

F. W. J. SCHELLING

Über das Verhältnis
der bildenden Künste
zu der Natur

Mit einer Bibliographie
zu Schellings Kunstphilosophie

Eingeleitet und herausgegeben von
LUCIA SZIBORSKY

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

PHILOSOPHISCHE BIBLIOTHEK BAND 344

Im Digitaldruck »on demand« hergestelltes, inhaltlich mit der ursprünglichen Ausgabe identisches Exemplar. Wir bitten um Verständnis für unvermeidliche Abweichungen in der Ausstattung, die der Einzelfertigung geschuldet sind. Weitere Informationen unter: www.meiner.de/bod

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische
Daten sind im Internet über <<http://portal.dnb.de>> abrufbar.
ISBN 978-3-7873-0542-1
ISBN eBook: 978-3-7873-2649-5

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 1983. Alle Rechte vorbehalten.
Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen
und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen,
soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten. Gesamtherstellung:
BoD, Norderstedt. Gedruckt auf alterungsbeständigem Werkdruckpapier,
hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in
Germany.

www.meiner.de

INHALT

Einleitung. Von Lucia Sziborsky	VII
Schellings Akademierede von 1807	VII
Zur Textgestaltung der Neuausgabe	XXXVIII
F.W.J. Schelling: <i>Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur</i>	1
Lesartenverzeichnis	45
Anmerkungen der Herausgeberin	49
Aus zeitgenössischen Briefen	69
Bibliographie zu Schellings Kunstphilosophie	81

EINLEITUNG

Schellings Akademierede von 1807

»Diese Rede ist in stilistischer Hinsicht das Vollendetste, was aus Schelling's Feder geflossen. Man kann sie immer von Neuem lesen und wird ihrer nicht satt werden.« So urteilte der Hegel-Biograph Karl Rosenkranz in einer Vorlesung über Schelling, die er im Sommer 1842 – ein halbes Jahr nach Schellings spektakulärem Übergang von München nach Berlin – an der Universität Königsberg gehalten und anschließend als Buch veröffentlicht hat.

Der zu erwartende Lesegenuss allein ist freilich noch keine hinreichende Legitimation für eine Neuausgabe dieses Textes im Rahmen der Philosophischen Bibliothek. Sie lässt sich nur begründen durch die »Gediegenheit des Inhalts«, die Rosenkranz der Rede ebenso zuschreibt wie die »Schönheit der Form«. Dieser Inhalt zeigt sich für uns heute unter einer doppelten Perspektive: Einmal stellt die Akademierede eine besonders geeignete Einführung in Schellings Kunstphilosophie im ganzen dar¹, zum anderen enthält sie Gedanken, die es sehr wohl verdienen, von der gegenwärtigen Ästhetik-Diskussion wieder beachtet zu werden. Um dies vorweg zu verdeutlichen, teilt diese Einleitung zunächst einiges über den Entstehungs- und Wirkungszusammenhang der Rede mit (I), markiert dann die Schwerpunkte der übrigen kunstphilosophischen Schriften Schellings (II), entfaltet die Gedankenbewegung der Rede (III) und deutet Möglichkeiten ihrer Aktualisierung an (IV).

¹ Vgl. dazu auch Xavier Tilliette in: *Philosophisches Jahrbuch*. 83 (1976), 35.

I

Entstanden ist die Rede aus einem äußeren Anlaß. Wie alljährlich am Namenstag des Königs, so fand auch am 12. Oktober 1807 in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften eine öffentliche Feierstunde statt. Nicht lange zuvor war die Akademie neu konstituiert und Schelling als ihr Mitglied nach München berufen worden. Zum neuen Präsidenten wurde Friedrich Heinrich Jacobi ernannt, was Schelling begrüßte, der seit seiner Übersiedlung nach München zu Jacobi in persönlichen Kontakt getreten war.²

Der Auftrag, in einer öffentlichen Versammlung der Akademie die Festrede zu halten, war für Schelling selbst von einiger Bedeutung – hoffte er doch, daß sie »nicht ohne Einfluß« auf sein »nächstes Glück«³ in seinem neuen Wirkungsbereich sein möchte. Wohl mit Bedacht wählte er für sein erstes Auftreten in München ein Thema, von dem er annehmen durfte, daß es bei einem »gemischten Publikum« auf Interesse stoßen würde und welches ihm Gelegenheit bot, seinen philosophischen Standort zu dokumentieren: die bildenden Künste in ihrem Verhältnis zur Natur. Die subjektive Intention verband sich mit aktuellen objektiven Gegebenheiten: Die von der Öffentlichkeit bereits erwartete Neugründung der *Akademie der bildenden Künste* stand kurz bevor, und außerdem war Bayern durch die politischen Ereignisse in den Besitz bedeutender Kunstschatze gelangt, die zum Teil in München eine neue Heimstatt finden sollten.

Der Eindruck, den Schellings Rede bei mehr als fünfhundert Zuhörern, darunter »Freund und Feind«, hinterließ, war ungewöhnlich: »... noch mehrere Wochen nachher ist bei Hof und in

² Zum Vorstehenden vgl. F.W.J. Schelling. *Briefe und Dokumente*. Hrsg. von Horst Fuhrmans. Bonn 1962 ff. Bd 1. 380 f, bes. Anm. 50; ferner Bd 3. 433 ff, 456 f, bes. Anm. 3.

³ Vgl. am Schluß dieses Bandes: Aus zeitgenössischen Briefen, Nr 1.

der Stadt von nichts die Rede gewesen als von Schellings Rede⁴. Ob es diesem Erfolg allein zuzuschreiben ist, daß Schelling im Mai 1808 zum Generalsekretär der nun eröffneten Akademie der bildenden Künste ernannt wurde, womit sich seine Hoffnung auf »das nächste Glück« erfüllte, sei dahingestellt. König Maximilian selbst hatte an der Feier nicht teilgenommen, wohl aber Kronprinz Ludwig, dessen Engagement für die Kunst auch Schelling bekannt war. Wie sehr er für Schelling eingenommen wurde und blieb, zeigt sich an den weiteren Daten, die Schellings äußereren Weg bestimmen sollten. Der spätere König Ludwig berief Schelling 1827 als Professor an die neue Universität in München und zum ständigen Präsidenten der Akademie der Wissenschaften. Daß Schelling dann der philosophische Lehrer des Thronfolgers Maximilian wurde, ist ein weiterer Beleg für die Wertschätzung, die ihm das Königshaus entgegenbrachte. Ludwig erwies sich im übrigen als einer der größten Förderer der Kunst; ihm verdankt München seine Glyptothek und die beiden Pinakotheken.

Die Wirkung von Schellings Rede blieb nicht allein auf jenen unmittelbaren Eindruck beschränkt, den Carolines Brief enthusiastisch beschreibt, auch nicht auf das Interesse des Königshauses, vielmehr ging sie weit über den Rahmen, der durch die öffentliche Veranstaltung in München gegeben war, hinaus (vgl. dazu im ganzen die am Schluß beigefügten Auszüge aus zeitgenössischen Briefen). Ein positives Echo fand die Rede u. a. bei Goethe, der hier die Übereinstimmung seiner Natur- und Kunstananschauung mit der Schellings erneut bestätigt sehen konnte.⁵ Negativ reagierten die Gegner der Schellingschen Philosophie, zu denen bald auch Jacobi zählen sollte. Dieser sah sich zu einer

⁴ Siehe ebd. Nr 2.

⁵ Über Goethes Interesse an Schellings Philosophie und seine intensiven Gespräche mit ihm während Schellings Jenaer Zeit geben vor allem Goethes Tagebücher Auskunft. – Goethe beabsichtigte, Schellings Rede zu rezensieren. Siehe dazu: Aus zeitgenössischen Briefen, Nr 5–7; ferner Nr 9.

Auseinandersetzung veranlaßt, die gerade in der Naturauffassung den Stein des Anstoßes fand. Die Rede hatte ihn nicht nur »bestürzt«, wie Caroline noch positiv vermerkte, sondern »empört«.⁶ Das Ergebnis dieser Empörung war seine Streitschrift *Von den Göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung*, die 1811 erschien. Jacobis Angriff traf Schelling wohl unerwartet. Er reagierte mit einer polemischen Gegenschrift⁷, was zu weiteren literarischen Auseinandersetzungen bei Anhängern und Gegnern führte. Goethe stand in diesem Streit Schelling näher als seinem langjährigen Freund Jacobi, von dem er sich endgültig trennte. – Nicht zuletzt fand Schellings Rede ihre Wirkung bei den ausübenden Künstlern, worauf hier nur summarisch hingewiesen werden kann.⁸

II

Schellings glanzvolle Rede, die ihm die Tür zur *Akademie der bildenden Künste* geöffnet hatte, bedeutet für seine Philosophie der Kunst »Gipfel und Ende zugleich« (Tilliette); Schelling lässt die Spekulation über die Kunst hinter sich zurück, während seine praktische Tätigkeit um sie beginnt.

Philosophisch wendet er sich anderen Fragen zu, den *Weltaltern*, die Fragment blieben und erst aus dem Nachlaß herausgegeben wurden, den Fragen, um die er in seiner späten *Philosophie der Mythologie und der Offenbarung* ringt. Zwar wird auch dort noch von der Kunst gesprochen, aber sie hat nicht

⁶ Siehe ebd. Nr 10 u. 11.

⁷ F.W.J. Schelling's Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen etc. des Herrn Friedrich Heinrich Jacobi und der ihm in derselben gemachten Beschuldigung eines absichtlich täuschenden, Lüge redenden Atheismus. Tübingen 1812. – Zum ganzen vgl. Wilhelm Weischedel: *Jacobi und Schelling. Eine philosophisch-theologische Kontroverse*. Darmstadt 1969.

⁸ Repräsentativ hierfür: Aus zeitgenössischen Briefen, Nr 19 u. 20.

mehr jene Bedeutung, die Schelling ihr im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) und in seinen *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studium* (1803) zugemessen hat. In diesen Schriften hatte Schelling seinen Begriff der Kunst dargelegt und – geschichtlich gesehen – den Überschritt von der Ästhetik zu einer Metaphysik der Kunst vollzogen. Die eigentliche Ausführung bringen seine Vorlesungen über die »Philosophie der Kunst«, die er zweimal, 1802/03 in Jena und 1804/05 in Würzburg, gehalten hat. Hier »konstruierte« Schelling »das Universum in der Gestalt der Kunst« auf dem Boden seiner Identitätsphilosophie, was damals freilich nur einem kleinen Kreis bekannt wurde, da Schelling selbst diese Vorlesungen, die heute als Hauptwerk seiner Kunsthfilosophie gelten, nicht veröffentlicht hat.⁹

Im *System des transzendentalen Idealismus* begreift Schelling die Kunst als »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, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren, und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten«. (III, 627 f)¹⁰ In den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studium* sagt Schelling, daß die Kunst »eine notwendige, aus dem Absoluten unmittelbar ausfließende Erscheinung« (V, 345) und die Philosophie der Kunst »Darstellung der absoluten Welt in der Form der Kunst« sei (V, 350). Wird hier gleichsam das Programm bezeichnet, das Schelling in seiner Jenaer und Würzburger Vorlesung in der Konstruktion der

⁹ Die Würzburger Version der Vorlesungen in: *Werke*. Hrsg. von K.F.A. Schelling (siehe Bibliographie Nr 2.3,a); die Jenaer Vorlesungen neuerdings in: Ernst Behler: *Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson* (Bibliographie Nr 2.4; vgl. auch die Einführung des Herausgebers, Nr 4.76).

¹⁰ Wir zitieren Schellings *Werke* (Bibliographie Nr 1.1) mit römischer Band- und arabischer Seitenzahl.

Kunst ausführt¹¹, so hat die Aussage im Transzendentalsystem den Charakter des Abschließenden und Fundierenden, aber auch den eines nicht weiter mehr zu Überbietenden. Kein Philosoph vor und nach Schelling – außer Adorno – hat der Kunst jenen Rang zugewiesen, in den Schelling sie erhebt. Die Kunst ist nicht irgendein Gegenstand der Philosophie, sondern ihr ebenbürtig, ja mehr: in ihrer einzigartigen Aussagemöglichkeit vermag sie gerade das, was die Philosophie selbst nicht vermag. Der gleiche Rang kommt ihr auch in der Philosophie Adornos zu, freilich unter anderen philosophischen Voraussetzungen.

Die »ursprüngliche Identität« von Subjekt und Objekt, von Freiheit und Notwendigkeit, von bewußter und bewußtloser Tätigkeit »im Subjektiven, im Bewußtsein selbst« (III, 349), aufzuzeigen, ist die Forderung, die Schelling in seiner Transzendentalphilosophie erhebt. In Auseinandersetzung mit Fichte entwirft er eine Entwicklungsgeschichte des Geistes als »fortgehende Geschichte des Selbstbewußtseins« (III, 331) unter der Frage, wie das »Ich« dazu kommt, sich eine Außenwelt (»Natur«) vorzustellen. In der Naturphilosophie, der Schelling ausdrücklich sein Transzendentalsystem »als ein notwendiges Genenstück« zuordnet (III, 332), zeigt er – ausgehend vom *Objektiven*, von der an sich selbst bewußtlosen Natur – wie diese »sich entwickelt bis zum sich begreifenden Ich«¹². Dieser objektive Entwicklungsprozeß vom Bewußtlosen zum Bewußten – der später in Schellings Akademierede erneut zur Geltung kommt – wird im Transzendentalsystem unter einem anderen Gesichtspunkt dargestellt. Auszugehen ist hier nach Schelling »vom

¹¹ Die Gedanken über die Kunst, die Schelling in den *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studium* (14. Vorlesung) vortrug, dienten ihm nach einer Mitteilung von Karl Schelling (V, 357) zugleich als Einleitung in die Vorlesung über *Philosophie der Kunst*.

¹² Walter Schulz in seiner Einleitung zu *F.W.J. Schelling: System des transzendentalen Idealismus*. Hrsg. von Ruth-Eva Schulz. Hamburg 1957. (Philosophische Bibliothek. 254.) XXIII.

Subjektiven als vom Ersten und Absoluten«, und es ist aufzuweisen, wie das Objektive (die Welt der Natur und die des Handelns) »aus ihm« entsteht (III, 342). Naturphilosophie und Transzentalphilosophie gehen also von derselben inneren Voraussetzung aus: das Bewußtlose und Bewußte sind ursprünglich identisch in dem einen Absoluten als dem Urgrund aller, in der Natur wie im Ich, wirkenden Tätigkeit. Diese Identität der beiden für das Ich stets getrennt erscheinenden Tätigkeiten sucht die Transzentalphilosophie aufzuweisen im Bewußtsein und für das Bewußtsein des empirischen wirklichen Ich, das in »einer Stufenfolge von Anschauungen ... bis zum Bewußtsein der höchsten Potenz sich erhebt« (III, 331).

Wie Schelling durch den Gang seiner Untersuchung zeigt, ist dieser Aufweis nur durch die Kunst möglich. »Das absolut Identische«, von dem die Philosophie ausgehen muß, das aber »schlechthin nichtobjektiv ist« (III, 624), gelangt in den *Produkten* des Genies, in dem sich die bewußte und die bewußtlose Tätigkeit vereinigen, zu einer *objektiven Anschauung*. Im Kunstwerk wird das Ich, sich in der »höchsten Potenz« anschauend, für sich selbst als bewußtes und bewußtloses faßbar. Was die Philosophie also nicht »äußerlich« darstellen, sondern *nur subjektiv* in der »inneren«, der »intellektuellen Anschauung« erfassen kann, wird *objektiv* in der ästhetischen, in der Kunst: »die ästhetische Anschauung ... ist die objektiv gewordene intellektuelle. Das Kunstwerk nur reflektiert mir, was sonst durch nichts reflektiert wird, jenes absolut Identische, was selbst im Ich sich schon getrennt hat; was ... sonst für jede Anschauung unzugänglich, [wird] durch das Wunder der Kunst aus ihren Produkten zurückgestrahlt.« (III, 625) Daher ist die Kunst das eigentliche Organon und Dokument der Philosophie, welches die Wahrheit ihrer höchsten Behauptung erweist und bezeugt: »Die Kunst 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.« (III, 628)

Mit der Philosophie der Kunst, in der die Transzentalphilosophie gipfelt, ist der »Schlußstein ihres ganzen Gewölbes« gesetzt (III, 349), der sich zugleich als ihre Basis erweist: die Philosophie wird an ihren »Anfangspunkt zurückgeführt« und das System vollendet (III, 628). Doch dient die Kunst nicht nur der Selbstvergewisserung der Philosophie, die zwar »das Höchste« erreichen kann, aber »bis zu diesem Punkt nur gleichsam ein Bruchstück des Menschen« bringt, sondern sie überbietet die Philosophie: »Die Kunst bringt *den ganzen Menschen*, wie er ist, ... zur Erkenntnis des Höchsten, und darauf beruht der ewige Unterschied und das Wunder der Kunst.« (III, 630) Vor solcher Einzigartigkeit der Kunst, die zentral den Menschen betrifft, tritt die Philosophie als Wissenschaft zurück. Und es ist kaum erstaunlich, daß Schelling – anders als Hegel, der später vom »Ende der Kunst« sprechen wird – das potentielle Ende der Philosophie ankündigt: »Wenn es nun aber die Kunst allein ist, welcher das, was der Philosoph nur subjektiv darzustellen vermag, mit allgemeiner Gültigkeit objektiv zu machen gelingen kann, so ist, um noch diesen Schluß daraus zu ziehen, zu erwarten, daß die Philosophie, so wie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren und genährt worden ist, und mit ihr alle diejenigen Wissenschaften, welche durch sie der Vollkommenheit entgegengeführt werden, nach ihrer Vervollkommnung als ebensoviel einzelne Ströme in den allgemeinen Ozean der Poesie zurückfließen, von welchem sie ausgegangen waren.« (III, 629) Das »Mittelglied der Rückkehr« sieht Schelling in der Mythologie, die, wie er in seinen Vorlesungen ausführen wird, »Quelle« und »Stoff« der Kunst ist. Gefordert wird »eine neue Mythologie«, die nicht Werk eines Einzelnen, sondern nur eines »Geschlechts« sein kann (ebd.). Mit diesem Postulat, das zurückweist auf das sogenannte *Älteste Systemprogramm*, steht Schelling ganz im Aufbruch der frühen Romantik.¹³

Wird durch den außerordentlichen Rang der Kunst eine

Festliche Tage, wie der heutige, der, mit dem Namen des Königes bezeichnet, durch ein erhabnes Losungswort alles einstimmig zu frohen Empfindungen aufruft, scheinen von selbst, da wo nur Wort und Rede sie feiern kann, auf Betrachtungen zu leiten, die,

5 an das Allgemeinste und Würdigste erinnernd, die Zuhörer in geistiger Teilnehmung ebenso verbinden, wie sie im vaterländischen Gefühle des Tages vereinigt sind. Denn was danken wir auch den Herrschern der Erde Höheres, als daß sie den ruhigen Genuss alles Trefflichen und Schönen uns verleihen und erhalten?

10 So daß wir ihrer Wohltaten nicht gedenken, noch das öffentliche Glück betrachten können, ohne unmittelbar auf das Allgemeinemenschliche geführt zu werden. Durch einmütigere Lust wäre ein solches Fest wohl kaum zu verherrlichen, als wenn an ihm ein wahrhaftes und großes Werk bildender Kunst

15 enthüllt und der Anschauung freigegeben würde; nicht minder vereinigend, angemessen zugleich diesem den Wissenschaften allein geweihten Ort schiene der Versuch, das Kunstwerk überhaupt, seinem Wesen nach zu enthüllen und vor dem geistigen Auge gleichsam entstehen zu lassen.

20 Wie viel ist seit langer Zeit über Kunst empfunden, gedacht, geurteilt worden! Wie könnte daher die Rede hoffen, in einer so würdigen Versammlung der erleuchtetsten Kenner und einsichtsvollsten Beurteiler dem Gegenstande neue Reize zu geben, verschmähte dieser nicht fremden Schmuck und dürfte nicht

25 vielmehr jene auf einen Teil der allgemeinen Gunst und Empfänglichkeit, deren sich dieser erfreut, | für sich Rechnung machen! Denn andere Gegenstände müssen durch Beredsamkeit gehoben, oder, wenn sie etwas Überschwengliches an sich haben, durch die Darstellung glaublich gemacht werden. Die

30 Kunst aber hat diesen Vorteil voraus, daß sie sichtbar gegeben

ist, und daß Zweifeln, die sonst gegen Behauptungen einer über das gemeine Maß erhabnen Vollkommenheit laut werden, die Ausführung begegnet, indem das, was in der Idee nicht begriffen worden wäre, in dieser Region als verkörpert vor die Augen tritt. Dann kommt der Rede auch diese Betrachtung zustatten, daß die vielen Lehren, die über diesen Gegenstand sich gebildet, doch noch immer viel zu wenig auf die Urquelle der Kunst zurückgegangen sind. Denn die meisten Künstler, ob sie gleich alle die Natur nachahmen sollen, erlangen doch selten einen Begriff, was das Wesen der Natur ist. Kenner aber und Denker finden, der größeren Unzugänglichkeit der Natur wegen, meistens bequemer, ihre Theorien mehr aus der Betrachtung der Seele als aus einer Wissenschaft der Natur herzuleiten. Solche Lehren sind aber gewöhnlich viel zu flach: sie sagen wohl im Allgemeinen manches Gute und Wahre über die Kunst, sind aber doch für den bildenden Künstler selbst unwirksam, für die Ausübung völlig unfruchtbart.

- Denn es soll die bildende Kunst, nach dem ältesten Ausdruck,
- * eine stumme Dichtkunst sein. Der Erfinder dieser Erklärung wollte damit ohne Zweifel dieses sagen: sie soll, gleich jener, geistige Gedanken, Begriffe, deren Ursprung die Seele ist, aber nicht durch die Sprache, sondern wie die schweigende Natur durch Gestalt, durch Form, durch sinnliche, von ihr unabhängige Werke ausdrücken. Die bildende Kunst steht also offenbar als ein tätiges Band zwischen der Seele und der Natur, und kann nur in der lebendigen Mitte zwischen beiden erfaßt werden. Ja, da sie das Verhältnis zu der Seele mit jeder andern Kunst und namentlich der Poesie gemein hat, so bleibt die, wodurch sie mit der Natur verbunden und eine dieser ähnliche hervorbringende Kraft sein soll, als die ihr allein eigentümliche zurück: nur auf
 - diese kann also auch eine Theorie sich beziehen, die für den Verstand befriedigend, für die Kunst selbst fördernd und ersprüßlich sein soll. |

Wir hoffen daher, indem wir die bildende Kunst im Verhältnis zu ihrem wahrhaften Vorbild und Urquell, der Natur, betrach-

5

10

15

20

25

30

35

ten, einiges noch nicht Erkannte zu ihrer Theorie beitragen zu können, einige genauere Bestimmungen oder Aufhellungen von Begriffen zu geben; vornehmlich aber den Zusammenhang des ganzen Gebäudes der Kunst in dem Licht einer höheren Notwendigkeit erscheinen zu lassen.

Aber hat denn die Wissenschaft dieses Verhältnis nicht von jeher erkannt? ist nicht sogar alle Theorie neuerer Zeit von dem bestimmten Grundsatz ausgegangen, daß die Kunst die Nachahmerin der Natur sein solle? Wohl war dem so: aber was sollte dieser weite allgemeine Grundsatz dem Künstler frommen bei der Vieldeutigkeit des Begriffs der Natur und da es von dieser fast so viele Vorstellungen als verschiedene Lebensweisen gibt. Ist sie doch dem einen nichts mehr als das tote Aggregat einer unbestimmbaren Menge von Gegenständen, oder der Raum, in den er sich die Dinge wie in ein Behältnis gestellt denkt; dem andern nur der Boden, von dem er seine Nahrung und Unterhalt zieht: dem begeisterten Forscher allein die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werktätig hervorbringt. Eine hohe Bedeutung hatte jener Grundsatz wohl, wenn er die Kunst dieser schaffenden Kraft nacheifern lehrte: aber in welchem Sinne er gemeint war, kann kaum zweifelhaft sein, wenn man den allgemeinen Zustand der Wissenschaft in der Zeit seiner ersten Entstehung kennt. Sonderbar genug, wenn eben die, welche alles Leben der Natur verleugnet, es in der Kunst zur Nachahmung aufstellten! Ihnen konnten die Worte des tiefesinnigen Mannes gelten: Eure lügnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fordert ihr, daß wir sie nachahmen? damit ihr das Vergnügen erneuern könnt, an den Schülern der Natur dieselbe Gewalttat auszuüben?¹ |

¹ Worte J. G. Hamanns in dem Kleeblatt hellenistischer Briefe II, * S. 189, gemildert nach dem Zusammenhang gegenwärtiger Rede, denn so lauten sie in des Mannes eignem Ausdruck: »Eure mordlügnerische Philosophie hat die Natur aus dem Wege geräumt, und warum fordert

Nicht bloß ein stummes, ein völlig totes Bild war ihnen die Natur, dem auch innerlich kein lebendiges Wort eingeboren war: ein hohles Gerüste von Formen, von dem ein ebenso hohles Bild auf die Leinwand übergetragen oder in Stein ausgehauen werden sollte. Dies war die rechte Lehre jener älteren roheren Völker, die, da sie in der Natur nichts Göttliches sahen, Götzen aus ihr hervorholten; indes den sinnbegabten Hellenen, welche überall die Spur lebendig wirkenden Wesens fühlten, aus der Natur wahrhafte Götter entstanden.

5

Und sollte denn der Schüler der Natur alles in ihr ohne Unterschied und von jedem jedes nachahmen? Nur schöne Gegenstände und auch von diesen nur das Schöne und Vollkommne soll er wiedergeben. So wurde der Grundsatz näher bestimmt, aber ebendamit behauptet: in der Natur sei das Vollkommne mit Unvollkommnem gemischt, das Schöne mit Unschönem. Wie sollte nun der, dem zu der Natur kein andres Verhältnis als das dienstbarer Nachahmung zukam, das eine von dem andern unterscheiden? Die Art der Nachahmer ist, daß sie die Fehler ihres Urbildes eher und leichter als seine Vorzüge sich aneignen, weil jene faßlichere Handhaben und Merkzeichen darbieten; und so sehen wir auch, daß von Nachahmern der Natur in diesem Sinn das Häßliche öfter und selbst mit mehr Liebe nachgeahmt worden ist als das Schöne. Wenn wir die Dinge nicht auf das Wesen in ihnen ansehen, sondern auf die leere, abgezogene Form, so sagen sie auch unserm Innern nichts; unser eignes Gemüt, unsern eignen Geist müssen wir daransetzen, daß sie uns antworten. Was ist aber die Vollkommenheit jedes Dings? Nichts anders denn das schaffende Leben in ihm,

15

20

25

30

ihr, daß wir selbige nachahmen sollen? Damit ihr das Vergnügen erneuern könnt, an den Schülern der Natur auch Mörder zu werden? « – Möchte derjenige, dem der Verfasser die erste genauere Bekanntschaft mit den Schriften jenes urkräftigen Geistes verdankt, *F. H. Jacobi*, die längst gehoffte Ausgabe der Werke Hamanns entweder noch selbst übernehmen, oder durch Sein Wort beschleunigen!

30

seine Kraft dazusein. Nie also wird dem, welchem die Natur überhaupt als Totes vorschwebt, jener tiefe dem chemischen ähnliche Prozeß gelingen, wodurch, wie im Feuer geläutert, das reine Gold der Schönheit und Wahrheit hervorgeht.

- 5 Nichts geändert in der Hauptansicht dieses Verhältnisses wurde | auch da, als man anfing, das Ungenügende jenes Grundsatzes allgemeiner zu empfinden. Nichts selbst durch die herrliche Stiftung neuer Lehre und Erkenntnis durch Johann Winckelmann. Zwar er setzte die Seele in der Kunst in ihre ganze *
- 10 Wirksamkeit wieder ein, und erhob sie von der unwürdigen Abhängigkeit in das Reich geistiger Freiheit. Lebhaft bewegt durch die Schönheit der Formen in den Bildungen des Altertums lehrte er, daß Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabner Natur samt dem Ausdruck geistiger Begriffe die 15 höchste Absicht der Kunst sei.

Untersuchen wir aber, in welchem Sinne von dem größten Teil jenes Übertreffen der Wirklichkeit durch die Kunst verstanden worden: so findet sich, daß auch mit dieser Lehre die Ansicht der Natur als bloßen Produkts, der Dinge als eines leblosen Vorhandenen fortbestand, und die Idee einer lebendigen, schaffenden o Natur dadurch keineswegs geweckt wurde. So konnten denn auch jene idealischen Formen durch keine positive Erkenntnis ihres Wesens belebt sein; und waren die der Wirklichkeit tot für den toten Betrachter, so waren es jene nicht minder; war von den 20 letzten keine selbsttätige Hervorbringung möglich, so auch nicht von den ersten. Der Gegenstand der Nachahmung wurde verändert, die Nachahmung blieb. An die Stelle der Natur traten die hohen Werke des Altertums, von denen die Schüler die äußere Form abzunehmen sich befleißigten, doch ohne den Geist, der sie 25 erfüllt. Jene sind aber ebenso unnahbar, ja sie sind unnahbarer als die Werke der Natur, sie lassen dich kälter noch als jene, wenn du nicht das geistige Auge hinzubringst, die Hülle zu durchdringen und die wirkende Kraft in ihnen zu empfinden.

Von der andern Seite erhielten zwar die Künstler seit dieser 30 Zeit einen gewissen idealischen Schwung und Vorstellungen

einer über die Materie erhabnen Schönheit, aber diese Vorstellungen waren wie schöne Worte, denen die Taten nicht entsprechen. Hatte früherer Kunstgebrauch Körper ohne Seele erzeugt, so lehrte diese Ansicht nur das Geheimnis der Seele, aber nicht das des Körpers. Die Theorie war, wie es zu geschehen pflegt, mit einem raschen Schritte auf die entgegengesetzte Seite hinübergetreten, aber die lebendige Mitte hatte sie noch nicht gefunden.

5

Wer kann sagen, daß Winckelmann die höchste Schönheit nicht erkannt? Aber sie erschien bei ihm nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist

10

- und aus der Seele fließt, auf der andern als die Schönheit der Formen. Welches tätig wirksame Band bindet nun aber beide zusammen, oder durch welche Kraft wird die Seele samt dem Leib, zumal und wie mit Einem Hauche, geschaffen? Liegt dieses nicht im Vermögen der Kunst, wie der Natur, so vermag sie 15 überhaupt nichts zu schaffen. Dieses lebendige Mittelglied bestimmte Winckelmann nicht; er lehrte nicht, wie die Formen von dem Begriff aus erzeugt werden können. So ging die Kunst zu jener Methode über, die wir die rückschreitende nennen möchten, weil sie von der Form zu dem Wesen strebt. Aber so wird das 20 Unbedingte nicht erreicht: durch bloße Steigerung des Bedingten wird es nicht gefunden. Darum zeigen solche Werke, die ihren Anfang von der Form genommen haben, bei aller Bildung von
- seitens der letzten als Merkmal ihres Ursprungs eine unausfüllbare Leere an eben der Stelle, wo wir das Vollendete, Wesentliche, Letzte erwarten. Das Wunder, wodurch das Bedingte zum Unbedingten gehoben, das Menschliche ein Göttliches werden sollte, bleibt aus; der magische Kreis ist gezogen, aber der Geist, der sich in ihm fassen sollte, erscheint nicht, unfolgsam dem Rufe dessen, der eine Schöpfung durch die bloße Form für möglich 25 hielt.

25

Ferne sei es von uns, hiemit den Geist des vollendeten Mannes selbst tadeln zu wollen, dessen ewige Lehre und Offenbarung des Schönen mehr die veranlassende als die bewirkende Ursache dieser Richtung der Kunst wurde! Heilig wie das Gedächtnis 30

35

allgemeiner Wohltäter bleibe uns sein Andenken! Er stand in erhabener Einsamkeit, wie ein Gebirg, durch seine ganze Zeit: kein antwortender Laut, keine Lebensregung, kein Pulsschlag im ganzen weiten Reiche der Wissenschaft, der seinem Streben 5 entgegenkam.² Als seine wahren Genossen kamen, da | eben

- ² Einzig ist Winckelmann in seinem Zeitalter durch die Objektivität nicht allein seines Stils, sondern seiner ganzen Betrachtungsweise. Es gibt eine | Geistesart, welche *über* die Dinge denken, eine andre, die sie an sich selbst, nach ihrer lautern Notwendigkeit erkennen will. Von dieser Art 10 gab Winckelmanns Geschichte der Kunst das erste Beispiel; später erst * zeigte sich dieser Geist auch in andern Wissenschaften, wenngleich mit großem Widerstreben der anders Gewöhnten. Gemächlicher ist die erste Art. – Meister kannte Winckelmanns eigentliches Zeitalter nur in dieser, man müßte denn den eben genannten *Hamann* ausnehmen wollen. Aber 15 15 ist dieser für sein Zeitalter zu rechnen, in welchem er unverstanden und ohne Wirkung blieb? *Lessing*, der einzige neben Winckelmann zu nennende Mann jener Zeit, ist dadurch groß, daß er in der gänzlichen Subjektivität derselben und obwohl er eben in dem Denken über die Dinge die höchste Meisterhaftigkeit entwickelte, doch nach der andern 20 Sinnesart wenn auch unbewußt sehnend sich geneigt hat, nicht allein in seiner Erkennung des Spinozismus, sondern in so mancher andern Anregung, hauptsächlich durch die Erziehung des Menschengeschlechtes. Für ein Vorurteil aber hat der Verfasser immer die Meinung ansehen müssen, als wäre Lessing mit Winckelmann ganz Eines und desselben 25 Sinnen und Meinens in Hinsicht der höchsten Absicht der Kunst. – Man höre folgende Fragmente Lessings: »Die eigentliche Bestimmung einer schönen Kunst kann nur dasjenige sein, was sie ohne Beihilfe einer andern hervorzubringen imstande ist. Dieses ist bei der Malerei die körperliche Schönheit. – Um körperliche Schönheiten von mehr als einer 30 Art zusammenbringen zu können, fiel man auf das Historienmalen. – Der Ausdruck, die Vorstellung der Historie war nicht die letzte Absicht des Malers. Die Historie war bloß ein Mittel, seine letzte Absicht, mannigfaltige Schönheit, zu erreichen. – Die neuen Maler machen offenbar das Mittel zur Absicht. Sie malen Historien, um Historien zu 35 malen, und bedenken nicht, daß sie dadurch ihre Kunst nur zu einer Hülfe anderer Künste und Wissenschaften machen, oder wenigstens sich ○

wurde der Treffliche dahingerafft. Und dennoch hat er so Großes gewirkt! Er gehört durch Sinn und Geist nicht seiner Zeit, sondern 5 entweder dem Altertum an, oder der Zeit, deren Schöpfer er wurde, der gegenwärtigen. Er gab durch seine Lehre die erste Grundlage jenem allgemeinen Gebäude der Erkenntnis und Wissenschaft des Altertums, das spätere Zeiten aufzuführen begonnen haben. Ihm zuerst ward der Gedanke, die Werke der Kunst nach der Weise und den Gesetzen ewiger Naturwerke zu betrachten, da vor und nach ihm alles andere Menschliche als Werk gesetzloser Willkür angesehen und demgemäß behandelt 10 wurde. Sein Geist war unter uns wie eine von sanften Himmels-

die Hülfe der andern Künste und Wissenschaften so unentbehrlich machen, daß ihre Kunst den Wert einer primitiven Kunst gänzlich dadurch verliert. – Der Ausdruck körperlicher Schönheit ist die Bestimmung der Malerei. – Die höchste körperliche Schönheit also ihre höchste 15 Bestimmung usw.» (Aus *Lessings Gedanken und Meinungen, zusammengestellt von Friedrich Schlegel*. T. I, S. 292.)

- * Wie sich der scharfscheidende Lessing den Begriff einer rein-körperlichen Schönheit denken und auf diesem bestehen konnte, begreift sich wohl; zur Not auch, wie er sich überreden konnte, daß nach Wegdenkung jenes Zwecks, der Darstellung mannigfaltiger körperlicher Schönheit, für die Historienmalerei kein anderer übrigbleibe als eben – *Vorstellung der Historie*. Wenn aber Winckelmanns Lehre, wie sie besonders in der Geschichte der Kunst 20 enthalten ist (die Monumenti inediti sind für Italiener geschrieben und haben nicht gleichen urkundlichen Wert wie die 25 erste), mit jenen Lessingischen Behauptungen in Einklang zu bringen steht; wenn es sich insbesondere als Meinung Winckelmanns erweisen läßt, daß Darstellung von Handlungen und Leidenschaften, kurz, die höchste Gattung in der Malerei nur erfunden worden, um eine Abwechslung körperlicher Schönheit in ihr zu zeigen, so bekennet der Verfasser, von Winckelmann nichts, überall nichts verstanden zu haben. Interessant wird immer die Vergleichung des Laokoon, als des Geistreichsten, was über Kunst in obigem Sinne gedacht worden, mit den Werken Winckelmanns in bezug auf äußern und innern Stil beider bleiben; die totale Verschiedenheit der beiden geistigen Behandlungsarten eines Gegenstandes muß dabei jedem 30 einleuchtend werden.

strichen herwehende Luft, die den Kunsthimmel der Vorzeit uns entwölkte und die Ursache ist, daß wir jetzt mit klarem Aug und durch keine Umnebelung verhindert die Sterne desselben erblicken. Wie hat er die Leere seiner Zeit empfunden! Ja, hätten wir

5 keinen andern Grund als sein ewiges Gefühl der Freundschaft und die unauslöschliche Sehnsucht ihres Genusses, so wäre diese Rechtfertigung genug für das Wort der Bekräftigung geistiger Liebe gegen den Vollendetem, den Mann klassischen Lebens und klassischen Wirkens. Und hat er außer jener noch eine andere

10 Sehnsucht empfunden, die ihm nicht gestillt wurde, so ist es die nach innigerer Erkenntnis der Natur. Er selbst äußert in den letzten Lebensjahren wiederholt vertrauten Freunden, seine letzten Betrachtungen würden von der Kunst auf die Natur gehen³; gleichsam vorempfindend den Mangel und daß ihm

15 fehlte, die höchste Schönheit, die er in Gott fand, auch in der Harmonie des Weltalls zu erblicken. |

Die Natur tritt uns überall zuerst in mehr oder weniger harter Form und Verschlossenheit entgegen. Sie ist wie die ernsthafte und stille Schönheit, die nicht durch schreiende Zeichen die

20 Aufmerksamkeit reizt, nicht das gemeine Auge anzieht. Wie können wir jene scheinbar harte Form geistig gleichsam schmelzen, daß die lautre Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenfließt, und aus beiden nur Ein Guß wird? Wir müssen über die Form hinausgehen, um sie selbst verständlich, lebendig

25 und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen. Betrachtet die schönsten Formen, was bleibt übrig, wenn ihr das wirkende Prinzip aus ihnen hinweggedacht habt? Nichts als lauter unwe sentliche Eigenschaften, dergleichen Ausdehnung und räumliches Verhältnis sind. Daß ein Teil der Materie neben und außer

30 dem andern ist, trägt dies irgend etwas zu seiner innern Wesenheit bei, oder trägt es vielmehr gar nichts bei? Offenbar das letzte. Nicht das Nebeneinandersein macht die Form, sondern die Art desselben: diese aber kann nur durch eine positive, dem

³ Man sehe z. B. die Daßdorfsche Briefsammlung. II. T., S. 235. |

ANMERKUNGEN DER HERAUSGEBERIN

4,19 stumme Dichtkunst] Diese Äußerung wird von Plutarch (*Moralia* 346 F) dem Dichter *Simonides* von Keos (ca. 556–468 v. Chr.) zugeschrieben. Vgl. auch Lessing in der Vorrede zum *Laokoon*: »Die blendende Antithese des griechischen Voltaire, daß die Malerei eine stumme Poesie und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führet, übersehen zu müssen glaubet.« (Vgl. Lessing: *Werke* (unten Anm. zu 10,17). Bd 6.

5,31 Johann Georg Hamann (1730–1788), »Magus aus dem Norden« genannt, wandte sich in Streitschriften gegen die Aufklärungsphilosophie. Seine »sibyllinischen« Aussagen blieben den Zeitgenossen meist unverständlich, während sie starken Einfluß auf die jüngere Generation, besonders auf Herder und den Sturm und Drang, ausübten. Großes Interesse fanden sie bei Goethe, der Hamanns Schriften sammelte und eine Herausgabe der Werke beabsichtigte. Ähnlich wie wenig später Hegel begriff Goethe Hamann und sein Werk als ein geschichtliches Phänomen: in *Dichtung und Wahrheit*, 12. Buch, deutete er ihn »als Propheten der Epoche, die er selbst heraufführte und vollendete«. Vgl. Karlfried Gründer: *Geschichte der Deutungen*. In: Johann Georg Hamanns Hauptschriften erklärt. Hrsg. von Fritz Blanke und Lothar Schreiner. Bd 1: *Die Hamann-Forschung*. Gütersloh 1956. Zitat: 21.

5,31 Das Hamann-Zitat stammt nicht, wie Schelling angibt, aus dem *Kleeblatt hellenistischer Briefe*, II, sondern aus der *Aesthetica in nuce*. Beide Schriften erschienen erstmals in: *Kreuzzüge des Philologen*. Königsberg 1762. Vgl. Hamann: *Sämtliche Werke*. Hrsg. von Josef Nadler. Bd 2. Wien 1950. 195–216; Zitat: 206. Vgl. dort auch Apparat 397f, 405, 408.

6,32 Friedrich Heinrich Jacobi (1743–1819), mit Goethe und Hamann befreundet, war wie letzterer ein Gegner des Aufklärungsdenkens und entwickelte eine Philosophie auf der Grundlage des Gefühls und des Glaubens. Seit 1807 Präsident der Akademie der Wissenschaften in München, trat er dort zu Schelling in näheren Kontakt. Gerade Schellings Rede aber wurde für Jacobi zum Anlaß einer heftigen Gegnerschaft, die auch zu einer literarischen Fehde führte; vgl. dazu unsere Einführung (Abschn. I).

6,33 Werke Hamanns] Jacobi spielte eine wichtige Rolle in den Auseinandersetzungen um die Ausgabe, an denen Herder (der 1805 starb), Müller (Herders Sekretär und späterer Herausgeber), Nicolovius (Sachwalter der Familie Hamanns) und Goethe beteiligt waren. (*Goethe in Dichtung und Wahrheit*, 12. Buch: »Ich gebe die Hoffnung nicht auf, eine Herausgabe der Hamannschen Werke entweder selbst zu besorgen oder wenigstens zu fördern.«) Nach dem Tode Jacobis und Müllers (1819) sammelte Roth, ein Freund Jacobis, mit Hilfe von Nicolovius alles, was von den Schriften Hamanns damals erreichbar war. Die lange erwartete Ausgabe der Werke erschien: *Hamanns Schriften*. Hrsg. von Friedrich Roth. Bd 1–7. Berlin 1821–1825. Als Zusatzband in 2 Teilen folgte später, hrsg. von G. A. Wiener, Band 8, Berlin 1842–1843. In dieser Gestalt lag Hamanns Werk bis zur kritischen Ausgabe von Nadler vor. Vgl. *Gründer*, 14–17 (oben Anm. zu 5,31): »Zur Editionsgeschichte«. Eine bedeutende Würdigung fand die Rothische Ausgabe durch Hegel, der sie 1828 in den *Jahrbüchern für wissenschaftliche Kritik* besprach. Vgl. G. W. F. Hegel: *Berliner Schriften 1818–1831*. Hrsg. von Johannes Hoffmeister. Hamburg 1956. (Philosophische Bibliothek. 240.) 221–294. Hegels Rezension, von Goethe besonders gelobt, stellt die »erste wissenschaftliche Monographie über Hamann« dar (Gründer, 21).

7,9 Johann Joachim Winckelmann (1717–1768, Tod durch Mord) lebte, nach anfänglicher Tätigkeit als Hauslehrer und Bibliothekar in Preußen und Sachsen, seit 1755 in Rom, wo er sich dem Studium des Altertums widmete. Dort verfaßte er seine kunsttheoretischen Schriften, mit Ausnahme seiner programmatischen Frühschrift: *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* (zuerst 1755 ohne Verfassernamen erschienen), 2. vermehrte Aufl. Dresden 1756. Sein Epoche machendes Hauptwerk ist die *Geschichte der Kunst des Altertums*. Dresden 1764. Faksimileudruck: Baden-Baden, Strasbourg 1966. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Bd 343.) Winckelmanns ästhetische Anschauungen übten starken Einfluß auf die Kunstauffassung der deutschen Klassik und Romantik aus. Er gilt als Begründer der Kunstgeschichte und der archäologischen Wissenschaft.

9,10 Gemeint ist Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums*. Winckelmann betont in seiner Vorrede (IXf), daß er Geschichte nicht verstehe als eine »bloße Erzählung der Zeitfolge und der Veränderungen in derselben«, sondern daß das »Wesen der Kunst« der »vornehmste Endzweck« seines »Lehrgebäudes« sei. Kritisch merkt er an, daß in den zu seiner Zeit vorliegenden Schriften unter »dem Namen einer Geschichte der Kunst« fast kein Schreiber in »das Wesen und zu dem Innern der Kunst führet«. (Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Kleine Schriften*.

Hrsg. von Walther Rehm. Berlin 1968. 235 f; ferner auch die instruktive Einleitung von Sichtermann. VI–XXXV.) Herder sagt zu diesem Buch, es sei mehr »eine historische Metaphysik des Schönen« als »eigentliche Geschichte«. Johann Gottfried Herder: *Werke*. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd 3. Berlin 1878. Nachdruck Hildesheim 1967. Zitat: 10.

9,21 seiner Erkennung des Spinozismus] Das Verhältnis von Gott-hold Ephraim Lessing (1729–1781) zur Lehre des Spinoza wurde bekannt durch Friedrich Heinrich Jacobi: *Über die Lehre des Spinoza in Briefen an Herrn Moses Mendelssohn*. Breslau 1785. Neue vermehrte Ausg. Breslau 1789. Wiederabdruck in: Jacobi: *Werke*. Hrsg. von Friedrich Roth und Friedrich Köppen. Bd 4, Abt. 1 u. 2. Leipzig 1819. Nachdruck der *Werke* Darmstadt 1968. Nach Jacobi war Lessing »Spinozist«. In seiner Darstellung von Lessings Spinozismus bezieht sich Jacobi auf Gespräche, die er 1780, ein Jahr vor Lessings Tod, bei seinem Besuch in Wolfenbüttel mit ihm führte und die er weitgehend in Form der Rede und Gegenrede präsentierte. Jacobis Auffassung wurde von Mendelssohn, der ihn indirekt zu der Darstellung veranlaßt hatte, nicht geteilt und in einer Veröffentlichung (1786) angegriffen. Jacobi verteidigte seinen Standpunkt in der Schrift *Wider Mendelssohns Beschuldigungen, betreffend die Briefe über Lessing und Spinoza*. Berlin 1786. Vgl. *Werke*. Bd 4, Abt. 2; dort unter dem Titel: *Wider Mendelssohns Beschuldigungen in dessen Schreiben an die Freunde Lessings*.

9,22 *Die Erziehung des Menschengeschlechts* erschien 1780. Friedrich Schlegel nennt die Schrift »ein unsterbliches Werk«. Es zeige Lessing als einen »Verfechter und Verkünder der wahren Religion«, in der Spinoza »zur reinsten Religion erhoben« worden sei. In Schlegels Deutung wird die strittige Frage, ob Lessing ein »rechthäugiger Theist« oder ein »Spinozist« gewesen sei, irrelevant: Lessing erhebe sich von der ersten Stufe seiner Philosophie, dem Pantheismus, zu der Verkündigung »eines neuen Evangeliums«, wobei er »dem Christentum eine Dauer prophezeite, nicht nach Jahrhunderten, sondern nach Jahrtausenden«. Friedrich Schlegel: *Lessings Gedanken und Meinungen aus den Schriften gesammelt*. T. 1–3. Leipzig 1804. Neue unveränderte Ausgabe Leipzig 1810 unter dem Titel: *Lessings Geist aus seinen Schriften, oder dessen Gedanken und Meinungen zusammengestellt und erläutert*. Vgl. T. 3, 3–22: »Vom Charakter des Protestantenten«. Wiederabdruck in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd 3. Hrsg. von Ernst Behler. 85–94.

10,17 Die von Schelling zitierten Stellen finden sich ohne Quellen-nachweis unter: *Antiquarische Versuche* in Teil 1 (292 f) der Lessingausgabe von Schlegel. Statt: »Sie malen Historie, um Historie zu malen«, wie bei Lessing, schreibt Schelling: »Sie malen Historien, um Historien zu malen«. Die Stelle stammt aus den für eine Fortsetzung des *Laokoon* gedachten Materialien aus Lessings Nachlaß. Lessing hatte nur einen

ersten Teil des Werkes publiziert: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*. Mit einigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte. T. 1. Berlin 1766. Eine 2. Aufl. erschien erst nach Lessings Tod, Berlin 1788, besorgt von Karl Gotthelf Lessing, der eine kleine Auswahl aus dem handschriftlichen Nachlaß beifügte. In der historisch-kritischen Ausgabe von *Lachmann-Muncker*, die die vollständigen Materialien in chronologischer Anordnung bringt (vgl. dort Bd 14. 333–440), finden sich die zitierten Sätze in Abschnitt 20. Dem folgt: *Lessing: Werke*. Hrsg. von Herbert E. Göpfert. Bd 6: Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften. München 1974. Zitat: 635 f.

10,24 Giovanni Winckelmann: *Monumenti antichi inediti*, spiegati ed illustrati. Bd 1–2. Roma 1767. Faksimileneudruck Baden-Baden, Strasbourg 1967. (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Bd 345–346.) Gegen Ende der Vorrede zu seiner *Geschichte der Kunst des Altertums* kündigt Winckelmann die *Monumenti* an als »eine Erläuterung niemals bekannt gemachter Denkmale des Altertums von aller Art, sonderlich erhobener Arbeiten in Marmor, unter welchen sehr viele schwer zu erklären waren, andere sind von erfahrenen Altertumsverständigen teils für unauflösliche Rätsel angegeben, teils völlig irrig erklärt worden. Durch diese Denkmale wird das Reich der Kunst mehr, als vorher geschehen, erweitert; es erscheinen in denselben ganz unbekannte Begriffe und Bilder, die sich zum Teil auch in den Nachrichten der Alten verloren haben...« (*Kleine Schriften*. 246). Goethe sieht in den *Monumenti* – anders als Schelling – ein »Vermächtnis«, das »auf alle Zeiten übergehen wird«. Er glaubt, Winckelmann habe die Absicht gehabt, mit diesem Werk die *Geschichte der Kunst* »stillschweigend zu verbessern, zu reinigen, zusammenzudrängen und vielleicht sogar teilweise aufzuheben«; Winckelmann sei sich »früherer Mißgriffe« bewußt gewesen. Vgl. *Goethe: Winckelmann*. In: *Schriften zur Kunst I*. 261. (Wir zitieren nach *Goethe: Gesamtausgabe der Werke und Schriften*. Hrsg. von Wolfgang von Löhneysen. Bd 16 u. 17. Stuttgart: Cotta 1961–1962.)

10,32-36 Wie der Titel bereits anzeigen, geht es Lessing im *Laokoon* um die Bestimmung der Grenzen von Malerei und Poesie. In dieser Absicht wendet er sich kritisch gegen den die Dichtung und Malerei seiner Zeit bestimmenden kunsttheoretischen Topos »ut pictura poesis« (der in seinem Wortlaut auf Horaz zurückgeht). Diese Intention teilte Lessing mit der seines Freundes Mendelssohn. Winckelmann hingegen suchte das Wesen der Kunst überhaupt zu bestimmen, wobei er sich auf die konkrete sinnliche Anschauung der Gegenstände bezog, die Lessing fehlte. Lessing setzt bei Winckelmanns zentralem Gedanken von der »edlen Einfalt und stillen Größe« an, der bereits in dessen Frühschrift *Gedanken über die Nachahmung...* formuliert ist und der seine Deutung der Laokoontatze bestimmt. (Daß dieser Gedanke übrigens kein

»Originalgedanke« von Winckelmann ist, zeigt W. Rehm; vgl. *Kleine Schriften*. 342.) Ferner bezieht sich Lessing auf die gerade erschienene *Geschichte der Kunst* und moniert u. a. Winckelmanns Bestimmung des Alters der Statue. Sein Haupteinwand richtet sich gegen die Ansicht Winckelmanns, daß »edle Einfalt und stille Größe« der bestimmende Grund sei, welcher die Gestaltung des Schmerzes in »Stellung und Ausdruck« der Laokoonstatue zur Folge habe; aus diesem Grund leite Winckelmann die allgemeine Regel der Schönheit ab. Demgegenüber macht Lessing geltend, daß – im Unterschied zur Dichtung, die durchaus auch das Schreien als Ausdruck des Schmerzes gestalte – in der bildenden Kunst die Schönheit das bestimmende Gesetz sei: »Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit, unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ... Schreien in Seufzen mildern; nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt.« (Werke. Bd 6. 23.) Der Streit um den Laokoon blieb nicht auf Winckelmann und Lessing beschränkt. Gegen die Auffassung beider wendet sich Hirt (s. unten Anm. zu 16,27), was wiederum Goethes Widerspruch hervorrief, der seinerseits eine Deutung der Plastik gibt (vgl. Goethe: *Schriften zur Kunst II*. 22–35).

11,34 Briefsammlung] *Winckelmanns Briefe an seine Freunde*. Mit einigen Zusätzen und literarischen Anmerkungen hrsg. von Karl Wilhelm Daßdorf. Teil 2. Dresden 1780. (Der 1. Band der Sammlung erschien 1777.) Die von Schelling gemeinte Äußerung Winckelmanns stammt aus einem Brief an Weiße vom 28. Dez. 1763. Sie lautet: »Ich habe seit der Zeit meine niedrige Hütte aufgeschlagen, wo man mir wohl will, um in diesem Lande der Menschlichkeit meine Jahre ferne vom Kriegsgeschrei und in Ruhe zu genießen, und meine letzten Betrachtungen werden von der Kunst auf die Natur gehen.« Vgl. Johann Joachim Winckelmann: *Briefe*. In Verbindung mit Hans Diepolder hrsg. von Walther Rehm. Bd 2: 1759–1763. Berlin 1954. 366 f (Brief Nr 619). Im Kommentar (518) weist der Hrsg. hin auf eine vergleichbare Stelle in Brief Nr 652 an Francke vom 7. April 1764: »Ich fange itzo an, die Physik zu studieren, und werde mir nach und nach die besten Werke anschaffen...« Rehm merkt an, die von Winckelmann geäußerten Interessen (Natur, Physik) seien schon in früheren Jahren vorbereitet (1748–1754) »durch die umfassenden Auszüge aus Werken über die Naturgeschichte, enthalten im Pariser Nachlaß«.

14,16 Idealisieren der Natur] Anton Raphael Mengs (siehe unten Anm. zu 39,29) betont in seiner 1762 zunächst anonym erschienenen und dann von J. C. Füeßli herausgegebenen Schrift: *Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei* (Zürich 1765), daß die

AUS ZEITGENÖSSISCHEN BRIEFEN

Im folgenden sind briefliche Äußerungen aus den Jahren 1807 und 1808 zusammengestellt, die auf Schellings Rede – ihren Inhalt, ihre Intention und ihre Wirkung – eingehen. Der zusammenfassende Quellen nachweis findet sich am Schluß.

1. *Schelling an seinen Vater*

11.10.1807

Ich werde nämlich morgen die jährliche akademische Rede zur Feier des Namensfestes unsres geliebten Königs halten, und da ich die Aufforderung dazu sehr spät erhielt, zugleich aber nichts Gemeines leisten wollte, so nahm mir die Ausarbeitung und Besorgung derselben zum Druck seit 14 Tagen fast alle Zeit hinweg. Ich werde Ihnen in den nächsten Tagen mehrere Exemplare derselben zuzusenden das Vergnügen haben. Es wird diese Rede vielleicht nicht ohne Einfluß auf mein nächstes Glück sein. Die Minister und der vor wenigen Wochen zurückgekommene Kronprinz werden Zuhörer sein. Es ist mir eingefallen, ob ich nicht auch Sr. Majestät dem Könige von Würtemberg ein Exemplar derselben zu überschicken wagen dürfte?¹

2. *Caroline an Luise Gotter*

12.10.1807²

Schelling hat mit einer Würde, Männlichkeit und Begeisterung geredet, daß Freund und Feind hingerissen war, und nur Eine Stimme darüber gewesen ist, vom Kronprinzen und den Mini-

¹ Schelling schickte die Rede mit einem Schreiben vom 28.10.1807 an König Friedrich I. von Württemberg (vgl. Fuhrmans. Bd 1. 387 f.).

² Fuhrmans vermutet (mit Rücksicht auf den Inhalt), daß der Brief erst vom November oder Dezember sei (vgl. Bd 3. 462).

stern an, die gegenwärtig waren, bis zu den Geringsten. Es ist mehrere Wochen nachher bei Hof und in der Stadt von nichts die Rede gewesen als von Schellings Rede. Auch als den einzigen erkennt man ihn an, der würdig gesprochen dem Inhalt und der Form nach. ... Jakobi, der für Schelling überhaupt Achtung, selbst Zuneigung hat, aber freilich weder im Charakter noch in der Philosophie mit ihm übereinstimmt, sagte, seine Bewunderung sei gegen das Ende bis zur Bestürzung gestiegen, und in der Tat sah man ihm das auch etwas an.

3. Schelling an J. F. Cotta

18. 10. 1807

In der letzten Zeit war ich mit einer Arbeit beschäftigt, deren Resultat ich Ihnen hier mitschicke. Ich hätte sehr gewünscht, diese Rede Ihnen in Verlag zu geben; allein die Zeit war zu kurz, noch erst Ihre Einwilligung, daß sie hier gedruckt würde, einzuholen und letzteres war doch notwendig.

Ich wünschte eine günstige Anzeige³ dieser Rede im Morgenblatt, wobei vielleicht die von mir angestrichene Stelle von p. 50 bis 55 unter dem Titel: *Charakteristik der 4 Maler* zur Probe mitgeteilt werden könnte.

Sollte der Korrespondent des Morgenblatts nichts von der Feierlichkeit gemeldet haben, so könnte historisch dabei bemerk't werden, daß die Rede am 12ten dieses [Monats] Abends vor wenigstens 500 Menschen gesprochen worden, (worunter auch unser kunstliebender Kronprinz) und daß sie nicht nur Zufriedenheit sondern wirklich Enthusiasmus erregt hat. Es ist mir dieser Erfolg meines ersten öffentlichen Auftretens in München nicht gleichgültig, und wichtig für meine nächste Bestimmung. Darum wünsche ich auch im Ausland einige Aufmerk-

³ Die Anzeige erschien in dem von Schelling gewünschten Sinn (in: Morgenblatt. Nr 261, 31. 10. 1807. 1041 f) unter dem Titel: Stellen aus Schellings Rede: »Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur«.

samkeit auf die Rede erregt zu sehen, und hoffe, daß Sie mir das Obige zu gut halten.

4. Schelling an Goethe

17.10.1807

Mit beiliegender Kleiner Arbeit erscheine ich einmal wieder vor Ihnen, teurer Gönner, und wage, Sie um ein mildväterliches und belehrendes Urteil anzusprechen. Nach so vielem Herrlichen, womit durch Sie die Wissenschaft geschmückt worden, wünschte ich der Kunst reifere Früchte der Wissenschaft zur Huldigung darbringen zu dürfen. Doch ganz werden Sie die Gabe nicht verschmähen; denn wie viel ich Ihrem Unterricht und der von Ihnen ausgegangenen Lehre verdanke liegt am Tage. Auch die Absicht auf das Rechte und Tüchtige werden Sie nicht verkennen, sollte die Rede auch nicht überall den rechten Weg dazu getroffen haben.

Mein Absehen war mehr auf die Freunde und Kenner der Kunst, als auf Liebhaber der Weisheit gerichtet, welchen die im Leben der Natur gesuchte Grundlage der Kunst nicht zusagt, und welche darum nur das Letzte der Rede billigen, den Anfang nicht zu schätzen wissen. Darum wünschte ich auch von Künstlern oder Kennern am ehesten ein Urteil zu vernehmen; ja wäre es möglich, daß die Weimarschen Kunstreunde ein wahres Wort darüber in der Jenaschen L. Z. sagten, so wäre mein höchster Wunsch erfüllt. Der Erfolg, den die Rede hier gehabt hat, könnte, von einem gewichtigen Spruch des Auslandes unterstützt meiner hiesigen Lage eine glückliche Wendung geben. Ich wünsche einen Wirkungskreis an der hier zunächst zu eröffnenden Akademie der bildenden Künste, wobei ich mehr durch Umgang und Gegenwart als förmliche Lehre einen guten Einfluß haben zu können mit einiger Zuverlässigkeit voraussehe – hieran würde sich die Erfüllung eines alten Wunsches schließen, des der Reise nach den Schätzen der Kunst in Italien und Frankreich. Nach dieser Region, der Kunst, trachte ich meine öffentliche Tätigkeit hinzurichten, fortbauend auf den früher

gelegten Grund von Kenntnis des Altertums. Diesem wendet sich mein Geist und Herz immer eifriger zu, nachdem ich den Lehrstand verlassen, um vom fragmentarischen Wesen erlöst höhere Form auch für mein Innerstes und Bestes zu gewinnen, dem ich bisher so wenig Genüge tun konnte. Ich habe außerdem gelernt, daß der Philosoph einer exoterischen Basis bedarf, um wirksam zugleich und ruhig zu werden, und glaube jene mir schaffen zu können, ohne das eigentlich Esoterische zu vernachlässigen; muß es gleich zurücktreten, um später erst in höherer Gestalt wiederzukommen. ...

Für den würdigen Herrn Hofrat Meyer, dessen Werken ich soviel Vergnügen und Belehrung verdanke, lege ich ebenfalls ein Exemplar bei; so wie für die Jen. Allg. L. Z.

5. Goethe an Eichstätt

27.10.1807

Ew. Wohlgeborenen erhalten hierbei eine Schellingsche Rede. Da man Gutes genug davon sagen kann, so gedenke ich nächstens eine Anzeige davon zu überschicken, nur wünschte ich, daß eine von Jacobi's Eröffnungsrede⁴ voranginge. Ich will die meinige vorbereiten, doch nichts eher absenden, als bis ich jene gelesen habe.

6. Goethe an Eichstädt

31.10.1807

Zu einer Rezension der Jacobischen Rede möchte ich mich nicht gern engagieren; doch will ich sie in diesen Tagen nochmals durchlesen, und meine nähere Entschließung melden. Meine Überzeugung trifft nicht so völlig mit ihr als mit der Schelling-schen zusammen.

⁴ Es handelt sich um Jacobis Rede *Über gelehrte Gesellschaften, ihren Geist und Zweck*, die anlässlich der Eröffnung der neu konstituierten Akademie der Wissenschaften am 27.7.1807 gehalten wurde.