

Wie kommt ein Ästhet zur Verzweiflung? Die Bedeutung der Kunst bei Kierkegaard und Schelling

Hartmut Rosenau

Verzweifle!" So lautet der kategorische Imperativ des Ethikers B gegenüber dem Ästhetem A in Kierkegaards Frühwerk "Entweder – Oder", hrsg. v. Victor Eremita, Kopenhagen 1843 (EO II, 764). Ineins damit interpretiert der Ethiker B den Apollo – Spruch "gnothi seauton" im Sinne von "wähle dich selbst" (EO II, 825). In dieser das Ethische konstituierenden Selbstwahl wird mit der Verzweiflung ernst gemacht, indem sie gewußt und eigens gewollt, bzw. als solche übernommen wird (EO II, 780). Das ist die notwendige Voraussetzung für ihre Überwindung im moralisch durchsichtigen und in der Allgemeinheit gesicherten Leben etwa als verantwortungsbewußter Ehemann und Familienvater (EO II, 822). Dem Ästhetem wirft dagegen der Ethiker vor, er mache insofern nicht ernst mit der Verzweiflung, um die er gleichwohl weiß, als er sie nicht als solche übernehmen, sondern im Genuß entschärfen will (EO II, 746; 748; 762). Denn indem der Ästhet gleich die entsprechende künstlerische Form für das Sujet der Verzweiflung etwa in Gestalt der Tragödie oder der Oper zur Hand hat, macht er die Verzweiflung gleichsam ästhetisch genießbar. In der gelungenen künstlerischen Form und im treffenden ästhetischen Ausdruck findet sie ihre Versöhnung und ist als solche nicht mehr. Sie verliert ihr Wesen, das in der "Differenz" besteht (EO II, 789), also in der Entzweiung und im Zwiespalt eines schier dämonischen Hin und Her, indem sie einer ästhetischen Form "kommensurabel" wird. Entsprechend heißt es im ersten Diapsalma programmatisch: "Was ist ein Dichter? Ein unglücklicher Mensch, der tiefe Qualen in seinem Herzen birgt, dessen Lippen aber so geformt sind, daß, indem der Seufzer und der Schrei über sie ausströmen, sie klingen wie eine schöne Musik" (EO I, 27). So aber wird mit der Verzweiflung mehr romantisch gescherzt und unverbindlich gespielt, als daß

sie zum Sprungbrett in die prosaische Wirklichkeit taugt. Denn dem Ethiker ist die Verzweiflung keine ästhetische, sondern eine ethische Kategorie, d.h.: eine Bestimmung des Willens zur Erschließung von Wirklichkeit (EO II, 770). Dabei versteht der Ethiker unter Wirklichkeit "realitas", d.h.: sachhaltige, klar und bestimmt definierte, als solche wohl gegründete und getragene, beständige und sichere Existenz (EO II, 840f.). Stattdessen zieht es der Ästhet vor, im Angesicht der Verzweiflung "mit dem ganzen Dasein Federball zu spielen" (EO I, 341), also im unverbindlich Nichtssagenden, Kontur- und Gehaltlosen, ja Haltlosen zu "schweben" (EO I, 343).

Der einzige ihm verbleibende Halt, der gewissermaßen als zumindest ästhetisch klare Linie bei allem Scherz und Spiel, Projektieren und Verwerfen, Beginnen und Abbrechen, Wünschen und Phantasieren bleibt, und angesichts dessen das bloß fragmentarische Leben des Ästheten in bloßen Möglichkeiten überhaupt erst als ein solches erkennbar wird, ist der Genuß (EO II, 731) – und der ist eigentlich kein Halt, wie der Ethiker dem Ästheten vorrechnet.

Denn das haltlos Unsichere und darum Unwirkliche des Genusses resultiert aus seiner Unberechenbarkeit und Zufälligkeit in seinem Angewiesensein auf die äußeren Um- und Gegenstände (EO II, 731; 744), aus seiner Vergänglichkeit im Hinblick auf Dauer und Intensität (EO II, 746), wie aus der daraus sich ergebenden "schlechten Unendlichkeit" (Hegel) einer eigentlich geschichtslosen permanenten Wiederholung im Ausgriff auf immer wieder Neues (EO I, 114f.). Das ist in den Augen des Ethikers der Preis für das unbestimmt Unmittelbare der ästhetischen Existenz¹. Darum ist sie unwirklich, denn zur Wirklichkeit gehört nach Hegel, dem der Ethiker B in vielem folgt, die Kraft des Negativen als Kraft der Vermittlung von etwas. Alles, was etwas Bestimmtes ist, ist es, indem es von demjenigen negierend abgegrenzt wird, was es nicht ist (Spinoza: omnis determinatio est negatio). Für den im Konturlosen schwebenden Ästheten aber ist das Negative keine ästhetische Kategorie (EO II, 633).

In der einschlägigen Forschung ist hinlänglich belegt, daß Kierkegaard bei dieser Konzeption von Ästhetik nur eine bestimmte geschichtliche Ausprägung im Visier hat, die namentlich durch den damaligen Skandal-Roman "Lucinde" des Romantikers und Libertins Friedrich Schlegel aus dem Jahre 1799 repräsentiert wird. Was in "Entweder – Oder" über die Ästhetik

oder den Ästheten gesagt wird, kann daher nicht die Vielfalt der Ästhetik-Konzeptionen im ganzen treffen².

Für den ebenfalls zur Romantik zählenden Schelling ist z.B. die Ästhetik und die Kunst auf der Höhe seiner Identitätsphilosophie Garant höchster Wirklichkeit und Verbindlichkeit, die weit über das bloß Ethische hinausgeht. Denn das nach den Gesetzen der Polarität (Schelling spricht von "Potenzen") eines durchgängigen Subjekt – Objekt – Bezugs naturphilosophisch zu konstruierende Reale wie auch das ebenso polar angesetzte Subjekt – Objekt als reines Selbstbewußtsein des transzendentalphilosophisch zu konstruierenden Idealen, intuiert in einer "intellektuellen Anschauung", gipfelt im vollendeten Kunstprodukt. Dieses bringt das Naturhafte, Unbewußte, Reale, Objektive und Notwendige einerseits und das Geisthafte, Bewußte, Ideale, Subjektive und Freie andererseits zur höchsten ausgewogenen Einheit. Kunst als Genieprodukt wird damit für Schelling zur objektiven Gewißheit des Absoluten, zur Einheit der höchsten Gegensätze, zur objektiven Veranschaulichung dessen, was der Philosoph qua "intellektueller Anschauung" subjektiv schaut, nämlich das Absolute (vgl. Schelling, System des transzendentalen Idealismus, SW III, 329-334; 612-634; Philosophie der Kunst, SW V, 357-372; Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, SW V, 344-352).

Andererseits wäre die Aufwertung des Ethischen gegenüber der Abwertung des Ästhetischen am Maßstab der "Wirklichkeit", wie sie Kierkegaard alias Victor Eremita in "Entweder – Oder" vornimmt, auch aufgrund des hier leitenden Seinsverständnisses zu relativieren. Dieses Seinsverständnis setzt von Platon bis Hegel, mit dem sich der bedeutende Hegel-Antipode Kierkegaard in diesem Fall der Ablehnung des romantisch – unverbindlichen Spiels mit den ethischen Institutionen, wie z.B. der Ehe in Schlegels "Lucinde", einig weiß (vgl. Hegel, Rechtsphilosophie, § 140), das Sein als das eine Unveränderliche, Allgemeine und in seiner Vernünftigkeit auch jederzeit Allgemeinverbindliche, ja Unbedingte an. Ein solches Seinsverständnis mit seinen ethischen wie ästhetischen Implikationen ist nicht erst seit Heideggers Destruktion der abendländischen Metaphysik fraglich geworden³. Aber diese geistesgeschichtlichen und zu einer bloß äußerlichen Relativierung der Positionen des A und B führenden Bezüge sollen hier außeracht gelassen werden.

Bedeutender ist schon die gleichsam werkimmanente Schwierigkeit, die darin besteht, daß der Ästhe die Verzweif-

lungrrechnung des Ethikers eigentlich gar nicht verstehen und daher dem Appell "verzweifle!" auch nicht folgen kann. Denn die Belehrung des Ethikers hat ihre Überzeugungskraft nur für denjenigen, der auch seine Kriterien teilt. Die aber teilt der Ästhet gerade nicht und kann folglich auch nicht überzeugt werden. Denn dem zuhöchst reflektierten Ästheten (Johannes der Verführer) kommt der Genuß gar nicht zufällig und daher unberechenbar von außen, sondern es handelt sich um einen absoluten Selbstgenuß (EO I, 354; 378), der nicht gegenständlich, sondern zuständlich als Genuß des Genusses ausgerichtet ist (EO I, 130f.). Daher besteht kein Grund zu verzweifeln, wenn der Gegenstand des Genusses nicht verfügbar anwesend ist. Denn der Ästhet ist im Genuß seiner selbst versunken, der die möglicherweise ausbleibende Präsenz des Gegenstandes seiner Lust aus sich selbst heraus durch Erinnerung und Erwartung (EO I, 42; 47; 340f.) überbrücken kann. Dies umso mehr, als ja das Existenzmedium des Ästheten die Möglichkeit ist (EO I, 53; 434) und daher das Zufällige als das möglicherweise Seiende, aber eben auch Nichtseiende umgreift⁴. Auch die Vergänglichkeit im Hinblick auf Dauer und Intensität des Genusses kann den Ästheten eigentlich nicht schrecken, denn er hat ja gar keinen Begriff von Zeit. Er lebt im Augenblick und im Moment (EO I, 114; II, 791), und das meint: in der Ewigkeit als Zeitlosigkeit (EO II, 545)⁵. Daher trifft die äußerlich aus der Sicht des Ethikers B konstatierte "schlechte Unendlichkeit" einer nie zur letzten und bleibenden Erfüllung gelangenden Suche nach immer neuem Genuß auch nicht das kontinuiertslose Selbstverständnis des Ästheten (EO II, 532). Ihm ist jeder Augenblick ästhetischen Genusses eine "kaine ktisis", die mit dem Früheren und Späteren des endlosen Nacheinanders einer sterilen Wiederholung gar kein Verhältnis hat. Wie soll also der Ästhet lernen, zu verzweifeln⁶?

Überzeugender wäre es, den Ästheten mit seinen eigenen Prämissen und Kriterien zur Verzweiflung zu treiben, um ihn so gleichsam auf eigenem Gebiet zu schlagen. Das versucht auch der Ethiker B, indem er dem Ästheten A klar machen will, daß erst in der ethischen Lebensweise das Ästhetische zu seiner Erfüllung komme, daß erst das Ethische wahrhaft schön sei (EO II, 729). So müsse nicht das Schöne dem Guten, das Interessante dem Langweiligen, das Besondere dem Alltäglichen geopfert werden, wie der Ästhet befürchtet (EO I, 428), sondern jenes sei in diesem recht eigentlich aufgehoben

(EO II, 530f.). Als Prinzip einer Lebensführung wäre das Ästhetische dann zwar negiert, aber doch als Moment in einem Höheren aufbewahrt, wie der Ethiker es wohl von Hegel gelernt hat.

Ob aber das Ästhetische dadurch erhalten bleibt, daß es nur noch als Moment, nicht aber mehr als Prinzip gelten soll, ist sehr die Frage. Denn so würde gerade das Ästhetische seinerseits nicht ernst genommen, sondern zum bloßen Schmuck und zur schlichten Zugabe des durchaus in sich selbst gegründeten ethischen Lebens degradiert (EO II, 790)⁷.

Darüberhinaus würde sich auch der Ethiker bei diesem Überzeugungsversuch nicht treu bleiben können. Denn das Ethische ist ja als dasjenige, was sein telos in sich selbst hat, das Unbedingte, das als solches weder ästhetisch noch sonst wie hergeleitet werden kann. Es gibt keine Vermittlung zwischen der ästhetischen und der ethischen Sphäre, sondern nur einen "Sprung"⁸, allenfalls ein Konfinium – die Ironie in diesem Fall –, das den Sprung vorbereiten hilft, aber ihn nicht ersetzen kann (UN II, 694). Wie also lernt ein Ästhet zu verzweifeln?

Der ontologische Grundsatz des Ästheteten lautet, wie bereits angedeutet: Möglichkeit ist höher als Wirklichkeit – das, was alles sein könnte, ist bedeutender als das, was nun einmal ist (EO I, 53; 434). So wird die ästhetische Freiheit von allen Verbindlichkeiten des Lebens im "interesselosen Wohlgefallen" (Kant) des unbeteiligt neugierigen Beobachters eingerichtet (EO II, 528f.). Dagegen setzt der Ethiker seinen ontologischen Grundsatz: Wirklichkeit ist höher als Möglichkeit – das, was ist, ist wichtiger und bedeutender als das, was alles so sein könnte (EO II, 767).

So sichert er die moralische Freiheit als Selbstbindung an die allgemeinen Werte wie z.B. Familie, Gesellschaft und Staat. Was, gemessen an den drei Modalkategorien Kants (KrV A 80 / B 106) noch aussteht, ist das Bedenken der Notwendigkeit. Sie könnte gleichsam der Anstoß für den Ästheteten sein, die Verzweiflung zu lernen und als solche zu übernehmen, und zwar inner-ästhetisch und nicht durch einen Sprung – wie auch in der Fort- und Ausführung der Stadienlehre Kierkegaards der Ethiker in seiner vermeintlich gesicherten Wirklichkeit an der Notwendigkeit in Gestalt des göttlichen Gebots ganz inner-ethisch das Verzweifeln lernt, um dem Religiösen Raum zu geben. Die Formel von der "teleologischen Suspension des Ethischen" aus "Furcht und Zittern" mag dafür stehen. Der vorläufig vage Hinweis auf die Kategorie der Notwendigkeit meint nicht, daß so der unvermittelbare Sprung von einem Stadium in das nächste vermittel-

bar wäre. Vielmehr soll er nur anzeigen, daß im Hinblick auf die jeweils in sich geschlossene Existenzsphäre ihr eigenes Unge-nügen an ihr selbst deutlich werden könnte und müßte, wenn Verzweiflung sein soll.

Einen Hinweis in diese Richtung gibt Kierkegaard alias Vic-tor Eremita dort, wo er den Ästheten A den "Clavigo" von Goet-he und das Scribe – Stück "Erste Liebe" interpretieren läßt⁹. Denn hier fällt auf, daß die von ihm geschätzte ästhetische Frei-heit als einseitige Freiheit "von" (den verpflichtenden Bindun-gen einer bürgerlichen Gesellschaft), ohne sich konkret als Freiheit "zu" etwas zu entscheiden, gewissermaßen von inner – ästhetischen Gesetzen der Form – die ästhetische Umsetzung der Kategorie "Notwendigkeit" – erheblich eingeschränkt wird (EO II, 674). Die ästhetische Freiheit als Bindungslosigkeit steht ihrerseits unter dem Zwang von äußerst bindenden Formgeset-zen¹⁰. So heißt es z.B. in bezug auf Marie Beaumarchais aus dem "Clavigo": "Dieser Weg des Denkens ist unendlich und *hört erst auf*, wenn das Individuum ihn willkürlich abbricht, indem es etwas anderes geltend macht, eine Willensbestimmung, aber damit tritt der einzelne unter ethische Bestimmungen und beschäftigt uns ästhetisch nicht mehr" (EO I, 213). Und: "Wenn also diese Bewegung erst einmal eingesetzt hat, so kann sie be-liebig lange fort dauern, und es ist gar kein Ende abzusehen-. Nur ein Bruch kann sie zum Stillstand bringen, und zwar da-durch, daß Marie die ganze Gedankenbewegung unterbricht; das aber kann (= darf, H. R.) nicht geschehen, denn der Wille steht immer im Dienste der Reflexion, die der momentanen Lei-denschaft Energie verleiht. Wenn also Marie sich bisweilen von dem Ganzen losreißen, es zunichte machen möchte, so ist dies wiederum nur eine Stimmung, eine momentane Leidenschaft, und die Reflexion bleibt immer Siegerin ... Der Wille muß (!) sich gänzlich indifferent verhalten, muß (!) kraft seines eigenen Wol-lens beginnen, erst dann kann (= darf, H. R.) von einem Anfang die Rede sein. Geschieht dies, so kann (= darf, H.R.) sie zwar beginnen, fällt aber völlig aus unserem Interesse heraus, so überlassen wir sie mit Vergnügen den Moralisten" (EO I, 223). Und in bezug auf die "Erste Liebe" heißt es: "Rinville darf (!) überhaupt um der Gesamtwirkung des Stückes willen nicht als poetische Figur aufgefaßt werden" (EO I. 318).

Diese drei Beispiele zeigen: Nicht jedes ästhetisch gemeinte Verhalten ist auch ästhetisch erlaubt. Es gibt Gesetze der Form, die einzuhalten sind. Die ästhetische Person ist nicht um ihrer

selbst willen da, wie sie es eigentlich libertin will, sondern sie unterliegt um einer höheren Wirkung willen bestimmten Formgesetzen und ästhetischen Notwendigkeiten. Das, was sie sein will, kann und darf sie nicht verwirklichen – aus ästhetischen Gründen, auch wenn die Gesamtwirkung als Sinn des Ästhetischen ironischerweise ein "Nichts" ist (EO I, 320). Diese rein inner-ästhetische Diskrepanz von Wollen und Können im Hinblick auf die Freiheit als Keim der ästhetischen Verzweiflung leuchtet freilich erst dann ein, wenn man zwei der drei Auffassungen von Ästhetik bei Kierkegaard zusammennimmt.

Ästhetik ist zunächst Kunsttheorie. Diese macht weite Passagen von "Entweder – Oder" I aus, und auch der Hinweis auf die ästhetischen Gesetzmäßigkeiten als der ästhetischen Freiheit "von" zuwiderlaufende Notwendigkeit gehört hierher. Zum anderen ist Ästhetik für Kierkegaard die Bezeichnung eines Lebensstils, nämlich der des unverbindlichen Genießens des Schönen, wie es in vielerlei Gestalt auftritt (als schönes Kunstwerk, als schöner Mensch, als schöner Gedanke, als schöne Predigt – alles mit der Emphase der Unverbindlichkeit). Und schließlich ist für Kierkegaard das Ästhetische die allein angemessene Form einer "indirekten Mitteilung" des Christlichen¹¹. Letzteres lasse ich aus hier nicht weiter zu verfolgenden Gründen aus. Aber das erste und zweite Verständnis von Ästhetik, nämlich Kunsttheorie und Lebensstil, kann in der Weise zusammengenommen werden, daß der Ästhet sich selbst in seinem Lebensstil im Licht der Kunst versteht¹². So treffen die kunsttheoretischen Gesetze und Verbindlichkeiten als das Notwendige der Form einerseits und die Lebensführung im Genuß unverbindlicher Freiheit als Gehalt andererseits als inner-ästhetischer Antagonismus von Wollen und Können aufeinander. Eine solche Diskrepanz von Wollen und Können aber ist, wenn man so will, der klassische Ausdruck der Verzweiflung. So hat sie z.B. der Apostel Paulus als Antagonismus von Wollen und Können, hier allerdings im Hinblick auf das absolut Gute beschrieben (Röm 7, 14ff.), mit dem Verzweiflungsruf "ich elender Mensch!" als Resultat (Röm 7, 24).

Kierkegaard selbst ist m. W. dieser inner-ästhetischen Verzweiflung als Diskrepanz von Wollen und Können, die ästhetisch als Antagonismus von notwendiger Form und freiem Inhalt des ästhetischen Lebens ausgelegt werden kann, nicht weiter gefolgt. Denn ihm stand das klassisch-romantische Kunstideal der Versöhnung und Harmonie von Wollen und Können in der

absoluten und bruchlosen Durchdringung von Form und Inhalt in wechselseitiger Kommensurabilität vor Augen (EO I, 64), das seiner Meinung nach gerade deswegen im Namen des Christentums bekämpft werden müßte (Einübung im Christentum, XII, 233ff.). Denn gemessen an der christlichen Botschaft spiegelt es eine bloß trügerische Versöhnung im schönen Schein vor, wo es in Wahrheit nur die am Kreuz erlittene Versöhnung durch den Gottmenschen Jesus Christus geben darf. Daher muß im Namen des Christentums – und Kierkegaard weiß anscheinend ganz genau, was das ist, nämlich tätige Nachfolge statt untätiger Bewunderung – das Gemälde zerschlagen und die Gitarre wegwerfen werden. Selbst da noch ist Kierkegaard dem klassischen Kunstideal von der gelungenen Kongruenz von Form und Inhalt, Wollen und Können verpflichtet, wo er dessen ethisches Ungenügen deutlich machen will, nämlich indem er das aphoristisch-fragmentarische Existieren des Ästheten entsprechend auch in der gelungenen Form des Aphorismus und des Fragments darstellt¹³. Besser wäre es hier, das zusammenhang- und sinnlose Leben des Ästheten nicht in der entsprechenden gelungenen und sinnvollen Form des Fragments oder im Aphorismus darzustellen, sondern in der widersprüchlich entgegengesetzten, darum sinnlosen Form etwa des Romans oder des Protokolls, wie z.B. im "Ulysses" von James Joyce. Und das geschlossen harmonische, ausgewogene Leben des Ethikers im Fragment und im Aphorismus, um der Kraft der Negation in der Ästhetik willen.

Kierkegaard aber unterstellt, als habe Kunst wesentlich ein Verhältnis zum "Evangelium" als Botschaft von Heil und Versöhnung (EO I, 171), das dann freilich als Lug und Trug zu entlarven wäre. Aber Hermann Deuser macht in diesem Zusammenhang zurecht darauf aufmerksam, daß in der Metapher vom zerschlagenen Gemälde und der weggeworfenen Gitarre Kierkegaard ohne es zu wollen ein neues Konzept von Kunst und Ästhetik antizipiert, das gerade in der modernen Kunst des 20. Jhrds., vor allem im Expressionismus zum Tragen gekommen ist¹⁴. Ein solches Ästhetik-Konzept bräuchte dann nicht im Namen des Christentums abgelehnt zu werden. Denn es würde dann nicht trügerisch am "Evangelium" als Botschaft von der Versöhnung, sondern am "Gesetz" als Spiegel menschlichen Scheiterns und Versagens in der Welt anknüpfen, an dessen harter Notwendigkeit das Leben wie die Kunst selbst zerbricht und Verzweiflung hinterläßt. Die theologische Tradition spricht hier vom "secundus usus legis" (Luther). Aber dieses Negierende und

Negative der Kunst als solcher hat Kierkegaard nicht gesehen. Ihm ist das Negative niemals ästhetisch relevant (EO II, 633).

Der Ästhet will frei sein, muß sich aber dennoch der ästhetischen Form und ihren Gesetzmäßigkeiten fügen, die er gleichwohl in ihrer Notwendigkeit anerkennt. In dieser Diskrepanz von Wollen und Können liegt seine Verzweiflung, auf die hin er ästhetisch, nicht äußerlich ethisch ansprechbar ist. Denn daß er verzweifelt ist, leugnet ja der Ästhet A gegenüber dem Ethiker B nicht, sondern gibt es frei heraus zu. Aber er will nicht das sein, was er dennoch ist, nämlich verzweifelt (EO II, 770). So versucht der Ästhet diese Diskrepanz von Wollen und Sein im Genuß der eigenen Verzweiflung zu unterlaufen, indem er sie in der gelungenen Form, etwa der Tragödie oder des Fragments mit sich selbst versöhnt. Diese Form der Verzweiflung ist nun aber nicht kraftlos von außen – z.B. ethisch – an den Ästhet heranzutragen, sondern inner-ästhetisch freizulegen, indem gezeigt wird, daß es die gelungene ästhetische Form nicht gibt. Dazu hat Schelling in seiner Spätphilosophie Hinweise gegeben, die noch einzuholen und auszuarbeiten sind.

Schellings Auffassung von der Kunst hat sich im Übergang von seiner Früh- zur Spätphilosophie erheblich geändert. Ist sie noch auf der Höhe der Identitätsphilosophie um 1800 letzter Garant des objektiv gewissen Absoluten als Versöhnung aller Gegensätze von Natur und Geist, so wird sie ab 1821 im Sog der nunmehr bloß "negativen" Philosophie zum Spiegel menschlicher Ohnmacht angesichts des Absoluten. Diesen Wandel aus Gründen einzuholen, kann hier nicht geleistet werden. Es geht, abgekürzt gesagt, um eine fundamentale Krise des philosophischen Begriffs und des Selbstbewußtseins als Prinzip der Transzendentalphilosophie, die nach Schelling allerdings im Mythos und in der Offenbarung überwunden werden kann. In bezug auf die angesprochene Depotenzierung der Kunst vom "Evangelium" zum "Gesetz" ist vor diesem Hintergrund folgendes zu sehen:

Im Rückgang auf die Identitätsphilosophie Schellings läßt sich die Unzulänglichkeit der Kunst angesichts des Absoluten als höchster Abschluß des Systems aus ihrer Sprachlosigkeit herleiten. Die Kunst ist nach Schelling die objektivierte "intellektuelle Anschauung", die sich über der sinnlichen Wahrnehmung und der begrifflichen Verstandeserkenntnis als absolute Vernunft-erkenntnis erhebt. Als solche kann sie aber nicht artikuliert und

begriffen werden. Denn Sprache, von Schelling verstanden als Produkt des Begriffe bildenden Verstandes, reicht zur Erfassung des intellektuell geschauten Absoluten nicht hin. Sie ist ja als Verstandesprodukt zur untergeordneten Erkenntnisart degradiert. Das leuchtet ein, sofern Sprache im wesentlichen als Begriffssprache verstanden wird und die Höchstform des Begriffs die Definition ist. Denn Definitionen grenzen etwas in seinem Sein ein, indem sie es von anderem, was es nicht ist, klar und deutlich abgrenzen (Spinoza: *omnis determinatio est negatio*). So aber kann das Absolute, das Ein und Alles, nicht begriffen, weil nicht definiert werden. Denn wovon soll man es unterscheidend abgrenzen, wenn es doch Ein und Alles ist? Es kann somit nicht als solches in die Begriffssprache des Verstandes eingehen, wohl aber, so Schelling, intellektuell geschaut werden. Muß aber die intellektuelle Anschauung notwendigerweise stumm bleiben, dann kann das in ihr Geschaute weder anderen noch dem Schauenden selbst vermittelt werden. Ist nun aber Sprache die notwendige Bedingung von Erfahrung und Wissen, dann bleibt das sprachlos geschaute Absolute letztlich unerfahrbar und ungewiß. Denn "alles Erfahren, Fühlen, Schauen ist an und für sich stumm, und bedarf eines vermittelnden Organs, um zum Aussprechen zu gelangen. Fehlt dies dem Schauenden, oder stößt er es absichtlich von sich, so verliert er das ihm notwendige Maß, er ist eins mit dem Gegenstand und für jeden dritten wie der Gegenstand selber; eben darum nicht Meister seiner Gedanken und im vergeblichen Ringen das Unaussprechliche dennoch auszusprechen ohne alle Sicherheit; was er trifft, das trifft er, jedoch ohne dessen gewiß zu seyn, ohne es fest vor sich hinstellen und im Verstande gleichsam als in einem Spiegel wieder beschauen zu können" (Schelling, Weltalter, SW VIII, 204).

Nun soll aber die Kunst mit ihren vollendeten Werken die intellektuell geschaute, aber sprachlos ungewisse Versöhnung aller Gegensätze im Absoluten objektiv und damit gewiß werden lassen. Die intellektuelle Anschauung konkretisiert und manifestiert sich also in der ästhetischen. Wie aber steht es mit der Objektivität und der Gewißheit der ästhetischen Anschauung?

Um ein Kunstwerk als solches erfassen zu können, muß man es ästhetisch beurteilen. Wie Kant sondert Schelling das ästhetische Urteil ab vom Urteil über bloß Angenehmes ("Sinnenvergnügen"), vom Urteil über bloß Nützlichendes, vom Urteil

über das moralisch Gute, schließlich auch vom Erkenntnisurteil ("wissenschaftliches Urteil") (SW III, 628). Denn das ästhetische Urteil ist nach Kant kein Erkenntnisurteil, das sich mit Hilfe der Verstandesbegriffe auf ein Erkenntnisobjekt bezieht. Vielmehr ist es reflexiv bezogen auf das urteilende Subjekt und sein "Gefühl der Lust und Unlust" (Kant, KdU, Analytik des Schönen, §1). Daher trägt es zur objektiven Erkenntnis nichts bei (ebd.). Das vom Erkenntnisurteil geschiedene ästhetische Urteil baut nicht wie jenes auf Begriffe, die die Objektivität des Erkannten verbürgen, sondern es erhebt nur einen Anspruch auf subjektive Allgemeingültigkeit (ebd., §8), die nicht demonstriert, sondern nur zugemutet werden kann (ebd.). Soll also das Kunstwerk als die verobjektivierte intellektuelle Anschauung die letzte Gewißheit über die Versöhnung aller Gegensätze im Absoluten vermitteln, so bleibt diese auf das ästhetische Urteil gegründete Gewißheit doch nur subjektiv, begriffslos auf das subjektive Gefühl bezogen und damit letztlich ungewiß. Auch die ästhetische Anschauung krankt wie die intellektuelle an der Begriffs-, Sprach- und damit Erkenntnislosigkeit.

Die Kunst als Index für die menschliche Ohnmacht, das Absolute zu erreichen, hat Schelling beiläufig in seiner Spätphilosophie thematisiert. Weder die intellektuelle noch die sie objektivierende ästhetische Anschauung kann den adäquaten Zugang zum Absoluten leisten, denn im Schauen ist an und für sich kein Verstand (SW VIII, 203). Nur wenn sich das göttliche Absolute kraft seiner unvordenklichen, aber ihm wesentlichen Freiheit selbst definieren und so zur Erkenntnis geben würde, wäre es adäquat erkennbar. Das aber geschieht Schelling zufolge in der (christlichen) Offenbarung, die den Gegenstand der "positiven Philosophie" darstellt. Beim Übergang zu dieser positiven Philosophie ist die Kunst neben mystischer Frömmigkeit und Wissenschaft ein Versuch zum "Wiederfinden Gottes" (SW XI, 557), d.h. zur Versöhnung, nachdem sich die *vita activa* als Weg des sittlichen Handelns als unzureichend erwiesen hat. Aber auch die Kunst muß letztlich angesichts des Zieles, absolute Freiheit, d.h. das Absolute darzustellen, versagen, obgleich sie schon "das Ich dem Göttlichen ähnlich macht" (SW XI, 557), nämlich indem der Künstler wie Gott schöpferisch produktiv ist. Aber was schließlich selbst das gelungenste Kunstwerk erreicht, ist nur der Gott, bzw. die absolute Freiheit "als Idee" (ebd.), nicht aber in der Wirklichkeit im Sinne von konkret sachhaltiger *realitas*. D.h.: der gemeinte Inhalt (= Freiheit, das Absolute) paßt

nicht in die Form, die Kunst bleibt ihrem Inhalt inkommensurabel. Das Kunstwerk versagt angesichts des intendierten Ziels und macht deutlich, daß es die gelungene Form – für das Absolute in seiner wesentlichen Freiheit – auch im Ästhetischen nicht geben kann. Die Unangemessenheit der ästhetischen Form, bzw. ihr Zerschneiden vor dem auszusagenden Inhalt als Einheit von Idealem und Realem im freien Absoluten schlägt auf den Ästheten in seiner Ohnmacht zurück. Dieser Mangel an ästhetischer (nicht ethischer!) Wirklichkeit weist die Kunst mit aller Spekulation in die "negative Philosophie" ein. Sie fungiert im ganzen als Aufweis dieses Mangels als "Gesetz" einer harten Notwendigkeit im Sinne des *secundus usus legis*, nämlich als "Negation des Ich" (SW XI, 556), auch des ästhetischen.

In Schellings Spätphilosophie wird so schon innerhalb des idealistischen Denkens, sogar vor dem Hintergrund eines ästhetischen Idealismus auf der Höhe der Identitätsphilosophie, die steile kunstphilosophische These zurückgenommen, als sei die Kunst selbst der Ort der Versöhnung aller Gegensätze. Vielmehr macht sie mit der künstlerischen Diskrepanz von Form und Inhalt, Wollen und Können die Verzweiflung des Menschen angesichts des Absoluten und der absoluten Freiheit offenbar, die, gerade weil sie nicht mehr die kommensurable Form finden kann, selbst nicht mehr ästhetisch genießbar ist. So übernimmt gerade der Ästhet als solcher die Verzweiflung.

Diese Sicht entspricht weitgehend dem Selbstverständnis moderner Kunst seit der Jahrhundertwende, wie es z.B. Walter Schulz in seiner Studie "Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik" (1985) vielfältig dargelegt und auf den Begriff gebracht hat. Es ist der Selbstzerschlagungsprozeß des Ästhetischen als Ausdruck ästhetischer Verzweiflung. Dabei ist das ästhetisch hergeleitete nihilistische Resultat des Versagens der Kunst nicht naiverweise absolut zu setzen. Denn auch das wäre idealistische Ästhetik im Angesicht des Absoluten, wenn auch unter negativem Vorzeichen¹⁵. Vielmehr ist dieses Resultat als ästhetisch gewonnenes im "Schweben" zwischen Konstruktion und Destruktion, Position und Negation zu halten, wie es in der Struktur der "Ironie" am besten aussagbar ist. Deren Wesen weniger als Spiel und Scherz, vielmehr als ästhetische Form von "Daseinsernst"¹⁶ zu bedenken, wäre die Aufgabe einer theologischen Ästhetik, die sich seit Kierkegaards Arbeit "Über den Begriff der Ironie mit ständiger Rücksicht auf Sokrates" (1840/41) stellt.

Anmerkungen

- 1 Vgl. die Zusammenstellung der Einwände bei Wilfried Greve, *Das erste Stadium der Existenz und seine Kritik. Zur Analyse des Ästhetischen in Kierkegaards "Entweder-Oder"*, in: M. Theunissen/W. Greve (Hrsg.), *Materialien zur Philosophie Sören Kierkegaards*, Frankfurt/M. 1979, 200ff.
- 2 Vgl. vor allem Willi Perpeet, *Kierkegaard und die Frage nach einer Ästhetik der Gegenwart*, Halle 1940, 209f.
- 3 Vgl. ders., ebd., 212; 222.
- 4 Gegen Kurt-Heinz Weber, *Ästhetik und Zeitlichkeit. Versuch über Kierkegaard (Diss.)*, Tübingen 1976, 182 ist herauszustellen, daß die vermeintliche Freiheit des Ästheten nicht durch die Angewiesenheit auf äußere Objekte der Lust und ihre Fremdbestimmung eingeschränkt wird (allenfalls trifft das auf untergeordnete Reflexionsstufen des Ästhetischen zu), sondern durch die dem Ästheten eigenen Formgesetze des Schönen.
- 5 Vgl. Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen*, in: *Gesammelte Schriften II*, Frankfurt/M. 1972/1979, 146.
- 6 Daß der Ästhet A dem Ethiker B argumentativ überlegen ist, bzw. dessen Position durch die Einwände nicht getroffen wird, ist oft herausgestellt worden; vgl. z.B. Wilfried Greve, a.a.O., 211; Karin Pulmer, *Die dementierte Alternative. Gesellschaft und Geschichte in der ästhetischen Konstruktion von Kierkegaards "Entweder-Oder"*, Frankfurt/M. u.a. 1982, 18, 95, 155; Wolfgang Janke, *Historische Dialektik. Destruktion dialektischer Grundformen von Kant bis Marx*, Berlin/N.Y. 1977, 415.
- 7 Vgl. Willi Perpeet, a.a.O., 259, 266, 270.
- 8 Vgl. Wolfgang Janke, a.a.O., 443.
- 9 Karin Pulmer, a.a.O., 228 deutet den Wechsel von der romantischen Heilserfahrung in der Kunst zur Unheilserfahrung beim Ästheten A unausgeführt an.
- 10 Gegen dies., a.a.O., 64.
- 11 Vgl. Theodor W. Adorno, a.a.O., 24f.
- 12 Vgl. Wilfried Greve, a.a.O., 178f.
- 13 Vgl. Karin Pulmer, a.a.O., 51, 80.
- 14 Vgl. Hermann Deuser, *Sören Kierkegaard. Die paradoxe Dialektik des politischen Christen*, München 1974, 68 mit Bezug auf Kierkegaards "Taten der Liebe" (S. V. IX, 245) und "Der Augenblick" (S. V. XIV, 144).
- 15 Vgl. Theodor W. Adorno, a.a.O., 134.
- 16 Vgl. Willi Perpeet, a.a.O., 282.