

# Schelling als Philosoph der Kunst\*

Von Xavier TILLIETTE (Paris)

Mit Schellings Worten, „ich fühle die ganze Bedeutung dieses Augenblicks...“<sup>1</sup>. Daß die Bayerische Akademie der Wissenschaften, um die Festrede am zweihundertsten Geburtstage ihres langjährigen Präsidenten zu halten, und zwar – nochmals mit Schellingschen Ausdrücken – in „dieser durch die vereinigten Hilfsmittel für Wissenschaft und Kunst so anziehenden und in Deutschland *einzigsten* Stadt“<sup>2</sup>, einen ausländischen Gelehrten, *das* ausländische Mitglied der Schelling-Kommission, gewählt und eingeladen hat, ist vielleicht eine unverdiente Gunst, wahrscheinlich ein Risiko, sicher eine Ehre, für die man sich bedanken darf. Ich bin nicht befugt, die freundschaftliche Stimmung zwischen der Königlichen Akademie und dem Institut de France wachzurufen; es sei nur erlaubt, zu erwähnen, wie seine Wahl als korrespondierendes Mitglied Schelling geschmeichelt hat. Überhaupt hat er Frankreich, dessen Sprache er beherrschte, bewundert und geliebt, allerdings mehr die Nation und ihre Wissenschaftler als den Staat und seine Philosophen: das Frankreich der revolutionären Ideale und des napoleonischen Epos, obgleich hier die Begeisterung des Napoleon aus Leonberg<sup>3</sup> bald abklang und dem erwachenden Patriotismus wich; auch gegen die Restauration fühlte er sich wohlgesinnt, noch mehr zu der bürgerlichen Monarchie hingezogen, die den Freund Victor Cousin auf den Schild erhob. Der Umsturz von 1848 rief seine schlechte Laune hervor, nach Varnhagen von Ense sah er „blindwütend“ aus . . . Umgekehrt fand er unter den Franzosen treue, beharrliche, aufrichtige Anhänger und Bewunderer. Doch hat er nie den Boden meines Landes betreten, im Gegensatz zu Hegel. Aber er hat eine Schar von französischen Pilgern und Besuchern empfangen, von denen ich heute abend nur den Bildhauer David d’Angers und den Kunstrichter Alexis Rio nennen möchte. Denn gemäß den Wünschen der erlauchten Akademie soll diese Feierstunde Schelling als Philosophen der Kunst gewidmet werden. Das Thema enthält einen Vorteil: es schickt sich zugleich für Philosophen und Weniger-Philosophen.

## I.

Als Schelling die Ämter eines Generalsekretärs der frisch gegründeten Akademie der Bildenden Künste (1808–1821), dann eines nach Maß geschneiderten Generalkonservators der wissenschaftlichen Sammlungen (1827–1841) mit jeweils festem Gehalt bekleidete, hörte er seltsamerweise auf, sich mit den Probleme-

---

\* Rede, gehalten am 27. Januar 1975 in der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, anlässlich des 200. Geburtstages Schellings.

<sup>1</sup> Schellings Werke, Jubiläumsausgabe, hrsg. v. M. Schröter, Bd. VI, 751.

<sup>2</sup> Ebd. V 49.

<sup>3</sup> Nach einem Ausdruck von Johann Eduard Erdmann.

men der Kunst gedanklich zu befassen. Die begeisterte Schilderung, die vom Vielschreiber Alexander Jung stammt (Sommer 1838), verdankt ihren Prunk der üppigen Phantasie des Besuchers:

(Jung steigt die breite Marmortreppe hinauf) „Wenigstens so viel weiß ich: herrliche Götterbildungen, die köstlichen Abgüsse – oder waren auch Originalstatuen darunter? – sandten ihre elysäische Heiterkeit oder auch ihre tartarische Schwermut mir entgegen. Aber höher auf der Stiege hinauf ward es immer olympischer.“ Und ferner: „Hatte mich schon die Treppen- und Hausflur in die Glyptothek Münchens versetzt, so glaubte ich jetzt mitten in der Pinakothek der Königsstadt mich zu befinden. Bild an Bild reihte sich an den Wänden. Meine Kurzsichtigkeit that mir Eintrag, und so will ich denn wieder für nichts Bestimmtes bürgen, jedoch meine Phantasie wurde der teleskopische Spiegel, der mir in diesem herrlichen, musischen Raume von den Bildern her alle Weltalter Schellings nahe brachte“<sup>4</sup>.

Ein leises Bekenntnis! Dennoch setzt sich die überschwengliche Darstellung fort. Wir wittern doch die Übertreibung, zumal Jungs Beschreibung mit den Erinnerungen nüchternerer Augen nicht übereinstimmt, zum Beispiel dem russischen Studenten Piotr Kirejewskij, freilich einige Jahre früher, ist eher die Schlichtheit und Bescheidenheit der Ausstattung aufgefallen<sup>5</sup>.

Wie dem auch sei, hat Jungs sachlicher Reisegefährte, der Hegelsche Philosoph Karl Rosenkranz, wahrscheinlich recht, wenn er trotzdem eine prästabilierte Harmonie zwischen Schelling und dem Athen des Nordens behauptet<sup>6</sup>. Andere Reisende, wie die französischen Professoren und Publizisten Lerminier und Saint-Marc-Girardin, heben gleichfalls die Übereinstimmung zwischen Bild und Rahmen, Person und künstlerischer Umgebung hervor<sup>7</sup>. Aber es handelt sich nur um die äußere Ansicht. Die Reflexion selbst über die Kunst ist zugrundegegangen. Während die Naturphilosophie eine Art Auferstehung erfährt (in der Vernunftwissenschaft), bleibt die Philosophie der Kunst gleichsam verschollen. Eine übrigens schöne Anspielung auf die Leukothea<sup>8</sup>, deren schwermütiger Anblick das Bruchstück „Darstellung des philosophischen Empirismus“ streift, ist einer der sehr seltenen Kunsteindrücke im Spätwerk. Die Mythologie, damals Hauptstoff und Steinbruch aller Kunst und Dichtung, dient nun für andere Zwecke, sie wird als der Leidensweg des vorgeschichtlichen Bewußtseins auf der Suche nach dem verlorenen Gott betrachtet. Anscheinend ist „die Kunst in der Philosophie“ (Dieter Jähmig) ein beendetes Kapitel. Aber diese Tatsache gehört zur sattbekannten transmigratio der Spätphilosophie, die eine Beschränkung auf die Religion faktisch vollzieht. Schelling erforscht nicht mehr in der Kunst das Geheimnis des Absoluten, er hat eine höhere Offenbarung angenommen. Die Kunst ist nur noch Begleiterscheinung oder Niederschlag einer transzendenten Bildung.

<sup>4</sup> Schelling im Spiegel seiner Zeitgenossen, hrsg. v. X. Tilliette (Torino 1974) 407 (aus: A. Jung, Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling und eine Unterredung mit demselben im Jahre 1838 zu München [Leipzig 1864]).

<sup>5</sup> Schelling im Spiegel, a. a. O. 326–327 (aus: M. Gerschenson, *Obrazv Proschlago* [Moskau 1912] 99–100).

<sup>6</sup> K. Rosenkranz, *Schelling. Vorlesungen* (Danzig 1843), vgl. XXX.

<sup>7</sup> E. Lerminier, *Au-delà du Rhin* (Paris 1840) Bd. I, 64; Bd. II, 32; M. Saint-Marc Girardin, *Souvenirs de voyages et d'études* (Paris 1852), Bd. I, 83.

<sup>8</sup> Werke V 314.

Immerhin wirkt die „vorhergegangene Philosophie“, wie das Licht toter Gestirne, weiter nach, das heißt vor allem der Dialog „Bruno“ und die Rede von 1807 „Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur“, da die großartige „Philosophie der Kunst“ im Nachlaß begraben lag. Schelling gilt noch als derjenige, der den ästhetischen Sinn in die Philosophie eingeführt hat! Die schwungvollen Rhythmen, die das Gespräch von 1802 zieren, üben noch unvermindert ihren Zauber aus. Deshalb staunt der schon erwähnte Alexis Rio, der Freund und Famulus Lamennais, über die spärlichen Kenntnisse des Meisters in Bezug auf die Malerei. Wir sind auch etwas verwundert, festzustellen, daß der Generalkonservator verhältnismäßig wenig mit den zeitgenössischen Künstlern umgegangen ist. Freilich hat er sich für die Antikensammlungen interessiert, er hat 1817 gelehrte Anmerkungen für den Bericht seines Gönners Johann Martin Wagner über die Aeginetischen Bildwerke verfaßt<sup>9</sup>, aber allem Anschein nach hat er der lebendigen Kunst seiner Zeit den Rücken gekehrt, er hatte insbesondere die „italienische Reise“ verpaßt. Er steht auf vertrautem Fuß mit Ferdinand Wallraf, mit den Gebrüdern Boisserée, besonders mit Sulpiz, eben weil sie Sammler sind. Er verkehrt freundlich und flüchtig mit Künstlern erster Größe, wie Dannecker, Cornelius, Overbeck, Koch, Schick, Rauch, Thorwaldsen (der das Grabdenkmal der lieblichen Auguste Böhmer verfertigte) usw., aber ohne besondere Zuneigung. Andere, die bedeutend waren, hat er ignoriert, Schnorr von Carolsfeld, Schadow, Moritz von Schwind, Steinle, Philipp Veit und überhaupt die Römer-Kolonie der Nazarener, obwohl die schlanke anmutige Luise Seidler eine Jugendfreundin der Pauline Schelling war: „Der Taumel der Frömmel-Kunst und Zunft wird vorüber gehen“, schreibt er an Wagner<sup>10</sup>. In einem Atemzuge mißbilligt er scharf Klenze und die neuen Gebäude, die in München errichtet werden. Die Walhalla hat er immerhin geschätzt<sup>11</sup>. Nichts deutet darauf hin, daß er den Münchner Künstlerkreis um Emilie Linder kennenlernte. Gelegentlich begegnet er kleineren oder größeren Talenten, wie Ludwig Emil Grimm, Ernst Förster, Eberhard Wächter . . . aber seit der Entfremdung von Friedrich Tieck unterhält er enge Beziehungen nur zum Würzburger, in Rom angesiedelten Maler Johann Martin Wagner, den Goethe ihm empfohlen hatte. Er nannte „carissimo pittore, Fra Giovanni“<sup>12</sup> den derben alten Brummbär, den er allerdings mit Honig bedachte . . . Es ist merkwürdig, daß einheimische oder vorbeifahrende Künstler von der neuen Generation nicht zu ihm eilen. Friedrich Pecht erzählt:

„Ich ging also hinein und hörte den Propheten, dessen auffallende Häßlichkeit, kurze unteretzte Figur, kahler Schädel, aufgestülpte Nase und ungeheurer Mund mich sehr lebhaft an einen voll Selbstbewußtsein orakelnden Nußknacker erinnerten“<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Ebd. III E (Ergänzungsband) 515–610.

<sup>10</sup> Plitt, Aus Schellings Leben (o. J.), Bd. II, 423. Die Glyptothek ist dennoch ein Meisterwerk des Hofarchitekten Leo von Klenze (1784–1864).

<sup>11</sup> Vgl. ebd. III 180 (an den Bruder Karl, o. D., 1843). Die Walhalla wurde auch von Klenze gebaut.

<sup>12</sup> Ebd. LL 230 (Stuttgart, 20. Sept. 1810). Vgl. 233, 384–385.

<sup>13</sup> F. Pecht, Aus meiner Zeit. Lebenserinnerungen, München 1894, Bd. I, 111–112.

Der Hamburger Friedrich Wasmann gibt ebenfalls seine Enttäuschung zu:

„Ich genoß auch einmal das Glück, eine Vorlesung des großen Philosophen Schelling zu hören. Ein protestantischer Theologe, ein Hamburger, mit dem ich befreundet war, nahm mich mit in den Saal. Es war eine philosophische Abhandlung und Beweisführung über das Dasein Gottes. Obwohl ich nie daran gezweifelt, wurde mir beim Anhören zumute, als sauste mir ein Mühlrad im Kopfe“<sup>14</sup>.

Die Ikonographie Schellings beweist aber, daß die Künstler eine gewisse Arroganz nicht übelnahmen. Sie haben sie unter anderen mit Friedrich Tiecks herrlicher Zeichnung und römischer Büste, Joseph Stiellers Prachtgemälde und der ausgezeichneten Skizze von „Pferde-Krüger“ vergolten.

Doch hatte Schelling mit unverkennbarem Eifer seine Aufgabe als Generalsekretär begonnen. Er hatte an der Redaktion der Verfassung der nagelneuen Akademie einen bedeutenden Anteil gehabt<sup>15</sup>. Anschließend erweist er dem Direktor Langer Vater, gleichfalls Langer Sohn, einen Gefallen, indem er, vielleicht von Karoline angespornt, zwei oder drei Aufsätze im *Morgenblatt* veröffentlicht, die das Künstlerpaar betreffen. Der verkleidete Kunstrichter sieht etwas gehemmt aus, er schreitet auf ungewöhnlichem Boden. Aber die lodernde Flamme erlosch schnell, die Dankbarkeit entsprechend! Langer Vater beschwert sich bald (am 28. Februar 1811) beim König über die Nachlässigkeit seines rechten Armes:

„. . . weil Generalsekretär Schelling ihm nicht undeutlich zu verstehen gibt, daß ihm die Arbeiten unserer Akademie keine Liebe einflößen können, welche Gesinnung er auch durch Nichtbesuch der Akademie und der Werkstätten der Künstler an den Tag legt; weder ich noch die Professoren verstehen die Kunst, Herrn Schelling wahre Kunstliebe beizubringen“<sup>16</sup>.

Der König solle – so Langer – den Philosophen an seine Verpflichtungen mahnen. Ist infolgedessen Schelling verwirrt worden? Er hatte mehrere Entschuldigungen: den Tod Carolinens und eine lange Abwesenheit, den schwelenden Groll gegen Jacobi, die *Weltalter*, die ihn schon ganz in Anspruch nahmen. Aber davon durfte Maximilian Joseph nichts wissen. Wie dem auch sei, bereitet Schelling einige Kunstausstellungen in diesen Jahren vor. Es sind Funken eines sterbenden Fleißes. Wir müssen uns damit zufriedengeben. Der Philosoph der Kunst verchied in den Morgenstunden des Münchner Aufenthalts.

Die herrliche Rede des 12. Oktober 1807 „Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur“, am Namenstag des Königs ausgesprochen, eine Rede, die ihm die Türe der künftigen Akademie öffnete, ist also Gipfel und Ende zugleich –

<sup>14</sup> F. Wasmann, Ein deutsches Künstlerleben von ihm selbst geschildert, hrsg. v. B. Grönvald (Leipzig 1915) 162.

<sup>15</sup> E. Stieler, Die königliche Akademie der bildenden Künste zu München 1808–1858 (München 1909) 18 (vgl. Beilage VII).

<sup>16</sup> H. Löwe, Friedrich Thiersch. Ein Humanistenleben im Rahmen der Geistesgeschichte seiner Zeit. Die Zeit des Reifens (1925) 225.

gewiß eine Sternstunde im Leben Schellings. Caroline berichtet ganz aufgeregt an Luise Gotter, daß sie die glorreiche Szene von einer „verdeckten Galerie“ beobachten konnte:

„Schelling hat mit einer Würde, Männlichkeit und Begeisterung geredet, daß Freund und Feind hingerissen war, und nur Eine Stimme darüber gewesen ist . . . Es ist mehrere Wochen nachher bey Hof und in der Stadt von nichts die Rede gewesen als von Schellings Rede“<sup>17</sup>.

In der Tat wurde der Beifall beträchtlich. Goethe spendet sein begehrtes Lob: „Schellings Rede hat mir viel Freude gemacht. Sie schwebt in der Region in der wir auch gern verweilen“<sup>18</sup>. Aber der Empfänger des Briefes, Jacobi, antwortet mit gekniffenen Lippen; er schüttet anderwärts seine Galle aus in Bouterweks Schoß<sup>19</sup>. Fries ist ebenfalls hämisch, Knebel eher zurückhaltend<sup>20</sup>. Der Physiker Johann Wilhelm Ritter, obwohl zur Zeit Schelling sehr gewogen, verhehlt eine Enttäuschung nicht<sup>21</sup>. Hegel spöttelt in einem Brief an Niethammer:

„Was hat man nicht alles erlebt! Das Meer trägt Korn, die arabische Wüste Wein, der Gotthard Orangen – und in München gedeihen Pantameter und Hexameter . . . und ästhetisch-philosophische Reden . . .“<sup>22</sup>.

Aber Sömmering, wie die meisten Zuhörer, spart mit Lorbeeren nicht: „Schellings Rede . . . hat hier ungetheilten Beifall erhalten und selbst manchen Gegner mit ihm versöhnt. Sein Vortrag mit Anstand und dabei warm und musterhaft“<sup>23</sup>. Unter den Mißtrauischen erklärt sich Westenrieder versöhnt; er schreibt an Moll: „Zumal München wird laut aufjauchzen über so herrliche Unterstützung des Kunstgeschmacks“<sup>24</sup>. Schließlich schreibt der junge Friedrich Welcker, der Philologe, von Rom an seinen Vater:

„Schelling hat eine Rede in München gehalten, die an Trefflichkeit dem meisten vorsteht, das ich gelesen habe der Art und der deutschen Schriftstellerei überhaupt . . . die Idee über das Prinzip der Kunst ist mir nicht neu gewesen, aber die Entwicklung davon im Zusammenhang seiner ganzen Philosophie und die ganze Behandlung haben mir meisterhaft geschienen“<sup>25</sup>.

<sup>17</sup> Caroline. Briefe aus der Frühromantik, hrsg. v. G. Waitz – E. Schmidt (Leipzig 1913) Bd. II, 511 (12. Oktober 1807).

<sup>18</sup> Goethe, Briefe, Hamb. Ausg. Bd. III (1805–1821) 62.

<sup>19</sup> Fr. H. Jacobi's Briefe an Fr. Bouterwek aus den Jahren 1800 bis 1819, hrsg. v. W. Mejer (Göttingen 1868) 124. Vgl. Briefe an Goethe, Hamb. Ausg. Bd. I (1764–1808) 502–503.

<sup>20</sup> E. L. T. Henke, Jakob Friedrich Fries (Leipzig 1867) 119 (an Wilhelm von Beaulieu-Marconnay, Dez. 1807); Briefe von und an Hegel, hrsg. v. J. Hoffmeister, Bd. I, 202 (Knebel an Hegel, 27. November 1807).

<sup>21</sup> Baaders Briefwechsel, Werke, Bd. XV, 218 (18. Nov. 1807).

<sup>22</sup> Briefe von und an Hegel, Bd. I, 194–195 (November 1807).

<sup>23</sup> R. Wagner, Samuel Thomas von Sömmerings Leben und Verkehr mit seinen Zeitgenossen, Bd. II (Leipzig 1844) 144 (an Heyne, Herbst 1807).

<sup>24</sup> K. Th. v. Heigel, Die Münchner Akademie von 1759 bis 1909. Festrede, gehalten am 10. März 1909 (München 1909) 22.

<sup>25</sup> R. Kekulé, Das Leben Friedrich Gottlieb Welckers. Nach seinen eigenen Aufzeichnungen und Briefen (Leipzig 1880) 102 (an seinen Vater, 25. Nov. 1807).

Mit solchem Urteil ist Welcker nur Wiederhall der deutschen Künstler in Rom.

Nun gibt es heute noch keine bessere Einleitung in Schellings Philosophie der Kunst als eben diese Rede. Sie zeigt ein feines Gewebe oder Geflecht von Gedanken und Absichten, die zum ersten Mal zur vollen Reife gelangen. Über dieses Problem der Natur und Kunst hatte sich Schelling bislang oft, aber bloß andeutungsweise und nicht ausführlich ausgesprochen. Die Durchdringung der beiden Sphären, ihre gegenseitige Abhängigkeit, waren überall vorausgesetzt, aber nicht thematisch erörtert. Einerseits hatte die Naturphilosophie den Begriff des Genies beeinflusst und die Kunstwerke als Erzeugnisse bzw. Produkte des Genies hervorgehoben, andererseits strahlte die Kunstanschauung auf das Universum als Schönheit zurück. Eines leuchtet wenigstens ein, nämlich daß Schelling im Soge der Romantik die üblichen Probleme der Aesthetik, insbesondere der Kantischen, überwunden hat, zumal die pulchritudo adhaerens, die Kunstschönheit, die Oberhand gewonnen hat. Die Vergöttlichung der Schönheit im „Bruno“ ist im reinen Sinne von Plato und Plotin gedacht. Gleichzeitig kreisen Schellings Reflexionen um die Mythologie, dieses seltsame Gewächs, ein Analogon der Natur, aber vor allem ein Erzeugnis der himmlischen Schönheit. Die Mythologie tritt also in den Vordergrund, sie ist der eigentliche Leitfaden der großartigen „Philosophie der Kunst“. Doch bleibt die Natur gegenwärtig, beispielsweise durch die Zeichnung soll der Künstler „das Innere der Natur enthüllen“ und, was die menschliche Gestalt betrifft, „die tiefer verborgene Wahrheit an die Oberfläche bringen“, die Gestalt „wie sie in dem Entwurf und der Idee der Natur ist“<sup>26</sup>; die Architektur ist der Pflanzenwelt nahe verwandt, sie ist ein Organismus, wie umgekehrt die Blume eine lebendige Allegorie ist. Solche Keime werden in der Rede geschickt ausgearbeitet und zusammengesetzt.

Von einer Fest- und Glanzrede darf man wohl nicht erwarten, daß sie mehr als ein Fazit, eine Raffung bewährter Gedanken darstellt. Schelling aber nützt die Gelegenheit aus, um so gründlicher als das Publikum das schwere Gerüst des Identitätssystems nicht kennt. Wir sind besser unterrichtet. Der allgemeine Lehrsatz der Philosophie sprach von verschiedenen Potenzen oder Bestimmungen des Absoluten; diese Potenzen sind auch Formen seiner Subjekt-Objektivierung oder Ein-Bildung (Einpflanzung). Daher der behauptete Parallelismus der Reihen oder Sphären. Aber in der Ausführung wies die sogenannte Konstruktion immer ein eintöniges, zwingendes Schema auf. Nach der Methode also vermissen wir eine überzeugende Beweisführung. Inhaltlich aber ist das Absolute oder Universum Geburt der Ideen, der Realidealismus Lehre von den Ideen. Ideen wohnen in der geschaffenen Natur unter der Hülle des Endlichen, Ideen bzw. Götter beselen die Welt der Kunst. Der Unterschied, abgesehen von den Reihen, ist, daß die Natur eine ursprüngliche, großartige, aber stumme Offenbarung ist, während die Kunst „die aufgeschlossene Ideenwelt“<sup>27</sup> ist. Wie wird man nun die Korrespondenz beider Welten belegen? Die Mythologie ist das gesuchte Mittelglied, sie ist die symbolische Ansicht der Natur, sie ist die Quelle und der Stoff der

<sup>26</sup> Werke III E 176.

<sup>27</sup> Ebd. III E 282.

Kunst. Dann müßte man am roten Faden der Mythologie die Zusammengehörigkeit konsequent darstellen. Leider gehen Geschichte und Wissenschaft, geschweige denn Theologie (z. B. das Theologumenon des Abfalles) quer durch die Rechnung, so daß das System sein Gleichgewicht verliert. Die reellen Gegensätze bezeichnen im Grunde Natur und Geschichte, Kunst und Wissenschaft – deshalb die schwankende Stellung der Philosophie der Kunst, sobald sie nicht im Mittelpunkt ist, und überhaupt die Lücken einer Philosophie, die ständig mit Gegensätzen zu Werke geht. Die Lösung des Problems, das eine Philosophie der Natur als spekulative Physik stellt, wäre möglich nur durch die Tatsache einer „neuen Mythologie“, die auch Friedrich Schlegel heraufbeschwört, und anschließend einer neuen Kunst, welche die romantische Richtung noch nicht bietet. Im Jahre 1807 herrscht schon die Vergangenheit, deren Schatten das Scheitern der neuen Kunst begleiten.

Dennoch ist die Rede ein Prachtstück, gerade weil sie die Probleme des Systems beiseiteläßt und die Großen der neuen Bildung explizit oder heimlich abholt: Winkelmann, Moritz, Goethe, Schiller, Tieck und die Lieblingskünstler wie Correggio . . . Das Verhältnis der plastischen Kunst zur Natur drückt sich nicht in einer knechtischen Nachahmung aus (Schelling verwirft die niederländische Malerei, „wie für den Geruch gearbeitet“) <sup>28</sup>, sondern in der Reproduktion von seiten des Künstlers des schöpferischen Lebens der Natur, ihrer Schöpfungskraft. Es genügt nicht, mit Winkelmann nur die Formen zu rühmen. Sie sind notwendig, unverrückbar, wundervoll, erhaben: *vis superba formae*, hatte sich Goethe aufgeschrieben, und beiläufig gesagt sehen wir, wie der Vorwurf der „kraftlosen Schönheit“ im Vorwort der „Phänomenologie des Geistes“ <sup>29</sup> ungerecht gegen Schelling klingt! Aber den Formen – Henri Focillon zum Trotz – fehlt das Leben, ihrem „magischen Kreis“ fehlt der Geist, der Begriff. Denn ein Geist lebt und webt durch die Natur, eine werktätige Wissenschaft erzeugt die Dinge, die Lebendigen; oder, mehr schellingisch, der Geist sinnt und trachtet und träumt in den Dingen und Geschöpfen, die Natur ist ein Gedicht. Ein Gedanke, der Herder damals beflügelte, und später Novalis; er prägt sich im unsterblichen Vers unseres romantischen Dichters Gérard de Nerval:

„Un pur esprit s'accroît sous l'écorce des pierres“ <sup>30</sup> (Ein reiner Geist wächst unter der Rinde des Steins).

Der echte Künstler besitzt den Schöpfergeist, gemeinsam mit der schaffenden Natur. Dem Naturgeist eifert er im Innern der Dinge nach, der sinnbildlich spricht.

<sup>28</sup> Ebd. III E 178; vgl. 172.

<sup>29</sup> Phänomenologie des Geistes, hrsg. v. J. Schulze, Werke, Bd. II (Berlin 1841) 25. Die Bedeutung des Zeitwortes *zumuten* in diesem Zusammenhang wird allgemein und hartnäckig mißverstanden, wenigstens in den Übersetzungen. Der „Haß“ kommt hier vom Neid, von der Eifersucht her. Es heißt *nicht*: der Verstand verlangt oder fordert von der Schönheit, er drängt sich ihr auf, usw., sondern es besagt: er erdreistet sich selbst zu tun, was die Schönheit zu leisten unfähig ist, nämlich „das Tote festzuhalten“.

<sup>30</sup> Les Chimères, Vers dorés.

Doch bleibt die Kunst scheinbar hinter der Natur zurück, denn sie kann ihren Schöpfungen kein Leben einhauchen. Pygmalions Traum! Aber, tiefer besehen, ist das Leben Werden und Vergehen: die Kunst, weil sie bloß an der Oberfläche beseelt, stellt das Nichtseyende (der abgebildeten Welt) dar – um so mehr die Kunst der Täuschung, die peinliche Genauigkeit des Charakteristischen, eine Kunst, die mit Gespenstern hantiert. Der Begriff allein macht die Lebendigkeit aus, vernichtet die Zeit in der Zeit. Hier streift Schelling den höchsten Gegensatz im Kunstwerk, den von Leben und Tod, den er brillanterweise in der „Philosophie der Kunst“ am Beispiel der Niobe erörtert, gleichsam eine erstarrte intellektuelle Anschauung<sup>31</sup>. Ein frappanter Ausdruck desselben Gedankens findet sich in der elften Vorlesung „Über die Methode des Akademischen Studiums“: „wie die plastische Kunst ihre Ideen tötet, um ihnen die Objektivität zu geben“<sup>32</sup>. Wir würden also den bekannten Satz des Surrealismus umkehren: Des Beaux-Arts considérés comme un assassinat . . . ! Ja, in genialem Vorgriff Hegelschen Denkens betrachtet nun Schelling die Schöpfung als ein Herabsteigen ins Grab und mit Hamannschen Worten ein Werk der höchsten Entäußerung.

Derartige Klänge, dem Reich der Urbilder fremd, muten weniger seltsam an, wenn man sich an „Philosophie und Religion“ erinnert, an die Erde als große Ruine. Dennoch leiten sie leise eine Entwicklung ein, einen Vorstoß zu einer verborgenen Zukunft. In der Tat: zusammen mit einem Hinweis auf die griechische Kunst und Schillers Ideale entwirft Schelling seine künftigen Pläne und Schicksale. „Das Wesen wächst über die Form“, „die Anmut ist Naturseele“<sup>33</sup>. Dies sind Schlüsselworte. Das Wesen, die Seele, ist die Losung. Die Kunst „macht sich selber wieder zum Mittel“, sie macht die Seele sichtbar im „Medium“ der Natur<sup>34</sup>. Die Seele, die von dem schmerzenvollen Antlitz der Niobe herüberstrahlt<sup>35</sup>. Es ist belanglos, wenn Guido Reni, fast ein Ankömmling in Schellings Privatmuseum, jenen hohen Sinn der künstlerischen Schöpfung vertritt, die Seele des Alls zu offenbaren.

Auf dieser Ebene wird sogar die Mythologie aufgehoben. Die plastische Kunst hätte notwendig und von selbst göttliche Naturen erfunden<sup>36</sup>. Ist es ein Wink an die zeitgenössischen Künstler, Erben einer großen erloschenen Tradition, daß sie sich nicht durch das Ausbleiben der neuen Mythologie entmutigen lassen? Wir sagten, daß er im Grunde wenig mit Künstlern verkehrte, wenn wir auch den Kunstkritiker Carl Friedrich von Rumohr hinzufügen müssen. Er schloß sich immer mehr an die Alten. Aber seine Anschauung hat unverkennbare Spuren hinterlassen bei Runge, Koch, Schnorr von Carolsfeld, besonders bei Caspar David Friedrich, Schinkel, Carus, die mehr als Guido Reni die eigentlichen „Maler der Seele“ sind. Indessen blieb sein Blick nicht auf den Frühling der romanti-

<sup>31</sup> Werke III E 276.

<sup>32</sup> Ebd. III 341. Vgl. III E 282, 402, 404.

<sup>33</sup> Ebd. III E 407 (eigentlich: „überwächst die Form“), 411. Vgl. 401, 403. Auch Goethe wird herangezogen (III E 407).

<sup>34</sup> Ebd. III E 416.

<sup>35</sup> Ebd. III E 414–415, 421. Die Anspielung auf Guido Reni: III E 420.

<sup>36</sup> Ebd. III E 416.

schen Kunst fixiert, sondern richtete sich auf den „Nachsommer am Ende des sechzehnten Jahrhunderts“<sup>37</sup>, in der Überzeugung, daß „Kunst und Wissenschaft beide sich nur um ihre eigene Axe bewegen können“ und daß niemand dem Künstler, wie dem Schöpfergott der *Weltalter*, helfen kann, „er selbst muß sich helfen“<sup>38</sup>. Damals hatte er solch eine Trennung nicht befürwortet.

## II.

Unter dem Beifall des Publikums hat Schelling seine Rede beendet, damit hat er Besitz von München genommen, aber Abschied von der Spekulation über die Kunst. Wie so oft, nach dem Gesetz der „Autonomie der Nachkommenschaft“ („autonomie de la progéniture“)<sup>39</sup>, verläßt er das vollendete Produkt. Das höchste Leben grenzt an den Tod. Ein gelungenes Werk, ein Höhepunkt, deren es nur wenige gibt in Schellings Schaffen, wird zur einsamen Größe verurteilt, während unvollkommene Versuche eine Fortsetzung verlangen. Ausschließung (im Sinne Schellings des ausgeschlossenen Dritten) bezeichnete auch das abgerundete „System des transzendentalen Idealismus“ vom Jahre 1800.

Eben in diesem Buch wird die Kunst über alle Gegenstände erhoben. Zwar wird sie auch später ungemein gepriesen: nicht nur Wechsel und Münze des Absoluten – monnaie de l'Absolu –, sondern sein Spiegel, sein Kelch des Geisterreiches. Mehrere Ausdrücke des „Transzendentalen Idealismus“ sind in die Jenaer-Würzburger Vorlesungen übergegangen, z. B. „Jedes Gemälde öffnet die Intellektualwelt“<sup>40</sup>. Doch hat die Philosophie die Herrschaft zurückerobert, die Philosophie der Kunst ist der absoluten Philosophie untergeordnet. Dagegen gipfelt das System der Transzendentalphilosophie in der Kunst, diese ist Auflösung der Dissonanzen und Land der Verheißung. Freilich handelt es sich um *eine* Seite der Philosophie (die andere ist die Naturphilosophie), aber der Intention nach bietet die Transzendentalphilosophie ein Muster für die Behandlung der Philosophie als einheitliches System dar.

Wir wenden uns zu dieser abschließenden Verkündigung der Kunst und lesen den berühmten orakelnden Passus vor:

„Die Kunst ist eben deswegen dem Philosophen das Höchste, weil sie ihm das Allerheiligste gleichsam öffnet, wo in ewiger und ursprünglicher Vereinigung gleichsam in einer Flamme brennt, was in der Natur und Geschichte gesondert ist, und was im Leben und Handeln, ebenso wie im Denken, ewig sich fliehen muß. Die Ansicht, welche der Philosoph von der Natur künstlich sich macht, ist für die Kunst die ursprüngliche und natürliche. Was wir Natur nennen, ist ein Gedicht, das in geheimer wunderbarer Schrift verschlossen liegt. Doch könnte das Rätsel sich enthüllen, würden wir die Odyssee des Geistes darin erkennen, der wunderbar getäuscht, sich selber suchend, sich selber flieht; denn durch die Sinnenwelt blickt nur wie durch Worte der Sinn, nur wie durch halbdurchsichtigen Nebel das Land der Phantasie, nach dem wir trachten. Jedes herrliche Gemälde entsteht dadurch gleichsam, daß die unsichtbare

<sup>37</sup> Ebd. III E 426.

<sup>38</sup> Ebd. III E 427.

<sup>39</sup> Nach einem Ausdruck von Wladimir Jankélévitch.

<sup>40</sup> Werke III 389.

Scheidewand aufgehoben wird, welche die wirkliche und idealische Welt trennt, und ist nur die Öffnung, durch welche jene Gestalten und Gegenden der Phantasiewelt, welche durch die wirkliche nur unvollkommen hindurchschimmert, völlig hervortreten. Die Natur ist dem Künstler nicht mehr, als sie dem Philosophen ist, nämlich nur die unter beständigen Einschränkungen erscheinende idealische Welt, oder nur der unvollkommene Widerschein einer Welt, die nicht außer ihm, sondern in ihm existiert.

Und einige Zeilen weiter:

(es ist zu erwarten) daß die Philosophie, so wie sie in der Kindheit der Wissenschaft von der Poesie geboren und genährt worden ist, und mit ihr alle diejenigen Wissenschaften, welche durch sie der Vollkommenheit entgegengeführt werden, nach ihrer Vollendung als ebensoviel einzelne Ströme in den allgemeinen Ozean der Poesie zurückfließen, von welchem sie ausgegangen waren<sup>41</sup>.

Eine überaus schöne beredete Stelle, die einen langen Kommentar verdienen würde, denn sie ist ein geschickt zusammengesetztes Mosaik, eine Verquickung von Widerscheinen und Spiegelungen. Wenn Goethe Maßstab war für die Darstellung des Genies, enthält dieser Text Nachklänge und Andeutungen nicht nur von ihm, sondern auch von Moritz, Fichte (die Täuschung), Wackenroder, Tieck, von Schlegels und merkwürdigerweise von Novalis (der geheimnisvolle Weg, der nach innen geht, ist hier verzeichnet; die Hieroglyphenschrift stammt auch von Tieck). Aber in Schellings eigener Vergangenheit schwingt das umstrittene „Älteste Systemprogramm“ mit, dessen Ziel genau mit dem Sinne unseres Zitates zusammenfällt. Auch die etwas verworrenen Äußerungen am Anfang und am Ende der „Briefe über Dogmatismus und Kritizismus“ hallen nach, in denen die Kunst zwischen Entzückung und Kampf schwebt<sup>42</sup>. Wir reichen sogar bis zum väterlichen Heim, wenn der Ausspruch Oetingers „Quaerit se Natura non invenit“ mit Themen von Fichte und von Schiller in der Odyssee des Naturgeistes mitklingt. Und wie könnte man den ältesten Gefährten und Führer in der Entdeckungsreise der Antike, der Dichtung und der Kunst vergessen und verdrängen, Friedrich Hölderlin, den Seraph-Dichter, den schon zu dieser Zeit Gezeichneten?

Doch zeugt die Glut der Verkündigung für eine unmittelbare Erschütterung. Irren wir nicht, so trägt das Finale des „Systems des transzendentalen Idealismus“ die Erinnerung eines noch nahen Ereignisses, nämlich der Begegnung der ersten Romantiker in Dresden im Sommer 1798. Eine glückliche Fügung versammelte dort Fichte und Schelling, beide Schlegels. Tieck und Novalis, Gries, Karoline und Rahel, Amalia Tieck und Dorothea Stock . . . Die meisten verbrachten die Morgenstunden, plaudernd und austauschend, in der berühmten Galerie, wo Winkelmann seine Erleuchtung erlebt hatte, wo Dostoïewskij fasziniert stehen würde. Es war die Geburtsstunde der ersten, unübertroffenen Romantik. Sie hat die Gruppe gestiftet und mindestens drei herrliche Schriften hervorgebracht: „Die Gemälde“ von August Wilhelm Schlegel, das „Gespräch über die Poesie“

<sup>41</sup> Ebd. II 628. Das „Allerheiligste“ erinnert unmittelbar an Goethes Künstlertormorgenlied.

<sup>42</sup> Ebd. I 208–209.

(mit der Rede über die Mythologie) von Friedrich Schlegel – beide im Athenäum erschienen – und schließlich nach unserer Vermutung das letzte Kapitel des „Transzendentalen Idealismus“.

Um die Hauptgedanken zu umreißen: die Kunst erfüllt angesichts der Philosophie eine dreifache Aufgabe. Sie ist ihr „wahres und ewiges Dokument“<sup>43</sup>, d. h. in der Sprache des späten Schelling, ihre Urkunde: Zeugnis und Beglaubigung, Erkenntnisquelle und Gegenstand der Untersuchung. Sie ist zweitens Organon, nicht Kanon, und dies bedeutet eine doppelte Bestimmung: Werkzeug, Instrument, Stimme – und Organismus, lebendiger Spiegel ihres Begriffes. Drittens ist sie „Schlußstein des ganzen Gewölbes“<sup>44</sup>, vielleicht erst in einer fernen Zukunft, wenn alle Wissenschaften in den Ozean der Poesie zurückfließen, vorläufig ist sie schon die Vertreterin, die Hypotypose (*exhibitio*, Darstellung) des Höchsten und Absoluten für den mühsam vordringenden Transzendentalphilosophen.

Kein Wunder also, daß das Wunder der Kunst einen nachhaltigen Zauber auf Schelling ausübte. Ein paar Jahre verstreichen, in denen er, manchmal über seinen endgültigen Beruf grübelnd, viel Zeit der Dichtung widmet. Mit Friedrich Schlegel ist er in Zwißtigkeiten geraten, aber er genießt die gelehrte Gesellschaft von August Wilhelm, dessen Frau Karoline die Kanten des „Granites“ mit zarter Hand ausschleift. Vor allem lebt er im Schatten Goethes, in tiefer Verehrung ihm gegenüber; aber Schiller ist etwas verstimmt. Gewiß denkt Schelling an diese kaum verflossene Zeit, als er sich in der Handschrift der „Philosophie der Kunst“ „das Studium der alten und neueren Werke der Poesie“ und den „Umgang mit ausübenden Künstlern . . .“, mit solchen, die außer der glücklichen Ausübung der Kunst auch nur über sie philosophisch gedacht haben“<sup>45</sup> zueignet. Unter diesen Umständen war es verständlich, daß die Philosophie verhältnismäßig in den Hintergrund trat:

„Die Philosophie erreicht zwar das Höchste, aber sie bringt bis zu diesem Punkt nur gleichsam ein Bruchstück des Menschen. Die Kunst bringt den *ganzen Menschen*, wie er ist, dahin, nämlich zur Erkenntnis des Höchsten, und darauf beruht der ewige Unterschied und das Wunder der Kunst“<sup>46</sup>.

Dennoch stand es geschrieben, daß die „Kunst in der Philosophie“ nur eine mystagogische Funktion erhalten könnte. Nachdem der Philosoph in die Mysterien der Kunst eingeweiht war, beherrscht er ihren Zauber. In den rasch aufeinanderfolgenden Epochen des Schellingschen Weges taucht außerdem das Licht der Identität plötzlich auf (1801). Schelling war ein geborener Philosoph, und der Philosoph ist dem Denken, nicht dem Dichten, verpflichtet. Er erlag der Versuchung nicht, ein mittelmäßiger Romantiker zu werden. Übrigens ist er ein Romantiker unter Vorbehalt, sozusagen am Rande.

<sup>43</sup> Ebd. II 627.

<sup>44</sup> Ebd. II 349 (beide Bezeichnungen: allgemeines Organon und Schlußstein).

<sup>45</sup> Ebd. III 383.

<sup>46</sup> Ebd. II 630.

Der Vorzug der Kunst weicht abermals der Philosophie, die Philosophie der Kunst verläßt den Mittelpunkt des Gewölbes. Freilich behält die Kunst ihren Glanz, sie ist heilig, „Ausfluß des Absoluten“<sup>47</sup>, „Enthüllerin der Ideen“<sup>48</sup>, „Öffnung der Intellektualwelt“<sup>49</sup>, Bereich der Urbilder der Natur<sup>50</sup>. Aber Kunst und Philosophie haben ihren Vorrang vertauscht. Der Philosoph sieht klarer als der Künstler im Wesen der Kunst, und zwar weil er allein die Kunst auf absolute Weise kennt, also „das innere Wesen seiner (des Philosophen) Wissenschaft wie in einem magischen und symbolischen Spiegel schaut“<sup>51</sup>. Die Philosophie verfolgt die Kunst bis zu ihren geheimen Urquellen, darum kann sie diese jetzt, da sie für die Produktion versiegt sind, wenigstens für die Reflexion wieder öffnen. Denn durch Philosophie allein gelangt man zum Höchsten<sup>52</sup>.

### III.

Unsere Laudatio neigt sich dem Ende zu . . . Durch eine Art Ausgleich verbreitet die etwas zurückgestellte Kunst und Dichtung ihre Huld auf Schellings kommende Schriften: die „Aphorismen“ mit ihren Perlen, die Freiheitsschrift, die hinreißenden Fassungen der „Weltalter“, besonders „Clara“, das Gespräch der stillen Trauer und des dämmerlichen Lichtes, von Gabriel Marcel geliebt. Diese zwei letzten Werke hat er nicht vollendet, noch veröffentlicht, in denen er Leid und Freude der Kunst, Kampf und Reiz der Spannung zwischen Vision und Sprache erfahren hatte. Der Seher verwandelte sich wieder in den Denker. Walter Schulz meint, daß Schelling nochmals der Verführung bzw. der Verblendung widerstanden hat, zugunsten des stattlichen Gebäudes der Spätphilosophie. Andere denken anders. Jedenfalls besteht kein Zweifel, daß er die dürre Melodie der Erstlingsschrift in die symphonische Dichtung des reifen Werkes umgesetzt hat, wie der künftige Patriarch der Schelling-Forschung, Manfred Schröter, damals ungefähr schrieb, ein Verewigter, den ich nicht ohne Wehmut hier nenne. Vielleicht war Schelling der Philosoph unter den Künstlern nicht, den sich manche vorstellen; aber wir dürfen in ihm einen echten Künstler unter den Philosophen begrüßen.

<sup>47</sup> Ebd. III 392.

<sup>48</sup> Ebd. III 367.

<sup>49</sup> Ebd. III 389, III E 282.

<sup>50</sup> Ebd. III 389, 374.

<sup>51</sup> Ebd. III 373.

<sup>52</sup> Ebd. III 381, 384. Für eine tiefergehende Erörterung des Verhältnisses Kunst-Philosophie verweisen wir, abgesehen vom Werke von D. Jähnig, auf den Aufsatz von L. Pareyson in seinen „Conversazioni di Estetica“ (Mailand 1966), 169–179. In der nicht gerade verwöhnten ästhetischen Literatur über Schelling ragt die Arbeit Pareysons hervor, insbesondere „L’Estetica di Schelling“ (Turin 1964), die sich hauptsächlich mit dem „Bruno“ auseinandersetzt. Da wir selbst, den Umständen entsprechend, mehr anekdotisch verfahren und noch vor der Schwelle der Ästhetik stehen geblieben sind, überlassen wir gern die weitere Ausführung dem Turiner Meister, übrigens einem der besten Schelling-Kenner überhaupt.