

Tiefe Ästhetik. Eine Kritik des Anthropozäns im Ausgang von Schellings Konzeptionen der Kunst

Alexander **BILDA**

Die im Aufsatztitel benannte Kritik des Anthropozäns kann bekanntlich als *genitivus subjectivus* oder *genitivus objectivus* verstanden werden. Aufgefasst als *genitivus subjectivus* versteht sich der Begriff des Anthropozäns nicht nur als eine Beschreibung des maßgeblichen Einflusses des Menschen auf die Natur, so dass eine ganze geochronologischen Epoche – unsere Epoche – als durch den Menschen geprägte aufgefasst werden kann, sondern mit dem Anthropozän wird zugleich die Aneignung der Natur durch den Menschen kritisiert. Mir geht es allerdings um eine Entfaltung des *genitivus objectivus* und daher gerade *nicht* im engeren Sinne um das Anthropozän, sondern um das, was überhaupt der Konstruktion des Anthropozäns zugrunde liegt.

Dabei nehmen die folgenden Überlegungen durchaus die Kritik des Anthropozäns ernst, die nämlich eine menschengemachte Veränderung der Erdschichten für nicht nur möglich, sondern wirklich erachtet und den menschengemachten Klimawandel als Phänomen einer übersteuerten Weltwirtschaft anerkennt. Nicht zuletzt wird durch die Auseinandersetzung mit dem Umfang dessen, was das Anthropozän ist, die Verantwortlichkeit des Menschen für seine Umwelt offenbar – und das ist wenigstens die gesamte Erde.¹ Der Begriff des Anthropozäns – so die These – drückt allerdings selbst sowohl in seiner kritischen als auch handlungsleitenden Absicht noch die Hybris einer Konstellation aus, die sich in der bloßen Subjekt-Objekt-Relation eingerichtet hat und gerade der Aneignungslogik das Wort redet, die die desaströse Naturzerstörung in Gang setzt. Das Konzept des Anthropozäns figuriert mithin als ein Verstärker genau der Tendenz, die dieses Konzept zu kritisieren andenkt.

Gerade wenn man also die mit dem Anthropozän verbundene Kritik ernst nehmen möchte, bedeutet es auch, die Grenzen der Kritik, die mit dem Begriff Anthropozän adressiert werden, wenigstens anzuzeigen. Diese Anzeige erfolgt hier im Ausgang von der Philosophie Schellings. Der zu beschreitende Weg führt dabei von der Frühphilosophie Schellings über die *Weltalter*-Philosophie bis zu dessen *Erlanger Vorlesung* von 1821. Im Fokus steht die Auseinandersetzung Schellings mit Ästhetik und Kunst. An dieser wird eine Selbstkritik Schellings deutlich, die für die Debatten um das Anthropozän fruchtbar gemacht werden können und die mir – trotz der überbordenden Literatur zum Thema – bisher in der Forschung nicht in den Blick geraten zu sein scheint. Die folgenden Überlegungen konzentrieren sich dabei auf das Feld der Kunst deshalb, weil Kunst in den Debatten um die mit dem Anthropozän verbundene Beherrschung von Natur als Alternative ins Gespräch

¹ Offenbar vermag der auf die Erdchronologie eingegrenzte Begriff des Anthropozäns die kosmische Wirksamkeit menschlichen Handelns nicht erfassen. Selbst wenn man unter dem Begriff des Anthropozäns eine Technosphäre verstehen würde, die auch das Weltall einbezieht, so wird doch deutlich, dass mit dem Anthropozän insgesamt nur eine Sphäre begriffen ist, die den Wirkradius des Menschen graduell begreift. Der Ausgriff auf den Kosmos wäre demnach ein höherer Grad, in dem sich der menschliche Einfluss nachweisen – und wiederum kritisieren – ließe. Vgl. etwa für eine solche Kritik, die zwar nicht auf eine Ausweitung auf den Kosmos, aber eine neue Kosmologie abzielt, Vetlesen 2019.

gebracht wird, dieses Herrschaftsverhältnis, wenn nicht vollkommen zu harmonisieren, so doch wenigstens zum Ausdruck zu bringen und damit wohl auch einzudämmen.² Schelling, der einen ähnlichen Ansatz in seiner Frühphilosophie vertritt, nimmt von einer solchen Philosophie mehr und mehr Abstand und entwickelt ein Wissenssystem, in dem die Möglichkeiten der Kunst nicht – wie in der Schelling-Forschung gemeinhin angenommen wird – aus der Philosophie ausgeschlossen werden. Statt also einer Exklusion der Kunst vollzieht Schelling eine Inversion der Kunst, nämlich eine *Inversion der Kunst in Können*. Diese Inversion der Kunst in Können werde ich in der Folge darstellen und zeigen, wie das Wissenssystem und mithin Schellings Philosophie ein solches Können als ein Unvordenkliches integriert. Wegen seines sowohl kritischen Potenzials als auch seiner systematischen Verortung kann diese Verschmelzung von Kunst und Können, die Schelling gesamte Philosophie durchdringt, als *tiefe Ästhetik* aufgefasst werden. Zum Abschluss der vorliegenden Überlegungen werde ich nochmals auf die genannte Kritik des Anthropozäns rekurren, für die eine solche Philosophie fruchtbar gemacht werden kann.

Fluchtpunkt der folgenden Darstellung ist ein „Unvordenkliches“, das Schelling in ein dynamisches Wissenssystem einzeichnet und dessen Dynamik gerade auf diesem Unvordenklichen beruht. Der Versuch geht 1821 dahin, dieses Unvordenkliche zu überwinden und einer Positivität zuzuführen, die die Unsicherheit, Unbestimmtheit und Unaussprechlichkeit auflöst, die das Unvordenkliche kolportiert. Damit ist das System in eine Spannung von Dynamik und Statik gesetzt, die bei Schelling nie zugunsten einer Seite auflösbar ist und die vielmehr in ihrer ganzen Ambivalenz aufrechterhalten bleibt. Mit einem Blick auf Schellings frühere Systematisierung von Philosophie kann ich anhand eines der schönsten Zitate Schellings verdeutlichen, wie eine solche Spannung auch im System von 1800 zum Tragen kommt, wo die ästhetische Anschauung und letztlich die Kunst den Abschluss des Systems bilden:

Die Kunst ist ebendeshwegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß.³

„Vereinigung“, die in der Kunst möglich ist, opponiert Schelling schon 1800 dem Denken, das diese Vereinigung nicht herstellen kann und die als Einheit sich vielmehr geradezu notwendig gegen Denken zu richten scheint. Fast dürfte man hierin das Unvordenkliche der späteren Zeit erahnen. Nach 20 Jahren ist allerdings das, was übereinstimmt, lediglich die Fluchttendenz. Was sich in der *Erlanger Vorlesung* entzieht, ist gerade nicht die Einheit, sondern das in dieser Einheit nicht zu verteilende Können, das notwendig im Konflikt mit der Einheit steht. Ohne hier näher zu entwickeln, wie das komplexe Verhältnis von Können und Unvordenklichem zu verstehen ist,⁴ ist wenigstens anzuzeigen, wie Schelling dieses Können beschreibt:

² Vgl. etwa Turpin und Davis 2015.

³ AA I, 9,1, 328.

⁴ Vgl. für eine systematische Betrachtung Bilda 2025.

Es ist, obgleich ein bloßes Können und insofern kein Wirkliches noch Seyendes – doch das immer schon Daseyende () – das wir immer schon finden – das unsrem Denken und Wollen zuvorkommt, das da ist, eh’ wir uns bedenken und versehen, das wir immer schon finden, so früh’ wir kommen mögen – ebendarum das Unvordenkliche – das Erste – der Anfang.⁵

Den Konflikt von Können und Sein, Dynamik und Statik, der sich in diesem Zitat ausspricht, meint Schelling im *System* von 1800 noch beruhigen zu können. Der Widerstreit von theoretischer und praktischer Philosophie, Notwendigkeit und Freiheit, wird in der Kunst ‚gleichsam in einer Flamme‘ harmonisiert. 1821, so scheint es, ist diese Euphorie verflogen. Wolfram Högere hat dies dazu bewogen, in der *Erlanger Vorlesung* einen „expliziten Beleg für die definitive Aufgabe des Projekts einer neuen Mythologie als Verschmelzung von Philosophie und Poesie“⁶ zu erkennen. Tatsächlich wäre ihm insofern zuzustimmen, dass das *Weltalter*-Projekt als Kunstwerk und mithin sichtbare Vereinigung von Philosophie und Poesie 1821 durchaus unmöglich scheint.⁷ Doch auch wenn Schelling diese Vereinigung von Philosophie und Kunst in einem Projekt wie den *Weltaltern* nicht mehr umzusetzen vermag, geht Schelling nicht so weit, – und hier wäre also Högere zumindest zu ergänzen – das Konzept einer Vereinigung von Philosophie und Kunst vollkommen aufzugeben.⁸

Zwar scheint es durchaus plausibel, dass Schelling die Vereinigung von Philosophie und Kunst in seiner Zeit nicht für möglich erachtet; in seiner späten Münchener Zeit gar schreibt er, es sei „umsonst, zu hoffen, als könne Kunst oder Poesie die streitenden Misstöne aussöhnen.“⁹ Aber wenigstens 1821 ist er noch nicht derart desillusioniert, sondern versetzt die Kunst vielmehr in das Innere des Systems.¹⁰ Der mit dem Können verbundene Dynamisierungsprozess des Systems ist für Schelling nämlich geradezu ein Prozess der Kunst. Schelling verweist dabei auf die Etymologie von Kunst, die von einem Können abgeleitet werden kann.¹¹ Heidegger nicht unähnlich sind diese

⁵ AA II, 10,1, 287. Vgl. auch AA II, 10,1, 283.

⁶ Högere 1987, 21. Vgl. nochmals Högere 1989, 29. Vgl. zustimmend Hutter 1996, 69. Vgl. hingegen, auch wenn nicht direkt gegen Högere gewendet, Petersdorff 1996, 242: „In einer Zeit, in der die frühroman-tischen Spekulationen um eine ‚neue Mythologie‘ ihre intellektuelle Relevanz verloren hatten, führt Schelling in seinem Spätwerk ein abseitiges Gespräch weiter“.

⁷ Es wäre einer näheren Untersuchung wert, in den Blick zu nehmen, inwiefern das Projekt einer neuen Mythologie von Schelling nicht etwa abgeschafft, sondern noch radikalisiert wird, insofern Schelling mit den *Weltaltern* eine ‚neue Theologie‘ versucht, in der „der alles ziehende Magnet – der selbst Gott anzieht“ (AA II, 10,1, 545), das klassische Gottesverständnis auf die Probe stellt. Vgl. bereits Hühn 1994, die die Naturphilosophie als Fundierung des Projektes einer Neuen Mythologie sichtbar macht.

⁸ Vgl. für die Durchlässigkeit von Kunst und Philosophie am Begriff des Chaos, insbesondere auch in Bezug auf die *Philosophie der Mythologie*, Galland-Szymkowiak 2019.

⁹ Schelling 1832/33, 69. Dass Schelling wiederum Kunst nicht mehr in der Philosophie verortet, sondern Philosophie selbst als Kunst versteht, findet sich ebenfalls in Schelling 1832/33, 119.

¹⁰ Bereits Scheier 1996 hat mit Blick auf die *Freiheitsschrift* die These aufgestellt, Schelling habe „das tragische Prinzip aus der Kunst jetzt ins Innerste des Gedankens selbst, nämlich in die ‚Religiosität‘“ (Scheier 1996, 89) versetzt. Dieser Gedanke wird hier chronologisch und systematisch auf das Erlanger System erweitert.

¹¹ AA II, 10,2, 686. Vgl. dazu auch das Wörterbuch von Adelung, das Schelling oft heranzog und das sich in seiner Bibliothek nachweisen lässt (ZN 1014): Adelung 1808, Bd. 2, „Die Kunst“, Sp. 1830–1833, 1830: Kunst „stammt vermittelt des Ableitungslautes st von können her, dessen Abstractum es eigentlich ist, und hat nach Maßgebung des verschiedenen Gebrauches dieses Zeitwortes, auch verschiedene Bedeutungen. [...] Es stammt von können her, und sollte daher billig Kunst geschrieben werden.“ Auch heutige etymologische Lexika geben noch diese Herleitung an, vgl. „Kunst“, Pfeifer 1993, 820: „Als Verbalabstraktum mit sti-Suffix

vermeintlich prosaischen Etymologien philosophisch äußerst relevant. So wie das Können durch das philosophische System entwickelt werden soll, so verbinde sich auch die Kunst mit der Wissenschaft: „Nun ist aber jedes Können auch ein Wissen, kein Können ohne ein Wissen, wie keine Kunst ohne Wissenschaft“.¹² Können und Kunst sind dabei aber nicht dem Wissen untergeordnet, wie das Zitat vermuten lassen könnte, sondern „[i]m Wissen [ist; A.B.] weniger als im Können“¹³ und in der Wissenschaft – so könnte man den Analogieschluss weiterführen – weniger als in der Kunst, die in ihrer etymologischen Allianz mit dem Können ein unsystematisierbares Potenzial zu enthalten scheint, das gleichwohl immer auf Wissen geht und jede Wissenschaft und mithin Philosophie herausfordert. Was früher als ästhetische Anschauung und sodann ab 1802 bis 1805 als *Philosophie der Kunst*¹⁴ firmierte, ist nicht etwa abhandengekommen, sondern wandert in das Innerste der Philosophie. Kunst jedoch steht nun als Können ein für Differenz, nicht oder nicht primär für Einheit.

Trotz dieses eklatanten Wandels befindet sich die Kunst durchaus weiterhin an der Stelle, die ihr 1800 zugesprochen wurde, nämlich an der Grenze der Philosophie. Das unvordenkliche Können aber bildet den Anfang, die Kunst im *System* von 1800 bildete das Ende der Philosophie. In der Logik des transzendentalphilosophischen Systems, nach welcher das „System [...] vollendet [ist; A.B.], wenn es in seinen Anfangspunkt zurückgeführt ist“,¹⁵ würden Kunst und Können auch in dieser Hinsicht zusammenfallen. Obwohl bereits für das *System* von 1800 fraglich ist, ob Schelling tatsächlich die Vollendung des Systems erreicht, wie er sie für sich beansprucht,¹⁶ steht an dieser Stelle über zwanzig Jahre später statt der Einheit tatsächlich eine Differenz, ein unabweisliches Sich-Zweien-Können, das vielmehr eine Einheit und Harmonie torpediert.

Als Kunstwerk oder konkrete Kunst, die „eine notwendige, aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung“¹⁷ ist, wie es noch 1803 in der *Philosophie der Kunst* heißt, bleibt die Kunst nicht erhalten, aber doch als ihre Kraft, als Inversion von Kunst in Können. Hogrebe macht die eben bereits behauptete explizite Abkehr Schellings von einer an Kunst orientierten Philosophie an folgender Aussage von 1821 fest:

Warum ist Philosophie nicht, wie dem Worte, so dem Sinne nach, bloß Geschichte? (ἱστορεῖν) oder Erzählung? – Das wäre die langgeahnete goldne Zeit, wo auch die Fabel zur Wahrheit wird. Allein dieß ist unmöglich.¹⁸

(s. auch *Gunst*) zu dem unter *können* (s. d.) dargestellten Verb ist ahd. *kunst* (9. Jh.), mhd. asächs. *mnd. kunst*, mnl. *const* von umfassender Bedeutung und bezeichnet zunächst ‚Wissen, Kenntnis‘ (vgl. mhd. *nāch mīner kunst ‚soviel ich weiß‘*), ‚menschliche Befähigung, Fertigkeit, Kompetenz‘ unabhängig von ästhetischem Anspruch“.

¹² AA II, 10,1, 188. Vgl. auch Schelling 1974, 33.

¹³ AA II, 10,1, 188.

¹⁴ AA II, 6,1–2.

¹⁵ AA I, 9,1, 328.

¹⁶ Vgl. AA I, 9,1, 328. Vgl. Iber 1994, 130.

¹⁷ AA II, 6,1, 98.

¹⁸ AA II, 10,2, 700. Vgl. auch AA II, 10,2, 856.

Schelling möchte mit dem griechischen Verb „ἱστορεῖν“, das sich grundsätzlich auf jede Form von „Kenntnissen“ bezieht, Philosophie als Zeugin und gleichsam Berichterstatterin tatsächlichen Wissens positionieren. Vgl. zum philologischen Hintergrund des griechischen Verbs AA II, 10,3, 1082.

Vgl. zudem WA, 111: „Wissenschaft ist schon der Wortbedeutung nach Historie (ἱστορία).“ Vgl. auch ähnlich

Tatsächlich, so ist Hogrebe bestärkend hinzuzufügen, spricht die bekannte Parallelstelle in den *Weltaltern* hingegen nicht von der ‚Unmöglichkeit‘ einer ‚Fabel, die zur Wahrheit wird‘, sondern durchaus hoffnungsvoller, es sei „dieß *bis jetzt* [Hervorhebung A.B.] unmöglich“.¹⁹ Erst 1821 bricht sich also – so müsste man Hogrebe präzisieren – der stärkere Kunst-Pessimismus Bahn. Letztlich jedoch unterscheiden sich beide Stellen nicht im Resultat, das sich aus dieser Überlegung als Alternative „zu einem toten historischen Wissen“²⁰ ergibt und bei Hogrebe keine Berücksichtigung mehr findet, obwohl gerade diese Alternative zeigt, wie doch noch eine ‚Verschmelzung‘, vielleicht sogar eine höhere Verschmelzung von Kunst und Philosophie auf den Weg gebracht wird: „Dem Menschen muß ein Princip zugestanden werden, das außer und über der Welt ist“²¹ heißt es in den *Weltaltern*. Die Erfassung aber dieses Prinzipes ist entscheidend, um zu verstehen, wie Kunst, wenn sie offenbar äußerlich nicht exemplifizierbar ist, innerlich aufgeht. 1821 präzisiert Schelling, was dieses ‚überweltliche Prinzip‘ konkret für den einzelnen Menschen bedeutet: „Alles was dem Menschen verständlich sein soll, muß aus seinen innern Tiefen selbst kommen.“²² Das grundsätzlich Höchste, ‚außer und über der Welt‘, wie es das Konzept der Mitwissenschaft impliziert, ist faktisch geradezu gegenteilig in den ‚Tiefen‘ des Menschen verortet. Dieses tiefste ‚Innere‘ versteht das System von 1821 als Können.

Im Manuskript Schellings steht an dieser Stelle der Satz: „Alles was dem Menschen verständlich muß aus ihm selbst kommen – oder vielmehr da einmal verdunkelt in ihm selbst aufgehen“.²³ Diese Reduktion auf die Selbstentwicklung des Menschen impliziert die Ablehnung aller äußeren Wissensvermittlung, explizit auch durch Geschichte oder Offenbarung.²⁴ Jede äußere Form der Kunst

WA, 8, 114, 117, 192, 204; SW VIII, 205; Schelling 2002, Bd. 1, 170.

¹⁹ SW VIII, 200. Vgl. auch WA, 4, 112, 205.

²⁰ AA II, 10,2, 700/856.

²¹ SW VIII, 200: „Dem Menschen muß ein Princip zugestanden werden, das außer und über der Welt ist; denn wie könnte er allein von allen Geschöpfen den langen Weg der Entwicklungen, von der Gegenwart an bis in die tiefste Nacht der Vergangenheit zurück verfolgen, er allein bis zum Anfang der Zeiten aufsteigen, wenn in ihm nicht ein Princip vor dem Anfang der Zeiten wäre? Aus der Quelle der Dinge geschöpft und ihr gleich hat die menschliche Seele eine Mitwissenschaft der Schöpfung. In ihr liegt die höchste Klarheit aller Dinge und nicht sowohl wissend ist sie als selber die Wissenschaft.

Aber nicht frei ist im Menschen das überweltliche Princip noch in seiner uranfänglichen Lauterkeit, sondern an ein anderes geringeres Princip gebunden. Dieses andere ist selbst ein gewordenes und darum von Natur unwissend und dunkel; und verdunkelt nothwendig auch das höhere, mit dem es verbunden ist. Es ruht in diesem die Erinnerung aller Dinge, ihrer ursprünglichen Verhältnisse, ihres Werdens, ihrer Bedeutung. Aber dieses Ur-Bild der Dinge schläft in der Seele als ein verdunkeltes und vergessenes, wenn gleich nicht völlig ausgelöschtes Bild. Vielleicht würde es nie wieder erwachen, wenn nicht in jenem dunkeln selber die Ahndung und die Sehnsucht der Erkenntniß läge.“ Die Rede vom ‚Ur-Bild‘ und ‚Bild‘, die nicht lediglich als ‚Idee‘ verstanden werden müssen, deutet auch hier an, wie Kunst in das Innere des Menschen wandert. Vgl. auch WA, 4, 112, 205. Es ist – so kann ausgehend von den *Gottheiten von Samothrake* behauptet werden – gerade ein ‚zauberhaftes Feuer‘, das aus dem Innern der Idee erwächst und die Idee zum Ur-Bild macht. Vgl. Anm. 64 in SW VIII, 386–391, für die etymologischen Überlegung zu Ur- als Feuer besonders 388. Vgl. für eine frühe Interpretation des Ur-Bildes auch Schellings *Timaios*-Kommentar von 1794, AA II, 5, 152–153, 162–163.

²² AA II, 10,2, 700. Die anonyme Nachschrift hebt diesen Satz besonders hervor: „Alles, was dem Menschen *verstaendlich seyn soll, muß aus seinem Innern kommen.*“ (AA II, 10,2, 857)

²³ AA II, 10,1, 213.

²⁴ Vgl. AA II, 10,1, 213. Vgl. auch AA II, 10,2, 700, 856–857. Es ist hier ein weiter Begriff von Offenbarung zugrunde zu legen, wie er etwa in der *Freiheitsschrift* Anwendung findet, die auf „eine ältere Offenbarung als jene geschriebene, die Natur“ (AA I, 17, 178) verweist.

– Poesie, Prosa, Malerei usw. – trifft diese Ablehnung in gleichem Maße. Alle einzelnen Formen von Kunst und Ästhetik heben sich im Prinzip des Könnens auf. Die *Erlanger Vorlesung* ist durchzogen von diesem Amalgam aus Können und Kunst, die ein gleichsam ästhetisches Geschehen in den Tiefen spekulativer Gedankenentwicklung verortet. Um nur ein Beispiel zu nennen, wie Schelling Kunst versteht, sei auf eine Stelle spät in der Vorlesung verwiesen:

Das organische Wesen ist nicht ein bloßes Kunstwerk, dessen Begriff außer ihm selbst in dem Künstler liegt. Hier ist der Künstler offenbar mit dem Stoffe selbst verwachsen. Alles wird hier von innen herausgebildet, die Form nicht bloß äußerlich der Materie aufgedrückt sondern Materie und Form entstehen miteinander.²⁵

Jede Form von Schöpfung wird auf seine innere Produktivität bezogen, hier das Organische, das nicht als Kunstwerk nur Erschaffenes ist, sondern das als Produkt zugleich Produzierendes ist. Diese künstlerische Produktivität und mithin eine Produktivität, die nicht nur generiert, sondern Kunst ist, die als Können omnipräsent ist, wird in Schelling auch unabhängig von der Ebene des Organismus, dem ja klassischerweise eine Einheit von Produkt und Produktivität zugeschrieben wird, auf die gesamte Philosophie ausgeweitet. Die Verschmelzung von Produktivität und Produkt, die sich äußerlich im Organismus zeigen mag, wandert in das Innere der Philosophie selbst.

Die „Flamme“ der früheren Philosophie hat mithin Bestand als „Feuer“, das das ganze System von 1821 durchzieht: „Dieses innre Feuer muß beständig im Begriff seyn hervorzutreten, um eben beständig gelöscht zu werden – denn das Leben besteht ja in nichts andrem, als eben in der beständigen Dämpfung eines beständig den Ausbruch drohenden Feuers.“²⁶ Die Äußerlichkeit der Flamme wird gleichsam in Beziehung zu seiner Tiefendimension gesetzt. Sofern nun aber im Wissenssystem das Feuer gelöscht werden soll (und dieses Löschen ist eben kein vollständiges Auslöschen, sondern vielmehr das genannte ‚Dämpfen‘), bleibt die ursprüngliche Flamme, nämlich das Können und mit diesem die Kunst, erhalten. Statik wird hier immer zugunsten von Dynamik zurückgestellt. Das in der ‚Flamme‘ von 1800 hinterlegte Einheitsmoment wird nicht zerstört, aber auf eine getarnte Harmonie zurückgestutzt: „dieser innre, nicht verzehrend hervortretende Brand, ewiges Können wo nur die reinsten Seelen selig sind – Inbrunst nennt es die Deutsche Sprache – ist die geheime Macht,

In den *Weltaltern* findet sich dieser kritischere Ton zur Offenbarung noch nicht, vielmehr preist Schelling dort wesentlich offensiver als 1821 Offenbarung als direkte Quelle für Wissenschaft: „ohne das Licht der Offenbarung würde kein wissenschaftlicher Forscher wagen können, sich den innern Hergang bey den ersten göttlichen Wirkungen so natürlich und mit solchen menschlichen Begriffen vorzustellen, als es nothwendig ist.“ (WA, 70)

²⁵ AA II, 10,1, 572. In der Vorlesung selbst hat Schelling diese Zusammenführung von Produzieren und Produkt gar – wiederum auf Heidegger oder Merleau-Ponty vorausgreifend – als ein Wohnen beschrieben, der Künstler „wohnt in seinem Werke.“ (AA II, 10,2, 815)

²⁶ AA II, 10,1, 500. Vgl. auch Schelling 1974, 47–48: „Denn es ist nichts als ein ewiges Werden ohne alles Seyn, das unaufhörlich sich selbst verzehrende und immer wieder gebärende Leben, [also eigentlich ein ewig Leben und ewig Sterben in Eins] ein ewig aufflammendes, ewig versinkendes und aus seiner Asche wieder auflebendes Feuer, [...] das wir als das in allen Dingen verborgene ahnden müssen, ob es gleich jetzt abgewendet ist, das ewige Treiben und Umherwerfen, (perpetuum mobile) in das die ewige Freyheit eingeschlossen ist, nicht absichtlich sondern gegen ihren Willen durch die unversehene Folge des ersten sich selber Wollens, wie durch unbegriffenen Zauber“.

die alles bewegt“.²⁷ Diese geheime Macht ist allerdings immer nur vermeintlich Einheit und versteht sich letztlich als „die laute Begierde nach dem unendlichen Seyn“.²⁸ ‚Begierde‘ aber und auch etwa ihre von Schelling oft herbeigerufene Schwester ‚Sehnsucht‘ sind Ausdruck einer Diskrepanz, nämlich dem, was ist, und dem, was ersehnt und begehrt wird. Die Harmonie bleibt also ambivalent und ist, immer schon in eine Dualität gehalten, die diese Harmonie als eine unerfüllte und zerrissene denkt.

Dantes *Divina Commedia*, die Hogebe in erhellender Weise für Schellings *Weltalter*-Projekt fruchtbar macht,²⁹ enthält ein berühmtes Zitat, das in gleicher Weise für den Gedanken einer Kunst erhellend ist, die als Können in den Tiefen der Philosophie zu erschließen ist: „Lasciate ongni speranza voi che ’ntrate.“³⁰ Dieses Zitat ist Schellings persönlicher Ausgabe der Übersetzung der *Divina Commedia* vorangestellt. In Erlangen verwendet Schelling das Zitat mit einer Übersetzung, die er selbst schon einmal im Rahmen metrischer Übersetzungen vorgenommen hat: „Was Dante an der Pforte des Infernum geschrieben seyn läßt, dieß ist in einem andern Sinn auch vor den Eingang zur Philosophie zu schreiben: ‚Laßt alle Hoffnung fahren, die ihr eingeht“.³¹ Die Hoffnung, mit der Kunst eine höhere Einheit und Wahrheit zu erhalten, lässt Schelling daher wie gezeigt zurück, aber er lässt sie nicht mangels fehlender Realisierungsoptionen zurück, sondern zerstört sie geradezu notwendig, um in die Tiefe der Wissenschaft hinabzusteigen. In dieser infernalischen Tiefe aber findet er eine andere, produktive Form der Kunst, nämlich die Kunst, die im Können liegt. Aus dieser invertierten Kunst steigt Schellings Wissenssystem empor, das nicht mehr die bloße Opposition von Erkennendem und Erkannten, Subjekt und Objekt, Natur und Geist kennt, sondern diese Trennung auflöst und in diese Opposition gleichsam einen Faktor des Ungewissen, ein Feuer legt, das diese Opposition als Ganze transformiert.

Das entscheidende Differenzmoment zwischen Können sowie Kunst und dem Wissenssystem gilt es allerdings auch hier nochmals zu vergegenwärtigen: „Also jedes Können auch ein Wissen, wenn auch nicht umgekehrt. Im Wissen weniger als im Können“.³² Wissen läuft nicht zwangsläufig auf ein Können hinaus, das es enthält, aber Können besitzt grundsätzlich das Potenzial zu einem Wissen, Wissen ist vom Können umfängen. Die im Können und in der Kunst hinterlegte Unvordenklichkeit lässt sich nie vollständig in Wissen und mithin ins Wissenssystem übertragen. Diese Übertragung sollte nicht gleichsam als Umwandlung verstanden werden. Denn das, was innerhalb des Systems als Wissen zur Geltung kommen soll, ist nicht einfach vorhanden, sondern dieses Unvordenkliche entzieht sich dem System durch schiere Unnahbarkeit; das System verbrennt sich gleichsam an dieser

²⁷ AA II, 10,1, 377.

²⁸ Ebd.

²⁹ Vgl. Hogebe 1989.

³⁰ Vgl. Dante Alighieri 1784, 21 (ZN 977). Schelling besaß außerdem eine Übersetzung der *Divina Commedia*, die den Vers folgendermaßen übersetzt: „Lasst alle Hoffnung zurück, die ihr hier eingeht“ (Wismayr 1818, 40; ZN 232).

Vgl. von Schelling zu Dante „Ueber Dante in philosophischer Beziehung“ (AA I, 12, 577–611, 631–643), „An Dante“ und „Metrische Uebersetzung aus Dantes göttlicher Komödie“ (AA I, 12, 667–671).

³¹ AA II, 10,2, 620. Die Übersetzung entstammt der 1802 angefertigten Übersetzung im Rahmen von Schellings „Metrische Uebersetzung aus Dantes göttlicher Komödie“, AA I, 12, 667–671, 668. Vgl. auch Schellings „Ueber Dante in philosophischer Beziehung“, AA I, 12,2, 610–611.

³² AA II, 10,1, 189.

Flamme des unvordenklichen Könnens, das als unbegrenztes Können jedoch nicht nur Menetekel ist, sondern zuletzt auch Harmonie versprechen soll.

Die hier an Schelling entwickelte *tiefe Ästhetik* – so könnte man die hier entwickelte These begrifflich kondensieren – ist nicht eine Ästhetik, die sich mit der Wahrnehmung des Schönen und Hässlichen beschäftigt, sondern eine Ästhetik, die spekulativ schaut, Anschauungsformen entwirft, die gleichsam das innere Auge ansprechen. Schellings 1821 eingeführter Begriff der Ekstasis lässt sich auch in dieser Hinsicht als Radikalisierung der intellektuellen Anschauung begreifen. Denn während die intellektuelle Anschauung bloß einen harmonischen Selbstvollzug in Gang setzt, stellt die Ekstasis keine solche Schau mehr dar, sondern setzt sich gar nicht erst dem Verdacht hypostasierter sinnlicher Anschauung aus. Im vollkommenen Hinaussetzen (das die Ekstasis wortwörtlich ist)³³ wird das Wissen mit einem Nichts, einem Unvordenklichen und einem Können, also eine Ur-Kunst konfrontiert, die gleichsam eine ästhetische Revolution des Wissens in Gang setzt. Es ist also letztlich ein ästhetisches Vorhaben oder ein nur durch die Ästhetik zu realisierendes Vorhaben, das herkömmliche Wissen noch einmal ganz neu aufzubauen.

Ohne nun allerdings der naiven Vorstellung anheimzufallen, in einem Rückgang auf Natur oder in einem – esoterischen – Überstieg in eine unbekanntere Vorgängigkeit seien die Probleme, die uns das Anthropozän vor Augen führt, gelöst, sollte doch gezeigt werden, dass unsere Wissensmodi nicht nur revisionsbedürftig, sondern auch revisionsfähig sind. Neu zu denken, wie es uns die Kopernikanische Wende gezeigt hat, ist möglich – und neu zu denken ist nach der Kopernikanischen Wende weiterhin möglich und notwendig, indem einmal mehr der Mensch aus seiner vermeintlichen Zentralstellung in ein anderes Verhältnis zur Natur gesetzt wird.

Die Kunst mag hier sicherlich ein Anstoß und ein wichtiges Scharnier sein, das auf eine Öffnung des Denkens für andere Modi hinweisen kann (es besteht dabei aber auch die Möglichkeit, dass Kunst sich gerade als Kunstobjekt bloß materiell versteht und sich gerade in herkömmliche Wissensformen einfügt). Die eigentliche Revolution spielt sich aber tiefer ab, insofern all unser Wissen als eines begriffen wird, das sich niemals unter Kontrolle befindet, sondern – um die Schellingsche Metapher zu verwenden – von einem Feuer genährt wird, das immer droht gefährlich zu werden, das aber nicht nur im Menschen, sondern auch in der Natur zu suchen ist. Vorsichtiger formuliert geht es um eine Bescheidenheit, die nicht allein dem Menschen die Grenzen seiner Freiheit und die Fragilität seines Wissens aufzeigt, sondern auch der Natur eine übermaterielle Kraft zugesteht.

Die Vorstellung eines Anthropozän geht hingegen grundsätzlich davon aus, dass Natur nur etwas Materielles ist. Natur kann aber, mit einem anderen Verständnis von Wissen, auch anders verstanden werden. Natur ist mithin nicht selbstverständlich von allem Übernatürlichen beraubt, sondern die Betrachtung der Natur als eine Natur gänzlich ohne Übernatürliches geschieht erst durch eine Verkehrung im Wissen, also keinen bloß unwillkürlichen Vorgang. Diese Verarmung der Natur ist deshalb auch nicht der Natur anzulasten, sondern denen, die „das, was bloß Schuld des Menschen ist, auf die Natur, den Gegenstand selbst werfen.“³⁴ Natur scheint deshalb materiell zu sein, weil der

³³ Schelling übersetzt entsprechend: „Ekstase, Εκστασις – das *Außer sich* gesetzt werden.“ (AA II,10,1, 202)

³⁴ AA II, 10,1, 261. Schellings Kritik, die hier ausgeweitet wird, ist bei ihm vor allem gegen Jacobi gerichtet.

Mensch sie dazu macht, nicht weil sie es tatsächlich ist. Schelling bestimmt die Aufrechterhaltung des Gedankens einer Trennung von Übernatürlichem und Natur als Perpetuierung einer Schuld, die seine Philosophie wissenschaftlich abzutragen gedenkt. Der Gedanke selbst aber, der eine Trennung von Übernatürlichem und Natürlichem annimmt, ist nicht etwa nur falsch, sondern gerade Ausdruck des Verhältnisses, das es zu überwinden gilt. Dass dieser Gedanke einer Trennung, der gleichsam für alle einfachen Dualismen steht, auch für das Konzept „Anthroposcene“ gilt, sollte gezeigt werden; und es sollte deutlich geworden sein, dass es zumindest eine Herausforderung für dieses Konzept ist, andere Modi des Wissens zu inkorporieren. Verliert die Natur ihre Rolle als bloßer Gegenstand, wird sie als eine erfahrbar, die in sich selbst ein unbegreifliches Können, ein Feuer enthält. Die Hoffnung wäre, dass diese veränderte Auffassung der Natur eine Dignität verleiht, die auch einen respektvolleren Umgang mit ihr ermöglicht. In der Kunst und Ästhetik kann die Brüchigkeit der Welt zum Ausdruck gelangen, aber das von Schelling erarbeitete Wissenssystem erfährt diese Brüchigkeit nicht nur im Außen, sondern aus den Tiefen menschlichen Wissens selbst erwächst ein Bewusstsein für die Fragilität des eigenen Wissens und Könnens. Eine solche Ästhetik vermag eine tiefere Anschauung der Welt inaugurieren, die wissenschaftlich bleibt und die Dignität der Welt bewahrt.

Schellings Werke

- AA Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Historisch-kritische Ausgabe*, I. Werke; II. Nachlaß; III. Briefe, hg. v. der Schelling-Kommission der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Stuttgart-Bad Cannstatt 1976–.
- SW Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Sämtliche Werke*, I. Abteilung: 10 Bde. (= I–X); II. Abteilung: 4 Bde. (= XI–XIV), hg. v. Karl Friedrich August Schelling. Stuttgart/Augsburg 1856–1861.
- Schelling 1832/33 *Grundlegung der positiven Philosophie. Münchener Vorlesung WS 1832/33 und SS 1833*, hg. u. komm. v. Horst Fuhrmans. Turin 1972.
- Schelling 1974 Zur Strukturtheorie des Absoluten. In: Loer, Barbara: *Das Absolute und die Wirklichkeit in Schellings Philosophie. Mit der Erstedition einer Handschrift aus dem Berliner Schelling-Nachlaß*. Berlin/New York: de Gruyter, 30–52.
- Schelling 2002 *Weltalter-Fragmente*, 2 Bde., mit e. Einl. v. Wilhelm Schmidt-Biggemann hg. v. Klaus Grotzsch. Stuttgart-Bad Cannstatt (*Schellingiana* 13,1–2).
- WA *Die Weltalter. Fragmente, in den Urfassungen von 1811 und 1813*, hg. v. Manfred Schröter. München 1946.
- ZN Müller-Bergen, Anna-Lena (Hg.): *Schellings Bibliothek. Die Verzeichnisse von F. W. J. Schellings Buchnachlaß*. Stuttgart-Bad Cannstatt 2007 [Zech-Nummer].

Literaturverzeichnis

Adelung, Johann Christoph (1808): *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen*

Mundart: mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, mit Dietrich Wilhelm Soltau's Beyträgen revidirt und berichtet von Franz Xaver Schönberger. Neueste Ausgabe. 4 Bde. Wien: Anton Pichler.

- Bilda, Alexander (2025): Das Unvordenkliche. Zu System und Methode der Philosophie Schellings im Ausgang von der *Erlanger Vorlesung*. Freiburg/München: Karl Alber (Beiträge zur Schelling-Forschung, 14). (in print)
- Dante Alighieri (1784): [La Divina Commedia]. Venedig.
- Galland-Szymkowiak, Mildred (2019): Chaos als ästhetischer, mythologischer und metaphysischer Begriff bei Schelling. In: *Schelling-Studien* 7, 155-175.
- Hogrebe, Wolfram (1987): Schelling und Dante. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch* 62 (1), 7-31.
- Hogrebe, Wolfram (1989): Prädikation und Genesis. Metaphysik als Fundamentalheuristik im Ausgang von Schellings „Die Weltalter“. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 772).
- Hühn, Lore (1994): Die Idee der Neuen Mythologie. Schellings Weg einer naturphilosophischen Fundierung. In: Friedrich Strack (Hg.): *Evolution des Geistes. Jena um 1800*. Stuttgart: Klett-Cotta, 393-411.
- Hutter, Axel (1996): Geschichtliche Vernunft. Die Weiterführung der Kantischen Vernunftkritik in der Spätphilosophie Schellings. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Iber, Christian (1994): Das Andere der Vernunft als ihr Prinzip. Grundzüge der philosophischen Entwicklung Schellings mit einem Ausblick auf die nachidealistischen Philosophiekonzeptionen Heideggers und Adornos. Berlin/New York: de Gruyter.
- Petersdorff, Dirk von (1996): *Mysterienrede. Zum Selbstverständnis romantischer Intellektueller*. Tübingen: Niemeyer (Studien zur deutschen Literatur, 139).
- Pfeifer, Wolfgang (Hg.) (1993): *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. 2. Aufl. Berlin: Akademie Verlag.
- Scheier, Claus-Artur (1996): Kants dritte Antinomie und die Genese des tragischen Gedankens. Schelling 1795-1809. In: *Philosophisches Jahrbuch* (103), 76-89.
- Turpin, Etienne; Davis, Heather (Hg.) (2015): *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*. Encounters among aesthetics, politics, environments and epistemologies. London: Open Humanities Press (Critical climate change).
- Vetlesen, Arne Johan (2019): *Cosmologies of the Anthropocene. Panpsychism, animism, and the limits of posthumanism*. London/New York: Routledge, Taylor & Francis Group (Morality, society, and culture).
- Wismayr, Joseph (1818): *Pantheon Italiens, Biographien der ausgezeichnetsten Italiener nebst deren Bildnissen enthaltend. Drey Abtheilungen. Dante. Petrarca. Boccaccio*. München: Mayrische BuchHandlung.