘ aufbaut. Als die Potenzen der Schöpfung sind sie weiterwirkend auch die Grundkräfte der Natur und des Geistes überhaupt, so daß auch die Naturwissenschaften und die Geisteswissenschaften letztlich in ihnen ihre Prinzipien finden.“ (Krings, Das Prinzip der Existenz, 340) Zu diesen Bestimmungen kommen die Begriffe „Möglichkeit“ und „Steigerung“. Die Potenzenlehre ist das einheitsstiftende Moment in der Philosophie Schellings. In ihr sind auch die Gegensatzpaare der Frühwerke aufbewahrt. Unendliches — Endliches, Ideales — Reales, Ich — Nicht-Ich, Subjekt — Objekt, Essenz — Existenz, Wesen — Grund, Wesen — Form, Geist — Natur, Licht — Dunkel, Licht — Materie, Raum — Schwere, expansiv — kontraktiv: diese Gegensätze vertreten die beiden ersten

Potenzen. Die dritte Potenz ist jeweils deren Synthesis. — Auf diese Prinzipien wird auch das Kunstwerk und das System der Künste bezogen. Deshalb war es nötig, die frühe Geist- und Naturphilosophie zu charakterisieren und auf die Fortbildung und Erweiterung der Prinzipienlehre in der Freiheitsschrift und der Spätphilosophie hinzuweisen. Auf die Modifikationen dieser Lehre konnte nicht eingegangen werden. (Vgl. Jonas Cohn, Potenz und Existenz. Eine Studie über Schellings letzte Philosophie. Festschrift für Karl Joël. Basel 1934, 44—69. Justus Schwarz, Die Lehre von den Potenzen in Schellings Altersphilosophie. Kantstudien, Band 40. H. 4. 1935. 118 ff.) Dieses transzendental-ontologische Schema zeigt, daß sich Schellings Kunstauffassung mit den Stilbegriffen „Klassizismus“ und „Romantik“ nicht charakterisieren läßt. Sie übergreift beide. Eines der Gegensatzglieder ist das von Gestalt und Gestaltlosigkeit!

seinsprinzipien. Sie sind mithin auch das einheitsstiftende Prinzip der Kunst, da in ihnen die Formbestimmungen des Geistes und des Ontischen und die Inhaltsbestimmungen der Mythologie zusammenfallen.

Der Gegensatz der Prinzipien ist der schon oft benannte zwischen „dem bloß an sich seyenden, darum eigentlich nur *sich* wollen könnenden, und dem *außer* sich seyenden, darum überfließenden, mittheilsamen, unselbstischen Princip“. (XI, 332) Schwere und Licht sind die naturhaften Erscheinungsformen der Potenzen. Die ursprüngliche und tragende Potenz ist jedoch die erste, das Prinzip der Materie<sup>37</sup>. Dies weist erneut auf die Bedeutung gerade der bildenden Kunst für die Philosophie Schellings hin.

Mythologie ist also das geistige Prius der Natur. Dieses geistige Prius aber ist — weil die Natur Schöpfung Gottes ist und von ihm spricht — nichts anderes als ein Werden und Erkennen Gottes im Bewußtsein, durch die Gestalten der Götter hindurch.

Nur von der Mythologie her wird auch die Geschichte erst verständlich. „Nicht durch seine Geschichte ist einem Volk seine Mythologie, sondern umgekehrt ist ihm durch seine Mythologie seine Geschichte bestimmt, oder vielmehr diese *bestimmt* nicht, sie *ist* selbst sein Schicksal (wie der Charakter eines Menschen sein Schicksal ist), sein ihm gleich anfangs gefallenes Loos.“ (XI, 65)

So hat der mythologische Prozeß „also nicht bloß religiöse, er hat *allgemeine* Bedeutung, denn es ist der allgemeine Prozeß, der sich in ihm wiederholt, die Wahrheit, welche die Mythologie im Prozeß hat, ist eine nichts ausschließende, universelle“. (XI, 216)<sup>38</sup>

Was aber ist nun der Sinn dieses mythologischen Prozesses, dem eine universelle Wahrheit zugrundeliegt?

Der ursprüngliche Mensch ist wesenhaft, *natura sua* Bewußtsein Gottes. In diesem Ur-Monothismus aber hat das menschliche Wesen kein wahrhaft freies Verhältnis zu Gott. Es ist gleichsam „in Gott verzückt“ (XI, 185), mit dem Gott verwachsen (XII, 120). Aber der Mensch kann in diesem Außer-sich-sein nicht verharren, er muß herausstreben aus jenem Versenktsein in Gott, um es in ein freies Verhältnis zu verwandeln. Die notwendige Durchgangsphase zu solch freiem Verhältnis ist der Polytheismus. Erst durch seine Sollizitation wird im Bewußtsein aus dem unmittelbar-einen Gott der wesentlich-eine, der absolute. Wie das Gute nur in der Bewährung gegen das mögliche Böse in Freiheit errungen werden kann, so die freie Erkenntnis des Einen Gottes, die Erkenntnis des wahren Gottes als solchen und mit Unterscheidung, nur durch Überwindung des Polytheismus. Nur in solcher Freiheit ist erst die Liebe möglich; die durch die Offenbarung den Menschen verkündet wurde.

<sup>37</sup> Vgl. Krings, *Das Prinzip der Existenz*, a. a. O. 346. <sup>38</sup> Vgl. hierzu Exkurs III, S. 82.

Der Sinn des mythologischen Prozesses und damit auch der Geschichte, der Natur und der Kunst und ihrer Geschichte ist: Weg zu sein zur Freiheit des Menschen, Weg zu seiner wahren Selbsterkenntnis, zur wahren Gotteserkenntnis und zur echten Gottesliebe<sup>39</sup>.

Gott in seiner Freiheit zu erkennen, über den notwendigen Vernunftbestimmungen, blieb der „negativen Philosophie“, der Vernunftwissenschaft versagt. Erst die „positive Philosophie“, die Gott aus Glauben und Willen zum Anfang, zum Prinzip setzt, erreicht eben dadurch den wirklichen Gott. Sie ist Philosophie der Offenbarung. Erst die Offenbarung gewährt das freie Verhältnis zum freien Gott. Alle Mythologie ist zwanghafter Prozeß, Überwältigung des Bewußtseins durch die Potenzen. Alle Vernunftwissenschaft ist Fortbestimmung nach den notwendigen Gesetzen des Essentialen, die der Freiheit keinen Raum läßt.

Wie aber Mythologie die notwendige Voraussetzung der Offenbarung, wie die Geistphilosophie, die nur den Inhalt des Bewußtseins suchte, die notwendige Voraussetzung der Erkenntnis des Gottes über aller Vernunft ist, so ist auch Kunst, geboren aus der Verschmelzung von Geist und Natur und dem Göttlichen des mythologischen Bewußtseins, eine notwendige Stufe im Fortgang zur Erkenntnis und Liebe des wahren Gottes, den sie selbst nicht darzustellen vermag. Kunst ist „ihrer Natur nach und ursprünglich weltlich und heidnisch“ (XI, 240). Als weltlich-naturhafte, mythologische und vernunftgemäße ist auch ihr Ziel, ihre Erfüllung der wahre, freie und liebende Gott, der sich ihr entzieht. Aber Kunst stellt dar, was Ist. Alles Sein bei Gott zu bergen ist Schellings tiefster Gedanke. „Daß bei Gott allein das Seyn und daher *alles* Seyn nur das Seyn Gottes ist, diesen Gedanken läßt sich weder die Vernunft noch das Gefühl rauben. Er ist der Gedanke, dem alle Herzen schlagen.“ (XII, 40) In ihm gründet der metaphysische, der onto-theologische Rang der Kunst.

\*

Hegels historische Konstruktion der Kunst wurde, hindurchgegangen durch die Formen ihres Verfalls, zum Fundament der wissenschaftlichen Kunstgeschichtsschreibung. Derselbe Vorgang, die radikale Historisierung der Geisteswissenschaften, verurteilte Schellings ontologische Kunstphilosophie zur Unfruchtbarkeit. Schellings Kunstphilosophie bringt das Problem der Geschichtlichkeit der Kunst nur indirekt, in der Konstruktion des mythologischen Prozesses, zur Sprache. Das ist ihre Grenze. Hier bedarf sie der Ergänzung. Aber sie kann Grundlage werden für eine Erkenntnisbemühung, die an Kunst die Wahrheitsfrage stellt und die Kunst deshalb auf das Ganze des Seienden be-

<sup>39</sup> Ernst Benz: *Theogonie und Wandlung des Menschen bei Fr. W. J. Schelling*. Eranos-

Jahrbuch 1954. Bd. XXIII. Zürich 1955. 318.

ziehen muß. Und solange wird diese Fragestellung an Schellings Philosophie der Kunst verwiesen sein, als festgehalten wird die Idee einer überzeitlichen Wahrheit.

#### Exkurs I:

Schellings „intellektuelle Anschauung“ ist auf die „ästhetische Idee“ Kants bezogen: „Wenn Schelling sagt: ‚Der Künstler scheint instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt zu haben, welche ganz zu entwickeln kein endlicher Verstand fähig ist‘ (III, 619), so gibt er damit eine Bestimmung, die der Definition der ästhetischen Idee bei Kant verwandt ist: ‚unter einer ästhetischen Idee aber verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgend ein bestimmter Gedanke, d. i. *Begriff*, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann‘. (K. d. U. 192/193). Die intellektuelle Anschauung Schellings ist analog zur ästhetischen Idee konzipiert: ‚Anschauung heißt diese Erkenntnis, weil sie *unvermittelt, intellektuell*, weil sie eine *Thätigkeit* zum Objekt hat, die weit über alles Empirische hinausgeht und durch *Begriffe* niemals erreicht wird.“ (I, 401) (Biemel, a. a. O. 153).

Umgekehrt bestimmt Kant den Geschmack in Hinsicht auf ein intuitives Prinzip. Vgl. seinen Brief an Reichardt vom 15. Oktober 1790: „Ich habe mich damit begnügt, zu zeigen: daß ohne Sittliches Gefühl es für uns nichts Schönes und Erhabenes geben würde: daß sich eben darauf der gleichsam gesetzmäßige Anspruch auf Beyfall bey allem, was diesen Nahmen führen soll, gründe und daß das Subjective der Moralität in unserem Wesen, welches unter dem Nahmen des sittlichen Gefühls unerforschlich ist, dasjenige sey, worauf, mithin nicht auf objective Vernunftbegriffe, dergleichen die Beurtheilung nach moralischen Gesetzen erfordert, in Beziehung, urtheilen zu können, Geschmack sey, der also keinesweges das Zufällige der Empfindung, sondern ein (obzwar nicht discursives, sondern intuitives) Princip a priori zum Grunde hat.“ (Zitiert nach Biemel, a. a. O., 115.) —

Panofsky beschließt seine Untersuchung über den Begriff der „Idea“ mit folgenden Worten: „Der kunsttheoretische Gegensatz zwischen ‚Ideenlehre‘ und ‚Nachahmungstheorie‘ gleicht in gewisser Weise dem erkenntnistheoretischen Gegensatz zwischen ‚Abbildtheorie‘ und ‚Konzeptualismus‘. Hier wie dort erklärt sich das dauernde Schwanken zwischen diesen verschiedenen Möglichkeiten und die unauflösbare Schwierigkeit, ohne Berufung auf eine transzendente Instanz die notwendige Übereinstimmung zwischen dem Gegebenen und der Erkenntnis zu erweisen, aus der Voraussetzung eines ‚Dinges an sich‘, mit dem die intellektuelle Vorstellung, sei sie nun bloßes Abbild oder unabhängige Schöpfung, im Grunde nur dann übereinstimmen kann und übereinstimmen muß, wenn ein in irgendeinem Sinne göttliches Prinzip die Notwendigkeit dieser Übereinstimmung gewährleistet. In der Erkenntnistheorie ist die Voraussetzung dieses ‚Dinges an sich‘ durch Kant erschüttert worden — in der Kunsttheorie hat sich die gleiche Einsicht erst durch die Wirksamkeit Alois Riegls Bahn gebrochen. Seitdem wir erkannt zu haben glauben, daß die künstlerische Anschauung ebensowenig einem ‚Ding an sich‘ gegenübersteht, als der erkennende Verstand, vielmehr — genau wie jener — der Gültigkeit ihrer Ergebnisse gerade deswegen sicher sein darf, weil sie selbst ihrer Welt die Gesetze bestimmt, d. h. überhaupt keine anderen Gegenstände besitzt als solche, die sich allererst in ihr konstituieren, wird uns der Gegensatz zwischen ‚Idealismus‘ und ‚Naturalismus‘ im letzten Grunde als eine ‚dialektische Antinomie‘ erscheinen müssen.“ (Idea. Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie. 2. Aufl. Berlin 1960, 71/72. Dazu Anmerkung 304 auf Seite 121: „— während diejenige Gesetzlichkeit, die der Verstand der Sinnenwelt ‚vorschreibt‘, eine *allgemeine* ist — diejenige Gesetzlichkeit, die das künstlerische Bewußtsein der Sinnenwelt ‚vorschreibt‘, als eine *individuelle* betrachtet werden muß.“)

Diese Infragestellung der metaphysischen Verbindlichkeit der „Idee“ durch Panofsky findet bei Kant keine Stütze. Geschmack, das Beurteilungsvermögen und die ästhetische Idee, die zwei wesentlichen Momente des „künstlerischen Bewußtseins“ sind durchaus nichts Individuelles. Sie beide beziehen sich auf das „übersinnliche Substrat“ und erhalten von ihm her Allgemeingültigkeit. „Das Schöne ist das Symbol des Sittlich-guten; und auch nur in dieser

Rücksicht (einer Beziehung, die jedermann natürlich ist, und die auch jedermann andern als Pflicht zumutet) gefällt es, mit einem Ansprüche auf jedes andern Beistimmung“ (K. d. U. 258). „Zuerst muß man sich davon völlig überzeugen: daß man durch das Geschmacksurteil (über das Schöne) das Wohlgefallen an einem Gegenstande *jedermann* ansinne, ohne es doch auf einem Begriffe zu gründen.“ (K. d. U., 21, vgl. auch 32, 63, 64, 68, 156 ff.) Panofsky übersieht ferner den notwendigen Zusammenhang zwischen Kant und dem Deutschen Idealismus, auf den hier des öfteren hingewiesen wird. Der Deutsche Idealismus setzt an eben bei der Problematik des ‚Dinges an sich‘ in der Kantischen Erkenntnislehre und erneuert die Einsicht, daß die Subjekt-Objekt-Übereinstimmung anders als durch Voraussetzung eines absoluten, göttlichen Prinzips nicht zu gewährleisten ist.

#### Exkurs II:

Mit dem Problem der Darstellung Gottes in der bildenden Kunst beschäftigte sich zuletzt Wolfgang Schöne: Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten in der abendländischen Kunst (in: Das Gottesbild im Abendland. Witten und Berlin 1957. 7 bis 56). Schöne versucht, nicht eine Geschichte des Gottesbildes, sondern „die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten“ darzustellen und sie „als die Bildgeschichte der Wirklichkeit des christlichen Gottes selbst zu begreifen, sie also gleichsam von Gott her zu lesen und den Menschen dabei nur soweit ins Auge zu fassen, als die bildlich gestaltete Wirklichkeit Gottes dazu aufruft.“ (17) Die „Bildgeschichte Gottes selbst“ soll dabei also zum Vorschein kommen. (18) Sie nimmt folgenden Verlauf: „Es ist, als ob Gott sich zunächst in der Form des spätantiken Menschenbildes inkarnierte und dann in diesem Menschenbild allmählich zur göttlichen Sichtbarkeit gelange. Die Sichtbarkeit Gottes selbst erreicht in der theophanen Erscheinungsweise der abendländischen christlichen Gottesgestalten um die Jahrtausendwende und damit am ersten Höhepunkt der europäischen Kunstgeschichte einen Gipfel, einen äußersten Punkt. Von diesem Punkte aus vollzieht sich die Bildgeschichte der hier in einem äußersten Grade sichtbar gewordenen Gottesgestalt etwa in der Art einer großen Parabelkurve: Die theophane ferne Figur des Christus - Logos kommt immer näher und wandelt sich zum Christus - Anthropos. Die Bildgeschichte der Annäherung der theophanen Gottesgestalt an den Menschen wird bis zum Ende durchschritten. Und nun schlägt der geschichtliche Vorgang radikal um. Im buchstäblichen bildlichen Vollzuge der christlichen Heilslehre von der Erschaffung des Menschen als des Ebenbildes Gottes entstehen jetzt die christlichen Gottesgestalten als Rückschluß aus dem Bilde dem Menschen neu, in nun anthropophaner, aber nicht minder göttlicher Erscheinungsweise. Nachdem sie sich in der Kunst der Hochrenaissance ausgebildet haben und in der Anschauungsform der Epiphanie in Erscheinung getreten sind, handeln sie auf der Erde, unter den Menschen, in der Welt. Und nachdem dies alles geschehen ist, begeben sie sich in die Lüfte, ja man kann sagen: sie fahren zum Himmel.“ (53) Noch weitergehend könnte diese „echte Bildgeschichte Gottes im Abendland“ begriffen werden „im Sinne eines Als-Ob als eine Gesamtparallele zu den Vorgängen, welche im Neuen Testament berichtet werden: Inkarnation Gottes im Menschen Jesu — Sichtbarwerden Gottes in Jesu (Verklärung) — öffentliches Wirken und Passion Jesu Christi — Auferstehung — Himmelfahrt.“ (53/54) — Von den Erkenntnissen Schellings aus ergibt sich, daß es sich bei alledem durchaus nicht um die Bildgeschichte der *Wirklichkeit* Gottes handelt, sondern um die Bildgeschichte des Gottes im Bewußtsein, in der Idee. Die theologischen Einwendungen, von denen Schöne spricht (20, 21, 40) bestehen in anderer Form auch von der Philosophie aus. — Schöne stellt fest: „Das künstlerische Sinnvollsein kunstgeschichtlicher Abläufe tritt dem Kunsthistoriker kaum weniger überwältigend entgegen als das Sinnvollsein der einzelnen Kunstwerke.“ (10) Was aber ist der *Sinn* der in der beschriebenen Weise erkannten Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten? Es wird eine Abfolge parallel den Ereignissen des Neuen Testaments postuliert. Damit ist aber noch kein Sinn gegeben. Nimmt man die These Schöne an, so ist zu fragen: Warum vollzog sich in einem abgeschlossenen Abschnitt der Geschichte das Leben Christi im Bilde nach? Was ist der Grund dieses Nachvollzugs, was seine Bedeutung — für Gott, für den Menschen? Erst die Beantwortung dieser Frage, nicht die bloße Feststellung des Prozesses könnte den Sinn ermitteln. — Die Bildgeschichte der christlichen Gottesgestalten endet damit, daß Gott undarstellbar geworden ist. (7, 50, 54) Dies geschieht

aber etwa in dem Zeitpunkt, da, in der Vollendung des Deutschen Idealismus durch Schelling, die Vorläufigkeit und letztlich Unangemessenheit *jedes* Gottesbildes, am Maße des *wirklichen* Gottes gemessen, erkannt wurde. Die Undarstellbarkeit Gottes gründet mithin in einem neuen Bewußtseinsverhältnis. „Die Kunst ist nach der Seite ihrer höchsten Bestimmung für uns ein Vergangenes.“ (Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik, Jubiläumsausgabe, Bd. XII, 32) Diese höchste Bestimmung verwahrt bei Hegel das Denken, beim späten Schelling aber allein die Erkenntnis Gottes über aller Vernunft. Denn bei Schelling handelt es sich nicht, wie bei Hegel, um den Gegensatz von Geist und Bild (waren doch von Anfang an bei ihm die Erkenntnisbestimmungen in die Anschauung aufgehoben!), sondern um den Gegensatz von Immanenz und Transzendenz. — Es ist im mythologischen Charakter auch der christlicher Kunst begründet (vgl. dazu v. Einem, a. a. O., 102), daß sie nur den Gott des Bewußtseins darstellen kann. Ihre Geschichte hat teil am Sinn des mythologischen Geschehens. Im Gegensatz zu Schöne stelle ich die These auf: Nicht von einer „Geschichte Gottes“ ist zu sprechen, sondern umgekehrt: die Undarstellbarkeit des wahren, existierenden Gottes durch die Kunst begründet deren Geschichtlichkeit, insofern sie niemals ankommen kann bei Dem, der über aller Geschichte steht.

### Exkurs III:

Schellings Philosophie der Mythologie vermag die Frage nach der Wahrheit der Mythologie zu stellen, nicht aber Cassirers „Philosophie der symbolischen Formen“. Denn hier spinnt sich der Geist ein in ein Gewebe projektierter Formen, das keinen Raum läßt für ein wahres Gegenüber, für den wahren Gott also, der bei Schelling hindurchwirkt durch die Gestalten der Götter. Mythologie ist für Schelling das, wofür sie sich gibt, wirkliche Theogonie, Göttergeschichte. „Da indeß wirkliche Götter nur die sind, denen Gott zu Grunde liegt, so ist der letzte Inhalt der Göttergeschichte die Erzeugung, ein wirkliches Werden *Gottes* im Bewußtseyn, zu denen sich *die Götter* nur als die einzelnen erzeugenden Momente verhalten.“ (XI, 198) „Für Schelling hat die Mythologie philosophische Wahrheit, weil sich in ihr ein nicht nur gedachtes, sondern *reales* Verhältnis des menschlichen Bewußtseins zu Gott ausspricht, weil das Absolute, weil Gott selbst (richtiger: der Gott im Bewußtsein) es ist, der hier aus der ersten Potenz des ‚In-sich-Seins‘ zur Potenz des ‚Außer-sich-Seins‘ und durch sie hindurch in das vollendete ‚Bei-sich-Sein‘ übergeht.“ (Ernst Cassirer, Philosophie der symbolischen Formen, Bd. 2: Das mythische Denken.<sup>3</sup> Darmstadt 1958, 18) Für Cassirer ist das subjectum agens der Mythologie ebenfalls das menschliche Bewußtsein. Doch hat es seine Bezogenheit auf Gott verloren. Cassirers Philosophie sucht „den Geist in seiner reinen Aktualität, in der Mannigfaltigkeit seiner Gestaltungsweisen zu erfassen und die immanente Norm, der jede von ihnen folgt, zu bestimmen.“ (Ebd.) Deshalb kann die Wahrheit des Mythos nicht mehr darin begründet werden, daß er „der Ausdruck und die Widerspiegelung eines transzendenten Prozesses ist.“ Wahrheit reduziert sich auf „Objektivität“ und diese ist nur mehr „funktionell“ zu bestimmen: sie liegt „in der Art und Form der Objektivierung, die der Mythos vollzieht. Er ist objektiv, sofern auch er als einer der bestimmenden Faktoren erkannt wird, kraft deren das Bewußtsein sich von der passiven Befangenheit im sinnlichen Eindruck löst und zur Schaffung einer eigenen, nach einem geistigen Prinzip gestalterten ‚Welt‘ fortschreitet.“ (Ebd. 18/19) Mit solcher Reduktion aufs Funktionelle verschwindet der eigentliche, unmittelbare Inhalt, die Götter und Gott und damit die Wahrheit in Mythologie und Kunst.

## ZUR KUNSTTHEORIE WILHELM DILTHEYS

von  
HERBERT SCHADE

### Einleitung

Zu den Denkern der Jahrhundertwende, denen die Kunstwissenschaft in besonderer Weise verpflichtet ist, gehört Wilhelm Dilthey. Er gilt nicht nur als der größte Historiker der Geistesgeschichte seit Hegel, sondern er hat auch die Analyse des Einzelkunstwerks und der Künstler selbst — namentlich der Dichter — in besonderer Weise gepflegt<sup>1</sup>. Dazu hat er die Zusammenhänge zwischen Kunst und Psychologie und Kunst und Soziologie aufgezeigt und so der Kunstwissenschaft neue Wege gewiesen. Ein Begriff, der bei Dilthey immer wieder begegnet, ist der des „Zusammenhanges“. Dilthey sucht den Zusammenhang der Werke mit der Wirklichkeit. Damit behält seine Analyse philosophischen Charakter, auch wenn sie sich zunächst dem Kunstwerk zuwendet.

Viele moderne kunstwissenschaftliche Untersuchungen achten auf diesen philosophischen Untergrund ihrer Bemühungen kaum noch reflexiv, oft zum Schaden der Arbeit: denn die kunstwissenschaftliche Untersuchung kann philosophisch wertfrei nicht durchgeführt werden: „Jeder einzelne, der heute in der Kunstwissenschaft arbeitet, hat, wenn er mit seiner besonderen Aufgabe beginnt, schon in irgendeiner Weise zu einer ganzen Reihe von Problemen Stellung genommen, auch wenn er nichts davon weiß, auch wenn seine Stellungnahme in nichts anderem besteht, als daß er das Problem übersehen oder seine eigene Lösung für selbstverständlich gehalten hat. In dieser dunklen, halb unbewußt durchteilten Zone vor der ‚eigentlichen‘ und geschätzten Arbeit entscheidet es sich, welche Bedeutung seine Bemühungen für die sich bildende Wissenschaft haben werden, ja, ob das, was er treiben wird, überhaupt noch Kunstwissenschaft ist. Man könnte die typischen ‚Richtungen‘ der bestehenden Kunstwissenschaft geradezu daraus ableiten, wie sie die einzelnen Grundprobleme lösen oder verfehlen, und eine Arbeitsgruppe, die das Bedürfnis fühlt, möglichst genau zu bezeichnen, was sie versuchen will, könnte das nicht einfacher tun, als indem sie angibt, wie sie sich zu jenen Grundfragen stellt, um die keine Kunstwissenschaft herumkommen kann.“<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Zur Qualifikation Diltheys vgl. Fr. Ueberweg, Grundriß der Geschichte der Philosophie, Graz 1951 (13. Aufl.) Bd. IV, 551.

<sup>2</sup> Hans Sedlmayr, Kunst und Wahrheit (Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte), Hamburg 1958, 35.