

## Schellings Philosophie der Kunst —Im Hinblick auf die Wahrheit in der Kunst—

WATANABE Jiro

### 1

Die neuzeitliche Ästhetik hat den Versuch gemacht, die Kunstschönheit aus den subjektiven Bedingungen des menschlichen Gemüts zu erklären. Das erste große Resultat dieser neuzeitlichen ästhetischen Untersuchungen ist in der berühmten Kantischen Formel anzutreffen, daß das interesselose Wohlgefallen an einem schönen Gegenstand nichts anderes sei, als "der Gemütszustand in dem freien Spiele der Einbildungskraft und des Verstandes" (KdU 56). Aber durch das Seinsdenken Heideggers ist diese neuzeitliche Ästhetik scharf kritisiert und stattdessen eine sozusagen ontologische Ästhetik in jener bekannten Kunstabhandlung Heideggers "Der Ursprung des Kunstwerkes" aufgestellt worden.

Heideggers Ansicht nach ist die Kunst nicht als Ausdruck der Schönheit, sondern als das "Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit" des Seienden, besser gesagt, des Seins selbst angesehen, weil die Unverborgenheit des Seienden stets in der "Wahrheit des Seins" gründet (UK 33, 36ff., 62, 68f., 82, 85ff., 89, 93). Bei diesem Ins-Werk-Setzen der Wahrheit ist die Wahrheit selbst das "Subjekt" und zugleich das "Objekt" des Setzens (UK 89). Allerdings kann ein Werk selbstverständlich nicht sein, ohne geschaffen zu werden, und ebensowenig kann das Geschaffene ohne die Bewahrenden seiend werden. Daher gehören zu diesem Sich-ins-Werk-Setzen der Wahrheit wesentlich "die Schaffenden und die Bewahrenden" des Kunstwerkes (UK 75ff., 81, 89). Deswegen hat Heidegger die Kunst als "die schaffende Bewahrung der Wahrheit" des Seins selbst "im Werk" (UK 81, 89) bestimmt. Das Wesen der Kunst ist hier nicht aus den subjektiven Bedingungen der menschlichen Gemütskräfte, sondern gewissermaßen aus der ontologischen Struktur des Kunstwerkes aufgewiesen.

Wenn sich die Wahrheit auf diese Weise ins Werk setzt, erscheint sie, und Heidegger zufolge ist gerade dieses "Erscheinen — das Sein der Wahrheit im Werk und als Werk — die Schönheit" (UK 93). Ein Seiendes, welches ins Werk gesetzt wird, kommt in diesem Werk "in das Lichte seines Seins zu stehen" (UK 33), und dergestalt ist das sichverbergende Sein "gelichtet" (UK 61). Das so ins Werk gefügte "Scheinen" ist Heideggers Ansicht nach gerade das "Schöne" (UK 61). Das "Schöne" gehört daher in das Sichereignen der "Wahrheit" (UK 93). So sagt Heidegger: "Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west" (UK 61). Das Kunstwerk hat es erst in zweiter Linie mit der Schönheit zu tun, primär kommt in ihm alles auf die Wahrheit des Seins selbst an.

Allerdings handelt es sich dabei nicht um eine einfache "Nachahmung", "Abschilderung" oder "Wiedergabe" eines jeweils vorhandenen einzelnen Seienden, sondern vielmehr um die "Wiedergabe des allgemeinen Wesens der Dinge" selbst (UK 33f.). Angesichts des

Kunstwerks läßt sich der Mensch ekstatisch ein in die "im Werk geschehende Wahrheit", d.h. in die "Unverborgenheit des Seins" (UK 76f.). In dem Kunstwerk geht es in der Hauptsache nicht, wie vom "modernen Subjektivismus" mißdeutet, um die "Imagination", "Einbildungskraft", das "vereinzelte" "ästhetische" "Erlebnis" oder "die geniale Leistung des selbsterherrlichen Subjektes" (UK77, 83, 87,91), sondern einzig und allein um das "Geschehnis" der Wahrheit des Seins selbst (Uk 33, 35f., 40, 60, 63, 67, 81, 84).

Dabei hat das Kunstwerk "zwei Wesenszüge" in sich, nämlich: "das Aufstellen einer Welt und das Herstellen der Erde" (UK 43f., 46, 49f.). Denn "auf die Erde und in sie, sagt Heidegger, gründet der geschichtliche Mensch sein Wohnen in der Welt" (Uk 47). Die Erde ist "der sich verschließende Grund", "worein das Dasein als geschichtliches schon geworfen ist" (Uk 86), und die Welt "weltet", "wo die wesenhaften Entscheidungen unserer Geschichte fallen, von uns übernommen und verlassen, verkannt und wieder erfragt werden" (UK 45). "Welt und Erde sind wesenhaft von einander verschieden und doch niemals getrennt. Die Welt gründet sich auf die Erde, und Erde durchragt Welt" (UK50). Das Kunstwerk vollbringt, gerade aufstellend eine Welt und herstellend die Erde, das "Gegeneinander von Welt und Erde" bzw. "den Streit zwischen Welt und Erde" (UK 51). Die Wahrheit des Kunstwerkes geschieht eben in dieser "Bestreitung des Streites von Welt und Erde" (UK52).

Ausgehend von dieser Heideggerschen Kunstinterpretation hat Gadamer seine hermeneutische Philosophie in "Wahrheit und Methode" begründet, dessen erster Teil in der Tat das Problem der Kunst aufgreift und in der Kunst das Wahrheitsgeschehen gesehen hat. Gadamer zufolge darf die Erfahrung der Kunst nicht in die Unverbindlichkeit des "ästhetischen Bewußtseins" abgedrängt werden, vielmehr liegt darin ein "Anspruch auf Wahrheit" beschlossen, der "von dem der Wissenschaft gewiß verschieden, aber ebenso gewiß ihm nicht unterlegen ist" (WM 92f.). Gadamer sucht gerade diesen Wahrheitsanspruch in der Kunsterfahrung hermeneutisch aus der "Seinsweise des Kunstwerks" (WM 96) ans Licht zu bringen. Infolgedessen ist die Kunst als "Aufhebung" der Wirklichkeit in ihre "Wahrheit" herausgestellt, und an einem Kunstwerk erfährt man, "wie wahr es ist, d.h. wie sehr man etwas und sich selbst darin erkennt und wiedererkennt" (WM 108f.). Der Zuschauer wird von dem Anblick eines hinreißenden schönen Kunstwerks gänzlich eingenommen und vollzieht in der "Ekstasik des Außersichseins" die Zuwendung zu der dargestellten Sache selbst (WM 118f.). Die Weise dieses hingerissenen Dabeiseins könnte auch als die "Gleichzeitigkeit" im Sinne Kierkegaards gekennzeichnet werden (WM 121). Denn bei diesem Dabeisein müssen alle belanglosen äußerlichen Verhältnisse in der totalen Gegenwärtigkeit der Sache selbst verschwinden. Die griechische Tragödie hat Gadamer auf diese Weise eben in seiner hermeneutischen Auslegung der Aristotelischen Poetik so interpretiert, daß der Zuschauer in dem ekstatischen Außersichsein voll von Jammer und Schauer über eine schmerzvolle Entzweiung endlich zu sich selbst zurückkehrt und zu der Affirmation des tragischen Schicksals findet. Jedenfalls wird die Kunst bei Gadamer gleichsam zu dem Medium, durch das der Mensch der Wahrheit des Seins tiefgehend inne werden kann. Das Kunstwerk gilt bei ihm als ursprüngliches Wahrheitsgeschehen. Eben deshalb kann sich die Wahrheit keineswegs auf die naturwissenschaftliche Erkenntnis beschränken, vielmehr muß die menschliche

Welterfahrung, wie sie sich an der Kunsterfahrung exemplifiziert, in ihren gesamten geschichtlichen Überlieferungen und Gestalten zum Ort der ursprünglichen Wahrheits-erfahrungen werden.

Aber meines Erachtens hat diese ontologisch-hermeneutische Kunstauffassung nicht erst mit Heidegger und Gadamer begonnen, sondern sie wird schon bei Nietzsche und Schopenhauer vorgefunden, und kann sogar bis zu der Poetik des Aristoteles zurückverfolgt werden.

In Nietzsches "Geburt der Tragödie" ist der Ursprung der griechischen Tragödie das "Dionysische". So z. B. sang der griechische Lyriker aus dem "Abgrund des Seins" (GT 68), völlig durch dessen dionysische Wahrheit überwältigt. Der Lyriker ist gleichsam ein "Medium" (GT 71), durch das hindurch die Wahrheit des Seins ans Licht kommt. Aus dieser "schrecklichen Tiefe" (GT 196) sei die griechische Kunst ursprünglich hervorgegangen, wenn wir absehen von der der harten Wirklichkeit entfliehenden apollinischen Kunst. Hinter dem künstlerischen Schaffen liegt als "schreckliche, ungeheure Tiefe" (GT 60, 127, 196) der "dionysische" "Abgrund" des Seins (GT 68, 181, 188) verborgen. Die echte Kunst ist ein Reflex dieser verborgenen Wahrheit. Auch Nietzsche weist die "Subjektivität im Sinne der neueren Ästhetik" streng zurück und verlangt eine Kunstauffassung, die auf die "Objektivität" und ein "reines interesseloses Anschauen" der dionysischen Wahrheit gerichtet ist (GT 66, 68).

Nietzsches Kunstauffassung ist durch das Denken Schopenhauers stark beeinflusst. Schopenhauer zufolge besteht die Kunst in der Betrachtung des wahren Wesens der Dinge, nämlich der "Ideen" (WW 254, 273). Der Künstler ist ein interesseloses, willenloses, völlig objektives, "rein erkennendes Subjekt", sozusagen ein "klares Weltauge" (WW 273f.). Gewiß ist die Kunst ein "Werk des Genius", aber "Genialität" bedeutet für Schopenhauer nichts anderes als "die vollkommenste Objektivität" und die überwiegende Fähigkeit zu der "im Objekt ganz aufgehenden, reinen Kontemplation" (WW 274). In der Kunst als "Blüte des Lebens" (WW 383) sieht Schopenhauer einen zeitweiligen "Trost" im schmerzvollen Leben, und die augenblickliche "Erlösung" von dem Leiden der Welt (WW 384). Durch die Kunst vermag der Mensch niemals die völlige Befreiung von dem Leiden auf dieser Erde zu erreichen. Dazu muß er zunächst das "Mitleid", aber letzten Endes die "Askesis" und die "Resignation" lernen (WW 525f., 531f.). Dieser Gedanke Schopenhauers hat auf Nietzsche einen starken Einfluß ausgeübt. Daß Nietzsche die Tragödie aus der Wahrheit der schrecklichen dionysischen Tiefe, dem Abgrund des Seins, entstanden sieht, geht zweifellos auf die Weltanschauung Schopenhauers zurück.

Die "interesselose Kontemplation" in der Kunst hat Schopenhauer offensichtlich von der Kantischen Ansicht abgeleitet, daß der schöne Gegenstand eines Wohlgefallens "ohne alles Interesse" sei (KdU 48). Ich habe eingangs die Kantische Formel als Ausdruck der neuzeitlichen subjektiven Ästhetik erwähnt. Wir müssen aber nun erkennen, daß die Kantische Ästhetik nicht einseitig subjektivistisch ist. Sie ist dies nur, sofern sie z. B. das Geschmacksurteil als das freie Spiel der Einbildungskraft und des Verstandes, ja sogar als die subjektive Zweckmäßigkeit in der Vorstellung eines Gegenstandes und die Notwendigkeit des Wohlgefallens wegen des Gemeinsinnes gesehen hat; diese Momente sind offensichtlich auf die subjektiven Bedingungen des menschlichen Gemüts bezogen. Aber andererseits bezeugen

die Kantischen Charakterisierungen des Geschmacksurteils als "interesselos" und "ohne Begriff" entschieden genug den ontologischen Charakter der Kantischen Ästhetik. Wenn der Mensch nämlich beim Wohlgefallen an einem schönen Gegenstand von allem Interesse völlig frei, also ganz indifferent in Ansehung des Daseins dieses Gegenstandes, in der bloßen "Kontemplation" aufgeht (KdU 46, 61), dann muß diese Interesselosigkeit nicht für einen negativen, sondern vielmehr für einen positiven Zustand gehalten werden; der Mensch ist nun ganz von dem sinnlich angenehmen oder moralischen Interesse befreit; er ist außer sich, d.h. ekstatisch von der geoffenbarten Wahrheit der schönen Natur- und Kunstgegenstände hingerissen. Die Interesselosigkeit der ästhetischen Urteilskraft zeigt das ekstatische Innestehen des Menschen in der geoffenbarten Wahrheit des Seins, die ihn durch den Glanz der Schönheit und der Erhabenheit unmittelbar ergriffen hat.

Die Begriffslosigkeit des Wohlgefallens bei Kant verweist auf den ontologischen Charakter der Kantischen Ästhetik. Zwar sagt Kant am Anfang der "Analytik", daß das Geschmacksurteil "ohne Begriff" sei (KdU 58). Aber die Erörterung dieses Problems in der "Dialektik" der ästhetischen Urteilskraft (KdU 195ff.) zeigt, daß sich das Geschmacksurteil gewiß nicht auf "bestimmte" Begriffe stützt, da es doch sich auf einem "unbestimmten" Begriff von dem "übersinnlichen Substrat der Erscheinungen", d.h. auf der "ästhetischen Idee" gründet (KdU 199ff.). Kant zufolge ist die Natur- und Kunstschönheit der "Ausdruck ästhetischer Ideen" (KdU 175). Schönheit und Erhabenheit bestehen gewissermaßen in dem Ausdruck der ästhetisch geoffenbarten Wahrheit des Seins, d.h. der Ideen. Die Kantische Ästhetik hat zweifelsohne einen ontologischen Charakter, sofern sie auf der Idee als übersinnlichem Substrat beruht.

Diese ontologische Kunstauffassung geht, genauer besehen, auf Aristoteles zurück. Seiner Poetik zufolge ist die Poesie, besonders die Tragödie, indem sie die "allgemeine" Wahrheit des menschlichen Lebens darstellt, viel "philosophischer", als die Historie, welche nur "einzelne" Tatsachen festzustellen vermag (AR 1451b5-7). Der Mythos der Tragödie stellt das "möglich Geschehende" (AR 1451a37-38) auf eine "wahrscheinliche" und zugleich "notwendige" Weise (AR 1451a12-13, 38) dar. Die Mimesis der Kunst ist keine bloße Abbildung, sondern gewissermaßen eine "originale rekonstruktive Darstellung der wesentlichen Wahrheit" des Seienden in seinem Sein. Heidegger sagt in seinem Humanismus-Brief: "immer noch gilt das kaum bedachte Wort des Aristoteles in seiner Poetik, daß das Dichten wahrer sei als das Erkunden von Seiendem" (UH 117). Hierin liegt das Verdienst der Aristotelischen Poetik gegenüber Platon, der die Dichter aus dem idealen Staat verbannt hat, obwohl er nicht ausschließt, daß die Sprache des Dichters in seiner verrückten Begeisterung "wahr" (Io 534b3) sein könnte.

## 2

Welche Stellung behauptet nun Schellings Philosophie der Kunst in dieser Tradition der ontologischen Ästhetik, und worin liegt ihre eigenständige Bedeutung? Schellings Ästhetik ist zweifellos ontologisch. In seiner Münchner Rede "Über das Verhältnis der bildenden Künste

zu der Natur" steht, daß die "Absicht der Kunst" die "Darstellung des wahrhaft Seienden" sei; die Kunst ergreife den Menschen mit der "vollen Kraft der Wahrheit" und versetze ihn "in die echt wirkliche Welt", obgleich sie oberflächlich gesehen nur das "unwahre" "Nichtseiende als nichtseiend" darstellt (VII 302). Die Kunst hebe "das Wesen aus der Zeit" heraus, lasse es "in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens" erscheinen und stelle es so in dem "Augenblick der wahren vollendeten Schönheit" dar (VII 303).

Die Kunst hatte bereits für den jungen Schelling eine entscheidende Bedeutung, sie scheint sogar bis zu einem gewissen Zeitpunkt höher plazierte gewesen zu sein, als die Philosophie. Denn in dem Schlußabschnitt des "Systems des transzendentalen Idealismus" heißt es: das "absolut Identische" als Prinzip der Philosophie kann nur in der "intellektuellen Anschauung" aufgefaßt werden; wenn es aber keinem Zweifel unterliegt, daß die intellektuelle Anschauung keine subjektive Täuschung sei, so liegt es daran, daß es "eine allgemeine und von allen Menschen anerkannte Objektivität jener Anschauung" gibt; und diese allgemein anerkannte Objektivität der intellektuellen Anschauung ist gerade die "ästhetische Anschauung", d.h. die "Kunst" selbst (III 624f.). Das Kunstwerk reflektiert das "absolut Identische", dieses wird "durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt" (III 625). Deswegen ist die Kunst "das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie" (III 627). Die Kunst ist daher dem Philosophen das "Höchste", weil sie ihm das "Allerheiligste" gleichsam öffnet (III 628). "Wenn es nun aber die Kunst allein ist, welcher das, was der Philosoph nur subjektiv darzustellen vermag, mit allgemeiner Gültigkeit objektiv zu machen gelingen kann, so ist...zu erwarten, sagt Schelling, daß die Philosophie, so wie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren und genährt worden ist, und mit ihr alle...Wissenschaften...in den allgemeinen Ozean der Poesie zurückfließen, von welchem sie ausgegangen waren" (III 629). Das "Mittelglied" dieser Rückkehr der Wissenschaft zur Poesie ist nun Schelling zufolge die "Mythologie" (III 629). Schelling erwartet somit die Entstehung einer "neuen Mythologie" (III 629). Es sieht so aus, als ob die Kunst die Philosophie "überbiete" und Schelling das "Ende der Philosophie" ankündige, wie Sziborsky sagte (Sziborsky XIV). Allein Schelling hat gleich darauf in seinen "Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums" und über die "Philosophie der Kunst" diesen scheinbaren Vorrang der Kunst vor der Philosophie wiederum "zurückgenommen", wie Behler zutreffend bemerkt hat (Behler 135f.). Schellings Ansicht ist nun, mit Beierwaltes, daß die Philosophie allein "wissen" kann, was die Kunst eigentlich sei, daß also die Philosophie allein in der Kunst "bestimmend wirksam" sei (Beierwaltes 18).

In den "Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums" steht, daß der Philosoph allein "in das Innere der Kunst" eindringen kann, daß er in dem Wesen der Kunst "klarer" als der Künstler selbst zu lesen vermag (V 348). Im Philosophen ist "ein höherer ideeller Reflex von dem, was in dem Künstler reell ist" (V 348), denn "das Ideelle" ist immer "ein höherer Reflex des Reellen" (V 348). Außer der Philosophie und anders als durch Philosophie kann von der Kunst nichts auf absolute Weise "gewußt" werden (V 348). Philosophie und Kunst verhalten sich wie "Vorbild und Gegenbild" (V 348). In den Vorlesungen über die "Philosophie der Kunst" sagt Schelling, daß die Philosophie das Absolute

“im Urbild” darstellt, die Kunst dagegen “im Gegenbild” (V 369, 381). Der Kunst geht es zwar um die “Indifferenz des Idealen und Realen als Indifferenz in der idealen Welt” (V 380), sie bildet “die höchste Potenz” (V 363). Aber die Philosophie ist noch höher als die Kunst als “der vollkommene Ausdruck nicht des Realen noch des Idealen noch selbst der Indifferenz beider, sondern der absoluten Identität als solcher oder des Göttlichen, sofern es das Auflösende aller Potenzen ist”. Die Philosophie ist in diesem Sinne “die absolute Vernunftwissenschaft” (V 381). Sie ist “ein getreues Bild des Universums”, d.h. die Darstellung des “Absoluten” “in der Totalität aller ideellen Bestimmungen” (V 366). Jedenfalls gebührt der Philosophie letztlich der Vorrang vor der Kunst, obgleich die Kunst gegenüber allen anderen Potenzen der realen und idealen Welt an der höchsten Stelle rangiert. Ohnedies, in Schellings “ästhetischem Pantheismus” (Windelband, 284) sind Wahrheit, Schönheit und Güte schließlich eins, und das Universum wird in Gott für ein “absolutes Kunstwerk” gehalten und als “in ewiger Schönheit gebildet” angesehen (V 385).

Nun, in der Kunstphilosophie Schellings müssen wir unbedingt zwei Momente beachten: den Widerspruch in dem Kunstschaffen und die Mythologie als Kunststoff.

Bei der Kunstproduktion müssen Schellings Meinung nach bewußte und bewußtlose Tätigkeiten “getrennt sein” und trotzdem “in Eins zusammenfallen”. Den darin liegenden “Widerspruch” (III 614) vermag nur das “Genie” aufzulösen (III 616). Die ästhetische Produktion geht von dem “Gefühl eines scheinbar unauflöselichen Widerspruchs” aus und endet im “Gefühl einer unendlichen Harmonie” (III 617). Die harmonische Auflösung des Widerspruchs ist für das Produzierende eben das “Schicksal” als “dunkle unbekannte Gewalt” und das “Unbegreifliche” (III 616). Der Künstler hat auf diese Weise das “Gefühl eines inneren Widerspruchs”, der “das Letzte in ihm, die Wurzel seines ganzen Daseins angreift” (III 616). Er ist durch diesen “unwiderstehlichen Trieb” zur Hervorbringung der Werke “unwillkürlich” getrieben (III 616). Gerade der Widerspruch setzt den künstlerischen Trieb in Bewegung, und nur in der Kunst ist es möglich, “unser unendliches Streben zu befriedigen” und “den letzten und äußersten Widerspruch in uns aufzulösen” (III 617). Mit dem “inneren Widerspruch”, ja unter der Einwirkung des “unbegreiflichen Schicksals” und aus der “unergründlichen Tiefe” produziert der Künstler sein Werk. Dieses entsteht dann fast wie “die einzige und ewige Offenbarung” der Wahrheit, als ob es ein “Wunder” wäre (III 617ff.). In der Kunst ist daher ein “unendlicher Gegensatz” beschlossen, obwohl der äußere Ausdruck des Kunstwerks “der Ausdruck der Ruhe und der stillen Größe” sein mag (III 619f.). Allerdings ist der Widerspruch und Gegensatz nicht bloß für den Künstler allein vorhanden, sondern wurzelt in allem Dasein, weil philosophisch gesehen allem Dasein die “unendliche Entzweiung entgegengesetzter Tätigkeiten” zugrunde liegt (III 626). Jede ästhetische Produktion beruht auch auf “derselben Entzweiung” (III 626). Schelling nennt das produktive Kunstvermögen, durch welches “in der produktiven Anschauung ein unendlicher Gegensatz sich aufhebt”, das “Dichtungsvermögen” (III 626). Es ist das Vermögen, “das Widersprechende zu denken und zusammenzufassen — die Einbildungskraft” (III 626). Die Einbildungskraft aber ist bei Schelling “die Kraft der Ineinsbildung” (V 386), welche “einen unendlichen Gegensatz in einem endlichen Produkt aufzuheben” (III 626) und auf diese Weise entgegengesetzte

Momente in eins zu bilden vermag. Sollte “der unendliche Widerspruch” auf diese Weise endlich “im Objekt” aufgehoben und dargestellt werden, so ergibt sich die “Schönheit” (III 621). Schelling sagt: “das Unendliche endlich dargestellt ist Schönheit” (III 620).

Damit kommt das Problem der Mythologie zum Vorschein. Denn die “Ineinsbildungen des Allgemeinen und Besonderen” im Besonderen, das heißt aber nichts anderes als die Ineinsbildungen des Unendlichen und Endlichen im Endlichen, sind Schelling zufolge “Götter” (V 390), und “das Ganze der Götterdichtungen” ist die “Mythologie” (V 399f., 405). Die Mythologie ist bei Schelling die “notwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst” (V 405). Dabei aber muß nun auf den eigentümlichen Begriff des Symbols bei Schelling geachtet werden.

Die Darstellung, in welcher das Allgemeine und das Besondere “absolut eins” sind, ist das “Symbolische” (V 407). In dem Symbolischen “ist” daher das “Besondere” immer zugleich das “Allgemeine” und eben beides ganz “vereinigt” (V 408f.). Damit wird sogar die Philosophie zur “symbolischen” Wissenschaft, da sie, genauer besehen, die “Darstellung des Absoluten mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Allgemeinen” ist. Die Kunst dagegen ist symbolisch, in dem Sinne, daß sie die “Darstellung des Absoluten mit absoluter Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Besonderen” ist (V 406). Der allgemeine Stoff dieser Darstellung ist die “Mythologie” (V 406). Vom Symbolischen völlig verschieden sind “Allegorie” und “Schematismus”, weil hier das Allgemeine und das Besondere nicht vereinigt werden (V 407ff.). Die Allegorie ist eine Darstellung, in welcher das Besondere das Allgemeine lediglich “bedeutet”, und Schematismus eine Darstellung, in welcher das Allgemeine das Besondere nur noch “bedeutet” (V 407ff.). Allegorie und Schematismus sind sicherlich in der Kunst möglich, aber die eigentliche Kunst muß die symbolische sein.

In der griechischen Mythologie sieht Schelling die ganze “Ineinsbildung des Unendlichen und Endlichen wieder im Endlichen oder im Besonderen dargestellt” (V 422). Hier ist das “mit dem Endlichen durchdrungene Unendliche” d.h. “das Göttliche” in die “Endlichkeit” herabgezogen und das Unendliche durch das Endliche “symbolisiert” (V 422). Dagegen bedeutet die moderne Welt seit dem Christentum das “Ende der alten Götterwelt” (V 432). Der Charakter der modernen Welt ist die “Entgegensetzung des Endlichen und Unendlichen mit der absoluten Forderung der Aufhebung des Gegensatzes”, der jedoch “nie im Ganzen aufgehoben werden kann” (V 430). Hier ist “alle symbolische Anschauung” aufgehoben und das Endliche nur als das “Allegorische des Unendlichen” begriffen (V 447).

Dieser Gegensatz von Symbol und Allegorie wird bei Schelling ungefähr mit dem Gegensatz von Natur und Geschichte gleichgesetzt. Während in der griechischen Mythologie eine “Symbolik der Natur” (V 449) lebendig war, hat sich der Mensch in der modernen Welt von der Natur “losgerissen”, fühlt sich “verlassen” und wendet sich der “Geschichte” als “der ideellen Welt” zu (V 427). Dieser Richtung fehlt es Schellings Meinung gemäß an der “Objektivität” (V 448). Also sucht Schelling, eine “neue Mythologie” (V 446), d.h. eine “Synthese der Geschichte mit der Natur” (V 449) zu verwirklichen und aus den “Geschichtsgöttern” wieder “Naturgötter” vermittlels seiner eigenen Naturphilosophie sich bilden zu lassen (V 448, 457).

Welche Bedeutung hat die "mythologische" Kunstauffassung Schellings für die wissenschaftlich-technokratische Gegenwart ? Wie könnte heutzutage die "symbolische Ineinsbildung des Allgemeinen und Besonderen im Besonderen" als Wesen der Kunst verstanden werden ? Was für eine Wahrheit käme in einem solchen Kunstwerk zustande ? Diese Fragen sind schwer ausführlich zu beantworten. Aber wir könnten uns in Anlehnung an Heidegger eine Antwort ungefähr folgendermaßen vorzustellen versuchen.

Das Sein, dessen Wahrheit in der Kunst ins Werk gesetzt wird, ist, wie in "Sein und Zeit" gesagt, nicht bloß "transcendens schlechthin", sondern enthält in sich "die Möglichkeit und Notwendigkeit der radikalsten Individuation" (SZ 38). Das bedeutet aber, daß das Sein zwar einerseits "wesenhaft weiter" ist als "alles Seiende", daß es aber andererseits dem Menschen viel "näher" ist als jedes Seiende. Das Sein ist ja "das Nächste" (UH 76, 83), sagt Heidegger, und diese "Nähe" ist gerade "die Wahrheit des Seins" (UH 77). Diese Nähe weist Heidegger zufolge als die "Sprache" selbst" (UH 78). "Die Sprache ist das Haus des Seins. In ihrer Behausung wohnt der Mensch. Die Denkenden und Dichtenden sind die Wächter dieser Behausung" (UH 53). Die denkende und dichtende Kunst hütet also die Wahrheit des Seins. Das bedeutet aber, daß der Mensch vom Sein "in den Anspruch genommen" (UH 53, 60, 74, 111, 117), in die Wahrheit der Wahrheit "gerufen" (UH 90) und so "ereignet" ist (UH 57, 79, 81, 94). Dieses "Ereignis" ist bei Heidegger bekanntlich die Wahrheit des Seins selbst. Dieser Ruf des Seins aber kommt als der "Wurf, dem die Geworfenheit des Da-seins entstammt" (UH 50). Der Mensch steht im "Wurf des Seins als des schickend Geschicklichen" (UH 71). Die Sprache selbst ist auch eine "lichtend-verbergende Ankunft des Seins selbst" (UH 70). Infolgedessen ist bei dem späteren Heidegger die Wahrheit des Seins, wie Bröcker sagte, auf eine "mythologische" Weise (Bröcker 37, 86f., 106) als das "Geviert", nämlich als die Einfalt von "Erde und Himmel, den Göttlichen und den Sterblichen" zur Sprache gebracht (VA 145 ff.). Dieses Geviert als Wahrheit des Seins versammelt sich beispielsweise in den Dingen wie "Brücke" oder "Krug" (VA 152ff., 164ff.). In einem solchen Ding als Versammlung des Gevierts erscheint und erleuchtet sich die Wahrheit des Seins. Könnte man nicht in solchen Dingen eine gewisse Konkretisierung der Schellingschen "Ineinsbildung des Unendlichen und Endlichen im Endlichen" spüren, obwohl bei Heidegger der Einfluß von Hölderlin sehr groß sein mag ? Könnte man nicht sagen, daß in der Nähe unseres Wohnens auf der Erde überall die Wahrheit des Seins durch das endliche Seiende hindurch ins Scheinen kommt und uns zu sich aufruft ? Pseudo-Dionysius Areopagita sagte einmal, daß das Schöne alles zu sich aufruft (kalein) und deswegen Schönheit (kallos) genannt wird (Dionysius Areopagita 60). Das Denken und Dichten müssen gerade auf diesen Ruf der Wahrheit des Seins hören und darin den Vorbeigang des Göttlichen vernehmen. Diese wahre göttliche Schönheit zu hüten und ins Werk zu setzen, darin scheint die höchste Aufgabe der denkenden und dichtenden Kunst in der Gegenwart zu liegen.

**<Anmerkung>**

In dieser Arbeit werden Schellings Werke nach der Band- und Seitenzahl der Originalausgabe, andere Texte aber mit Verwendung folgender Abkürzungen zitiert, wobei die auf Abkürzungen folgende Zahl die Seitenzahl der jeweiligen Ausgabe nennt.

KdU =	I. Kant, Kritik der Urteilskraft, hrsg. v. Karl Vorländer, Phil. Bibl. Bd. 39a, Verlag von Felix Meiner, Hamburg, 1963.
UK =	M. Heidegger, Der Ursprung des Kunstwerkes, Mit einer Einführung von Hans-Georg Gadamer, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1965.
WM =	H.-G. Gadamer, Wahrheit und Methode, J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), Tübingen, 2.Aufl., 1965.
GT =	F. Nietzsche, Die Geburt der Tragödie, Kröners Taschenausgabe, Bd. 70, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1955.
WW =	A. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, Bd.1, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1987.
AR =	Aristotelis De Arte Poetica Liber, Oxford University Press, Eighth Impression, 1988.
UH =	M. Heidegger, Platons Lehre von der Wahrheit, Mit einem Brief über den Humanismus, Francke Verlag Bern, 1947.
Io =	Platonis Opera, Tomus III, Oxford University Press, Reprinted, 1952.
Sziborsky =	Einleitung. Von Lucia Sziborsky, in: F. W. J. Schelling, Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, Phil. Bibl., Bd. 344, Eingeleitet und herausgegeben von Lucia Sziborsky, Felix Meiner Verlag Hamburg, 1983, S.VII-XXXIX.
Behler =	E. Behler, Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson, in: Philosophisches Jahrbuch, 83.Jahrgang 1976, 1.Halbband, Verlag Karl Alber Freiburg/München, 1976, S.133-183.
Beierwaltes =	Einleitung, in: F. W. J. Schelling, Texte zur Philosophie der Kunst, Ausgewählt und eingeleitet von Werner Beierwaltes, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1982, S.3-49.
Windelband =	W. Windelband, Die Geschichte der neueren Philosophie, 8. Aufl., Leipzig, 1922.
SZ =	M. Heidegger, Sein und Zeit, 1927, 7. Aufl., Max Niemeyer Verlag Tübingen, 1953.
Bröcker =	W. Bröcker, Dialektik, Positivismus, Mythologie, Verlag Vittorio Klostermann, 1958.
VA =	M. Heidegger, Vorträge und Aufsätze, Günther Neske Pfullingen, 1954.
Dionysius Areopagita =	Von den Namen zum Unnennbaren, Auswahl und Einleitung von Endre von Ivanka, Johannes Verlag Einsiedeln, 3.Aufl., 1990.