

Annemarie Gethmann-Siefert | Otto Pöggeler (Hg.)

Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik

Meiner

HEGEL-STUDIEN BEIHEFT 27

HEGEL-STUDIEN

In Verbindung mit der Hegel-Kommission der Rheinisch-Westfälischen
Akademie der Wissenschaften

herausgegeben von
Friedhelm Nicolin und Otto Pöggeler

Beiheft 27

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

WELT UND WIRKUNG VON HEGELS ÄSTHETIK

Herausgegeben von
Annemarie Gethmann-Siefert
und
Otto Pöggeler

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Inhaltlich unveränderter Print-on-Demand-Nachdruck der Auflage von 1986,
erschienen im Verlag H. Bouvier und Co., Bonn.

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 978-3-7873-1515-4

ISBN eBook: 978-3-7873-3081-2

ISSN 0073-1578

© Felix Meiner Verlag GmbH, Hamburg 2016.

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/hegel-studien

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	I
Einleitung: Welt und Wirkung von Hegels Ästhetik	V
I. KUNSTIDEAL UND KULTURPOLITIK	
Otto Pöggeler (Bochum) System und Geschichte der Künste bei Hegel	1
Helmut Schneider (Bochum) Aus der Ästhetikvorlesung Hegels 1820/1821	27
Lucia Sziborsky (Düsseldorf) Schelling und die Münchener Akademie der bildenden Künste. Zur Rolle der Kunst im Staat	39
Annemarie Gethmann-Siefert (Bochum) Die Rolle der Kunst im Staat. Kontroverses zwischen Hegel und den Hegelianern	65
II. DIE BILDENDEN KÜNSTE UND DIE HISTORIE	
Heinrich Dilly (Stuttgart) Hegel und Schinkel	103
Werner Busch (Bochum) Wilhelm von Kaulbach — peintre-philosophe und modern painter. Zu Kaulbachs Weltgeschichtszyklus im Berliner Neuen Museum	117
Gregor Stemmerich/Annemarie Gethmann-Siefert (Bochum) Hegels Kugelgen-Rezension und die Auseinandersetzung um den „eigentlichen historischen Stil“ in der Malerei	139
Wolfgang Beyrodt (Bielefeld) Ansichten vom Niederrhein. Zum Verhältnis von Carl Schnaases Nie- derländischen Briefen zu Georg Forster	169

III. MUSIK UND POESIE

Konrad Schüttauf (Bonn)	
Melos und Drama. Hegels Begriff der Oper	183
Jürgen Söring (Zürich)	
Hegel und die Romantheorie R. Wagners	195

IV. POESIE UND WELTKULTUR

Hans-Georg Gadamer (Heidelberg)	
Die Stellung der Poesie im System der Hegelschen Ästhetik und die Frage des Vergangenheitscharakters der Kunst	213
Dieter Bremer (München)	
Hegel und Aischylos	225
Clemens Menze (Köln)	
Das indische Altertum in der Sicht Wilhelm von Humboldts und Hegels	245
Barbara Stemmrich-Köhler/Annemarie Gethmann-Siefert (Bochum)	
Von Hammer, Goethe und Hegel über Firdausi. Literaturkritik. Geschichtsbild und kulturpolitische Implikation der Ästhetik	295
Karlheinz Stierle (Bochum)	
Malerei und Literatur der italienischen Renaissance in Hegels Ästhetik	327
Ursula Rautenberg (Bochum)	
Ein Hegelianer unter Germanisten. Karl Rosenkranz' mediaevistische Studien	341

VORWORT

Der Band enthält Beiträge eines Kolloquiums, das im Dezember 1984 im Rahmen des Sonderforschungsbereichs der Deutschen Forschungsgemeinschaft *Wissen und Gesellschaft im 19. Jahrhundert* in Bochum stattfand. Es geht in den Untersuchungen erneut um die Frage nach der Aktualität der Hegelschen *Ästhetik*, um eine Frage, die seit geraumer Zeit philosophische Gemüter erregt hat. Um zu zeigen, daß diese Frage nicht allein philosophisch relevant ist, wird Hegels *Ästhetik* im Licht ihrer Rezeption, in der Brechung durch Kritik und alternative Konzeptionen, erörtert. Dieses generelle geistige Klima, das in den Anknüpfungs- und Bezugspunkten der *Ästhetik* virulent wird, legt ihre Wirkung in den Literatur- und Kunstwissenschaften fest und gehört damit als untrennbarer Bestandteil zur Philosophie der Kunst. In einer vorangehenden Dokumentation über das Verhältnis von *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels* wurde der allgemeine Rahmen solcher Überlegungen abgesteckt.¹

In den folgenden Untersuchungen geht es darum, die kulturpolitische Situation in singulären Auswirkungen, in der Stützungswirkung, die sie für gewisse Tendenzen des Berliner Kunstbetriebes gewann, im Spiegel der Hegelschen *Ästhetik* zu erhellen. Die Beiträge bemühen sich darum, durch den Rückgriff auf die Zeugnisse zu Hegels *Ästhetikvorlesungen* einen unmittelbareren Einblick in die Verflechtungen von lebendiger philosophischer Lehre und wissenschaftlicher wie lebensweltlicher Relevanz zu vermitteln.

Hegels Philosophie zeigt sich hier nicht von der Seite ihrer systematischen Stringenz, sondern von der komplementären Seite ihrer Geschichtlichkeit. Das gilt für die generelle Zuordnung von System und Geschichte der Künste, die O. PÖGgeler darlegt, für ein Beispiel der Rezeption, das H. SCHNEIDER anhand der Wirkung der ersten Berliner Vorlesung entwickelt, für die Rolle der Kunst im Staat, die L. SZIBORSKY und A. GETHMANN-SIEFERT aus der Gegenüberstellung der Position SCHELLINGS und Hegels erhellen.

In der speziellen Auseinandersetzung mit einzelnen Künsten, die nicht nur bei Hegel im Lichte einer philosophischen Deutung erscheinen, setzt sich dieselbe Linie fort. Philosophische Systematik bewährt sich am Phänomen Kunst, sie präfiguriert dieses Phänomen aber zugleich, weil sie an der Erstellung des allgemeinen Rezeptionsrahmens beteiligt ist. H. DILLY entwickelt

¹ *Kunsterfahrung und Kulturpolitik im Berlin Hegels*. Hrsg. von O. Pöggeler und A. Gethmann-Siefert. Bonn 1983 (Hegel-Studien. Beiheft 22.).

dieses Zusammenspiel von Deutung und Präsentation der Kunst in der Gegenüberstellung von Hegel und SCHINKEL. SCHINKEL versucht, durch das Museum das „System einer neuen präsentativen Kunstgeschichte“ zu schaffen, „gebaute“ mit „geschriebener Geschichte“ zu verschmelzen. In der Kontroverse zwischen SCHINKEL und ALOYS HIRT zeigt sich, daß der gewählte klassizistische Rahmen nicht nur Schmuck und Präsentationsfunktion, sondern zugleich auch die Funktion der Geschmacksausrichtung übernehmen soll. SCHINKEL und WAAGEN sehen den Hauptzweck historischer Sammlungen darin, „im Publikum den Sinn für bildende Kunst, als einen der wichtigsten Zweige der menschlichen Kultur, wo er noch schlummert zu wecken, wo er schon erwacht ist, ihm würdige Nahrung und Gelegenheit zu immer feinerer Ausbildung zu verschaffen“. W. BUSCH thematisiert die Problematik der Geschmacksbildung im musealen Rahmen und unter Ausrichtung auf ein klassizistisches Schönheitsideal an KAULBACHS *Weltgeschichtszyklus* im neuen Museum. Der „akademische Klassizist KAULBACH“ unterwirft sich einerseits dem vorgezeichneten Schönheitsideal, schafft aber bildimmanent Raum für die Infragestellung der in Schönheit harmonisierten Weltgeschichte. Die Kunst selbst findet, wo sie ihren Inhalt der neuen Bewußtseinsform, der Geschichte, anschmiegt, zu neuen Formen einer reflexiven Darstellung. Die Einheit von Kunsterfahrung, historischer Forschung und lebendigem Vollzug, die der Hegelschüler H. G. HOTHO in eine „spekulative Kunstgeschichte“ zusammenschmelzen wollte, beleuchten G. STEMMRICH und W. BEYRODT an Hegels Überlegungen zum „eigentlich historischen Stil“ in der Malerei und am Verhältnis der Reisebriefe als Zeugnis der neuerwachten Kunstbegeisterung zur Kunstgeschichte im frühen 19. Jahrhundert. Kunst und Kunstgeschichte, Kunst und Geschichte überhaupt verschmelzen zu einer Einheit, die die spätere kulturpolitische Konsequenz, das Heil des eigenen Staates und die bessere Zukunft aus der Geschichte und ihrer Repräsentation in der Kunst zu erwarten, nahelegt.

Hegels *Ästhetik* findet ihren Kulminationspunkt in der Bestimmung der Poesie, denn Hegel entwickelt hier, wie H.-G. GADAMER darlegt, eine noch akzeptable Deutung seiner Grundthese vom Ende der Kunst im Hinweis auf die Verknüpfung von Kunst und Reflexion, Sinnlichkeit und Geistigkeit. Bezeichnenderweise finden sich zur „Poesie“ auch die weitgreifendsten Auseinandersetzungen mit der *Ästhetik*. Selbst die Musikphilosophie Hegels wird erst da und darum diskutabel, weil Hegel seine Theorie der Musik mit Gedanken zur Poesie verknüpft. K. SCHÜTTAUF zeigt diesen Zusammenhang an der Kontroverse um die Bedeutung der Oper auf; J. SÖRING stellt in seinen Überlegungen zur Romantheorie R. WAGNERS die grundsätzliche Frage, wie weit sich Hegels *Ästhetik* mit WAGNERS Überlegungen vereinbaren ließe, der die Einheit des modernen Epos, des Romans und der Musik musikalisch realisieren will.

Hegel entwickelt in seinen *Ästhetikvorlesungen* das ganze Spektrum der Poesie von der antiken Tragödie über die orientalische Poesie des Altertums und Mittelalters, die Symbiose von Orient und Okzident in der Poesie der Renaissance bis zur Auseinandersetzung mit dem germanischen Mittelalter. D. BREMER weist in seinem Vergleich *Hegel und Aischylos* nach, daß Hegel seine Theorie der Tragödie, die er schon in der Jenaer Zeit vollendet, am Leitfaden der *Orestie* entwickelt. In moderner Gestalt begegnet Hegel die alte Tragödie allenfalls im französischen Zerrbild, das die Substanz des Alten bis zur Unkenntlichkeit unter der modernen höfischen Staffage camouflierte. Mißverständnisse und Vorurteile trennen Hegel von HUMBOLDTS Sicht des indischen Altertums, wie C. MENZE im Hinweis auf HUMBOLDTS Intention der *Bhagavad-Gita* Übersetzung zeigt. Dennoch werden in der Frage nach der Ur-Poesie und Ur-Sprache, nach der „Poesie als Lehrerin der Menschheit“ auch die Probleme thematisiert werden, die Hegels philosophische Beschäftigung mit der Kunst prädestinieren. Er greift beispielsweise auf VON HAMMERS und GOETHES Beschäftigung mit dem orientalischen Mittelalter unter derselben prinzipiellen Frage nach der Rolle der Poesie als „Lehrerin der Menschheit“ zurück. In der explizit kulturtheoretisch motivierten Differenzierung von Ur-Poesie und *Divanliteratur*, sowie in der Behauptung, daß eine „Übersetzung“ der orientalischen in die europäische Kultur nur der poetischen Neuschöpfung gelinge, findet Hegel sein eigenes Anliegen wieder. Die Poesie vergangener Zeiten kann nicht ohne weiteres Gegenwartsrelevanz beanspruchen. Sie kann diese vor allem nicht, wie B. STEMMRICH-KÖHLER und A. GETHMANN-SIEFERT zeigen, durch den HOMER-Verweis, durch ein klassizistisches ästhetisches Kriterium erschleichen.

Ähnlich wie die Poesie des orientalischen Mittelalters motivieren die Wiederbelebungsversuche des eigentümlich „nationalen“ Mittelalters Hegel zu Kritik und Ablehnung. Er geht in den Vorlesungen zwar auf die literarischen Werke des „schönen Rittertums“, die Verknüpfung von Orient und Okzident in der Renaissancedichtung, ein, die K.-H. STIERLE in seinem Beitrag analysiert. Hier (wie beim *Heldenbuch* oder den *Nibelungen*) setzt Hegel sich mit negativem Ergebnis mit der Frage auseinander, ob die mittelalterlichen Epen jenen Ursprungsepen in Situation wie Funktion vergleichbar seien, die die „Bibeln der Völker“ genannt zu werden verdienen. In der gedruckten *Ästhetik* finden die Werke TASSOS und ARIOSTS breitere Beachtung, weil HOTHOS Vorliebe für die Renaissance in der Malerei wie Dichtung über Hegel hinausgehend ästhetische Gesichtspunkte einbringt. Das „Mittelalter“, das der antiken Schönheit naherückt, schafft den Übergang vom Epos zur Lyrik und bereitet das moderne Epos, den Roman vor. Dem germanischen Mittelalter widmet sich neben F. TH. VISCHER K. ROSENKRANZ in seinen Mittelalterstudien. U. RAUTENBERG zeichnet in ihrem Beitrag *Ein Hegelianer unter Germanisten* die Kontroverse zwischen der historischen Sprachwissenschaft zu Beginn des

19. Jahrhunderts und jener „in den Rang patriotischen Tuns erhobenen Philologie“ nach, an der ROSENKRANZ in vermeintlicher Hegeltreue anachronistisch festhält.

In den Beiträgen des Bandes sind zwar nicht alle Hinweise entwickelt, nicht alle wichtigen Beispiele des Zusammenhangs von philosophischer Ästhetik und geschichtlicher Wirkung der Kunst im Umkreis Hegels erörtert. Es werden aber symptomatische Beispiele aufgegriffen, die über Hegel und seine Zeit Aufschluß geben, die seine *Ästhetik* als Diskussionsbeitrag und philosophisches Argument in einer umfassenderen Bemühung um die Kunst — sei es um die Sammlung, ihren Genuß, sei es um ihre wissenschaftlich-historische Erschließung — erscheinen lassen.

WELT UND WIRKUNG VON HEGELS ÄSTHETIK

Hegels *Ästhetik* beschäftigt auf unterschiedliche Weise Philosophen, Literatur- und Kunstwissenschaftler. In der Literatur- und Kunstwissenschaft gehört es bereits zu den Selbstverständlichkeiten, aus dem Ideen-Steinbruch der Hegelschen *Ästhetik* etwas Passendes für die eigenen Grundlegungsfragen auszuwählen und Hegel affirmativ oder kritisch auszubenten. Die Philosophen — wie nicht anders zu erwarten — streiten auch heute noch ums Grundsätzliche. Rettet man die Geschichtlichkeit der Vernunft, wird Hegels Anspruch hinfällig, mithilfe des Systems der Philosophie alle wissenschaftliche Erkenntnis, alles Wißbare über die Kunst zu begründen. Auf diese Weise reduziert sich die *Ästhetik* auf mehr oder weniger treffende, auf belanglose oder erfrischend-erfreuliche Kunsturteile. Beahlt wird diese Aktualität der Hegelschen *Ästhetik* aber mit dem Verlust der Begründungsdimension. Soll man diese Kosten hinnehmen, um die mit dem systematischen Anspruch verbundene These vom Ende der Kunst aufheben zu können? Oder soll man um den Preis dieser kaum je akzeptierten Grundlage das „Philosophische“ an der Philosophie der Kunst retten? Anstelle einer endgültigen Antwort auf diese Fragen findet man bislang Variationen des Versuchs, entweder Skylla oder Charybdis der Hegelinterpretation zu umschiffen — mit dem bekannten vor-odysseischen Ergebnis. Angesichts der zahlreichen Deutungen, Uminterpretationen und „Aktualisierungen“, die Hegels *Ästhetik* bereits erfahren hat, scheint überdies die Hoffnung vermessen, Neues hinzuzufügen, bislang ungelöste Probleme lösen zu können.

Dennoch hat sich die Forschungslage in letzter Zeit derart gewandelt, daß man hinreichend begründeten Anlaß für die Annahme findet, man könne selbst in diesem Werk Hegels noch unbekannte Aspekte entdecken, neue Perspektiven der Deutung und Wirkung erschließen. Alle bisherigen Interpretationen, die Kritik ebenso wie die Aktualisierungsversuche, stützen sich auf den Text der *Ästhetik*, den der Hegelschüler HEINRICH GUSTAV HOTHOS nach Hegels Tod (1835) publiziert hat. Seit man sich eingehender mit den Hegelschen Vorlesungen beschäftigt, vor allem, seit die Arbeit an den heute bekannten Zeugnissen zu den Berliner *Ästhetikvorlesungen* (aus den Jahren 1821, 1823, 1826, 1828/29)¹ voranschreitet, zeigt sich, daß die gedruckte Fassung

¹ Hegels *Ästhetik* wird nach Hothos Ausgabe zitiert, unter Hinweis auf die erste bzw. zweite Auflage (*Ästh.* ^{1/II}). Die Vorlesungen werden nach den Manuskripten unter Verwendung folgender Siglen zitiert: Hothos Nachschrift von 1823 (*Hotho* 1823. MS.); die Nachschriften v. Griesheims (*Griesheim* 1826. Ms.), Kehlerts (*Kehler* 1826.

der *Ästhetik* die Auseinandersetzung unnötig kompliziert hat. Vielfach setzt man sich nicht mit Hegels, sondern mit HOTHOS redaktionell geschönten Ideen zur Kunst auseinander. Greift man auf die Zeugnisse zu Hegels Berliner *Ästhetikvorlesungen* zurück, dann läßt sich der Streit leicht entscheiden, ob Hegels philosophisches System oder ob seine „Kunsturteile“ der eigentlich aktuelle oder aktualisierbare Teil der *Ästhetik* seien. Es zeigt sich nämlich, daß der Trend zum philosophisch-untermauerten endgültigen Kunsturteil erst in den ästhetischen Überlegungen der Hegelianer einsetzt, daß er sozusagen ein Produkt der „Anwendung“ Hegelscher Grundlagen auf die Kunstwissenschaft ist. Solche Gedanken finden sich z.B. bei ROSENKRANZ, sie finden sich bei F. TH. VISCHER, sie finden sich vor allem aber in HOTHOS „spekulativer Kunstgeschichte“.

Hegel — so zeigt es sich an seinen Vorlesungen über die Philosophie der Kunst — erschien die Trennung von Philosophie, Wissen über die Kunst und lebendiger Kunsterfahrung sinnlos und unfruchtbar. Er hat zwar an seiner Absicht, die *Ästhetik* als Teil seines Systems der Philosophie zu entfalten, nie Zweifel gelassen. Gerade aus diesem Grund verzichtet er auf die Rolle des „Kunstrichters“. Es geht in der philosophischen Frage nach der Kunst nicht um letztgültige Kunsturteile anstelle der bloßen Geschmacks-Vorurteile von Laien oder Kennern. Stattdessen geht es um eine Sicht der Kunst aus der philosophischen Erörterung ihrer Bedeutung für den Menschen, näherhin noch für den Menschen in einer jeweils bestimmten geistesgeschichtlichen Situation und Konstellation, die Hegel mit seiner Bestimmung der „Moderne“ umreißt.

Der geschlossene systematische Entwurf der Philosophie der Kunst, der die „Weltgeschichte“ der Kunst als Geistesgeschichte erschließt, hat den Hegel-Leser und -Forscher seit 150 Jahren fasziniert und verärgert zugleich. Sieht man die *Ästhetik* aber in ihrer Entwicklung, sieht man sie also aus der Sicht der Zeitgenossen, Hörer und Gesprächspartner Hegels, so erscheint sie als eine — zumindest der Tendenz nach — umfassend-begründete Analyse

Ms.), eines Anonymus aus dem Besitz der Stadtbibliothek Aachen (*Aachen* 1826. Ms.), Löwes (*Löwe* 1826. Ms.), eines Anonymus aus den vormaligen Beständen der Marbacher Bibliothek (*Marb. Bibl.* 1826. Ms.); Libelts (*Jag. Bibl.* 1828/29. Ms. Blatt) und Heimanns (*Heimann* 1828/29. Ms.); außerdem eine Ausarbeitung, in der Kromayer verschiedene Nachschriften von 1823 und 1826 zum eigenen Gebrauch zusammenschreibt (*Kromayer* 1823/26. Ms.). Die Nachschriften befinden sich (in der Reihenfolge der Nennung) im Besitz des Hegel-Archivs der Ruhr Universität Bochum, der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz Berlin; der Universitätsbibliothek Jena; der Stadtbibliothek Aachen; der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz (Löwe und Marb. Bibl.); der Jagiellonischen Bibliothek Krakau; in Privatbesitz L. Hommel; Schiller-Nationalmuseum. Deutsches Literaturarchiv, Marbach.

der „heutigen“, der zeitgenössischen geistesgeschichtlichen Einschätzung der Kunst. Konstitutiv für diese Überlegung ist Hegels Absicht, mit der prinzipiellen philosophischen Deutung der Funktion der Kunst in der Menschheitsgeschichte zugleich die geschichtliche Entwicklung selbst auf den Begriff zu bringen.

Bereits zur Zeit seines Heidelberger Aufenthalts gerät Hegel in den Strudel der „neuen Welle“, der begeisterten Wiederentdeckung der alten Kunst. Es gehört in Heidelberg schlicht zum guten Ton, die Sammlung alter deutscher und niederländischer Bilder zu besuchen, die die Brüder SULPIZ und MELCHIOR BOISSERÉE und BERTRAM 1810 von Köln übersiedelten.² Schon der bescheidene Musentempel im Palais Sickingen gewährte Raum, sich andächtig in christliche Kunst und Lebensart zu versenken. Die Geschichte der Künste sollte mit solchen Sammlungen und durch die neue extra-ecclesiale Präsentation, wie F. SCHLEGEL, der Mentor der Brüder BOISSERÉE, betonte, „lokale und nationale“ Grundzüge akzentuieren. Zunächst heißt das, daß die Kunstgeschichte die eigenen Quellen nun ohne den generalisierenden Rückgriff auf das antike Schönheitsverständnis erschließen kann, schon bald wurde aus dieser wissenschaftlich-bescheidenen Version der Repristination der eigenen Vergangenheit aber eine neue Art der Kunstbesessenheit. Die Kunst der Väter soll den deutschen Charakter bilden, neue Künstler aus vaterländisch-christlichem Geist hervorbringen.

Von dieser Idee in ihrer über Kunst- und kunsthistorisches Interesse erweiterten Version war kaum jemand schwerer zu überzeugen als GOETHE und mit ihm Hegel. Beide können die neuentdeckte alte Kunst in ihrer Schönheit und in ihrem eigentümlichen Reiz wohl akzeptieren, bleiben aber skeptisch hinsichtlich der an diese Entdeckung vergangener Größe geknüpften Zukunftshoffnungen. Hegel hat seine Ästhetikvorlesung 1818 unter dem Eindruck dieser Bedeutungssteigerung der Kunsterfahrung in Heidelberg zum ersten Mal gehalten. Er kündigt ein Jahr später für Berlin an, die Ästhetik von nun an von der Religionsphilosophie getrennt behandeln zu wollen. Dazu hat ihn sicher nicht allein die Stofffülle bewogen, sondern auch der Gedanke, daß die Kunst nicht auf einen Inhalt verpflichtet werden dürfe, der durch irgendeine — und sei es die christliche — Religion seine Letztgültigkeit und Ausschließlichkeit erhält. Nicht nur die Ästhetik als die philosophische Behandlung der Kunst und ihrer Geschichte wird selbständig, auch die je-geschichtlich-verschiedene Einheit von schöner Gestalt und bedeut-

² Vgl. dazu u. a. H.-G. Gadamer: *Hegel und die Heidelberger Romantik*. In: *Ruperto Carola*. 30 (1961), 97-105; O. Pöggeler: *Hegel und Heidelberg*. In: *Hegel-Studien*. 6 (1971), 65-133; A. Gethmann-Siefert: *Die Sammlung Boisserée*. Anspruch und Wirkung. In: *Heidelberg im säkularen Umbruch um 1800*. Hrsg. von F. Strack (in Vorb.). Zu Hegels Berliner Wirken vgl. *Hegel in Berlin*. Katalog der Ausstellung. Berlin 1981.

samem Inhalt wird in ihrer Eigenständigkeit berücksichtigt, je mehr Hegel seinen Überblick über das in und durch Kunst Mögliche erweitert. In Berlin schließlich hofft Hegel, eine endgültige Gestalt der philosophischen Behandlung der Kunst zum Druck bringen zu können. Es gelingt ihm auch, im Lauf der Jahre seine Ästhetik zu vollenden, allerdings nicht in der Form eines abgeschlossenen Kompendiums. An die Stelle eines systematischen Grundrisses der Welt der Künste setzt Hegel ein „work in progress“, ein im lebendigen Diskurs verschiedener Vorlesungen fortgehendes Argumentieren um die geschichtliche Bedeutung, um die Funktion der Kunst in Vergangenheit wie Gegenwart.

Mehr noch als in Heidelberg wird in Berlin die kulturelle Situation der Stadt die Gestalt der Ästhetik geprägt haben. Steht Heidelberg für Hegels Aufbruch zu einer eigenständigen Philosophie der Kunst, so steht Berlin für die intensive Interaktion von System und Geschichte, von philosophischer Reflexion und kultureller wie politischer Wirkung der Kunst.

Der Hegel-Biograph KARL ROSENKRANZ beschreibt Berlin als eine Stadt, die von einem einzigen öffentlichen Interesse, der Kunstbegeisterung, beherrscht wird. Hier mußten Hegels Vorlesungen über die Philosophie der Kunst auf jeden Fall Aufmerksamkeit und mit Sicherheit, wegen ihrer Grundthese vom Vergangenheitscharakter der Kunst, Widerspruch erregen. HEINRICH HEINE berichtet beispielsweise in einem Essay *Über Polen*, daß in Berlin eine Reihe von jungen polnischen Studenten „mit edler Wißbegier und musterhaftem Fleiße in alle Teile der Wissenschaften eindringen, besonders die Philosophie an der Quelle im Hörsaal Hegels schöpfen“. Daß auch die *Ästhetikvorlesungen* Ziel dieser Wißbegier waren, zeigt eine Spur, die nach Polen führt. In der Jagiellonischen Bibliothek (Krakau) befindet sich eine Nachschrift von KAROL LIBELT, der Hegels letzte Ästhetikvorlesung besuchte. LIBELT verfaßt später selbst ein System der Wissenschaft, in dem die Ästhetik einen unverzichtbaren Stellenwert einnimmt. Ein weiteres Beispiel solcher Nachwirkung Hegels liefert uns THEODOR MUNDT. MUNDT stand als einer der Begründer der Literaturwissenschaft bislang nicht im Brennpunkt des philosophischen Interesses. Auch er hat aber nach Erscheinen der Hegelschen *Ästhetik* seine *Ästhetik* publiziert, die im Aufbau große Ähnlichkeiten mit Hegels Vorlesung von 1826 zeigt. Diese *Ästhetik* zeugt davon, daß Hegels Vorlesungen nicht nur direkt, sondern auch indirekt, außerhalb der Mauern der Universität, wirkten. MUNDT wird sich selbst beispielsweise kaum als Hegelschüler betrachten, gemeinhin wird er dem Sturm und Drang zugeordnet. Immerhin stützt er aber die antihegelsche Grundthese seiner eigenen *Ästhetik*, die These von der unabschließbaren Zukunft der Kunst, durch einen Hegel entlehnten systematischen Aufbau. Mit Hegels Philosophie der Kunst muß MUNDT in einem jener Diskussionszirkel in Berührung gekommen sein, die sich neben Hegels Vorlesungen bildeten und in denen man es

sich zur Aufgabe gesetzt hatte, entweder Hegels Lehre gemeinsam besser zu verstehen oder sie treffsicherer kritisieren zu können. Ein Kuriosum unter den Nachschriften zu Hegels Berliner *Ästhetikvorlesungen*, eine Kompilation der Hegelschen Vorlesungen von 1823 und 1826, gefertigt aus entliehenen Nachschriften von K. KROMAYER, zeigt, daß in solchem, neben dem Universitätsbetrieb laufenden Wissensaustausch auch Material zu Hegels *Ästhetikvorlesungen* unter den Studenten ausgetauscht und weitergegeben wurde. Es muß gang und gäbe gewesen sein, Vorlesungsnachschriften nachzuarbeiten und sich, selbst wenn man nicht zu den Hörern der *Ästhetikvorlesung* gehörte, eine „Hegelsche Ästhetik“ für die eigene spätere Bibliothek herzustellen. Bei aller Kritik an Hegel, vor allem an seiner Grundthese vom Ende der Kunst, konnte man es immerhin für sinnvoll halten, sich Hegels Bestimmung der Kunst, seine Reflexionen zur Bedeutung der Kunst in der modernen Welt in einer zumindest für die eigene Existenz und Orientierung über die Studienzeit hinaus gültigen Form aufzubewahren.

Die Philosophie der Kunst als Leitfaden des ästhetischen Genusses, als Brevier des bürgerlichen Kunstenthusiasmus? — Wohl kaum! Denn Hegel ordnet sich mit seinen *Vorlesungen zur Philosophie der Kunst* nicht unter jenes „Uebermaß ästhetischen Getreibes“, unter jene „Allherrschaft der Kunst“ (Ros. 349), die seine Berliner Umwelt prägte. Er nimmt zwar während seines Berliner Wirkens regen Anteil an Kunst- und Kulturbetrieb, erscheint aber in seinen *Ästhetikvorlesungen* als der beharrliche Mahner, der aus geistesgeschichtlicher Begründung vor einer Überbewertung der kulturellen Rolle der Kunst warnt. Die Kunst ist ihrer höchsten Vollendung nach etwas Vergangenes; die Gegenwart ist nicht in der Lage, ein Kunstwerk auszubilden; die Kunst vergangener Zeiten und Völker kann nur bedingt als Quell und lebendiger Grund unserer eigenen modernen Kultur anerkannt werden. Ganz und gar unzeitgemäß erscheint jener Versuch, die vergangene Kunst der eigenen Nation als zukunftsweisende Kunst zu wiederholen oder durch die modernen Medien — Theater und Roman — zu aktualisieren. Denn (so wiederholt Hegel in der letzten *Vorlesung zur Ästhetik* die Grundzüge seiner ersten Neukonzeption der *Enzyklopädie* von 1827) die Religion des Christentums wie der moderne Staat sind über die Kunst hinaus. Ihre Erfordernisse übersteigen prinzipiell alle Thematisierungs- und Orientierungsmöglichkeiten der Kunst. Hegel hatte diese Einsicht seit seiner Jenaer Zeit (etwa in der Kritik der griechischen Tragödie) entwickelt,³ er bekräftigt den dort gewonnenen Standpunkt in seinen *Ästhetikvorlesungen* durch immer eingehendere Analysen verschiedener Kunstwerke.

³ Die Entwicklung von Hegels Ästhetik in Jena hat zuerst O. Pöggeler dargestellt in seiner Interpretation von Hegels Theorie der Tragödie und in einer entwicklungsgeschichtlichen Studie: *Hegel und die griechische Tragödie*. In: *Heidelberger Hegel-Tage* 1962.

Gemeinhin kritisiert man diesen gesamten Komplex als „Klassizismus“ und meint, Hegels *Ästhetik* dann retten zu können, wenn man System und Kunstbeurteilung, wenn man die Begründung alles Historischen im absoluten Wissen und die gelungene Charakteristik der Kunst voneinander trennt. Bei näherem Zusehen zeigt sich aber, daß die *Vorlesungen zur Ästhetik* bei keinem Hörer den Eindruck erweckt haben, es gehe Hegel um eine eingehende *ästhetische* Bewertung der Künste oder einzelner Werke unter Hintanstellung des philosophischen Systems. Hegels These vom Ende der Kunst kann nicht ohne Verlust übersprungen werden — ein Eindruck, den allenfalls die Druckfassung der Vorlesung bestärkt haben mag, nicht aber die unmittelbaren Vorlesungszeugnisse der Hörer der *Ästhetik*.

Positiv genommen hat Hegels systematische Rigidität eine weitere, ebenfalls überraschende Folge. Hegel kann sich aufgrund seines geistesgeschichtlichen Interesses mit den verschiedenen Künsten und den verschiedenen kulturpolitischen Bestrebungen um die Kunst ideologiefrei auseinandersetzen. Gegen die Kultur- und Kunstbegeisterung seiner Zeitgenossen, nicht zuletzt seines Schülers HOTHO, stellt Hegel das staatsbürgerliche Interesse, näherhin das Interesse des Einzelnen, seine Selbstverwirklichung durch eine adäquate Institution garantiert zu sehen. Gegen die Annahme, daß der Bürger des modernen Staates seine Humanitätserfahrung in der Kunst vollende (diese Annahme hat HOTHO unter seinem eigenen Namen publiziert, sie findet sich aber ebenso in emphatischen Beschreibungen der Gefühlswirkung der Kunst in Hegels *Ästhetik*), setzt Hegel in den Vorlesungen eine nüchterne Analyse der gesellschaftlichen Wirkung und Wirkmöglichkeit der Kunst der Gegenwart. Seine Mahnung, von der Kunst nicht oder nur bedingt die Erfüllung des „Bedürfnisses nach Vernunft“ (sc. des Aufklärungsinteresses der modernen Welt) zu erwarten, leuchtete zumindest den Hörern seiner Vorlesung ein. Hegels Philosophie der Kunst erweckt und fördert Offenheit für die unvoreingenommene Betrachtung *aller* Erscheinungen der Kunst und der Künste, die weltgeschichtlich bedeutsam waren und es in der (historischen) Reflexion der Kunst vermittels philosophischer *Ästhetik* wieder werden können.

Anders als die Verfechter der Zukunft der Kunst, zu denen sämtlich die Hegelianer zu rechnen sind, tritt Hegel für einen modifizierten Kosmopolitismus der Kunst- und Kunsterfahrung ein. Er kann beispielsweise mit GOETHE gegen die vaterländisch frömmelnde Tendenz der Mittelalterbegei-

Hrsg. von H.-G. Gadamer. Bonn 1964, (Hegel-Studien. Beiheft 1.) 285-305; *Die Entstehung von Hegels Ästhetik in Jena*. In: *Hegel in Jena*. Die Entwicklung des Systems und die Zusammenarbeit mit Schelling. Hrsg. von D. Henrich und K. Düsing. Bonn 1980 (Hegel-Studien. Beiheft 20.). 249-270.

sterung zu Felde ziehen und der Spätromantik die eigenen Anfänge kritisch entgegenhalten. Die anfängliche Offenheit für die Mythologie der Weltkulturen, der orientalischen ebenso wie der okzidentalen Welt, geht mit der Konversion zum Christentum unwiederbringlich verloren. Hegels Stellungnahme gegen die Konzentration auf die nordische Mythologie, auf die Quellen germanischen Geistes, und seine Forderung, „monumenta nationum“, die Zeugnisse der Weltkulturen zu sammeln und präsent zu halten, gewinnt ihren Sinn aus dieser Kontroverse. Unter solcher Rücksicht zeigt sich Hegels These vom Ende, vom Vergangenheitscharakter der Kunst in einem neuen Licht. Sie steht für seine geistesgeschichtliche Gewichtung verschiedener Kulturrerrungenschaften, gegen eine unbedacht-unkritische Verabsolutierung des schöngeistigen Kunstinteresses.

Welt und Wirkung von Hegels *Ästhetik* lassen sich nicht unmittelbar rekonstruieren. Weil Hegels eigene handschriftliche Notizen zu den *Ästhetikvorlesungen* bis auf unzulängliche Reste verlorengegangen sind, muß man versuchen, durch den Rückgriff auf die Nachschriften und auf mittelbare Zeugnisse ein Bild der Intention und Wirkung der Philosophie der Kunst zu entwerfen. Aufgrund der speziellen Probleme, die Hegels *Ästhetik* unter historischen wie philosophischen Gesichtspunkten aufwirft, gewinnt neben der Rekonstruktion der Ästhetik zugleich eine Rekonstruktion der spezifischen Situation Bedeutung. Selbst die kontroversen Positionen, die Ästhetik des Gefühls und die spätromantisch verengte Re-zentralisierung der Kunst auf die Religion, werden für die Auseinandersetzung mit Hegel unmittelbar relevant, weil sie in den heute bekannten Text der *Ästhetik* eingeflossen sind. HOTHO, der die Vorlesungen nach Hegels Tod zum Druck bearbeitet und die bis heute in allen bekannten Ausgaben maßgebliche Textgrundlage lieferte, verflocht Hegels Gedanken unlösbar mit Elementen der geistigen Umwelt, sogar mit den Tendenzen, gegen die Hegel sich explizit richtete. So sind die Gedanken der *Ästhetikvorlesungen* in der heute bekannten *Ästhetik* oft kaum wiederzuerkennen. Umgekehrt lassen die Vorlesungsnachschriften und zeitgenössische Reaktionen auf die Vorlesungen Hegels Überlegungen in einem Licht erscheinen, das den gegenwärtigen Leser überrascht.

1. Kunstidee und Kulturpolitik

Unter dieser Rücksicht erscheint das Experiment vielversprechend, die Wirkung der Hegelschen Ästhetik anhand der Vorlesungszeugnisse zu analysieren und die Ästhetik zugleich aus dem geistigen, kulturellen und politischen Kontext zu erhellen, in dem sie ihre endgültige Form gewann. Solche Überlegungen fußen auf den entwicklungsgeschichtlichen Analysen der phi-

losophischen Interpretation der *Ästhetik*,⁴ gehen aber über die hegelimmanente Deutung prinzipiell hinaus. Es geht darum (zunächst vorbereitend anhand symptomatischer Beispiele und Probleme), über den Ort der philosophischen Betrachtung der Kunst im kulturellen Leben Aufschluß zu gewinnen, die Wirkung zu beleuchten, die Hegels Unterfangen, die „Zeit in Gedanken gefaßt“ darzulegen, im Bereich der Kunst, der Kunstrezeption und ihrer Einbettung in die allgemeine Bildung gehabt hat. Hegel versetzte sein Philosophenkathedr nicht in den Elfenbeinturm des subtilen Raisonnements und seines selbstgenügsam-selbstgefälligen Gespinstes und begrifflichen Filigrans.

Der Philosoph Hegel hatte sich von Anfang an kulturpolitisch engagieren wollen, sprach für und diskutierte mit Studenten, die, wie er selbst, vom kulturellen Leben Berlins und seiner Ausrichtung auf die Kunst geprägt, mit ihm die Frage nach der Bedeutung der Kunst für ihre eigene geschichtliche, vielleicht akzentuierter: für eine verantwortete Existenz als Bürger eines modernen, auf Vernunft gebauten Staates teilten. Seine Vorlesungen sind der systematischen Ästhetik gewidmet, sie sind Teil seines Systems des philosophischen Wissens. Dennoch erscheint das philosophische Raisonnement und Argument in der Form lebendiger, individueller wie kulturpolitischer Orientierungsangebote. Hegel setzt im einzelnen begründende Überlegungen gegen die Zeittendenz, das politische Interesse in das ästhetische aufzuheben bzw. das staatsbürgerliche Interesse im Kunstinteresse seinen Höhepunkt finden zu lassen. Diese Tendenz wird durch philosophische Quellen und Grundansichten gestützt, mit denen Hegel sich schon früher auseinandergesetzt hat.

SCHELLING, der Diskussionspartner Hegels in seiner Jenaer Zeit, scheint „katalysatorisch“ Hegels eigene Überlegungen zur Kunst herausgefordert zu haben. Zugleich mit ersten Festlegungen der Bedeutung der Kunst findet sich aber schon in Hegels Jenaer Reflexionen eine Kritik an der romantischen Konzeption. Hegel destruiert die Hoffnung der Romantiker, die SCHELLING teilte, man könne eine neue Dichtung der modernen Welt, ein neues Epos, im Mittelalter vorgezeichnet finden. Die Idee eines solchen Epos sollte mittels der historischen „Vor-Konstruktion“ soweit vorgefertigt werden, daß prototypische Werke der Vergangenheit — unter Einberechnung geschichtlich sich ändernder Inhalte — wiederholbar erscheinen. SCHELLING wandte sich mit den Frühromantikern vom geläufigen Paradigma, der antiken Kunst, zum schönen Mittelalter, zum Gesamtkunstwerk der Renaissance: DANTES *Göttlicher Kommödie*. Hegel stellte sich schon 1803 gegen SCHELLINGS Thesen *Ueber*

⁴ Dazu A. Gethmann-Siefert: *Die Funktion der Kunst in der Geschichte*. Untersuchungen zu Hegels Ästhetik. Bonn 1984 (Hegel-Studien. Beiheft 25.).

Dante in philosophischer Beziehung, die dieser im gemeinsam herausgegebenen *Kritischen Journal der Philosophie* veröffentlichte. Hier wird das Kunstwerk, das in exemplarischer Weise alle Künste und spezifischen Möglichkeiten poetisch artikuliert, das die Bildung des Zeitalters durch den Entwurf des genialen Individuums zur allen gemeinsamen Mythologie verschmilzt, als das gesuchte Urbild moderner Poesie ausgezeichnet. Hegel meinte dagegen eindeutig zeigen zu können, daß die Mythologie in der modernen Welt eine andere Rolle zu spielen hat als in der vor-aufgeklärten Welt der Antike oder des christlichen Mittelalters oder auch der spätmittelalterlichen Wiederbelebung der Antike, der Renaissance. Diese und frühere Überlegungen zum Verhältnis von Kunst und Geschichte, zur epochalen Differenz der Funktion der Kunst in der Welt des antiken wie modernen Staates, erweitert Hegel in seinen *Ästhetikvorlesungen*. Zunächst wiederholt er seine Jenaer Polemik gegen ein modernes Epos nun explizit in Auseinandersetzung mit SCHELLINGS „Urbild“. Das Programm des „neuen Epos der modernen Welt“ führt sich schon dadurch ad absurdum, daß sein strukturelles Urbild, die *Göttliche Komödie*, ein Werk der katholischen Welt ist. Eine solche Festlegung der „Mythologie“ führt zur Fixierung einer poetisch-vermittelten Weltanschauung auf Inhalte, die dem Vernunftbedürfnis der modernen Welt zuwiderlaufen. SCHELLINGS historische Konstruktion der zukünftigen Kunst im Rückgriff auf mythologische Inhalte, die weltanschaulich festgelegt und eingeschränkt sind, wiederholt sich für Hegel in den unzähligen Versuchen der Spätromantik, die deutsche Vergangenheit wiederzubeleben. Seine Kritik an diesen Versuchen liegt prinzipiell durch die These vom Vergangenheitscharakter der Kunst fest. Umgekehrt gewinnt aber unter einer solchen Perspektive diese problematische These einen vertretbaren Sinn, nämlich den des Festhaltens an der Geschichtlichkeit der Kunst und ihrer Wirkung. Hegel erörtert in seinen *Ästhetikvorlesungen* eine ganze Reihe weiterer Beispiele, an denen er zu demonstrieren versucht, daß die Kunst zwar nicht das einzige Interesse des modernen Bürgers sein könne, daß sie aber außerhalb der undifferenzierten Kunstbegeisterung und der spätromantischen Fixierung auf das Christentum bleibende Bedeutung behält.

SCHELLINGS Jenaer Ästhetik⁵ war für Hegel ohne Zweifel das auslösende Moment und der Anlaß, seine eigenen, vorher noch in die Religionskritik integrierten Überlegungen zur Funktion der Kunst im Kontext einer „Mythologie der Vernunft“ erneut zu überdenken. Die Revision dieser Ansätze führt Hegel zur Ausbildung der Grundkonzeption seiner *Ästhetik*. Gegen

⁵ Eine Nachschrift dieser Vorlesung wurde unlängst publiziert: *Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson*. Hrsg. von Ernst Behler. In: *Philosophisches Jahrbuch*. 83 (1976), 133-183.

Ende der Jenaer Zeit Hegels (1807) liegt die Ästhetikkonzeption formal wie inhaltlich fest.⁶ Im gleichen Jahr, in dem er mit der *Phänomenologie* eine geschichtliche Sicht alles Erkennens gegen SCHELLINGS spekulative Konstruktion der Historie setzt, entsteht SCHELLINGS Münchener Akademierede. Nicht von ungefähr finden sich hier Parallelen und symptomatische Modifikationen in der Festlegung der Rolle der Kunst im Staat, sc. ihrer Bedeutung für das Vaterland, die noch die späte Berliner Situation prägen, in die Hegel sich mit seiner philosophischen Tätigkeit nach 1819 gestellt sieht.

In Berlin hat sich für Hegel die frühe Diskussion mit SCHELLING zu einer kulturpolitischen Kontroverse mit institutionellen Folgen für die Kunst und ihre gesellschaftliche Funktion ausgeweitet. In seiner Münchener Akademierede konzipierte SCHELLING einen doppelten Bildungszweck der Kunst, durch den er ihre Funktion im modernen Staat festlegt und die Kunst als unverzichtbares Moment der modernen Welt sichert. Er wiederholt und erweitert zu diesem Zweck einen Gedanken, der sich auch in Hegels Jenaer Reflexionen findet. Hegel gilt das Kunstwerk als „das allgemeine Gut sowie das Werk aller“, oder, wie er es unter direkter Bezugnahme auf SCHELLING in der *Differenz*-Schrift formuliert, als „Produkt des Individuums, des Genies, aber der Menschheit angehörend“ (GW 4. 75). Zwar betont auch Hegel in dieser Zeit noch, „der Geist des Volkes . . . muß sich zum Werke werden“ (GW 6. 315, vgl. 317). Anders als im Staat ist aber in der Kunst diese Möglichkeit nur bedingt realisierbar. SCHELLING setzt sich über die Gründe hinweg, die Hegel zu einer Entflechtung der strukturellen Identität von Kunstwerk und Staat nötigen. Für ihn bleibt auch in der Gegenwart die Möglichkeit erhalten, durch die Kunst einen Staat zu konsolidieren. Aus dieser Überzeugung heraus formuliert er in der Akademierede eine Vorstellung allgemeiner Bildung, die das Genie als Resultat dieser allgemeinen Kunstbildung erscheinen läßt. Die Kunstakademie setzt sich den Zweck, den Künsten durch die Beziehung auf Nation und Staat zum „öffentlichen Dasein“ zu verhelfen. Aufgrund dieser Einbettung schafft die akademische Bildung den (einen) großen Künstler aus dem allgemeinen Bewußtsein, und reformiert dieses Bewußtsein zugleich. Interessanterweise greift SCHELLING in der näheren Erörterung dieser Doppelrolle der Kunst im Staat in der Akademierede nicht auf eine vor-romantische Diskussion zurück, nämlich auf die Funktion der griechischen Polis als Kontrastbild zur Gegenwart. SCHILLER hatte in den *Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen* das Ideal eines gelungenen Staates mit glücklichen Bürgern herangezogen, um das Ziel des modernen Schauspiels als „moral-

⁶ S. o. Anm. 3; Schellings Akademierede wurde neu ediert und mit einem Kommentar versehen von L. Sziborsky: F. W. J. Schelling: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Mit einer Bibliographie zu Schellings Kunstphilosophie. Eingel. und hrsg. von Lucia Sziborsky. Hamburg 1983.

schers Anstalt“ konkret benennen und historisch exemplifizieren zu können. SCHELLING geht es im Verweis auf PERIKLES' „Lob Athens“ nicht mehr um jene radikale Kritik der bestehenden Verhältnisse, die der junge HÖLDERLIN und Hegel in ihrer ästhetischen und religionskritischen Weiterführung der SCHILLERSCHEN *Briefe zur ästhetischen Erziehung des Menschen* im Auge hatten. Das Ideal des *Systemprogramms* erscheint zu diesem späteren Zeitpunkt schon als Ideal der Kunst, als eine Festlegung ihrer geschichtlichen Rolle für die moderne Zeit. Diese bruchlose Übertragung des Ideals, nicht der *Kunstgestaltung*, wohl aber der *Kunstfunktion*, verdient — wenn man diese Kritik überhaupt sinnvoll einsetzen will — eher als Hegels Entwurf des Griechenideals den Vorwurf des „Klassizismus“.

In SCHELLINGS emphatischem Aufruf, dem Vaterland ebenso wie in der griechischen Polis durch die Blüte der Künste zu neuem Aufschwung aller gesellschaftlichen Verhältnisse zu verhelfen, geht die Vorsicht und Skepsis verloren, die SCHILLER durch die historische Perspektive in die Debatte gebracht hatte. SCHILLERS Hinweis auf die unterschiedlichen Wege, die die Kunst unter den radikal verschiedenen historischen Bedingungen in Antike und Moderne zu wählen hat, um zum vergleichbaren Resultat zu kommen, wird in SCHELLINGS Übertragung dieser Reflexionen auf die aktuelle Situation nivelliert. Damit geht aber SCHILLERS Kritik an der undifferenzierten Griechenlandssehnsucht verloren. Sein Hinweis, daß man sich in der modernen Zeit die Griechen nicht zurückwünschen wollen könne, selbst wenn sie damals mit den ihnen zur Verfügung stehenden Mitteln die höchste Möglichkeit der Kunst und Humanität in die Realität umgesetzt haben, bleibt unbeachtet.

Ebenso wird die Aporie der Konzeption der ästhetischen Erziehung überspielt, die SCHILLER explizit thematisiert. Ästhetische Erziehung wird nötig, weil ein Staat die Moralität des Einzelnen je schon voraussetzen muß, die er vermittels der Institutionalisierung der Freiheit und Menschheit erst sichern soll. Ästhetische Erziehung bleibt als politische Bildung aber aporetisch. Sie muß sich auf das Individuum richten und die Situation der „Zerrissenheit“ im Entwurf eines Ideals vorläufig ausklammern. In seinen ersten Reflexionen, die er mit SCHELLINGS Hilfe in Jena zum System der Philosophie runden will, hatte Hegel versucht, der Konsequenz dieser Epoche zu entgehen und mit der Poesie als „Lehrerin der Menschheit“ in der Forderung einer Mythologie der Vernunft den Rückweg aus der Welt des schönen Scheins in die Veränderung der geschichtlichen Realität anzutreten. SCHELLING überspringt dies Problem der Diskrepanz von Philosophie und Kunst, Philosophie und Leben. Im Gegensatz zur Skepsis des gegenüber dem Kunstenthusiasmus seiner Zeitgenossen resistenten Hegel erhebt SCHELLING die Kunst nicht nur zum „Organon der Philosophie“, sondern mutet ihr wesentlichen Anteil zu an der Schöpfung einer neuen Welt in den Umbruchswirren der nachnapoleonischen Zeit.