

Philosophische Bibliothek

F. D. E. Schleiermacher
Ästhetik (1832/33)
Über den Begriff der Kunst
(1831–33)

Meiner



FRIEDRICH DANIEL ERNST SCHLEIERMACHER

Ästhetik
(1832/33)

Über den Begriff der Kunst
(1831–33)

Mit einer Einleitung, Bibliographie und Registern
herausgegeben von

HOLDEN KELM

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

PHILOSOPHISCHE BIBLIOTHEK BAND 696

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 978-3-7873-3137-6

ISBN eBook: 978-3-7873-3138-3

Gedruckt mit Unterstützung der
Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

www.meiner.de

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2018. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Tanovski Publ. Serv., Leipzig. Druck: Strauss, Mörlenbach. Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

Einleitung. <i>Von Holden Kelm</i>	vii
I. <i>Entstehung, Systematik und Rezeption von Schleiermachers Ästhetik</i>	vii
1. Zur Entstehung der Ästhetik	vii
2. Systematik und Kontext der Ästhetik	xxiii
Zur Ästhetik 1819	xxiv
Zur Ästhetik 1832/33	xxv
Klassische deutsche Philosophie	xxvii
Kunst und Natur	xxxii
Kunst, Ethik und Religion	xxxvii
Zur Theorie der einzelnen Künste	xliv
Antike-Rezeption, Weimarer Klassik und Frühromantik	lvi
3. Editions- und Rezeptionsgeschichte	lx
II. <i>Zur vorliegenden Ausgabe</i>	lxvi
1. Die Vorlesung 1832/33 in der Nachschrift von Alexander Schweizer	lxvi
2. Die Akademieabhandlungen 1831–33	lxviii
3. Editorische Anmerkung	lxix
Auswahlbibliographie	lxxii
1. Werke und Briefe Schleiermachers	lxxii
2. Ausgaben der Ästhetik und der Akademiereden über den Begriff der Kunst Schleiermachers	lxxii
3. Forschungsliteratur	lxxiii
Kürzel und Siglen	lxxvi

F. D. E. Schleiermacher

ÄSTHETIK (1832/33)

Nachschrift von Alexander Schweizer

<i>Geschichtliche Einleitung</i>	3
1. Teil. Allgemeiner spekulativer	32
2. Theorie der einzelnen Künste	185
I. Von den ihrer Natur nach ursprünglich begleitenden Künsten, i. e. Mimik und Musik	185
1. Von der Mimik	187
Einzelne Zweige der Mimik	199
a. Orchestik	199
b. Die eigentliche Mimik	211
c. Pantomime	228
Allgemeine Betrachtungen über die Mimik	229
2. Die Musik	238
II. Die bildenden Künste	280
1. Die Architectur	284
2. Die schöne Gartenkunst	311
3. Malerei	320
Umfang der Mahlerei	331
4. Die Sculptur	368
III. Die Poesie	403
 ÜBER DEN BEGRIFF DER KUNST (1831-33)	
Umfang des Begriffs der Kunst	449
1.	449
2.	466
3.	484
Anmerkungen des Herausgebers	489
Namenregister	560

EINLEITUNG

I. *Entstehung, Systematik und Rezeption von Schleiermachers Ästhetik*

1. Zur Entstehung der Ästhetik

Über die Vorlesungspraxis von Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768–1834) berichtet Karl Gutzkow, der ein gelegentlicher Hörer seiner Vorlesungen in Berlin war, in seinen Lebenserinnerungen: »Schleiermacher war berühmt als Redner. Er trat schnell in sein gewöhnlich von achtzig bis neunzig Zuhörern besetztes Auditorium, erklomm seinen Katheder, stützte sein Haupt in die linke Hand und sprach ohne Buch, ohne Heft, frei vor sich, ohne zu stocken. [...] Mir ist es geradezu ein Wunder, wie es so treue Seelen hat geben können [...], die Schleiermachers Vorlesungen vollständig haben nachschreiben und herausgeben können. Eine volle Strömung Wassers, die aus einem Brunnen fließt, vermag ich aufzufangen, aber eine aufspritzende Fontäne, die sich wieder niederlässt in Millionen Tropfen, wer sollte die aufzufangen nicht verzweifeln –! Die Methode Schleiermachers war eine dialektische. Er hielt gleichsam mit sich selbst platonische Dialoge.«¹ Diese Aussage zeugt in anschaulicher Weise von Schleiermachers Vorlesungspraxis, die er sich in seiner Zeit als Universitätsdozent an der Berliner Universität angeeignet hatte. Er sprach allerdings nicht immer gänzlich frei, sondern benutzte meistens einige Notizen, von denen ausgehend er seinen mündlichen Vortrag gestaltete. Auch lässt die Aussage Gutzkows die Mühe erahnen, die die Anfertigung einer wortgetreuen und vollständigen Mit- bzw. Nachschrift einer Vorlesung Schleiermachers

¹ Karl Gutzkow, *Unter dem schwarzen Bären. Erlebtes 1811–1848*, Berlin 1971, S. 240 f.

erfordert haben mag. Angesichts der Überlieferungssituation kommt diesen Nachschriften oftmals nicht nur der Stellenwert eines historischen Dokuments zu, sondern auch der einer Ergänzung, Klärung oder Ausführung des von Schleiermacher eigenhändig Verfassten.

Schleiermacher hielt in den Jahren 1819, 1825 und 1832/33 an der Berliner Universität Vorlesungen über die Ästhetik. Zudem verfasste er drei Abhandlungen »Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben« (1831–33), die zum Vortrag an der Preußischen Akademie der Wissenschaften bestimmt waren.² Die Ästhetik ist damit, nach der Psychologie (1818) und der Pädagogik (1813), die letzte philosophische Disziplin, für die Schleiermacher einen eigenen Vorlesungszyklus ausgearbeitet hat. Dabei setzte er sich bereits in seinen Jugendjahren mit ästhetischen Problemen auseinander, war Mitinitiator der Berliner Frühromantik, formulierte in den Reden *Über die Religion* (1799) ein Konzept der Kunstreligion, das bis in die Gegenwart diskutiert wird, und entwickelte in seinen Ästhetik-Vorlesungen einen produktionsästhetischen Ansatz, der in der Konstellation der klassischen deutschen Philosophie eine eigenständige Position darstellt.

Im Rahmen seiner Ästhetik-Vorlesungen reflektiert Schleiermacher weniger auf avantgardistische Strömungen der Kunst, vielmehr bringt er seine tiefgehenden Kenntnisse der antiken, der christlichen und der europäischen Kunst des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts zur Geltung. Seine Ästhetik teilt die historisierende Tendenz zeitgenössischer Kunstphilosophien, wie der von Hegel, in der das Kunstwerk und die künstlerische Praxis in geschichtlicher Entwicklung gedacht werden. Schleiermachers Kunstkennerschaft wurde nicht zuletzt befördert durch eigene künstlerische Avancen und Interessen: Gelegentlich verfasste er Gedichte, sang regelmäßig im Chor der Sing-Akademie zu Berlin

² Vgl. F. D. E. Schleiermacher, »Über den Umfang des Begriffs der Kunst«, in: Friedrich Schleiermacher, *Schriften*, hg. v. Andreas Arndt, Frankfurt am Main, 1996, S. 803–845.

und nahm das kulturelle Leben seiner Wahlheimatstadt, zu dem er als Dozent der Theologie und Philosophie sowie als evangelischer Prediger zunehmend selbst gehörte, mit großem Interesse wahr.³ Aus seinen Ästhetik-Vorlesungen von 1832/33 geht etwa hervor, dass er die Kunstausstellung der Preußischen Akademie der Künste des Jahres 1832 besichtigt hat und die Errichtung des von Karl Friedrich Schinkel entworfenen klassizistischen Alten Museums ebenso verfolgte wie die Aufstellung der gusseisernen Skulpturen auf dessen Dach: die pferdebändigenden Dioskuren, die Christian Friedrich Tieck nach Plänen Schinkels angefertigt hatte.⁴ Sein tiefgehendes Interesse für Literatur und Poesie ist darüber hinaus für seine gesamte intellektuelle Laufbahn bezeugt, nicht zuletzt in seinen Tageskalendern.⁵

Das Bestechende und in der Forschung noch nicht genügend Reflektierte der Ästhetik Schleiermachers liegt jedoch weniger in ihrer kunsthistorischen Dimension als in ihrem Fokus auf die genuine Tätigkeit des künstlerischen Subjekts im Ausgang von der begeisterten Stimmung und deren organischer Darstellung. Die Kunsttätigkeit wird in ihrer psychologischen Dynamik aufgrund ihrer epistemologischen Bedeutung und ihrer ethischen Wirklichkeit untersucht.⁶ Indem Schleiermacher das Kunstwerk als ein »Organischwerden der Stimmung« (Ästhetik 1819), als

³ Vgl. Kurt Nowak, *Schleiermacher. Leben, Werk und Wirkung*, Göttingen 2002, S. 80. Hermann Patsch, *Alle Menschen sind Künstler: Friedrich Schleiermachers poetische Versuche*, Berlin / New York, 1986.

⁴ Vgl. in dieser Ausgabe S. 398.

⁵ Vgl. Wolfgang Virmond, »Schleiermachers Lektüre nach Auskunft seiner Tagebücher«, in: Günter Meckenstock (Hg.), *Schleiermacher und die wissenschaftliche Kultur des Christentums*, Berlin / New York 1991, S. 71–99. Vgl. die digitale Edition der Tageskalender auf der Webseite des Akademien-Vorhabens »Schleiermacher in Berlin 1808–1834. Briefwechsel, Tageskalender, Vorlesungen« (<http://schleiermacher-in-berlin.bbaw.de>), zuletzt aufgerufen am 31.03.17).

⁶ Zu den insgesamt wenigen Forschungsarbeiten zu Schleiermachers Ästhetik, die auch diese drei Perspektiven herausarbeiten, gehören: Thomas Lehnerer, *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, Stuttgart 1987. Gunter Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen 1981. Ru-

»freie Produktivität« des (unmittelbaren) Selbstbewusstseins (Ästhetik 1832/33) und schließlich als »Selbstmanifestation« des Künstlers (Akademieabhandlung 1833) darlegt, wird die durchgehende produktionsästhetische Dimension seiner Konzeption bereits sichtbar, womit sie sich sowohl von formalästhetischen als auch von gehaltsästhetischen Ansätzen absetzt.⁷ Die ethische Relevanz der Kunst wird von Schleiermacher in Rücksicht auf die Gefühlsbildung des Einzelnen bei der Kunstrezeption und in Bezug auf die kulturelle und geschichtliche Wirklichkeit der Kunstproduktion zur Geltung gebracht.

Auch in Hinsicht auf Schleiermachers philosophische und theologische Systematik ist seine Ästhetik von besonderem Interesse, insofern das Gefühl in seiner philosophischen Ethik nicht nur als unübertragbar gilt, sondern auch als eigentliche Sphäre der Religion, die das Verhältnis des Einzelnen zum Absoluten beinhaltet, das in seinem theologischen Hauptwerk, *Der christliche Glaube* (1821–22), zu der Formel einer »schlechthinnigen Abhängigkeit« verdichtet wird.⁸ Wenn das Gefühl und mit ihm die Religiosität der wesentliche Bestandteil einer Stimmung ist, deren organischer Ausdruck das Kunstwerk ist, dann ist die Religiosität auch das grundlegende Element der künstlerischen Praxis als freier Produktivität. Demnach manifestiert sich mit der Stimmung bzw. dem Selbst des Künstlers im Kunstwerk auch etwas

dolf Odebrecht, *Schleiermachers System der Ästhetik. Grundlegung und problemgeschichtliche Sendung*, Berlin 1932.

⁷ Vgl. exemplarisch in der Ästhetik 1819 (ÄOd, S. 54): »[D]aß die Kunst nicht allein auf die Stimmung zurückgeht, sondern auf die von der Stimmung ausgehende freie Production.«

⁸ Vgl. KGA, Abt. I, Bd. 7/1, S. 31–38. F. D. E. Schleiermacher, *Ethik (1812/13)*, hg. v. Hans-Joachim Birkner, Hamburg 1990, S. 75 (§ 230): »Wie das eigenthümliche Erkennen nur werdende Religion ist, so kann auch die Darstellung nur die innerliche gegebene Gradation des Vernunftgehalts bezeichnen.« Vgl. Karl Barth, »Bewußtsein schlechthinniger Abhängigkeit. Anmerkungen zu Konrad Cramers Schleiermacher-Interpretation«, in: *Subjekt und Metaphysik*, hg. v. Jürgen Stolzenberg, Göttingen 2001, S. 41–59.

Allgemeines auf symbolische Weise, das von anderen rezipiert, verstanden und Auslöser einer erneuten künstlerischen Aktivität werden kann.⁹

Bereits für seine Zeit im Pädagogium Niesky und im Seminarium von Barby (1783–1787) ist Schleiermachers literarisches Interesse bezeugt: Er versuchte sich bereits in seiner Jugend nicht nur an antiken Klassikern wie Homer, Hesiod oder Pindar, sondern auch an der Gegenwartsliteratur, wie etwa Goethes »Werther« oder einigen Gedichten von Wieland.¹⁰ Schleiermachers philosophische Schriftstellerei beginnt mit einer Auseinandersetzung mit der praktischen Philosophie von Kant und Aristoteles sowie mit Texten von Platon und Spinoza (in der Überlieferung durch Jacobi).¹¹ Sein erster philosophischer Lehrer und Förderer an der Universität Halle, an der Schleiermacher von 1787 bis 1788 ein Studium der Theologie aufnahm, war Johann August Eberhard (1739–1809).¹² Eberhard wirkte in der Tradition der Schulphilosophie von Leibniz und Christian Wolff und versuchte diese mit der empirischen Psychologie der Aufklärung etwa eines Johann Georg Sulzer in Einklang zu bringen, während er die Verbreitung der kantischen Philosophie kritisierte. Er betreute die Neuauflage von Alexander Gottlieb Baumgartens *Metaphysik* (1783), verfasste eine *Theorie der schönen Wissenschaften* (1786) sowie ein *Handbuch der Ästhetik* (1803–1805).¹³ Bezeugt ist, dass Schleier-

⁹ Vgl. Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, S. 65 (vgl. Fn. 6).

¹⁰ Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 24–28 (vgl. Fn. 3).

¹¹ Zur Bedeutung von Kant für den frühen Schleiermacher vgl. Peter Grove, »Schleiermacher und Rehberg«, in: *Zeitschrift für Neuere Theologiegeschichte*, Bd. 5, Heft 1, Januar 1998, hg. v. R. E. Crouter, F. W. Graf, G. Meckenstock, S. 1–28, 1–10.

¹² Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 35–37 (vgl. Fn. 3).

¹³ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysik*, hg. v. Johann August Eberhard und Georg Meier, 9. Auflage, Halle 1783. Johann August Eberhard, *Theorie der schönen Wissenschaften*. Zum Gebrauche seiner Vorlesungen, 2. Auflage, Halle 1786. *Handbuch der Ästhetik, für gebildete Leser aus allen Ständen*. In Briefen, hg. v. Johann August Eberhard, Halle 1807–1820.

macher bei Eberhard ein Kolleg über »Metaphysik« und über die Geschichte der Philosophie besuchte, ferner eine althphilologische Vorlesung bei Friedrich August Wolf.¹⁴ Anzunehmen ist daher, dass Schleiermacher bereits während seines theologischen Studiums Kenntnisse der Ästhetik bzw. Theorie der schönen Künste des 18. Jahrhunderts, namentlich der von Baumgarten und Sulzer, erlangt hatte. Seine Beschäftigung mit der Ästhetik findet ihren ersten Ausdruck im Aufsatz »Über das Naive« (1789), in dem Schleiermacher kritisch auf Moses Mendelssohns Schrift »Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften« (1758/1771) eingeht und mit dem Naiven und Erhabenen zwei ästhetische Kategorien diskutiert, noch bevor sich Schiller und Kant eingehend mit ihnen beschäftigen werden.¹⁵ Kurze Zeit darauf verfasst Schleiermacher den Text »Ueber den Styl« (1790/91), in dem er einleitend eine Einteilung der schönen Künste in die drei Abteilungen Mimik und Musik (I), Malerei und Skulptur (II) und Poesie (III) vornimmt, aus der er später die Gliederung in begleitende, bildende und redende Künste (Poesie) ableitet, die er bis in sein letztes Ästhetik-Kolleg von 1832/33 beibehalten wird.¹⁶

Nachdem Schleiermacher über einige Zwischenstationen im Jahr 1796 nach Berlin zog, um eine Tätigkeit als Prediger an der Berliner Charité aufzunehmen, dauerte es nicht lange, bis er in einige literarische Zirkel und Salons der Stadt eingeführt wurde. Dafür sorgte zunächst sein Jugendfreund Carl Gustav von Brinckmann, aber auch Alexander zu Dohna, mit dem Schleiermacher seit seiner Zeit in Schlobitten bekannt war. Eine lang anhaltende Freundschaft entsteht infolgedessen mit Henriette von Herz (1764–1847), der Ehefrau des Kantianers Markus Herz, in deren

¹⁴ Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 35 (vgl. Fn. 3).

¹⁵ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, »Über das Naive«, in: KGA, Abt. I, Bd. 1, *Jugendschriften*, 1787–1796, hg. v. Günter Meckenstock, Berlin / New York 1984, S. 177–187.

¹⁶ Zur zweiten Abteilung (bildende Künste) treten später hinzu die Architektur (Ästhetik-Kolleg 1819) und die schöne Gartenkunst (Ästhetik-Kolleg 1832/33). Vgl. Schleiermacher, »Ueber den Styl«, in: KGA, Abt. I, Bd. 1, S. 365–390, 365.

abendlichen Salons Schleiermacher nunmehr häufig zu Gast ist und Persönlichkeiten des kulturellen Lebens wie die Humboldt-Brüder, Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck oder Dorothea und Henriette Mendelssohn treffen konnte.¹⁷ Nachdem Friedrich Schlegel (1772–1829) im Jahr 1797 aus Jena nach Berlin zog, begegnete Schleiermacher ihm erstmals in der »Mittwochsgesellschaft« des Intellektuellen Ignaz Aurelius Feßler – zwischen ihnen entsteht in kürzester Zeit eine äußerst konstruktive Freundschaft (sie leben von 1797 bis 1799 in Wohngemeinschaft), die erst nach Schlegels Konversion zum Katholizismus 1808 allmählich nachlässt. Die Entwicklung ihres philosophischen und ästhetischen Denkens verläuft fortan aufgrund eines ständigen wechselseitigen und »sympathisch« Austauschs, wovon etwa Schleiermachers Fragmente und Rezensionen für das *Athenaeum* zeugen.¹⁸

In der Forschung ist es weitgehend unbestritten, dass die Ästhetik der Frühromantik wegbereitend war für das, was in den systematisch angelegten Philosophien der Kunst um 1800 ausgeführt wurde: zunächst von August Wilhelm Schlegel in seiner Jenaer Vorlesung über die philosophische Kunstlehre (1798/99), dann in seinen Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801–1804) sowie von Schelling in seiner Jenaer und Würzburger Vorlesung über die Philosophie der Kunst (1802/3).

¹⁷ Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 81–83 (vgl. Fn. 3).

¹⁸ Vgl. Andreas Arndt, »Eine literarische Ehe. Schleiermachers Wohngemeinschaft mit Friedrich Schlegel«, in: ders., *Schleiermacher als Philosoph*, Berlin / New York 2013, S. 31–41. Die von August Wilhelm und Friedrich Schlegel zwischen 1798 und 1800 in Berlin herausgegebene Zeitschrift *Athenaeum* war ein zentrales Organ der Frühromantik. Im 2. Stück des 1. Bandes von 1798 finden sich Fragmente von verschiedenen Autoren: Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Friedrich von Hardenberg (Novalis) und Schleiermacher, ohne dass die Autorschaft kenntlich gemacht wurde, was dem Ideal des Sympathieschreibens entsprach. Die Autorschaft der verschiedenen Fragmente konnte aufgrund der überlieferten Handschriften oder durch eindeutige Belege in Briefwechseln größtenteils rekonstruiert werden. Die nachweislich von Schleiermacher stammenden (wohl 31) Fragmente sind abgedruckt in: KGA, Abt. I, Bd. 1, hg. v. Günter Meckenstock, Berlin / New York 1984, S. 141–156.

bzw. 1804/05).¹⁹ Auch für Schleiermachers Ästhetik sind einige Gedanken der frühromantischen Ära von grundlegender Bedeutung. Eine Formulierung etwa, wie die im Lyceums-Fragment 63 von Friedrich Schlegel: »Nicht die Kunst und die Werke machen den Künstler, sondern der Sinn und die Begeisterung und der Trieb«, hätte – wohl ohne dass es sofort aufgefallen wäre – auch in Schleiermachers Ästhetik von 1819 vorkommen können, auch wenn seine frühromantischen Ideale darin teilweise aufgegeben, jedenfalls weitaus differenzierter und im sachlichen Duktus der wissenschaftlichen Prosa zur Geltung gebracht werden.²⁰

Im Jahr 1799 kam es zur Veröffentlichung seiner ersten Monographie: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799).²¹ Aus dieser erwächst der bis in die Gegenwart geführte Diskurs über »Kunstreligion«, ein Neologismus Schleiermachers, den er allerdings nur in der Erstauflage verwendet hat.²² Dabei werden Kunst und Religion in einer Weise enggeführt, dass

¹⁹ Vgl. A. W. Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik I* (1798–1803), mit einem Kommentar und Nachwort herausgegeben von Ernst Behler, in: KAV, Bd. 1, Paderborn, München u. a. 1989. F. W. J. Schelling, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 5, Stuttgart und Augsburg 1859. Über die Bedeutung der Vorlesungen A. W. Schlegels für Schellings Vorlesungen vgl. Ernst Behler, »Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson«, in: »Philosophisches Jahrbuch«, Nr. 63, 1976, S. 133–176, 137. Zum Verhältnis der Vorlesungen A. W. Schlegels zu seinen früheren Arbeiten im Zusammenhang mit F. Schlegel wie etwa dem »Athenaeum« sowie zu Schleiermachers Besuch von A. W. Schlegels Berliner Vorlesung über Theorie und Geschichte der bildenden Künste 1827 vgl. Stefan Knödler, »August Wilhelm Schlegels Vorlesungen. Analoge und digitale Edition«, in: *Literaturkritik*, Nr. 9, September 2014 (<http://literaturkritik.de/id/19679>, zuletzt aufgerufen am 07.04.2017).

²⁰ Vgl. KFSA, Abt. I, Bd. 1, S. 154.

²¹ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Berlin 1799. KGA, Abt. I, Bd. 2, S. 185–326.

²² Vgl. Schleiermacher, *Über die Religion*, S. 168. KGA, Abt. I, Bd. 2, S. 262 (vgl. Fn. 21). Vgl. zum Begriff der Kunstreligion: Albert Meier, Alessandro Costazza, Gérard Laudin (Hg.), *Kunstreligion*, Bd. 1, *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin 2011, dies., *Kunstreligion*, Bd. 2, *Die*

es schwierig wird, ihren Unterschied zu fixieren; sie seien wie zwei verwandte Seelen, »Quellen der Anschauung des Unendlichen«.²³ Allerdings wird deutlich, dass die gestaltbildende Kraft der Kunst nur eine Art und Weise der Vervollkommenung der im Gefühl wurzelnden Religiosität, nicht aber ihren vollgültigen Ersatz darstellen kann. Die im Duktus einer zeitkritischen Diagnose der christlich-religiösen Praxis und Ausbildung formulierte Hoffnung auf eine künftige Verschmelzung von Religion und Kunst erhebt sich aus dem Diskurs der Frühromantik und wird von Schleiermacher in seinen Hallenser Ethik-Vorlesungen nicht in derselben Weise fortgeführt, wenngleich Kunst und Religion darin wiederum in ein spannungsreiches Nahverhältnis gebracht werden. Auch in Schleiermachers dialogischer Reflexion *Die Weihnachtsfeier* (1806) finden sich Besprechungen zu ästhetisch-religiösen Sujets, etwa zur »Weihnachtskantilene« von Matthias Claudius in der Vertonung durch Johann Friedrich Reichardt von 1784, zu August Wilhelm Schlegels Gedicht »Der Bund der Kirche mit den Künsten« (1800) oder auch zu Novalis' geistlichem Lied »Wo bleibst du Trost der ganzen Welt« (1802).²⁴

Nach seiner Versetzung von Berlin in das hinterpommersche Stolp an der Ostseeküste im Jahr 1802 begann Schleiermacher neben seinen geistlichen Verpflichtungen als Pfarrer mit der Platon-Übersetzung, in der er sich auch mit den verstreuten Aussagen Platons über das Schöne und die Kunst auseinandersetzt, so etwa in den »Einleitungen« zu seinen Übersetzungen der Dialoge *Phaidros*, *Politeia* oder *Symposion*.²⁵ Im Jahr 1804 kam es zum ersehn-

Radikalisierung des Konzepts nach 1850, Berlin 2012, dies., *Kunstreligion*, Bd. 3, *Diversifizierung des Konzepts um 2000*, Berlin 2014. Ernst Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.

²³ Vgl. Schleiermacher, *Über die Religion*, S. 170. KGA, Abt. I, Bd. 2, S. 263 (vgl. Fn. 21).

²⁴ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch*, Halle 1806. KGA, Abt. I, Bd. 5, S. 41–100, 49 f., 59, 78 f.

²⁵ Vgl. etwa Schleiermachers Deutung von Platons Theorie der Redekunst in seiner »Einleitung« zum »Phaidros«, in: KGA, Abt. IV, Bd. 3,

ten Ortswechsel mit einem Ruf auf eine (zunächst) außerordentliche Professor für Theologie und Philosophie an der Universität Halle, mit der auch eine Stelle als Universitätsprediger verbunden war; Schleiermacher begann seine Lehrtätigkeit umgehend.²⁶ In seinen Hallenser Ethik-Vorlesungen von 1805/06 entwickelt er dann die in den *Reden* zeitkritisch ausgesprochene Hoffnung, Religion und Kunst mögen sich vervollkommnend vereinigen, im Rahmen der ethischen Funktionen des individuellen Symbolisierens bzw. Erkennens in systematischer Weise weiter. Dabei wird Religion nicht mehr als »Anschauung des Universums« angesprochen, sondern als »Gefühl« oder als die »eigentliche Sphäre des Gefühls im sittlichen Sein«, wobei der Kunst die Aufgabe der Darstellung dieses an sich unübertragbaren Gefühls zukommt.²⁷ Dieses Darstellen kann daher nur in symbolischer Weise erfolgen und wird als ein unmittelbarer Ausdruck des Gefühls bestimmt, der zwar in der sozialen Gemeinschaft gebildet und kultiviert wird, jedoch keinen bewussten Akt der Besinnung voraussetzt. Schleiermachers Aussage aus der Ethik »[J]eder Mensch ist ein Künstler« bezieht sich auf diese allgemeine Bedeutung der Kunst, auf die organischen (mimischen, gestischen und stimmlichen) Potenziale des künstlerischen Gefühlausdrucks und dessen kulturspezifische Prägungen und Deutungsmuster, während laut der Ästhetik jeder Mensch nur insofern ein Künstler ist, als er aus dem erregten Gefühlszustand in eine begeisterte Stimmung übergeht und aus dieser heraus den Akt der Besinnung bewusst ausübt.²⁸ Damit ist die künstlerische Praxis der ethischen Sphäre nicht etwa enthoben,

S. 66–68. Zu Schleiermacher und Platon allgemein vgl. Andreas Arndt, »Schleiermacher und Platon«, in: ders., *Schleiermacher als Philosoph*, Berlin 2013, S. 263–274.

²⁶ Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 147–150 (vgl. Fn. 3).

²⁷ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Brouillon zur Ethik 1805/06*, hg. v. Hans-Joachim Birkner, auf Grundlage der Werke-Ausgabe v. Otto Braun, Hamburg 1981, S. 99 f.

²⁸ Vollständig lautet die Sentenz im *Brouillon*: »Trennt man nun beide Seiten, so besteht die Ethisierung der Darstellung darin, daß jede Darstellung ein reines Produkt des Gefühls sei: alle Künstler sollen Genien

denn wenn gelten soll, dass die »wahre Ausübung der Kunst [...] religiös« ist, dann ist jedem Kunstwerk eine Reflexion des Künstlers über seine Stellung in und zu der Allgemeinheit implizit, d. i. der vernünftige Gehalt seiner Darstellung.²⁹ Mit dieser ethischen Fundierung der Kunst als Handlung bzw. Tätigkeit des Individuums, die vorwiegend eine symbolisierende und damit erkennende Funktion erfüllt und zugleich in Bezug auf die organischen Fähigkeiten der Darstellung steht, wird die anthropologische Dimension der Ästhetik Schleiermachers sichtbar: Der Mensch, zugleich als geistiges und sinnliches Wesen gefasst, ist der Zentralisations- und Ausgangspunkt der künstlerischen Produktion.

Nachdem die napoleonischen Truppen die Schlacht von Auerstedt gewonnen hatten und weiter ins preußische Kerngebiet – und so auch nach Halle – vorgedrungen waren, wurde es für Schleiermacher und seine Kollegen an der Hallenser Universität unmöglich, ihrer Tätigkeit weiter nachzugehen. Napoleons Dekret, die Hallenser Universität 1806 schließen zu lassen und die Stadt dem Königreich Westphalen zuzuschlagen, erwies sich für die Preußische Regierung später, nachdem der Frieden von Tilsit (1807) geschlossen war, als ein Grund dafür, eine neue Universität in Berlin eröffnen zu lassen, in deren Gründungsprozess Schleiermacher durch die Vermittlung Wilhelm von Humboldts involviert war. Schleiermacher zog bereits 1807 nach Berlin, hielt erste (private) philosophische und theologische Vorlesungen, wurde 1809 als reformierter Pfarrer der Dreifaltigkeitskirche eingeführt, und als die Berliner Universität 1810 offiziell eröffnet war, wurde er sogleich Professor und Dekan der theologischen Fakultät.³⁰

sein. Die Ethisierung des Gefühls aber, inwiefern es ein gemeinschaftliches werden soll, darin, daß jedes Gefühl in Darstellung übergehe: alle Menschen sind Künstler.« Vgl. Schleiermacher, *Brouillon zur Ethik 1805/06*, S. 184 (vgl. Fn. 27).

²⁹ Vgl. Schleiermacher, *Brouillon zur Ethik 1805/06*, S. 100 (vgl. Fn. 27). Vgl. Anne Käfer, *Die wahre Ausübung der Kunst ist religiös: Schleiermachers Ästhetik im Kontext der zeitgenössischen Entwürfe Kants, Schillers und Friedrich Schlegels*, Tübingen 2006.

³⁰ Vgl. Nowak, Schleiermacher, S. 215–221 (vgl. Fn. 3).

II. *Zur vorliegenden Ausgabe*

1. Die Vorlesung 1832/33 in der Nachschrift von Alexander Schweizer

Die hier wiedergegebene Vorlesungsnachschrift ist aus der Hand von Alexander Schweizer (1808–1888)¹⁶² und befindet sich im Nachlass Schweizer der Handschriftenabteilung der Zentralbibliothek Zürich (Signatur VIII-33). Für Schleiermachers letztes Ästhetik-Kolleg (23. 10. 32 – 29. 03. 33) ist diese Nachschrift das bislang vollständigste und ausführlichste Dokumentenzeugnis; sie ergänzt die für diesen Jahrgang überlieferten Marginalien Schleiermachers aus dem Grundheft 1819 substantiell. Außer dieser sind für diesen Jahrgang nur die beiden fragmentarischen Nachschriften von Ernst Ludwig Theodor Henke und Sigismund Stern überliefert. Bei der Nachschrift Schweizer handelt es sich offenbar um einen während der Vorlesung verfassten Text, was an den zahlreichen Abkürzungen und einigen offensichtlich in Eile verfassten Schriftzügen deutlich wird. Bei einer späteren Durchsicht wurden die Seitenränder von Schweizer mit Inhaltsangaben bzw. -zusammenfassungen beschrieben, die hier nicht wiedergegeben werden. Die Nachschrift wurde nachträglich fest eingebunden, so dass sie jetzt in einem gebundenen

¹⁶² Alexander Schweizer, geb. 14. 3. 1808 in Murten, Kanton Freiburg, gest. 3. 7. 1888 in Zürich, war Sohn eines Geistlichen, nahm ein Studium der Philologie, Philosophie und Theologie in Zürich auf, absolvierte seine Examen und erhielt die Ordination 1831. 1832 legte er ein Studienjahr an der Berliner Universität ein, wo er hauptsächlich Schleiermachers Kollegen besuchte (immatrikuliert vom 21. 4. 1832 bis zum 31. 3. 1833). Er wurde Professor für praktische Theologie in Zürich und erster Herausgeber der Ethik Schleiermachers (F. D. E. Schleiermacher, *Sämmtliche Werke*, Bd. 3,5, *Entwurf eines Systems der Sittenlehre*, Berlin 1835).

Oktavheft archiviert wird. Auf der ersten Seite ist vermerkt: »Schleiermachers Vorlesungen über die Ästhetik vorgetragen Anno 1832–33. Nachgeschrieben und mit Inhaltsverzeichnis am Rande versehen von Alexander Schweizer zu Zürich.« Die Nachschrift beginnt auf der zweiten Seite (recte). Am oberen rechten Rand vermerkt der Verfasser: »Aesthetik bey Schleiermacher f.1.« Auf die Wiedergabe dieser im Manuskript vorhandenen Zählung der Papierbögen bzw. Lagen (f.1, f.2, etc.) wurde verzichtet, weil das Manuskript, offenbar von Schweizer selbst, durchgehend paginiert wurde. Die Seiten des Heftes sind beidseitig dicht bei geringem Zeilenabstand mit dunkelbrauner Tinte beschrieben, ein Seitenrand für Anmerkungen oder Korrekturen ist vorhanden. Insgesamt umfasst die Nachschrift 237 beschriebene Seiten. Die Gliederung des Vorlesungstextes ist nicht kohärent durchgeführt: Schweizer hält sich nicht immer an die anfangs eingeführte Kapitelzählung und lässt einzelne Kapitelüberschriften aus bzw. nennt sie nur am Rand. Die wiedergegebene Gliederung folgt weitgehend der von Schweizer selbst vorgenommenen, korrigiert diese aber an fehlerhaften Stellen in Anlehnung an das Grundheft von 1819 (Edition Odebrecht) von Schleiermacher und aufgrund der Erstedition der Ästhetik von 1842.

Dem ersten Herausgeber der Ästhetik Schleiermachers, Karl Lommatzsch, lag diese Nachschrift als eine von drei Nachschriften noch vor, danach geriet sie in Vergessenheit und wurde als verschollen betrachtet. Die vorliegende Edition legt die Vermutung nahe, dass Lommatzsch die Nachschrift Schweizer als primäre Quelle seiner Kompilation verwendet hat: Wenngleich einige Stellen anders formuliert sind und einige Passagen der Edition von 1842 in der Nachschrift Schweizer nicht vorkommen, sind der inhaltliche Aufbau, die Abfolge der Kapitel und Absätze, teilweise bis hin zu einzelnen Formulierungen, weitgehend identisch.

F. D. E. SCHLEIERMACHER

ÄSTHETIK (1832/33)

Nachschrift von
Alexander Schweizer

ÄSTHETIK

Geschichtliche Einleitung des Entstehens und Erläuterns dieser Disciplin

Sie gehört zu den Disciplinen die man Theorie, $\tau\acute{e}χvη$, ars nannte; d. h. eine mit Gründen belegte Anweisung wie etwas auf richtige Art hervorzu bringen sey.* Also war Praxis immer früher 1 als Theorie. Nicht nur die ersten Anfänge der schönen Kunst, sondern sogar sie in ihrer Vollkommenheit finden wir, ehe [eine] Theorie derselben wissenschaftlich da ist. Sobald eine Kunst sich fixierte, gab es Schulen, was mehr technische Anweisungen waren, Handhabung des Materials und der Werkzeuge. Das dem Künstler vorausgehende Innre, das Urbild[,] war schon schwerlich theoretisch betrachtet. Sondernd als in der Seele vorausgehendes, hing sich das zuerst an die philosophische Untersuchung. Das Älteste in der Geschichte hierüber sind die zerstreuten Äußerungen des *Plato* über die Kunst.* Sie sind aber nicht einmahl 2 Elemente einer solchen Theorie; denn andres ist es zu fragen, ob etwas hervorgebracht werden soll und in welchen Gränzen*, 3 als wir in Plato nur jenes [finden], er ging aus vom Einfluss der damahls bestehenden Kunst auf die Gesinnung, auf Politik und Ethik.* Die ersten Anfänge gab *Aristoteles*, von dem wir zwei 4 hierher gehörige Schriften haben $\pi\varepsilon\rho\ \dot{\rho}\eta\tauοριχῆς$ und $\pi\varepsilon\rho\ ποιητικῆς$.* Die Rhetorik gehört nicht so rein in [die] schöne Kunst, 5 wie Poetik. Dies setzt schon einen gewissen Umfang voraus, innerhalb [von] welchem sich unsre Untersuchung befindet, aber jetzt ist es noch nicht abzuschließen. Ob Aristoteles beyde auf dieselbe Stoffe stellt, kann man nur schließen daraus, daß er sie nicht unter Einen höhren gemeinsamen Begriff schließt, sondern jeweils an Einzelnes [knüpft], und der Redekunst wies er doch ein andres Gebieth an als der Dichtkunst. Bei jener hat er den Zweck im Auge, immer etwas Politisches in allen drei Zweigen,

aber jeder Zweig isolirt[,] es kam darauf an, eine bestimmte Wirkung hervorzubringen, entweder daß etwas geschehe, oder eine Gemüthsstimmung allgemein werde. Mit dem Effect war das Kunstwerk verschwunden. Die Dichtkunst schlöße sich ebenfalls an Platos Frage: Soll das geschehen oder nicht? was er nur in Beziehung auf die Wirkung beantwortet; nur ist hier nicht die Wirkung das was die Rede veranlaßt. Daher läßt Aristoteles dies bey Seite. Auch von bildender Kunst hatte er Meisterwerke vor sich, und zwar nicht einzelne zufällige Werke, sondern in bestimmtem Ort des Nationallebens, im Gottesdienste und Geschichtlichen. Dennoch verbreitet er sich nicht so über die bildende Kunst wie über die Dichtkunst. Das ist um so auffallender, weil er von Plato

6 hierüber den Begriff der *μίμησις** als Centrum aufstellt, Nachahmung genügt nicht, Nachbildung eher. Dieser Begriff wäre am unmittelbarsten auf bildende Kunst anwendbar gewesen. Sagen wir schöne Künste, so umfassen wir die bildende so gut wie die redenden Künste. Man muss zweifeln, daß Aristoteles diesen unsern Begriff einer schönen Kunst gehabt habe. Die seinigen Erwähnungen desselben wären anders, wenn er die bildende unter diesen Begriff brächte. Unter *μίμησις* freilich bringt er sie, aber dies ist ganz was andres, da bey uns die Streitfrage [vorherrscht],

7 ob eine schöne Kunst als solche *μίμησις* sey oder nicht.* Die erste zusammenhängende Theorie geht also noch vom Speciellen aus. — Unter allen einzelnen Disciplinen, die Aristoteles bearbeitet hat, ist das gerade die, welche am wenigsten in die folgenden philosophischen Entwicklungen einging. Das hängt mit dem Verfall der Kunst zusammen, denn wo diese nicht ist, da kein Interesse an Theorie. Wenn aber was er da sagte auf bestimmte Weise in [das] System aller menschlichen Thätigkeiten wäre aufgenommen worden, so hätte sie fortwirken müssen, so lange jenes System blieb. Dieses ist die Ethik und dahin gehört die eigentliche Sitzenlehre und Politik und Ökonomik. An Politik schließt sich Rhetorik als Kunstlehre für eine bestimmte politische Thätigkeit.| Als die freye Verfassung im römischen Autokratismus unterging, ging das Interesse auch unter, doch blieb das an [der] Beurtheilung frührer Producte, wie *Quintilian*.* Für die Dichtkunst war

8

dieser Zusammenhang nicht gegeben, schon Plato schloß einen großen Theil derselben aus und spaltet sie so, Aristoteles stellt es in [den] Hintergrund. Es gab im System der menschlichen Thätigkeiten keinen bestimmten Ort für diese schönen Künste als Ganzes; und Rhetorik hielt sich länger als Poetik. — Späterhin finden wir viele Relationen über Kunstwerke und Commentare zu poetischen Werken, aber diese haben es alle mit der Theorie nicht zu thun. Viele Jahrhunderte war die Kunst gleich Null. Wie die alte bildende Kunst größtentheils religiös war und mythologisch, so mußte sie im Christenthum untergehen und wie sich in diesem [ein] neuer Kanon philosophischer Untersuchungen entwickelt, konnten sie diesen Gegenstand nicht umfassen, da es noch keine Kunst gab, die nicht wäre im Zusammenhang mit dem Heiligen gewesen.* Gedichte und Bildwerke in religiöser Beziehung entstanden freilich im Christenthum, da jedes geistige Erwachen sich auch auf diese Seite wendet, aber von Theorie war keine Rede; sondern erst mußte die Kunst so fest geworden seyn, daß es nothwendig war eine Reflexion der Speculation darauf zu richten. Zuerst finden wir dies im vorigen Jahrhundert in Frankreich, England, Deutschland.* Ich halte mich der Kürze wegen an die *Deutschen*, um so eher, da die ersten derselben, theils die ersten Versuche der andern schon benutzten, theils ihnen parallel gingen. Hier schlug man einen ganz andren Weg ein. Die ersten Versuche stammen aus der *Wolfisch-Leibnizschen* Schule und da bildete die Ästhetik (von da ihren Nahmen erhaltend) ein Gegenstück zur Logik.* Das hängt mit Aristoteles gar nicht eigentlich zusammen. Diese Stellung beruht auf der Zusammengehörigkeit des Denkens und Empfindens, wie Logik Theorie des Denkens seyn sollte, Anweisung zum richtigen Denken, so sollte Ästhetik Theorie des Empfindens seyn[,] Anweisung wie man richtig empfinden soll.* Da mußten eine Menge Dinge mit in Betracht kommen, die nicht hierher gehören und über die es keine Theorie geben kann. Empfindung in einem gewissen Gebieth verträgt den Gegensatz richtig und unrichtig nicht. So Sinnesempfindung: einem schmeckt etwas bitter, einem andren süß; keiner ist richtig und unrichtig; selbst wenn ein Organ krank

ist, ist Empfindung richtig und nicht subsumirbar unter einen allgemeinen Eindruck. [Das] Gebieth der Empfindung gehört also gar nicht in die Theorie hinein, weil und das ist Angelpunkt der modernen Ästhetik: es laße sich nur Anweisung geben zum richtigen Empfinden auf einem Gebieth das geistigen Gehalt habe und nicht so unmittelbar mit [dem] Organismus zusammenhängt. Es gab zweierley, das *moralische* und das *ästhetische* Empfinden. Billigung und Mißbilligung sind immer auch mit einer Empfindung verbunden und das nannte man moralisches Gefühl und Niemand leugnete Richtigkeit oder Unrichtigkeit der Empfindung; aber zu einer Theorie war keine Veranlaßung, weil die Empfindung ganz dem Gedanken nachgeht, also der Gedanke zu regulieren ist, nicht Empfindung; und das geschah in Moral und die Empfindung werde von selbst nachfolgen. Aber mit der Empfindung des Wohlgefallens am Schönen und Mißfallens am Unschönen hatte es andre Bewandtniß, da konnte man nichts so angeben, dem das nachginge und da man wieder auf alte Kunst aufmerksam war, und die neue sich ausbildete, so unterschied man guten und schlechten Geschmack, i. e. Vergleichung über die verschiedenen Arten über diesen Gegenstand zu empfinden. Nun kommt noch das eigenthümlich Moderne dazu. Nehmlich es war allmählig aufgekommen, eine gewisse Art und Weise der Naturbetrachtung, die auf demselben Gebieth zu liegen schien. Wie von Schönheit in Kunstwerken, sprach man von Schönheit der Natur und wandte dasselbe Wort auf beyde Gebiethe an, weil sich aufdrang, daß die Empfindung große Analogie habe. Dazu kam, daß ein großes Kunstgebieth es nur zu thun hat mit unmittelbarer Nachahmung der Natur. Gäbe es keine schöne Natur sagt man, so keine Landschaftsmahlerey, denn man mahlt nur das Schöne, muß es also erst finden. Sculptur vollends ist ganz am *Begriff der Schönheit*, und so wird dieser Begriff der Schönheit der Angelpunkt der neuern Ästhetik. Daraus entstand [die] Streiffrage über den Zusammenhang des Schönen in Natur und in Kunst und diese Frage dominierte lange die ganze Disciplin.* Man konnte sagen entweder: *Im Menschen ist ein Vermögen, innerlich Gestaltungen zu bilden* und die dieses überwiegend haben, geben

13

der ganzen Production die Regel, und sie machen also eigentlich die Schönheit, und man findet dann die Natur schön weil es mit dieser Regel, die der Mensch in sich hat zusammenstimmt. Oder man sagte: Der Mensch käme nie dazu, aus und in sich selbst Gestalten zu bilden, wenn er nicht in der Natur lebte, also *in dieser ist der ursprüngliche Ort der schönen* und andren Gestalten; jene hängen mit [der] Vollkommenheit in [der] Äußerung der Naturkräfte zusammen, diese mit Unvollkommenheit oder Hindernissen. Also ist es reine Beobachtung der Natur worin man Schönheit findet und Kunst ist nur Nachahmung der Natur in ihrer Vollkommenheit. Beides gibt ganz andre Verfahren, und es muß man mag von einem oder andrem ausgehen ein ganz andres Verfahren sich bilden als in der alten Ästhetik. Behandelt man sie als *Anweisung der Kunsthätigkeit* so faßt man den *Menschen in Thätigkeit*; behandelt man sie als *Theorie der Empfindung*, so faßt sie den Menschen in *passivem Zustande*. Das [geht] von beiden Ansichten aus. Dieses war der erste Anfang und zugleich der erste Anfang diese Disciplin in größtem Umfang zu behandeln. Man zog nun alles, was Gegenstand eines reinen Wohlgefallens ist, abgesehen von allem Ethischen und vom Zusammenhang mit dem Gedanken, in diese Theorie hinein. Der Ausdruck *schön* qualificirte sich freylich nicht eigentlich dazu, und so wie es in solchen Anfängen glückliche Griffe und Mißgriffe gibt, so ist eine Art Widerspruch zwischen der allgemeinen Tendenz die man der Disciplin gab und diesem Ausdruck. Schönheit ist eigentlich immer bezogen auf Gestalt und da hätte man die bildende Kunst vor Allen hervorheben und die andern in der Analogie mit dieser behandeln sollen. Freylich war man schon gewohnt den Ausdruck auch in weitem Sinn zu gebrauchen z. B. schöne Stellen in einem Werk der redenden Kunst, Schönes in [der] Gesamtanlage eines solchen Kunstwerks war schon üblich. Aber wie es darauf ankam, den Ausdruck in der Theorie zu fixiren und doch in dieser Allgemeinheit zu lassen, so ging man darin wieder auseinander, kam auf den leidenden Standpunkt zurück. In dieser Periode schwankt noch der allgemeine Begriff, man sah mehr auf den Eindruck und bestimmte eher, worauf die Vollkommenheit

beruhe, als was das Wesen sey der Kunst; und mehr auf passive Zustände der Empfindung sehend war [das] Verhältnis von Natur und Kunst schwankend. Viele Betrachtungen kamen unter den drei Nationen zu Stande, die der allgemeinen Grundlage ermangelnd nur als die ersten bedeutenden Regungen müssen betrachtet werden. Ein erstes bedeutendes Avancement erlebte die Ästhetik durch Kant, der sie auf bestimmte Weise in [den] Cyclus der philosophischen Disciplinen aufnahm, freylich ziemlich verwandt mit denen, die sie als Seitenstück der Logik betrachteten; bedenkt man wie er die reine Vernunft stellte, so daß sie [(die Ästhetik)] ein Seitenstück zur reinen Vernunft ward, so war das [eine] Erhöhung. Er stellte sie vor als *Theorie der Urheils-kraft*, d. h. der ästhetischen (der teleologischen nicht).^{*} Diese Zusammenstellung und der Gegensatz zum Teleologischen, auf Zweke sich beziehenden[,] zeigt seinen Gesichtspunkt. Er sagt, es komme darauf an, in einem Gegebenen *Zwekmäßigkeit* irgendwo zu finden, aber *ohne bestimmten Zwek*. Durch große Klarheit empfiehlt sich dieser Fortschritt nicht, da Zwekmäßigkeit ohne bestimmten Zwek sehr untergeordnet und das Wohlgefallen daran das oberste. Diese Theorie der zweigegliederten Urheilskraft verbinde die Gesezgebung des Verstandes für [die] Erfahrung und die der Vernunft, i. e. Moral. Sollte Urheilskraft zwischen beyden Mittelglied seyn, so müsste sie etwas von beyden an sich haben. Und so sagt er von dieser Urheilskraft wenn ihr Gegenstand mehr dem Naturbegriff angehöre, sey es das *Schöne*, wenn mehr dem Freiheitsbegriff, der Moral, so sey sie das *Erhabene*. In diese zwei Gebiete theilte sich das Material der Ästhetik. Es ist aber nicht klar, wie sie beyde Eins sind, noch durchzuführen, wie sie beyde verschieden sind; ohne Künsteley kann man nicht erhabne Naturgegenstände leugnen, und auch nicht Schönes im sittlichen Gebieth. Daher bekommt man leicht die Empfindung, daß das nicht das Richtige gewesen ist. Ich füge noch Eins hinzu, nehmlich hier war auch das Urtheil, das was sich im Gefühl ausspricht; die Gegenstände waren theils Naturgegenstände, theils durch Kunst hervorgebrachte; aber wovon diese Hervorbringungen ausgehen, sieht man nicht, sondern das durch Kunst Hervorge-

brachte erscheint ein ebenso Gegebnes | wie das Schöne in der Natur. Wie kommt der Mensch dazu, nicht nur Schönes zu empfinden, sondern auch hervorzubringen? bleibt liegen. So bleibt Kant auch beym Eindruck, i. e. beym Geschmack, nicht bey der Kunst. Von hier aus erhält es andre Wendung dadurch, daß sich die Künstler selbst hineinmischten, besonders Schiller in seinen Briefen.* Als Dichter hatte er besondern Beruf dazu und seine speculirende Natur mußte nach dem Grund der Productivität fragen auf diesem Gebieth und das war der Wendepunkt für die Ästhetik sich auf die andre Seite zu wenden. Aber im Übrigen findet man sich ganz in demselben Kreise von Begriffen. Seine Untersuchungen gingen vorzüglich auf die Differenz der Productivität selbst und er suchte die Verschiedenheit der NATUREN auf, die sich im Kunstgebieth thätig zeigen. Das ist das Fundament der Theilung des *Naiven* und *Sentimentalen* als zwei Arten physischer NATUREN, denn dabey sah er zugleich auf [die] Differenz zwischen der antiken und modernen Kunst. Das Naive darin die antike Kunst; das Sentimentale die moderne.* Aber einen eigentlichen gemeinsamen Grund, der zugleich Quelle dieser Differenz wäre, zu suchen, lag nicht in seiner Richtung. Jedenfalls bleibt ihm doch das Verdienst, die Untersuchung zuerst auf dieses Moment der Spontaneität gerrichtet zu haben, aus der die Kunst hervorgeht. — Hieran schloß sich *Fichte* an, bey dem wir die Kantische Darstellung so modifizirt finden, daß seine Hauptrichtung auch auf diese thätige Seite geht. Freylich wird es nur beiläufig behandelt in seinem System der Sittenlehre, wo er im letzten Theil eine Deduction der verschiedenen Berufe der Menschen macht*, i. e. der allgemein nothwendigen aber unter verschiedenen Menschen vertheilbaren sittlichen Thätigkeiten. Der wissenschaftliche Beruf steht oben an, und dann gleich folgt der Beruf des ästhetischen Künstlers. Also muß das ethische Fundament dieses Berufs und dieser Thätigkeit angegeben werden. Allerdings in Richtung nach der Tiefe ein bedeutender Fortschritt; aber [das] Resultat ist der Tendenz nicht angemessen; da Fichte sagt, dieser Beruf hat zum Gegenstand, *den ästhetischen Sinn zu bilden* und dieser soll die Vermittlung seyn zwischen dem

- 18 Verstand und [dem] Willen des Menschen.* Genau parallel der Kantischen Natur und Moral. Aber Fichte stellt nun die Kunst auf als Thätigkeit zur Bildung dieses Sinns, vermöge dessen der Verstand soll auf den Willen einwirken. Sehen wir dabey aufs
- 19 Kantische zurück, so nahm Kant ein sittliches Gefühl an*, was eine alte Auffassung war einer allgemeinen Erscheinung; und dieses war bey ihm das Band. Wir erkennen [die] Gesezgebung der Verunft, geschieht etwas dagegen, so macht es abstoßenden Eindruck auf dieses Gefühl, und daraus entsteht Richtung auf [den] Willen; so macht etwas der Gesezgebung Entsprechendes einen verlangenden Eindruck und versezt den Willen in Thätigkeit. Leugnet Fichte dieses sittliche Gefühl oder gibt es zu? Gibt [er] es zu, so ist der ästhetische Sinn als solches Band überflüssig und nicht erklärt in seiner Differenz vom sittlichen Gefühl. Wollte er beyde identificiren oder sagen, der ästhetische [Sinn] schließt sich unmittelbar an das Sittliche an, so gäbe das eine Beschränkung und pedantisch enge Kunstbetrachtung, da Kunst nur Mittel für die Sittlichkeit würde. Soll dann die Kunst bloß den ästhetischen Sinn bilden wollen, so ist sie ein Pädagogisches und alle solche Thätigkeiten haben nach Fichte Tendenz, sich selbst überflüssig zu machen, d. h. ist der ästhetische Sinn gebildet, so ist Kunst nicht mehr nöthig, als bloß in Beziehung auf ein neu kommendes Geschlecht; da aber die Kunstwerke wirklich sind, so wäre Kunsthätigkeit sehr wenig nöthig, sobald einmahl eine gewisse Ausbildung des ästhetischen Sinns da ist. Es dürfte also in der Menschheit nur eine einzige Kunstepoche geben, als Schaz, woraus immer diese Bildung des ästhetischen Sinns geschöpft werden kann. Eine neue Wendung freilich bloß in Andeutungen
- 20 erhielt die Ästhetik durch Schelling.* Betrachten wir diese ganze Reihe von Kant, Schiller und Fichte, so ist überall die Theorie vorzüglich auf die Poesie hin [gerichtet]; denn diese ist das am
- 21 meisten* Verständliche, worüber von Eindruck und Art dazu zu gelangen am meisten etwas allgemeines gesagt werden kann. Betrachtet man Kants und Fichtes Ansicht, so ist es sehr schwer, | es auf Musik und bildende Kunst anzuwenden; so auch die Schillersche Theilung des Naiven und Sentimentalen ließe sich in Musik

schwer darstellen. Die bildende Kunst steht so in der Mitte, aber sie in diese zwei Classen bringen ist schon weit schwerer als die Poesie. In der innersten Anlage herrschte die Richtung auf Poesie vor. Denkt man an Fichtes pädagogische Richtung der Kunst so sind die Werke, die etwas Ethisches ausdrücken, doch am geeignetesten Verstand und Wille zu verbinden und das ist auch in Poesie am meisten der Fall. Der Musik und Plastik ist auch schwer [eine] moralische Tendenz unterzulegen. Es war vorherrschende Beziehung auf Poesie, i. e. Anknüpfen an Aristoteles und die andern Künste waren nicht so in die Einheit aufzunehmen. Es fehlte freylich nicht an philosophischen Betrachtungen über Werke der Plastik, aber die hielten sich ans Unmittelbare und gingen nicht auf Principien zurück. Nun wollte Schelling die bildende Kunst besonders wieder hervorheben, hielt aber die Einheit des Begriffs der Kunst nicht fest. Er sagt, man würde weiter kommen in [der] Theorie der bildenden Kunst wenn man die philosophische Theorie nicht aus Moral oder Psychologie nähme, sondern mehr aus der Naturwissenschaft.^{*} Das ist nur eine Andeutung; aber will man das annehmen, da ja dadurch am ersten der alte Zweifel gelöst würde, wie es stände um [die] Einheit der gefallenden Natur- und Kunstgegenstände; und fragt man[,] sollen die andern Künste auch aus der Naturwissenschaft begriffen werden, so geht das gar nicht füglich an. Eine gewisse Seite gibt es, von der man diese sehr allgemeine Frage betrachten kann. Die Kunst gestalte sich verschieden unter bestimmten Völkern und bestimmte Differenz ist wo Racendifferenz^{*}; da ist das ästhetische Wohlgefallen auch an Naturgegenständen. Die Orientalen fassen die menschliche Schönheit unter ganz andrem Typus als wir. Racendifferenz beruht nun freylich in der Natur als Verschiedenheit des menschlichen Geistes in seiner Leiblichkeit zu der äußern Welt. Könnte man nun auch alle diese Differenzen fixiren, so wären wir für [die] Einheit des ganzen Gebieths nicht weiter, da es nur eine Erklärung für die Differenz wäre. Hätte man die Meinung die naturwissenschaftliche Auffassung solle sich specifisch auf bildende Künste beziehen, so wäre das ganze Gebieth der Kunst gespalten, bildende Kunst würde wurzeln in

²²²³

Naturwissenschaft und redende Künste im Geiste. Schöne Kunst als Einheit wäre aufgelöst, außer man würde auch wieder diese zwei Gebiete Natur und Geist zusammenfassen, was nur [eine] formelle Einheit gäbe.

Resultat ist, der Begriff der schönen Kunst, als Gegenstand der Disciplin, steht noch nicht fest; nicht nur steht er nicht fest als Definition ausgeführt, sondern es steht nicht einmahl fest, ob es eine wirkliche Einheit ist oder nicht; denn man ist von einem einzelnen Kunstgebiet ausgegangen. Bleibt man beym Griechischen, so ist Unsicherheit im Gebrauch der zwei Ausdrücke Kunst und Wissenschaft*; also ist Kunst als Einheit auch nicht fest. Noch weniger der Begriff der schönen Kunst; es gab gar keine gemeinschaftliche Bezeichnung dieser Thätigkeiten, die wir jetzt dazu rechnen. Der Unterschied zwischen liberalen und handwerklichen Künsten ist ein ganz andrer*; sie thun Vieles zu dem, was eines Mannes zur vollen politischen Würde würdig ist, was wir nicht zu der schönen Kunst rechnen und umgekehrt. Man blieb zwar in der Voraussetzung der Begriff sey da, aber nie wurde er geltend und blieb immer unbestimmt. Gewisse Hauptzweige wurden von jeher dazu gerechnet z. B. redende und bildende Künste; aber eine gemeinschaftliche Theorie dafür, die für [die] Einheit des Begriffs bürgen würde, gab es nicht. Nachher standen einzelne Künste auf z. B. schöne Gartenkunst; Reitkunst. Ist ein Begriff so, daß man nicht bestimmen kann, was als besondre Art darunter zu fassen ist, so steht er eben noch gar nicht fest und so liegt die Sache bis jetzt noch.

Bedenklich ist es, was noch in Wirklichkeit fortbesteht als Geschichtliches zu behaupten, aber als letzten Punkt muß es hier Platz finden, ich meine die *Hegelsche Philosophie*, [worin] die Kunst dem absoluten Geist zugeschrieben wird, genau verwandt mit Religion und Philosophie, d. h. zum Höchsten gehörig.* Einlassen kann ich mich nicht, sondern nehme es nur als Fortsetzung unsrer Linie, so daß Hegel die Kunst auf den höchsten Punkt stellt, da sie den höchsten Entwicklungen der Menschheit noch an die Seite gestellt ist, i. e. absolutes Maximum ihrer Werthschätzung, die gedacht werden kann.