

BERICHTE UND DISKUSSIONEN

Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson

Von Ernst BEHLER (Seattle)

Zur Erinnerung an Edward E. Bostetter (1914–1973)

Einleitung

Als Schelling sich von Fichte zu lösen begann und zu der Einsicht gelangte, die Natur sei „nicht ein Brett, welches das Ur-Ich vor sich hinnagelt“, um im Anprall daran auf sich selbst zurückgetrieben zu werden, sondern „eine Stufenleiter, auf der der Geist zu sich selbst emporsteigt“¹, entstanden als die zweifellos bedeutendsten Leistungen seines nun erwachsenden „Realidealismus“ die Schellingsche Naturphilosophie und die sich konsequent aus dieser entfaltende Philosophie der Kunst. Während für Fichte die Natur etwas „Totes“, nach Hegels Ausdruck „angeschaute Selbstbeschränkung“ geblieben war², rief Schelling mit seiner These, daß die Natur der sichtbare Geist, der Geist die unsichtbare Natur wären, die weitverzweigte Bewegung der Naturphilosophie ins Leben, die zu einem entscheidenden Faktor im romantischen Zeitalter wurde. Soweit sich diese nicht auf den im Sommer 1798 von Friedrich Schlegel und Novalis entwickelten Standpunkt der „dichterischen Anschauung der Welt“ beschränkte³, sondern auch auf die exakten Naturwissenschaften übergriff, war hiermit freilich ein Irrweg beschritten. Dieser naturphilosophische Mystizismus artete bald in fragwürdig anmutendes Analogiendenken oder in zweifelhafte Experimente mit Wünschelruten, Tischrücken, Pendelschwingungen und Somnambulismus aus, ließ die Metaphysik zum Spiritismus, den neuentdeckten Geist zu Geistern werden und hat sich für die Entwicklung der Naturwissenschaften eher hemmend als fördernd erwiesen. Wie in Schopenhauers System scheint der fruchtbarere Teil von Schellings Identitätsphilosophie in der Ästhetik zu bestehen. Vielleicht läßt sich sogar allgemein sagen, daß der transzendente Standpunkt der Spekulation in der Deutung der Kunst am erfolgreichsten gewesen ist, hier jedenfalls zu den wichtigsten Resultaten geführt hat. Friedrich Schlegel und Novalis erkannten dies bereits in ihren ersten Beschäftigungen mit Fichte, als sie dessen transzendente Reflexion auf den künstlerischen Schaffensprozeß bezogen und das „Fichtisieren . . . artistisch zu treiben“ begannen⁴.

Die machtvolle Wirkung Schellings auf dem Gebiet der Philosophie der Kunst zeigt sich u. a. in einer Fülle von Werken und Handbüchern zur Ästhetik, die nach einer Bemerkung des Herausgebers von Solgers Ästhetik während der ersten Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts in Deutschland „jede Messe bringt“⁵. Dabei muß freilich einschränkend hinzugefügt werden,

¹ Ernst Cassirer, *Idee und Gestalt* (Berlin ²1924) 130–131.

² *Gesammelte Werke*, Bd. 4, hrsg. v. Hartmut Bucher und Otto Pöggeler (Hamburg 1968) 50.

³ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung* (Leipzig ³1910) 305–306. Vgl. auch *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean Jacques Anstett und Hans Eichner (im folgenden KFSa), Bd. 10, S. XIV–XV.

⁴ Novalis *Schriften*, Bd. 2, hrsg. v. Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz (Stuttgart 1965) 524 (Nr. 11), im folgenden „Novalis *Schriften*“. Vgl. hierzu meinen Aufsatz: *Die Kunst der Reflexion. Das frühromantische Denken im Hinblick auf Nietzsches*, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese* (Berlin 1973) 219–248.

⁵ Karl Wilhelm Ferdinand Solgers *Vorlesungen über Ästhetik*, hrsg. v. Karl Wilhelm Ludwig Heyse (Leipzig 1829) S. VIII.

daß diese Flut von ästhetischen Schriften nicht allein in Schelling ihre Veranlassung hatte, sondern ebenfalls durch Kant, Schiller und die Romantiker hervorgerufen war. Schellings einflußreiche Position in dieser Disziplin blieb keineswegs auf Deutschland beschränkt, sondern wurde bald auch von Ausländern erkannt, die aus Interesse für die neue Philosophie und Literatur nach Deutschland gereist kamen, vom Analogiendenken der Naturphilosophie wenig hielten und dieses bewitzelten, dagegen aber mit Erstaunen die hier entwickelten kunsttheoretischen Ansichten wahrnahmen und in ihre Länder einzuführen suchten. Madame de Staël, Benjamin Constant, Cousin, Coleridge und der nun immer mehr hervortretende Henry Crabb Robinson sind Beispiele für diesen Prozeß. Mit Bezug auf diese Ausstrahlungskraft von Schellings Ästhetik sagte René Wellek: „Coleridge, for a period, was a Schellingian and considered himself chiefly an expounder of Schelling. Emerson sometimes sounds like Schelling, and so does Bergson, who apparently drew on Ravaisson as an intermediary“⁶.

Angesichts des Einflusses, den Schelling auf die Geschichte der Ästhetik weit über Deutschland hinaus bis nach Amerika ausübte, ist es erstaunlich, daß sein Hauptwerk auf diesem Gebiet, die 1802–03 in Jena vorgetragenen und 1804–05 in Würzburg wiederholten Vorlesungen über ‚Philosophie der Kunst‘ erst 1859 veröffentlicht wurden und somit den meisten seiner Zeitgenossen, wahrscheinlich auch Hegel, unbekannt geblieben sind⁷. Zweifellos ließ sich Schellings Standpunkt in dieser Disziplin aus den von ihm selbst veröffentlichten Schriften erfassen. Das möglicherweise von Schelling stammende ‚Älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus‘ von 1796, welches die wahre ‚Philosophie des Geistes‘ als eine ‚ästhetische Philosophie‘ bestimmte, der Dichtkunst den höchsten Rang im Reich des Geistes zuerkannte und zur Beförderung dieses Zustandes eine ‚neue Mythologie‘ postulierte, wurde zwar erst 1917 von Franz Rosenzweig bekannt gemacht⁸. Aber die emphatischen Schlußabschnitte aus dem ‚System des transzendentalen Idealismus‘ von 1800 können als Neuformulierung dieser Gedanken angesehen werden. Während Schelling den Idealzustand hier noch in der Zukunft sah, behandelte er die Kunst auf der Basis des vollendeten Idealrealismus der Identitätsphilosophie im ‚Bruno‘ von 1802 und in der vierzehnten Vorlesung über die Wissenschaft der Kunst aus den ‚Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums‘ von 1803. Diese Vorlesung ist sogar eine fast wörtliche Wiedergabe von Teilen der Einleitung in die ‚Philosophie der Kunst‘. Ähnlich legte er den achten und neunten Vorlesungen dieses Werkes ‚Über die historische Konstruktion des Christentums‘ und ‚Über das Studium der Theologie‘ Ausführungen der ‚Philosophie der Kunst‘ zugrunde. Dasselbe gilt für den Aufsatz ‚Über Dante in philosophischer Beziehung‘ im ‚Kritischen Journal der Philosophie‘ von 1803, der beinahe wortgetreu die entsprechende Darstellung der ‚Philosophie der Kunst‘ wiederholt⁹. Schellings Sohn hat das Manuskript der ‚Philosophie der Kunst‘ ferner als Beweisgrundlage genommen, um die Autorschaft, bzw. die Mitautorschaft seines Vaters an den zunächst Hegel zugesprochenen Abhandlungen im ‚Kritischen Journal‘: ‚Über das Wesen der philosophischen Kritik überhaupt, und ihr Verhältnis zum gegenwärtigen Zustand der Philosophie insbesondere‘ (1802) und ‚Über das Verhältnis der Naturphilosophie zur Philosophie überhaupt‘ (1802) zu belegen¹⁰. Schließlich ist die Rede, die Schelling ‚Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur‘ im Oktober 1807 vor der Aka-

⁶ René Wellek, *A History of Modern Criticism*, Bd. 2 (New Haven 1955) 82 (im folgenden „History“).

⁷ Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings *Sämtliche Werke*, hrsg. v. K. F. A. Schelling (im folgenden „SW“), Erste Abteilung, Bd. 5 (Stuttgart–Augsburg 1859).

⁸ Heidelberg 1917. Eine neue textkritische Neuauflage von Rüdiger Bubner in: *Hegel-Studien*, Beiheft 9 (Bonn 1973) 261–265. Zur möglichen Autorschaft Hegels vgl. Otto Pöggeler, Hölderlin, Hegel und das älteste Systemprogramm, in: *Hegel-Studien*, Beiheft 9 (Bonn 1973) 211–259, und Otto Pöggeler, Hegel, der Verfasser des ältesten Systemprogramms des deutschen Idealismus, in: *Hegel-Studien*, Beiheft 4 (Bonn 1969) 17–32.

⁹ Vgl. SW I, V, S. V. Weitere Parallelen sind von Max Adam, *Schellings Kunstphilosophie. Die Begründung des idealistischen Prinzips in der modernen Ästhetik* (Leipzig 1907) 41–42 nachgewiesen (im folgenden „Adam“).

¹⁰ SW I, V, S. VI.

demie der Wissenschaften zu München hielt und anschließend veröffentlichte, ein entscheidendes Dokument seiner Ästhetik aus der damaligen Epoche.

Der systematische Wurf der ‚Philosophie der Kunst‘ konnte in seinem ganzen Gewicht aber erst sichtbar werden, als diese Vorlesungen 1859 im fünften Band von Schellings ‚Sämtlichen Werken‘ durch seinen Sohn ediert wurden. Robert Zimmermann, der Autor einer umfassenden ‚Geschichte der Ästhetik als philosophische Wissenschaft‘ von 1858, sah sich genötigt, anschließend daran einen ‚Nachtrag‘ zu seinem Werk zu veröffentlichen, um „Lücken“ in seiner Schellingdarstellung zu füllen und sein „kritisches Urteil einer Revision“ zu unterziehen. Wie fast jeder andere Interpret der Schellingschen Ästhetik aus der Zeit vor 1859 hatte er sich auf die von Schelling selbst veröffentlichten kunsttheoretischen Schriften beschränken müssen und fand sich nun einem umfangreichen Werk gegenüber, „in welchem Schelling seine Kunstansichten als *System* entwickelt hat“¹¹. Seinen Nachfolgern in der Geschichtsschreibung der Ästhetik wie Lotze und Schasler hatte die ‚Philosophie der Kunst‘ dagegen bereits zur Verfügung gestanden. Trotz ihrer unfertigen, nicht für den Druck ausgearbeiteten Darstellungsform gelten diese Vorlesungen seitdem als das bedeutendste Werk Schellings auf diesem Gebiet und sind neben Hegels Ästhetik das wichtigste System dieser Art.

Entstehung und Bedeutung der ‚Philosophie der Kunst‘

Die Bedeutung von Schellings ‚Philosophie der Kunst‘ liegt zunächst in dem Versuch einer spekulativen Erfassung der Kunst als solcher und der Ableitung der Gesamtheit der Künste aus einer Quelle, dem Absoluten. Mit dieser Tendenz ist Schellings Kunstphilosophie Ausdruck des „Rausches seines neugewonnenen Identitätsstandpunktes“, in dem sich der Pantheismus Giordano Brunos mit der Identitätsphilosophie Spinozas und der Ideenlehre Platons verschmolzen¹². Die Philosophie der Kunst war hier keine besondere ästhetische Disziplin mehr wie bei Kant, sondern lediglich eine andere Bestimmungsweise des Absoluten, indem sie die absolute Welt in der Form der Kunst betrachtete, ebenso wie die Naturphilosophie das Absolute unter jener der Natur ansah. Wie er August Wilhelm Schlegel in einem Brief vom 3. September 1802 mitteilte, kam es Schelling von vornherein nicht darauf an, „eine Theorie der Kunst aufzustellen, welche mehr oder weniger der Philosophie nur untergeordnet“, mit anderen Worten bloß „empirisch“ wäre. Diese Aufgabe überließ er Schlegel, der in seinen Vorlesungen „von dem Empirischen der Kunst“, d. h. von „wirklichen und empirischen Dingen“ handelte, während er sich auf „intellektuelle Dinge“, die „Kunst an sich“ konzentrierte, um die „Wurzel der Kunst, wie sie im Absoluten ist“, zu ergründen. Anders ausgedrückt wollte er nicht so sehr die Kunst, als vielmehr „das Ein und Alles in der Form und Gestalt der Kunst“ ableiten. Dies erschien ihm möglich, weil er nun der Auffassung war, daß das „Universum, wie es als organisches Ganzes, ebenso auch als Kunst im Absoluten liege“. Eine solche Philosophie der Kunst war aber für Schelling nur eine „in dem höchsten Reflexe der Kunst schwebende – Philosophie des Universums“¹³ und so sehr von den gewöhnlichen Ästhetiken verschieden, daß er diesen damals sehr geläufigen Begriff vermied und sein Unternehmen bewußt als Philosophie der Kunst bezeichnete. Daß diese *Philosophie* ist, war für Schelling das „Wesentliche“, wogegen es ihm als zufällig erschien, „daß sie eben Philosophie sein soll in Beziehung auf Kunst“¹⁴.

Damit schien die Vorrangstellung der Kunst vor der Philosophie aus dem ‚System des transszendentalen Idealismus‘ („wo die Kunst sei, soll die Wissenschaft erst hinkommen“¹⁵) wieder

¹¹ Robert Zimmermann, Schellings Philosophie der Kunst. Ein Nachtrag zu meiner Geschichte der Ästhetik (Wien 1875) 3–5 (im folgenden „Zimmermann“).

¹² Zimmermann, 7, 30. Vgl. auch F. W. J. Schelling, Briefe und Dokumente, hrsg. v. Horst Fuhrmans, Bd. 1 (Bonn 1962) 231 (im folgenden „Fuhrmans“).

¹³ Aus Schellings Leben. In Briefen, hrsg. v. G. L. Plitt, Bd. 1 (Leipzig 1869) 397–398 (im folgenden „Plitt“).

¹⁴ SW I, V, 365.

¹⁵ SW I, III, 623.

zugunsten der Philosophie zurückgenommen zu sein. Für viele Interpreten bedeutete dieser Ansatz der ‚Philosophie der Kunst‘ tatsächlich auf den ersten Schritt in Schellings Abwendung von der romantischen Glorifizierung der Kunst. Dabei ist freilich auf den besonderen Vernunftbegriff zu achten, der diesem neuen Unternehmen zugrundeliegt. Während Kant nach Schelling „so viele Vernunften“ statuierte, „als er verschiedene Kritiken geschrieben hat“ und nie „bis zu dem letzten Zentralpunkt“ vordrang, gründete sich Schellings „Idee einer universellen Philosophie“ oder sein „absoluter Identitätsstandpunkt der Philosophie“ gerade auf die Überzeugung, „daß die Vernunft nur eine“ und es keine „verschiedene Vernunfte geben kann“¹⁶. Demzufolge konnte es auch „keine besonderen Philosophien und ebensowenig besondere und einzelne philosophische Wissenschaften geben“. Die Philosophie hatte vielmehr für ihn „in allen Gegenständen nur Einen Gegenstand“, das Absolute, und war „eben deswegen selbst nur Eine“¹⁷. Aus demselben Grunde stand für Schelling aber auch die Kunst mit der Philosophie „auf der gleichen Höhe“. Wie die Philosophie war die Kunst auf das Absolute bezogen, indem „wie für die Philosophie das Absolute das Urbild der Wahrheit – so für die Kunst das Urbild der Schönheit“ ist und letztlich „Wahrheit und Schönheit nur zwei verschiedene Betrachtungsweisen des Einen Absoluten sind“. Kunst und Philosophie entsprachen sich hiernach wie Brennpunkte in einer Ellipse, insofern die Philosophie „das Absolute im Urbild“, die Kunst dieses „im Gegenbild“ darstellt¹⁸. Auf Grund ihrer Einheit von bewußter und bewußtloser Tätigkeit überkam die Kunst die Entgegensetzung von theoretischer und praktischer Vernunft und war für Schelling „weder ein bloßes Handeln noch ein bloßes Wissen, sondern sie ist ein ganz von Wissenschaft durchdrungenes Handeln, oder umgekehrt ein ganz zum Handeln gewordenes Wissen, d. h. sie ist die Indifferenz beider“¹⁹. Letztlich führte dieser identitätsphilosophische oder, wie Schelling selbst sagt, „mystische“²⁰ Zugang zur Kunst dieselbe Aufhebung der Grenzlinien von Kunst, Philosophie, Religion und Mythos herbei, die das Merkmal des frühromantischen Kunstverständnisses bildete und im ‚Athenäum‘ vor allem in den ‚Ideen‘ zum Ausdruck gekommen war²¹. „On the whole“, sagt Wellek, „the great movement of German thought after Kant’s *Critiques* rather tended to weaken the distinctness of the realm of aesthetics and more and more made art a short cut to the absolute, a popular version of philosophy. Art was exalted but at the price of being lost in the Platonic triad of the beautiful, the good, and the true.“²²

In der Ausführung seiner ‚Philosophie der Kunst‘ folgte Schelling dem „Schema“, das für ihn typisch geworden war und ihm nun als am geeignetsten erschien, „um das Alles in Allem darzustellen“, d. h. er benutzte die von Friedrich Schlegel ironisch als „Plus und Minus“ (+ – ±) bezeichnete Methode der trichotomischen Konstruktion²³. Mit ihr faßte er die „erste und absolute Einheit“ nach den Brennpunkten der realen und idealen Entgegensetzung auf, von denen jeder eine reale und eine ideale Komponente hat, die sich in der real-idealen Indifferenz aufheben. Dieses Schema führte Schelling bis in die einzelnen Unterarten der als real aufgefaßten bildenden Künste und der als ideal bestimmten redenden Künste durch. Entsprechend faßte er die Entgegensetzung der antiken und modernen Kunst, die sich die Brüder Schlegel als ihr Verdienst anrechneten, als Gegensatz des Realen und Idealen auf. Ebenso ist der Gegensatz von Heidentum und Christentum konstruiert, insofern das Heidentum auf reale Weise die Darstellung des Unendlichen im Endlichen und das Christentum auf ideale Weise die Darstellung des Endlichen im Unendlichen repräsentieren. Auf diese Weise hoffte Schelling „Alles zusammenzuhalten, sowie die Idee jeder einzelnen Kunst wieder für sich in ihrer Absolutheit zu fas-

¹⁶ SW I, V, S. VIII, 366.

¹⁷ SW I, V, 367.

¹⁸ SW I, V, 369–370.

¹⁹ SW I, V, 380–381.

²⁰ Plitt I, 398.

²¹ KSFA II, 256–272.

²² René Wellek, *Discriminations. Further Concepts of Criticism* (New Haven 1970) 135 (im folgenden „Discriminations“).

²³ Plitt I, 398; Aus Schleiermachers *Leben*. In *Briefen*. Bd. 3, hrsg. Wilhelm Dilthey (Berlin 1858–1863) 78.

sen“²⁴. Die systematische Geschlossenheit, die aus diesem Konstruktionsschema resultiert, geht am anschaulichsten aus den unten mitgeteilten Schemata von Robinson hervor.

Schelling hatte bereits im Wintersemester 1799–1800 ein Kolleg über Grundsätze der Kunstphilosophie gehalten, das er im Winter 1800–01 und im Sommer 1801 wiederholte²⁵. Möglicherweise sind Teile dieser Vorlesungen, freilich nicht ohne grundlegende Umarbeitung, übernommen worden, als er im Wintersemester 1802–03 die auf der seiner Identitätsphilosophie basierenden Vorlesungen über ‚Philosophie der Kunst‘ anbot, die er auch als „ein vollständiges System der Kunstlehre“ bezeichnete und Ende Oktober begann²⁶. Neben diesem Kolleg trug Schelling als Hauptvorlesung sein spekulatives System der gesamten Philosophie vor, und die Ankündigung nach dem lateinischen Vorlesungsverzeichnis der Universität Jena zeigt deutlich, wie beide Vorlesungsreihen zusammenhängen:

- 1) Hor. V-VI. philosophiae speculativae universam rationem, ex ea delineatione systematis sui tradet, quae inserta est libro: Neue Zeitschrift für speculative Physik (Tübingen bey Cotta, Heft I. II)
- 2) Hora III-IV. tradet Philosophiam Artis, s. Aestheticam ea ratione et methodo, quam in constructione universae philosophiae secutus est, et quam alio loco pluribus exponet²⁷.

Während dieses Semesters korrespondierte Schelling am häufigsten und regelmäßigsten mit August Wilhelm Schlegel, und wie aus diesem Briefwechsel hervorzugehen scheint, hat er damals, abgesehen von flüchtigen Notizen, noch kein fertiges Manuskript der ‚Philosophie der Kunst‘ besessen, sondern seine Kollegs nach einem allgemeinen Plan mehr oder weniger extemporiert. Am 1. November versprach er Schlegel „eine Abschrift der ersten Einleitung, um Sie mit meinem Plan bekannt zu machen“²⁸. Schelling befaßte sich zu Anfang „größtenteils mit der Mythologie“, und seine Vorlesungen gaben ihm „eine reiche Ausbeute von Aussichten“²⁹. Am 29. November 1802 waren die Vorlesungsnoteizen aber noch in einem solch unübersichtlichen Zustand, daß es ihm unmöglich erschien, von ihnen eine Abschrift anfertigen zu lassen³⁰. Am 7. Januar 1803 nahm er sogar von dem Plan, die „Einleitungsvorlesungen zu meiner Ästhetik zu übersenden“, wieder Abstand, „da sie in dieser Allgemeinheit kein deutliches Bild meiner Methode geben können“. Lieber wollte er „als Probe derselben die Vorlesung über Musik“ senden, „welche ins Reine zu schreiben der erste freie Abend benutzt werden soll“. Einen „gedrängten aber vollständigen Auszug aus meinen unlesbaren Papieren zu veranstalten“, hielt er erst für den Zeitpunkt nach Ostern möglich³⁰. Als Schelling schließlich doch am 21. Januar 1803 „einige Blätter“ dieser Vorlesungen an Schlegel übersandte, tat er dies nur mit Zögern und meinte: „Sie werden sich an der barbarischen Form stoßen, und kaum darf ich Sie bitten, auf diese nicht zu achten und sich an die Sache zu halten, da es schwer halten wird, auch von dieser viel zu entdecken. Wenn man alle Tage lesen soll, kann man nur entwerfen und skelettieren, nicht ausarbeiten, auch ist zu diesem Zweck die dogmatische Form die zuträglichste. Nehmen Sie also diese Blätter nur als Beweis des guten Willens, die Mitteilung Ihres instruktiven Manuskripts auf irgend eine Art zu erwidern“³¹. Schelling war während dieses Semesters in entscheidende literarische Fehden verstrickt, und ferner zog sich in diesen Monaten der Scheidungsprozeß zwischen Caroline und August Wilhelm Schlegel mit unerwarteten Schwierigkeiten in die Länge.

Außerdem sah sich Schelling im Verlauf dieser Vorlesungen stets neuen Einflüssen ausgesetzt, die ihren Inhalt entscheidend beeinflussen. August Wilhelm Schlegel hatte im Winter 1801–02

²⁴ Plitt I, 398.

²⁵ Fuhrmans I, 235; Adam, 42–43.

²⁶ Adam, 43; Plitt I, 435, 425.

²⁷ Hertha Marquardt, Henry Crabb Robinson und seine deutschen Freunde. Brücke zwischen England und Deutschland im Zeitalter der Romantik (Palaestra Bd. 237, Göttingen 1964) 127 (im folgenden „Marquardt“); Fuhrmans I, 235–236.

²⁸ Plitt I, 430.

²⁹ Plitt I, 432.

³⁰ Plitt I, 438–439.

³¹ Plitt I, 446.

in Berlin eine Vorlesungsreihe ‚Über schöne Literatur und Kunst‘ eröffnet und dem ersten, ‚Die Kunstlehre‘ betitelten Teil im Winter 1802–03 die ‚Geschichte der klassischen Literatur‘ folgen lassen, die im Winter 1803–04 mit der ‚Geschichte der romantischen Literatur‘ fortgesetzt wurde³². In ihnen legte Schlegel in freizügiger Aneignung der Ideen seines Bruders und anderer Vertreter der romantischen Schule die Doktrin des ‚Athenäums‘, freilich mit sorgfältiger Vermeidung des von Friedrich Schlegel und Novalis entwickelten „mystischen“ Elements dar, das er mit bewußter Beschränkung auf „alles Vernünftige und Gemäßigte“ überging³³. Er wollte nach Jakob Minors Worten „das Kompendium der romantischen Schule“ erarbeiten und die „Summe der von ihr gezeitigten Ideen“ auf allgemeinverständliche Weise verbreiten³⁴. Schelling und Caroline nahmen von Jena aus den lebhaftesten Anteil an diesem Unternehmen. Schelling betrachtete diese Vorlesungen „nicht anders als wie seine eigne Sache“, und Caroline wünschte sich in einem Brief an Schlegel: „wenn nur die blauäugige Caroline einmal die blauäugige Athene werden könnte, um unsichtbar neben Dir zu stehn, und Dir göttliche Reden in den Mund zu legen“³⁵.

Noch vor Beginn seiner Vorlesungen über die ‚Philosophie der Kunst‘ erbat sich Schelling von Schlegel eine Abschrift des Manuskripts von dessen Berliner Vorlesungen, also den ‚Die Kunstlehre‘ benannten Teil von 1801–02. Er wollte in Jena „eine Abschrift davon“ anfertigen lassen, um „ohne Scheu“ von den Ausführungen „dankbaren Gebrauch“ zu machen³⁶. Schlegel kam diesem Wunsch nach, und sein „Heft der Ästhetik“ machte Schelling „unnennbares Vergnügen“. „Einen Teil davon lasse ich wirklich ganz abschreiben“, schrieb er Schlegel am 4. Oktober 1802, „einen andern lese ich mit der Feder in der Hand“³⁷.

Schelling zeigte sich besonders von dem von Schlegel über die Architektur Entwickelten gefesselt. In den aufgeklärten Zirkeln Berlins hatten gerade diese Partien freilich keine günstige Aufnahme gefunden. Jedenfalls berichtete ein Korrespondent im Intelligenzblatt der ‚Allgemeinen Deutschen Bibliothek‘, daß Friedrich Schlegel nun „in Paris deutsche Vorlesungen über Philosophie und Literatur“ halte und knüpfte daran die satirische Frage: „ob er in diesen Vorlesungen auch die großen Entdeckungen verbreitet, welche man in den Vorlesungen der neuesten Philosophen und Ästhetiker von seiner Partei zu hören bekommt. Z. B. ‚Die Liebe [korrekt: Das Licht] ist das Negative der Schwerkraft‘. – ‚Die Architektur ist eine gefrorne Musik.“³⁸ Schelling bemerkte mit scharfem Blick, daß August Wilhelm Schlegel den mystischen Aspekt der romantischen Doktrin übergangen hatte und zeigte sich am wenigsten mit dem zufrieden, was in den Berliner Vorlesungen „von der Poesie“ gesagt worden war. Er hatte „die Zentral-Idee von der Poesie vergebens gesucht“ und meinte: „Mehreres scheint mir eher in die Rhetorik als in die Poetik zu gehören“³⁹.

Neben der ‚Kunstlehre‘ übersandte Schlegel auf Schellings Drängen hin noch die Manuskripte seiner damals begonnenen Calderon Übersetzungen, die nachhaltigen Einfluß auf dessen ‚Philosophie der Kunst‘ gewannen⁴⁰ und führte mit Schelling eine eingehende Korrespondenz über Dante und Shakespeare, die sich ebenfalls in seinen Vorlesungen widerspiegelt. Schlegel überließ Schelling ferner kurzfristig den „Hardenbergschen Nachlaß“ und schickte ihm die damals von Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck veranstaltete Edition der Schriften des Novalis, der den Begriff des Dichterpriesters bekanntlich zuerst entwickelt hatte⁴¹. Schelling studierte Fried-

³² August Wilhelm Schlegels Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst, hrsg. v. Jakob Minor, 3 Bde. (Deutsche Literaturdenkmale des 18. und 19. Jahrhunderts Bde. 17–19, Heilbronn 1884), im folgenden „Lit. und Kunst“.

³³ Lit. und Kunst I, S. VII.

³⁴ Lit. und Kunst I, S. III.

³⁵ Lit. und Kunst I, S. IX–X.

³⁶ Plitt I, 398–399.

³⁷ Plitt I, 408–409.

³⁸ Lit. und Kunst I, XIII–XIV.

³⁹ Plitt I, 427–428.

⁴⁰ Plitt I, 425–426, 438, 442, 454.

⁴¹ Plitt I, 430–431. Novalis Schriften II, 441 (Nr. 71).

rich Schlegels Beschreibungen italienischer und „altdeutscher“ Gemälde aus der in Paris redigierten Zeitschrift ‚Europa‘⁴² und war selbstverständlich mit dessen ‚Ideen‘ aus dem ‚Athenäum‘ vertraut, in denen die idealrealistische Vergöttlichung der Poesie Ausdruck gefunden hatte, die August Wilhelm Schlegel in seinen Vorlesungen peinlich vermied. Durch die Kunstberichte Friedrich Schlegels aus Paris wurde damals die Gotik in den Vordergrund des romantischen Interesses gerückt. Diese vielfältigen Einflüsse haben es Schelling nicht leicht gemacht, seine Vorlesungen nach einem geordneten Plan zu entwickeln. Dennoch waren diese ein großer Erfolg. „In zwei Kollegien zusammen habe ich über 200 Hörer, so daß es für das eine Kolleg im Auditorium an Raum gebricht und eine Anzahl Hörlustiger noch hat zurückstehen müssen“, schrieb er am 6. Dezember 1802 an seinen Vater: „... Es sind jetzt viele Fremde hier mich zu hören, Graduierte, Militär und andere Standespersonen, auch Engländer“⁴³. In dieser letzten Bemerkung bezog sich Schelling zweifellos auf Henry Crabb Robinson, wie gleich zu zeigen sein wird.

Nachdem die Scheidung der Ehe von Caroline und August Wilhelm Schlegel im Mai 1803 vollzogen war, verließ Schelling Jena zusammen mit Caroline und nahm trotz ihrer Pläne, den Winter in Italien zu verbringen, einen Ruf nach Würzburg an, wo er im Winter 1803–04 seine Vorlesungen eröffnete⁴⁴. Erst im folgenden Jahr, im Wintersemester 1804–05, trug er die ‚Philosophie der Kunst‘ dort erneut vor und baute die „Jenaer Ansätze“ nun konsequent aus⁴⁵.

Henry Crabb Robinson und Schelling

Als Schellings Sohn die Vorlesungen über die ‚Philosophie der Kunst‘ nach der Würzburger Version veröffentlichte, entnahm er „aus der äußeren Beschaffenheit des Manuskripts“, daß die einleitenden Paragraphen 1–15 „wohl erst den späteren Würzburger Vorträgen angehören“, während die erste Fassung „ohne Zweifel mehr konform der ursprünglichen Ausdrucksweise des Identitätssystems“ war. Er vertrat die Ansicht, daß sein Vater „niemals im Sinn hatte, die Ästhetik als Ganzes zu edieren“ und sah den Grund dafür neben der Übernahme von Partien daraus in die ‚Methode des akademischen Studiums‘ und in das ‚Kritische Journal‘ hauptsächlich darin, daß Schelling in seinen Vorlesungen Gedanken anderer, vor allem der Brüder Schlegel, verwertet hatte⁴⁶. Als „für wirklich druckwürdig“ hatte Schelling nur den Teil über die Tragödie angesehen⁴⁷, und in der Tat zeigt er sich hier in seiner vollen Eigenständigkeit. „Schelling’s theory of tragedy thus differs widely from Kant’s, Schiller’s, and the Schlegel’s, and prepares the way for Hegel’s“, sagte René Wellek⁴⁸. Doch hatten sich Nachschriften dieser Vorlesungen bald „überall hin verbreitet“, und in den ‚Jahrbüchern der Medizin als Wissenschaft‘ nahm eine Anmerkung zu diesen Vorgängen Stellung⁴⁹. Friedrich Ast las kurz darauf nach Schellings Modell über das ‚System der Kunstlehre‘, das er 1805 auch als ‚Lehr- und Handbuch der Ästhetik‘ veröffentlichte. In diesem Zusammenhang ist von Wichtigkeit, daß Henry Crabb Robinson eine umfassende Nachschrift von Schellings Vorlesungen über die ‚Philosophie der Kunst‘ mit nach England brachte, als er Deutschland im Herbst 1805 nach einem fünfjährigen Aufenthalt verließ. Dies Manuskript gründet sich auf die Vorlesungen, die Schelling im Winter 1802–03 in Jena vorgetragen hatte. Abgesehen davon, daß sie ein Bild der Jenaer Fassung von Schellings Kunstphilosophie bietet und einen Vergleich mit der Würzburger Version erlaubt, ist diese Nachschrift auch nicht ohne Einfluß auf die Wirkungsgeschichte der Schellingschen Ästhetik innerhalb der europäischen Kritik gewesen.

⁴² Plitt I, 466.

⁴³ Plitt I, 436–437.

⁴⁴ Plitt I, 465.

⁴⁵ Fuhrmans I, 287.

⁴⁶ SW I, V, S. XVI.

⁴⁷ SW I, V, S. XVII.

⁴⁸ History II, 80.

⁴⁹ SW I, V, S. XVII; Jahrbücher der Medizin als Wissenschaft Bd. 2, Heft 2, S. 303.

Robinson ist ein typisches Beispiel für einen Autor, dessen langsam wachsende Anerkennung zu immer neuen, verbesserten und erweiterten Teilausgaben aus seinem beträchtlichen Nachlaß von Tagebüchern, Reiseberichten und Anekdoten geführt hat, die er während einer Lebensspanne von 91 Jahren (1775–1867) zusammentrug⁵⁰. Während seiner Ausbildung, die er selbst als ungenügend empfand, begeisterte sich Robinson wie viele Repräsentanten der romantischen Generation in England für die Französische Revolution und Godwins ‚Political Justice‘ und arbeitete dann seit 1796 lustlos im Büro eines Rechtsanwalts in London. Hier wurde sein Interesse für die deutsche Literatur zuerst von William Taylor geweckt⁵¹, und als ihm 1798 ein Legat zufiel, das ihm eine unabhängige Existenz sicherte, entschloß er sich, anstelle der leidigen juristischen Tätigkeit eine literarische und journalistische Laufbahn anzutreten. Am 3. April 1800 schiffte sich Robinson in Yarmouth nach Deutschland ein, wo er, ohne dies beabsichtigt zu haben, fünf Jahre weilte, die Sprache erlernte, mit den berühmtesten Repräsentanten der Zeit in persönlichen Verkehr trat und das damalige deutsche Geistesleben besser kennenlernte als vielleicht irgendein anderer Ausländer dieser Epoche. „Why did I come to Germany?“ fragte sich Robinson am 27. November 1803 auf rhetorische Weise: „Did I anticipate German philosophy? Could I foresee in what connections I should fall? . . . Nothing of the sort. I came to Germany because I did not know what to do with myself in England.“⁵²

Ein typischer Charakterzug Robinsons bestand in einer übertrieben selbstkritischen Herabsetzung seiner eigenen Fähigkeiten. „I have not a spark of genius“, „I can never be a great man“, liest man wiederholt in seinen Aufzeichnungen und Briefen⁵³. Sein Ziel war lediglich, durch kritische Arbeiten „the good cause of science and truth“ zu befördern, so daß ein künftiger Historiker der englischen Philosophie schreiben könnte: „One of those who made the first public attempts to attract the notice of the literati of this period, to philosophy which had already risen to great splendour in Germany was Robinson a man who seems to have had little more than a presentiment of the supreme worth of science, and a conviction of the absolute nothingness of the now forgotten works of Locke etc“. Ein solcher Historiker möchte vielleicht hinzufügen, meinte Robinson: „The little pieces he [Robinson] wrote appear now to be highly insignificant but still it is impossible to say that they did not in some slight degree contribute to further the study of science here.“⁵⁴

In scharfem Kontrast zu dieser geringschätzigen Selbstbewertung steht aber das, was seine deutschen Gesprächspartner an Robinson beobachteten. „Sie haben ein ungeheures Talent, Erfahrungen zu machen“, schrieb ihm Karl von Savigny, mit dem Robinson seit Beginn seines Deutschlandaufenthaltes befreundet war⁵⁵. „Wir haben nie einen Engländer gesehen, der uns so interessiert hat wie Sie. Die anderen sind uns Fremde geblieben, aber Sie sind einer der Uns-

⁵⁰ Für die vorliegende Darstellung sind folgende Ausgaben von Wichtigkeit: *Diary, Reminiscences, and Correspondence of Henry Crabb Robinson*, selected and edited by Thomas Sadler, 3 Bde. (London 1869) im folgenden „Sadler“; Blake, Coleridge, Wordsworth, Lamb, etc., being Selections from the Remains of Henry Crabb Robinson, hrsg. v. Edith J. Morley (London 1922), im folgenden „Blake“; *The Correspondence of Henry Crabb Robinson with the Wordsworth Circle (1808–1866)*, hrsg. v. Edith J. Morley, 2 Bde. (Oxford–London 1927), im folgenden „Wordsworth Circle“; *Crabb Robinson in Germany. 1800–1805; Extracts from his Correspondence*, hrsg. v. Edith J. Morley (Oxford–London 1929) im folgenden „Germany“; *Henry Crabb Robinson on Books and Their Writers*, hrsg. v. Edith J. Morley, 3 Bde. (London 1938), im folgenden „Books and Writers“; *The Diary of Henry Robinson. An Abridgment*, hrsg. v. Derek Hudson (London 1967), im folgenden „Hudson“. Vgl. auch das Anm. 27 genannte Buch von Marquardt.

⁵¹ In dem er freilich keinen bedeutenden Lehrmeister fand, vgl. Eudo C. Mason, *Deutsche und englische Romantik. Eine Gegenüberstellung* (Göttingen ²1966) 93 (im folgenden „Mason“).

⁵² *Germany*, 131.

⁵³ Marquardt, 155.

⁵⁴ *Germany*, 114.

⁵⁵ Robinsons Briefe an Savigny vom November 1802 bis Februar 1803 wurden von H. T. Betteridge ediert: *Die Sammlung 7* (1952) 532 ff., 538–539.

rigen“, versicherte ihm Wieland bei der Verabschiedung am 9. August 1805⁵⁶. Goethe schrieb am 20. August 1829 an Zelter, daß sich Robinson auf eine Weise mit dem deutschen Geistesleben vertraut gemacht hatte, „von der man sich gar keinen Begriff machen konnte. Er war so recht *in merita causa* unsrer Zustände initiirt, daß ich ihm, wenn ich auch gewollt hätte und wie man wohl gegen Fremde zu tun pflegt, keinen blauen phraseologischen Dunst vor die Augen bringen durfte.“⁵⁷ „To him, more than to anyone else, is due the influence of German thought and German literature on England in the first quarter of the nineteenth century“, sagte Edith J. Morley, und Eudo C. Mason sieht in Robinson „einen der wirklich imposanten Dilettanten“, dem das gelang, „was keinem zeitgenössischen britischen Gelehrten, Berufskritiker oder Dichter gelingen wollte“, nämlich eine „lebendig unmittelbare Beziehung zur deutschen Literatur und Kultur der Zeit“⁵⁸. Dabei ging es Robinson vor allem darum, Goethe als den größten deutschen Dichter und Kant als den bedeutendsten Philosophen in das Bewußtsein seines Landes einzuführen, während er in Deutschland um die Anerkennung von Coleridge, besonders aber von Wordsworth warb⁵⁹.

Trotz seines Enthusiasmus für die neue deutsche Literatur und Philosophie war Robinson ein durchaus kritischer Beobachter, und die Briefe, die er regelmäßig alle sechs Wochen an seinen Bruder über die deutsche Küche, Regierungssysteme, Transzendentalphilosophie, Landschaft und Sitten schrieb, sind manchmal satirische Meisterstücke. Er nennt darin Weimar „the Athens of Germany“⁶⁰, ist aber auch wie Madame de Staël und Constant der Meinung, daß die feudale Tyrannei der deutschen Prinzlinge in ihrer Oppression unglaublich sei und alles übersteige, was er sich in England vorstellen konnte⁶¹. Wie Madame de Staël bemerkte er auch, daß der von den deutschen Philosophen vertretene Republikanismus nicht in Paines Sprache abgefaßt war, sondern in der Formalität wissenschaftlicher Demonstrationen, und die beteuerte Freiheit nur für die „Literati“ gelte: „The German scholar writes to scholars and does not seek for disciples from behind the counter.“⁶² Am 11. Mai 1805 berichtete Robinson seinem Bruder, daß sich seine Bekanntschaft mit deutschen Genies täglich vermehre und seine Bemerkungen gewöhnlich erstaunte Ausrufe wie die folgenden veranlasse: „My God I would not think you were an Englishman“ – „You are much too sensible for an Englishman“ – „Well this Englishman is really a fine fellow for an Englishman“⁶³ Sein Interesse an Kant wurde mit der Bemerkung abgetan: „Fichte... out-Kants Kant – and we out-Fichte Fichte“⁶⁴. Während einer Reise mit Freunden nach Würzburg wurde Robinson Ostern 1804 die Aufgabe erteilt, sich dem Wirt ihres Gasthofs gegenüber als Fichte auszugeben – eine Rolle, die er „sometimes with delphic mysticism, in other words, sheer nonsense, at other times with pompous triteness“ offenbar erfolgreich spielte⁶⁵.

Robinson weilte zunächst bei der Familie Brentano in Frankfurt, wo seine Freundschaft mit Savigny begann. Bereits hier wurde er mit dem transzendentalen Standpunkt Kants bekannt, der für ihn „a totally new set of ideas“ bedeutete und an die Stelle des von Locke, Hartley und Priestley Gelernten trat. Er war bald überzeugt „that the Kantianism will be in the philosophical world what the French Revolution will be in the political“⁶⁶. In Frankfurt lernte er auch die Ansichten der „critics of the new school“, d. h. der frühromantischen Schule kennen,

⁵⁶ Marquardt, 202.

⁵⁷ Mason, 106.

⁵⁸ Germany, 3; Mason, 98.

⁵⁹ Mason 99–100. Robinson verfaßte für das ‚Vaterländische Museum‘ (1811) von Friedrich Perthes einen Artikel über Blake, und der darin im letzten Heft von Heinrich Besser veröffentlichte Aufsatz ‚Von der neuesten englischen Poesie‘ wurde durch Robinson angeregt: Mason 101.

⁶⁰ Hudson, X.

⁶¹ Germany, 6.

⁶² Germany, 105.

⁶³ Germany, 66.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Germany, 154.

⁶⁶ Germany, 48.

und am 11. Mai 1801 teilte er seinem Bruder das berühmte Athenäumsfragment 216 mit „that the three great ‚tendencies‘ of the late century are the French Revolution, the Fichtean philosophy and Wilhelm Meister’s Lehrjahre – a strange collection you will cry, for we know too much of the French Revolution, and but very little about the Fichtean philosophy“⁶⁷. Dem Hauptvertreter dieser „neuen Schule“, Friedrich Schlegel, begegnete Robinson im Juni 1802 in Frankfurt während Schlegels Reise nach Paris, und er entzückte diesen mit Gedichten von Wordsworth⁶⁸. Mit bemerkenswertem Scharfsinn erfaßte Robinson auch schon vor Schellings Vorlesungen über die Ästhetik den Grundgedanken dieser „new school“, als er am 17. Oktober, bereits in Jena, seinem Bruder schrieb: „Poetry and Mysticism, these are the idols worshiped here – Beauty and Truth are asserted to be one – Poetry is maintained to be nothing but esoteric philosophy and philosophy esoteric poetry!!!“⁶⁹ Er fand zu seinem Erstaunen heraus, daß „animal magnetism“ hier keineswegs als reine Quacksalberei angesehen wurde, sondern ein anerkanntes Faktum selbst für die ersten Naturphilosophen war und zog daraus den Schluß: „Thus on all points, natural philosophy, religion, metaphysics, there seems to be an uniform opposition between German and English opinions.“⁷⁰

Robinson kam am 7. Oktober 1802 mit Christian Brentano nach Jena, wo er zunächst im Haus des Philosophen Fries wohnte, und immatrikulierte sich am 20. Oktober⁷¹. Er war bald in der Stadt als „der Engländer“ bekannt⁷² und wunderte sich über die Freizügigkeit, mit der das deutsche Universitätsleben ablief. „The student hears what and whom he will; and so long as he pays his debts, and gets into no scrapes, is quite free and independent“, meinte er über die Studenten, während für die Professoren galt: „The only duty they perform is that of reading lectures.“⁷³ Dabei lasen sie gewöhnlich über die Köpfe ihrer Studenten hinweg, und diese, weil es so üblich ist, „listen so patiently to a detail which not one in twenty comprehends“⁷⁴.

Am 14. November 1802 teilte Robinson seinem Bruder in einem ausführlichen Brief seinen Tagesverlauf in Jena mit, aus dem einige Stellen hier von Interesse sind, da sie sich unmittelbar auf Schellings Ästhetik und das Zustandekommen von Robinsons Nachschrift beziehen⁷⁵. Um 6 Uhr wurde er danach von dem Diener im Hause Fries geweckt und nahm sich nach dem Frühstück, das ein „pretty chambermaid“ servierte, Schellings Journal der spekulativen Physik vor, um die Paragraphen darin mit seinen Notizen von Schellings Vorlesungen vom vorhergehenden Tag zu vergleichen und zu versuchen „to squeeze out a little sense or meaning“. Um 10 Uhr eilte er zum „Auditorium i. e. lecture-room of ‚His Magnifizenz‘ Mr. Pro-Rector and Professor Voigt“, der eine Vorlesung über experimentelle Naturphilosophie oder Physik las, aber „with utter want of taste and propriety will incessantly digress from his object and convert his physical lectures to moral and edifying sermons.“ Nach dem Essen brütete er über Handbüchern und seinen Vorlesungsnotizen und begab sich dann um 2 Uhr zu der Vorlesung über Anthropologie von „Mr. Secret-Court-Counsellor“ Justus Christian von Loder – „unquestionably the best delivered and most useful of all I hear“. Gleich im Anschluß daran reinigte er seine von „rotten carcasses and smoked skeletons“ verschmutzte Phantasie, indem er zu Schellings Vorlesung ging, „hearing the modern Plato read for a whole hour his new metaphysical Theory of Aesthetic or the Philosophy of Art“. Trotz der „obscurity of a philosophy compounded of the most profound abstraction, and enthusiastic mysticism“, bot ihm diese Vorlesung „particular ingenious remarks“ und „extravagant novelties“. Diese Empfindung wurde keineswegs durch Schellings „contemptuous treatment of our English critics“ beeinträch-

⁶⁷ Germany, 65.

⁶⁸ Wordsworth Circle I, 44.

⁶⁹ Germany, 114.

⁷⁰ Ebd.

⁷¹ Marquardt, 125.

⁷² Marquardt, 130.

⁷³ Germany, 115.

⁷⁴ Germany, 118.

⁷⁵ Germany, 116–118.

tigt. So suchte Schelling zu zeigen „to what *bestialities* (the very words) the empirical philosophy of Locke leads and how the mind of man is *brutalised* unenlightened by science“. Auf ähnliche Weise tat Schelling Burke, Horne, „the ‚thick-skinned‘ Johnson“ oder „the ‚shallow‘ Priestley“ ab und erklärte „that it is absurd to expect the *science* of beauty in a country that values the mathematics only as it helps to make spinning jennies and stocking-weaving machines and beauty only as it recommends their manufactories abroad.“ Bei derartigen Auslassungen seufzte Robinson und sagte zu sich selbst: „too true“. Nach dieser Vorlesung machte er mit Freunden einen Spaziergang am Fluß oder auf dem Philosophenweg oberhalb der Stadt und ging dann um 4 Uhr zu Schellings „grand lecture on Speculative Philosophy“. Hier fand er ca. 130 wißbegierige junge Leute „listening with attentive ears to the exposition of a philosophy, in its pretensions more glorious than any publicly maintained since the days of Plato and his commentators: a philosophy equally inimical to Locke’s empiricism, Hume’s scepticism, and Kant’s criticism, which has been but the ladder of the new and rising sect“. Wenn Robinson während dieser Vorlesung von einer prosaischen Stimmung ergriffen wurde, sah er sich mit distanziertem Lächeln die große Zuhörerschaft an, die geduldig einem Vortrag folgte „which fills their heads only with dry formularies and mystical rhapsodical phraseology“. Den Abend widmete er seiner Übersetzung von ‚Torquato Tasso‘ oder Büchern über „natural or speculative philosophy“.

Robinson war zu dieser Zeit bereits 27 Jahre alt, und dieser Umstand, wie auch seine Herkunft, erklären vielleicht, daß er am 2. Dezember 1802 von Schelling zum Abendessen eingeladen wurde – eine Auszeichnung, die „sonst nur Professoren, persönlichen Freunden Schellings und einigen Studenten, die sich besonders als Anhänger der neuen Lehre ausgewiesen hatten“ zuteil wurde⁷⁶. Bereits während seines Antrittsbesuches zwecks Bezahlung des Hörgeldes hatte Schelling mit Robinson eine anregende Unterhaltung über Platon geführt. Robinson meinte: „He mistook the fluency of narrative for readiness of wit and therefore considered me as a disciple *which I am not*.“⁷⁷ Während des Abendessens fand Robinson über Schelling heraus „that he is not a great man over the bottle! and what is no wonder has not much colloquial talent“⁷⁸. Trotz der Bewunderung, die er für Schelling fühlte, riskierte Robinson daraufhin „to sparr with him“ und machte einige burleske Bemerkungen über dessen Philosophie, die Schelling aber mit gutem Humor aufnahm und mit ironischen Äußerungen über die „wretched empirics“ und die „vile verse makers miscalled poets in England“ beantwortete. Das Gespräch dieser Abendgesellschaft von 14 „choice spirits“ drehte sich hauptsächlich um Shakespeare, den Schelling „so mystically and so metaphysically“ pries, daß man beinahe kein Wort seiner Eulogie verstehen konnte, und Schelling ging dabei bis zu der Feststellung: „Shakespeare is a sealed book to the whole English nation“. Die Tafel war laut, es wurde viel getrunken, und Robinson meinte: „The chat was half convivial, half philosophical, but it was rather the conviviality of philosophers than the philosophy of *bons vivans*“. Man disputierte über die Realität des Paradieses, Homers, Orpheus’, und Schelling vertrat die Auffassung, daß die Schlange eine weit höhere Persönlichkeit als Jesus wäre. Auf Schellings Frage, ob die Schlange das Emblem der englischen Philosophie sei, sagte Robinson ironisch, daß diese in England als Symbol der deutschen Philosophie angesehen würde, die jedes Jahr ihr Kleid wechsle, woraufhin Schelling ausrief: „A proof that Englishmen do not look deeper than the coat“. Zum erstenmal aß Robinson „something good in Jena“.

Schelling erschien Robinson zunächst unverständlich. „Er scheint zu glauben, daß man das Unverständliche verständlich machen kann, indem man es ewig wiederholt“, meinte er⁷⁹. Als er sich im Juni 1803, d. h. nach Schellings Fortgang von Jena, aber wieder mit dessen Philosophie befaßte, gelang ihm ein besserer Zugang, und möglicherweise wurde die Nachschrift der Ästhetik damals gearbeite⁸⁰. Über Schellings Einfluß auf das Jenaer Universitätsleben

⁷⁶ Marquardt, 129.

⁷⁷ Germany, 119.

⁷⁸ Vgl. zum folgenden Germany, 119–120.

⁷⁹ Marquardt, 129.

⁸⁰ Germany, 124.

berichtet Robinson noch, daß das damals überhand nehmende Duellwesen, das in einem halben Jahr zu beinahe 100 Duellen führte, in einer gewissen Beziehung zu Schelling stand, der vom Rostrum erklärt hatte: „He that dares not boldly on occasion set his life at stake and play with it as a toy, is unquestionably one who is by nature unable to enjoy it or even possess it in its higher vigor.“⁸¹

Während eines kurzen Besuches in Würzburg sah Robinson Ostern 1804 Schelling wieder, aber diese Begegnung führte zu nicht mehr als einigen „stiff bows“. Schellings „arrogance of deportment“ schien ihm größer geworden zu sein⁸². Von der Schellingbegeisterung seines ersten Jenaer Jahres ist Robinson dann wieder auf Kant zurückgekommen, „wie nach einem tollen Gelage, bei dem man nun einmal, solange man noch jung ist, mitmacht“⁸³. Eigentlich waren aber schon damals für ihn seine „two hobby horses Kantian philosophy and German verse“⁸⁴. Jahre später, während einer Reise nach Italien gegen Ende August 1829, traf Robinson mit Schelling in Karlsbad zusammen und notierte darüber: „I ventured to introduce myself to the not-yet forgotten famous metaphysician, Schelling. I had been a pupil of his, but an insignificant one, and never a partisan. I believe he did not recollect me“. Der angenehmste Teil ihrer Unterhaltung bestand für Robinson in der Entdeckung, daß Schelling nicht, wie er vermutet hatte, zum Katholizismus konvertiert war, vielmehr seine Enttäuschung über Schlegel und Tieck in dieser Hinsicht ausdrückte. Sie sahen sich während mehrerer Tage, aber Robinson „shunned philosophy“, und Schelling pries Coleridge und Carlyle „as men of talent, who are acquainted with German philosophy“⁸⁵. Im Verlauf der folgenden Jahre trat Schelling für Robinson immer mehr aus dem Gesichtskreis, 1858 notierte er: „Compared with Goethe, the memory of Schiller, Wieland, Herder, Tieck, the Schlegels, and Schelling has become faint.“⁸⁶

Robinson, Schelling und Madame de Staël

Im Mai 1803 gab Schelling noch öffentliche Vorlesungen über Methodenlehre, die Robinson besuchte, und dieser hielt auch seinen persönlichen Kontakt mit Schelling aufrecht „by occasionally calling“⁸⁷. Seit Schellings Fortgang verlagerte Robinson aber das Schwergewicht seiner Studien von der Philosophie auf die alten Sprachen, die er mit Friedrich Ast studierte. Außerdem verwandte er täglich zwei Stunden auf seine Übersetzungen deutscher Dichter und Darstellungen der Philosophie und Literatur, die er seit der Ankunft in Jena für die Londoner Zeitschrift ‚Monthly Register‘ verfaßte⁸⁸. Robinson entging nicht, daß die Universität im Verfall begriffen war, daß seit Schellings Fortgang ein bedeutender Repräsentant nach dem anderen Jena verließ und daß in Halle, vor allem aber in Würzburg neue Zentren entstanden, zu denen sich auch bald viele Studenten begaben⁸⁹. „Jena now seems to be on the brink of ruin“, schrieb er im September 1803 seinem Bruder: „nearly all the celebrated men who have raised Jena to so great an eminence have suddenly received invitations which they will possibly accept“⁹⁰.

Dazu kam eine tiefe persönliche Enttäuschung für Robinson. Durch seinen Freund Collier war er Mitarbeiter an der Londoner Zeitschrift ‚Monthly Register‘ geworden und hatte darin seit August 1802 drei in Briefform verfaßte Artikel ‚On the Philosophy of Kant‘ und fünf Briefe ‚On German Literature‘ veröffentlicht, denen er metrische Übersetzungen von Goethe,

⁸¹ Germany, 127–128.

⁸² Germany, 154.

⁸³ Mason, 109.

⁸⁴ Germany, 114.

⁸⁵ Diary II, 446–447; Brooks and Writers I, 375.

⁸⁶ Hudson, 296.

⁸⁷ Marquardt, 145; Diary I, 165.

⁸⁸ Marquardt, 155, 368; Germany 124.

⁸⁹ Germany, 152.

⁹⁰ Germany, 130.

aber auch von Schiller und Herder beigab⁹¹. Auf Robinsons Veranlassung hin hatte Savigny einen Artikel über den Zustand der damaligen deutschen Universitäten verfaßt, den Robinson ins Englische übersetzte und unter dem Titel ‚On the Present State of the German Universities‘ im Mai 1803 in derselben Zeitschrift veröffentlichte⁹². Während eines kurzfristigen Besuches in Berlin im April 1803 wurde Robinson von Nicolai aufgefordert, den Brief eines Deutschen aus London öffentlich zu beantworten, der auf entstellende Weise ‚Von der Beschaffenheit der Urteile der Engländer über die deutsche Nation und die deutsche Literatur‘ berichtet hatte und im Februarheft der ‚Neuen Berlinischen Monatsschrift‘ erschienen war. Robinson machte gegenüber Nicolai von seiner Neigung für die „new school“ kein Geheimnis, aber dieser vermittelte Robinsons Beitrag an Biester, der ihn bald darauf abdrucken ließ⁹³. Mit diesen schriftstellerischen Tätigkeiten hatte Robinson genau das erreicht, was er sich zur Aufgabe gestellt hatte. Er war ungemein stolz auf diese Vermittlerrolle und hatte weitere Veröffentlichungen für das ‚Monthly Register‘ über Kant, die Brüder Schlegel, Herder und Lessing vorbereitet, ja teilweise schon im Manuskript übersandt. Obwohl diese Aufsätze wichtige Beiträge zur Erschließung der deutschen Philosophie und Literatur in England darstellen und als solche von modernen Kritikern gewürdigt sind⁹⁴, erhielt Robinson im Sommer 1803 aber die Nachricht, daß sein Freund Collier nicht mehr an der Redaktion der Zeitschrift beteiligt war und der neue Herausgeber keine weiteren Beiträge von ihm wünschte⁹⁵. Robinson hatte antizipiert, daß die neue deutsche Philosophie und Literatur in England auf Verständnisschwierigkeiten stoßen würde und sich deshalb darum bemüht, in seinen Aufsätzen nicht zu viel vorauszusetzen. Aber dem Herausgeber Wyatt waren sie dem Geist des allgemeinen Publikums einfach nicht angemessen, und zusammen mit der Aufkündigung weiterer Mitarbeit sandte er Robinson am 13. Juli 1803 die folgenden Manuskripte zurück: ‚Herder’s Paramythia‘, ‚Kant’s Analysis of Beauty‘, acht Übersetzungen von Herder, ‚Schlegel’s Fragments‘ und verschiedene Übersetzungen Goethescher Gedichte⁹⁶. Nach Eudo C. Mason lag diese Absage „an der blinden Voreingenommenheit, an der hartnäckigen Gleichgültigkeit nicht nur gegen die Philosophie, sondern auch gegen den zeitgenössischen Geist des anderen Landes überhaupt“⁹⁷. Für Robinson bedeutete diese Nachricht einen empfindlichen Schlag, der ihn tief verletzte, ja den Sinn der Aufgabe in Frage stellte, die er sich gestellt hatte.

So verbrachte er das Wintersemester 1803–04 mit trübseligen Empfindungen und plante Ende November 1803 sogar, nach Halle überzusiedeln „for the sake of the great philologist Wolf who is professor there and who is the first Greek scholar in Germany“⁹⁸. Da erreichte ihn im Januar 1804 ein Brief aus Weimar, der dem gescheiterten Unternehmen, die deutsche Philosophie und Literatur über die Grenzen dieses Landes hinaus bekannt zu machen, plötzlich

⁹¹ Der Nachweis dieser Aufsätze in Germany, 177.

⁹² Vgl. Die Sammlung 6, H. 6 (1951) 321 ff. Das Originalmanuskript Savignys befindet sich nach Marquardt in Robinsons Nachlaß, die englische Übersetzung wurde von René Wellek nachgedruckt: Ein unbekannter Artikel Savignys über die deutschen Universitäten, in: Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte, Germanist. Abteilung 5 (1931) 529–537.

⁹³ Der Brief erschien Bd. 9, 98–147, Robinsons Entgegnung in Bd. 10, 185–228. Vgl. Marquardt 138–144.

⁹⁴ Zu Robinsons Kantdarstellung vgl. vor allem René Wellek, Kant in England (Princeton 1931), 139–159, zu seinen Goethestudien: Jean-Marie Carré, Un ami et défenseur de Goethe en Angleterre, in: Revue germanique 8 (1912) 385 ff. und Jean-Marie Carré, Madame de Staël, H. C. Robinson et Goethe, in: Modern Language Review 11 (1916) 316 ff. Ferner Karl Eitner, Ein Engländer über deutsches Geistesleben im ersten Drittel dieses Jahrhunderts (Weimar 1871), aber auch Fr. Norman, Henry Crabb Robinson and Goethe (Publications of the English Goethe Society, London 1929–1931), der Robinsons kritische Arbeiten negativ beurteilt.

⁹⁵ Marquardt, 146.

⁹⁶ Marquardt, 342–343.

⁹⁷ Mason, 109.

⁹⁸ Germany, 132.

neuen Auftrieb gab und dieses sogar in unerwartete Perspektiven stellte. Nach ihrer Ausweisung aus Frankreich hatte sich Madame de Staël mit Benjamin Constant nach Weimar begeben, um in diesem Zentrum literarischen Lebens die Grundlagen für ihr Werk ‚De l'Allemagne‘ zu erarbeiten. Die Französin war besonders auch an einem Studium der neueren deutschen Philosophie interessiert, für das ihr aber die Voraussetzungen fehlten, und sie hatte sich deshalb in Weimar verschiedentlich nach einem geeigneten Lehrer in der Transzendentalphilosophie umgesehen. Dabei fiel dem geschäftigen Direktor des Weimarer Schulsystems, Karl August Böttiger, der Engländer Robinson als Sachverständiger auf diesem Gebiet ein, von dem er sich selbst Berichte über die Jenaer Philosophie beschaffen ließ und der ihm u. a. auch eine Abschrift von Schellings Vorlesungen über die ‚Philosophie der Kunst‘ besorgt hatte⁹⁹. Böttiger zeigte diese Nachschrift Madame de Staël, die daraufhin unbedingt die Bekanntschaft Robinsons machen wollte. Am 14. Januar 1804 teilte Böttiger Robinson mit: „Sie [Madame de Staël] sehnt sich nach einer philosophischen Unterredung mit Ihnen und beschäftigt sich jetzt mit den Cahiers über Schellings Ästhetik, die ich dank Ihrer Güte besitze. Sie hat sogar einiges daraus mit bewunderungswürdiger Kunst ins Französische übersetzt. Haben Sie Zeit, so entwerfen Sie ohngefähr auf 8 Seiten die Hauptpunkte der Schellingischen Allphilosophie so, daß Sie soviel als möglich durch erläuternde und synonymische Ausdrücke an der empirischen Verstandeswelt aufhellen. Englisch oder Deutsch, gleichviel. Bringen Sie das mit.“¹⁰⁰ Robinson erfreute diese Bitte sehr, die ihn mit einer Frau in Verbindung brachte „who then enjoyed a European reputation, and who will have a lasting place in the history of French literature“¹⁰¹. Nicht ohne Besorgnis sah er aber in diesem Auftrag eine „most unmerited reputation of being a philosopher of the new school“. Dennoch erklärte er sich bereit, wobei er freilich meinte: „not that I imagined myself competent to write a sentence which would satisfy a German philosopher, but I thought I might render some service to a French lady, even though she were Madame de Staël“¹⁰².

Nach Beendigung seiner wöchentlichen Vorlesungen machte sich Robinson am Sonntag Morgen des 22. Januar 1804 mit seinen Entwürfen zu Fuß auf den Weg nach Weimar und wurde zu seiner großen Überraschung in Madame de Staëls Schlafzimmer geführt, wo sie sich lesend im Bett befand. „Two bright black eyes smiled benignantly on me“, notierte er über diesen Empfang. Nach dem ersten kurzen Bekanntwerden wurde Robinson bis drei Uhr entlassen und fand dann eine völlig andere Frau vor: „the accomplished French woman surrounded by admirers, some of whom were themselves distinguished“¹⁰³. Das Gespräch während dieser ersten Gesellschaft bezog sich gleich auf Schellings Ästhetik, und Madame de Staël wollte von Robinson wissen, was Schelling meinte, als er die Architektur als gefrorene Musik bezeichnete – ein Ausdruck, den sie damals noch als „frivolity or false wit“ ansah¹⁰⁴. Madame de Staël hatte von Anfang an eine hohe Meinung von Robinson und entschied: „The English mind is in the middle between the German and the French, and is a medium of communication between them.“ Später sagte sie dem Herzog von Weimar: „J'ai voulu connaître la philosophie alle-

⁹⁹ Vgl. hierzu meinen Aufsatz: Madame de Staël à Weimar: 1803–1804. Un témoignage inconnu de K. A. Böttiger et deux billets de Madame de Staël, in Studi Francesi 37 (1969) 59–71 (im folgenden „Madame de Staël à Weimar“).

¹⁰⁰ Marquardt, 157.

¹⁰¹ Diary I, 173.

¹⁰² Germany, 133; Diary I, 174.

¹⁰³ Diary I, 174.

¹⁰⁴ Germany 135. Dieser Ausdruck erlangte später durch Goethe Prominenz, der die Analogie aufgriff und rückblickend bemerkte: „Ein edler Philosoph sprach von der Baukunst als einer erstarrten Musik und mußte dagegen manches Kopfschütteln gewahr werden. Wir glauben diesen schönen Gedanken nicht besser nochmals einzuführen, als wenn wir die Architektur eine verstummte Tonkunst nennen.“ Vgl. hierzu Leonhard L. Mackall, Goethes edler Philosoph, in: Euphorion 11 (1904) 103 ff. Auch Madame de Staël kam später in dem Roman ‚Corinne‘ auf diesen Vergleich zurück und nannte den Petersdom in Rom „une musique continuelle et fixée“ (Œuvres, Bd. 8, 122).

mande; j'ai frappé à la porte de tout le monde – Robinson seul l'a ouverte.“¹⁰⁵ Robinson hatte ihr Übersetzungen deutscher Dichter mitgebracht und las Epigramme und Xenien von Goethe vor. Offenbar wollte er sich damit „von der philosophischen Arbeit loskaufen“, denn er befürchtete, seine Darstellungen möchten in Madame de Staëls geplantes Werk über Deutschland eingehen. „Do but love the German poets, and I will give up the philosophers“, schlug er ihr nach dieser ersten Begegnung als Kompromiß vor. Aber mit der ihr eigenen Hartnäckigkeit, mit „blandishments“, „compliments“ und „demands“ setzte Madame de Staël ihren Willen durch.¹⁰⁶ „Hofft Frau von Staël vergebens auf einige Ansichten der Schellingschen Naturphilosophie durch ihr erleuchtendes Medium?“, fragte Böttiger in einem ungeduldigen Brief vom 26. Januar 1804¹⁰⁷. Robinson tröstete sich mit dem Gedanken: „She has not the least sense for poetry and is absolutely incapable of thinking a philosophical thought.“ Damit entschloß er sich endlich „to draw up in English (which she speaks exceedingly well) some account of the new philosophy“¹⁰⁸. Mit Hilfe dieser Manuskripte hielt er vom 28. Januar bis zum 19. Februar 1804 mehrere Vorlesungen im Salon Madame de Staëls, an denen neben ihr und Constant verschiedene Vertreter der Weimarer Gesellschaft, einmal sogar der Herzog teilnahmen. Aber Robinson versicherte seinem Bruder, des Herzogs „great star did not affect me so much as Madame de Staël's white arm“¹⁰⁹.

Über den Inhalt dieser bis vor kurzem verschollenen Vorlesungsnotizen sind verschiedene Spekulationen angestellt worden. Es wurde die Meinung vertreten, daß Robinson lediglich seine Kantdarstellungen aus dem ‚Monthly Register‘ wiederholt, oder sich vornehmlich mit Schellings Philosophie beschäftigt hätte, um deren Kenntnis es Madame de Staël damals besonders ging¹¹⁰. Die Originale der Aufzeichnungen hat Madame de Staël mit nach Coppet genommen, wo sie nach einer privaten Mitteilung Simone Balayés mit eigenhändigen Randbemerkungen heute noch ruhen, aber von den derzeitigen Schloßbesitzern der Forschung leider nicht zugänglich gemacht werden. Doch hat Böttiger von Robinsons Vorlesungsnotizen eine genaue Abschrift anfertigen lassen, die ebenfalls Madame de Staëls Randbemerkungen enthält, und im Böttiger-Nachlaß der Dresdner Landesbibliothek aufgefunden werden konnte. Daraus geht hervor, daß Robinson zwei in sich geschlossene Vorlesungsreihen vortrug, von denen die erste in zehn Sektionen eine knappe Darstellung der Schellingschen Identitätsphilosophie mit dem Titel ‚On the Philosophy of Schelling‘ ist, und die zweite unter dem Titel ‚On the German Aesthetics or Philosophy of Taste‘ einen Überblick über die Entwicklung der idealistischen Ästhetik mit besonderer Berücksichtigung von Kant, Schiller, Schelling und der Brüder Schlegel gibt. Die Abschnitte über Schelling in ‚On the German Aesthetics‘ fußen eindeutig auf der hier mitgeteilten Jenaer Vorlesungsnachschrift der ‚Philosophie der Kunst‘ und sind eine gedrängte Wiedergabe derselben. Beide Vorlesungsmanuskripte, die in einem anderen Zusammenhang veröffentlicht werden¹¹¹, zeigen aber deutlich, daß die Skepsis, die Robinson seinem philosophischen Darstellungstalent gegenüber hatte, unbegründet war und aus seiner übertrieben selbstkritischen Haltung herrührte. Vielmehr erfaßte er mit beachtlichem Scharfblick die Prinzipien der von ihm behandelten Systeme und Ästhetiken. In seinen Vorträgen ging es ihm besonders darum, den Vorwurf der Unverständlichkeit des transzendentalen Denkens zu entkräften, indem er zahlreiche Stellen aus der englischen, französischen und deutschen Dichtung anführte, die auf poetische, nicht klar bewußte Weise ausdrückten, was in den betreffenden Systemen mit der Methode der freien, selbstgewissen Spekulation entwickelt wurde.

In dieser vielschichtigen Überlieferungsgeschichte von Vorlesungsnachschrift und einer aus

¹⁰⁵ Diary I, 175; Germany, 139.

¹⁰⁶ Marquardt, 158; Germany, 134, 139.

¹⁰⁷ Marquardt, 158.

¹⁰⁸ Germany, 134, 139; Marquardt, 158.

¹⁰⁹ Germany, 134.

¹¹⁰ Marquardt, 159.

¹¹¹ Die Edition ist vorgesehen in meinem Buch: Madame de Staël und Benjamin Constant in Weimar: 1803–1804. Nach Dokumenten von Karl August Böttiger und Henry Crabb Robinson (Schöningh/Paderborn, im Druck).

dieser erarbeiteten Kurzfassung drang Schellings ‚Philosophie der Kunst‘ nun auf Englisch in die französische Romantik ein. An anderer Stelle wurde zu zeigen versucht, daß Robinson nicht ohne Einwirkung auf das Verständnis der Kantischen Ästhetik im Kreis von Coppet gewesen ist, wo man aus dem Kantbuch von Charles Villers nichts über die „Kritik der Urteilskraft“ erfahren konnte¹¹². Als er in seinen Vorlesungen über die Kantische Ästhetik die darin vertretene Autonomie der Kunst behandelte, rief er z. B. bei Constant den erstaunten Ausruf „l'art pour l'art, et sans but“ hervor, der nach Wellek zum „slogan“ der l'art pour l'art Bewegung wurde¹¹³. Der Eindruck, den Schelling auf diesen Kreis ausübte, ist dagegen weit schwächer gewesen. Wie Böttiger berichtet, gefiel sich Madame de Staël zwar bald darin, der erstaunten Weimarer Gesellschaft „das ganze System der Schellingschen Ästhetik und seines Indifferenzpunktes“ zu erklären, Goethe zu beweisen, daß er Schellingianer war und Brown, selbst Leibniz als „Schellingisch“ zu erklären. Wieland definierte sie den Indifferenzpunkt als „le repos ou plutôt le sommeil de l'idéal dans le réel“¹¹⁴. Sieht man sich die entsprechenden Partien von ‚De l'Allemagne‘ aber darauffhin an, dann stellt man fest, daß Madame de Staël die Lehre „Que tout est un“ zwar bespricht und die Bedeutung, welche die Kunst für Schelling im Gegensatz zu Fichte („Le grand célibataire du monde“) besaß, mit Nachdruck unterstreicht¹¹⁵. In den Abschnitten des Werkes, welche die Poesie und die bildenden Künste behandeln, zeigen sich sogar deutliche Wiederklänge von Schellings ‚Philosophie der Kunst‘¹¹⁶. Gleichzeitig tritt aber zutage, daß Madame de Staël den Identitätsstandpunkt zutiefst ablehnte und ein „antagonisme profond“ zwischen ihr und Schelling bestand, was Jean Gibelin zu der gewiß berechtigten Schlußfolgerung veranlaßte „que le livre ‚De l'Allemagne‘ est nettement antischellingien“¹¹⁷. Allgemein besteht die Tendenz des dritten, die deutsche Philosophie darstellenden Teils von ‚De l'Allemagne‘ darin, Kant den ersten Rang zuzusprechen, ebenso wie Goethe in dem vorhergehenden Teil als Haupt der deutschen Literatur dargestellt ist. Eigentlich übertraf Kant für Madame de Staël selbst Goethe in seiner Bedeutung für die deutsche Geisteskultur, wenn sie sagt: „Presque tout ce qui s'est fait depuis lors, en littérature comme en philosophie, vient de l'impulsion donnée par cet ouvrage“, d. h. der ‚Kritik der reinen Vernunft‘¹¹⁸. Diese Wertung findet in Robinson eine Entsprechung, aber Madame de Staël bedurfte des Engländers für dieses Urteil nicht, das aus ihrer eigenen Natur erwuchs und ihre selbständige Meinung war.¹¹⁹

Robinson, Schelling und Coleridge

Durch die Bekanntschaft mit Madame de Staël und Constant war Robinson Mitglied der großen Gesellschaft von Weimar geworden und mit Goethe, Schiller, Wieland in engeren Kontakt getreten. Er legte nun seinen Studententitel ab und bat seinen Bruder, in der Korrespon-

¹¹² Vgl. meinen Aufsatz: Kant vu par le groupe de Coppet: La formation de l'image Staëlienne de Kant, in: Actes du second colloque de Coppet (Genf/Droz. im Druck).

¹¹³ Benjamin Constant, *Journaux intimes*. Edition intégrale par Alfred Roulin et Charles Roth (Paris 1952) 58 (11. Februar 1804); René Wellek, *Discriminations*, 135.

¹¹⁴ „Lyrisch ist ideal, episch ist real, der Indifferenzpunkt: le repos de l'idéal et du réel, ist die dramatische Poesie“, sagte sie dem Weimarer Herzog am 20. Februar 1804. Es handelt sich um ein von Böttiger über Madame de Staëls Weimarer Aufenthalt geführtes Tagebuch, aus dem Teile im vorigen Jahrhundert veröffentlicht wurden. Vgl. Madame de Staël à Weimar, 62–63.

¹¹⁵ Madame de Staël, *De l'Allemagne*. Nouvelle édition, hrsg. v. Jean de Pange und Simone Balayé, 5 Bde. (Paris 1958–1960), Bd. 4, 171, 175, 179–188 (im folgenden „De l'Allemagne“).

¹¹⁶ Jean Gibelin, *L'Esthétique de Schelling et l'Allemagne de Madame de Staël* (Paris 1934) 31, 52 (im folgenden „Gibelin“).

¹¹⁷ Gibelin, 87.

¹¹⁸ *De l'Allemagne* IV, 112.

¹¹⁹ René Wellek, *History II*, 225.

denz die Anschrift „Monsr. Robinson, Gentilhomme Anglais“ zu benutzen¹²⁰. Madame de Staël war Anfang März 1804 kurzfristig nach Berlin gereist und hatte Robinson gebeten, seinen Wohnsitz nach ihrer Rückkehr von Jena nach Weimar zu verlegen. Robinson knüpfte große Pläne an diese Verbindung, die aber zerschellten, als er die Französin Ende April kurzfristig wiedersah. Sie reiste damals überstürzt nach Coppet zurück, weil ihr Vater, Jacques Necker, gestorben war. In ihrer Begleitung befand sich nun August Wilhelm Schlegel, und zwar in gerade der Rolle, von der Robinson geträumt hatte, nämlich als ihr Berater bei der Darstellung von ‚De l'Allemagne‘¹²¹.

Robinson verbrachte noch den Sommer und ebenfalls das Wintersemester 1804–05 in Jena, aber am 21. April 1805 schrieb er seinem Bruder: „I have now to announce my resolution to leave Jena and Germany altogether. And though I have not fixed on the week or month, I consider myself as already departed in spirit“¹²². Seine Neugierde war befriedigt, und er sah Jena und Weimar nun am Punkt einer „natural termination“¹²³. Am 17. September 1805 betrat Robinson in Yarmouth wieder englischen Boden und wirkte von nun an neben einer kurzfristigen Tätigkeit als Korrespondent der ‚Times‘ und anschließend als Rechtsanwalt hauptsächlich als „Verkünder deutscher Kultur“ in England, „als Sachkundiger, an den sich jeder um Rat und Auskunft wandte in allen deutschen Angelegenheiten, und als Besitzer der besten Bibliothek deutscher Bücher in England“¹²⁴. Carlyle sagte von ihm „he could talk by the gallon in a minute“¹²⁵, und in dieser Vermittlerrolle ist Robinson hauptsächlich für die Vertreter der „Lake School“ der englischen Romantik von Bedeutung geworden, d. h. für Wordsworth, mit dem er seit dem März 1808 eng befreundet war, für Coleridge, den er im November 1811 zum erstenmal kennenlernte, aber auch für Lamb, Hazlitt und andere¹²⁶.

In diesem Zusammenhang muß abschließend noch kurz auf eine Frage eingegangen werden, die das hier edierte Manuskript der ‚Philosophie der Kunst‘ unmittelbar aufwirft und die den Einfluß Schellings auf Coleridge betrifft. Bekanntlich hat sich Coleridge grundlegende Prinzipien der Schellingschen Ästhetik und der deutschen Romantik, vor allem die dort entwickelte Theorie der Einbildungskraft nicht nur zu eigen gemacht, sondern sogar auf eine Weise in seinen literarkritischen Schriften wiedergegeben, die man als Plagiat bezeichnet hat¹²⁷. Das gilt insbesondere für Coleridges Unterscheidung von „primary and secondary imagination“ aus dessen ‚Biographia Literaria‘ von 1817, die seitdem zu einem Grundprinzip der Poetik in der englischen Literaturkritik geworden ist, überhaupt für die Auffassung der Einbildungskraft als ein In-Eins bildendes, Gegensätze vereinigendes Vermögen, als „esemplastic power“¹²⁸. Da diese Themen ebenfalls in dem hier mitgeteilten Manuskript Robinsons behandelt sind, erhebt sich die Vermutung, daß Coleridge auf diesem Wege, d. h. durch die Vermittlung Robinsons, eine genauere Kenntnis von Schellings ‚Philosophie der Kunst‘ erlangte. Diese Frage verlangt eine Prüfung, da sie ein viel behandeltes und umstrittenes Thema der Coleridge-Forschung bildet und darüber hinaus die Wirkungsgeschichte Schellings in England unmittelbar betrifft.

Geht man jedoch Robinsons Aufzeichnungen und Tagebücher auf dieses Verhältnis durch, dann gelangt man zu einem negativen Resultat, d. h. Robinsons Vorlesungsnachschrift scheint keine Quelle für Coleridge gewesen zu sein. Coleridge hat Hinweise auf die Übereinstimmung seiner Doktrin mit der von Schelling bekanntlich als „genial coincidence“ abgetan und behauptet: „indeed all the main and fundamental ideas were born and matured in my mind before I had ever seen a single page of the German philosopher“ [Schelling]. Die Parallelität

¹²⁰ Germany, 139; Marquardt, 161–162.

¹²¹ Germany, 146–147.

¹²² Germany, 166.

¹²³ Germany, 169, 172.

¹²⁴ Mason, 105.

¹²⁵ Hudson, S. VII.

¹²⁶ Blake, 30.

¹²⁷ Vgl. hierzu vor allem René Wellek, *History II*, 151–157.

¹²⁸ εἰς ἓν πλαττεῖν. Vgl. Samuel Taylor Coleridge, *Biographia Literaria*, hrsg. v. J. Showcross, 2 Bde. (Oxford 1907), Bd. 1, 107 (im folgenden „Biogr. Lit.“).

in ihrem Denken ergäbe sich ganz natürlich aus der Schulung durch „the same preparatory philosophy, namely, the writings of Kant“, dem Coleridge den wichtigen Einfluß auf sich zuerkannte¹²⁹. Darüber hinaus war für ihn die Wahrheit ein „divine ventriloquist“, und es kam ihm nicht darauf an „from whose mouth the sounds are supposed to proceed“¹³⁰. Ähnlich äußerte sich Coleridge in seinen Unterhaltungen mit Robinson, in denen er betonte, daß sein philosophischer Ausgangspunkt ein Abschnitt in Proclus gewesen sei und er von Fichte und Schelling nicht eine bedeutende Idee erhalten hätte, wogegen seine Verpflichtungen Kant gegenüber unendlich seien¹³¹. Diese Versicherung wiederholte Coleridge in beinahe jedem Gespräch, das er mit Robinson über Schelling führte, wobei er gelegentlich noch hinzufügte, daß die Entsprechungen in Schellings und seinen Schriften auch in Jakob Böhme eine gemeinsame Quelle hätten. „He adheres to Kant notwithstanding all Schelling has written“, notierte Robinson z. B. am 29. März 1812, „and maintains that from Schelling he has gained no new ideas, all Schelling has said he either having thought before or found in Jacob Boehmen“¹³². Auf Grund seiner Kenntnis Schellings durchschaute Robinson natürlich diese Verschleierungstaktik und fügte nach der Publikation von Coleridges ‚Biographia Literaria‘ solchen Aufzeichnungen die kritische Frage hinzu: „When did he write the passages from Schelling published as his own in his Biographia Literaria?“¹³³

Diese Übernahmen stammten jedoch hauptsächlich aus Schellings ‚System des transzendenten Idealismus‘¹³⁴ und hatten keineswegs auch die Nachschrift der ‚Philosophie der Kunst‘ zur Quelle, wie aus Robinsons Berichten über die Vorlesungen Coleridges von 1811 und 1812 besonders deutlich hervorzugehen scheint. In diesen Vorlesungen erschien Coleridge zu Robinsons Überraschung „very much of a Schellingian, of which I had no idea.“ Dieser Schellingianismus Coleridges zeigte sich in dessen „mode of comparing the fine arts and of antithetically considering all their elements“, in den Vergleichen von Calderon und Shakespeare, sowie in der Unterscheidung von „fancy“ und „imagination“¹³⁵. Hiermit waren Themen angeschnitten, die ebenfalls für Schellings ‚Philosophie der Kunst‘ zentral sind, aber Robinson bezog sich mit keinem Wort darauf. Eine ähnliche Beobachtung ergab sich ihm in Coleridges Vorlesungen über das griechische Drama im Sommer 1812, die Robinson als „very German“ empfand, in der die „Teutonic analogies“ angewandt wurden, ohne daß Coleridge aber so weit ging, „to risk entirely the Schellingian triple classification“¹³⁶. In seiner späten Korrespondenz mit Wordsworth ging Robinson auf Coleridges sogenannte „plagiarisms“ aus Schelling sogar direkt ein, aber wiederum ohne eine Erwähnung der ‚Philosophie der Kunst‘. In ‚Blackwood’s Magazine‘ war im März 1840 ein Artikel ‚The Plagiarisms of S. T. Coleridge‘ erschienen, in dem diesem nicht nur „thefts from Schelling“ vorgeworfen wurden, sondern auch seine Abhängigkeit „to Germans for the brightest gems of his poetic crown“. Wordsworth war von dieser Anklage empört und suchte sie in bezug auf Coleridges poetische Schöpfungen zu entkräften. Für den philosophischen Teil des Artikels fühlte er sich nicht kompetent „having never read a word of German metaphysics, thank Heaven!“¹³⁷ Robinson dagegen konzentrierte sich auf die Schelling betreffenden Ausführungen, war aber der Meinung: „the charge must be deemed made out“¹³⁸. Als Sara Coleridge im Juli 1846 eine neue Ausgabe der ‚Biographia Literaria‘ herausbrachte und sich wegen der Plagiate aus Schelling Sorgen machte, suchte sie Robinson mit der Versicherung zu trösten „that he [Coleridge] was unconscious of it“¹³⁹. Tatsächlich bedurfte

¹²⁹ Biogr. Lit. I, 102–103.

¹³⁰ Biogr. Lit. I, 105.

¹³¹ Books and Writers I, 70.

¹³² Books and Writers I, 88, 107–108; Blake, 30.

¹³³ Blake, 83.

¹³⁴ Biogr. Lit. I, 102, LX, LXIX.

¹³⁵ Blake, 114.

¹³⁶ Blake, 131.

¹³⁷ Wordsworth Circle II, 401; Biogr. Lit. I, 243–244.

¹³⁸ Wordsworth Circle II, 404.

¹³⁹ Wordsworth Circle II, 659. Vgl. auch Biogr. Lit. I, 244.

Coleridge nicht der Nachschrift der ‚Philosophie der Kunst‘, um sich mit Schellings Theorie der Einbildungskraft vertraut zu machen. Als Schellings Sohn das Manuskript 1856 edierte, wies er mit Recht darauf hin, daß ‚der Gebrauch der Formel ‚Einbildung des Endlichen ins Unendliche oder des Unendlichen ins Endliche‘ an sich – ohne ihre Anwendung auf das Wesen des Heidentums und des Christentums – eine Schelling ganz eigentümliche ist, und die sich bei ihm in verschiedenen gleichgeltenden Ausdrücken überall wiederholt, wie als Einbildung des Idealen ins Reale, des Allgemeinen ins Besondere, der Einheit in die Vielheit, und umgekehrt“¹⁴⁰.

Zur Edition und zum Manuskript

Ohne einen direkten Einfluß auf die englische Schellingrezeption erlangt zu haben, verblieb Robinsons Nachschrift der ‚Philosophie der Kunst‘ in seinem Nachlaß, der in der Dr. Williams' Library in London aufbewahrt wird. Jean-Marie Carré hat meines Wissens zuerst auf dieses Manuskript hingewiesen¹⁴¹. Es trägt die Signatur ‚Bundle 1, I, 20, 21, 22, 23‘, wobei sich die einzelnen Stücke folgendermaßen zusammensetzen. No. 20 enthält ‚Schelling's Aesthettick. No. 1‘, d. h. § 1 – § 100 auf 31 von Robinson durchlaufend paginierten Seiten eines voll beschriebenen Heftes. No. 21 enthält ‚Schelling's Aesthettick. No. 2‘, d. h. die Fortsetzung von § 101 – § 121 in einem nicht paginierten und nicht voll beschriebenen Heft, in dem § 121 mit der Bemerkung „Ende der Malerei“ schließt. Auf der letzten Seite dieses zweiten Heftes findet sich auf sechs, in rückwärts gehender Folge beschriebenen Seiten ‚Schellings Aesthettick (Anhang) Gegensatz des Heidenthums und Christenthums‘. Nr. 22 enthält unter dem Titel ‚Schelling's Tables‘ vier handschriftliche Schemata: ‚Innere Organisation eines Systems der Philosophie nach Schellings Methode‘, ‚Stufe der Vernunft. Potenz der Ewigen‘, sowie die in Kreisform und im Sechseck vorgenommene Konstruktion der Künste. No. 23 ist ein gedrucktes Blatt: ‚Systematische Einteilung der schönen Künste‘, das Schelling möglicherweise für seine Hörer anfertigen ließ und auf dem Robinson die Titel handschriftlich ins Englische übersetzte. Diese Übersetzungen wurden zur Vereinfachung des Drucks hier fortgelassen.

Mit Ausnahme dieses gedruckten Blattes handelt es sich bei den einzelnen Teilen um Manuskripte, die nach einem Vergleich mit anderen Handschriften Robinsons von ihm selbst niedergeschrieben wurden. In den Briefen und Tagebüchern Robinsons fanden sich keine Hinweise über das Zustandekommen dieses Manuskripts, und so lassen sich darüber nur Vermutungen anstellen. Wie aus dem oben Dargelegten hervorgeht, hat Robinson Schellings Vorlesungen über die Philosophie der Kunst regelmäßig besucht und seine Notizen anschließend mit gedruckten erschienenen Schriften Schellings verglichen, um zu größerer Klarheit zu gelangen¹⁴². Während ihm das Verständnis dieser Philosophie zunächst Schwierigkeiten bereitete, gelang ihm im Sommersemester 1803 ein besserer Einblick, als er sich nach Schellings Fortgang in größerem Abstand und mit mehr Muße wieder mit ihr befaßte¹⁴³. Die Tatsache ist deshalb nicht von der Hand zu weisen, daß Robinson den Text nach seinen Aufzeichnungen selbst ausarbeitete. Seine Sprachkenntnisse im Deutschen befähigten ihn durchaus dazu, wie sein Briefwechsel mit Savigny, Böttiger, Nicolai und anderen Deutschen zeigt. Ebenso besteht aber die Möglichkeit, daß Robinson eine der damals zirkulierenden Hörernachschriften zur Vorlage nahm. Daß er direkten Zugang zu Schellings eigenen Vorlesungsmanskripten hatte, scheint nach dem oben über den unfertigen Zustand derselben Ausgeführten wenig wahrscheinlich zu sein¹⁴⁴. Es ist freilich erstaunlich, wie eng Robinsons Text manchmal dem später veröffentlichten Manuskript Schellings entspricht¹⁴⁵. In jedem Fall handelt es sich um den Ver-

¹⁴⁰ SW I, V, S. XIII.

¹⁴¹ Jean-Marie Carré, Un inédit de Fichte, in: Revue de métaphysique et de morale 22 (1914) 24.

¹⁴² Vgl. oben.

¹⁴³ Vgl. oben.

¹⁴⁴ Vgl. oben.

¹⁴⁵ Bei der Identifizierung dieser Parallelstellen und der Bewertung des Manuskriptes bin ich René Wellek zu großem Dank verpflichtet.

such einer Reinschrift, die entweder nach Robinsons eigenen Notizen oder nach einer anderen Hörernachschrift angefertigt wurde. Dies geht aus zahlreichen Besonderheiten der Schreibart, der Verdoppelung von Wörtern, von denen eins später ausgestrichen wurde, und anderen Verschreibungen hervor.

Da diese Besonderheiten für die Bestimmung des Textes von Wichtigkeit sind, wurden sie bei der Edition des Manuskriptes beibehalten, ebenso wie die Unsicherheiten in der Satzkonstruktion und Orthographie, die Robinson als einen in der deutschen Sprache zwar geübten, diese aber mit geringfügigen Mängeln beherrschenden Ausländer zeigen. Die Edition folgt also wortgetreu dem Manuskript, wobei lediglich die Abkürzung „u“, bzw. „u.“ als „und“ ausgeschrieben wurde. Andere Ergänzungen von Abkürzungen sind immer durch eckige Klammern [], nachträgliche Zusätze durch spitze Klammern < > und Durchstreichungen durch spitze Doppelklammern << >> gekennzeichnet. Da Robinson in bezug auf die Trennung deutscher Wörter unsicher war, hat er in solchen Fällen meist die Zeile mit einem Querstrich gefüllt – und mit dem fraglichen Wort eine neue Zeile begonnen. Diese häufig vorkommenden Querstriche wurden hier nicht reproduziert.

Die als „Schelling's Tables“ bezeichneten vier Schemata zu Schellings Philosophie und Ästhetik sind wahrscheinlich von Schelling selbst während des Unterrichts mitgeteilt worden.

Insgesamt betrachtet bietet Robinsons Nachschrift eine gedrängte Kurzfassung, gewissermaßen das Skelett der Jenaer Version der Philosophie der Kunst. Der parallele Aufbau der Jenaer und Würzburger Vorlesungen ist trotz der verschiedenen Paragrapheneinteilungen leicht zu erkennen, weshalb hier auf einen Kommentar mit Angabe der Parallelstellen verzichtet wurde. Bei einem Vergleich der 1859 edierten Fassung mit Robinsons Nachschrift treten vor allem die Lücken in Robinsons Manuskript hervor, die nicht immer in der Unvollständigkeit seiner Nachschrift begründet sind, sondern manchmal auch darin ihre Erklärung finden, daß die betreffenden Teile in Jena noch nicht oder in einem anderen Zusammenhang behandelt wurden. So ist der bei Robinson im Anhang mitgeteilte „Gegensatz des Heidentums und Christentums“ in der gedruckten Fassung in den § 42 über die Mythologie¹⁴⁶ eingegangen, der in unserem Manuskript im § 54 nur eine spärliche Entsprechung findet. Dabei fällt auf, daß die Äußerungen über den Katholizismus, die Robinson gegen Ende vom „Gegensatz des Heidentums und Christentums“ mitteilt („Das Christentum . . . ist notwendig Kirche und Katholizismus“) in der gedruckten Fassung nicht vorkommen, ebensowenig wie eine ähnliche Äußerung in Robinsons § 66, der in der gedruckten Fassung im § 54 seine Entsprechung hat¹⁴⁷. Die spärlichen Äußerungen über das Erhabene in Robinsons Text (§§ 79–80) finden in der gedruckten Fassung breite Ausführung¹⁴⁸. Dasselbe gilt für die knappen Darlegungen in Robinsons Manuskript über das Naive und Sentimentalische, über Stil und Manier (§§ 81–83)¹⁴⁹, über die Rede und Sprache (§§ 88–89)¹⁵⁰, oder für die Darstellung der Musik (§§ 92–100), die in der gedruckten Fassung viel umfassender entwickelt sind. Am eingehendsten werden von Robinson die Paragraphen über die Malerei mit ihren Ausführungen über Symbol und Allegorie mitgeteilt (§§ 101–121), die in der gedruckten Version der ‚Philosophie der Kunst‘ in den Paragraphen 84–103 ihre Entsprechung haben¹⁵¹.

Dann brechen Robinsons Notizen unmittelbar ab, wogegen im gedruckten Text die vielleicht wichtigsten Partien der ‚Philosophie der Kunst‘ folgen. Dabei handelt es sich um die Sektionen über die Architektur, die „symbolische Bedeutung der menschlichen Gestalt“ und die bedeutenden Paragraphen über die Poesie nach ihren einzelnen Gattungen, d. h. der Lyrik, des Epos (mit einer deutlich auf den Schriften der Brüder Schlegel fußenden Theorie des Romans, einschließlich der Ironie)¹⁵² und der Tragödie, in der Schellings Philosophie der Kunst gipfelt¹⁵³.

¹⁴⁶ SW I, V, 414–452.

¹⁴⁷ SW I, V, 455.

¹⁴⁸ SW I, V, 461–473 (§§ 65–66).

¹⁴⁹ SW I, V, 473–478 (§§ 68–69).

¹⁵⁰ SW I, V, 482–487 (§§ 88–89).

¹⁵¹ SW I, V, 506–569.

¹⁵² SW I, V, 674–687.

¹⁵³ SW I, V, 693–711.

Daß diese Teile in Robinsons Manuskript fehlen, heißt keineswegs, daß Schelling diese in Jena noch nicht vorgetragen hat, wie bereits aus der oben angeführten, in Jena und Weimar bekannten Sentenz über die Architektur als gefrorene Musik hervorgeht, die in dem gedruckten Text in dem Satz: „Wenn die Architektur überhaupt die erstarrte Musik ist . . .“ erscheint¹⁵⁴. Daß Shakespeare ähnlich wie Homer für Schelling bereits in Jena durchaus ein „kollektiver Name“ sein konnte, indem seine Werke von verschiedenen Verfassern stammten, geht aus der oben beschriebenen Unterhaltung mit Robinson hervor und kehrt in dem edierten Text bei Gelegenheit der Shakespeare-Charakteristik wieder¹⁵⁵. Vielmehr ist anzunehmen, daß Robinson beim „Ende der Malerei“ die Nachschrift entweder abgebrochen hat, oder daß die folgenden Teile seiner Nachschrift verloren gegangen sind. Trotz dieser Mängel ist Robinsons Nachschrift hier mitgeteilt, da sie wenigstens über die ersten Teile der Jenaer Fassung der ‚Philosophie der Kunst‘ Auskunft gibt und insofern für die kritische Edition des Textes innerhalb der neuen Schelling-Ausgabe von Interesse sein kann.

Schelling's Aesthetick.
No. 1.

Schelling's Aesthetick.

§. 1.

Absolut ist dasjenige in ansehung deßen, Denken und Seyn eines ist, oder aus deßen Idee unmittelbar se«y»in Seyn folgt.

Sonst wäre das absolute bedingt durch etwas von seinem Begriff verschiedenes.

§. 2.

Die Form ist in Ansehung des Absoluten, dem Wesen schlechthin gleich.

Sonst müßte, da die form das besondere ist, in der form oder in dem besonderen etwas seyn das nicht aus dem allgemeinen folgte, da doch die eigenthümliche besondere form des absol[uten] Einheit des Denkens und Seyns ist, und das besondere im absoluten dem allgem:[einen] schlechthin gleich ist

§. 3.

Das absol[ute] Wißen ist unmittelbar auch ein Wißen des Absoluten.

Denn es ist Einheit des Denkens und Seyns = form des absol[uten] = absol[ut] dem Weißen nach.

§. 4.

Das absol:[ute] sowohl dem Wesen als der Form nach ist zu bestimmen als lautere Identität ohne alle Mannigfaltigkeit oder Entgegensetzung. Wäre mannichf:[altigkeit] im Wesen des abs:[oluten] so müßte sie selbst ein absolutes seyn, oder den Begriff des Absol[uten] als Einheit in sich haben, ohne aufzuhören besonderes zu seyn; welches sich widerspricht. Aber auch im absol[uten] keine-Entgegensetzung ist im absol[uten] möglich, da das Denken schlechthin einfach ist, zwischen Denken und Seyn aber keine

¹⁵⁴ SW I, V, 593.

¹⁵⁵ SW I, V, 725.

Entgegensetzung davon denkbar ist, (§ 1.) so wenig als zwischen Seyn und Seyn Was aber vom Wesen des absol[uten] gilt, gilt auch v.[on] der Form (§ 1) Das absol[ute] ist also qualitativ eines.

§ 5.

Das absolute ist schlechthin eines.

Denn wäre es nicht eines, so läge der Grund davon nicht in seinem Wesen od:[er] Allgemeinen (§. 4) also außer ihm welches unmöglich ist Aber diese quantitative Einheit des abs:[oluten] ist keine numerische Einheit, sondern absolute (nicht synthetische) Einheit der Einh.[ei]t und Vielh.[ei]t, od:[er] absol[ute] Totalität.

§ 6

Das absolute ist schlechthin ewig; d. h. es hat schlechthin kein Verhältniß zur Zeit.

Denn hätte das absol[ute] verhältniß zur Zeit, so wäre Denken und Seyn in Ansehung des absol[uten] nicht eines, oder seine Existenz folgte nicht aus seiner Idee (§ 1). Überhaupt findet der Begriff der Dauer auf Wesen od:[er] Idee, keine Anwendung, sondern nur auf ein Concretes. in Gott aber ist Wesen oder Idee, und Concretes oder Besonders, absol[ut] eines.

§ 7.

Das absol[ute] kann nichts anderm, als der Zeit nach vorangehend, oder vorangegangen gedacht werden. es geht allem nur der Idee nach voran, nicht der Zeit nach.

– Folgt aus §. 6 –

§ 8

Im absol[uten] kann kein vor od:[er] nach gedacht werden

Sonst müßten wir im absol[uten] ein bestimmt werden setzen, welches unmöglich ist. Folglich kann im absol[uten] keine Bestim.[un]g der andern als vor oder nach gehend gedacht werden.

§ 9

Im absol[uten] ist kein ideales das nicht zugleich ein reales, kein reales das nicht «zugleich» unmittelbar auch ein ideales, oder Wissen wäre.

Denn im absol[uten] ist kein relatives reales, oder relativ ideals (§ 2)

§ 10

Das Absol[ute] ist an sich weder bewußt noch bewußtlos, weder frei noch unfrei oder nothwendig

Alles Bewußtseyn beruht auf relativer Einheit des Denkens und Seyns, es setzt Reflexion voraus; im absol[uten] ist die Einh.[ei]t absolut, das absol[ute] Wissen ist kein reflectirtes, kein bewußtes Wissen. Mithin ist das absol[ute] weder bewußt noch «noch» bewußtlos im Sinne der Reflexion. Eben so «beruhet» beruhet Freiheit auf relativer Einh.[ei]t und Trennung der möglichk.[ei]t und wirklichk.[ei]t, aber im absol[uten] ist diese Einh.[ei]t absolut, das absol[ute] ist auch aber nicht unfrei, denn es ist affectionslos und nur durch seine eigene ewige Idee bestimmt

§. 11.

Wir haben keine positive Anschau.[un]g des absol[uten], als in wie fern die ihm gleiche Form in uns eingebildet zum Wissen wird.

Nur ein absol[utes] Wissen ist zugleich Wissen des Absol[uten] (§. 3) das absol[ute] Wissen ist aber als Form aller Formen dem Wissen des absol[uten] gleich. Nur durch das absol[ute] Wissen, insofern dieses in uns selbst eingebildet ist, können wir mithin eine positive Anschau.[un]g des absol[uten] haben. Nur durch intellectuelle Anschau.[un]g ist eine positive Anschau.[un]g des absol[uten] denkbar. Dem reinen Verstand ist das Absol[ute] nur Negation aller Reflexionsgegensätze.

§. 12

Die Form ist im Absol[uten] absolut bloß in wie fern sie als besonderes das allgemeine oder das Wesen in sich aufgenommen hat

An sich existiert kein Gegensatz v.[on] Weßen und Form. Weßen und Form sind nur verschiedene Betrachtungsweisen des einen und selben. Die Form ist das besondere; das Wesen das Allgemeine: jedes begreift aber in seiner Absolutheit das andere in sich

§. 13.

Auch das Weßen ist nur absol[ut] insofern es als allgemeines auch das besondere in sich begreift.

Folgt aus dem Vorhergehenden. Form und Weßen sind daher positiv und wesentlich eines.

§. 14.

Dieser wesentlichen Einheit unbeschadet, sind Weßen und Form dem Begriff nach verschieden und entgegengesetzt.

Denn dem Begriff nach, sind sie verschieden dadurch daß der Form nach, das Allgemeine im Besondern, dem Wesen nach, das Besondere im allg:[emeinen] dargestellt ist. Durch die gleiche Absolut.[hei]t beyder, ist also diese ideale Bestimmtheit nicht aufgehoben.

§ 15.

Das absol[ute] als solches ist als Indifferenz des Weßens und der Form weder die eine noch die andere der – beyden Einheiten, sondern eben nur die Indifferenz beyder.

Folgt aus § 2.

§ 16

Das absol[ute] als solches kann nur in der Einh.[ei]t der beiden Einheiten der Form und des Weßens offenbar werden.

Folgt unmittelbar aus §. 15.

§. 17.

Die Einheit der Form oder diejenige worin das allg:[emeine] in das besond:[ere] gebildet ist wird offenbar in der Natur.

Das besond:[ere] od:[er] die ideale Bestimmth[ei]t der Natur ist das Endliche,

das besondere, die Form. Die Natur könnte aber nicht Realität haben wenn nicht mehr das unendliche allg:[emeine], das Wesen, in das endl[iche] besond:[ere] die Form eingebildet oder aufgenommen wäre.

§. 18.

Die ewige Natur od:[er] die Natur an sich ist im absol[uten] nur insofern sie in der abs:[oluten] in eins bildung beyder Einheiten ist.

D. h. die Natur ist im absol[uten] nicht als diese besondere Einh[ei]t, als welche sie «in» uns in reflectirten Erkennen erscheint. (§ 16)

§ 19

Die ewige Natur faßt in ihrer Ewigk.[ei]t wieder alle andere Einheiten in sich

Denn die ewige Natur ist die Natur in so fern sie nicht als besondere Einh.[ei]t gedacht wird. § 18 vergl[eiche] § 12.

§ 20

Die Natur als solche (als besondere Einh.[ei]t) ist keine vollkommene Offenbarung des absol.[ute]n an sich.

Folgt aus §. 16

§ 21

Die Vernunft rein gedacht ist das vollkommene Ideale Abbild des Absol[uten] in der realen od:[er] in der geschaffenen Welt.

Der Organismus in seiner Idee ist das reale Abbild des absol[uten] in der realen Welt: in derselben realen Welt ist die Vernunft subjectif oder ideal. Denn die Vernunft indifferenzirt das allg:[emeine] und besond.[ere] absolut: Anschauen und Verstand sind in der Vernunft absolut indifferenzirt. Daher ist die Vernunft der ideale Typus des absol[uten] od:[er] des Universums, wie der Organismus der reale ist.

§ 22.

Die Einheit des Wesens od:[er] diejenige in welcher das besond:[ere] ins allg:[emeine], das endliche ins unendl[iche], gebildet ist; wird als solche offenbar in der ideellen Welt.

Ideelle Welt nennen wir diejenige welche, und in so fern sie der Natur entgegen gesetzt wird – Die ideelle Welt ist allg:[emein] gesetzt durch Aufnahme des End[lichen] ins Unend[liche], des Vielen ins Einen.

§ 23

Die ideelle Welt an sich, oder in ihrem ewigen Charakter ist in dem Absol[uten] als solchen nur in so fern sie in der absol[uten] in eins bildung der beiden Einheiten ist.

Entsprich[t] § 18.

§ 24

Die ideelle Welt als ideale ist «die» nie eine vollkommene Offenbar.[un]g des absol[uten] an und für sich

Entspricht § 20

§ 25

Die vollkommene Offenbar.[un]g des Absol[uten] als solchen in der ideellen Welt ist nur denkbar, in wiefern in ihr wirklich die absolute in eins bildung der beiden Einheiten dargestellt würde

d. h. wo wissen und handeln nicht mehr getrennt wären – Denn nur in dieser absol[uten] indifferenzir[un]g liegt überhaupt die Wurzel aller Realität, und nur in dieser absol[uten] Indifferenzir.[un]g kann auch in der id[eellen] Welt das absol[ute] «oder» od:[er] die Wurzel aller Realität objectiv werden.

«Das vollkommene ideale Abbild des Absol[uten] in der id[ealen] Welt ist die A § 26»

§ 26

Das vollkommene ideale Abbild des Absol[uten] in der id:[ealen] Welt ist die Absol[ute] Wissenschaft od:[er] die Philos:[ophie]

Hier ist v.[on] der Phil[osophie] an sich die Rede, sie sich «also» also in der id:[ealen] Welt verhält wie die Vernunft in der realen. In der Philos:[ophie] kommt zu der Vernunft als objectivem, das subjective hinzu. Denn daß die Phil[osophie] ein ideales Abbild des absol[uten] ist, erhält daraus daß in ihr die beiden Einheiten des Wissens und Handelns sich indifferenziren, sie aber immer Wissenschaft bleibt.

§ 27

Das vollkommene reale Bild des Absol[uten] in der idealen Welt ist die Kunst.

Entspricht dem vorigen §.

Daß die Kunst ein vollk:[ommenes] Bild des Absol[uten] sey, erhellt daraus daß sie in ihrem eignen Handeln die beiden Einheiten indifferenzirt. Phil[osophie] und Kunst verhalten sich mithin in der id:[ealen] Welt wie in der realen, Organismus und Vernunft. Das organische Werk der Natur stellt die beiden Einheiten noch ungetrennt dar, welche die Kunst nach ihrer Trennung wieder absolut indifferenzirt.

§ 28

Der positive Charakter des Kunstwerks ist, daß es ganz Form und ganz Stoff sey, auf gleiche Weise.

Folgt aus dem vorherg:[ehenden] verg[leiche] mit §. 2. Im Kunstwerk ist bewußtes und bewußtloses indifferenzirt, und eben hierdurch ist es Ausdruck des Absol[uten] «W» Bewußtseyns (§ 10)

§ 29

Das Kunstwerk ist mitten in der Zeit doch – unabhängig v.[on] der Zeit. d. h. schlechthin ewig.

Denn jedes Kunstwerk ist der Ausdruck der abs[oluten] in eins Bildung d. h. des abs[oluten] selbst
 Folgt aus dem nächstvorherg:[ehenden] §.

§ 30.

Jedes Kunstwerk ist nothwendig Einheit und Allheit zugleich.
 Einheit, da es Ausdruck der abs[oluten] Einh.[ei]t ist Folgt aus dem vorhergehenden. Vielheit, da es Ausdruck der abs[oluten] Einheit ist, d. h. der Einheit der Einheit und Vielheit (§ 5)

§ 31.

Die abs[olute] in eins Bildung der Form und des Wesens in der id:[ealen] Welt, ist ideal angeschaut, Wahrheit; real angeschaut Schönheit.
 Schönheit heißt eben das was ganz Wesen und Form ist.

§ 32

Schönheit und Wahrheit sind an sich eines.
 Denn beide stellen die gleiche in eins Bildung dar. (§ 31)

§ 33.

Das Universum ist in Gott in abs[oluter] Schönheit, demnach als Kunstwerk gebildet.
 Folgt aus §. 18, 23, 28, 31.

§ 34

In der Kunst wird das Geheimniß der Schöpfung objektiv, und die Kunst ist eben deswegen schlechthin schöpferisch od:[er] productiv.
 Denn die absol[ute] in eins Bild.[un]g die in der Kunst production objectiv ist, ist der Quell alles, und die Kunstproduction daher ein Symbol der göttl[ichen] Production. Dieses prinzip der absol[uten] immanenten Schöpfungskraft, ist das was in der reflectirten Welt als Einbildungskraft (in eins bildungskraft) hervortritt.

§ 35

Der Urheber oder die formale Ursache aller Kunst ist Gott selbst.
 Folgt aus dem vorherg:[ehenden]

§ 36

Die wahre Construction der Kunst ist Darstell.[un]g ihrer Formen als Formen der Dinge wie sie in Gott sind.
 Das Universum ist in Gott als Kunstwerk gebildet § 33. Die Formen der Kunst sind daher nicht anders als die Formen der Dinge wie sie in Gott sind. Construction aber ist Darstellung im Absoluten und Constr.[uktio]n der Kunst ist daher Darstellung der Formen der Dinge im Absoluten.

§ 37

Die besonderen Dinge als solche sind bloß Formen ohne Wesenheit die im Absoluten nicht anders seyn können als wiefern sie als besondere wieder das «G» ganze Wesen des Absol[uten] in sich aufnehmen.

Was wir bisjetzt als besonderes dem allg[emeinen] entgegengesetzt haben, tritt jetzt nach §. 36 in der indifferenz mit dem allgem:[einen] als allgemeines dem besondern als solchen entgegen. Der Satz folgt daraus unmittelbar daß das Absol[ute] schlechthin untheilbar ist. Der Satz läßt sich auch ausdrücken. Das Besondere um als Besonderes im Absol[uten] zu seyn muß zugleich Einh.[ei]t und Vielh.[ei]t d. h. Allheit seyn § 30/

§ 38

Im Absol[uten] sind alle besondern Dinge nur dadurch wahrhaft geschieden und wahrhaft eines, daß jedes für sich das Universum, od:[er] jedes das absol[ute] Ganze ist.

§ 39

Die besonderen Dinge sofern sie in ihrer Besondernheit absolut, also in ihrer Absolutheit, universa sind, heißen Ideen –

§ 40

Dieselben In eins Bildungen der allg[emeinen] und besondern im besondern welche ideal angeschauet Ideen sind, sind real angeschaut Götter.

Das absol[ute] real angeschaut ist Gott, das Abs[olute] selbst im Besondern sind die Ideen, die Ideen real angeschaut sind das Göttliche im Besondern angeschaut, d. i. Götter. Folgt aus dem Vorherg:[ehenden] Die Götter sind für die Kunst, was für die Philos[ophie] die Ideen sind.

§ «40» 41

Die abs[olute] Realität der Götter folgt unmittelbar aus ihrer abs[oluten] idealität

Die Götter sind absol[ut] im absol[uten] aber «ist» idealität und realität absolut eines.

§ 42

«Ihrer Unbegrenztheitung» Reine Begränz.[un]g v.[on] der «andern» einen und ungetheilte Absol.[utheit] v.[on] der andern Seite, ist das bestimmende Gesetz von den Ideen der Götter

Folgt aus 38

§ 43

Die Welt der Götter ist kein Object weder des bloßen Verstandes noch der Vernunft; sondern einzig der Phantasie.

Folgt aus § 42, denn der Verstand haftet nur an der Begränz[un]g, die Vernunft vermag die Synthesis des allg[emeinen] und besond:[eren] nur ideal «anzuschauen» darzustellen; real nur die Phantasie. Die Phant[asie] unterscheidet sich v.[on] der Einbildungskraft in der Kunst wie in der Phil[osophie] die intellec[tuelle Anschau.[un]g v.[on] der Vernunft.

§ 44.

Die Götter sind an sich weder sittlich noch unsittlich sondern losgesprochen v.[on] diesem Verhältniß

Denn Sittlichk.[ei]t und Unsittlichk.[ei]t beruht auf der Entzwey.[un]g des Endl[ichen] und Unendl[ichen] welcher in den Göttern in absol[uter] Einh[eit] ist. Der Satz läßt sich auch so ausdrücken, Die Götter sind ihrer Natur nach und absol[ut] selig. Denn wie Sittlichk.[ei]t die Aufnahme des besond:[eren] «ins» ins allg[emeine], so ist Seligk.[ei]t die des allg[emeinen] ins Besondern.

§ 45

Das Grundgesetz aller Götterbildungen ist, indem es das Gesetz der Synthesis der Begränz.[un]g und des Absol.[uten] ist, ist zugleich das Gesetz der Schönheit.

Denn Schönheit ist das real angeschaute Absol[ute]

Die Götterbildungen aber sind das Absol[ute] im Besondern, oder mit der Begränz[un]g synthesirt.

§ 46.

Die Götter bilden nothwendig unter sich wieder eine Totalität, eine eigene Welt.

Da in jeder Gestalt das Absol[ute] mit Begränz.[un]g gesetzt ist, so setzt jede einzelne alle andern voraus.

§ 47

Einzig dadurch daß sie eine Welt unter sich bilden, erlangen die Götter eine unabhängige Existenz für die Phantasie, od[er] poetische Existenz.

Folgt unmittelbar aus § 46 Denn nur dadurch daß die Götter eine eigene Götterwelt bilden, erlangt jede einzelne Gestalt, Existenz und Realität

§ 48

Das Verhältniß der Abhängigk[ei]t unter Göttern kann nicht anders «dann» als ein Verhältniß der Zeugung dann als ein Verhältniß der Zeugung dargestellt werden.

Denn Zeug.[ung] ist die einzige Art der Abhängigk.[ei]t, bey welcher das Abhängige zugleich für sich absolut bleibt, welches bey den Göttern erfordert wird, nach 42.

§ 49

Dasjenige Ganze der Götterdichtungen in welche sie zur vollkommenen Objectivität od:[er] zur unabhängigen Existenz für die Phantasie gelangen, ist die Mythologie

§ 50

Mythologie ist die nothwendige Beding[ung], und der erste Stoff aller Kunst.

Folgt aus allem bisherigen.

§ 51.

Darstellung des Absol.[uten] mit absol[uter] Indifferenz des Allg:[emeinen] und Besond:[eren] Im Besond[eren] ist nur symbolisch möglich.

Die symbolische Darstellung ist selbst Synthesis der schematischen und allegorischen. In jener Erklärungsart sind allg[emeines] und besond:[eres] bis zur absol[uten] Indifferenz, eins: So daß also weder das besond:[ere] das allg[emeine], noch dies jenes bedeutet, sondern das allg[emeine] zugleich das ganze Besondere, das Besond[ere] das ganze allg[emeine] ist. Diejenige Darstellung in welcher das allg[emeine] das besondere bedeutet, ist Schematism. Diejenige in welcher das Besond:[ere] das Allg[emeine] bedeutet ist allegorisch. Auf dieser Erklär.[un]g des Symbolischen beruht unmittelbar der Beweis des obigen Satzes. Alle jene drei Darstellungen sind nur durch Einbildungskraft möglich, und die symbolische ist die absol[ute] in denselben. Das Bild unterscheidet sich vom Schema darin, daß es das Concrete selbst, das Schema, das Allg[emeine] im Concretum ist.

§ «[unleserlich]»

Die Mythologie, überhaupt «[unleserlich]» und jede Dichtung derselben insbesondere, ist weder schematisch noch allegorisch sondern symbolisch zu begreifen.

Folgt aus dem «for» vorhergehenden eben so wenig ist es möglich die Mythol[ogie] od:[er] die einzelnen Gestalten derselben historisch zu begreifen, denn so wahr es ist daß dem gegenwärtigen Menschengeschlecht ein Göttergeschlecht vorgegangen ist, so greift das doch nicht in die Unabhängigk.[ei]t der Mythol[ogie] ein. Die historisch psychologische Erklär.[un]g der Mythol[ogie] welche die Mythol[ogie] ganz auf die Erde verpflanzt, verdient keine Erwähnung.

§ 52

Der Charakter der wahren Mythol[ogie] ist Universalität und Unendlichk.[ei]t.

Denn (§. 47) Mythol[ogie] ist nur möglich in sich selbst, in wiefern sie zur Totalität ausgebildet ist; Sie verträgt keine Beschränk[un]g nach außen In dem urbildl[ichen] Universum das sie darstellen muß, sind aber alle Dinge und Verhältnisse der Dinge in absol[uter] Möglichk.[ei]t zugleich vorhanden; die Phantasiewelt der Mythol[ogie] muß ganz in sich beschloßen seyn, sie muß Vergangenh[ei]t, Gegenwart und Zukunft in sich faßen; Und Unendlichk.[ei]t ist ein so nothwendiger Charakter derselben als Universalität.

§ 53

Die Dichtungen der Mythol[ogie] können weder als absichtl[ich] noch als unabsichtl[ich] entstanden gedacht werden.

Als absichtlich nicht, sonst müßten sie um einer Bedeut.[un]g Willen vorhanden seyn (§ 51) nicht als unabsichtl[ich], sonst müßten sie als bedeutungslos seyn. Beides widerspricht dem vorhergehenden.

§ 54

Die Mythol[ogie] kann weder das Werk des Einzelnen Menschen, noch des Geschlechts oder der Gattung seyn. Sofern diese nur eine Zusammensetzung der Individuen sind; sondern allein des Geschlechts, sofern es zugleich Individuum, und der Gatt.[un]g sofern es einem einzelnen Menschen gleich ist.

Nicht des einzelnen Menschen, denn sie soll absol[ute] objectivität haben, sie soll

das Universum in der höchsten Potenz seyn; nicht der Gattung als Zusammensetzung der Individuen, denn sie soll in sich harmonisch und eine seyn. Sie erfordert zu ihrer Möglichk.[ei]t Einh.[ei]t der Individiums und der Gattung, absolute Vereinigung der Natur und Freiheit

§ 55

Indem der absol[ute] Indifferenzpunct des absol[uten] und besond:[eren] im Stoff der Kunst objectiv producirt wird, diffrenzirt er sich nothwendig wiederum nach zwei Seiten.

Folgt aus § 15, 16. Wie das absol[ute] in seiner wesentl[ichen] Einh.[ei]t und Kraft desselben sich differenzirt in zwei entgegengesetzten Einheiten, so auch der Stoff der Kunst, welcher dem Stoff entspricht und die Indifferenz objectivisirt.

«Gattung» Da der Stoff für sich selbst identisch ist, und in sich selbst «identisch ist» keinen Gegensatz hat, so kann der Gegensatz selbst nur ein ideales seyn, demnach weil das ideale Prinzip in der realen Welt sich als Zeit ausspricht, nur ein Gegensatz der Zeit nach od:[er] ein Gegensatz der Geschichte.

§ 56

Der Gegensatz wird sich darin äußern, daß die Einh.[ei]t des Unendl[ichen] und Endl[ichen] in dem Stoff der Kunst, v.[on] der einen Seite als Werk der Natur; v.[on] der andern als Werk der Freiheit erscheint.

Denn da im Stoff an und für sich immer und nothwendig Einh.[eit] des Unendl[ichen] und Endl[ichen] an und für sich gesetzt ist, diese aber nur auf die gedoppelte Weise der Unterordnung des Endl[ichen] unter das Unendl[iche] et vica versa möglich ist jene aber der idealen Welt, diese der Natur entspricht so wird die Einh.[ei]t indem sie sich indifferenzirt (P. 55) nach der einen Seite als Werk der Freiheit, nach der andern als werk der Natur erscheinen müssen in der producierten Welt.

Dieser Gegensatz ist erfüllt in der antiken und der modernen Poesie.

§. 57.

Die Einh.[ei]t wird in dem ersten Fall als Darstell.[un]g des Unendl[ichen] im Endl[ichen], im andern als Darstell.[un]g des Endl[ichen] im Unendl[ichen] erscheinen

Folgt aus dem vorherg.[ehenden]

Gesetz. In wiefern im ersten Falle das Unendl[iche] in der Einh.[ei]t mit dem Endl[ichen] dargestellt wird, insofern erscheinen auch beide mit absoluter Untrennth.[ei]t. Folgt aus Zusatz zu §. 27

§. 58

Im ersten Fall ist das Endl[iche] als Symbol, im andern als Allegorie des Unendl[ichen] gesetzt.

Folgt aus den Erklärungen in §. 51.

Der Charakter der Kunst im ersten Falle ist im ganzen symbolisch, im andern Falle im ganzen allegorisch.

§. 59

In der Mythol[ogie] der ersten Art wird das Universum angeschaut als Natur, in der der andern als Welt der Vorsehung oder als Geschichte.

Folgt aus dem vorhergeh[enden]

Die Entgegensetzung des Unendl[ichen] und Endl[ichen] stellt sich dort als Empörung gegen das Unendl[iche], hier als unbedingte Hingabe des Endl[ichen] ans Unendl[iche] dar. Jenes ist Princip der Erhabenh.[ei]t, dieses der Schönh.[ei]t im engerm Sinne.

§. 60

In der poetischen Welt der ersten Art wird die Gattung sich zum Individ.[uu]m od:[er] Besondern ausbilden, in der der andern wird das Individuum für sich das allg.[emeine] auszudrücken streben.

Folgt aus dem vorherg:[ehenden]

§. 61

Die Mythol[ogie] der ersten also wird sich zu einer geschlossenen Götterwelt bilden, für die andere wird das Ganze worin ihre Ideen objectiv werden, selbst wieder ein unendl[iches] Ganzes seyn

Denn dort geht die Unendl[ichkeit] nach innen, hier nach außen Die erste Welt ist Seyn, die «letzte» letztere im werden begriffen – In allen diesen Betrachtungen ist die moderne Poesie, als Gegensatz, nicht absolut, fixiert.

§. 62

Dort wird Polytheismus durch Naturbegränz.[un]g, hier nur durch Begränz.[un]g in der Zeit möglich seyn.

Folgt aus §. 59.

Inwiefern innerhalb der modernen Richtung das Unendl[iche] ins Endl[iche] kommt, so ist dies nur indem es das Endl[iche] durch sein Beispiel vernichtet.

§. 63.

In der ersten Art der Mythol[ogie] ist die Natur das offenbare, die ideelle Welt, das geheime; in der andern wird die ideelle Welt offenbar, und die Natur tritt als Mysterium zusammen

Folgt aus §. 59

§. 64

Dort ist die Religion auf die Mythol[ogie], hier vielmehr die Mythologie auf die Religion gegründet.

Das Verhältniß des Endl[ichen] zum Unendl[ichen] kann im Christenthum nur durch Religion, d. i. die subjective Philosophie angeschaut werden: in der ersten Mythol[ogie] ist aber das Verhältniß des Endl[ichen] zum Unendl[ichen] bedingt nur durch die Aufnahme des Unendl[ichen] ins Endl[iche].

1 Die Religion «mußte» selbst mußte dort mehr als Natur-Religion, hier konnte sie nur als geoffenbarte Religion erscheinen.

«2» Folgt auch aus § 59, 60.

- 2 Unmittelbar aus einer solchen Religion mußte Mythol[ogie] entspringen, da sie auf Tradition gegründet ist.
- 3 Die Ideen dieser Religion an und für sich selbst konnten nicht mythologisch seyn Und nur in der Historie konnte sich diese Religion zu einem mythologischen Stoff ausbilden.

§ 65

Wie dort die Ideen vorzugsweise nur in dem Seyn, so konnten sie hier vorzugsweise nur im Handeln objectiv werden.

Denn jede Idee ist Einbild.[un]g des Endl[ichen] ins Unendl[iche]. Diese Einh[eit] ist hier als Handeln d. h. Aufnahme des Endl[ichen] ins Unendl[iche].

§. 66.

Die Grundanschauung aller Symbolick der letzten Art war nothwendig die Kirche.

Denn die Grundanschau[ung] derselben ist (§. 59) das Universum als Geschichte, die unter der Form der Einh.[ei]t im Ganzen und Getrennth.[ei]t im einzelnen stehet Diese Synthesis ist in der Idee der Kirche symbolisch anticipirt.

- 1 Die Kirche ist als ein Kunstwerk zu betrachten
- 2 Die wahre Kirche ist nothwendig katholisch. Denn sie ist das Grundsymbole des Absoluten und muß nach allen Seiten auf Totalität gehen.

§ 67.

Die äußere Handlung in welcher die Einheit des Unendl[ichen] und Endl[ichen] ausgedrückt wird, ist symbolisch.

Denn sie ist Darstell.[un]g jener Einh.[ei]t im Besondern

§. 68.

Dieselbe Handlung, sofern sie bloß innerlich ist, ist mystisch.

- 1 Mysticismus also, subjective Symbolick.
- 2 Mysticismus an und für sich selbst ist unpoetisch Denn er ist der entgegengesetzte Pol der Poesie, indem er die Einh.[ei]t des Endl[ichen] und Unendl[ichen] im idealen darstellt. Dieses gilt daher nur v.[on] Mystic an und für sich, nicht v.[on] Mystick insofern er objectiv wird.

§ 69.

Das Gesez der ersten Art der Kunst ist Unwandelbark.[ei]t in sich selbst, das der andern Fortschritt und Wechsel.

Folgt aus dem vorherg:[ehenden].

§ 70

Dort ist das exemplarische, die Urbildlichk.[ei]t hier die Originalität herrschend.

Denn dort erscheint das allgem:[eine] als besonderes, hier das besondere als allgemeines (§ 65)

Originalität ist Besonderheit inwiefern sie sich der Allgemeinh.[ei]t einbildet.

§ 71.

Die andere Art der Kunst ist nur als Übergang, oder in der Nicht-Absoluth[ei]t im Gegensatz der ersten

Denn die vollkommene Einbildung des Endl[ichen] ins Unendl[iche] = der des Unendl[ichen] ins Endl[iche].

§ 72.

Die Forderung der Absoluth.[ei]t in Ansehung der letzten Art der Mythol[ogie] wäre die der Verwandl[ung] des nacheinander ihrer göttlichen Erscheinungen in ein Zugleich od:[er] Zumal.

Folgt aus §. 71.

Diese Verwandl[un]g ist nur durch Integration mittelst der entgegengesetzten Einh.[ei]t möglich

§ 73.

Wie in der Mythol[ogie] der ersten Art, die Naturgötter sich zu Geschichtsgöttern bildeten, so müssen in der der andern die Götter aus der Geschichte in die Natur übergehen.

Folgt aus §. 72/

§ 74

Das unmittelbar hervorbringende des Kunstwerks oder des einzelnen wirklichen Dinges, durch welches in der ideellen Welt das absol[ute], real objectif wird, ist der einzige Begriff od:[er] die Idee des Menschen in Gott, die mit der Seele selbst eines und mit ihr verbunden ist.

Folgt aus §. 34. Denn unmittelbar aus sich selbst producirt Gott nur die Ideen der «Götter» Dinge

Erläuterungen.

- 1 Alle Dinge sind in Gott nur in ihren Ideen, und können nur productiv seyn in wiefern im Reflex selbst Endl[iches] und Unendl[iches] in ihnen in Einh.[ei]t sind. Nur der Mensch kann vermöge dieser Einh.[ei]t seiner Natur als Idee das Absol[ute] objectiv produciren.
- 2 Jener ewige Begriff des Menschen in Gott als die unmittelbare Ursache seiner Productionen, ist das was man Genie (gleichsam den Genius, das göttl[iche] Punkt) nennt
- 3 Gott producirt aus sich selbst nichts, als worin wiederum sein ganzes Wesen ausgedrückt ist, nichts also als was selbst wieder productiv, selbst Universum wäre Jede Idee ist schlechthin productiv.
- 4 Das Produciren Gottes ist ein ewiger Erkenntnißsact Das Erkennen Gottes ist ein unendl:[iches] Produciren Von seiner realen Seite reflectirt er im Endl[ichen] sein Unendl[iches], v.[on] seiner idealen Seite, sein Endl[iches] im Unendl[ichen]. Beides ist in ihm indifferenzirt, im Genie eben so.

§ 75.

Nur ein solches Werk ist Werk der Kunst, wodurch der ewige Begriff des Menschen in Gott: d. h. wodurch Gott selbst objectiv wird.

Ist bloße Inversion des vorhergeh[enden]

§ 76

Die Wirk.[un]g des Genies, od:[er] das K[unst]werk ist nie ganz auf endliche Weise zu begreifen, vielmehr ist in jedem wahren Kunstwerk etwas das nur auf ewige Weise begriffen werden kann

folgt unmittelbar aus dem vorherg:[ehenden].

§. 77

Die reale Seite des Genies od:[er] diejenige Einh.[ei]t welche Einbild.[un]g des Unendl[ichen] in das Endl[iche] ist, kann im engern Sinn die Poesie, die ideale Seite, oder diejenige Einheit welche Einbild.[un]g des Endl[ichen] in Unendl[iches] ist, kann vorzugsweise die Kunst in der Kunst heißen.

§ 78

Die Poesie begreift in ihrer Absolutheit die Kunst, die Kunst, die Poesie in sich
Ist aus allem vorherg[ehenden] klar. Folgt auch schon unmittelbar aus §. 28.

§ 79

Die erste der beyden Einheiten, die welche Einbildung des Unendl[ichen] ins Endl[iche] ist, drückt sich am Kunstwerk vorzugsweise als Erhabenheit, die andere welche Einbild[ung] des Endl[ichen] ins Unendl[iche] vorzugsweise als Schönheit aus –

§. 80

Das Erhabene in seiner Absolutheit begreift das Schöne, eben so wie das Schöne in seiner Absolutheit das Erhabene begreift.

Entspricht §. 78.

§. 81.

Der selbe Gegensatz der beyden Einheiten drückt sich in der Poesie für sich betrachtet, durch den Gegensatz des naiven und sentimental aus.

Das Sentimentale bezeichnet nur die entgegengesetzte Richtung in ihrer Nicht-absolutheit, und nur im Gegensatz mit dem Sentimentalen tritt die Poesie als naiv hervor: im naiven Dichter waltet das objectiv im sentimental tritt das Subject als Subject auf.

§ 82

Die Poesie in ihrer Absolutheit an sich, weder naif noch sentimental

§ 83.

Der Gegensatz der beyden Einheiten in der Kunst für sich betrachtet kann sich nur als Stil und Manier ausdrücken

Auch die Manier ist nur das nicht absolute in der einen Richtung, und der Stil tritt ebenfalls nur im Gegensatz der Manier als Stil hervor. Auch dieser Gegensatz wie der vorhergehende, ist bloßer Erscheinungsgegensatz.

Construction der Kunstformen

§. 84 Lehrsatz.

Das absolute nimmt in der Erscheinung sich selber in den beyden Einheiten als Potenz wieder auf, und macht diese zum Besondern.

85.

Das Absol[ute] als Princip der Kunst offenbart sich im Besondern indem es die beyden Einheiten, als Potenz wieder aufnimmt und zur Form macht.

Folgt unmittelbar aus §. 84. Unsere Construction wendet sich jetzt zur differenzir.[un]g des absol[uten], der form nach, wie bisher dem Wesen nach.

Auch die ideale Einh.[eit] muß als ideale in der Kunst wieder real werden. Denn das reale ist die allgemeine Bestimmung der Kunst.

§. 86 – Lehrsatz.

Die erste od:[er] reale Einh[eit] als Potenz wieder aufgenommen ist Materie.

§. 87

Die Kunst inwiefern sie die reale Einh.[eit] als Potenz wieder aufnimmt, wird die Materie zum Leib oder zur Form.

- 1 Die Kunst in der angegebenen Beziehung ist allgemein als bildende od:[er] plastische Kunst zu bestimmen.
- 2 Die bildende Kunst ist die reale Seite der Kunstwelt

§. 88.

Die ideale Einh.[eit] als Potenz wieder aufgenommen, und als solche real angeschauet, ist Rede od:[er] Sprache.

Die ideale Einh.[eit] als Potenz aufgenommen kann in ihrer Idealität nicht form der Kunst seyn (§. 85 Zus[atz]: real angeschaut ist sie Sprache. Bew[eis]: gehört in allg[emeine] Phil[osophie]

§. 89.

Die Kunst in wiefern sie die ideale Einh[eit] als Potenz wieder auch zur Form nimmt ist redende Kunst

Die redende Kunst ist die ideelle Seite des Kunstw[erks] §. 87.

§. 90 Lehrsatz.

Mit der Aufnahme der beyden Einheiten als besonderer Form od:[er] Potenz werden unmittelbar auch die in ihnen begriffenen Einheiten differenzirt gesetzt.

§. 91

In jeder der beiden Urformen der Kunst kehren nothwendig alle Einheiten, die reale, ideale, und die worin beide eins sind, die letztere als Bild der Einh.[eit] in wiefern sie schlechthin absolut ist, zurück.

Wenn wir die erste Einh.[ei]t od:[er] Pote[n]z, die der Reflexion nennen, die andere die der Subsumtion, so können wir die dritte Potenz der Vernunft nennen. Es erhellet hieraus wie die Construction der Phil[osophie] der Kunst in der That nichts anderes sey als die Construction des Universums selbst in der Potenz der Kunst.

MUSICK

§. 92.

Die absol[ute] Einbild[ung] des Unendl[ichen] in das Endl[iche] innerhalb der Materie als Potenz aufgenommen ist Klang.

Die Einbild[ung] des Endl[ichen] ins Unendl[iche] drückt sich in der Materie in der ersten Dimension aus; diese ist aber in der Materie in der Indifferenz mit der zweiten Dimension. Daß sie als Potenz real als Magnetismus ideal als Klang hervortrete beweist die Naturphilosophie Die Forderung daß jene Einh[eit] als ideal und dennoch zugleich real hervortrete, ist daher nur durch den Klang erfüllt, der v.[on] der einen Seite ganz real, v.[on] der andern aber in seiner Realität ein rein ideales ist. Die Beding[un]g des Klangs ist daß der Körper aus der Indifferenz gerissen sey, und der Klang selbst ist nichts anders als die Tendenz zur Rückkehr in die Identität. Das Gehör ist die Rückkehr der Expansivität des Klangs in die Identität.

§. 93

Die Einbild[un]g des Unendl[ichen] in das Endl[iche] nimmt sich selbst in der Kunst als Potenz auf nur um sich selbst als absolut darzustellen.

Denn das Obj.[ektive] der Kunst ist Darstell[un]g des Absol[uten] wie bewiesen.

Die Kunstform in welche die reale Einheit sich selbst als Potenz zum Symbol ihrer Darstellung nimmt, ist Musik.

§. 94.

Die reale Einh.[ei]t als real angeschaut erscheint unter der allgem.[einen] Form des Raums; ideal od[er] als active Einbild[un]g selbst angeschaut, unter der allg[emeinen] Form der Zeit.

- 1 Die Musik ist als Kunst ursprünglich der ersten Dimension untergeordnet, od:[er] hat ursprünglich nur eine Dimension.
- 2 Die nothwendige Form der Musik ist die Succession. Denn Zeit ist die allg[emeine] Form des als ideal angeschauten Realen

«§ 95»

N. B. Aufnahme des realen ins ideale = Selbstbewußtseyn = princip der Zeit. Selbstbewußtseyn als Potenz real angeschaut = Rede (§ 88) die Rede ist ein ideales ganz real, der Klang ein reales ganz ideal angeschaut. Aber der Magnetismus an der Materie = Klang, entspricht dem Selbstbewußtseyn.

N. B. Musica est raptus animae se nescientis numerare. Leibniz. Auch Pythagoras nennt sie ein Zählen.

§ 95

Die Musik als Form in welches die reale Einh.[ei]t sich selbst als Symbol aufnimmt, begreift nothwendig wieder alle Einheiten in sich.

Folg[t] unmittelbar aus §. 93.

§. 96.

Die in der Musik selbst wieder als besondere Einh.[ei]t begriffene Einbild[un]g der Identität in die Differenz, ist der Rhythmus.

Der Rhythmus ist die Musik in der Musik; denn die «die» Besonderh[eit] ist darauf gegründet daß sie Einbild[un]g der Einh.[ei]t in der Vielh.[ei]t ist, aber diese Einbild[un]g inwiefern sie in der Musik selbst als Potenz wieder aufgenommen ist, ist der Rhythmus.

§. 97.

Der Rhythmus in seiner Vollkommenheit begreift nothwendig die andere Einheit in sich, welche in dieser Unterordnung in der allgemeinsten Bedeutung Modulation ist.

Denn der Rhythmus in seiner Absolutheit ist die ganze Musik (§ 96 Zus.) Modulatio aber ist die Kunst die Identität des Tons in der qualitativen Differenz eben so zu erhalten wie der Rhythmus sie in der quantitativen Differenz erhält Die beyden Einh[eite]n Rhythmus und Modulatio verhalten sich wie Qualität und quantitative Einh.[ei]t; jene ist die Einh[eit] für die Reflexion, diese für die Subsumtion. Jede in ihrer Absolutheit begreift die entgegengesetzte Rhythmus in so fern er die Modulatio begreift ist die ganze Musik.

§. 98.

Die dritte Einheit in welcher die beiden ersten gleichgesetzt sind, ist die Melodie.

Die Melodie ist also der absolute Rhythmus selbst, und durch sie ist die Musik für die Anschauung bestimmt.

Der Rhythmus ist die herrschende Potenz in der Musik. Die rhythmische Musik, oder die Musik in wiefern ihre drei Einheiten der des Rhythmus untergeordnet sind, ist die antike Musik. Das Charakteristische der neuern Musik ist die Harmonie welche eben der Gegensatz der in der neuern Musik ganz verlorenen rhythmischen Melodie des Alterthums ist.

§. 99.

Der Melodie welche Unterordnung der drei Einh[eite]n der Musik unter die erste ist, stehet die Harmonie als die Unterordnung der drei Einh[eite]n unter die andere, entgegen. Harmonie verhält sich zur Melodie wie die ideale Einh[eit] zur realen: ihr Gegensatz ist lediglich «ist» formal, dem Wesen nach ist jede die ganze ungetrennte Einh[eit] selbst, und in ihrer Absolutheit begreift jede die entgegengesetzte. In der rhythmischen Musik ist die Einh[eit] der Differenz eingebildet, in der harmonischen ist die Differenz in die Einh[eit] aufgenommen und die Differenz erscheint in ihr als Allegorie des Unendlichen.

§. 100

Die Formen der Musik sind die Formen der Dinge wie sie in der ewigen Materie als ihrem an sich sind, die Formen real angeschaut

Nach § 35 ist das Univers[um] in Gott als Kunstwerk und die Kunst stellt die Dinge im realen dar wie sie in Gott sind. In der Musik wird objectiv die absol[ute] Einbild[un]g des Unendl[ichen] ins Endl[iche] durch §. 93 diese Einbild[un]g selbst in relativer Differenz aufgenommen. Jene Einbild[un]g in ihrer Absol[utheit] ist die ewige Materie insofern sie sich als Potenz aufnimmt und erscheint sie durch einzelne existirende Dinge. Der Potenz der Materie als Potenz in der Natur ist in der Kunst die Musik gleichzusetzen. Die Form welche die existirende materielle Dinge in der ewigen Materie als ihrem an sich haben ist die Gleichsetzung der beiden Einheiten in dem Die Musik stellt diese Gleichsetzung der beyden Einheiten real dar und die Formen der Musik u. s.

In wie fern die Dinge die in der ewigen Materie als Ideen des Universa sind, auch in der Erscheinung noch den Charakter der Ideen behalten, so sind die Formen der Musik auch die Formen des Seyns und Lebens der Weltkörper als solcher. Die Musik ist der rein als Form angeschaute Rhythmus des sichtbaren Universums. Der erste Urheber v.[on] der Lehre der Musik war Pythagoras, dessen Ideen aber sehr verfälscht und missverstanden worden sind. Rhythmus ist die centrifugal, Harmonie die centripetalkraft der Weltkörper in der Potenz der Kunst angesehen. Der Charakter der Antiken in ihrer Besonderheit absol[ute]n Kunst ist expansivität nach außen, die moderne Kunst ist centripetal, und trägt den Charakter der Sehnsüchtigkeit.

Schelling's Aesthetick
No. 2

§ 101 Lehnatz

MAHLEREI

Die ideale Einheit oder die Zurückbildung des Endlichen in das Unendliche «n» so fern sie in der realen Einheit begriffen ist, erscheint als Licht –

In der realen Einh.[ei]t herrscht die Form, die Vielheit; in der idealen, die Einheit; aber diese ideale Einheit ist innerhalb der Materie, denn sie ist die, innerhalb der ewigen Materie, durchbrechende Einnahme des Endlichen ins Unendliche «n». Diese Einheit ist daher der allgemeinen Form des Raums untergeordnet, welchen das Licht ideal erfüllt, ohne ihn «zu» real zu erfüllen Im Licht kehren alle Attribute der Materie ideal zurück.

Die Bedingung des Klangs ist daß der Körper durch Bewegung aus seiner Indifferenz gerissen sey; und der Klang ist selbst nur die Rückkehr in die Indifferenz mit sich selbst. Im Klang ist das Endliche des Dinges dem Unendl[ichen] nur auf relative Weise verbunden; das Licht ist die absolute Seite aller körperlichen Dinge. Das Licht erscheint nur in der Entgegensetzung, welche Bedingung alles Erscheinens ist. Das absolute Licht erscheint nicht. Nur in der Entgegensetzung und Einheit mit dem Körper kann das Licht als ideales erscheinen. Zwischen Licht und Körper ist kein Causalverhältniß, sondern was sie verbindet ist die in der höhern Potenz wiederkehrende Schwere.

Das Licht kann als Licht nur in der Entgegensetzung mit dem realen oder dem Nicht-Licht, und demnach nur als Farbe erscheinen –

Denn Licht mit Nichtlicht verbunden ist getrübbtes Licht oder Farbe. Der Körper son-

dert sich ab vom Licht in welchem Verhältniß er aus der Totalität aller Körper sich absondert. Diese Absonderung ist am höchsten in den Metallen; in welchen die Besonderheit als Cohäsion – Sonorität am höchsten hervortritt. Das Licht ist der absolute Schematismus der Körperlichkeit. In der production der Farben tritt das Licht als der eine einfache Factor im Conflict mit der Schwerkraft auf; Das producirende der Farbe ist das worin Licht und der Körper in der Reihe wieder eines ist. Die Farben sind die besondern Schematismen der bestimmten körperlichen Dinge. Sie stehen daher unter der Herrschaft des Gegensatzes und werden ursprünglich als Totalität producirt.

Das worin Licht und Schwerkraft eines sind ist der Organismus; im Organismus treten Licht und Schwerkraft als Accidenten hervor, und er ist in Rücksicht ihrer das Substantiale. Der Organismus ist daher das Anschauende, denn er ist es worin das Anschauen und die Materie indifferent sind. Jede Art der Indifferenzirung ist im Organismus durch einen besondern Sinn bezeichnet und mithin ist mit dem Klang zugleich der Gehörsinn, mit dem Licht und den Farben der Sinn des Gesichts abgeleitet.

§ 102

Diejenige Kunstform welche die ideale Einheit in ihrer Unterscheidbarkeit zum Symbol nimmt ist die Malerei –
 Folgt unmittelbar aus dem Vorherg[ehenden]

§ 103

Die nothwendige Form der Malerei ist die aufgehobene Succession.
 Folgt aus dem Begriff der Zeit § 94.

Nachdem was schon im 16^{ten} Satz bewiesen ist, wird das absolute nur in der Einheit beider Einheiten erkannt. Jede Kunstform muß daher ihre Einheit integrirt durch ihre entgegengesetzte darstellen. Wie die Musik, die reale Einheit in die ideale überführt so die Malerei die ideale, in die reale.

- 1) Die Malerei ist als Kunst ursprünglich der Fläche untergeordnet.
- 2) Die Malerei ist die erste Kunstform welche Gestalten darstellt. Denn Gestalt ist Begränzung der Identität.
- 3) Die Malerei hat außer den Gegenständen noch den Raum als solchen darzustellen.

Das product ist im Raum, und hat nicht den Raum in sich.

- 4) Wie die Musik im Ganzen der Reflexion, so ist die Malerei der Subsumtion untergeordnet.
- 5) Die Malerei ist im ganzen eine qualitative Kunst, wie die Musik im Ganzen eine quantitative Denn die Malerei beruht auf dem qualitativen Gegensatz der Realität und Negation.

§ 104

In der Malerei wiederholen sich alle Formen der Einheit, die reale, die ideale, und die Indifferenz beyder.

Diese besondern Formen so fern sie in der Malerei zuruck kehren, sind Zeichnung Helldunkel und Colorit. Diese sind die drei Categorien der Malerei. Die Zeichnung ist Absonderung von der Identität, das Helldunkel die Zurückführung in dieselbe, beyde durchdringen sich im Colorit. Das Helldunkel ist die Malerei in der Malerei,

die Zeichnung der Rhythmus in derselben. Die Zeichnung ist es welche die Malerei überhaupt zur *Kunst* erhebt, zur *Mahlerei* wird sie durch das Colorit. Die Malerei kann nur eine Ansicht haben; die Zeichnung muß daher perspectivisch seyn. Jedes Gemälde ist aus Einem Gesichtspunkt entworfen und daraus allein zu betrachten; dieser läßt sich auf drei puncte reduciren: den Augenpunct, den horizont und den punct der Entfernung. Jedes Gemälde hat nur einen Augenpunct, einen horizont, und einen Punct der Entfernung. Diese drei puncte behandelt die Linienperspective. In der Linienperspective unterscheidet sich die antike Malerei von der modernen; die Alten hielten sich nur an das nothwendige, die Modernen bildeten die Linienperspective bis zur höchsten Täuschung aus, und gaben dadurch dem Zufälligen und Unwesentlichen darin, eine unabhängige Existenz. Den Alten war also die Linienperspective das was sie ist, Mittel zur Richtigkeit und sonst nichts; und überhaupt sahen sie nie Täuschung als Zweck der Kunst an. Der Beruf des Künstlers ist Enthüllung des innern Geheimnißes der Natur; die Künstlerische Wahrheit bestehet daher nicht in Nachahmung, sondern in Darstellung der Idee der Natur in ihrer Production, welche Idee in den Producten nur unvollständig offenbar wird; Proportion. Das Wesen der Malerei ist Schönheit; sie hat nur das Wesentliche darzustellen, und nur wer von dem Symbolischen Character der Malerei nichts kennt, kann mehr als symbolische Andeutung des Außerwesentlichen fordern. Eben dadurch daß, und in dem Maaß worin die Zeichnung sich vom Zufälligen entfernt, nähert sie sich dem Ideale, welches eben das wahre und absolute Wesen selbst, entfernt von den empirischen Bedingungen ist. Man fordert von der Zeichnung, noch Ausdruck und Composition (Beides in technischer Bedeutung) Ausdruck ist Darstellung des Innern durch das Äußere. Die Composition geht darauf den Raum zu einem nicht außer «ordent» wesentlichen zu machen. Sie fordert Symmetrie oder relatives inneres Gleichgewicht der beyden Hälften des Gemäldes; und Gruppierung, welche zugleich die Abhängigkeit des einzelnen vom Ganzen, seinen Rang und hinwiederum seine Selbständigkeit bestimmt. Die Gruppierung ist die Synthese des Raums mit dem Gegenstande. Das vornehmste Gesez der Gruppierung ist Triplicität; die schönste Form der Gruppierung, «die» pyramidalische, welche besonders Corregio cultivirt hat. Der größte Meister in der Zeichnung ist Michael Angelo, deßen Jungstes Gericht ohne Zweifel das höchste ist was die Zeichnung hervorgebracht hat. Über «hell» Helldunkel s.[iehe] die Schriften v.[on] Mengs. Das Helldunkel ist die Aufnahme in die Identität In daßelbe fällt vorzüglich die Luftperspective welche das successive Abnehmen des Helldunkels mit der Zunahme der Entfernung abhandelt.

Der Schöpfer der Lehre von der Luftperspective ist Leonardo da Vinci nach welchem sie Corregio und Titian vornehmlich gebildet haben. Weniger beobachtet ist die Luftperspective von den Malern des Alterthums, und auch von den altern Malern der Modernen, wie Piedro Perugino, Raphaels Lehrer und selbst von Raphael.

Das Helldunkel ist das eigentlich magische in der Malerei. Durch das Helldunkel allein ist der Schein der Körperlichkeit erreichbar. Der Schein ist in der Malerei die Wahrheit selbst Diese Identität der Wahrheit und des Scheins in der Malerei unerachtet, ist entweder der Schein der Wahrheit oder die Wahrheit dem Schein untergeordnet und das Ideale selbst zu einem Nothwendigen erhoben so daß die Identität der absoluten oder symbolischen Wahrheit mit dem Scheine bis zur Täuschung oder zur empirischen Wahrheit ausgebildet ist. Jenes ist der antike Stil, dieses der moderne, in welchem Corregio vorzüglich Meister ist indem überhaupt das romantische Princip in der Malerei am höchsten ausgesprochen ist. Jener Stil ist der hohe strenge Stil für welchen es eine absolute Forderung giebt, weil in ihm der Schein der Wahrheit untergeordnet ist; dieses ist der Stil der Anmuth. Von der strengen Art des Stils waren bey den

Griechen die alten Mahler vor Parrhasios und Apelles, welcher letztere vorzugsweise der Mahler der Grazien genannt wird, unter den neuern Raphael und Michael Angelo

Sieht man auf die Besonderheit in der Malerei, so ist allerdings das Helldunkel die herrschende Potenz in derselben, und insofern würde Corregio den höchsten Punkt in derselben bezeichnen. Aber die höhere Art der Betrachtung ist in der besondern Kunstform die Kunst selbst zu erblicken, und in ihrer Absolutheit stellt sich die Malerei in Raphael dar.

Das Helldunkel bezieht sich auf die allgemeine Flächenwirkung des Lichtes, welche den Schein der Körperlichkeit hervorbringt. Die dritte Form, das Colorit, bezieht sich auf die dritte Dimension, es ist die Körperwerdung des Lichts. Diese Identität des Körpers und des Lichts geht hier nicht auf den bloßen Schein der Körperlichkeit mehr, wie im Helldunkel. Die höchste Aufgabe des Colorits ist das Fleisch, das Chaos aller Farben. Der große Meister in der Identification des Lichts mit dem Stoffe ist Titian. Eine andere Forderung des Colorits ist die Harmonie der Farben, welche sich nicht auf ein quantitatives Gleichgewicht der Farben, sondern auf deren Qualität geht, und in dem System der Farben selbst gesucht und ergründet werden muß. Die Farben überhaupt entstehen im Kampf des Lichts mit der Nacht; der Körper ist Negation des Lichts – Zeichnung Umriss. Im Helldunkel wird der Schein der Körperlichkeit hervorgebracht, und im Colorit indifferenzirt sich der Stoff mit dem Lichte.

Die Musik stellt das Werden der Dinge dar, die Malerei, vorhandene Dinge in der Identität. Die Malerei stellt zuerst Gestalten dar. Die Gegenstände der Malerei sind ebenfalls nach den selben Gesetzen verschieden, nach welchen die drei Formen derselben sich unterscheiden. Der Gegenstand wenn er außer das Licht fällt, ist anorganischer Art (Stillleben) – organischer Art, aber unbeweglich (Blumen und «Stücke» Frucht Stücke) organisch und beweglich (Thierstücke) Welche alle nur in so fern sie «allg» allegorisch und bedeutend sind, Kunstwerke heißen können. In den Landschaftsgemälden wird das Licht selbst dargestellt, und der Raum ist hier nicht ein Äußeres. Aber jede Landschaft hat ihre Einheit nur im Subjectiven, und die Landschaftsmalerei entfernt sich durch diesen ihren Character der Unüberwindlich.[ei]t des Accidentellen, und Nothwend.[ige]n der Illusion in ihr am weitesten von dem allgemeinen Character der Malerei, und tritt der tiefen Potenz der Musik nahe. Wie in zuvor angegebenen Gegenständen das Objectiv herrscht so in der Landschaftsmalerei das Subjective. In ihr kommt es am meisten auf die Luftperspective in dem Grad der Ausbildung worin auch das Accidentelle zur Nothwendig.[ei]t erhoben ist, also die niedrigste Stufe des Helldunkels, an: Der höchste Grad der Farbenmischung ist da, wo die Farbe innerlich lebendig organisch und beweglich ist; da dies nur in der Menschenbildung Statt hat, so ist die menschliche Gestalt der höchste Gegenstand der Malerei. Hieher gehört die Portraitmalerei sofern das Portrait nicht bloß Nachahmung sondern Dollmetscherin der Natur ist, und indem sie das ganze Leben in einen Moment zusammen faßt, sich der absoluten Wahrheit bemächtigt, indem sie sich von der bloß empirischen entfernt. Das höchste was der Geist hervorzubringen strebt sind Ideen. Die Malerei als die ganz ideale Kunst ist ihrem innersten Character nach allegorisch, dem Schein untergeordnet. Das allegorische ist die Bedeutung «des Allgemeinen» des Allgemeinen durch das Besondere; Dieser Zusammenhang muß aber nothwendig objectiv und nicht bloß im Subject vorhanden seyn, wodurch sich die Allegorie von der Hieroglyphe die, ohnehin bloß Kind des Bedürfnisses ist, unterscheidet. Die Allegorie ist entweder Zugabe zum historischen Gemälde, welche aber nur Statt finden kann, wo ein ursprünglich «es» allegorisches Wesen als historisches Wesen in den Gegenstand eingreift; oder das Gemälde ist seiner Entstehung nach Allegorie. Das höchste Gesetz ist hier immer Schönheit, Vermei-

ding alles Häßlichen. Die Allegorie ist physischer Art, oder moralischer Art. Die letztere mußte bey den Alten, welche nur die heroische Tugend kannten, von unsern Begriffen sehr abweichen. Alle die passiven Tugenden, wie Demuth, Geduld Reue, z. B. der Marie Magdelena, sind nur in neuern Kunstwerken zu suchen; eben so die Laster welche die Alten nicht darstellten. Nur eines berühmten Gemählde von Apelles, welches die Verläumdung darstellt erwähnt Lucian. Andere moralische Eigenschaften deuteten die Alten durch entferntere Beziehungen an z. B. die «Verschwigg» Verschwiegenheit durch die Rose. Zu den moralischen Allegorien gehören alle die sich auf menschliche Verhältnisse beziehen. Vermittelst der Allegorie und des sinnbildlichen erhob sich die Malerei bis zu den höchsten Regionen des Übersinnlichen. Bei dem Mangel alter Gemählde müssen wir uns an die alten bas-reliefs etc welche in die Gränze der Malerei und plastik fallen, halten welche uns der Canon der alten Allegorie seyn müssen. Der historischen Allegorie bedienten [sich] vorzüglich neuere Künstler. Das symbolische Gemählde ist die höchste Potenz des allegorischen; es bedeutet nicht das allgemeine, sondern ist das allgemeine, ohne seine Bedeutung zu verlieren. Das symbolische Gemählde hat zum Gegenstand entweder ein rein-menschliches z. B. die Carita[s] oder ein Intellectuelles z. B. die Schule von Athen des Raphael, oder endlich einen zugleich mythologischen und allegorischen Gegenstand, z. B. Jesus, Maria Magdalen etc. Unter der Benennung historisches Gemählde «ist» pflegt man alles zu begreifen was wir bisher allgorisches und symbolisches Gemählde genannt haben. Das historische Gemählde ist symbolisch dadurch daß es Ideen in sich darstellt, und aus der Welt der Erschein.[un]g in die urbildliche Welt tritt. Das menschliche Gemüth ist Spiegel der Ideen – vorzüglich in der Indifferenz der Ruhe. Der Stil der Ruhe steht dem entgegen welchen die Alten Parenthysis nannten. Muster in dem großen Stil der Ruhe ist Raphael s.[iehe] deßen Attila.

Es ist eine auch für den Künstler sehr wichtige Frage, durch welche Kunstmittel ein Gegenstand mahlerisch so dargestellt werden könne, daß er als dieser Gegenstand anerkannt werden könne. Das symbolische des historischen Gemählde hebt unsere Frage aus dem Kreise der empirischen Wirklichk.[ei]t heraus. Bey den der ursprünglichen Intention nach historischen Gemählde muß der Künstler nichts aufnehmen was außer den Kreis der Geschichte selbst tritt. Überhaupt ist es nicht bloß die Besorgniß verstanden zu werden welche dem Künstler das Gesez auflegt, sich rein innerhalb des allgemeingültigen Kreises der Geschichte zu halten. Denn nur diese Gegenstände sind es, welche überhaupt Darstellung verdienen. Das Princip der ganzen Untersuchung ist, daß die empirisch-historische Kenntniß zum Genuß des historischen Gemählde ein Zufälliges seyn müsse und daß der Kunstgenuß sich ganz innerhalb der Gränze der Kunst befinde.

Der absolute Werth des Kunstwerks beruht rein auf seinem künstlerischen Character daß es schön, wahr, allgemein bedeutend sey. Dieser höchste Gipfel der Malerei, die historisch-symbolische, erzeugte als sie sich auf ihrem höchsten Gipfel befand, ihren größten Feind, die Bambocciaden. In der That waren die ersten Bamboccianten in ihrer Art noch Meister; der tiefste Abgrund der Malerei ist das historische Carricalusgemählde Hogarths. Wenn die Bamboccianten in ihrer Art Meister waren so war Hogarth eine ganz gemeine Natur die statt derben Spaß zu machen, lieber moralisiren wollte und überhaupt in aller Art der Malerei ein Stumper «war».

§. 105.

Die Malerei hat ihre Gegenstände als Formen der Dinge darzustellen wie sie in der idealen Einheit vorgebildet sind.

Die Malerei geht also «von» vorzugsweise auf Darstellung der Ideen als solcher. Die Malerei stellt die Ideen als solche dar, die Musik als Seyn.

§. 106

Die Malerei tendiert von allen bildenden Künsten am meisten zum allegorischen. Denn sie kann die Ideen als Ideen durch Gegenstände nur darstellen, indem sie diese jene bedeuten läßt.

1 Inwiefern die Malerei alle Gegenstände überhaupt nicht unmittelbar und an sich selbst sondern durch ihren Schein darstellt, ist sie allgemein allegorisch

2 Auf sich selbst bezogen oder in sich selbst ist sie aber nothwendig wieder allegorisch und symbolisch so wie sie auch schematisirend seyn kann.

Da in der Malerei das Ideale herrschend ist, welches überhaupt im modernen herrscht, so ist hieraus begreiflich, wie von allen höhern Künsten die Malerei von den modernen zu einer höhern Stufe ausgebildet würde.

107.

Die Malerei ist bloß allegorisch in denjenigen Gegenständen welche nicht um ihrer selbst willen dargestellt werden können.

Solche Gegenstände sind das Still-Leben, die Blumen und Frucht wie die Thierstücke, die wenn sie auch nicht allegorisch gedacht, doch, wofern sie überhaupt Kunstwerke sind, ihrem Begriff nach, allegorisch seyn müßten.

108.

Die Malerei ist bloß schematisirend in der Landschaft.

109.

Die Malerei innerhalb ihrer Gränzen erhebt sich zum symbolischen, sofern der dargestellte Gegenstand die Idee nicht bloß bedeutet sondern ist

§ 110.

Die unterste Gattung des symbolischen ist wo sich die Kunst mit dem symbolischen begnügt, welches der natürliche Gegenstand an und für sich hat, d. h. wo sie mehr oder weniger nachahmend ist.

Da die Natur kein wahrhaft Symbolisches aufzuweisen hat als die menschliche Gestalt So ist der angenommene Fall das Portrait.

§. 111.

Die höhere Stufe des symbolischen ist, wo das Symbolische der Natur wieder zur Bedingung einer noch höhern Bedeutung wird.

§. 112.

Wird das Symbolische der Natur nur zur Allegorie der höhern Idee gemacht, so entsteht das Allegorische der höhern Art.

§. 113.

Schlechthin symbolisch ist die Malerei wenn sie absolute Ideen im Besondern «ist» so ausdrückt, daß jene und dieses absolut eines sind.

114

Die Malerei als schlechthin symbolisch kann allgemein historisch heißen, inwiefern nämlich das symbolische, indem es ein anderes bedeutet, zugleich es selbst ist, und also eine von der Idee unabhängige historische Existenz hat.

§. 115.

Das historische Gemälde ist symbolisch historisch, wo die Idee das erste ist, und das Symbol erfunden ist um sie darzustellen.

z. B. das jüngste Gericht v.[on] Michael Angelo Raphael's Schule von Athen und Parnaß.

116

Das Gemälde ist historisch-symbolisch, wenn das Symbol oder die Geschichte das erste ist, und diese zum Ausdruck der Idee gemacht wird.

117

Das symbolische im Gemälde findet in dem Verhältniß statt, in welchem der Ausdruck des absoluten erreicht ist.

118.

Die erste Forderung an das symbolische Gemälde ist daher Adäquatheit der Ideen, Aufhebung des verworrenen im Concreten.

Diese ist die hohe Einfalt des Winkelmann.

120

Da die Schönheit das an und für sich und absolut symbolische ist, so ist Schönheit das höchste Gesetz der mahlerischen Darstellung.

121.

Die Malerei kann das niedrige darstellen nur insofern es als das Entgegengesetzte der Idee dennoch wieder Reflex derselben und also das umgekehrte symbolische ist.

Dieses ist, allgemein das Comische.

Ende der Malerei

Schellings Aesthetik

(Anhang) Gegensatz des Heidenthums und Christenthums.

In dem Heidenthum ist die Einheit des Endlichen und Unendlichen selbst im Realen, Endlichen, angeschaut Das herrschende in demselben ist die Form, das Prinzip der Gestaltung. Die griechische Götterwelt und jede einzelne Gestalt in derselben ist in ihrer Idealität real und in ihr ist das Reale das Vorherrschende. Die griechische Mythologie ist die Apotheose der Natur und der Menschheit. Der entgegengesetzte Pol des Heidenthums ist im Christenthum der Herrschende. In den Mythologien des Orients ist durchaus das Unendliche überwiegend. Belege hierzu bieten die Zendbücher und andere Dokumente. Auch in Griechenland finden wir in den Mysterien, die alle orientalischen Ursprungs sind, Spuren des herrschenden Idealen. Aber Objectivität ist immer der vorwaltende Character des Alterthums. Mit dem Christenthum beginnt eine neue Welt. Je begreiflicher uns der Ursprung des Christenthums von seiner historischen Seite ist, desto mehr leuchtet uns zugleich die Nothwendigkeit ein, mit welcher schon frühe die historischen und philosophischen Elemente desselben der Objectivität zustreben mußten. Der Stifter des Christenthums dachte wohl nicht daran seine Lehre weiter als innerhalb der Grenzen seines Vaterlandes zu verbreiten, wo er wie es scheint, in Verbindung mit den Eßäern stand, aber schon in den ersten Häuptern der neuen Lehre, wohin vorzüglich Paulus, und gewiß mit mehr Recht als Petrus, obwohl diesen die spätere Kirche als Anherrn von sich ansieht, zu rechnen ist, entstand der Gedanke, die Lehre Christi welt herrschend zu machen. Daher die Strenge womit sie an Buchstaben hiengen, womit sie jeder philosophischen Deutung widerstrebten etc. In der Zeit da mit dem sinkenden Rom das Ende der alten Welt und ihrer Herrlichkeit sichtbar herbei eilte, da Schwärme ausländischer wilder Horden wie Boten des Todes aus dem tiefen Norden, in die cultivirten Länder einbrachen, und die Menschheit in der Schwüle die sie umgab, nach der Herrlichkeit der neuen Welt sehnsuchtsvoll verlangte; da war «der» der Augenblick gekommen in welchem die Lehre der Sehnsucht «svoll verlangte» und des Hoffens jedes Gemüth ergreifen, und die der objectiven müden Welt zum Unendlichen hinziehen mußte. Seit den Zeiten Constantins gewinnt das Christenthum im römischen Reiche die Oberherrschaft, und die neue Welt erwacht aus den Trummern der alten.

Im Christenthum ist das Ideale das Herrschende, und wie das Heidenthum in «sein» seiner Ideal-Realität Natur ist, so das Christenthum, Abfall von der Natur. Im Christenthum ist alles endliche, allegorie des unendlichen, in welchem es selbst verschwindet. Wie in Heidenthum die Form herrscht, und eben dadurch daß im endlichen selbst das Unendliche ist, der Aufstand des Endlichen gegen das Unendliche ihm den Character der Erhabenheit giebt: So ist im «Christenthum» gegenheil das Formlose herrschend im Christenthum, und Schönheit eigentümlicher Charakter der Poesie des Christenthums. Im Heidenthum ist alles gegenwärtig und es selbst steht unter dem Schema des Raums: das Christenthum steht unter dem Schema der Zeit. Der historische, sittliche Character des Christenthums ist tief in der Nothwendigkeit seiner Natur gegründet. Das Christenthum ist in der Zeit entstanden und hat die Wunder der alten Welt hinter sich. Die der Objectivität hingeebene Welt, abtrünnig von dem idealen Princip, wird mit Gott wieder vereinigt, dadurch daß Gott seinem von Ewigkeit gefaßten Rathschlüsse zufolge, selbst Mensch wird, und irdische Natur annimmt. Hier zeigt sich recht auffallend der Gegensatz des Heidenthums und Christenthums, da jenes als Vergötterung der Menschheit erscheint, dieses als Menschwerdung Gottes. Der in der Zeit geborene irdische, Leiden tragende, und schmä«c»hlich sterbende Sohn Gottes, macht die Menschheit Gottes wieder theilhaftig, und bezeichnet zugleich indem er als das wahrhaft Unendliche, das unendliche Element der alten Welt vernichtet, die Gänze der alten

und neuen Welt. Auch in der heidnischen Mythologie ist Prometheus Symbol der den Leiden der Zeit hingegebenen Menschheit; aber Prometheus ist Gott und die vergötterte Menschheit. Wie das Heidenthum sich im Seyn darstellt so das Christenthum im Handeln: im Christenthum wird das Endliche in das Unendliche aufgenommen, und daher ist Sittlichkeit sein Character.

Es entsteht hier nothwendig die Frage: Wie löste die Poesie des Christenthums die Aufgabe welche die Poesie des Heidenthums in der Götterwelt gelöst hat? Wir müssen antworten: Die Götter des Christenthums sind die in der Zeit entstandenen und vergangenen Gestalten in welchen sich Gott geoffenbart hat. Diese Gestalten werden innerlich fixiert durch den Glauben, äußerlich durch die Darstellung. Die Idee der Dreieinigkeit in einen göttlichen Wesen, die sich auch in der irdischen Religion behauptete, wie sie auch in der Philosophie Platon's sich ausspricht, ist die Hauptidee des Christenthums zwar, aber sie ist rein philosophisch. Der menschengewordene Sohn Gottes ist Symbol des den Leiden der Zeit unterworfenen und fröhlichen Gottes: die Mutter Gottes ist Symbol der ewig sich gebährenden und ewig jungfräulichen Natur. Aber diese Bedeutungen gehen in dem von der Natur abgewandten, und ganz zum idealen sich neigenden Christenthume ursprünglich schon verloren.

Auch die Engel, die erstgebohrnen und herrlichern Söhne Gottes sind wenig begränzte Gestalten, und fließen in einander über; mehr mythologisch ist der Abfall Lucifer, welcher Symbol des natürlichen Prinzips ist, und dessen Gewalt durch die Menschwerdung Gottes vermindert ist, und seinem Ende entgegengeht.

Das Christenthum, da in ihm das Endliche ins Unendliche aufgenommen ist, ist nothwendig Kirche und Catholicismus. Alle endliche Erscheinungen in demselben sind Theile des großen Schauspiels, und in ihm nehmen alle an den Mysterien Theil. Als katholische Kirche nimmt es alle Elemente in sich auf, und hiervon liefert die Geschichte des Katholischen Cultus die auffallendsten Belege. Aber wie alles Endliche im Christenthum in das Unendliche versch«immt»wimmt, so mußte auch die Katholische Kirche sich selbst aus sich selbst ihren Zerstörer den Protestantismus gebären, mit dessen Daseyn sie als Katholische aufgehoben ist. Im «Posten»Protestantismus erlischt das Christenthum selbst, indem es in ihm seinen historischen Character verliert.

Das Christenthum, da in ihm das Ideale herrschend ist, erfordert Offenbarung und Propheten deren das Heidenthum in welchem die Gegenwart herrscht, nicht bedarf. Das unendliche offenbart sich im Christenthum in dem Munde der heiligen Propheten und in den Wundern, die in der Katholischen «welche» Kirche nie aufhören.

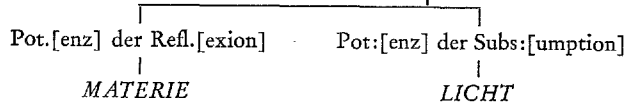
*Innere Organisation eines Systems der Philosophie nach Schellings Methode
Potenz des Absoluten*

Höchster und letzter Indifferenzpunkt

GOTT LEBENDIGES UNIVERSUM

A. Potenz der Reflexion. positiver Pol

Schema des Endlichen. *NATUR*



α) Pot: der Refl: β) Pot: der Subs: | α) Pot: der Refl: β) Pot: der Subs:

Erste Dimension Zweyte Dimens: *Magnetismus.* *Elektricität*

Expansiv-
kraft -- *Attractiv-*
kraft --

V
dritte Dimension
Schwere

V
chemischer Proceß.

C
ORGANISMUS

α) reeller Pol.
Thierwelt etc.

β) ideeller Pol.
Vernunftwelt.

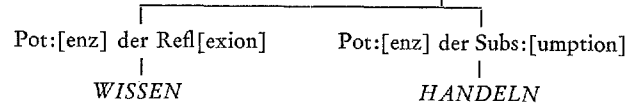
V

Organismus des Weltbaus.

Durch welchen diese Potenz zu ihrem Anfangspunkte zurückkehrt --

B. Potenz der Subsumtion. Negativer Pol

Schema des Unendl.[ichen] *INTELLIGIBLE WELT.*



α) Pot: der Refl: β) Pot: der Subs: | α) Pot: der Refl: β) Pot: der Subs:

Natur } *Idealismus* *Recht* *Pflicht*
Philosophie

V'
Philosophie
Ideal-Realismus.

V
Sittliche Totalität.

C
KUNST

α) reeller Pol
bildende Kunst

β) ideeller Pol.
Dichtkunst in Specie

Zunächst als Darstellung der
Mensch[heit] od: [er] Vernunft Schönheit

Ideal der Freyheit

MORAL PHILOSOPHIE

Positiv[er] Pol der intelligiblen Welt.

Indifferenz

Ideen. Tugend.

Schönheit

Wissenschaften. Ethik.

Aesthetik

STUFE DES VERSTANDES -

Begriffe. Recht. Pflicht.

Doktrinen. Rechtslehre. Pflichtenlehre.

STUFE DER VORSTELLUNGEN.

In hinsicht des Allgemeinen Nat:[ur] Recht. Natur-pflicht

In hinsicht des Besondern. Staatsrecht. Gesellschaftspflicht

In hinsicht des Einzelnen. Privatrecht. Selbsterhaltungspflicht

N. B. „Nach dieser Tabelle giebt es nur ein System der Philos.[ophie], w

Systematische Eintheilung

Siehe

I. Für den

durch

Poesie

Metrik } Verskunst.
Rythmik }

EPISCHE POESIE,

DRAMATIK

II. Für den

a. des Gesichts;

beharrend im Raume,
durch Bilder.

PLASTISCHE KÜNSTE.

Ausdehnung

Begränzung

Gestalt

wirkliche
in allen Dimensionen
des Raumes;

scheinbare
auf einer Fläche.

PLASTIK

MALEREY

oder
runde Sculptur.

halberhobene

auf einer Fläche

BASSORILIEVO

oder
halbrunde Sculptur

Zeichnung

Umriss Ründung.

durch Licht

u. Schatten

Kolorit

Farben Stoffe

helle und

dunkle

Helldunkel

Tanzkunst

DRAMA

Unächte

in denen die Schönheit durch

Bildende.

Plastische } ARCHITEKTUR - (Gebrauch).
GARTENKUNST - (Annehmlichkeit).

Malerische } SCENENMALEREY - (optische Täuschung)

e überhaupt

Ideal der Nothwendigkeit

NATUR-PHILOSOPHIE

nz punct.

Negativ:[er] Pol der Sinnenwelt

önheit.

Wahrheit

thetik.

Physik.

POTENZ DES UNENDLICHEN

Organism der Kunst.	Organism der Natur.	Raum	Zeit
Poesie.	Plastik.	Mathematik	Chemie.

POTENZ DES ENDLICHEN.

Dichtkunst	Astrognosie	Analy.[se] des Unendlichen	Chemischer Proceß
Artistik	Geognosie	Geometria	Elektricität, Galvanism
Mimik	Organologie	Arithmetik	Magnetism

welches sich im Indifferenzpunkte zwischen Glauben und Erkennen bildet.“

lung der schönen Künste.

stellen dar:

inneren Sinn,

die Sprache.

POESIE.

Modulazion der Stimme durch Gedanken und Empfindung.

ISCHE POESIE,

LYRISCHE POESIE.

n äusseren Sinn,

c. des Gesichts und Gehörs zugleich; im Raume sich bewegend, durch lebende Gestalten.

DRAMATISCHE KÜNSTE

Ruhe Bewegung

Spiel der Gestalten

schönes Spiel der ausdrucksvolles Spiel der Gestalten

TANZKUNST

MIMIK

st Mimik. Mimik Poesie. Mimik Lyrik.

T. TANZKUNST DRAMA MELODRAMA

oder oder oder

BALLET SCHAUSPIEL SINGSPIEL

alle drey in Vereinigung OPERA.

chöne Künste,

durch andere Zwecke bedingt ist.

Redende.

RHETORIK - (Überredung).

DIDAKTISCHE POESIE - (Belehrung).

g).

Berichte und Diskussionen

Berichte und Diskussionen

Tafel 4

