

stellen dürfen, wieso die Ontologie ausschließlich ein Produkt semantischer Betrachtungen sein sollte. Nach Quines Kriterium ist es allein die akzeptierte Theorie, die uns sagt, was es gibt – dieses Dictum sagt uns aber nicht, was es gibt.

vi) Gibt es – abgesehen von dem Verweis, daß dies Teil einer beeindruckenden Interpretation der Prädikatenlogik ist – überhaupt irgendeine Begründung für Quines Dictum *To be is to be the value of a variable*? Es ist ja klar, daß Quine dieses Kriterium nicht entdeckt hat, sondern daß er hier lediglich eine Konvention vorschlägt.⁴⁹

Nun, in Anbetracht der Doktrin von der Autonomie der Grammatik oder der Argumentation hinsichtlich der Indeterminiertheit der Referenz könnten Wittgensteinianer oder Quine angesichts dieser Liste mit der Schulter zucken: Man wird die Fragen nicht unbedingt beantworten wollen, ja, Quine preist es sogar als Gewinn seiner naturalisierten Erkenntnistheorie an, daß diese naturwissenschaftlich nicht beantwortbaren Fragen einer *first philosophy* gar nicht beantwortet zu werden brauchen, und wenn wir gewisse Fragen nicht beantworten können, so ist das eben als eine mißliche Lage des Menschen (*a human predicament*) hinzunehmen (OR 72, 83 f.). Dann aber darf man sich die Frage stellen, ob jene Fragen nicht auch die Grenzen des Empirismus markieren oder die Beschränkungen einer linguistischen, d. h. den semantischen Aufstieg vollziehenden Philosophie kennzeichnen. Und es mag nur *prima facie* eine Frage des metaphysischen Geschmacks sein, ob man innerhalb dieser Beschränkungen verbleiben will oder nicht. Quines ontologische Akzeptanz von Mengen zeigt, daß selbst er die Grenzen nicht strikt ziehen will und aufgrund breiterer systematischer Überlegungen⁵⁰ auch empirisch nicht Nachweisbares zuzulassen bereit ist. Ich halte dies für eine interessante ‚Verspannung‘ in Quines Philosophie.⁵¹

Übereinstimmungen und Divergenzen in der Kunstphilosophie Schellings und Adornos

Von Lucia SZIBORSKY (Düsseldorf)

Xavier Tilliette in Verehrung
und Dankbarkeit

Betrachtet man die Linien der Tradition, die in Adornos Philosophie der Kunst eingegangen sind, so finden sich in bezug auf Schelling nur spärliche Hinweise, während Adorno sich mit Kant und Hegel an vielen Stellen seines Werkes produktiv auseinandergesetzt hat. Trotzdem fordert der besondere Rang, den beide Denker der Kunst und der Philosophie der Kunst zumessen, uns geradezu auf, ihre Theorien in Konstellation zueinander zu bringen.¹

⁴⁹ Ebd. 246.

⁵⁰ „Our evidence grades off [...] from specific observation to broadly systematic considerations“ (OR 98).

⁵¹ Den wesentlichen Teil dieses Textes habe ich auf Englisch im Rahmen des Analyomen 2-Kongresses der Gesellschaft für Analytische Philosophie am 8. September 1994 in Leipzig vorgetragen. Ausschnitte daraus wurden jedoch bereits in Freiburg/Breisgau auf Deutsch und in Trondheim/Norwegen auf Englisch zur Diskussion gestellt.

¹ In den zahlreichen Untersuchungen zur Ästhetik Adornos ist verschiedentlich auf Ähnlichkeiten (oder Übereinstimmungen) der Theorie Adornos mit Theorem Schellings hingewiesen worden. Ex-

Ich beginne mit einem Zitat aus Adornos „Minima Moralia“: „Vielleicht ist der strenge und reine Begriff von Kunst überhaupt nur der Musik zu entnehmen, während große Dichtung und große Malerei ... notwendig ein Stoffliches, ... nicht in die Autonomie der Form aufgelöstes mit sich führt.“² Exemplarisch exponiert Adorno hier die Frage nach einer „tiefen und folgerichtigen Ästhetik“ – einer Ästhetik, die er, gleichsam tastend, in wichtigen Gesichtspunkten in seinen frühen musikkritischen und musiktheoretischen Schriften schon thematisiert und in seiner „Philosophie der neuen Musik“ zu einem Gipfelpunkt geführt hat.³

Auf den ersten Blick scheint von hier aus kein Zugang zu Schelling möglich zu sein: Ihm liegt der Gedanke, Musik, die ‚stoffloseste‘ der Künste (für Hegel ist sie die „begriffloseste“) stehe paradigmatisch für alle Kunst, gänzlich fern. In seinem System der Künste, das er in den „Vorlesungen über Philosophie der Kunst“ „konstruiert“, ist Musik „nichts anderes, als der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht“.⁴ Diese Aussage erinnert (trotz der aus Schellings Naturphilosophie stammenden Modifikationen) an die alte pythagoräische Lehre von der Harmonie der Sphären und ihrer Entsprechung in der Musik.

Ist für Adorno ‚Stoff‘, ‚Fülle des Stoffs‘, ja ‚Stofflichkeit‘ überhaupt für eine „tiefe und folgerichtige Ästhetik“ eher ein Problem,⁵ so bildet für Schelling gerade der Stoff, wie er in den „Vorlesungen“ ausführt, die „notwendige Bedingung ... aller Kunst“ (V, 405; H. v. m.), namentlich der Dichtung. Damit ist Stoff mittelbar auch die Bedingung für die kunstphilosophische Reflexion. Der „erste“ Stoff von Kunst überhaupt, so Schelling, ist die Mythologie, spricht: die alte Mythologie; ihr Charakter ist „Universalität“, ist „Unendlichkeit“ (V, 413). In ihrer ausgebildeten „Totalität“ stellt sie bereits das „urbildliche Universum selbst“ dar (V, 413); sie ist „nichts anderes als das Universum im höheren Gewand, in seiner absoluten Gestalt, das wahre Universum *an sich*, Bild des Lebens und des wundervollen Chaos in der göttlichen Imagination, [sie ist] *selbst schon Poesie*“ (V, 406; H. v. m.). Für *sich* betrachtet aber ist die Mythologie „Stoff und Element“ der Poesie (ebd.) und insofern der Quellgrund der Verbesonderung im jeweiligen Kunstwerk, in der das Absolute zur Darstellung kommt.

Ungeachtet des Gegensatzes, der sich hier auftut, gewinnt jedoch die Kunst bei Adorno

emplarisch seien genannt: Heinz Paetzold, Neomarxistische Ästhetik. Teil 2: Adorno, Marcuse (Düsseldorf 1974); siehe ferner Paetzold Anm. 8; Günter Figal, Theodor W. Adorno. Das Naturschöne als spekulative Gedankenfigur. Zur Interpretation der „Ästhetischen Theorie“ im Kontext philosophischer Ästhetik (Bonn 1977); Ullrich Schwarz, Rettende Kritik und antizipierte Utopie. Zum geschichtlichen Gehalt ästhetischer Erfahrung in den Theorien von Jan Mukarovsky, Walter Benjamin und Theodor W. Adorno (München 1981). – Ein systematischer Vergleich der Philosophie beider ist, wenn ich recht sehe, noch Desiderat. Ansätze finden sich bei Klaus Baum, Die Transzendierung des Mythos. Zur Philosophie und Ästhetik Schellings und Adornos (Würzburg 1988). Baum versucht vor allem, Schellings und Adornos Kunstphilosophie eine mehr oder weniger verborgene Christologie nachzuweisen.

² Theodor W. Adorno, Gesammelte Schriften, hg. von Rolf Tiedemann u. a. (Frankfurt a. M. 1970 ff.) Bd. 4, 252. Das folgende Zitat ebd.

³ Vgl. dazu Lucia Sziborsky, Adornos Musikphilosophie. Genese – Konstitution – Pädagogische Perspektiven (München 1979).

⁴ Schelling, Sämtliche Werke, hg. von K. F. A. Schelling (Stuttgart und Augsburg 1856–1861) V, 369. – Im folgenden Zitatnachweise mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl im Text.

⁵ Das betrifft vor allem die Literatur, Adorno verweist beispielhaft auf die Romane des 19. Jhdts. (vgl. Anm. 2, 252f.; ferner Ästhetische Theorie, passim). Zur Plastik und Malerei gibt es vergleichsweise wenig Äußerungen von Adorno.

gerade durch die spezifische Sprachlichkeit, die allein der Musik zukommt, jene Dimension, die sie auch für Schelling hat. Adorno hebt die musikalische Sprache grundsätzlich von der „meinenden Sprache“ ab; sie hat für ihn einen „theologische[n] Aspekt“: „Was sie sagt ist in der Aussage bestimmt zugleich und verborgen. Ihre Idee ist die Gestalt des göttlichen Namens.“⁶ Hier wird eine Höhe erreicht, die mit der Apotheose der Kunst in Schellings „System des transzendentalen Idealismus“ korrespondiert: „Die Kunst“, so heißt es dort, „ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in Einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln ebenso wie im Denken ewig sich fliehen muß.“⁷

Es darf natürlich kein Zweifel darüber aufkommen, daß der philosophische Ansatz beider Denker ein prinzipiell anderer ist. Agnostizistisch verharrt die negative Philosophie Adornos vor dem Absoluten, auf welches hin das musikalische Kunstwerk transzendiert. Bei Schelling hingegen gelangt das Absolute im Kunstwerk zur ästhetischen Anschauung, d. h.: Was der Philosophie (dem Philosophen) nur in der intellektuellen Anschauung zugänglich ist,⁸ wird objektiv in der ästhetischen: „Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich schon sich getrennt hat.“ (III, 625)

Während Adorno die Philosophie der Kunst vom Kunstwerk ausgehend entwickelt, also vom Einzelnen, Besonderen aus, verfolgt Schelling zunächst – im Zuge seines Systemdenkens – eine völlig andere Intention: den Aufweis der ursprünglichen Identität des Bewußten und Bewußtlosen in dem einen Absoluten als dem Urgrund aller, in der Natur wie im Ich wirkenden Tätigkeit. Wie die Durchführung zeigt, gewinnt die Kunst im System *ganzen* eine herausragende Funktion, sofern sie das System des Wissens abschließt und das Wissen im Ganzen durchsichtig macht.⁹ Eben darum ist sie „das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie . . . , welches immer und fortwährend aufs neue beurkundet, was die Philosophie äußerlich nicht darstellen kann“ (III, 627).

Gleichwohl besitzt die im „Transzendentalssystem“ entwickelte Kunstphilosophie einen Überschuß, der die systematische Funktion der Kunst hinter sich läßt. Ich versuche im folgenden in der Gegenüberstellung der Theorien von Schelling und Adorno aus der Feinstruktur ihrer Ansätze maßgebliche Theoreme in ihrer Übereinstimmung und Divergenz sichtbar zu machen. Das soll in drei Schritten geschehen; dabei dient die *Theorie der künstlerischen Produktion*, die Schelling und Adorno verschieden fassen, als durchgängiges Leitmotiv. Zunächst skizziere ich die Theorie Schellings, die er im „System des transzendentalen Idealismus“ vorlegt, um aus ihr drei weitere Motive zu extrapolieren: die *Autonomie* des Kunstwerks, das Kunstwerk als *Erscheinung*, den *Wahrheitsgehalt* des Kunstwerks und seine Bedeutung für den Menschen (1). Sodann stelle ich Adornos Theorie der Produktion vor und versuche, die genannten Motive in ihrer Durchführung bei Schelling und Adorno zu kontrastieren (2). Von dort ergibt sich die Frage nach den *ethischen Implikationen* der Theorien beider, die abschließend thematisiert werden sollen (3).

⁶ Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 16, 650.

⁷ Schelling, Werke, III, 628. Die folgenden Zitate mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl im Text.

⁸ Zur intellektuellen Anschauung vgl. Xavier Tilliette, *Recherches sur l'intuition intellectuelle de Kant à Hegel* (Paris 1995).

⁹ Vgl. dazu Heinz Paetzold, *Ästhetik des deutschen Idealismus. Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer* (Wiesbaden 1983) 124.

1.

Schellings wie Adornos Kunstphilosophie ist *Produktions-* bzw. *Werkästhetik*. Schelling deduziert aus der Produktion das Produkt: die Kunst. Adorno nimmt den umgekehrten Weg: Ausgehend vom einzelnen Kunstwerk – insbesondere von den Werken neuer Musik der Schönbergsschule und Strawinskys –, ausgehend also von konkreten Phänomenen und gestützt auf deren Analyse, versucht Adorno, die Genese der Werke in einer *geschichtsphilosophischen* Theorie der künstlerischen Produktion zu fassen, die materialistisch geprägt ist. Ich beziehe mich zunächst auf die Philosophie der Kunst bei Schelling, auf ihren status nascendi im „Transzendentalssystem“. Wie Schelling dort im sechsten Hauptabschnitt ausführt, beruht die ästhetische Produktion auf dem Gegensatz zweier Tätigkeiten; sie beruht auf einem Widerspruch, der den Künstler im innersten Kern seines Daseins, an seiner „Wurzel“, sagt Schelling, „angreift“. Der ‚Schmerz‘ dieses Widerspruchs – des „Widerspruchs zwischen dem Bewußten und dem Bewußtlosen“ – setzt „unwillkürlich“ den „künstlerischen Trieb“ in Tätigkeit;¹⁰ diese gelangt im vollendeten Kunstwerk zur ‚vorläufigen Ruhe‘ und endet im „Gefühl einer *unendlichen* Harmonie“, das zugleich „*Rührung*“ auslöst (III, 617). Der Künstler „erblickt“ in seinem Werk „die vollständige Auflösung des Widerspruchs“; doch diese wird von ihm nicht als ‚eigene Tat‘ erfahren, sondern als eine „Gunst [der] Natur“, die ihm zuteil ward. – Schelling, der sich in diesem Kontext auf Künstleraussagen beruft, sucht diese eigentümliche Erfahrung philosophisch einzuholen durch die Lehre vom Genie, auf die ich hier nicht näher eingehe. In der Kunst werden die beiden sich ausgrenzenden („sich fliehenden“) Tätigkeiten des Bewußten und Bewußtlosen zusammengeführt; gleichsam durch den Künstler *hindurch* wird „jenes unveränderlich Identische [freigelegt], auf welches alles Dasein aufgetragen ist“ (III, 616). Emphatisch nennt Schelling die Kunst die „einzige und ewige Offenbarung“, er bezeichnet sie als „das Wunder, das, wenn es auch nur Einmal existiert hätte, uns von der absoluten Realität jenes Höchsten überzeugen müßte“ (III, 618). Auch wenn sie „bloß eine *Erscheinung*“ ist (dieses Wort hebt Schelling hervor), die für die Reflexion „unbegreiflich“ bleibt, so kann sie dennoch „nicht geleugnet“ werden. Ihre Evidenz ist unabweisbar.

Drei Gesichtspunkte sind hier festzuhalten, bevor ich das bisher Dargelegte Adornos Theorie der künstlerischen Produktion kontrastiere:

1. Schelling begründet die *Autonomie des Kunstwerkes*, sofern dieses, gänzlich unabhängig von den Intentionen des Künstlers, eine absolute Wahrheit zur objektiven Erkenntnis bringt;
2. indem Schelling das *Offenbarwerden* der Wahrheit als „Erscheinung“ begreift, verleiht er der Kunst – genauer: dem Kunstwerk – den Charakter der Epiphanie;¹¹
3. die *Wahrheit* der Kunst *betrifft den Menschen* in fundamentaler Weise: Im Gegensatz zur Philosophie, die den Menschen nur intellektuell, damit nur einseitig, zu ergreifen vermag, bringt „die Kunst ... den *ganzen Menschen*, wie er ist, ... zur Erkenntnis des Höchsten“ (III, 630). Im Vollzug der ästhetischen Anschauung wird „die Entzweiung als Grundverfassung des Daseins *und* deren ursprüngliche Versöhnung“,¹² die das

¹⁰ Kunst komme von *Müssen*, sagt Schönberg in seiner Harmonielehre, nicht von *Können*.

¹¹ Vgl. Wilhelm G. Jacobs, *Geschichte und Kunst in Schellings „System des transzendentalen Idealismus“*, in: *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795–1805)*, hg. von Walter Jaeschke und Helmut Holzhey (Hamburg 1990) 206.

¹² Vgl. Paetzold (Anm. 9) 131.

Kunstwerk enthüllt, *unmittelbar* als *Aufhebung* der Entzweiung – der Entfremdung des Menschen von sich selbst¹³ – erfahrbar.

Diese drei Aspekte kehren, wie wir sehen werden, als Motive bei Adorno wieder. Doch vorab möchte ich noch einen vierten Gesichtspunkt hinzufügen und kurz entwickeln. Da das Kunstwerk „uns die Identität der bewußten und bewußtlosen Tätigkeit“ reflektiert, der „Gegensatz beider [aber] ein unendlicher“ ist, bestimmt Schelling den „Grundcharakter“ des Kunstwerks als „*bewußtlose Unendlichkeit*“. Dabei verweist er erneut auf den Künstler, der trotz des absichtlich von ihm ins Werk ‚Hineingelegten‘ „instinktmäßig gleichsam eine Unendlichkeit dargestellt“ hat (III, 619). Beispielhaft zieht Schelling die griechische Mythologie heran, die er, wie zitiert, in seinen „Vorlesungen...“ zum Stoff der Poesie erklärt. Die Mythologie schließe „einen unendlichen Sinn in sich“; sie sei unter „*einem* Volke und auf eine Weise entstanden“, die es *unmöglich* mache, anzunehmen, in der „Erfindung“ und im harmonischen Ganzen der Mythologie walte *Absicht* (III, 620; H. v. m.). Ebenso birgt jedes „*wahre* Kunstwerk“, das Schelling – wie auch Adorno – von einem *falschen* unterscheidet, „eine Unendlichkeit von Absichten“ in sich und ist aus diesem Grund „einer unendlichen Auslegung fähig“ (ebd.; H. v. m.). „Die Werke... warten auf ihre Interpretation“, sagt Adorno.¹⁴ Dies aber bedeutet, daß die Kunstwerke, obwohl sie die Möglichkeiten der philosophischen Erkenntnis überschreiten, indem sie die intellektuelle Anschauung in der ästhetischen objektiv machen, zurückverwiesen sind an die philosophische Reflexion – dann, wenn es um die Erschließung ihres Wahrheitsgehaltes zu tun ist. Dieselbe Konstellation des Verhältnisses von Kunst und Philosophie gilt auch für die Ästhetik Adornos: In ihrer spezifischen Erkenntnismöglichkeit überschreiten Kunstwerke die Philosophie – in ausgezeichneter Weise gilt dies für die Werke der begrifflosen Musik, deren Sprache, wie erwähnt, eine besondere Dignität hat; der Wahrheitsgehalt der Werke aber erfordert die philosophische Reflexion.

In der „Konstruktion“ der Kunst – als „Darstellung der absoluten Welt in der Form der Kunst“ (V, 350) –, die Schelling in seinen „Vorlesungen...“ durchführt, verläßt er zunächst den Gedanken der „unendlichen Auslegung“, derer die *einzelnen Werke* fähig sind. Schelling realisiert ihn ansatzweise in seiner Münchener Rede (z. B. in der Deutung der Niobestatue), auch in seinen Berichten über die Kunstausstellungen von 1811 und 1814, an denen er damals als Generalsekretär der Münchener Akademie der bildenden Künste mitwirkte.¹⁵

2.

Wie angekündigt skizziere ich nun die Theorie der künstlerischen Produktion bei Adorno (wobei ich mich auf die „Philosophie der neuen Musik“ und auf die „Ästhetische Theorie“ stütze) und vergleiche die bei Schelling herausgearbeiteten Motive mit der Durchführung, die sie bei Adorno finden.

¹³ Vgl. Einleitung zu: Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft. Schelling, Werke, II, 13: „... von nun an trennt [der Mensch], was die Natur auf immer vereinigt hatte, trennt ... sich selbst von sich selbst.“

¹⁴ Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7, 193.

¹⁵ Vgl. dazu Lucia Sziborsky, Schelling und die Münchener Akademie der bildenden Künste. Zur Rolle der Kunst im Staat, in: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik, hg. von Annemarie Gethmann-Siefert und Otto Pöggeler (Bonn 1986) (Hegel-Studien, Beiheft 27) 39–64, bes. 55–58.

Während bei Schelling die Geschichtlichkeit der Kunst erst über die Mythologie ermöglicht wird,¹⁶ bestimmt Adorno – Hegel folgend – die Kunst von vornherein als Trägerin einer geschichtlichen Wahrheit, die einen „Zeitkern“ hat. Verlegt Schelling den Prozeß der künstlerischen Produktion allein in das Innere des Subjekts, dem das „Genie“ als „dunkle Macht“ gleichsam zur Seite steht, so sucht Adorno eben diesen Prozeß im ästhetischen „Material“ zu verorten. In seiner Theorie von der „Dialektik des musikalischen Materials“, die er in der „Philosophie der neuen Musik“ als „Konstruktion der Idee der Werke und ihres [geschichtlichen] Zusammenhangs“ durchführt,¹⁷ begreift er das Material *nicht* als einen gleichbleibenden Vorrat an Tönen, Klängen, Rhythmen etc., mithin als ein *durch Natur bestimmtes*; vielmehr begreift er es als ein *geschichtliches*, als „sedimentierten Geist“, der in Formen, Parametern, Techniken etc. geronnene Prozesse geschichtlich-gesellschaftlichen Lebens aufbewahrt. Legt Schelling den Schwerpunkt des Prozesses zwischen der bewußten und unbewußten Tätigkeit in das *künstlerische Subjekt*, so legt Adorno diesen Schwerpunkt in das *Material*, welches „Anweisungen“ an den Komponisten ergehen läßt. Seismographisch erspürt dieser, was das Material von ihm „fordert“, *unbewußt* er-hört, er-horcht er gleichsam, wohin „es von sich aus will“, und *bewußt*, in Freiheit, setzt er die Form und schafft so das *autonome*, das geschichtlich *authentische* Werk. Was bei Schelling letztlich als schöpferische Tat des Genies erscheint, erscheint bei Adorno je und je als Resultat einer geschichtlichen Dialektik, in der die besondere Dialektik des künstlerischen Aktes die Vermittlung einer Wahrheit stiftet, die Adorno eine „gesellschaftliche“ nennt. – Doch was heißt das? – Diese Wahrheit ist in zweifacher Weise bedingt: durch den im Material sedimentierten, also objektiv gewordenen gesellschaftlichen Gehalt, und durch die subjektive Erfahrung des ‚Zeitgeistes‘, die der Künstler, in der Dialektik von Mimesis und Konstruktion, als neuen Wahrheitsgehalt im autonomen Werk miteinander vermittelt. Von daher kann Adorno sagen, daß der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke „bewußtlose Geschichtsschreibung“ sei. Freilich sind mit dieser Aussage Werk und Gehalt noch keineswegs hinreichend erfaßt.

Wie Schelling so begreift auch Adorno das Kunstwerk als „Erscheinung“, wörtlich: als „Epiphanie“. Sie ist „empirisch Erscheinendes“, aber ohne Dauer, wie das „Feuerwerk“; sie ist „Himmelszeichen und hergestellt ineins“; sie ist „apparition“, „Menetekel, aufblitzende und vergehende Schrift“, deren „Bedeutung“ nicht lesbar, nicht entzifferbar ist.¹⁸ Adornos Begriff von Erscheinung ist von der Musik her gedacht: Als kodierter Text ist sie bloße Chiffre, nur *potentielle* Musik; allein im konkreten Vollzug erlangt sie ein Leben in flüchtiger Dauer, als Erklingendes und Vernommenes, das anhebt und erlischt. Was auf diese Weise in den (musikalischen) Kunstwerken aufgeht und ästhetisch *erfahren* werden kann, bestimmt Adorno als „Nichtseiendes“, das „durch die Bruchstücke des Seienden“ *material* vermittelt ist (129); er bestimmt es als „negative Erscheinung der Utopie“ (196), als bilderloses Bild, von dem die Kunst selbst nicht sagen kann, „ob jenes erscheinende Nichtseiende als Erscheinung doch existiert oder im Schein verharrt“. Gleichwohl „*nötigen*“ die Werke zu der Reflexion, „woher sie, Figuren des Seienden und unfähig, Nichtseiendes ins Dasein zu zitieren, dessen überwältigendes Bild werden könnten, wäre nicht doch das Nichtseiende an sich selber“ (129). Gerade hier, durch die Bestimmung des Erscheinenden als eines Nichtseienden, das Wahrheit zu sein beansprucht und die philosophische Reflexion erneut herausfordert – gerade hier wird Adornos Rede von der „Rätsel-

¹⁶ Vgl. Jacobs (Anm. 11) 207.

¹⁷ Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 12, 34. Vgl. ferner 34–46.

¹⁸ Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7, 125. Die folgenden Zitate mit bloßer Seitenzahl im Text.

haftigkeit“ bzw. vom „Rätselcharakter“ der Kunstwerke nachvollziehbar: „In oberster Instanz sind die Kunstwerke rätselhaft nicht ihrer Komposition, sondern ihrem Wahrheitsgehalt nach. Die Frage, mit der ein jegliches den aus sich entläßt, der es durchschritt – die: Was soll das alles?, ..., geht über in die [Frage]: Ist es denn wahr?, die nach dem Absoluten, auf die jedes Kunstwerk dadurch reagiert, daß es der Form der diskursiven Antwort sich entschlägt... Für ihr Rätsel fehlt der Schlüssel... Die äußerste Gestalt, in welcher der Rätselcharakter gedacht werden kann, ist, ob Sinn selbst sei oder nicht.“ (192f.).

Blicken wir von hier aus noch einmal zurück auf Schellings Bestimmung des Kunstwerks als *Epiphanie*, so erscheint die Bestimmung Adornos als krasses Gegenbild. Geht bei Schelling, gleichsam als Anamnese, das Absolute auf als Ursprung der wesenhaften Identität des im Endlichen „ewig sich Fliehenden“, geht es auf als *ursprüngliche* Versöhnung des Entzweiten, des Entfremdeten, so erscheint bei Adorno das Absolute als *Entzogenes*, Versöhnung als „abgebrochene Transzendenz“ und *Ursprung* als *potentielles Ziel*:¹⁹ Das Dasein der Kunstwerke deutet „darauf“, „daß das Nichtseiende sein könnte“; ihre „Wirklichkeit“ „zeugt für die *Möglichkeit* des Möglichen“ (200; H. v. m.) – in schroffem Gegensatz zu Schellings Auffassung vom Kunstwerk, das von der *Wirklichkeit* des Absoluten zeugt. Nicht nur der *Wahrheitsgehalt* als *solcher* erfordert bei Adorno die philosophische Reflexion; es ist insbesondere das *Enigmatische* des Gehaltes – aufs Äußerste zugeschärft in der Frage nach dem Absoluten –, das der „deutenden Vernunft“ geradezu „bedürftig“ ist (193). Und doch kann diese Vernunft das Absolute nicht anders als in diesem Paradoxon fassen: „Es ist und ist nicht.“²⁰

Die unendliche *Auslegungsfähigkeit* der Kunstwerke, von der Schelling spricht, erweist sich bei Adorno zugleich als *Auslegungsbedürftigkeit*, und zwar nicht nur aus der Perspektive der begrifflosen Kunst. Kunstwerke sind auslegungsbedürftig auch deshalb, weil ihre Wahrheit den Menschen existentiell betrifft, wie bei Schelling – freilich in einer ganz anderen Art.

Schelling hatte gezeigt, daß in der Kunsterfahrung nicht nur ein „Bruchstück“ des Menschen zur Erkenntnis des Höchsten gebracht wird, wie dies in der philosophischen Erfahrung (der intellektuellen Anschauung) geschieht, sondern daß es der *ganze* Mensch ist, der dieses „Höchste“ erkennt. Die Betonung der *Ganzheit* des Menschen erinnert an Schillers Begriff des „ästhetischen Zustandes“ – ein Zustand, in dem alle Kräfte des Menschen in einem ausgewogenen Wechsel- und Zusammenspiel sind, weil keine durch eine bestimmte Notwendigkeit stärker gefordert ist.²¹ Nur ein „*vollendetes* Kunstwerk“ löst nach Schiller dieses harmonische Spiel aus, das den entzweiten, den entfremdeten Menschen in seine Ganzheit bringt: „Schönheit als unsre Zweite Schöpferin“ – eine Ganzheit freilich, die an die Dauer der ästhetischen Anschauung gebunden ist. Auch bei Schelling ist die Erfahrung der Aufhebung der Entzweiung an ein „*wahres*“ Kunstwerk gebunden, insofern, als nur dieses „für die [ästhetische] Anschauung ist, welche im Angeschauten sich zu vertiefen liebt“, während ein Werk, das den „Charakter des Kunstwerks nur heuchelt, ... nur ein Objekt für die Reflexion ist“.²² Anders aber als Schiller gewinnt Schelling die Struktur der ästhetischen Erfahrung aus der Struktur des Kunstprodukts, die die Entzweiung als

¹⁹ Vgl. Adorno, *Negative Dialektik* (Gesammelte Schriften Bd. 6) 158: „Ursprung fiele allein dem Ziel zu.“

²⁰ Ebd. 368.

²¹ Vgl. Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* in einer Reihe von Briefen, Brief 19–22.

²² Schelling, *Werke*, III, 620. Die folgenden Zitate mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl im Text.

Grundverfassung des Daseins ebenso freilegt wie deren ursprüngliche Aufhebung, die Schelling mit den Begriffen des „unveränderlich Identischen“, des „Absoluten“, des „Höchsten“ umschreibt. Darin geht er entschieden über Schiller hinaus. Schellings „ganzer Mensch“ erfährt jene Aufhebung nicht nur leibhaftig im konkreten Vollzug der Anschauung, sondern er *erkennt* zugleich jene höchste *Wahrheit*, die das Werk als „Erscheinung“ offenbart. Da jedoch die ästhetische Anschauung von begrenzter Dauer ist, wenngleich sie durch jedes wahre Werk stets neu evoziert werden kann, so wird der Mensch in seiner realen Existenz immer wieder zurückgeworfen in die Verfaßtheit der Entzweiung, der Entfremdung von Natur und von sich selbst. Diese Konsequenz hat Schelling selbst in der Kunstphilosophie des „Transzendentalystems“ nicht explizit gezogen. Doch ist sie angelegt in seiner Konstruktion der Kunst als Trägerin einer Wahrheit, die im Werk als Erkenntnis durchbricht und die in „jedem Bewußtsein vorkommen“ kann, wie Schelling ausdrücklich hervorhebt (III, 630). Von daher liegt in Schellings Begriff der ästhetischen Anschauung der Keim für eine Weise der menschlichen Erfahrung, die gerade ob dieser *spezifischen* ästhetischen Komponente, die nicht auf Genuß, sondern auf *Wahrheitserkenntnis* zielt, potentiell eine antinomische Erfahrung ist. Insofern weist Schelling auf Adorno voraus.

Ähnlich wie Schelling gewinnt auch Adorno die Struktur der ästhetischen Erfahrung aus der Struktur des Kunstwerks, die eine vielschichtige ist. Wie für Schiller und Schelling ist auch für Adorno das Spiel der Kräfte, das sich in der „unmittelbaren Wahrnehmung“ realisiert, konstitutiv. Mit Schelling geht er über Schiller hinaus, sofern die im Kunstwerk erkannte Wahrheit prinzipiell der Erfahrung zugänglich ist. Anders jedoch als bei Schiller und bei Schelling wird der ästhetisch erfahrende Mensch *nicht* in seine *Ganzheit* gebracht, er erfährt *nicht*, wie bei Schelling, die *Aufhebung* der Entzweiung, er erkennt keine ursprüngliche Identität des Getrennten, und doch betrifft die Wahrheit der Werke ihn als einen „ganzen Menschen“, obwohl er kein Ganzes mehr ist, vielmehr nur noch radikal entfremdetes Subjekt, real beschädigt, in seinem Menschsein verstümmelt – als solcher Mensch ist er Resultat eines gesellschaftlichen Prozesses von universalhistorischer Ausprägung. Das ist in wenigen Zügen die eine Seite der „gesellschaftlichen“ Wahrheit, die die „Dialektik der Aufklärung“ diagnostiziert.²³ Die andere ist der „Verblendungszusammenhang“ der Gesellschaft als ganzer, das undurchdringliche ideologische Netz, in das sie eingeschlossen ist. Beide Seiten dieser einen Wahrheit kommen in „authentischen“ Kunstwerken zum Ausdruck, in vielen Differenzierungen und Schattierungen, wie Adornos zahlreiche Analysen und Einzelinterpretationen neuer und älterer Werke eindrucksvoll belegen.

Wenn eine differenzierte Erfahrung solcher Wahrheit überhaupt möglich sein soll, dann ist mehr als eine ästhetische Anschauung im Sinne Schillers gefordert und eine andere Akzentuierung der Anschauung als bei Schelling. Erforderlich ist ein hohes Maß an kritischer Rationalität, die mit einer idiosynkratischen Empfindlichkeit einhergehen muß. Zwar besteht die Aufgabe der Rationalität vor allem in der Beurteilung der Wahrheit oder Unwahrheit eines Werkes durch „Kommentar“ und „Kritik“, die Sache der Philosophie ist, gleichwohl „wohnt“ Rationalität als ein ‚Moment‘ der Reflexion auch dem Erfahrungsprozeß selbst inne.²⁴ Adorno fordert, daß zwischen Betrachter und Werk zunächst „Di-

²³ Vgl. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 3, bes. den Essay „Begriff der Aufklärung“.

²⁴ Vgl. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7, 524: Philosophie „wohnt aller ästhetischen Erfahrung inne“. Die folgenden Zitate mit bloßer Seitenzahl im Text. – Zur Komplexität der ästhetischen Erfahrung vgl. auch meinen Beitrag: Zum Begriff der ästhetischen Erfahrung bei Adorno, in: Lucia Szborsky, Rettung des Hoffnungslosen. Untersuchungen zur Ästhetik und Musikphilosophie Theodor W. Adornos (Würzburg 1994) 28–42.

stanz“ zu legen sei, um aus dieser (phänomenologischen) Einstellung heraus durch Versenkung in das Innere des Objekts dessen Intention zu erkennen und seinen Wahrheitsgehalt zu erfassen. Die distanzierende Arbeit des Bewußtseins bleibt aber stets gebunden an die spontane Wahrnehmung.

In diesem dialektisch strukturierten Erfahrungsprozeß geht es gerade nicht um eine *unmittelbare* Identifikation des Subjekts mit seinem Objekt; sie wäre nach Adorno „blind“ und anfällig für Manipulationen jeglicher Art. Vielmehr löst die begrifflose Erkenntnis, das ‚Aufgehen‘ der Wahrheit, „Erschütterung“ aus, ein „unwillkürliches Verhalten“ (364), das sich in jenen exponierten Augenblicken ereignet, „in denen der Rezipierende sich vergißt und im Werk verschwindet... die Möglichkeit der Wahrheit, welche im ästhetischen Bild sich verkörpert, wird ihm leibhaft. Solche Unmittelbarkeit im Verhältnis zu den Werken... ist Funktion von Vermittlung, von eindringender und umfassender Erfahrung; diese verdichtet sich im Augenblick, und dazu bedarf es des ganzen Bewußtseins, nicht punktueller Reize und Reaktionen. Die Erfahrung von Kunst als die ihrer Wahrheit oder Unwahrheit ist... *Durchbruch von Objektivität im subjektiven Bewußtsein*“ (363; H. v. m.).²⁵ – wie bei Schelling. Während bei diesem der erfahrende Mensch des „Höchsten“ im absoluten Sinne innewird, so wird bei Adorno der erschütterte Mensch „der eigenen Beschränktheit und Endlichkeit“ inne (364). Wenn in solcher negativen Erfahrung auch deren Gegenbild aufscheinen mag, so bleibt dieses jedoch negativ, wie in der Erörterung des „Nichtseienden“ gezeigt. Das *entzogene* Absolute aktualisiert sich in der Erfahrung als „vergebliches Warten“, das eben nicht „verbürgt“, „worauf die Erwartung geht, sondern... den Zustand [reflektiert], der sein Maß hat an der Versagung“.²⁶ Beispielfhaft für eine solche antinomische Erfahrung, die in der Kunst aufgezeichnet ist, steht Alban Bergs *Oper Wozzeck*, in der jene Takte am „höchsten“ gestellt sind, „welche, wie nur Musik es kann, vergebliches Warten ausdrücken“. – Es dürfte deutlich sein, daß die ästhetische Erfahrung in der Erfahrung des „Es ist und ist nicht“ umschlägt in eine *metaphysische*. Als negative steht sie in krassem Gegensatz zur ästhetischen Anschauung bei Schelling, die trotz der potentiell antinomischen Erfahrung der Entzweiung in der Gewißheit der ursprünglichen Identität eine positive metaphysische Erfahrung genannt werden darf.

Adornos komplexer Begriff der ästhetischen Erfahrung enthält neben der metaphysischen auch eine starke *ethische* Komponente. Sie ist gebunden an die „Erschütterung“, die sich „unwillkürlich“ und doch in vermittelter Unmittelbarkeit ereignet. Adorno versteht Erschütterung keinesfalls im Sinne eines subjektiven Erlebnisses, obwohl sie vom Rezipienten wirklich ‚erlebt‘, ja ‚durchlebt‘ wird. Er begreift sie als „ein Memento der Liquidation des Ich“, das, wie eben schon gesagt, „der eigenen Beschränktheit und Endlichkeit innewird“. Man mag hierin ein Moment der Katharsis sehen; doch ist diese nicht im aristotelischen Sinne als Reinigung der Seele von den Leidenschaften aufzufassen. Vielmehr ist sie reinigende und erleuchtende Aufklärung des Bewußtseins, die gerade der „Schwächung des Ichs, welche die Kulturindustrie betreibt“, entgegensteht. Adorno appelliert an die „äußerste Anspannung“ des Bewußtseins und an die „Kraft des Subjekts“, die die Bedingungen sind für jenen *Widerstand* gegen das Bestehende, den die authentischen Werke in Form und Ausdruck vollziehen und den sie durch ihr Wirksamwerden in der ästhetischen Erfahrung herausfordern. Im Blick auf Schönbergs Spätwerke bestimmt Adorno das *fragmentarische* Kunstwerk als „ein Verhalten zur Realität“.²⁷ Paradigmatisch steht es ein für

²⁵ Beispielfhaft verweist Adorno auf den Eintritt der Reprise in Beethovens Neunter Symphonie.

²⁶ Vgl. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 6, 368. Das folgende Zitat ebd.

²⁷ Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 12, 122.

die leidende, für die verlorene Subjektivität, deren negative Wahrheit es offenbar macht und – in der Intention des Rettens – anklagt.²⁸

Eine vergleichbare ethische Komponente läßt sich im Bereich der ästhetischen Anschauung, wie sie Schelling im „Transzendentsystem“ einführt, nicht ohne weiteres ausmachen. Deutlich hingegen wird sie in der Rede „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“, und zwar *unter dem Gesichtspunkt der Produktion*, der, wie wir sahen, auch bei Adorno für die Herausbildung der ethischen Implikationen maßgebend ist. Das sei abschließend dargestellt.

3.

In der Münchener Rede modifiziert Schelling das Theorem von der bewußten und bewußtlosen Tätigkeit, die den künstlerischen Akt durchwirkt, durch die Lehre von der *natura naturans*: Die Kunst wird nun nicht mehr von der transzendentalen Subjektivität her gedacht, sondern von der Schöpfungskraft der Natur.²⁹ Dieses Natur und Kunst gleichermaßen durchwaltende selbstbildende Prinzip nennt Schelling auch „werk tätige Wissenschaft“. In beiden ist diese Wissenschaft *unbewußt* tätig: In der *Natur*, sofern die Materie „*unwissend*“ ihre Gestalten und Formen hervorbringt, bis hin zu ihrem höchsten Produkt, dem Menschen – in der *Kunst* als „*bewußtlose* Kraft“, die sich mit der „bewußten Tätigkeit“ des Künstlers verbindet, wodurch „das Höchste der Kunst erzeugt“ wird. „Werke, denen dieses Siegel bewußtloser Wissenschaft fehlt“, so Schelling, „werden durch den Mangel an selbständigem, von dem Hervorbringendem unabhängigem Leben erkannt“, welches allein dem Werk „jene unergründliche Realität erteilt, durch die es einem Naturwerk ähnlich erscheint“.³⁰ Die autonome Produktivität der Natur ist die „Urquelle“ der Kunst; sie soll zugleich ihr „Vorbild“ sein. Von diesem Prinzip her weist Schelling jedwede Art der damals geltenden Nachahmungslehre ab, die die Natur auf ein bloßes *Objekt* der Nachahmung reduziert und ihre schöpferische Kraft gänzlich übersieht. Ihr und nur ihr soll der Künstler nacheifern, indem „er sich zu der schaffenden Kraft“ erhebt und diese geistig „ergreift“, anstatt „in knechtischer Treue“ das Vorhandene nachzuahmen, wodurch er nur „Larven“, „aber keine Kunstwerke“ hervorbringen würde (VII, 301).

Mit der Rückgewinnung des ontologischen Grundes der Natur reklamiert Schelling zugleich das Eigenrecht der Natur. Unter diesem Gesichtspunkt schließt seine Kritik des geltenden Mimesiskonzepts die Kritik jener Naturauffassung ein, welche die Natur zu einem reinen Objekt wissenschaftlicher und ökonomischer Verfügung degradiert, deren zerstörerische Folgen die „Dialektik der Aufklärung“ in radikaler Weise herausgestellt hat. *Verbirgt* sich in dieser Kritik Schellings ein starkes ethisches Moment, das auf die Kritik Horkheimers und Adornos vorausweist und das in der heutigen Ökologiediskussion und -bewegung eine unübersehbare Aktualisierung gefunden hat, so *zeigt* sich in der Rückbindung der Kunst an die *natura naturans* ein zweiter ethischer Anspruch, der in der Forderung nach einer gänzlichen Erneuerung der Kunst zugleich auf eine Veränderung des allgemeinen Bewußtseins zielt. Darin korrespondiert Schellings Wiedereinsetzung der *natura*

²⁸ Ebd. 118–122.

²⁹ Vgl. dazu auch Peter L. Oesterreich, Die konnaturale Erneuerung des öffentlichen Lebens bei F. W. J. Schelling, in: Philosophen als politische Lehrer. Beispiele öffentlichen Vernunftgebrauchs (Darmstadt 1994), bes. 134.

³⁰ Schelling, Werke, VII, 300f. Zitarnachweise im folgenden mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl im Text.

naturans und die mit ihr verbundene Kritik der zeitgenössischen Kunst mit der bei Adorno angedeuteten *Dialektik von Mimesis und Konstruktion*, durch die im Kunstwerk die Kritik der Gesellschaft und ihrer allgewaltigen Kulturindustrie, aber auch das sie Überschreitende offenbar wird.

Mimesis bedeutet bei Adorno nicht: Nachahmung der schöpferischen Kraft der Natur. Vielmehr ist jene seismographische Sensibilität gemeint, die den „mimetischen Impuls“ im Aufspüren des Vereinzelteten und Versprengten – des „Nichtidentischen“ – beseelt. „Kunst ahmt nicht Natur nach“, sagt Adorno, „auch nicht einzelnes Naturschönes, doch das Naturschöne an sich.“³¹ Dieses aber ist „unbestimmbar, darin der Musik verwandt“;³² Adorno bezeichnet es als „die Spur des Nichtidentischen an den Dingen im Bann universaler Identität“. Durch Mimesis des Nichtidentischen will die Kunst das Verschüttete sichtbar machen, und indem sie dies tut, weist sie auf dessen Anderes, auf eine äußerst fragile Utopie: „Natur, wie sie in ihrem Schönen zart, sterblich sich regt, [ist] noch gar nicht.“³³ Nur solche Werke, in denen Mimesis und Konstruktion miteinander vermittelt sind, sind *authentische* Kunstwerke; obsiegt hingegen die Konstruktion, wie z. B. im rein mathematischen Stimmen bestimmter Werke der seriellen Musik,³⁴ so fehlt diesen nicht nur das „selbständige Leben“, welches ihnen „unergründliche Realität“ erst erteilt, wie Schelling sagt, sondern sie verfallen darüber hinaus der Ideologie.

Trotz der verschiedenen Auffassungen von Mimesis bei Schelling und Adorno treten die *authentischen* Werke Adornos in Konstellation zu jenen Werken, die Schelling die *charakteristischen* nennt. Schelling hebt sich mit seiner Fassung des Charakteristischen wiederum von den im Zeitgespräch vertretenen Auffassungen ab.³⁵ Wenn nicht die einzelne Erscheinungsform in ihrer Begrenztheit, sondern die schöpferische Kraft der Natur nachgeahmt werden soll, so prägt diese im Kunstwerk notwendig sich aus als ein je und je Charakteristisches, das sich durch die ihm „einwohnende Kraft... als ein eignes Ganzes dem Ganzen gegenüber behauptet“ (VII, 303). Am stärksten drückt das Charakteristische sich in solchen Werken aus, wo es sich als Geschehen, als Handlung darstellt, wo die Kräfte, von Leidenschaft ergriffen, „aus ihrem Gleichgewicht treten“ (VII, 310). Dieser Leidenschaft, die entgegen der klassizistischen Lehre gerade sichtbar gemacht werden soll, setzt Schelling die „Gewalt der Schönheit“ als mäßigende Kraft entgegen (ebd.). Die höchste Schönheit aber, die der „Seele an sich“, wird offenbar dort, wo „der Mensch sich nicht durch bloße Naturkräfte, sondern durch sittliche Mächte bekämpft und in der Wurzel seines Lebens angegriffen fühlt“ (VII, 313). Das zeigen die Tragödien der Antike, aber auch die herausragenden Bildungen ihrer Plastik, deren „Urbild“ für Schelling die *Niobe* ist. In dieser Skulptur, die den schmerzvollen Übergang vom Leben zum Tod verkörpert, wird

³¹ Adorno, *Gesammelte Schriften*, Bd. 7, 113.

³² Ebd. Adorno erinnert in diesem Zusammenhang an die Musik von Schubert, „die aus solcher ungenständlicher Ähnlichkeit mit Natur... die tiefsten Wirkungen zog“. Vgl. auch Adornos Aufsatz „Schubert“ (*Adorno, Gesammelte Schriften*, Bd. 17, 18–33). – Das folgende Zitat 114.

³³ Ebd. 115. Adorno fährt fort: „Die Scham vorm Naturschönen rührt daher, das man das noch nicht Seiende verletze, indem man es im Seienden ergreift.“

³⁴ Vgl. Adorno, *Vers une musique informelle und Form in der Musik*, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. 16, 493–540 und 607–627. – Vgl. auch meinen Beitrag, *Die ästhetische Theorie Adornos – eine Theorie der Avantgarde?* in: Sziborsky, *Rettung...* (Anm. 24).

³⁵ Vgl. Schelling, *Werke*, VII, 303–320. Im folgenden Zitatnachweise mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl im Text. – Das „Charakteristische“ war zwischen Goethe und dem Altertumsforscher A. H. Hirt ein umstrittener Begriff; er wurde auch von Friedrich Schlegel kritisiert. Vgl. dazu Lucia Sziborsky (Hg.), F. W. J. Schelling: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (Hamburg 1983), Anmerkungen 54–56; 16, 27; 19, 22–26; 20, 17–19.

für Schelling in der vollkommenen Durchdringung von sinnlicher Anmut und sittlicher Güte der höchste Ausdruck der menschlichen Seele sichtbar: „den Beschauenden überfällt mit plötzlicher Klarheit die Erinnerung von der ursprünglichen Einheit des Wesens der Natur mit dem Wesen der Seele: die Gewißheit, daß aller Gegensatz nur scheinbar, die Liebe das Band aller Wesen, und reine Güte Grund und Inhalt der ganzen Schöpfung ist“ (VII, 315). Die höchste Aufgabe der Kunst ist es daher, daß sie die Natur „zum Medium macht, die Seele in ihr zu versichtbaren“ (ebd.).

Das *charakteristische* Kunstwerk, das den Streit zwischen den Kräften der Seele in seinem Inneren austrägt und als ‚gelöstes‘ im ‚vollendeten Ganzen‘ der Form zum Ausdruck bringt, steht *konträr* zum fragmentarischen *authentischen* Werk bei Adorno, das den Widerstreit nicht mehr „schlichtet“, sondern ihn offen hervortreten läßt in *den Brüchen* seiner Form.³⁶ In beide aber, in das charakteristische wie in das authentische Werk, ist eine den Menschen in „seiner Wurzel angreifende“ Wahrheit (Schelling) eingelassen, die zwischen ethischem Anspruch und metaphysischer Letztbegründung oszilliert. Die Liebe der sterbenden Mutter überdauert den Schmerz, den sie angesichts des Todes ihrer Kinder empfindet: „indem [Niobe] ihr Band mit dem sinnlichen Dasein aufgibt... erhebt [sic] sich ... über den Trümmern des äußeren Lebens... in göttlicher Glorie“ (VII, 314). Ein solcher Ausdruck der Seele, der beim Betrachter die eben zitierte Erinnerung an die ursprüngliche Einheit des Wesens der Natur und der Seele und an die die gesamte Schöpfung durchwirkende Güte und Liebe hervorruft, erweist für Schelling den Grund dieser Schöpfung in einem Licht, in dem das Dunkle des „Unvordenklichen“ (von dem er später handeln wird) noch keine Stelle zu haben scheint.

Und Adorno? *Gäbe* es jene *ursprüngliche* Einheit des Wesens der Natur mit dem Wesen der Seele, so wäre sie für ihn entweder nicht oder aber eine ‚zerstörte‘: „Kunst“ ist „an sich ... der geschichtliche Sprecher unterdrückter Natur“.³⁷ Und das Gegenbild: „Die Natur, deren imago Kunst nachhängt, ist noch gar nicht.“³⁸ Das authentische Werk in seiner zerbrochenen Form will sowohl *Anklage* sein wie *Hoffnung* auf „Versöhnung“; sein Ethos liegt in der Intention des Rettens.

Doch wie steht es um das charakteristische Kunstwerk einer längst vergangenen Zeit, das – im Sinne Adornos – nicht ‚Anklage‘ sein kann, weil es ‚Versöhnung‘ in sich selbst vollzieht und zur Erkenntnis bringt? Paradigmatisch steht die Plastik der Niobe ein für Schellings Forderung nach einer *neuen* charakteristischen Kunst aus „eigentümlicher Kraft“ – eine Kunst, deren Ethos durch Veränderung des erschlafften Bewußtseins der Zeit letztlich auf einen neuen Menschen zielt.³⁹ Dazu bedarf die zu erschaffende Kunst zugleich einer Veränderung „in den Ideen“, eines „neuen Wissens“ und eines „neuen Glaubens“ aller, die sie mit tragen und zur Entfaltung bringen soll (vgl. VII, 328). In dem beschwörenden Appell, den Schelling an seine Zuhörer richtet, vertritt auch er die Intention des Rettens. Doch anders als Adorno, der seit den geschichtlichen Ereignissen seit Schel-

³⁶ Vgl. Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 12, 118 f.

³⁷ Adorno, Gesammelte Schriften, Bd. 7, 365.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. dazu Schelling, Über das Wesen deutscher Wissenschaft, Werke, VIII, 13–28. Dort plädiert Schelling für eine Veränderung durch die „wahre Philosophie“, die als „höchste Erkenntnis des Seyenden... fest überzeugt ist, daß nur die gänzliche Erneuerung, welcher zu wehren das Hauptgeschäft der Erstorbenen und Blödsinnigen der ganzen letzten Zeit gewesen, Ehre und Heil wiederbringen kann, und dieß ganze Geschlecht entmannter Lüstlinge und weicher Seichtlinge... vergehen muß, ehe mit That und Kraft wieder gehandelt werden kann“ (17f.). Vgl. ferner Lucia Sziborsky, Realität und Utopie. Aspekte der Bildungstheorie Schellings, in: Pädagogische Rundschau 41 (1987) 37–55.

ling, angesichts der katastrophischen Erfahrungen unseres Jahrhunderts, im Verschwinden aller Hoffnung dennoch an der Möglichkeit ihrer Erfüllung festhält, darf Schellings Hoffnung auf ein Gelingen der geforderten Erneuerung⁴⁰ darin noch eine Stütze finden, daß eine solche schon einmal Wirklichkeit war in der italienischen Renaissance: Davon zeugen die großen Werke ihrer Malerei, die Schelling eindringlich in Erinnerung ruft.

Die Eigendynamik technischer Rationalität Hans Freyers gegenwartsphilosophische Bestimmung der technisierten Industriegesellschaft

Von Thomas GIL (St. Gallen)

Es ist nicht selbstverständlich, daß man sich mit dem Kultur- und Sozialphilosophen Hans Freyer beschäftigt, wenn man versucht, die Eigendynamik technischer Rationalität begrifflich zu erfassen. Hans Freyer hat nämlich seine Gedanken über die technisierte Industriegesellschaft vor der von manchen Autoren als paradigmatische Zäsur in der technikphilosophischen Reflexion proklamierten „pragmatischen Wende“¹ entwickelt und gilt daher als ein antiquierter, spekulativ-abstrakter Techniktheoretiker, der Technik entweder anthropologisch verkürzt oder als Determinismus von technischen Sachsystemen auffaßt, ohne die Medialität von Technik und technischer Rationalität denken zu können. Außerdem ist Hans Freyer ein Theoretiker der Industriegesellschaft, und seit den maßgebenden Arbeiten von Alain Touraine und Daniel Bell redet man nicht mehr von „Industriegesellschaften“, sondern von „postindustriellen“ Gesellschaften oder von Kommunikations- und Informationsgesellschaften oder von Wissenschafts-, Risiko- und Erlebnisgesellschaften, indem man dabei den Begriff „Industrialisierung“ eng deutet.²

Im folgenden soll nachgewiesen werden, daß die Technikphilosophie Hans Freyers aktueller ist, als man nach diesen allgemeinen Anmerkungen vermuten könnte. Zwar sind viele seiner Bestimmungen und Gedankengänge idealistisch und spekulativ. Dennoch kann Hans Freyer als ein Theoretiker betrachtet werden, der gerade mit und in seiner globalen Gesellschaftsphilosophie die „pragmatische Wende“ in der Techniktheorie antizipiert hat. Die Freyersche Theorie der technischen Industriegesellschaft ist eine Theorie des Industrialismus, aber in dieser Theorie unterscheidet Freyer zwei Gestalten oder Phasen der Industriegesellschaft und beschäftigt sich hauptsächlich mit der zweiten Gestalt der Industriegesellschaft, die durch das Zusammenwachsen von Staat und Gesellschaft, die komplexen Organisationsleistungen in Großbetrieben, die pluralistische Demokratie sowie den Ausbau des Arbeitsrechts und des Tarifvertragssystems gekennzeichnet ist, so daß die

⁴⁰ Oesterreich (Anm. 29, 143) betont, daß Schelling am Ende der Rede „nicht nur als Ästhetik-Theoretiker, sondern vor allem als politischer Lehrer“ spreche, dem es um die Entwicklung einer neuen Kultur gehe.

¹ Vgl. u. a. G. Ropohl, *Technologische Aufklärung. Beiträge zur Technikphilosophie* (Frankfurt a. M. 1991) 12f.; H. Lenk, *Zur Sozialphilosophie der Technik* (Frankfurt a. M. 1982) 14ff. u. 145ff. und F. Rapp, *Analytische Technikphilosophie* (Freiburg/München 1978) 7ff.

² Für einen angemessenen, nicht-restriktiven Begriff von Industrialisierung vgl. L. Hack, *Vor Vollen- dung der Tatsachen. Die Rolle von Wissenschaft und Technologie in der dritten Phase der Industriel- len Revolution* (Frankfurt a. M. 1988).