

## **Wann spricht die schweigende, wann schweigt die sprechende Natur? Schellings Kunstphilosophie und die romantische Kunstauffassung**

Tanehisa OTABE

Im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) behauptet Schelling (1775-1854), die Kunst sei weit davon entfernt, sich durch „die bloß zufällig schöne Natur“ eine „Regel“ vorgeben zu lassen. Vielmehr sei es umgekehrt, da das „was die Kunst in ihrer Vollkommenheit hervorbringt, Prinzip und Norm für die Beurteilung der Naturschönheit ist“ (III, 622).<sup>1</sup> So kehrt Schelling die in der traditionellen Ästhetik für das „Prinzip der Kunst“ gehaltene Theorie der „Nachahmung der Natur“ um, als würde er Oskar Wilde vorwegnehmen, der in einem bekannten Paradox behauptete, dass „das Leben die Kunst weit mehr nachahmt als die Kunst das Leben“.<sup>2</sup> Daraus folgt jedoch keineswegs, dass Schelling die Natur vollständig aus der Kunst verbannen wollte. „Die Ansicht“, so sagt Schelling, „welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. [...] Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, [...]“ (628). Mit der Abkehr von der aristotelischen Mimesis nimmt Schelling eine Aufwertung der Kunst vor, da für ihn erst in der Kunst die wahre, d. h. von der Philosophie thematisierte Natur gefunden werden kann. Diese Kunstauffassung leitet sich direkt aus Schellings naturphilosophischen Gedanken zur schweigenden und sprechenden Natur ab.

Im Folgenden möchte ich hauptsächlich durch die Analyse von Schellings Jenaer Vorlesung über die *Philosophie der Kunst* (1802-03) und seiner Münchner Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807) zeigen, dass sein der Kunstphilosophie zugrunde liegender naturphilosophischer Begriff des den Geist und Körper zusammenhaltenden „Band[es]“ (II, 55, VII, 296) schon – wenn auch nur latent – auf eine Diskrepanz zu seiner Identitätsphilosophie hinweist. Anschließend möchte ich kurz skizzieren, wie seine Theorie des „Bandes“ bei E. T. A. Hoffmann in eine Krise gerät und wie die Romantik aus einer solchen Krise erneut Kraft zu schöpfen vermag.

### **Natur als Hieroglyphe**

Im Anschluss an die Tradition des „Buches der Natur“<sup>3</sup> schreibt Schelling in den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803): „Die Natur ist für uns ein uralter Autor, der in Hieroglyphen geschrieben hat.“ (V, 246) Aber wie der Ausdruck „Hieroglyphen“ andeutet, ist die Natur „eine für uns erstorbene[] Rede“. Schelling macht sich also zur Aufgabe, die zur „erstorbenen Rede“ gewordene Natur zu „verstehen“. Die Natur zu verstehen, heißt aber Schelling zufolge nichts anderes als „aus einer für uns erstorbenen Rede den lebendigen Geist zu erkennen“. (ibid.) Mit anderen Worten, die in Hieroglyphen geschriebene Natur weist auf „den lebendigen Geist“ hin.

Die Idee des „Buches der Natur“ geht auf eine in seiner frühen Schrift *Ideen zu einer Philosophie*

<sup>1</sup> Im Folgenden werden Schellings Werke durch Band- und Seitenangabe zitiert nach der von K. A. Schelling edierten Ausgabe, Stuttgart und Augsburg 1856ff.

<sup>2</sup> Oskar Wilde, *Der Verfall der Lüge*.

<sup>3</sup> Hierzu s. vor allem Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, 2. Aufl., Frankfurt am Main 1983.

*der Natur* (1797) formulierte These zurück: „Die Natur soll der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur sein.“ (II, 56) Hiermit verurteilt Schelling die „Reflexionsphilosophie“, d. h. den so genannten modernen Dualismus (47), der von der „Trennung“ von Natur und Geist, bzw. „Anschauung und Begriff, Form und Gegenstand, Ideale[m] und Reale[m]“ ausgeht und das, was „ursprünglich eines und dasselbe ist“, übersieht. Im Gegensatz zur Reflexionsphilosophie, welche die Natur behandelt, als wäre sie nur „ein totes Objekt“ (48), behauptet Schelling, dass „die Natur um so verständlicher zu uns spricht, je weniger wir über sie bloß reflektierend denken“. (47) Hier ist aber zu beachten, dass es sich nicht um eine Richtung handelt, denn durch das „geheime Band, das unsern Geist mit der Natur verknüpft“, „spricht“ die „Natur zu unserem Geiste *oder* unser Geist zur Natur“. (55 – Hervorgehoben von T. O.) D. h. Natur und Geist stehen in einem bidirektionalen Verhältnis. Daraus folgt aber nicht, dass Natur und Geist in einem symmetrischen Verhältnis stehen. Wie Schelling im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) ausdrücklich behauptet, ist es nur durch unsere „Vernunft“ „offenbar“, dass „die Natur ursprünglich identisch ist mit dem, was in uns als Intelligentes und Bewusstes erkannt wird“, d. h. die Natur ist ihrer Identität mit dem Geist nicht bewusst. (III, 341) Die Identität zwischen Natur und Geist kann nicht durch die Natur selbst, sondern nur durch die Vernunft bewiesen werden. Hier liegt die Aufgabe der Naturphilosophie.

#### Die „Nachahmung der Natur“ und die „Nachahmung der Alten“

Am Anfang seiner *Münchener Rede* fasst Schelling die Lage der Ästhetik in der Mitte des 18. Jahrhunderts wie folgt zusammen: Die moderne Ästhetik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts beruhte auf dem Postulat, dass die Kunst die Natur nachzuahmen habe. Die Bedeutung dieses Postulats hängt davon ab, was man unter „Natur“ und „nachahmen“ versteht. In der Mitte des 18. Jahrhunderts herrschte die Vorstellung von einer mechanischen Natur vor, die „alles Leben der Natur verleugnet“, was dazu führte, dass man mit der „Natur“ nur „ein völlig totes Bild“ und mit „Nachahmung“ nur „dienstbare[] Nachahmung“ meinte. Die Nachahmung der Natur bedeutete also eine nur formale Nachahmung der äußeren Form der Natur. Dieser in doppeltem Sinne zu verstehende Formalismus kennzeichnete die Ästhetik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts (VII, 293-294).<sup>4</sup>

Für Schelling ist Winckelmann ein Reformator der Ästhetik, weil er die „Seele in der Kunst [...] von der unwürdigen Abhängigkeit in das Reich geistiger Freiheit“ „erhob“ und dadurch das Wesen der Kunst nicht in der Nachahmung der äußeren Form der Natur, sondern in der „Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabener Natur“ sah. Kurzum, Winckelmann erneuerte die

---

<sup>4</sup> Hier ist zu erwähnen, dass in der Wolffischen Schule die „Nachahmung der Natur“ nicht auf die formale Nachahmung der äußeren Form der Natur zurückgeführt werden kann, wie Schelling meint. Z. B. J. J. Breitinger behauptet: „Da nun die Poesie eine Nachahmung der Schöpfung und der Natur nicht nur in dem Wirklichen, sondern auch in dem Möglichen ist, so muss ihre Dichtung, die eine Art der Schöpfung ist, ihre Wahrscheinlichkeit entweder in der Übereinstimmung mit dem gegenwärtigen Zeit eingeführten Gesetzen und dem Laufe der Natur gründen, oder in den Kräften der Natur, welche sie bei andern Absichten nach unsern Begriffen hätte ausüben können.“ (Johann Jakob Breitinger, *Kritische Dichtkunst*, Zürich 1740, Bd. 1, S. 136) Breitingers These der Naturnachahmung beruht auf der Leibnizschen Theorie der möglichen Welten. Hierzu siehe Hans Blumenberg, „Nachahmung der Natur. Zur Vorgeschichte der Idee des schöpferischen Menschen“, in: *Studium Generale* 10 (1958), S. 266-283. Zur Auflösung des Nachahmungsprinzips im 18. Jh. siehe Jürgen H. Petersen, *Mimesis – Imitatio – Nachahmung*, München 2000, S. 179ff.

Ästhetik dadurch, dass er statt der Form das Wesen, statt des Körpers die Seele und statt des Materiellen das Geistige als das für die Kunst Essentielle betrachtete. Jedoch übt Schelling zugleich Kritik daran, dass sich Winckelmanns Idealismus nicht demselben Fehler entzog, den die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts vorherrschende Ästhetik begangen hatte. Schelling behauptet: „[W]aren jene [sc. Formen] der Wirklichkeit tot für den toten Betrachter, so waren es jene [idealischen Formen] nicht minder. [...] Der Gegenstand der Nachahmung wurde verändert, die Nachahmung blieb. An die Stelle der Natur traten die hohen Werke des Altertums, von denen die Schüler die äußere Form abzunehmen sich befleißigten.“ (VII, 295) Die „Nachahmung der Natur“ wurde zur „Nachahmung der Alten“, was dazu führte, dass der Formalismus weiter bestand. Warum aber verfiel Winckelmanns Idealismus dem Formalismus? Schelling zufolge sei Winckelmanns Formalismus darauf zurückzuführen, dass er die „lebendige Mitte“, bzw. das „lebendige Mittelglied zwischen Ideal und Körper“ verfehle, so dass die „höchste Schönheit“ „auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der Seele fließt, auf der andern Seite als die Schönheit der Formen“ erscheinen müsse (295-296). Nebenbei bemerkt, findet sich zwischen Winckelmanns Konzeption der Stilgeschichte in der *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) und Schellings Konstruktion der drei Stufen der Kunst (304-321) eine enge Verwandtschaft, aber hier ist nicht der Ort, auf die Verhältnisse der beiden Theorien einzugehen.<sup>5</sup>

### Der Künstler und der Naturgeist

Nach Schelling hat Winckelmann es unterlassen, sich die Frage zu stellen: „Welches tätig wirksame Band bindet [...] beide zusammen, oder durch welche Kraft wird die Seele samt dem Leib zumal und wie mit Einem Hauche geschaffen?“ (296) In dieser Kritik an Winckelmann spiegeln sich die naturphilosophischen Ideen aus den Frühschriften Schellings, in denen er das „Band“, das „unsern Geist mit der Natur verknüpft“, thematisiert. (II, 55) Dieses kunstphilosophische Problem muss also auf dem Hintergrund seiner Naturphilosophie beantwortet werden.

In der *Münchener Rede* stellt Schelling in Bezug auf das Verhältnis zwischen Form und Seele, bzw. Wesen folgende Behauptung auf: „Allerdings müsste die Form beschränkend für das Wesen sein, wäre sie unabhängig von ihm vorhanden. Ist sie aber mit und durch das Wesen, wie könnte sich dieses beschränkt fühlen durch das, was es selbst erschafft? [...] Das Wesen] muss [...] in dieser [Form] befriedigt ruhen und sein Dasein als ein selbständiges in sich abgeschlossenes empfinden. Die Bestimmtheit der Form ist in der Natur nie eine Verneinung, sondern stets eine Bejahung.“ (303) Implizit wendet sich Schelling hier gegen Spinozas These „determinatio est negatio“. Spinoza zufolge kann ein „endliches Ding“ nur dadurch als ein solches bestehen, dass es durch andere Dinge begrenzt wird. Die „Form“ sei also nichts anderes als ein Resultat einer solchen Begrenzung.<sup>6</sup> Im Gegensatz dazu behauptet Schelling, dass die Form eines Gegenstandes nicht Resultat der äußeren Begrenzung ist, sondern „das, was es selbst erschafft“, d. h., die Selbstbeschränkung, die aus seinem Wesen „fließt“. Nur durch eine solche Selbstbeschränkung kann das Wesen als ein in sich Abgeschlossenes bestehen. Es „besteht“, so heißt es, „kein Einzelnes durch seine Begrenzung, sondern durch die ihm einwohnende

<sup>5</sup> Hierzu siehe meinen Aufsatz: „Das Positive und das Negative in der Schönheit: Winckelmann und Schelling über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur“, in: *JTLA*, vol. 25 (2000), S. 1-9.

<sup>6</sup> Baruch de Spinoza, *Briefwechsel*, hrsg. von Carl Gebhardt, 2. Aufl., Hamburg 1977, S. 210.

Kraft, mit der es sich als ein eignes Ganzes dem Ganzen gegenüber behauptet“ (303) Die „Bestimmtheit der Form“ ist also nicht eine „Verneinung“, wie Spinoza meinte, sondern immer ein Positives. Durch seine Abkehr von einem Formalismus, der das Wesen der Dinge mit räumlichen Kategorien wie Ausdehnung und Kontiguität in eins setzt, versucht Schelling, einerseits „über die Form hinaus[zugehen“, aber andererseits zugleich die Form „wiederzugewinnen“, d. h. sie sich als ein durch den Geist Begründetes anzueignen. Dies wird jedoch nur dadurch möglich, dass „die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenfließt“, anstatt dass wir uns dem Gegenstand gegenüber äußerlich verhalten. (299) Erst dann fängt die schweigende Natur an, als Geist unsern Geist anzusprechen.

Wenn wir hier wieder auf das kunstphilosophische Thema zurückkommen, wird es klar, dass es der „Nachahmung der Natur“ und der „Nachahmung der Alten“ daran gebricht, nicht „über die Form“ „hinausgehen“ zu können. Was bedeutet nun für die Kunstphilosophie dieses „über die Form hinausgehen“? Schelling schreibt: „Jenem im Innern der Dinge wirksamen durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder<sup>7</sup> redenden Naturgeist<sup>8</sup> soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen.“ (301) Der „Naturgeist“ heißt nichts anderes als das „tätig wirksame Band“, durch das „die Seele samt dem Leib zumal und wie mit Einem Hauche geschaffen“ wird (296).<sup>9</sup> Nur der Künstler, der diesem Naturgeist nacheifert, vermag also sowohl „über die Form“ „hinaus[zugehen“ als auch „sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen“ (299). Dadurch dass die Natur als etwas Geistiges begriffen wird, bekommt die Lehre der Naturnachahmung eine neue Bedeutung: Es geht nämlich nicht darum, die äußere Form eines Gegenstandes formal nachzuahmen, sondern darum, dem im Innern eines Gegenstandes wirkenden schöpferischen Prozess (bzw. dem Naturgeist) zu folgen. Hieraus entsteht eine neue Idee der Kunst, die sich sowohl von der aristotelischen Theorie der Mimesis als auch von Winckelmanns Theorie der „Nachahmung der Alten“ grundsätzlich unterscheidet.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> Zum Begriff des Sinnbildes siehe: „Wir begnügen uns allerdings nicht mit dem bloßen *bedeutungslosen Sein*, dergleichen z. B. das bloße Bild gibt, aber ebenso wenig mit der bloßen Bedeutung, sondern wir wollen, was Gegenstand der absolute Kunstdarstellung sein soll, so konkret, nur sich selbst gleich wie das Bild, und doch so allgemein und sinnvoll wie der Begriff; daher die deutsche Sprache Symbol vortrefflich als Sinnbild wiedergibt.“ (V, 411-412) Zur Symbolik der Natur siehe vor allem *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (II, 282) und *Von der Weltseele* (II, 360).

<sup>8</sup> Das Wort „Naturgeist“, das auf Jakob Böhme zurückgeht, ist im Kreis der Romantiker sehr beliebt. Z. B. Novalis schreibt in *Die Lehrling zu Saïs*: „Daher ist auch die Dichtkunst das liebste Werkzeug der eigentlichen Naturfreunde gewesen, und am hellsten ist in Gedichten der Naturgeist erschienen.“ (Novalis, *Schriften. Historisch-kritische Ausgabe in vier Bänden, einem Materialienband und einem Ergänzungsband in vier Teilbänden*, Stuttgart 1960-, Bd. 1, S. 83)

<sup>9</sup> Zum Begriff des „Bandes“ siehe Lothar Knatz, *Geschichte – Kunst – Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie*, Würzburg 1999, S. 192f. und Juichi Matsuyama, Vereinigung des Entgegengesetzten. Zur Bedeutung Platons für Schellings Naturphilosophie, in: Jörg Jantzen (Hg.), *Das antike Denken in der Philosophie Schellings*, Schelligiana Bd. 11, Stuttgart-Bad Cannstatt 2004, S. 51-76.

<sup>10</sup> In der Absicht, die These der Naturnachahmung zu renovieren, stimmt Schelling mit August Wilhelm Schlegel überein. In der Berliner Vorlesung „Die Kunstlehre“ (1801), deren Manuskript Schelling zu seiner Jenaer Vorlesung über die Philosophie der Kunst (1803/04) von Schlegel geliehen hat, behauptet Schlegel: „Wo aber soll der Künstler seine erhabne Meisterin, die schaffende Natur, finden, um sich mit ihr gleichsam zu beraten, da sie in keiner äußeren Erscheinung enthalten ist? In seinem eignen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens durch geistigen Anschauung, kann er es nur, oder nirgends. [...] Man könnte die Kunst daher auch definieren als die durch das Medium eines vollendeten Geistes hindurchgegangne, für unsre Betrachtung verklärte und konzentrierte Natur. Der Grundsatz der Nachahmung, wie er gewöhnlich ganz empirisch genommen wird, lässt sich also geradezu umkehren. Die Kunst soll

### Ineinandersein der Natur und des Menschen

Wie schon gezeigt, fordert Schelling den Künstler auf, „diesen [sc. den Naturgeist] lebendig nachahmend [zu] ergreif[en]“. Hier ergibt sich die Frage, wie sich Naturgeist und Kunst zueinander verhalten.

Schelling zufolge ist in der „Wissenschaft, durch welche die Natur wirkt“, „der Begriff nicht von der Tat, noch der Entwurf von der Ausführung verschieden“, was darauf hinweist, dass diese Form der Wissenschaft noch „blind“ ist. Im Gegensatz dazu decken sich in der „menschlichen“ Wissenschaft, die „mit der Reflexion ihrer selbst verknüpft“ ist, Begriff und Tat, Entwurf und Ausführung nicht. Dieser Gegensatz von Begriff und Tat, bzw. Entwurf und Ausführung, der vorausgesetzt werden muss, kann nur durch „Übung“ oder „Unterricht“ überwunden werden. Wenn man Schellings Metapher benutzt, könnte man sagen, dass der „Naturgeist“ in den einzelnen Naturprodukten, d. h. von der Bewegung der Gestirne bis zu den tierischen Wirkungen, zwar „in einzelnen Blitzen“ „leuchtet“, aber erst „im Menschen“ „als die volle Sonne“ „hervortritt“. Mit anderen Worten, während die „Wissenschaft, durch welche die Natur wirkt“, *an sich* ist, ist die „menschliche“ Wissenschaft *für sich*. (299-300) In diesem Unterschied von Natur und Menschen kommt noch einmal die oben erwähnte These zum Vorschein, derzufolge Natur und Geist in keinem symmetrischen Verhältnis stehen.

Dies bedeutet aber keineswegs, dass „Natur“ und „Mensch“ im Gegensatz zueinander stehen. Denn der „Mensch“ ist nichts anderes als das Endprodukt des natürlichen Schöpfungsprozesses, der seinen Anfang in anorganischen Stoffen hat. Durch seine künstlerische Tätigkeit eifert der von der Natur geschaffene Mensch dem „Naturgeist“, also seinem eigenen Schöpfer nach, während die Kunst, „mit der Reflexion ihrer selbst verknüpft“ (299), gleichzeitig den vom „Naturgeist“ „blind“ betriebenen Schöpfungsprozess bewusst nachahmt. Die „Kunst“ muss dabei aber nicht von Anfang an die ganze Tätigkeit der „Natur“ wiederholen. Weil die Natur im Menschen „alles [...] versammelt“ und „ihre ganze Mannigfaltigkeit“ „wiederholt“, braucht die Kunst nicht „das unermessliche Ganze zu umfassen“, sondern sich nur auf den Menschen, der das letzte Produkt des Naturgeistes darstellt, zu konzentrieren und hier „mit dem schaffenden Naturgeist [...] zu ringen“ (305). Die Kunst ist also die produktive Tätigkeit des Menschen, in der sich Naturgeist und menschliche Kreativität überschneiden, d. h. diejenige Tätigkeit, in welcher der Künstler, der selbst ein Produkt der Natur ist, zum Grund seines Wesens zurückkehrt und es erneut hervorbringt, indem er dem produktiven Prinzip der Natur nacheifert.<sup>11</sup>

Was wird aber durch die „Kunst“ als eine die Natur und den Menschen überschneidende Tätigkeit geschaffen? Das Produkt der Natur hat zwar sicherlich „einen Augenblick des vollen Daseins“, aber es ist stets im „Werden“ und „Vergehen“ begriffen, während die Kunst das Produkt der Natur dadurch „aus der Zeit heraushebt“, dass sie das „Wesen“ des Naturproduktes in diesem höchsten Augenblick darstellt; mit anderen Worten, die Kunst lässt das Naturprodukt „in seinem reinen Sein [...] erscheinen“. Die

---

die Natur nachahmen heißt mit andern Worten: die Natur (die einzelnen Naturdinge) ist in der Kunst Norm für den Menschen. Diesem Satz ist direkt entgegengesetzt der wahre: der Mensch ist in der Kunst Norm der Natur.“ (August Wilhelm Schlegel, *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, hrsg. von Ernst Behler, Bd. 1, S. 295)

<sup>11</sup> Einer solchen anthropozentrischen Fassung liegt eine akademische Kunsttheorie zugrunde, die in der Darstellung der menschlichen Figur ein Ideal der Kunst sieht. Hierzu siehe vor allem V, 546-546, 604-609.

Bedeutung der Kunst besteht also darin, das in der „Zeit“ gefangene, natürliche Dasein in die Ebene der „Urbilder“ zu erheben. (303) In diesem Sinne geht die Kunst über die Natur hinaus. Gerechtfertigt wird sie also dadurch, dass sie den als Produkt der Natur zu verstehenden Menschen mit seinem eigenen Erzeuger in Konkurrenz treten lässt und ihn über die Natur hinaus zu den „Urbilder[n]“ führt. In den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* schreibt Schelling: „Der begeisterte Naturforscher lernt durch sie [sc. Philosophie der Kunst] die wahren Urbilder der Formen, die er in der Natur nur verworren ausgedrückt findet, in den Werken der Kunst und die Art, wie die sinnlichen Dinge aus jenen hervorgehen, durch diese selbst sinnbildlich erkennen.“ (V, 351-352)

Erst die Kunst also, die dem „im Innern der Dinge wirksamen durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist“ naheföhrt (VII, 301), lässt die schweigende Natur sprechen und macht sie zu einer „sinnbildlich[en]“ Sprache.

### Antike und Moderne oder Symbol und Allegorie

Wenn Schelling die „Reflexionsphilosophie“ kritisiert, die das „trennt“, was „ursprünglich eines und dasselbe ist“, sieht er dabei das dieser Trennung vorausgehende Zeitalter, nämlich die griechische Antike, als ein Ideal an.<sup>12</sup> Jedoch weist Schelling andererseits auch auf eine Art Grenze hin, auf welche die Kunst der griechischen Antike stößt. In den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803) heißt es: „Wie in den Sinnbildern der Natur lag in den griechischen Dichtungen die Intellektualwelt wie in einer Knospe verschlossen, verhüllt im Gegenstand und *unausgesprochen* im Subjekt.“ (V, 289 – Hervorgehoben von T. O.) Wie aber kam er zu dieser Ansicht?

Bewusst wurde ihm die Grenze der Kunst der griechischen Antike, als er seine so genannte „Identitätsphilosophie“ entwarf. Schellings Identitätsphilosophie zufolge sind Entgegengesetzungen wie Endliches und Unendliches oder Natur und Freiheit innerhalb des Absoluten absolut miteinander identisch. Aber dadurch, dass eine der Entgegengesetzungen Überhand gewinnt, entsteht der Gegensatz. Ein solcher Gegensatz kommt beispielsweise im Gegeneinander von Heidentum und Christentum bzw. antiker und moderner Welt zum Vorschein. (418-420) Diese Systematik voraussetzend schreibt Schelling in Bezug auf die griechische Kunst: „Nirgends tritt das Unendliche als unendlich hervor, es ist überall da, aber nur in dem Gegenstand – dem Stoff verbunden –, nirgends in der Reflexion des Dichters z. B. in den homerischen Gesängen. Unendliches und Endliches ruhen noch unter einer gemeinschaftlichen Hülle.“ (420) Die „Unendlichkeit“ in Griechenland ist nichts anderes als die „materielle Unendlichkeit“, insofern sie „der Endlichkeit untergeordnet“ ist. (ibid.) Im Gegensatz dazu ist es nur der Moderne eigen, „auf das Unendliche *unmittelbar an sich selbst* [zu] geh[en]“. (288 – Hervorgehoben von T. O.) In der Moderne wird also „das Endliche nicht als Symbol des Unendlichen, zugleich um seiner selbst willen, sondern nur als Allegorie des ersten und in der gänzlichen Unterordnung unter dasselbe gedacht“. (ibid.) Auf diese Weise werden die Gegensätze von Reellem und Ideellem bzw. von Natur und Freiheit auf die Gegensätze von Symbol und Allegorie übertragen.

Hier geht es darum, dass der Übergang von der antiken Welt zur modernen den Übergang von der

<sup>12</sup> Hierzu s. vor allem: „[...]“, so muss zum voraus auch zugegeben werden, dass die griechische Mythologie das höchste Urbild der poetischen Welt ist.“ (V, 392) „[...] den sinnbegabten Hellenen, welche überall die Spur lebendig wirkenden Wesens fühlten, [entstanden] aus der Natur wahrhafte Götter [...]“ (VII, 294)

Natur als Symbol zur Natur als Allegorie mit sich bringt. In den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* schreibt Schelling: „[...] wie jene [sc. die Natur] im Heidentum das Offenbare war, dagegen diese als Mysterium zurücktrat, so musste im Christentum vielmehr, in dem Verhältnis als die ideelle Welt offenbar wurde, die Natur als Geheimnis zurücktreten. Den Griechen war die Natur unmittelbar und an sich selbst göttlich, weil auch ihre Götter nicht außer- und übernatürlich waren. Der neueren Welt war sie verschlossen, weil diese sie nicht an sich selbst, sondern als Gleichnis der unsichtbaren und geistigen Welt begriff.“ (289) Schellings Gedanke lässt sich durch das Verhältnis zwischen Bedeutendem und Bedeutetem wie folgt zusammenfassen. In der Antike birgt die Natur als das Bedeutende die „Götter“ als das Bedeutete in sich, so dass das Bedeutende und das Bedeutete zusammenfallen. Hier kommt das „Symbol“ zustande, in dem „das Allgemeine“ und „das Besondere“ „absolut eins“ sind. (407) Die Natur als „Symbol“ ist also nichts anderes als die göttliche Natur, die an sich unmittelbar bedeutungsträchtig ist. In der modernen Welt hingegen trägt die Natur als das Bedeutende das Bedeutete nicht in sich. Vielmehr wird das Bedeutete als „die ideelle Welt“ aufgefasst, so dass das Bedeutende und das Bedeutete auseinander klaffen und auf zwei verschiedene Ebenen – jeweils auf die „natürliche“ und „außer- und übernatürliche“ – transponiert werden. Ihr Verhältnis ist durch nichts anderes zutreffender zu beschreiben als durch „Allegorie“, in welcher „das Besondere das Allgemeine bedeutet“. (407) Nur wenn die Natur allegorisch betrachtet wird, kann sie auf die „unsichtbare[] und geistige[] Welt“ hinweisen.

Hieraus ist zu schließen, dass die griechische Kunst deswegen begrenzt ist, weil sie nicht in der Lage ist, auf die „unsichtbare[] und geistige[] Welt“ *als solche* hinzuweisen

### **Die Auflösung des Bandes zwischen Geist und Natur oder die Krise der Romantik**

Das naturphilosophische Paradoxon, wonach in der Antike die „Natur“, die „an sich selbst göttlich“ ist, d. h. in sich das Ideelle trägt, „die ideelle Welt“ nicht in Erscheinung treten lässt, während die „verschlossen[e]“ Natur in der modernen Welt „Gleichnis der unsichtbaren und geistigen Welt“ sein kann – dieses Paradoxon unterstreicht die Doppeldeutigkeit der Kunstphilosophie Schellings, der einerseits von der Kunst die Nachahmung der symbolischen Natur fordert, aber andererseits die Grenze einer derartigen Kunst aufzeigt und gleichzeitig das Potential der allegorischen Kunst ans Licht zu bringen versucht. Obwohl diese Doppeldeutigkeit eine innere Spannung in der Kunstphilosophie Schellings hervorruft, entstehen aus der Doppeldeutigkeit keinesfalls zwei völlig gegensätzliche Prinzipien – eben deswegen, weil sie in seine Identitätsphilosophie eingebettet ist.<sup>13</sup> In der Münchner Rede wiederholt sich diese Doppeldeutigkeit in Bezug auf die Malerei. Nachdem die Malerei durch das Helldunkel die Verschmelzung der Seele mit dem Körper, d. h. die „Anmut“ bzw. „Grazie“ hervorgebracht hat, zielt sie noch darauf ab, die Seele *als solche* darzustellen. Die Seele *als solche* ist aber „nicht mehr mit der Materie beschäftigt“ (VII, 312). Die Malerei, die darauf abzielt, die Seele *als solche* darzustellen, will also die dem Körper eigene Materialität soviel als möglich vernichten,

<sup>13</sup> In Bezug auf Dante, dessen *göttliche Komödie* Schelling zufolge die „ganze Gattung der neueren Poesie repräsentier[t]“, behauptet Schelling, dass Dantes Gedicht nicht „ganz allegorisch“, sondern „eine durchaus eigentümliche Mischung des Allegorischen und Historischen“, bzw. „ein ganz eigentümliches Mittel zwischen Allegorie und zwischen symbolisch-objektiver Gestaltung“ sei. (V, 155)

was nur dadurch möglich ist, dass die Malerei das „Dunkel“ vernichtet und damit „mit reinem Licht“ wirkt (321). Sie kann jedoch nicht völlig vom Helldunkel zum reinen Licht übergehen, sofern sie der realen Seite der Kunstwelt angehört. „[M]it reinem Licht zu wirken“ heißt also „ein Äußerstes für die Malerei“ (321). Schelling fährt fort: „Konnte der Malerei ihrer besondern Beschaffenheit wegen zugestanden werden, ein deutliches Übergewicht in die Seele zu legen: so werden doch Lehre und Unterricht am besten tun, stets nach jener ursprünglichen Mitte hinzuwirken, aus der die Kunst allein immer neu erzeugt werden kann, da sie dagegen auf der zuletzt angegebenen Stufe notwendig stille stehen oder in beschränkte Manier ausarten muss.“ (321) Daraus folgt, dass Schelling der Malerei nicht erlaubt, auf das Symbolische völlig zu verzichten.

Allerdings wohnt der „Allegorie“ – wie es Schelling selbst einräumt<sup>14</sup> – die Tendenz inne, das „Symbol“ zu demontieren. Mit anderen Worten: Das bei Allegorie vorausgesetzte Auseinanderhalten von Bedeutendem und Bedeutetem führt zwangsläufig zur Auflösung des „Band[es], das unsern Geist mit der Natur verknüpft“ (II, 55). Im Gegensatz zum Symbol, das seine eigene Bedeutung seiner Natur nach in sich mit einschließt, kann die Bedeutung der Allegorie nicht natürlich sein. Zudem ist die Allegorie in der Lage, jede prosaische Wirklichkeit – solange sie auf die „unsichtbare[] und geistige[] Welt“ hinweist – aufzunehmen, weshalb es äußerlich nicht zu unterscheiden ist, ob es sich dabei um eine Allegorie handelt, oder lediglich um eine rein prosaische Wirklichkeit. Insofern gerät die „unsichtbare[] und geistige[] Welt“, auf welche die „Allegorie“ hinweist, leicht in Vergessenheit, mit der Folge, dass nur noch die prosaische Wirklichkeit zurückbleibt. Somit entsteht der Konflikt zwischen den (prosaischen) Menschen, die nur die prosaische Wirklichkeit wahrnehmen, und den (romantischen) Menschen, die (angeblich) in der Lage sind, in der prosaischen Wirklichkeit die „unsichtbare[] und geistige[] Welt“ zu erkennen. Schellings Kunstphilosophie deutet – wenn auch nur latent – auf diese Krise der Romantik.

In einigen der Novellen von E. T. A. Hoffmann (1776-1822) kommt diese Krise deutlich zum Ausdruck. In „Die Bergwerke in Falun“ (in: *Serapionbrüder* von 1819) beispielsweise gibt es eine Stelle, in der die Hauptfigur Elis fest davon überzeugt ist, er hätte „die herrlichsten Trappgänge entdeckt“, und auf den Einwand des Kollegen, dass es nichts weiter sei als „taubes Gestein“, entgegnet: „freilich verstehe er nur allein die geheimen Zeichen, die bedeutungsvolle Schrift, die die Hand der Königin [in der Erde] selbst hineingrabe in das Steingeklüft, und genug sei es auch eigentlich, die Zeichen zu verstehen, ohne das, was sie verkündete, zutage zu fördern.“<sup>15</sup> Hier ist die Unmöglichkeit der Verständigung zwischen dem romantischen und dem prosaischen Menschen auf die Spitze getrieben. Diese Krise führt jedoch nicht zum Ende der Romantik. Denn durch die ständige Auseinandersetzung mit dieser Krise erhält die Romantik sich bis heute immer noch am Leben.<sup>16</sup>

<sup>14</sup> Schelling zufolge kam die symbolische Mythologie der Griechen zum Ende, als sie Allegorie wurde: „So sehen wir auch deutlich, dass die Mythologie sich schließt, sowie die Allegorie anfängt. Der Schluss der griechischen Mythe ist die bekannte Allegorie von Amor und Psyche.“ (V, 410).

<sup>15</sup> E. T. A. Hoffmann, *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, Bd. 4, Frankfurt am Main 2001, S. 235.

<sup>16</sup> Hier bleibt kein Raum für detaillierte Diskussion, aber nur so viel: Das „Band“ zwischen „Natur“ und „Geist“, das bei Schelling nie getrennt wurde, ist bei Hoffman vollständig unterbrochen, und das „Ideal“ löst sich von „Wirklichkeit“ ab. Die Grenze des Symbols, die Schelling in der antiken Kunst sah, kommt bei Hoffmann als „verzweifelte Ironie“ (ibid., Bd. 3, S. 123) zum Vorschein (in: „Die Jesuitenkirche in G.“). Die „verzweifelte Ironie“ entsteht dort, wo man trotz der Sehnsucht nach dem Himmlischen im Irdischen das sucht, wonach man sich sehnte, so dass das Himmlische dadurch ins Irdische herabgezogen und so verloren geht. Sie ist die Qual des Geistes,

---

der die Kunst trotz des Verlangens nach ihr verneinen muss. Andererseits wird das, worauf Schelling als die allegorische Kunst hinwies, bei Hoffmann als die "tiefe Ironie" (Bd. 4, S. 206), welche die Gegensätze von „Ideal“ und „Wirklichkeit“ voraussetzt, positiv neu aufgefasst, und in ihr sucht Hoffmann nach dem Potential der „Kunst“ (in: „Der Artushof“). Dies bedeutet nichts anderes, als dass die Romantik, die stets die Identität von Natur und Geist angestrebte, nun sich ihrer eigenen Unrealisierbarkeit bewusst wird und in der „tiefe[n] Ironie“ nach einem letzten Ausweg sucht.