

Das heißt, mit anderen Worten: Es verändert sich die Konstellation von Philosophie und Religion nach der Aufklärung. Indem sie sich auf die Einheit der Vernunft konzentriert hat, hat die Aufklärung systematisch das der Religion eigene Moment unbedingter Gewißheit erkennen lassen. Sie hat diese Gewißheit zugleich in der Selbstgewißheit des Selbstbewußtseins identifizieren können. Mit dieser gewißheitsbezogenen Konzentration des Religiösen verschwand die äußerlich-mythologische Seite, die einmal die Einheit der Religion zu repräsentieren schien. Nun zeigt sich aber, daß in dem Maße, wie das Selbstbewußtsein genauer beschrieben wird, das Moment der Äußerlichkeit wieder auftaucht; nicht im Sinne von Vorstellungen über Gott und die Welt, sondern im Sinne der Zielgewißheit und Erfolgsaussicht selbstbewußten Handelns, also auf der Fluchtlinie des Selbstbewußtseins selbst. Allerdings gerät diese Figur zu einem Dauerdilemma zwischen schon zu habender subjektiver Überzeugung und prinzipiell ausständigem geschichtlichem Erfolg. Das heißt: Es legt sich nahe, auf die aufklärerische Konstruktion einer Philosophie der Einheit zu verzichten; sie müßte, wohl bedacht, die Religion in ihren Gebrauch nehmen – und würde sich damit die innere Duplizität wieder ins Haus holen, die sie doch austreiben wollte.

Daraus lassen sich Konsequenzen ziehen für Philosophie und Religion „nach der Aufklärung“. Das Selbstbewußtsein als Prinzip, in dem Wissen und Handeln sich durcheinander und miteinander bestimmen, ist, ob theoretisch bestritten oder nicht, das philosophische Operationszentrum seit der Aufklärung. Es repräsentiert den Anspruch auf durchgreifende Welterkenntnis und Weltgestaltung. Es erfährt aber auch, wo es nicht hypertroph sich aufbläht, sein Verwurzelsein in der Geschichte – und damit wächst die Einsicht, unausweichlich Einheit zu beanspruchen, sie aber nicht einlösen zu können. Die Religion des Christentums, umgekehrt, hat ihren vorneuzeitlichen Anschein verloren, als konstituiere ein äußerlich vorgestelltes religiöses Universum das menschliche Leben. Gegen das Bewußtsein der Philosophie, einem einheitlichen Grunde zu entstammen, aber in Duplizität auseinandergehen zu müssen, findet sich der Religion unaustilgbar die Überzeugung eingeschrieben von der Einheit menschlichen Lebens vor und mit Gott. Allerdings nun gerade nicht mehr in unmittelbarer Verwirklichung, sondern nur in der Gebrochenheit zwischen dem Einheit beanspruchenden und anstrebenden Selbstbewußtsein und der subjektiv unüberwindlichen Duplizität von Gott und Mensch in der Religion. Philosophie und Religion „nach der Aufklärung“ können auf die Konkurrenz verzichten, in die sie zwischenzeitlich geraten waren. Sie befinden sich beide in einer Zwischenlage: zwischen der Einheit des Selbstbewußtseins und seinen duplizitären Folgen in Erkennen und Handeln, zwischen der Einheit Gottes als Symbol der Ganzheit und der gespaltenen menschlichen Existenz. Zu dieser Einsicht zu gelangen, dahin weist eine kritische Reflexion auf die Züge des Verhältnisses von Religion und Philosophie, wie es Schelling um 1800 konzipiert hat.

BIRGIT SANDKAULEN

KUNST UND PHILOSOPHIE BEI SCHELLING: EINE TRAGÖDIE

1.

„Von nichts wimmelt unsere Zeit so sehr als von Ästhetikern.“¹ Nicht von ungefähr findet man dieses böse Wort Jean Pauls immer wieder zitiert: plastisch genug beleuchtet es ein Szenario, in dem man es tatsächlich mit so etwas wie einem ästhetischen Syndrom zu tun hat. Ein furor aestheticus scheint sich der Geister um 1800 bemächtigt zu haben – so als sei die programmatische Forderung des sogenannten *Ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus*, derzufolge die Philosophie nach Kant eine „Philosophie des Geistes“ und als solche eine „ästhetische Philosophie“ ist, nunmehr in die Phase ihrer Realisierung übergegangen. Wer wollte da noch zur Hinterwelt der „Buchstabenphilosophen“ gehören? Zu den „Menschen“ also, die, wie es in diesem *Systemprogramm* ebenfalls heißt, mit dem „ästhetischen Sinn“ auch den für „Ideen“ vermissen lassen und denen deshalb „alles dunkel ist, sobald es über Tabellen und Register hinausgeht“?² Daß zu diesen geistlosen Wesen selbstverständlich auch Jean Paul sich nicht gezählt wissen will, ist klar, auch wenn er sich vom Gewimmel der Ästhetiker durch seine bewußt „Vorschule“ genannte Ästhetik distanziert.

Wer aber insbesondere und von jeher alle „Buchstabenphilosophie“ weit von sich gewiesen und bereits in seiner *Ichschrift* deren „todte Formeln, als ebenso-viele Gefängnisse des menschlichen Geistes“ (AA I/2, 77) vehement attackiert hatte, ist Schelling. Und insofern verwundert es zunächst einmal auch nicht, gerade ihn nun vom furor aestheticus aufs Nachdrücklichste ergriffen zu sehen. Denn mit einer „Vorschule“ läßt Schelling es allerdings nicht bewenden. Er konzipiert nichts weniger als ein ganzes System: das *System des transzendentalen Idealismus*, in dem der „ästhetische“ Sinn zum „eigentliche[n] Sinn“ (SW III, 351) und mit ihm die Hinsicht auf die Kunst, weit entfernt davon, ein Thema unter anderen zu sein, zur veritablen Hauptsache avanciert. Die „*Philosophie der Kunst*“, so lautet der berühmte, noch in der Einleitung formulierte Satz, ist „das allgemeine Organon der Philosophie – und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes“ (SW III, 349). Ohne die Rücksicht auf die Kunst bliebe der Bau des Sy-

¹ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik, Sämtliche Werke*, Band I/5, hrsg. v. Norbert Miller, München 1980, S. 22.

² Textgrundlage: Christoph Jamme/Helmut Schneider (Hrsg.), *Mythologie der Vernunft. Hegels „ältestes Systemprogramm“ des deutschen Idealismus*, Frankfurt/Main 1984, S. 11-14.

stems also nicht nur unvollendet – er fiele vielmehr im wahrsten Sinne in sich zusammen.

Inwiefern er nicht zusammenfällt, verdeutlicht Schelling am Schluß. Mittels einer „Deduktion des Kunstprodukts“ stellt sich heraus, daß hier eine in jeder Hinsicht ausgezeichnete Tätigkeit, die Tätigkeit des *Genies* am Werke gewesen ist. Und weil das so ist, stellt sich außerdem heraus, daß man in der „ästhetischen Anschauung“ dieses „Genieprodukts“ (SW III, 616) „objektiv“ dargestellt und somit durchgehend bewahrheitet sehen kann, worauf die ihrerseits produktive, aber im inneren Modus der „intellektuellen Anschauung“ sich vollziehende Erkenntnis der Philosophie prinzipiell zielt (SW III, 625f). Worauf genau sie damit zielt, mag im übrigen für jetzt noch dahingestellt sein: es in irgendeiner Weise mit dem „Absoluten“ in Verbindung zu bringen, ist gewiß nicht falsch.

Unbestreitbar ist, daß Schelling mit diesem Entwurf, der im Übergang zur Identitätsphilosophie modifiziert, nicht aber aufgegeben wird, unter dem zeitgenössischen Gewimmel der Ästhetiker einen überragenden, wenn nicht kanonisch gewordenen Ort einnimmt. Den Ort eines spezifisch „ästhetischen Idealismus“,³ der sich eben deshalb auf der anderen Seite auch merklich nicht nur von Fichtes wesentlich praktisch motivierter Wissenschaftslehre, sondern insbesondere auch von der späteren Position Hegels unterscheidet. Wo die Kunst als „das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Document der Philosophie“ (SW III, 627) für den „ästhetischen“ Zusammenhalt des ganzen Systems verantwortlich ist, da gibt es das Reflexionsgefälle nicht, das Hegel – und sei es auf dem gemeinsamen Niveau des „absoluten Geistes“ – zwischen der sinnlichen Darstellung der Kunst und der Begriffsoperation der Philosophie installiert. Und dementsprechend gibt es bei Schelling auch nicht das berühmte Diktum von der „Vergangenheit der Kunst“. Selbst da, wo sie nicht mehr wie im *System* von 1800 „dem Philosophen das Höchste“ ist, „weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet“ (SW III, 628), steht sie als „vollkommenster objektiver Reflex“ der Philosophie mit ihr doch durchaus „auf der gleichen Höhe“ (SW V, 369). Auch die Identitätsphilosophie blickt in den „magischen und symbolischen Spiegel“ der Kunst, in dem der Philosoph „das innere Wesen seiner Wissenschaft [...] schaut“ (SW V, 351).

Das alles ist unbestreitbar – aber es schließt natürlich nicht aus, daß man hinsichtlich der *Beurteilung* dieses „ästhetischen Idealismus“ sehr wohl in Streit geraten kann. Ich möchte die Thesen der gegnerischen Lager mit wenigen Strichen umreißen. Was, so sagen die einen, will man mehr als eine Philosophie, die sensibel genug ist, der Kunst eine derart ausgezeichnete Rolle zuzuschreiben; die ihr gar die logische Funktion eines „Organons“ zutraut, um dergestalt die mit Kants Vernunftkritik nicht etwa bewältigte, sondern eigentlich erst aufgebrochene Krise der Philosophie ohne Abstriche zu reflektieren? Schelling, so formuliert es Dieter Jähnig, hat es im Gegensatz zum philosophischen Absolutheitsanspruch Hegels vermocht, die „bis zuletzt wachsende Einsicht in die Apo-

³ Vgl. Wolfram Högbe, *Prädikation und Genesis. Metaphysik als Fundamentalheuristik im Ausgang von Schellings „Die Weltalter“*, Frankfurt/Main 1989, S. 20.

rien der Philosophie als Wissenschaft“ festzuhalten, und insofern weist sein an der Kunst orientiertes Konzept der Philosophie auch über die Epoche des Idealismus hinaus in gegenwärtige Aktualität.⁴

Nichts Schlimmeres, so sagen im Gegenteil die anderen, als eine Philosophie, die die Selbstvergewisserung ihrer eigenen Erkenntnisansprüche mit Hilfe der Kunst betreibt. Schon die Rede von einem „Organon“ genügt, um deutlich zu machen, daß die vermeintliche Hochschätzung der Kunst in Wahrheit mit ihrer Instrumentalisierung zusammenfällt. Und allerdings, so heißt es auch hier, weist Schelling in die nachfolgende Moderne hinaus. Aber damit bildet er nicht etwa den Anfang einer Reihe, der man sich vorbehaltlos anschließen könnte. Mit Heidegger, Adorno und Gadamer gehört er vielmehr, wie Martin Seel sie nennt, zu den „bekanntesten Überbietungstheoretikern“, die den der Kunst und ihrer Erfahrung eigentümlichen Raum per se philosophisch absorbieren.⁵

Aus diesen gegnerischen Positionen führt kein goldener Mittelweg heraus. Und so muß ich auch gestehen, daß mir das Lager der Skeptiker das überzeugendere scheint.⁶ Von vornherein hatte sich zu ihm ja auch schon Jean Paul mit der „Vorschul“-Bemerkung bekannt, daß auf Schellings „Weg zum ästhetischen Nichts“ der „alte unheilbare Krebs der Philosophie [...] rückwärts“ krieche, „daß sie nämlich auf dem entgegengesetzten Irrwege der gemeinen Leute, welche etwas zu *begreifen* glauben, bloß weil sie es *anschauen*, umgekehrt das *anzuschauen* meint, was sie nur *denkt*“.⁷

2.

Also wird es im Folgenden um den Versuch zu tun sein, Schellings Konzeption kritisch zu durchleuchten. Um aber ihre Problematik gleichsam einkreisen und schärfen zu können, muß ich in einem ersten Schritt zunächst ein wenig ausholen – und dabei zeigt sich, daß Schelling selbst meinem kritischen Geschäft auf halbem Wege entgegenkommt. Für die Verhandlung der Sache ist das entscheidend: wo bleibt eigentlich auf die Länge sein um die Jahrhundertwende so nachdrücklich präsentierter furor aestheticus? Tatsächlich fällt auf, daß sich die paradigmatische Orientierung an der Kunst mit der Abkehr Schellings von der Identitätsphilosophie sukzessive verliert⁸ – und mit der die Spätphilosophie insgesamt

⁴ Dieter Jähnig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie*, 2 Bde, Pfullingen 1966/1969, Bd. 2, S. 13f.

⁵ Martin Seel, *Die Kunst der Entzweiung. Zum Begriff der ästhetischen Rationalität*, Frankfurt/Main 1985, S. 46. Vgl. dazu auch Rüdiger Bubner, *Über einige Bedingungen gegenwärtiger Ästhetik*, in: ders., *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/Main 1989, S. 9-51; S. 12f; sowie Wolfgang Welsch, *Zur hermeneutischen Verfassung der Kunst*, in: *Grenzgänge der Ästhetik*, Stuttgart 1996, S. 210-227; S. 216f.

⁶ Vgl. dazu: Vf., *Adornos Ding an sich. Zum Übergang der Philosophie in Ästhetische Theorie*, in: *Dt. Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 68 (1994), S. 393-408.

⁷ Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik*, S. 23.

⁸ Nach dem letzten expliziten Beitrag zum Thema, der 1807 in der Münchener Akademie der Wissenschaften gehaltenen Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, kann man

kennzeichnenden Unterscheidung von „negativer“ und „positiver“, von „logischer“ und „geschichtlicher“ Philosophie schließlich vollends verschwindet. Welchen Reim soll man sich darauf machen?

Es gibt Hinweise darauf, daß es sich hier um eine späte Reaktion auf den Angriff Hegels handeln könnte. Schon in der *Phänomenologie des Geistes* hatte Hegel bekanntlich von der Wissenschaft verlangt, daß sie „begreiflich“ ist und „fähig, gelernt und das Eigentum aller zu sein“, womit er zugleich das Konzept Schellings als heillos „esoterisch“ disqualifiziert hatte.⁹ Auf einschlägige Äußerungen konnte er sich dabei berufen: wie etwa auf den Passus im *System* von 1800, wo Schelling im Blick auf den hier unabdingbar erforderlichen „ästhetischen Sinn“ erklärt, daß nicht einzusehen sei,

warum der Sinn für Philosophie eben allgemeiner verbreitet seyn sollte, als der für Poesie, besonders unter der Klasse von Menschen, die, sey es durch Gedächtnißwerk (nichts tötet unmittelbar das Produktive), oder durch todte, alle Einbildungskraft vernichtende Spekulation, das ästhetische Organ völlig verloren haben. (SW III, 351)

Eine Hegel zufolge unhaltbare Einstellung, denn so „erscheint die Philosophie in den Individuen als ein Kunsttalent, Genie, als ob nur Sonntagskinder sie hätten“.¹⁰ Es mag sein, daß Schelling dieses Argument nicht unbeeindruckt gelassen hat.¹¹ Indessen scheint mir die Pointe, die zugleich über den Aufriß seines früheren Unterfangens orientieren kann, doch woanders zu liegen.

Den Ansatzpunkt dafür bietet die späte, aus der Berliner Zeit stammende *Philosophische Einleitung in die Philosophie der Mythologie oder Darstellung der reinrationalen Philosophie*. Denn hier, an der Gelenkstelle des Textes, wo zuletzt die Wende zur *positiven* Philosophie vollzogen wird, stößt man nun in bezeichnender Weise auf die Kunst. Zusammen mit „mystische[r] Frömmigkeit“ und „contemplative[r] Wissenschaft“ bildet sie eine abschließende Trias (SW XI, 557f), mit der die Darstellung der „bloßen Vernunftwissenschaft“ (SW XI, 560) ihr Ziel und ihren Höhepunkt erreicht. Allein das ist schon bemerkenswert genug. Was immer man sich unter einem ästhetisch „organisierten“ System gedacht haben mag: hier sieht man sich mit dem Umstand konfrontiert, daß die Kunst als integrales Moment einer „reinrationalen“, *negativ* genannten Philosophie verortet wird. Indes hängt mit dieser Einschätzung ein zweites unmittelbar zusammen. Gerade weil es nur die „bloße Vernunftwissenschaft“ ist, die schließlich auch in Gestalt der Kunst ihr Ziel erreicht, ist hier nicht mehr stehenzubleiben.

Daß Schelling mit dieser „negativen“ und darum über sich hinausweisenden Verortung der Kunst nicht irgendeine, sondern sehr deutlich seine eigene frühere

Position im Auge hat, darf man getrost hinzufügen. Denn denselben Befund spiegeln bereits die Münchener Vorlesungen *Zur Geschichte der neueren Philosophie*. Auch hier also, im ganz konkreten Rückblick Schellings auf sein *System* von 1800 und die nachfolgende Identitätsphilosophie, trifft man auf die beschriebene Ambivalenz. Wiederum zusammen mit Religion und Philosophie wird die Kunst auf der einen Seite als eine der ausgezeichneten Abschlußgestalten erinnert, in denen sich am Ende der systematischen Entwicklung „das Höchste“, wie es hier heißt (SW X, 117), auch „als Genius der Kunst“ „manifestiert“ (SW X, 118). Auf der anderen Seite jedoch, so meint Schelling im Gegensatz zu seiner früheren Überzeugung jetzt, kann es mit dieser in „ursprüngliche[r] Begeisterung“ (SW X, 119) vollzogenen Manifestation sein Bewenden nicht haben. Warum nicht? Warum weist das, was früher „Organon und Dokument“, der „Schlußstein des ganzen Gewölbes“ war, jetzt über sich in das Unternehmen einer positiven Philosophie hinaus?

Der Berliner Text sagt es deutlich und macht gerade damit klar, daß Hegels Feldzug gegen die genialisch-esoterische Philosophie der „Sonntagskinder“ tatsächlich nicht das ausschlaggebende Argument für Schellings Sinnesänderung ist. Gewiß ist die „Kunst, die das Entzückende schafft“, in ihrer Anähnlichung an das Göttliche als eine „völlig selbstlose Production“ zu verstehen, „was nur den Künstlern höchster Art geschieht“ (SW XI, 557). Aber nicht diese geniale Exklusivität ist das Problem. Problematisch ist vielmehr der Umstand, daß die Kunst, nicht anders als „Frömmigkeit“ und philosophische theoria, lediglich ein, der „bloßen Vernunftwissenschaft“ entsprechendes, „contemplative[s] Leben“ verkörpert (SW XI, 556). Denn solcher Kontemplation wird jetzt geradezu barsch die Einsicht entgegengehalten: „es muß gehandelt werden“ (SW XI, 560). Mit anderen Worten: der Übergang zur positiven, zu einer der „wirklichen Geschichte“ (SW XI, 568) verpflichteten Philosophie ist identisch auch mit der unterschiedenen *Kontrastierung von Kunst und Praxis*.

Wo es um die genuine Orientierung des Handelns geht, insofern sich das „Aufgeben des Handelns [...] nicht durchsetzen“ läßt (SW XI, 560), da erweist sich in eins mit der Kunst selbst auch die ästhetische Orientierung der Philosophie als ungenügend. Das ist wesentlich festzuhalten. Aber damit nicht genug. Verblüffenderweise zeigt sich nämlich, daß diese späte Option eine ganz frühe Parallele hat.

Ich meine die 1795 erschienenen *Philosophischen Briefe über Dogmatismus und Criticismus*, den Text, an dessen Ende erstmals von der Kunst die Rede ist. Allerdings fällt dabei auf, daß der „dunkle Begriff des Genies“ (SW III, 616), auf den Schelling dann im *System* von 1800 größten Wert legen wird, hier noch nicht beschworen wird. Vor allem aber fällt auf, was sich im Folgenden als höchst bedeutsam herausstellen wird: daß dieser erste Rekurs auf die Kunst auf etwas sehr Spezifisches zielt, indem er mit der exklusiven Auszeichnung der *Tragödie* zusammengeht.¹² Sie ist „das Höchste in der Kunst“ (AA I/3, 106), so sagt Schel-

zwar das spätere Projekt der *Weltalter* noch auf den Spuren der vormals gehegten Ambitionen verstehen. Gerade mit dem Scheitern dieses Projekts ist dann jedoch auch die definitive Preisgabe der ästhetischen Orientierung verbunden. Vgl. Wolfram Högbe, *Prädikation und Genesis*, S. 29f.

⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, ThWA III, 20.

¹⁰ Hegel, *Geschichte der Philosophie*, ThWA XX, 428.

¹¹ Vgl. in diesem Sinne Axel Hutter, *Geschichtliche Vernunft. Die Weiterführung der Kantischen Vernunftkritik in der Spätphilosophie Schellings*, Frankfurt/Main 1996, S. 67ff.

¹² Vgl. dazu Claus-Artur Scheier, *Kants dritte Antinomie und die Genese des tragischen Gedankens: Schelling 1795-1809*, in: *Philosophisches Jahrbuch* 103 (1996), S. 76-89; Lore Hühn, *Die Philo-*

ling hier, und warum dem so ist, das sagt er auch, um auf diese Begründung wie auf ein Leitmotiv später immer wieder zurückzukommen. „Die griechische Tragödie“, so heißt es hier also und gedacht ist dabei offenbar an *Ödipus*,

ehrte menschliche Freiheit dadurch, daß sie ihren Helden gegen die Uebermacht des Schicksals *kämpfen* ließ: um nicht über die Schranken der Kunst zu springen, mußte sie ihn *unterliegen*, aber, um auch diese, durch die Kunst abgedrungne, Demüthigung menschlicher Freiheit wieder gut zu machen, mußte sie ihn – auch für das durch's *Schicksal* begangne Verbrechen – *büßen* lassen. (AA I/3, 107)

Freiheit im Kampf mit dem Schicksal: die Tragödie weiß diesen „Widerspruch“ zwischen *Freiheit* und *Notwendigkeit* in einzigartiger Weise „erträglich“ darzustellen, d.h. als Widerspruch aufzulösen, indem sie der Freiheit gerade in ihrem *notwendigen Untergang* zu ihrem Recht verhilft (ebd., 106). Das „Höchste in der Kunst“ ist die „tragische Kunst“ (ebd., 108) mithin deshalb, weil sich dergestalt, wie Schelling dann in der *Philosophie der Kunst* formuliert, „die Freiheit zur höchsten Identität mit der Nothwendigkeit“ „verklärt“ (SW V, 699).

Im Moment entscheidend ist jedoch, daß in den frühen *Briefen* einer solchen Verklärung eine weitere Einsicht noch hinzugesetzt wird. Schon allein „deßwegen“, betont Schelling hier, „weil ein solches System ein Titanengeschlecht voraussetzte“, kann es „zum System des Handelns“ nicht werden (AA I/3, 108). Das „Höchste in der Kunst“ und die Orientierung tatsächlich menschlicher Praxis: das ist zweierlei. Es folgt zwei differenten „Systemen“.

3.

Das Motiv der Spätphilosophie, die Kunst in Distanz zu rücken, und der frühe Vorbehalt, in der Tragödie mehr zu sehen als eine durchaus eigentümliche Leistung der Kunst, treffen sich in einem gemeinsamen Fokus: im *Fokus des Handelns*. Und genau besehen kann man die Parallele auch noch weiterziehen. Denn ob nun das „Titanengeschlecht“ der tragischen Heroen oder die genialen „Künstler höchster Art“ im Blickpunkt stehen: offenkundig hat man es in beiden Fällen, sowohl im heldenhaften Untergang der zur Notwendigkeit verklärten Freiheit wie auch in der „völlig selbstlosen Produktion“ des Genies, mit einem hier einschlägigen *Selbstverlust* zu tun, der dafür sorgt, daß sich ein solches „System“ zur Orientierung menschlicher Praxis nicht eignet. Das ist fürs erste der Befund. Was sich daraus ergibt, will ich in einem zweiten Schritt umreißen.

Ich beginne mit der Beobachtung, daß in der aufgezeigten Parallele gleichwohl gewichtige Differenzen stecken. Denn es ist ja wohl ein beträchtlicher per-

sophie des Tragischen. Schellings „*Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*“, in: Jörg Jantzen (Hrsg.), *Die Realität des Wissens und das wirkliche Dasein. Erkenntnisbegründung und Philosophie des Tragischen beim frühen Schelling*, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998, S. 95-128; Michaela Boenke, „*Wäre er, so wären wir nicht*“. Zu Schellings *Apologie der Freiheit im Horizont der Postulantenlehre Kants*, in: ebd., S. 129-159; und Jean-François Courtine, *Tragödie und Erhabenheit. Die spekulative Interpretation des „Königs Ödipus“ an der Schwelle des deutschen Idealismus*, in: ebd., S. 161-210.

spektivischer Unterschied, ob Schelling die Phase ästhetisch imprägnierter Philosophie rückblickend erinnert und „reinrational“ verortet, oder ob er sie wie zur Zeit seiner *Briefe* noch vor sich hat. Tatsächlich braucht man gleichsam nur auf den Ton der Texte zu hören, um aus dem frühen Text nicht nur allergrößte Faszination, sondern auch so etwas wie ein Bedauern darüber herauszuhören, daß das Faszinosum der Tragödie dem „System des Handelns“ – leider – nicht entspricht. Zu vermuten steht, daß diesem, trotz aller einschränkenden Bedenken deutlich bekundeten Interesse am Fall der Tragödie eine grundsätzliche Problemstellung im Rücken liegt. Indes will ich diesen Hintergrund, genauso wie das eingangs erwähnte und nicht weiter bestimmte „Absolute“, einstweilen noch in Klammern setzen.

Denn was immer es mit dieser Hintergrundorientierung Schellings auf sich haben mag: im Blick auf sein *System* von 1800 zeigt sich jetzt schon, welche Neuerung dieser Entwurf de facto bringt. Bereits der Gang von der theoretischen über die praktische Philosophie bis hin zum krönenden „Schlußstein“ der Philosophie der Kunst verweist darauf: auf die Konzeption eines *systemischen* Zusammenhangs nämlich, der es im Kontrast zu den früheren *Briefen* nunmehr erlaubt, die differenten Systeme des Handelns und des „Höchsten in der Kunst“ erfolgreich in sich zu integrieren. Allerdings kostet diese Integration einen doppelten Preis, den Schelling zu dieser Zeit aber offenbar zu zahlen bereit ist. Er liegt zum einen Teil in der unübersehbaren *Vorrangstellung*, die die Kunst gegenüber der Praxis erobert. Womit in Erinnerung an das Darstellungsverhältnis zwischen „intellektueller“ und „ästhetischer“ Anschauung überdies einhergeht, daß sich der „Philosoph“, anstatt mit den Konditionen handelnder Menschen, unterdessen mit der außerordentlichen Tätigkeit des „Genies“ verbündet.

Jedoch soll dieses neuartige Bündnis zwischen Philosophie und Kunst im Primat der Kunst über die Praxis den handelnden Individuen auch plausibel sein. Daß aber genau das den zweiten Teil der für dieses System zu entrichtenden Kosten verschlingt, ist auf Anrieb weniger offensichtlich: geht es doch darum, die Individuen davon zu überzeugen, daß hier alles ganz zu ihrem Besten geschieht. Sie sollen also versichert sein, daß ihnen mit dem Vorrang der Kunst keineswegs etwas völlig Praxisfremdes, sondern die ausgezeichnete Gestalt vor Augen tritt, angesichts derer die offenen Probleme ihres eigenen Handelns in vollendeter Weise gelöst erscheinen. Indes setzt gerade dies voraus, die Individuen zuvor schon darüber verständigt zu haben, daß es zwischen ihrem Tun und dem der Kunst tatsächlich so etwas wie eine strukturelle Verwandtschaft gibt. Wozu man allerdings den Blick von den einzelnen Akteuren auf ein ausdrücklich so genanntes „Schauspiel“ (SW III, 602) lenken muß: auf den übergreifenden Zusammenhang des „Schauspiels“ der *Geschichte*. Ist es nicht so, daß sich eine „vernünftige Entwicklung dieses verworrenen Spiels“ (ebd.) nur als ein eigentümliches Zusammenspiel zwischen dem freien Handeln der Einzelnen und einer „verborgenen Nothwendigkeit“ denken läßt? So ist es, geben die Individuen zu und stimmen somit auch der Behauptung zu, daß ein „solches Eingreifen einer verborgenen Nothwendigkeit in die menschliche Freiheit [...] vorausgesetzt“

wird „nicht etwa nur von der tragischen Kunst, deren ganze Existenz auf jener Voraussetzung beruht, sondern selbst im Wirken und Handeln; es ist eine Voraussetzung, ohne die man nichts Rechtes wollen kann“ (SW III, 595).

Mit anderen Worten: die Geschichtskonstruktion, auf der das *System* von 1800 den Primat der Kunst über die Praxis errichtet, ist ihrerseits – mehr unterderhand, aber doch unverkennbar – am Modell der Tragödie entworfen. Was also früher als ein spezifisch „Höchstes in der Kunst“ erschien, das hat inzwischen das „System des Handelns“ selber infiziert. Noch einmal anders gewendet heißt das aber, daß der Vorrang der Kunst sich tatsächlich nicht erst am Schluß bemerkbar macht: schon unterwegs sorgt die ästhetische „Organisierung“ des Systems für eine genuine *Ästhetisierung der Praxis*.

Für eine Ästhetisierung im Zeichen der Tragödie wohl gemerkt. Das zu registrieren, ist unverzichtbar, insofern sich in diesem Zeichen alles andere als eine beliebige Option, sondern das eigentliche Interesse Schellings bekundet: das systematische Interesse an der *Vermittlung von Freiheit und Notwendigkeit*. Daß die Tragödie den Inbegriff einer solchen Vermittlung vor Augen führt, macht sie zum Interpretament der Geschichte – die ihrerseits allerdings das Mißliche an sich hat, daß man zwar ihr Telos im Gedanken einer „prästabilirte[n] Harmonie“ (SW III, 600) zwischen Freiheit und Notwendigkeit antizipieren, aber nicht handelnd herbeiführen kann.¹³ Um so weniger zufällig ist, daß die Tragödie schließlich auch zum Interpretament derjenigen Tätigkeit wird, die das „Schauspiel“ der Geschichte entscheidend überbietet. Denn sie produziert das in sich *vollendete* Werk der Kunst, das sich darum auch in seiner Vollendung „objektiv“ anschauen läßt. Gemeint ist natürlich die Tätigkeit des Genies. Aber was macht das Genie zum Genie?

Noch ehe diese „seltene“ Erscheinung (SW III, 616) im Gang der „Deduktion“ auf den Plan tritt, steht bereits fest, daß in ihrer Gestalt ein Handeln zum Vorschein kommen muß, „in welchem Freiheit und Nothwendigkeit absolut vereinigt sind“ (SW III, 613f). Und was man sich wiederum darunter vorzustellen hat, erläutert Schelling so:

Ebenso wie der verhängnißvolle Mensch nicht vollführt, was er will, oder beabsichtigt, sondern was er durch ein unbegreifliches Schicksal, unter dessen Einwirkung er steht, vollführen muß, so scheint der Künstler, so absichtsvoll er ist, doch in Ansehung dessen, was das eigentlich Objektive in seiner Hervorbringung ist, unter der Einwirkung einer Macht zu stehen, die ihn von allen andern Menschen absondert, und ihn Dinge auszusprechen oder darzustellen zwingt, die er selbst nicht vollständig durchsieht, und deren Sinn unendlich ist. (SW III, 617)

Das tragische Geschehen auf der Bühne, so kann man im Rückblick auf Schellings frühe *Briefe* unterdessen sagen, ästhetisiert im *System* von 1800 nicht nur das „System des Handelns“ zum „Schauspiel“ der Geschichte. In Gestalt des Genies *inkarniert* sich dieses Geschehen nun auch in der Person des Künstlers

¹³ Vgl. zur Problematik von Schellings Geschichtskonzeption: Wilhelm G. Jacobs, *Geschichte und Kunst in Schellings „System des Transscendentalen Idealismus“*, in: Walter Jaeschke (Hrsg.), *Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, (= *Philosophisch-literarische Streitsachen* 1), Hamburg 1990, S. 201-213.

selbst. Im Vorblick auf Schellings *Münchener Vorlesungen* aber kann man dem hinzufügen, worüber man sich jetzt nicht mehr zu wundern braucht. Daß nämlich Schelling hier, in der eigenartigen Synthese der Überlegungen des *Systems* von 1800 mit denen der Identitätsphilosophie, das ganze Material der *Philosophie der Kunst* mit Ausnahme des „plastischen Kunstwerks“ auf die auch hier das „höchste Werk“ der Kunst genannte Tragödie reduziert (SW X, 118).¹⁴ Und daß er dabei zugleich, als wolle er tatsächlich das Kondensat der Sache bieten, die Figur des Genies als den „Geist des Dichters“ nun geradezu auch mit dem Schöpfer der Tragödie identifiziert, der „das Widerspruchvollste doch zuletzt zu einem befriedigenden Ausgang zu leiten vermag“ (ebd.).

Das „Widerspruchvollste“ und sein „befriedigender Ausgang“: an das frühe Wort über den in der Tragödie „erträglich“ dargestellten „Widerspruch“ erinnert das nicht umsonst. Und so besehen erinnert es auch an das im *System* von 1800 im Namen „aller Künstler“ beschworene „Gefühl einer unendlichen Harmonie“, in dem sich das anfängliche „Gefühl eines scheinbar unauflöselichen Widerspruchs“ doch schließlich löst (SW III, 617). Im Blick auf die Tätigkeit des Genies, die hier als Inkarnation der Tragödie im Mittelpunkt steht, kann man diesen „unendlichen Widerspruch“ (SW III, 622) einen im wahrsten Sinne *produktiven* nennen. Dementsprechend legt Schelling auch größtes Gewicht auf die These, daß sich das vollendete Werk dem genialen Zusammenwirken „zweier voneinander völlig verschiedener Thätigkeiten“ verdankt: der „bewußten“ und erlernbaren Tätigkeit der eigentlich so zu nennenden „Kunst“ und der „bewußtlosen“, „durch freie Gunst der Natur angeboren[en]“ Tätigkeit der „Poesie“ (SW III, 618).

Poesie und Kunst: diesem Sachverhalt hat Dieter Jähmig eine ausführliche Erörterung gewidmet, die mir an dieser Stelle Anlaß zu einer abschließenden Bemerkung gibt. Wesentlich, so Jähmig, ist hier zweierlei. Das eine ist, daß Schellings *Unterscheidung* dieser Momente der uralten „Polarität“ zwischen *ingenium* und *ars*, zwischen „Intuition und Reflexion“ oder „Inspiration und Handwerk“ entspricht. Noch wichtiger aber ist das andere, daß Schelling das *Zusammenwirken* beider Momente unterstreicht und eben damit das Genie vor der „romantischen“ Einseitigkeit einer allein bewußtlosen „Inspiration“ bewahrt.¹⁵ Nun ist gewiß unbestreitbar, daß der Aspekt der „Kunst“ hier tatsächlich nicht zu vernachlässigen ist: Als „bewußte“ Tätigkeit verkörpert er schließlich das Moment der – wie immer zu verklärenden – *Freiheit*. Problematisch ist demgegenüber aber die Gleichsetzung von „Poesie“ und ingenioser Inspiration. Denn einmal abgesehen davon, daß das Konzept des *ingenium* seinerseits mit der hier evozierten Tradition des Enthusiasmus nicht ohne weiteres zusammenfällt, scheint mir mit dieser Lesart poetischer „Inspiration“ unterschätzt, daß Schelling das

¹⁴ Diesem Gravitationszentrum der Überlegungen entspricht, daß Schelling aus den Vorlesungen zur *Philosophie der Kunst* einzig das Kapitel über die Tragödie für druckwürdig erklärt hat. Vgl. Lothar Knatz, *Geschichte, Kunst, Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie*, Würzburg 1999, S. 188.

¹⁵ Dieter Jähmig, *Schelling*, Bd. 2, S. 138-172.

„Bewußtlose“ geradezu als „Nothwendigkeit im Gegensatz gegen Freiheit“ definiert (SW III, 594).¹⁶

Daß in Gestalt der bewußtlosen „Poesie“ nicht lediglich die unwillkürliche Verfassung schöpferischer Invention gemeint ist, die durch das Moment der „Kunst“ in eine reflexiv überlegte Ordnung zu bringen wäre; daß es vielmehr – auf den Spuren der Tragödie – darauf ankommt, im „Enthusiasmus“ selbst „höchste Gesetzmäßigkeit“ (SW V, 349) am Werke zu sehen: dies kann man durch einen Textvergleich im übrigen noch schärfen. Schon zu seinen Tübinger Studienzeiten hatte Schelling nämlich, wie seit kurzem nachzulesen ist, den „dunklen Begriff des Genies“ durchaus im Auge.¹⁷ Mit Hilfe Platons und unter Mißachtung der Platonischen Reserven umkreist er in seinem *Dichter-Aufsatz* die „Begeisterung“ einer „göttlichen Inspiration“; er nennt das Genie eine „unbegreifliche Kraft“ und „das Produkt des Dichters“ eine „Wunderwirkung, zu der man die natürlichen Ursachen nicht auffinden kann“. Bis hin zu der Rede von einer „im Stillen fortwirkenden, angeborenen Kunst der Seele“ findet sich in diesem frühen Manuskript mithin in erstaunlicher Weise das ganze Arsenal schon versammelt, von dem das „Poesie“-Konzept des *Systems* von 1800 zweifellos profitiert. Allerdings mit einer entscheidenden Ausnahme: der Aspekt der Notwendigkeit fehlt. Und wie sehr er fehlt, könnte nicht deutlicher werden als angesichts der Überlegung, die Schelling das unbegreifliche Wirken der genialen Kraft mit einem Glücksfund, einem „glücklichen Zufall“ assoziieren läßt.

Vor der Folie dieser symptomatischen Differenz kann man sicher festhalten, daß Schellings Tübinger *Dichter-Aufsatz* eines der frühesten Indizien für sein Interesse darstellt, die Philosophie über die „toten Formeln“ der Buchstaben hinauszutreiben. Wobei man außerdem vermerken kann, daß er sich hier tatsächlich in die auf Platon sich berufende Tradition ingenieuser Inspiration stellt, an die Jähmig erinnert. Aber weder der Geniebegriff des *Systems* von 1800 noch die anschließenden Formulierungen der Identitätsphilosophie sind damit erschöpft. Was „den Künstler beseelt“, so heißt es vielmehr hier, ist ein „Enthusiasmus“, „der in einer gottähnlichen Freiheit zugleich die reinste und höchste Nothwendigkeit ist“ (SW V, 349).

4.

Was steht im Hintergrund von Schellings Unternehmen? Üblich ist es, diesen Hintergrund mit Kants *Kritik der Urteilskraft* zu identifizieren, und die Berechtigung dieses Verweises will ich auch nicht in Abrede stellen. Trotzdem will ich ihn hier nicht wiederholen. Denn bei aller Sympathie, die Schelling gerade für die

¹⁶ Vgl. dazu auch § 18 der *Philosophie der Kunst*: „Nothwendigkeit und Freiheit verhalten sich wie Bewußtloses und Bewußtes.“ (SW V, 384)

¹⁷ Transkription und Abdruck von Schellings Manuskript in: Michael Franz, *Schellings Tübinger Platon-Studien*, Göttingen 1996, S. 284-295. Hieraus die folgenden Zitate. Vgl. dazu auch Rüdiger Bubner, *Die Entdeckung Platons durch Schelling und seine Aneignung durch Schleiermacher*, in: *Innovationen des Idealismus*, Göttingen 1995, S. 9-42, S. 15-19.

dritte Kritik hegt, ist ja doch nicht zu übersehen, daß er seine Aufmerksamkeit vor allem der kantischen Abteilung der Teleologie zuwendet. Dem entspricht, was mit den bisher angestellten Überlegungen unmittelbar zusammenhängt. Im Text der *Briefe*, in dem das ästhetische Interesse im Rekurs auf die Tragödie Gestalt annimmt und allererst in dieser Gestalt dann auch den früheren Gehversuchen auf dem glatten Parkett der genialen „Begeisterung“ zu festem Tritt verhilft: gerade da spielt Kants *Kritik der Urteilskraft* so gut wie keine Rolle.

Worum geht es aber dann? Der Anlage nach, das sagt schon der Titel der *Briefe*, geht es um den „Streit“ (AA I/3, 59) zweier philosophischer Systeme, von Kritizismus und Dogmatismus. Und im Zentrum steht damit, auch das ist leicht festzustellen, die Auseinandersetzung mit dem „Dogmatismus“ Spinozas, den Jacobi kurz zuvor in seinen *Spinozabriefen* unter dem Stichwort des „Fatalismus“ als einzig konsequentes und deshalb unwiderlegbares Vernunftsystem präsentiert¹⁸ und den daraufhin schon Schellings *Ichschrift* fasziniert im Auge hatte.¹⁹ Nun gut: aber was hätte diese völlig unästhetische Auseinandersetzung mit einer von Grund auf unästhetischen Position mit der Hinsicht auf die Kunst zu tun? Es scheint paradox, und doch ist es eben das, was ich in einem letzten Schritt herausstellen will. Um den entscheidenden Grundgedanken zu formulieren, der Schellings furor aestheticus profiliert und bis zur ästhetischen ‚Organisierung‘ seines Systems hin vorantreibt – dazu bedurfte es tatsächlich keiner *Ästhetik*, sondern des metaphysischen Systems der *Ethik*.

Allerdings hat dieser Befund das Eigentümliche an sich, daß er nur dann richtig zum Vorschein kommt, wenn man zwei Versionen der Sache, eine eher äußerliche und eine Binnenversion unterscheidet. Die äußerliche Version verläuft dem Gedankengang entlang und geht in aller hier gebotenen Kürze etwa so. Nachdem sich irritierend genug herausgestellt hat, daß sich Spinozas Metaphysik *theoretisch* nicht widerlegen läßt, insofern die scheinbar prinzipielle Differenz zwischen einer absoluten göttlichen Substanz und einem absoluten Subjekt sich „absolut“ gesehen neutralisiert, ist guter Rat teuer. Denn immerhin steht hier nichts Geringeres auf dem Spiel als die Frage, wie die Position des Kritizismus dann noch als Anwältin der Freiheit gegen Spinoza auftreten kann. Die Lösung winkt – man muß die Debatte, und dafür steht der Titel der *Ethik* selber ein, auf das Feld der *Praxis* verlegen. Hier muß man es Spinoza überlassen, sich passiv in die Arme des verobjektivierten Absoluten zu werfen und sich als endliches Subjekt zu vernichten; und hier gilt es umgekehrt als Maxime des Kritizismus einzuschärfen, daß vor solchem Untergang allein das „Streben“ nach Freiheit bewahren kann (AA I/3, 106). Nur ein Streben – denn würde sich das Subjekt in der Behauptung seiner Freiheit seinerseits verabsolutieren, träte der bereits erwähnte Fall von neuem ein: die absolute Neutralisierung der philosophischen Systeme.

¹⁸ Vgl. dazu von Vf., *Grund und Ursache. Die Vernunftkritik Jacobis*, München 2000.

¹⁹ Das gilt nicht allein für die Vorrede, in der die Auszeichnung der „kühne[n] Konsequenz“ Spinozas mit der „Idee“ verbunden wird, „ein Gegenstück zu Spinoza's Ethik aufzustellen“ (AA I/2, 70; 80), sondern auch für die tragenden Gedanken des Textes selbst.

Man kommt um die Feststellung schwerlich herum, daß es eine recht künstliche Inszenierung praktischer Selbstverständigung ist, die Schelling hier bietet. Daß es die letzte genuine Vergewisserung des „Systems des Handelns“ ist, bevor die Kunst den Primat übernimmt, macht die Sache nicht besser. Aber immerhin wird so verständlich, daß dieser künstlichen Widerlegung Spinozas die tragische Option des „Höchsten in der Kunst“ zuletzt noch hinzugefügt wird: eine Option, in der es weder um die bloße Behauptung der Freiheit noch auch um ihre schlichte Preisgabe geht, sondern um ihre, gerade in ihrem notwendigen Untergang vollzogene, Verklärung.

Ich habe diese Version eine äußerliche genannt, weil sie sich den Anschein gibt, im Rekurs auf die Tragödie einen alternativen Entwurf zu Spinozas *Ethik* zu präsentieren. Und wenn man diese Version für die ganze nähme, dann hätte die These, daß Schellings ästhetische Orientierung mit seiner Hinsicht auf Spinoza in wesentlichem Zusammenhang steht, zwar schon an Kontur gewonnen. Sie ließe so besehen und nicht zuletzt im Blick auf die folgenden Systemanstrengungen auf die These hinaus, daß, um es drastisch zu sagen, die *Ethik* als *Ästhetik* überboten wird: womit das Selbstverständnis Schellings zu dieser Zeit zweifellos getroffen wäre.

Um so wichtiger ist es aber, die Binnenversion der Sache ins Visier zu nehmen, an der sich dieses Selbstverständnis einer vermeintlichen Überbietung Spinozas in ganz fundamentaler Weise bricht, indem es in Wahrheit mit der Wiederholung der *Ethik* zusammenfällt. Ich zitiere den einschlägigen Passus:

Wer über Freiheit und Nothwendigkeit nachgedacht hat, fand von selbst, daß diese Principien im Absoluten *vereinigt* sein müssen – *Freiheit*, weil das Absolute aus unbedingter Selbstmacht, *Nothwendigkeit*, weil es eben deßwegen nur den Gesetzen seines Seins, der innern Nothwendigkeit seines Wesens gemäß, handelt. [...] Absolute Freiheit, und absolute Nothwendigkeit sind identisch. (AA I/3, 101)

Das ist reinster Spinoza, wie Schelling selbst in der Fußnote ausdrücklich belegt²⁰ und damit die absolute Neutralisierung der Systeme unversehens in die Perspektive der *Ethik* rückt.

Aber eben diese absolute Identität von Freiheit und Nothwendigkeit ist es auch, die als Spinozas völlig unästhetischer Grundgedanke der Schellingschen Deutung der Tragödie im wahrsten Sinne zu Grunde liegt. Er allererst erlaubt es, den „Grund“ des tragischen „Widerspruchs, das, was ihn erträglich machte“, „tiefer“ liegen zu sehen, „als man ihn“ üblicherweise „suchte“ (AA I/3, 106).²¹

²⁰ Im Verweis auf Spinoza, *Ethik* I, def. 7 und prop. XVII.

²¹ In diesem Sinne kritisiert Schelling im Tragödienkapitel der *Philosophie der Kunst* dann auch explizit die aristotelische Poetik (SW V, 694f). An der völlig anderen Deutung des Schicksals zeigt sich ebenso Schellings Distanz zu Schiller, der in seinem Text *Über die tragische Kunst* moniert hatte, daß auch die „vortrefflichsten Stücke der griechischen Bühne“ „demütigend und kränkend für freie, sich selbst bestimmende Wesen“ seien (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke*, Bd. 5, hrsg. v. Gerhard Fricke/Herbert G. Göpfert, München 1993, S. 381).

Daß man es in den *Briefen* mit der „erste[n] spekulative[n] Theorie des Tragischen“ zu tun habe, hat Peter Szondi betont, den im Rückgriff auf Spinoza formulierten Problemkontext Schellings allerdings ausgespart (*Poetik und Geschichtsphilosophie* II, Bd. 3, Frankfurt/Main 1974, S. 192).

Und er erlaubt es auch sodann, die Tragödie als das paradigmatische Modell einer Vermittlung zu begreifen, mit der sich die absolute Identität von Freiheit und Nothwendigkeit „objektiv“ oder gegenbildlich manifestiert (SW V, 690). Daß dementsprechend auch im Genie der Grundgedanke Spinozas wiederkehrt, versteht sich jetzt von selbst: in einem „Enthusiasmus“, der in einer „gottähnlichen Freiheit zugleich die reinste und höchste Nothwendigkeit ist“. Ein Wort aus dem *Würzburger System* von 1804, dessen durchweg spinozistische Prägung kaum noch zu übertreffen ist, mag die Serie beschließen. Wie „jedermann anerkennt“, erklärt Schelling hier in Erinnerung an seine Distinktion zwischen „Kunst“ und „Poesie“ im *System* von 1800, „beruht“ alle Kunst „weder allein auf einem freien, einem willkürlichen Thun, vielmehr ist alles Handeln der Kunst ein gebundenes Thun, aber es ist von der andern Seite auch kein nothwendiges, von außen bestimmtes Thun. Es ist auf eine göttliche Weise gebunden und nothwendig“ (SW VI, 569).²²

5.

Spinozas *Ethik* und Schellings *Ästhetik*: Der äußerliche Kontrast ist die Variation einer intimen Wieder-Holung. Daß die Dinge eine unästhetische Wendung nehmen würden, habe ich eingangs versprochen. Im Lichte dieser Wendung klärt sich nun manches.

Deutlich wird zunächst, warum die Hinsicht auf das „Absolute“ vorab in Klammern zu setzen war. Denn was auch immer dieses „Absolute“ näherhin sein mag – der transzendentalphilosophische Akt eines „Ich“ oder der identitätsphilosophische „Gott“ als die „unmittelbare Affirmation von sich selbst“ (SW V, 373): im Blick auf die Kunst sind diese Bestimmungen nicht wirklich entscheidend. Entscheidend ist hier das fundamentale Spiegelungsverhältnis, das Schelling im Rück-Blick auf Spinoza philosophisch installiert. Danach ist es die ausgezeichnete Eigenschaft der Kunst, die so oder so im Absoluten gegründete Identität von Freiheit und Nothwendigkeit vollendet zur Anschauung zu bringen. Womit sie zugleich systematisch garantiert, daß der Philosoph auch alles andere auf der Welt in den Lichtkegel dieser Identität rücken und die sich dabei zeigenden Schatten ästhetisch wiederum tilgen kann.

Daß dieser Grundbestimmung gegenüber alle besonderen Bestimmungen des Absoluten tatsächlich gleich-gültig sind, führt das *System* von 1800 im übrigen ganz plastisch vor. Wohl nicht zufällig an der Stelle, wo die Geschichte im Rekurs auf die Tragödie zum „Schauspiel“ ästhetisiert wird, sieht man das transzendente Prinzip des Ich in das aller Ichbezüge entkleidete „absolut-Identi-

Abgeblendet bleibt die signifikante Wieder-Holung Spinozas auch in den genannten Untersuchungen von Scheier, Hühn, Boenke und Courtine (vgl. Anm. 12).

²² Verwiesen sei hier auch auf die Schönheit, die Schelling als „Indifferenz der Freiheit und der Nothwendigkeit, in einem Realen angeschaut“, definiert (SW V, 383); vgl. ebenso seine Charakteristik der „Götter“, SW V, 396.

sche“ verwandelt (SW III, 600).²³ Die Kunst aber ficht das nicht an. Unverdrossen spiegelt sie am Ende sowohl das eine als auch das andere, und bleibt für die an Spinoza geschulte Anschauung des Philosophen doch immer dieselbe, in deren „magischem Spiegel“ er – was Wunder – „das innere Wesen seiner Wissenschaft schaut“.

Im Rück-Blick auf Spinoza profiliert sich zweitens der berühmte Gedanke einer „neue[n] Mythologie“ (SW III, 629). In den *Münchener Vorlesungen*, wo Schelling sich ganz auf die Figuren der Tragödie und des Genies konzentriert, wird dieser Gedanke später nicht mehr erwähnt. Dabei mögen strategische Gründe (immerhin hat er inzwischen mit der Mythologie etwas anderes vor), aber doch auch sachliche Gründe eine Rolle gespielt haben. Denn aus der Orientierung an der Mythologie läßt sich allerdings weder die Genesis noch die Funktion der Schellingschen *Ästhetik* verständlich machen. Umgekehrt aber verhält es sich anders: Das Konzept der ästhetischen Wieder-Holung Spinozas scheint die Idee einer „neuen Mythologie“ förmlich herbeizuzwingen. Als einen aus der Perspektive des Absoluten antizipierten Endzustand nämlich, der auch den Zwiespalt schließlich versöhnt, der jetzt noch zwischen der geschichtlichen Praxis und ihrer ästhetischen Überbietung besteht. Vielleicht kann man sich diese in Aussicht genommene Versöhnung am besten als den Entwurf eines *Gesamtkunstwerks* denken: und folglich müßten in diesem „große[n] Gedicht“, auf das, wie Schelling sagt, der „Weltgeist [...] sinnt“ (SW V, 445), Philosophie, Kunst und Praxis zur Geschichtslosigkeit einer im wahrsten Sinne *poetisierten* Praxis verschmelzen. Das ‚Immerschon‘ der absoluten Identität von Freiheit und Notwendigkeit würde buchstäblich Wirklichkeit.

Wann dieser Zustand eintritt, wissen wir nicht. Aber daß er „ohne Zweifel vorbereitet“ ist (SW V, 442) und dann auch den Gegensatz zwischen der antiken Natur-Welt und der modernen Geschichts-Welt in sich aufheben wird: das ergibt sich aus der Logik des Gedankens. Und weil das so ist, braucht man die Hände inzwischen auch nicht in den Schoß zu legen. Sehr wohl kann eine Teildisziplin des Systems, die *Naturphilosophie*, konkret dazu beitragen, das dereinstige geschichtslose „Zumal“ der „neuen Mythologie“ heraufzuführen (SW V, 449). Insofern aber diese „speculative Physik“ (SW V, 446) auch ihrerseits im Hinblick auf Spinoza entwickelt ist, kann man sich auch gleich an die *Ethik* selber halten. Das jedenfalls ist Ludovikos These in Friedrich Schlegels *Rede über die Mythologie*, die ich hier nicht unerwähnt lassen möchte. In engstem Jenaer Kontakt mit Schelling entstanden, zeigt nämlich auch sie, daß nicht so sehr Kant als vielmehr die ästhetische Wieder-Holung Spinozas auf der Tagesordnung steht. „Ergreift die Gelegenheit“, ruft also Ludoviko-Schelling mit aller gebotenen Emphase aus, „und schaut hin!“ „Versucht es nur einmal die alte Mythologie voll vom Spinoza und von jenen Ansichten, welche die jetzige Physik in jedem Nachdenkenden

²³ Vgl. zu diesem Prinzipienwechsel von Vt., *Ausgang vom Unbedingten. Über den Anfang in der Philosophie Schellings*, Göttingen 1990, S. 131ff.

erregen muß, zu betrachten, wie Euch alles in neuem Glanz und Leben erscheinen wird.“²⁴

Der neue Glanz hat nicht lange gewährt. Damit komme ich drittens auf Schellings spätere Distanzierung zurück, deren Motive jetzt ebenfalls viel deutlicher zu Tage liegen. Denn wenn das Konzept seines „ästhetischen Idealismus“ tatsächlich nur eine an der Problemstellung Kants orientierte Überwindung der „Buchstabenphilosophie“ wäre, dann müßte die spätere Verortung der Kunst im Rahmen einer „bloßen Vernunftwissenschaft“ ganz unverständlich sein. Im Rück-Blick auf Spinoza hingegen ist sie alles andere als das. Unter das kritische Vorzeichen „kontemplativen Lebens“ gestellt, liest sich Schellings Einschätzung dergestalt wie die Zerstreuung einer Illusion, mit der ästhetischen Wieder-Holung von Spinozas Metaphysik je mehr ins Werk gesetzt zu haben, als die logische Folgerichtigkeit eines Gedankens. Zwar braucht man, wie es in den frühen *Briefen* hieß, nur nachzudenken, um den Gedanken der absoluten Identität von Freiheit und Notwendigkeit völlig einleuchtend zu finden. Aber auch in seiner ästhetischen Variation der „völlig selbstlosen Produktion“ des Genies ist damit doch keineswegs gesagt, daß er deshalb auch das faktische Selbstverständnis des Handelns überzeugen müßte. Es ist, als verwandle sich so die ästhetische Inszenierung der Philosophie zuletzt in das Schauspiel der Tragödie zurück, das es am Anfang war. In ein mit Spinozas Augen angeschautes Theater, das Schelling jetzt im Namen des handelnden „Individuum[s]“ verläßt (SW XI, 569).

Welche metaphysische Umorientierung mit dieser Wendung einhergeht, steht hier nicht mehr zur Debatte. Jedoch komme ich viertens und abschließend in keinem Fall um die Feststellung herum, daß dieses Ende der Tragödie kaum überzeugender scheint als das ganze zuvor aufgeführte Stück. Daß Schellings Interesse tatsächlich nicht der Kunst, sondern dem Bild von ihr galt, das er selbst im Rück-Blick auf Spinoza entworfen und als den „magischen Spiegel“ seiner Wissenschaft vor sich hingestellt hat: dies wird zwar mit der späten Distanzierung von der Kunst bestätigt. Aber offenkundig ist zugleich, daß dieses Bild nach wie vor intakt ist. Nur deshalb, weil es auch jetzt noch für ein zutreffendes Bild der Sache gehalten wird, kann die Kunst im Kontrast zur Praxis in die Vergangenheit der „Vernunftwissenschaft“ rücken. Es ist merkwürdig und doch überaus bezeichnend: Mit keiner Andeutung hat Schelling auch nur in Erwägung gezogen, daß eine philosophisch nicht instrumentalisierte Kunst eben die sein könnte, ohne die das „System des Handelns“ gar nicht denkbar ist.

²⁴ Friedrich Schlegel, *Gespräch über die Poesie*, in: *Kritische Schriften und Fragmente, Studienausgabe*, Bd. 2, hrsg. v. Ernst Behler/Hans Eichner, Paderborn 1988, S. 203ff.