

Christoph Jamme

”Die Mythe beweisbarer darstellen”

Positionen der Mythenkritik in Klassik und Romantik

Die Aufklärung steht zum Mythos in einem mehrfach ambivalenten Verhältnis.¹ Zum einen ist die Aufklärung Kritik am Mythos, zum anderen reicht sie in ihrer verabsolutierenden Selbststilisierung an den Mythos heran. Eine andere Ambivalenz ist darin zu sehen, daß der Mythos der Aufklärung mehr zu verdanken hat, als es allzu oberflächliche historische Rubrizierungen deutlich werden lassen. Natürlich ist es auf der einen Seite unbestritten, daß die rationalistisch-historische Kritik am Mythos diesen zu einer vergangenen, überholten Erkenntnisform herabsetzte; dem aufklärerisch-linearen Geschichtsdenken galten die Zeiten mythischen Bewußtseins als endgültig vergangen; der Mythos gehört dem Kindheitsalter der Menschheit an. Der Rationalismus spricht dem Mythischen Eigenständigkeit ab; erst der Verlust des Wissens um die Einzigkeit des göttlichen Wesens (Paradies, Uroffenbarung) ermögliche die Phantasiegebilde der Mythologie mit ihrer Vielfalt einer projizierten Götterwelt.

Welche Folgen die Rationalisierung für den Mythos hatte, läßt sich besonders deutlich an der bildenden Kunst, genauer an der Entwicklung des Bildes ablesen. Im 18. Jahrhundert, so die Grundthese des jüngst erschienenen Buches von Werner Busch², wird die tradierte Bildersprache problematisch, was zur Geburt des modernen Bildes führt. Einen Grund für diese Entwicklung sieht Busch darin, »daß Mythos und biblische Geschichte in ihrer tradierten Form, als erzählter, im Bilde dargestellter Handlungsablauf, im 18. Jahrhundert in die Krise geraten«.³ Mit der Krise der mythischen Geschichte geht der Funktionsverlust der Allegorie einher. Die Hauptursache für diese Entwicklung lokalisiert Busch in der »Rationalisierung des Mythos in der Frühaufklärung«, und zwar mittels dreier Modelle⁴: einmal führe die Sicht des Mythos als eines Instruments zur Bannung von Furcht zur Reduktion des utopischen Potentials. Zum anderen habe die historische Überprüfung (Euhe-

¹ Vgl. T. W. Adorno, M. Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt/Main 1972; H. Poser: »Zum Mythenverständnis der Aufklärung«, in: *Philosophie und Mythos*. Hrsg. v. H. Poser. Berlin/New York 1979. 130-155.

² W. Busch: *Das sentimentale Bild*. München 1993. 10 passim.

³ Ebd., 180.

⁴ Ebd., 182 ff.

merismus) große Konsequenzen für die Ikonographie: der Mythos wird »als individuelles Problem in die Psyche des einzelnen verbannt. Nur wenigen Künstlern gelingt es im 18. Jahrhundert, es dort zu lokalisieren, und zu einer Form der Veranschaulichung vorzudringen«. ⁵ Von großer Bedeutung sei schließlich die Mythenkomparatistik — die Mythologie wird zur historisch-kritischen Wissenschaft, und der damit einhergehende Empirie-Einbruch und »Erfahrungsschub« ⁶ verstärken die Krisensymptomatik. Im 18. Jahrhundert geraten nicht nur der Mythos selbst und die verbindlichen Bilder in die Krise, sondern auch »die Zeichen, die den Bildern beigegeben sind«. Den Bedeutungsverlust der klassischen allegorischen Figuren und das Auseinanderfallen von Figuren und Attributen analysiert Busch sehr genau an Canovas beiden Papstgrabmälern (im Vergleich mit Bernini). ⁷

So richtig Buschs' Beobachtungen und Analysen im einzelnen sind, so fraglich ist es doch, ob man generell von einem »Ende des Mythos« im 18. Jahrhundert sprechen kann. Besser wäre es, von einer Revision des traditionellen Mythenbegriffs zu sprechen. Richtig ist gewiß die Beobachtung, daß im linearen Geschichtskonzept und Fortschrittsglauben der Aufklärung (Fontenelle) die Mythen als Irrtümer, als Abirration des menschlichen Geistes erscheinen, die als defizitär, vorrational begriffen werden und somit einer frühen Entwicklungsstufe eines progredierenden Wissens zuzuschreiben sind. Richtig ist auch die Beobachtung, daß sich unter den Methoden der Mythenanalyse vor allem drei Gruppen herauskristallisiert haben: die Furcht-Theorie, der Allegorismus und der Euhemerismus. ⁸ So entkleidete etwa Pierre Bayle die griechische Religion aller Transzendenz und sah in ihr nur ein abergläubisches Ritual ohne alle moralische Bedeutung zur Bannung der Angst vor der Natur. Die allegorische Deutung von Mythen sah im Mythos entweder eine »poetische Physiologie der Natur« ⁹ (so betrachtete etwa Charles Dupuis die Mythen als Idealisierung

⁵ Ebd., 189. Der wichtigste Vertreter dieser Richtung ist Abbé Banier (195 ff.).

⁶ Ebd., 206. Das folgende ebd.

⁷ Vgl. ebd., 211 ff.

⁸ Vgl. dazu *Les amours des dieux. La peinture mythologique de Watteau a David*, Katalog Paris 1991, XXVII ff.

⁹ Ebd., XXVII.

der schöpferischen Kräfte des Universums) oder man sah im Mythos Allegorisierungen moralischer Werte und Haltungen. Von großer Wirkung besonders in Deutschland war schließlich die euhemeristische Deutung des Abbé Banier, der in den Personen des Mythos den Nachweis von Königen und Helden mit ihrer ganzen Sippschaft versuchte.

Weit weniger eindeutig verhält es sich allerdings mit der von Busch ebenfalls angesprochenen Mythenkomparatistik. Im frühen 18. Jahrhundert entstanden die ersten Ansätze zu einer historischen Bewertung der klassischen Religion (nachdem man vom 15. bis 17. Jahrhundert vornehmlich mit der Gleichsetzung von griechischen mit alttestamentlichen Göttern und Gestalten gearbeitet hatte, etwa bei Vossius). Wichtig waren hier vor allem die Berichte über die Religion der Indianer Nordamerikas (J. F. Lafitau und Fontenelle verwiesen auf die Gleichartigkeit der griechischen und indianischen mythologischen Erzählungen). Jetzt kamen auch die ersten Ansätze zu soziohistorischen Deutungen auf, etwa bei Warburton 1737/38 (Idee des Weiterlebens nach dem Tode bei Juden und Griechen). Zwei — zuerst miteinander verwobene, dann konkurrierende — Modelle erklärten die vorgebliche Rückständigkeit der außereuropäischen Völker: einmal die Theorie eines kontinuierlichen Fortschreitens der menschlichen Vernunft zu immer größerer Vervollkommnung, zum anderen die Theorie der Determiniertheit der kulturellen Ungleichheiten zwischen den Völkern durch das jeweilige klimatisch-geographische Milieu. Der durch die Ethnographie erweiterte Horizont für Vergleiche primitiver zeitgenössischer Religionsformen¹⁰ leitete nicht das Ende des Mythos ein, sondern stand im Gegenteil am Beginn einer zunehmenden Aufwertung des Mythos. Mit ebenso großem Recht, wie man in der Aufklärung das Ende eines mythologischen Prozesses sehen kann, läßt sich von der Aufklärung als dem Beginn eines solchen Prozesses (allerdings unter anderen Vorzeichen) sprechen. So liegt mit Raynals/Diderots *Geschichte beider Indien* die erste kritische Kolonialgeschichte vor, die einen Blick auf exotische Völker ohne eurozentrische Perspektive wagt. Zugespitzt ließe sich

¹⁰ Die französische Gesellschaft der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts übernahm aber nicht die Ansichten der Ethnologen wie Lafitau, sondern Rousseaus Bild des »homme naturel« (vgl. W. Mühlmann: *Geschichte der Anthropologie*. Vgl. auch K. H. Kohl: *Entzauberter Blick*. Neuaufl. Frankfurt a. M. 1984).

sagen, daß die Rationalisierung des Mythos diesen nicht entleert, sondern gerade die verborgenen Tiefen des Mythos aufgedeckt hat. Peter Michelsen spricht von einem »Weg von der Mythologie zum Mythos« und versteht unter »Mythos« ein Erkennen und Nachempfinden, das die Mythologie als ein überliefertes, stoffliches Besitztum hinter sich läßt.¹¹ Die Mythe wird um 1800 zur Chiffre einer bestimmten Frömmigkeitshaltung und Naturauffassung. Aus einer überlieferten Mythologie wird etwas Mythisches wieder freigesetzt: eine neue mythische Erfahrungsweise, die die Kräfte des Lebens als göttliche Mächte erfährt. Die religionsfeindlichen Vorurteile der modernen Aufklärung hatten mithin zur Folge,

»daß jene große Wiederentdeckung des Mythos, die mit Winckelmann und Herder beginnt und eine der verborgenen Grundströmungen des 19. und 20. Jahrhunderts bildet, sich zum Geist der Aufklärung in einen Gegensatz gedrängt sah, obwohl sie, recht verstanden, jenen Teil der Aufklärung enthält, der dem Rationalismus unzugänglich blieb.«¹²

I. *Der ästhetische Mythos*

In der Goethezeit, vor allem bei Goethe selbst, ist es möglich geworden, vernünftig über den Mythos zu reden. Der Mythos konnte jetzt weder einen religiösen noch einen moralischen Anspruch erheben; er überlebte als *poetische Existenz*.¹³ Die Auffassung des Mythos als poetischem Verfahren ist ohne den Vorgang Herders, letztlich aber Vicos, nicht vorstellbar. Es war bekanntlich zuerst Vico, der alle rationalistischen Mytheninterpretationen weit hinter sich gelassen hatte, der — gegen die Aufklärung — die Eigenständigkeit des ästhetisch-bildlichen gegenüber dem logisch-diskursiven Prinzip betont und die Sprache des Mythos als Analogon der dichterischen Sprache behandelt hatte. Im mythischen Verfahren sah er eine Interpretation der Wirklichkeit und entwickelte die Idee eines mythischen Weltwörterbuchs. Vico sah in der Mythologie einen autonomen und trotz seiner Primitivität legitimen Weg zur Wirklichkeit und zur Transzendenz. Allerdings, so muß einschränkend hinzugefügt werden, blieb Vicos Theorie des poetischen Mythos ge-

¹¹ P. Michelsen: Der Sog der Mythe. Zu Joseph Görres' Mythengeschichte der asiatischen Welt. In: *Heidelberg im säkulären Umbruch*. Hrsg. v. F. Strack. Stuttgart 1987, 444-465, hier 444 f.

¹² G. Picht: Kunst und Mythos. Stuttgart 1986, 448.

¹³ H. Gockel: *Mythos und Poesie. Zum Mythosbegriff in Aufklärung und Frühromantik*. Frankfurt a. M. 1981, 221.

bunden an seine zyklische Geschichtstheorie; bei Übertragung auf eine lineare Geschichtskonzeption bekommt sie Brüche. Mit seiner Sicht aber des Mythos als kulturgeschichtlichem Zeugnis der ersten Völker, als anfänglichem poetischen Bewußtsein der Menschheit sicherte Vico die Lebendigkeit der Mythologie (und damit des mythischen Bewußtseins) durch die mythenfeindliche Zeit der Aufklärung hindurch und schuf die Grundlage für die Mythenrezeption der deutschen Klassik, vor allem der Romantik. In Deutschland allerdings wurde Vico im 18. Jahrhundert kaum rezipiert (mit Ausnahme von Hamann, Goethe, Jacobi). Sein Einfluß auf den jungen Herder ist umstritten; der späte Herder setzt Vico in den *Briefen zur Beförderung der Humanität* ein Denkmal.¹⁴ Herder selbst ist es dann, der den Mythos endgültig der aufklärerischen Kritik entzieht, indem er ihn für eine poetische bildliche Sprache erklärt. Hinter Herders Forderung, die *sinnliche* Deutung der Welt als Prinzip einer neuen Poesie zu übernehmen, steht eine innovative Theorie analogischer Erkenntnis: alles menschliche Erkennen ist ein Verbildlichen der Objekte, und diese Verbildlichung ist nichts anderes als Mythologie. Das Argument allzeitiger mythischer Gegenwart tritt zunehmend in den Vordergrund.¹⁵ Es geht Herder, wie die Debatte mit Klotz deutlich macht, nicht mehr um eine Bestimmung des Mythos, sondern nur noch um Applikation, um poetische Anwendung, kurz gesagt: um die Ehrenrettung des Mythos als poetisches Werkzeug.¹⁶ Diese Anwendungslehre ist im 18. Jahrhundert nicht unbedingt originell; das Innovative findet sich in seiner Forderung nach einer »neuen Mythologie«.¹⁷ Sie soll zusammenfassen, was getrennt ist: Geschichte, Allegorie, Religion, pures poetisches Gerüst. Als Endziel fungiert eine neue Nationalliteratur. Das Neue besteht in der Rückbindung der Mythenproduktion an Phantasie und Subjektivität; sie ist nicht mehr gebunden an altes mythisches Bildmaterial, sondern frei variabel und jeweils zeittypisch ausgestaltbar. Der

¹⁴ J. G. Herder: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. B. Suphan, Berlin 1877 ff., Bd. XVIII, 245 f.

¹⁵ Vgl. H. Gockel: »Zur neuen Mythologie der Romantik«, in: *Früher Idealismus und Frühromantik. Der Streit um die Grundlagen der Ästhetik (1795-1805)*, hrsg. v. W. Jaeschke und H. Holzhey, Hamburg 1990, 128-136.

¹⁶ J. G. Herder: *Vom neuen Gebrauch der Mythologie (1767)*. in: Suphan I, 426 ff.

¹⁷ Suphan I, 444.

Mythos ist eine Vorstellungsganzheit, die in Shakespeares Dramen wie bei Homer gefunden werden kann; nicht länger mehr gilt der Mythos als Desiderat einer defizitären Vernunft.¹⁸ Herders einführende, ästhetisierende Annäherung an die griechische Mythologie ist von großer Wirkung auf Goethes und Schillers Deutung der griechischen Mythologie; außerdem kann seine mythopoetische Auslegung der beiden Schöpfungsberichte in der *Ältesten Urkunde*, genauer: die symbolische Deutung einer als *Dichtung* aufgefaßten biblischen Erzählung als eine wesentliche Wegbereitung für die »neue Mythologie« der Romantiker gelten.¹⁹ Indem er den Mythos poetisch, religiös und völkstümlich erklärt, wird Herder zu einem der Begründer der späteren mythologischen Wissenschaft.

Herder in vielem an die Seite zu stellen — trotz eines allegorischen Mythosbegriffs — sind die Vorarbeiten und parallelen Arbeiten Winckelmanns, der alle rationalistische Erklärung der Mythen Griechenlands mit seiner These aufhob, daß sich in den — vom 18. Jahrhundert als albern verspotteten — Mythen eine Weltanschauung offenbare, die Verehrung der Menschen des klassischen Griechenlands für ihre Götter. Aischylos und Sophokles hätten aus diesen Mythen dramatische Kunstwerke geschaffen.

Winckelmanns *allegorischer* Mythos-Begriff²⁰ gerät bei Karl Philipp Moritz in die Kritik. Todorov spricht Moritz die ausschlaggebende Innovationsleistung für die »romantische Krise«²¹, für die Ästhetik der Moderne zu. Die umwertende Neuerung liegt vor allem in der revolutionierenden strikten Abgrenzung von Symbol und Allegorie (*Symbol* als intransitives, motiviertes und in sich selbst strukturiertes Zeichen) und in der durch diese Umwertung ermöglichten Begründung und Neukonstruktion der Mythologie. In seinem *Versuch einer Allegorie* verwirft Moritz die allegorische Darstellung als Formprinzip der Kunst und gesteht der Allegorie nur eine untergeordnete, ornamentale Rolle zu. Im vollkommenen Kunstwerk, im poetischen Sinnbild fallen Signifikant und Signifikat zusammen. Moritz wird mit dieser Theorie zum Vorläufer des klassischen und frühromantischen Symbolbegriffs der autonomen Kunstgestalt (ohne den Terminus zu gebrauchen). Eine allegorische Deutung der griechischen Götterwelt verwirft er in der Einleitung zu seiner 1975 erschienenen *Götterlehre* als »törichtes Unternehmen«. Die Bedeutung der Mythen liege in ihnen

¹⁸ Für viele Gespräche über Herder danke ich H. Clairmont.

¹⁹ Vgl. H. Gockel: Zur neuen Mythologie der Romantik. (s.o. Fn. 15).

²⁰ Vgl. J. J. Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst*, Friedrichstadt 1755, 2. Ausg. Dresden/Leipzig 1758.

selber: »Um an diesen schönen Dichtungen nichts zu verderben, ist es nötig, sie zuerst, ohne Rücksicht auf etwas, das sie bedeuten sollen, gerade so zu nehmen, wie sie sind [...].« Bei den griechischen Mythen handele es sich um »schöne Dichtung«, und diese Dichtungen müßten »als Sprache der Phantasie betrachtet werden. Als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben«. Eine irgendwie geartete »Lehre« dürfe man darin nicht suchen, »wenn das ganze Gewebe dieser Dichtungen uns nicht als frevelhaft erscheinen soll«. Nur ästhetische, nicht ethische Kriterien würden den mythischen Dichtungen gerecht: die Götter-Darstellung sei »über alle Begriffe der Moralität erhaben«. Unter dieser Prämisse erscheint auch der Euphemerismus als nicht gangbarer Weg, denn es komme darauf an, »daß, was Sprache und Phantasie oder mythologische Dichtung ist, auch als solche so zu betrachten und vor allen voreiligen historischen Ausdeutungen sich [zu hüten]«. ²² Die Mythologie ist also weder bloße Allegorie noch Niederschlag einer alten Geschichte, sondern eine *schöne Dichtung*. Die Mythologie ist, wie bei Young, aus der Einbildungskraft des Künstlers hervorgegangen. Sie erscheint der Form und dem Inhalt nach als Traumsprache und läßt sich deshalb nur auf sinnlich-intuitiven Wege begreifen. Nur in ihrer ästhetischen Funktion haben die mythologischen Figuren Existenzrecht. Hauptzweck der Mythologie ist die Schönheit: die *Götterlehre* wird zur *Ästhetik*. ²³

II. *Goethe*

Moritz' ästhetische Deutung der griechischen Götterwelt ist Goethe und Schiller ebenso nahe, wie sie von Einfluß auf Schelling oder August Wilhelm Schlegel gewesen ist. ²⁴ Die Kunstlehre, die Goethe in Italien gewonnen hat und die in vielem einen Bruch mit der Genielehre Herders bedeutet, verdankt sich — neben Winckelmann — vor allem dem Einfluß der Moritzschen Schrift *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, die Goethe im Juli-Heft 1789 des *Teutschen Merkur* anonym bespricht und die ihm zur wichtigsten Quelle für

²¹ T. Todorov: *Thoeries du symbole*, Paris 1977, 179 ff.

²² K. Ph. Moritz: *Götterlehre oder mythologische Dichtung der Alten*, 1795 (Neuausg. Frankfurt a. M. 1979), 10. Das folgende ebd. 9, 11, 12.

²³ Vgl. Selbstanzeige im Augustheft des »Teutschen Merkur« von 1789.

²⁴ Zu den Bezugnahmen Schellings auf die *Götterlehre* vgl. G. Niklewski: *Symbol und Allegorie*, 62 ff. Zu A. W. Schlegel vgl. ders.: *Vorlesungen über Ästhetik I*, hrsg. von E. Behler. Paderborn/München/Wien/Zürich 1989, 441.

seine frühklassische Ästhetik wird.²⁵ Ganz orientiert an der griechischen Plastik, erscheint ihm das Schöne (wieder) als ausschließliches Objekt der Kunst. Goethes distanziert-poetischer, stellenweise spielerischer Umgang mit dem Mythos aus dem Geiste der Aufklärung ist ebenfalls ohne den Einfluß von Moritz nicht denkbar.²⁶ Die Mythen bei Goethe sind proteischen Charakters, verwandelbar und frei verfügbar. Sie werden fast nie im Sinne eines (anacreontischen) Dekors verwendet, sondern haben stets Bezug zur Zentralthematik.

Ein gutes Beispiel für diese Art des Umgangs mit den mythologischen Elementen sind die *Römischen Elegien* (1788/90).²⁷ Den Kern dieses Zyklus bildet die Verflechtung der Themen Rom und Eros bzw. Roma und Amor. Durch die Bewegung des Herzens erschließt sich eine Stadt, und diese Stadt selbst wiederum ist auslösendes Moment dieser Bewegung. Rom ist aber nicht nur die Stadt der Liebe (eine Verbindung, die Goethe schon bei Properz finden konnte), sondern auch die Stadt, in der alle Kulte der alten Welt, alle Götter präsent sind (Pandämonium, Pantheon). Diese Geistigkeit macht die Stadt zum Weltmittelpunkt (»eine Welt [...] bist du«²⁸). Die erste Elegie erschließt den Zyklus, entfaltet die Themen der Liebe, Rom und Mythologie (Gegenwart und Geschichte), nennt Amor, Roma und Genius. Als erster wird der belebende Geist genannt. »Genius« ist der Ursprung der Be-seelung (Animus). Amor ist der Gott der Liebe überhaupt, ja, er ist die Liebe selbst. Roma ist die Verkörperung der Antike zu Goethes Zeit. Am Schluß taucht der Genius als Liebe (verbunden mit dem Konjunktiv der Erwartung) wieder auf (epigrammatisches Element). Die erste Elegie endet mit der Nennung der Liebe als Bedingung des Daseins von Welt und Rom. Die zweite Elegie führt ins Liebesverhältnis, beschreibt den Topos der Flucht ins alte königliche Asyl. Amor verblaßt zu reiner Personifikation, er ist dem Repertoire mythologischer Figuren entnommen. In der dritten Elegie häufen sich die mythologischen Motive. Amor erscheint weniger vermittelt, verliert die Distanz der Allegorie. Die schnelle Einwilligung des Mädchens in das Liebesverhältnis wird entlastet; die folgenden vier mythologi-

²⁵ Im Herbst 1786 sind sich Goethe und Moritz in Rom begegnet. — Vgl. H. Pyritz: »Goethes römische Ästhetik«, in: H. P.: *Goethe-Studien*, hrsg. v. I. Pyritz. Köln/Graz 1962, 17-33.

²⁶ Zu Goethe vgl. meine Aufsätze: »Vom ›Garten des Alcinous‹ zum Weltgarten. Goethes Begegnung mit dem Mythos im aufgeklärten Zeitalter«, in: *Goethe-Jahrbuch* 105 (1988), 93-114; »alter Tage fabelhaft Gebild«. Goethes Mythen-Bastelei im *Faust II*«, in: *Interpreting Goethes »Faust« Today*, ed. by J. K. Brown, M. Lee and T. P. Saine, Columbia, SC 1994, 207-18.

²⁷ Vgl. D. Jost: *Deutsche Klassik. Goethe »Römische Elegien«*, München 1974. — Hinweise zur Interpretation verdanke ich überdies I. Strohschneider-Kohrs.

²⁸ *Goethes Werke. Hamburger-Ausgabe*, hrsg. v. E. Trunz, Bd. 1, Hamburg 1969, 157-173, hier 157.

schen Bilder illustrieren dies. Die Reihe gipfelt in der Geburt Roms. Was die Geliebte individuell erlebt hat, die Naivität des Liebens, gehört, so wird hier deutlich, in einen überindividuellen Zusammenhang, ist Teil des Musters allgemeiner Liebeswahrheit. Auch grenzt sich Goethe ab von der sentimentalischen sehnsuchtsvollen Liebe des 18. Jahrhundert (*Werther*) wie auch von der klassischen römischen Elegie mit ihren dauernden Eifersuchtsszenen und Zierereien (Properz). In der vierten Elegie wird die Verbindung Götterliebe—Menschenliebe weiter vertieft. Das individuelle Liebesverhältnis tritt zunächst zurück hinter die Verehrung der Götter. Die größte Verehrung wird aber nicht Amor zuteil, sondern der Gelegenheit. Amor ist nur in bestimmten Augenblicken zu ergreifen. Die dem Mythos ursprünglich fremde Einbeziehung der (erotischen) Gelegenheit bleibt deutlich: ein mythologischer Name wird mit der Situationsoffenheit in Verbindung gebracht, nämlich der des Proteus (die Verwandlungsfähigkeit). Liebe erscheint als sittliche Verpflichtung. Die fünfte Elegie ist ein Gegenbild zur ersten, stellt eine Synthese der in der ersten genannten Elemente Roma und Amor dar. Im Mittelpunkt steht Amor als die konkrete sinnliche Liebe zur römischen Geliebten. Der Liebe als Schule der sinnlichen Wahrnehmung kommt auch Bildungswert zu. Dieses ist eine Hindeutung auf die klassische Kunst, die Marmorplastik: Kunst hat ihren Ursprung im Eros; Kunst und Sinnlichkeit sind im Ursprung eins (Hexameter auf der Geliebten Rücken). Elegie sechs beschränkt sich völlig auf die Liebesthematik; Mythologisches kommt nicht vor. Die siebte Elegie ist beherrscht von einer Hochstimmung, von einer Erhebung über die Wirklichkeit und der traumhaften Aufnahme in den Olymp. Phöbos, der Gott der Kunst, eröffnet dem Künstler die Aufnahme ins hohe ambrosische Haus. Das Todesmotiv, das mit Erhöhung des Menschen zu den Göttern notwendig verbunden ist, verschiebt sich auf den realen Tod. Die Elegien acht bis zehn halten einige Momente des Liebeslebens fest. Die mythologischen Anklänge in den Elegien neun und zehn haben nur rhetorischen Wert. Die Elegie elf beschränkt sich hauptsächlich auf die mythologische Thematik. Der Dichter ist mit dem Mythos so vertraut geworden, daß er sich ein eigenes Pantheon in seiner Werkstatt versammelt, wo er Opfer bringt (der Altar sieht nur Wort- und Gedankenopfer: Liebe (Rose) und Dichtwerke). Das mythische Empfinden des Dichters läßt die ihn umgebenden Götterstatuen lebendig erscheinen. Mit dem Priapus-Mythos am Schluß der Elegien (als Überleitung zur zwölften) ist nicht nur der phallische Gott angesprochen, sondern auch der Gott der Gärten, des Weinbaus und des Landlebens. In der Stadt ist ein

»locus amoenus«: Rom ist auch noch Landschaft, Fruchtbarkeit — ein Widerspruch in sich und doch vollkommen aufgehoben im mythologischen Zusammenhang.

Es erhebt sich an dieser Stelle die Frage, ob weiterhin mit Recht von Mythologie die Rede sein kann oder ob man nicht besser von Mythe reden sollte. Was ist mit der Mythologie geschehen, so daß der Sprechende wieder mythisch zu sprechen imstande ist? Doch bevor wir diese Frage beantworten, müssen wir noch einen Blick auf die übrigen Elegien werfen. Die zwölfte Elegie hat die mythische Bewußtseinshaltung als solche zum Thema, gleichzeitig mit der zweiten breiten Darstellung des Rom-Motivs. Der Dichter berichtet von Liebes- und Fruchtbarkeitskulten (Demeter; eleusinische Mysterien). Vers 22 »Was der geheiligte Kreis seltsam in Bildern vermag« ist ein wichtiges Diktum über die Verwendung des Mythologischen, meint »Bilder« bei Goethe doch meist die Mythenwelt im Ganzen. Die dreizehnte Elegie korrespondiert mit der fünften. Amor ist nicht nur der Liebesgott, sondern Symbol der Erfahrung glücklichen Erlebens überhaupt. Nach der vierzehnten Elegie, einem Augenblicksbild des auf die Geliebte wartenden Dichters, bildet die fünfzehnte Elegie einen letzten Höhepunkt des Zyklus: mythische Bilder treten zurück und geben — unter dem Nord-Süd-Leitmotiv — dem Rom-Thema noch einmal Raum. Typisch für *Stilistica* des Minnesangs und des Petrarcismus ist nach dem großen elegischen Bild Roms in der Abendsonne die Überbietung (»Aber«), die Wendung in die auch das große Bild noch überstrahlende Szene der Liebe und die Anrede der Musen. Die sechzehnte und siebzehnte Elegie halten als Augenblicksbilder das Motiv des Wartens auf die Geliebte fest. Die achtzehnte freut sich des sicheren Besitzes der Geliebten. Die neunzehnte Elegie ist ganz dem Klima der Bedrohung der Liebe durch ihre Offenbarung vorbehalten, dem ins mythologische transportierten Streit zwischen Amor und Fama. Die zwanzigste Elegie führt die Thematik der neunzehnten fort, zeigt zugleich aber einen Ausweg, der schädlichen Wirkung der Fama zu entgehen: die Göttin der Verschwiegenheit. Der Dichter vertraut seine Liebe der unverfänglichen Distanz der Dichtung an. Auffallend ist mit der Nennung des Midas-Streites die Verwendung einer grotesken (Spät-)Mythe.

Mindestens vier verschiedene Funktionen des Mythos lassen sich in dieser Elegie aufweisen: *stilistisch* sucht Goethe in bewußter Einordnung in eine Tradition den Anschluß an die griechische Erfahrung mit ihrer naiven Verwendung der Götternamen, jetzt mit Hilfe eines von der Tradition bereitgestellten »Mythensystems«. In *gattungsspezifischer* Hinsicht ist

das Mythologische aber nicht nur Dekor, sondern zugleich eingeschmolzen in die Gesetze des Genus »Elegie«: zur Verwirklichung des elegischen Verhaltes (Dämpfung der Unmittelbarkeit des Erlebens, vgl. XX) und zur Überhöhung individueller Erfahrung ins Allgemeine. *Kompositorisch* sichern die Mythen mit ihren Korrespondenzen und Rekurrenzen den Zusammenhang der Elegien, die zyklische Bindung. Schließlich hat, unter *thematischem* Gesichtspunkt, Goethe selber mythisches Empfinden (Anrufung aller Götter). Aus einer überlieferten Mythologie wird etwas Mythisches wieder freigesetzt: eine Übersteigerung der Metaphorik hin zu einer lyrischen Unmittelbarkeit, zu einer neuen mythischen Erfahrungsweise, die die Kräfte des Lebens (Rom, Kunst, Poesie, Liebe) als göttliche Mächte erfährt. Diese *Respontaneisierung* ist erst mit Herder und Moritz möglich geworden, die die Mythen nicht länger mehr als glaubensgeschichtliche Absurdität, sondern als »Poesie der Menschheit« verstanden. Hinter der Metapher wird wieder eine Ursprünglichkeit und Spontaneität sichtbar, die die Griechen auszeichnete. Diese Unmittelbarkeit aber hat die Naivität des Realen auch für sich (humoristische Spiele mit den Göttern), ist also nicht gleichzusetzen mit Hölderlins atemlosen Ergriffensein von den Göttern. Die Wiedergewinnung des Mythischen aus dem Mythologischen ist gleichwohl eine Voraussetzung für Hölderlins Dichtung. Deutlich wird dieses aus einer Tagesnotiz Goethes vom 5.4.1777: »Da Mythos erfunden wird, werden die Bilder durch die Sachen gros; wenss Mythologie wird, werden die Sachen durch die Bilder gros.«²⁹ Festzuhalten bleibt für diese Elegie die *Polyfunktionalität des Mythischen*.

Ausfluß der Moritzschen Sicht der Mythen ganz von ihrer *poetischen* Seite her ist auch Schillers Gedicht *Die Götter Griechenlands*, das im März 1788 im *Teutschen Merkur* erstmalig erschien und das als eines der zentralen Dokumente der Naturreligiosität des 18. Jahrhunderts gelten kann. Schillers Sicht der Götter wurde beeinflusst durch die Schullektüre des Ovids, durch Winkelmann, Goethes *Iphigenie* und die intensive Lektüre Homers. Das Griechenbild ist stark idealisiert; auch die Hinweise Wielands auf die geschichtliche Wirklichkeit des Goldenen Zeitalters (das »Goldene Zeitalter« des Perikles) bringen Schiller nicht von seinem ästhetisierten Götterbild ab. Deutlich wird die Ästhetisierung Griechenlands und seiner Götter etwa in Strophe 12:

Schöne Welt, wo bist du? Kehre wieder,

²⁹ J. W. Goethe: *Werke*, hrsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. 133 Bde, Weimar 1887-1919, Bd. III, 1; 37.

Holdes Blütenalter der Natur!
Auch nur in dem Feenland der Lieder
lebt noch deine fabelhafte Spur.³⁰

Die Klage um den Verlust der Götter kommt der Klage um den Verlust der ästhetischen Weltanschauung gleich. Die Götter hatten die Funktion, das Vergängliche und das Vereinzelte in der Natur mit ästhetischer Bedeutsamkeit zu erfüllen, d. h. zugleich die Schrecken der Natur zu besänftigen, das Unvertraute vertraut zu machen. Zwei Dinge sind neu und bedeutsam: einmal die Identifizierung der mythologischen Weltanschauung mit der ästhetischen, zum zweiten die Interpretation eben dieser Weltanschauung mit Hilfe des Humanitätsideals.³¹ Bei dem Heraufkommen des christlichen Gottes verschwand mit den mythologischen Gestalten das ästhetische Leben: Geschichte löst die Naturmythologie ab. Diese geschichtsphilosophische Konstruktion wurde Schiller von seiten der religiösen Dogmatik zum Vorwurf gemacht: die Mythologie sei Ausdruck des fehlenden Bewußtseins von der christlichen Vorsehung.³² Hegel kritisierte an Schillers *Die Götter Griechenlands* die Trauer um den Untergang Griechenlands. Denn er sah in der von Schiller gezeichneten Naturmythologie, die die erste Fassung »mit einer ganz breiten Mylerey« schildere, »etwas Schiefes«. Schillers Kritik am Christentum kann Hegel nicht mehr gelten lassen; in den Vorlesungsnachschriften von 1826 findet sich die Kritik an Schillers Polemik, er habe die höhere Idee, den wahrhaften Gedanken, der dem Christentum zugrunde liegt, gar nicht berührt. Erst in der letzten Vorlesung muß Hegel darauf hingewiesen haben, daß die spätere Fassung des Gedichts die »Härte des Gegensatzes gemildert« habe.³³

III. Philosophie – Neue Mythologie

Die Berliner Ästhetik Hegels ist ein Gegenentwurf zur Anschauung des jungen Hegel. In Frankfurt war er noch mit Hölderlin davon ausgegangen, daß die wahre Vereinigung von

³⁰ Schillers Werke, Nationalausgabe, hrsg. v. J. Petersen und H. Schneider, Weimar 1943 ff., Band II/1, 366.

³¹ Vgl. H. Gockel: *Mythos und Poesie*, 186.

³² Zur Debatte um das Gedicht (Atheismus-Vorwurf) vgl. F. Strich: *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, 2 Bde., Halle a. d. Saale 1910. Repr. Bern/München 1970. Bd. I, 269 ff.; H. Gockel: *Mythos und Poesie*, 185 ff. In der zweiten Ausgabe tilgte Schiller vermeintlich anstößige Stellen.

³³ Vgl. A. Gethmann-Siefert: »»Ende der Kunst« und »Klassizismus«, in: *Hegel-Studien* 19 (1984), 243 ff. (Die Zitate aus den Vorlesungsnachschriften zur Ästhetik, Aachen 1826, Ms. 141 und Jag. Bibl. 1828/29, Ms.88).

Subjekt und Objekt nur im Kunstwerk und in der Liebe möglich sei. Dem jungen Hegel war es mit einem »anthropologisch-völkischen« bzw. »anthropologisch-soziologischen« Mythosverständnis um die Konzeption einer *alle* Volksschichten umgreifenden Verbindung und Durchdringung von Verstandeskraften und Sinnlichkeit zu tun, um eine wiederherzustellende Totalität des Menschen also.³⁴ Im sog. *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* wird dieses Ziel in der Forderung nach einer »Mythologischen Vernunft« formuliert. Hinter diesem Paradox verbirgt sich ein Chiasmus: die Philosophen müssen sinnlich, die Volksmassen müssen intelligent werden. Was Hegel überwinden will, diagnostiziert er als scharfe Trennung zwischen einer weitgehend von den alten Traditionen gelösten und von der Vernunft beherrschten intellektuellen Oberschicht und dem niederen Volk (vor allem dem Bauerntum) als dem eigentlichen Träger auch der religiösen Überlieferung. Das Ziel ist die Aneignung, die Verlebendigung der toten Tradition, und zwar sowohl die der antiken Mythologie wie die des Christentums.³⁵ Hegel ist hier nicht ohne Vorbilder; so hatte schon K. H. Heydenreich auf den entscheidenden Mangel der aufklärerischen Vernunftreligion hingewiesen, daß ihre Grundsätze nämlich »körperlicher Einkleidung« nicht fähig seien. Bei den Griechen dagegen sei das poetische Bewußtsein dem religiösen noch nicht entfremdet gewesen.³⁶ So versuchte Heydenreich, den allegorischen Gehalt der mythologischen Bilder zu retten.

Hieran knüpfte dann nicht nur Hegel, sondern auch Friedrich Schlegel an — mit dem Unterschied allerdings, daß die Idee der neuen Mythologie diese allegorische Reduktion des Mythischen überwand. Sah das *Systemprogramm* den Kern einer »neuen Mythologie« in der Ästhetisierung eines Systems regulativer Ideen, so zielt die Konzeption Friedrich Schlegels, die er in der *Rede über die Mythologie* aus dem Jahre 1800 grundgelegt hat, in erster Linie auf die poetische Produktion.³⁷ In der Antike war die »schöne Mythologie« Mittelpunkt der Poesie: die gegenwärtige Poesie kranke aber am Fehlen einer solchen Mythologie.

³⁴ Vgl. dazu meinen Aufsatz: »Ist denn Judäa der Tuiskonen Vaterland?« Die Mythosauffassung des jungen Hegel (1787-1807)«, in: *Früher Idealismus und Frühromantik*, 137-158.

³⁵ Vgl. dazu den Band: *Mythologie der Vernunft. Hegels »Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus«*, hrsg. von C. Jamme und H. Schneider, Frankfurt a. M. 1984.

³⁶ K. H. Heydenreich: *System der Ästhetik.*, Bd. 1, Leipzig 1790.

³⁷ *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. E. Behler und Mitw. v. J.-J. Anstett u. H. Eichner. München/Paderborn/Wien 1958 ff. Bd. II, 311-328. — Vgl. zum folgenden mein Buch: *Einführung in die Philosophie des Mythos*, Bd. II: Neuzeit und Gegenwart, Darmstadt 1991, 33 f.

»Es fehlt [...] unserer Poesie an einem Mittelpunkt wie es die Mythologie für die Alten war, und alles Wesentliche, worin die moderne Dichtkunst der Antiken nachsteht, läßt sich in die Worte zusammenfassen: wir haben keine Mythologie.«³⁸

Schlegel weist Wege zu einer »neuen Mythologie«, die sich aber — im Unterschied zur alten Mythologie, welche sich an das Lebendigste der sinnlichen Welt anschließen konnte — des Bewußtseins versichern muß: gerade die moderne Künstlichkeit und die Intellektualität sei ihre Quelle.

»Die neue Mythologie muß im Gegenteil aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muß das künstlichste aller Kunstwerte sein, denn es soll alle andern umfassen, ein neues Bette und Gefäß für den alten ewigen Urquell der Poesie und selbst das unendliche Gedicht, welches die Keime aller andern Gedichte verhüllt«.

Hinter der Rede von dem »künstlichsten aller Kunstwerke« steht nicht nur der Gedanke einer symbolisch-mythischen Konstruktion der Welt (der auch bei Novalis begegnet), sondern auch die Skepsis gegenüber dem absoluten Geltungsanspruch eines Systems (im Sinne einer Architektonik des Wissens): mit ihrer Verbindung von Philosophie und Poesie entspricht die »neue Mythologie« der Forderung des *Althenäum*-Fragments 53 nach einem Arrangement von System und Systemlosigkeit. Aus der Selbstvernichtung der Reflexion entspringt eine unendliche Totalität, die als Kunst und Mythos angeschaut wird. Nur die Phantasie, nicht die Vernunft vermag das Leben in all seiner Vielfalt zu erfassen, es ist aber in der Kunst immer nur unzureichend darstellbar. Damit, so die These Bohrer und Habermas', löst Schlegel die Kunst als autonomen Bereich von der Sphäre der Vernunft;³⁹ indem die neue Mythologie nicht mehr — wie beim jungen Schlegel — als Versinnlichung der Vernunft zur politisch-religiösen Emanzipation instrumentalisiert wird, löst sie sich von ihrer geschichtsphilosophischen Begründung. An ihre Stelle tritt jetzt eine naturphilosophische, genauer: die Inanspruchnahme der hieroglyphischen Naturansicht für die Mythologie: »Und was ist jede schöne Mythologie anders als ein hieroglyphischer Ausdruck der umgebenden Natur in dieser Verklärung von Phantasie und Liebe?« Schlegel will hier seine Vorstellung einer magischen Physik einbringen, deren Möglichkeit er durch Spinoza, die neue Physik und den »Idealismus« verbürgt sieht.

³⁸ Ebd. II, 312.

³⁹ K. H. Bohrer: »Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie«, in: *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Konstruktion*, hrsg. v. K. H. Bohrer Frankfurt a. M. 1983, 52-82; J. Habermas: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt a. M. 1985, 117.

In seinem Aufsatz *Über Dante in philosophischer Beziehung* von 1803⁴⁰ entwirft Schelling die Konzeption der zukünftigen, modernen Kunst. Die neue Mythologie — soll die philosophischen Ideen und wissenschaftlichen Entwicklungen der Zeit im poetischen Gewand darstellen. Damit erfüllt der Aufsatz in gewisser Weise Hegels Forderung aus dem *Systemprogramm*. Die Beschäftigung mit diesem Problem reicht bei Schelling weit zurück, nämlich bis in seine Studienzeit im Tübinger Stift. In seinen hier in Tübingen entstandenen Plato-Kommentaren⁴¹ ging es — neben der Frage nach dem Wesen der Idee (die damit beantwortet wird, daß es sich bei Ideen um Begriffe des Denkens Gottes handelt — Denken Reinholdianisch verstanden) — vor allem um die Frage, was der Mythos bei Platon sei. Es gibt, so Schellings Antwort, die Mythologie der Vernunft — sie liegt vor, eben bei Platon. Im *System des transzendentalen Idealismus* wird dann der Stoff der Kunst als Mythologie bestimmt. Aus dem Zusammentreffen von Unendlichem und Endlichem schließt Schelling auf einen unendlichen Sinn der Kunst und erläutert dies mit der griechischen Mythologie: sie sei Erfindung nicht eines Individuums, sondern eines Geschlechts. Dies verleiht der Mythologie Objektivität.⁴² Diese Objektivität erzeugt aber auch das Rechtssystem, als dessen Moment — als geschichtliches Phänomen — ebenfalls die Kunst erscheint. Die Kunst ist ein Moment in der Bildung der Völker zu einem Bund von Rechtsstaaten. Dazu kommt die harmonische Zusammenstimmung, die aus Freiheit erwächst. Der Mythos erscheint nicht als fremde Macht, sondern als eigene, dem Recht überlegene Lebenswelt. Deshalb ist dem Recht der Mythos überlegen, denn er vereinigt, ohne zu zwingen.⁴³ Kunst soll Versöhnung, Vermittlung in der Geschichte präsent machen. Als Offenbarung des Vorscheins möglicher Versöhnung ist die Kunst aber gleichwohl untergeordnet gegenüber der Freiheitsgeschichte, der [bei Fichte] das Moment des Scheiterns inhärent ist.⁴⁴

⁴⁰ Kritische Edition in: G. W. F. Hegel: *Jena kritische Schriften*, hrsg. v. H. Buchner u. O. Pöggeler, Hamburg 1968 (=gesammelte Werke, Bd. 4), 486-493.

⁴¹ Einer der Texte ist jetzt editiert: F. W. J. Schelling: »*Timaeus*« (1794), hrsg. v. H. Buchner, Stuttgart-Bad Cannstatt 1994. — Vgl. dazu R. Bubner: »Die Entdeckung Platons durch Schelling«, in: *Neue Hefte für Philosophie* 35 (1995), 32-55.

⁴² Vgl. D. Jähnig: *Die Kunst der Philosophie*, Bd. 2, Pfullingen 1969, 144.

⁴³ Dies ist eine Kritik an Fichte, der — nachdem er die Vermittlung zwischen theoretischer und praktischer Philosophie 1794 in der Ästhetik anvisiert hatte — in der Folge die ästhetische Vermittlung grundsätzlich aufgibt und sie allein im Rechtssystem lokalisiert: Recht allein gibt innere Freiheit. Vgl. A. Renaut: *Le système du droit. Philosophie et droit dans la pensée de Fichte*, Paris 1986.

⁴⁴ Vgl. in diesem Zusammenhang W. G. Jacobs: »Geschichte und Kunst in Schellings *System des transzendentalen Idealismus*«, in: *Früher Idealismus und Frühromantik*, 201-213.

Eine vorläufige Klärung erfährt das Verhältnis von Kunst und Mythologie in der Würzburger Fassung von Schellings *Philosophie der Kunst* von 1804/05, die die Mythologie zum vorrangigen Thema hatte und Fichtes Begriff der »intellektuellen Anschauung« in die Potenz der Kunst überführt. Das *System des transzendentalen Idealismus* hatte die These aufgestellt, daß nicht nur die Philosophie aus der Poesie hervorgegangen sei, sondern auch, und das ist neu, daß die Philosophie auch wieder dahin zurück müsse. Das verbindende Mittelglied sei die Mythologie. Die Philosophie soll mittels der Mythologie zu ihrem eigenen Ursprung, der Poesie, zurückfinden. Die ästhetische Anschauung erscheint dabei als untrennbar mit der mythologischen Anschauungsweise verknüpft, die Mythologie als der Kunst überlegen (als Medium allgemeinverbindlicher Objektivität). Die ästhetische Anschauung gibt der Philosophie ein Ziel vor (die Selbstüberschreitung, die Aufhebung in einer symbolischen Objektivität der Idee). Diese These wird in der *Philosophie der Kunst* aufgenommen und präzisiert: die Mythologie ist »das höchste Urbild der poetischen Welt«, »die Welt und gleichsam der Boden, worin allein die Gewächse der Kunst aufblühen und bestehen können«, »die notwendige Bedingung und der erste Stoff aller Kunst«.⁴⁵ Somit bildet die Mythologie den Ursprungsort der künstlerischen Produktion und damit zugleich den Orientierungspunkt für die moderne Kunst nach dem unwiederbringlichen Verlust des Einheitsdenken der Antike. Das Ziel ist die Überwindung des Christentums, das der »vollkommene[n] Ineinsbildung des Unendlichen und Endlichen«⁴⁶, das heißt dem Symboldenken, feindlich gegenübersteht. Es geht darum, das mythologische Prinzip, das »Schauen des Unendlichen im Endlichen«, mit dem christlichen Prinzip, der »Richtung [...] vom Endlichen zum Unendlichen«, zu vereinen. Die untergegangene Einheit der griechischen Mythologie soll zum »integrierte[n] Teil der modernen Bildung werden«. Damit bestimmt Schelling die neue Mythologie als künftige Einheit von Antike und Moderne, d. h. als Wiedergewinnung der antiken Einheit unter den Bedingungen der christlichen Moderne. Sowohl die philosophische Wesensbestimmung der Kunst als auch die Differenzbestimmung von Antike und Moderne werden mit Hilfe des Begriffs der Mythologie vorgenommen. Die Differenz von Antike und Moderne, von symbolischer und allegorischer Darstellung erscheint als Resultat der Zerstörung der griechischen Naturauffassung. Der »Wendepunkt der antiken und modernen Religion« setzt mit der Verdrängung der Natur

⁴⁵ F. W. J. Schelling: *Sämtliche Werke*, hrsg. v. K. F. A. Schelling, Stuttgart/Augsburg 1856-61, I. Abteilung, Bd. 5, 392, 406, 405. Vgl. dazu H. Freier: *Die Rückkehr der Götter. Von der ästhetischen Überschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne*, Stuttgart 1976.

⁴⁶ Ebd., 423. Das Folgende ebd., 448, 447, 427.

durch Geschichte ein. War Natur das Prinzip der griechischen Mythologie und ist Geschichte das Prinzip der Moderne, so zielt Schelling mit der neuen Mythologie auf eine Synthese von Natur und Geschichte, auf eine Verbindung des historisch beschränkten griechischen Prinzips der Identitätsbildung mit der Universalismusidee des Christentums.

Die Philosophie der Kunst verweist auf die Philosophie der Mythologie.⁴⁷ Im Spätwerk hat Schelling am Gedanken einer »neuen Mythologie« festgehalten; Ziel ist eine durch Religion vermittelte gesellschaftliche Synthesis.⁴⁸ Der späte Schelling restringiert gegenüber der spekulativen Logik Hegels wie auch gegenüber seinem eigenen Identitätssystem den Erkenntnisanspruch der Vernunft: der das Wassein erkennenden Vernunft wird ein unvordenkliches Daßsein vorausgesetzt: Grundlage letztlich für einen religiösen Offenbarungsglauben.⁴⁹ Es geht Schelling jetzt darum, den realen Umgang der Menschen mit Göttern zu begreifen und darzustellen. Die *Philosophie der Mythologie* weist alle aufklärerischen Interpretationen der Mythologie ab, indem sie versucht, die »Notwendigkeit wirklicher Wesen, die zugleich Prinzipien, allgemeine und ewige Begriffe — nicht bloß deuten, sondern sind«⁵⁰, d. h. die Möglichkeit eines realen Umgangs der Menschen mit personifizierten Prinzipien (wovon die Kunst seit der Antike wußte und erfüllt war) philosophisch zu erweisen. Die Mythologie, so Schellings Hauptthese, muß »tautegorisch«, »objektiv« als »Theogonie« und »subjektiv« als »theogonischer Prozeß« im menschlichen Bewußtsein verstanden werden, das dabei, ohne selbst Einfluß darauf zu haben, von eben jenen »Potenzen« bewegt wird, deren Einheit Gott ist und die in ihrer Entzweiung die Natur, in der wiedergewonnenen Einheit als das »Gott-setzende« die »Substanz des menschlichen Bewußtseins« schufen.⁵¹ Erkennbar ist dieser »mythologische Prozeß« erst von der alle Entwicklungsmomente vereinigenden, daher selbst schon »allgemeinen« griechischen Mythologie her. Mythen sind keine Allegorien, sondern notwendige Hervorbringungen des Bewußtseins; sie haben keine Bedeutung, sie existieren. Mythologie ist die Wiederholung der äußeren Natur im Bewußtsein, gleichsam die Naturphilosophie auf höherer Ebene. Die

⁴⁷ Vgl. die Äußerung des späten Schelling: *Philosophie der Mythologie*, W. W. XI, 247.

⁴⁸ Die Vision einer neuen Religion wird nicht mehr als Vision einer neuen Mythologie ausgezeichnet, gleichwohl gibt es einen deutlichen Zusammenhang mit den frühen Entwürfen. Vgl. H. Freier: *Die Rückkehr der Götter*, 262.

⁴⁹ Vgl. dazu K. Düsing: »Vernunftseinheit und unvordenkliches Daßsein. Konzeptionen der Überwindung negativer Theologie bei Schelling und Hegel«, in: *Einheitskonzepte in der idealistischen und in der gegenwärtigen Philosophie*, hrsg. v. K. Gloy u. D. Schmidig, Bern/Frankfurt a. M./New York/Paris 1987, 109-136.

⁵⁰ W. W. XI, 242.

⁵¹ Ebd., 591 ff., 646 f., XII, 131. Vgl. auch XIII, 410.

Philosophie der Mythologie ist die transzendente Deduktion des Polytheismus. Wir haben es hier zu tun mit dem Programm einer *nicht* soziologischen, *nicht* psychologischen Religionsentwicklung, sondern mit einer transzendentalen, phänomenologischen.⁵²

In vielem mit der Position vergleichbar ist Hölderlin, wenn er auch in seinem Spätwerk in eine Region »jenseits des Idealismus« vorstößt.⁵³ Von seinen Anfängen an hatte es Hölderlin als Aufgabe der (modernen) Dichtung angesehen, »die Mythe [...] überall beweisbarer dar[zu]stellen«⁵⁴, weil in seiner (aufgeklärten) Zeit mit den Bildern der Griechen Vorstellungen verknüpft wurden, die historisch nicht länger ernstgenommen werden könnten (»Schaal ist Delphi«). Der grundlegende Gestus beim späten Hölderlin ist dann die Abstandnahme von einer *unmittelbaren* Konfrontation mit dem Göttlichen. Die Nähe zum Göttlichen und die Vereinigung mit ihm wird nicht mehr — wie früher — mystisch-pantheistisch als beglückend, sondern als identitätsbedrohend und zerstörerisch aufgefaßt. Im »scharfen Straale« *unmittelbarer* göttlicher Gegenwart wurden zunächst, so heißt es in den Versen 186-90 der Hymne *Patmos*⁵⁵, noch die »scheuen Augen« geblendet: deshalb mögen sie sich an der *mittelbaren* Gottesbegegnung, die durch das Lesen der Heiligen Schrift möglich ist, »üben«, bis sie stark genug für die unmittelbare Gottesbegegnung am neuen Göttertage sind. Hölderlin sieht die Aufgabe des Menschen immer deutlicher in der Deutung und dem »Weitergeben« der in der Geschichte sich offenbarenden Zeichen Gottes.⁵⁶ Die Erde ist ihm ein System von Zeichen — ein Buch, das zu lesen ist. Das verborgene göttliche Sein des späten Hölderlin bedarf der Mythologie, um sich zu verhüllen. Wenn es in der zweiten Fassung des Hymnenentwurfs *Griechenland* heißt »Gott an hat ein Gewand«, so nimmt Hölderlin hier einen Gedanken aus der Lutherischen Theologie auf: weil der unbekleidete Anblick Gottes (*deus nudus*) dem Menschen unzutraglich und unerträglich ist, bedarf der Gott eines Gewandes (*deus vestitus*). Gott selbst kann man nicht lesen,

⁵² Cassirer hat sich an Schelling angeschlossen, an das, was er für dessen Grundthese hielt, nämlich: »Schelling vindiziert sich ausdrücklich als sein eigentümliches Verdienst den Gedanken, an die Stelle von erfinden, dichten oder überhaupt Individuen zuerst das menschliche Bewußtsein selbst gesetzt und es als Sitz, als subjectum agens der Mythologie erwiesen zu haben.« (*Philosophie der symbolischen Formen*, Bd. II, 9). An die These, »daß das subjectum agens der Mythologie nirgends anders als im menschlichen *Bewußtsein* zu suchen ist« (ebd., 15), schließt Cassirer an; er entwickelt allerdings eine neue Theorie des Bewußtseins: die Lehre von den symbolischen Formen.

⁵³ Vgl. O. Pöggeler: »Die engen Schranken unserer noch kinderähnlichen Kultur«, in: *Jenseits des Idealismus. Hölderlins letzte Homburger Jahre* (1804-06), hrsg. von C. J. und O. Pöggeler, Bonn 1988, 9-52.

⁵⁴ StA 5, 268. Das folgende FHA 6, 259.

⁵⁵ StA 2, 1; 170 f.

⁵⁶ Vgl. dazu W. Binder: *Hölderlin-Aufsätze*, Frankfurt a. M. 1970, 17 ff., 239 ff.

aber sein Gewand; dieses Gewand ist eine Schule, an der man lernen soll.⁵⁷ An Stellen wie dieser wird deutlich, warum Heidegger⁵⁸ Hölderlin vom Idealismus durch einen Abgrund getrennt sehen konnte: ist für Hölderlin Gott der in sich wieder Verbergende, so ist für Hegel und Schelling Gott der Verborgene, der endlich offenbar werden muß.

IV. *Ausblick: Das 19. Jahrhundert*

Das endgültige Ende des Idealismus kam dann in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert mit der Entdeckung der Prähistorie. Eine Serie von Funden und Entdeckungen (1833 und 48 wurden die ersten Schädel von Neandertalern gefunden, in ihrer Bedeutung aber erst später erkannt; 1868 wurde die Höhle von Altamira mit ihren faszinierenden Malereien entdeckt; in den Jahren 1871-90 grub Heinrich Schliemann Troja und Mykene aus) führte dazu, daß ein neues Wissen um die große Zeitspanne der Menschheitsgeschichte entstand. Dies bedeutete einen regelrechten Schock für die nachidealistische Generation. Die klassisch-idealistische Epoche (mit Ausnahme vielleicht von Hegel, jedoch hier ohne systematische Konsequenzen) kannte die Vorgeschichte nicht, lokalisierte den Mythos bei den Griechen, mithin also viel zu spät. In Wahrheit, so wurde jetzt deutlich, lag vor den Griechen eine lange Epoche der Nichtschriftlichkeit, ja vielleicht ist schon das Erzählen von Mythen eine Spätform (der ursprünglichen mythischen Praxis).⁵⁹ Die Sicht der Romantik, daß der griechisch-römische Mythos nicht das einzige Zeugnis frühzeitlichen Denkens und Dichtens ist, wurde glänzend bestätigt. Noch entscheidender war womöglich, daß der Mythos überhaupt ausgewertet wurde als Auskunft über die Vorgeschichte der Griechen — etwa im Zuge von Schliemanns Pioniertat der Ausgrabung Trojas und Mykenes. Es sind vor allem zwei Bücher, die die Wende markieren: einmal Charles Darwins *Entstehung der*

⁵⁷ Der Gedanke ist auch der griechischen Mythologie nicht fremd; vgl. Homer: *Illias* 20, 131: »Schwer zu ertragen sind die Götter, wenn sie in ihrer unverhüllten Gestalt erscheinen«.

⁵⁸ Das Nahe muß zugleich das Ferne sein; weil die Götter so »nahe« sind, muß der Dichter die Entfernung von Erwartung und Erinnerung dazwischenlegen — ein für Hölderlin zentraler Gedanke, den Heidegger an der Elegie *Heimkunft* entwickelt, der sich jedoch, wie R. E. Schulz-Seitz gezeigt hat (»Bevestigter Gesang«, in: *Durchblicke*, Frankfurt a. M. 1970, 63-90, hier 80 f.), erst in einer späten (Heidegger 1936/37 noch unbekannt) Variante zu *Der Archipelagus* findet (StA 2, 2; 646): »Aber weil sie so nahe sind die gegenwärtigen Götter/Muß ich seyn, als wären sie fern, und dunkel in Wolken/Muß ihr Name mir seyn [...]«. Der Thema »Hölderlin in den *Beiträgen*« ist noch unerforscht; vgl. erste Hinweise bei O. Pöggeler: »Der Vorbeigang des letzten Gottes. Die Theologie in Heideggers *Beiträgen zur Philosophie*«, in: O. P.: *Neue Wege mit Heidegger*, Freiburg 1992, 465 ff.

⁵⁹ Was das für eine philosophische Theorie des Mythos bedeutet, habe ich gezeigt in meinem Buch: »*Gott an hat ein Gewand*«. *Grenzen und Perspektiven philosophischer Mythos-Theorie der Gegenwart*, Frankfurt a. M. 1991.

Arten (1859), denn es ist die von ihm begründete Evolutionstheorie, in die gegen Ende des Jahrhunderts alle diese Ansätze als eine Synthese münden. Zwei Jahre nach Darwins Buch erschien 1861 in Stuttgart Johann Jakob Bachofens Schrift *Das Mutterrecht*. Im Widerspruch zur historischen Methode seiner Zeit, die vor allem die Altertumswissenschaft prägte, entwarf Bachhofen hier sein Programm, die mythische Überlieferung als »unmittelbare historische Offenbarung« ernst zu nehmen und auch der von ihm sogenannten Poesie der Geschichte zu ihrem Recht zu verhelfen. Bachofen stellte die These auf, alle Völker hätten ein »mythische Zeitalter« durchschritten. Die These wurde überaus erfolgreich. Einmal führte sie zur Begründung einer vergleichenden Mythologie, wobei die z. B. gravierende Unterschiedlichkeit zwischen den Sagenmotiven aus den verschiedenen Kulturkreisen als nur akzessorisch angesehen wurden. Zum anderen wurde in der Folge dann die Bezeichnung »Mythos« auf die frühesten Überlieferungen alter Völker und die gegenwärtigen Überlieferungen als »primitiv« geltender Völker ausgedehnt. Dahinter stand der (etwa von Bachofen postulierte) Glaube, daß der Entwicklungsgang der Menschheit notwendig vom Mythos zur Rationalität führen müsse. Dieser Glaube prägt die philosophische Theorie des Mythos bis in die Gegenwart.