

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

(* 1775 in Leonberg/Württemberg, † 1854 in Bad Ragaz/Schweiz)

Nach dem Studium der Philosophie und Theologie am Tübinger Stift zusammen mit Hölderlin und Hegel (1790-1795) wurde S. 1798 durch Goethes Vermittlung

außerordentlicher Professor in Jena. Dort lernte er Fichte sowie die Brüder Schlegel und Novalis näher kennen. 1803 folgte die Berufung nach Würzburg. 1806 trat S. in den bayerischen Staatsdienst ein und wurde 1807 zum Generalsekretär der Akademie der Künste ernannt. 1820 bis 1827 bekleidete S. eine Honorarprofessur in Erlangen. 1827 berief der spätere König Ludwig S. an die neue Universität in München, wo er bis 1839 lehrte. 1841 folgte er dem Ruf Friedrich Wilhelms IV. nach Berlin und hielt dort bis 1846 Vorlesungen ab. Die Philosophie der Kunst ist von zentraler Bedeutung in S.s Frühwerk. Sie ist im wesentlichen dargelegt im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) und ausgearbeitet in den (postum edierten) Vorlesungen über *Philosophie der Kunst*, die 1802 bis 1803 in Jena gehalten und 1804 bis 1805 in Würzburg wiederholt wurden. Eine Einführung in S.s Kunstphilosophie bietet die berühmte Akademierede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807). Sie ist zugleich Höhepunkt und Ende von S.s kunstphilosophischer Theoriebildung.

Kunstphilosophie

SYNTHESIS VON FREIHEIT UND NOTWENDIGKEIT. S.s Kunstbegriff wurzelt in der Frage, wie die freie Selbstbestimmung des Subjekts mit der Erfahrung einer objektiven, diese Freiheit bedrohenden Realität zu vermitteln sei. Im Zehnten der *Philosophischen Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795) entwirft S. anhand der antiken Tragödie, die den Helden »durch den Verlust seiner Freiheit selbst eben diese Freiheit [...] beweisen« läßt, diesen Vermittlungsgedanken an der Kunst. In ihr scheint die Möglichkeit der Freiheit aufbewahrt, wo sie von der Vernunft nicht erreichbar war. Im *System des transzendentalen Idealismus* avanciert sie daher zum »Organon« der Philosophie. S. deduziert hier das Kunstprodukt aus dem Postulat einer Identitätskonstruktion, die die stufenweise Entwicklung des Selbstbewußtseins systematisch abschließen und den Widerstreit zwischen Freiheit und Natur in einer neuen Totalität aufheben soll. Ausgangspunkt ist der Gedanke, daß im Selbstbewußtseinsakt, der jede Erkenntnis bedingt, ein präreflexiver Einheitsgrund, in dem Subjektivität und Objektivität noch ungetrennt sind, verlassen werden muß. Jene »prästabilisierte Harmonie« eines absoluten Handelns in der Vermittlung des Widerspruchs wiederzugewinnen, bleibt S.s zen-

trale Denkaufgabe und Kern seiner ästhetischen Anschauungen.

DAS GENIEPRODUKT. Da sie unterhalb der Schwelle des Bewußtseins liegt und für die Vernunft deshalb nicht einholbar ist, kann die ursprüngliche Identität nur indirekt, durch den Nachweis ihrer Wirksamkeit aus ihren Produkten erschlossen werden. Die Natur, das Produkt blinder Kräfte und doch als ein sich selbst erzeugender Organismus zweckmäßig, repräsentiert die synthetische Ursprungseinheit der bewußten und der bewußtlosen Tätigkeit. Allein das Kunstwerk kann diese Identität für das Ich als eine solche bewußtmachen, die in ihm selbst begründet ist. S. sieht sich allerdings mit dem Widerspruch seines Identitätspostulats konfrontiert, das die Einheit des Bewußten und Unbewußten für das Ich zugänglich, also bewußt machen will und damit die Zerstörung der Identität voraussetzt. Diesen Widerspruch löst S., indem er die absolute Identität über eine prozessuale Synthesis konstruiert, die das Schaffen des schönen Kunstwerks als analoge Umkehrung des Produktionsprozesses der Natur versteht. Die Natur beginnt bewußtlos und endet – in der Reflexion des menschlichen Subjektes – bewußt. Das Schaffen des Genies beginnt mit einem bewußten Akt, der noch im Widerstreit von Freiheit und Notwendigkeit gründet, und endet mit einem Produkt, das bewußtlos, durch eine dunkle Notwendigkeit, herbeigeführt wird. S. vergleicht das Genie mit der Macht des Schicksals, welche das freie Handeln übersteigt und der subjektiven Absicht die Objektivität hinzusetzt. Aus dem Produkt des Genies widerstrahlt daher einzig die dem Bewußtsein unzugängliche Identität von subjektiver Freiheit und Notwendigkeit. Insofern ist die ästhetische Anschauung die objektiv gewordene intellektuelle. Die Kunst ist der Beweis für ein Wissen, zu dem nicht Schlüsse und Begriffe führen, sondern das ein Vermögen ist, welches das Absolute, das Subjekt-Objekt, zugleich produziert und erkennt. Der Künstler ist S. zufolge nicht eigentlich Urheber seines Werkes. Im Genie offenbart sich das Göttliche durch eine triebhafte Produktivität, die auf Befriedigung drängt. Die Vollendung des Werks und die in ihm erlangte Auflösung aller Widersprüche wird nicht der Freiheit des Künstlers, sondern der Gunst einer höheren Macht zugeschrieben, deren Wirken den Künstler selbst beglückt und überrascht. S. überträgt hier religiöse Denkvoraussetzungen auf die Kunst, die er als »einzig und

ewige Offenbarung« rühmt. Das *System des transzendentalen Idealismus* schließt mit dem Ausblick auf eine neue Mythologie, die nicht Werk eines einzelnen, sondern das eines Geschlechtes sein und die Wissenschaft zu ihren Ursprüngen in der Poesie zurückführen soll; das künstlerische Genie ist also Statthalter der Gattung. In der *Philosophie der Kunst* definiert S. es als den »ewige(n) Begriff des Menschen in Gott als der unmittelbaren Ursache seiner Produktionen«.

DAS ABSOLUTE IM GEGENBILD. In der *Philosophie der Kunst* verliert die Kunst ihren Status als Vollenderin der Philosophie. Der Gedanke der Analogie von ästhetischer und intellektueller Anschauung bleibt jedoch erhalten. Stellt die philosophische Reflexion das Absolute im »Urbild« dar, repräsentiert es die Kunst im »Gegenbild«. Sie steht in gleicher Unmittelbarkeit wie die Philosophie zu dem einen Wesen Gottes oder des Absoluten. Musik z. B. wird verstanden als »der urbildliche Rhythmus der Natur und des Universums selbst, der mittelst dieser Kunst in der abgebildeten Welt durchbricht«. Philosophie der Kunst ist »Konstruktion des Universums in Form der Kunst«, nicht etwa Wissenschaft von der Kunst als solcher. Das Urbild der Schönheit entspricht dem Urbild der Wahrheit, ein Gedanke, den S. in dem Dialog *Bruno oder über das göttliche und natürliche Princip der Dinge* (1802) näher zu begründen sucht.

Innerhalb des absoluten Universums, so führt S. in seinen kunstphilosophischen Vorlesungen weiter aus, gehört die Kunst wie die Philosophie der idealen Welt an; innerhalb dieser vertritt sie gegenüber der Philosophie die Potenz des Realen, da sie die Ideen, in denen das Absolute erscheint, real anschaulich macht. Der Begriff der Idee impliziert die Vermittlung des Idealen und Realen in der Vernunft und garantiert für die gegenbildliche Darstellung der Kunst die Einheit von Form und Inhalt – Grundbedingung des Schönen. Nach wie vor definiert S. die Kunst als Vergegenwärtigung des Absoluten in der Begrenzung endlicher Anschauung ohne Aufhebung seiner Absolutheit.

S. entwickelt innerhalb der allgemeinen Dialektik des Idealen und Realen als den Potenzen des Absoluten eine universelle Struktur, in welche die künstlerischen Erscheinungen eingeordnet werden. Aufgabe der »Konstruktion« im Sinne S.s ist es, die Gegensätze aufzuheben, d. h. die Einheit darzustellen, die unabhängig von der Zeit dem allgemeinen Dualis-

mus des Universums zugrunde liegt. In jeder Potenz des Absoluten muß der »Indifferenzpunkt«, in dem Reales und Ideales zusammenfallen, enthalten sein. Die Dualität von bildender und redender Kunst entspricht z. B. dem Gegensatz des Realen und Idealen, wobei innerhalb der beiden Gattungskomplexe jeweils die Einteilung in »real«, »ideal« und »indifferent« wiederkehrt. Innerhalb der realen Reihe gehört die Musik der realen, die Malerei der idealen Reihe an, während die Plastik indifferent ist, beide Einheiten in sich vereint und deshalb höchsten Rang besitzt. Innerhalb der idealen Reihe ist dieser Dreischritt durch die lyrische, epische und dramatische Dichtung gegeben. Weiterhin entspricht ihm auf der Zeitachse der Gegensatz zwischen antiker und moderner Kunst, der durch die Geschichte aufgehoben wird, welche die Einheit aller Kunstwerke und damit ihre unmittelbare Beziehung auf die absolute Identität des Universums offenbart.

MYTHOLOGIE. Der für alle Kunst gültig erachtete Stoff ist die Götterwelt der Mythologie, verstanden als die real und objektiv angeschauten Ideen der Philosophie. Die Mythologie ist für S. nicht nur archaischer Ursprung, sondern notwendige Bedingung aller Kunst. Den Gegensatz zwischen antiker und moderner (christlicher) Mythologie begreift S. unter dem allgemeinen Gegensatz des Realen und Idealen, in dem sich der »Weltgeist« offenbare. Die Darstellungsart der griechischen Mythologie ist symbolisch und entspricht somit der Forderung, daß das Absolute nur durch die absolute Indifferenz des Allgemeinen und Besonderen im Besonderen darzustellen sei. Unterschieden werden hiervon Schematismus und Allegorie, die entweder das Allgemeine oder aber das Partikulare überbewerten. Die antike Mythologie stellt sich »innerhalb der Kunstwelt wieder als die organische Natur« dar; hier herrscht die »Flucht vor dem Formlosen, dem Unbegrenzbaren«. In der christlichen Mythologie geht die griechische Anschauung des Universums als Natur verloren; sie gründet auf der Anschauung des Universums als »Welt der Vorsehung oder als Geschichte«. Sie kennt keine Symbole, sondern nur symbolische Handlungen wie z. B. den Kreuzestod Christi, in denen das Endliche in das Unendliche übergeht. Ihre künstlerische Darstellungsart ist allegorisch, d. h., das Endliche ist »für sich selbst nichts, sondern nur, insofern es das Unendliche bedeutet«. Die christliche Mythologie kann daher nur eine Übergangsphase darstellen. Durch eine neue Mythologie soll

die Entzweiung von Natur und Geschichte aufgehoben und die absolute Verbindlichkeit wiederhergestellt werden, die die griechische Mythologie auszeichnete. S. setzt sich – in bezug auf die zeitgenössische Kunstpraxis – nicht nur das Ziel, »die für die Produktion größtentheils versiegten Urquellen der Kunst für die Reflexion wieder (zu) öffnen«, sondern er erhofft auch die Rückkehr »zu den wahren Urquellen der Kunst [...], aus denen Form und Stoff ungetrennt strömt«.

BILDENDE UND REDENDE KUNST. Der Unterschied zwischen bildender und redender Kunst ist ein bloßer Formunterschied, denn S. zufolge gibt es nur verschiedene Erscheinungsweisen des Einen. Daraus folgt auch, daß in jeder besonderen Kunstform die ganze Kunst enthalten ist, d. h. in jeder sich alle Formen der Einheit, die reale und die ideale Reihe sowie die Indifferenz beider, wiederholt.

Die bildende Kunst läßt das Absolute als etwas Anderes, Reales erscheinen; in der Poesie erscheint es unmittelbar als Leben und Handeln, als der Erkenntnisakt selbst. Da die Poesie in der Sprache ein Allgemeines besitzt und ihre Werke nicht als ein Sein, sondern als Produzieren hervorbringt, wird sie als höhere Potenz der bildenden Kunst, ja als das Wesen der Kunst schlechthin angesehen. Wie die bildende Kunst hat auch die Poesie ihren Ursprung in der Natur. Diese ist »das erste Gedicht der göttlichen Imagination«, in ihr werden »die ewigen Dinge, nämlich die Ideen zuerst wirklich«.

In Fortsetzung seines frühen philosophischen Interesses an der Kunst bestimmt S. die Tragödie zur höchsten Form der Poesie und der Kunst überhaupt. Sie repräsentiert das Wesen der Kunst, denn deren Wahrheitsfunktion – die endliche Darstellung des Unendlichen – macht das Spezifikum dieser Gattung aus. Durch die Darstellung des höchsten Leidens, »ohne wahre Schuld durch Verhängniß schuldig zu werden«, offenbart die Tragödie das Absolute. Das lyrische Gedicht steht dagegen ganz unter der Herrschaft des Subjektiven, während das Epos als die zweite Potenz der idealen Kunstwelt die Herrschaft des Handelns aufweist, ohne schon den Gegensatz von Freiheit und Notwendigkeit zu kennen.

Analog ist die »reale« Seite der Kunstwelt aufgefaßt. Den Gipfel aller bildenden Kunst – »vollendete Einbildung des Unendlichen ins Endliche« – stellt, unter Einschluß der Architektur, die Plastik dar. Nur sie präsentiert in der realen Form zugleich das Wesen der Dinge und ist damit im eigentlichen

Sinne symbolisch. Als ihr Urbild führt S. die Gruppe der Niobe an. Sie verkörpert die absolute Einheit des Endlichen und Unendlichen, da sie das »absolute Leben [...] als Tod« zeigt. Dadurch wird wie in der Tragödie die »Kunst zur Auslegerin von ihr selbst«.

Die Malerei als rein ideale Kunstform kann die totale Indifferenz von Unendlichem und Endlichem und somit die letzte erhabene Schönheit nicht erreichen. Das Licht als »das in der Natur erscheinende Ideale« ist ihr Medium, das sich nur durch seinen Gegensatz zum Nicht-Licht, zur Materie, offenbart. Die Kategorien der Malerei – Zeichnung, Helldunkel und Colorit – durchlaufen wiederum die Formen der Einheit: die reale, die ideale und die Indifferenz beider.

Die Musik nimmt im System der Künste den unteren Rang ein, da sie das Absolute nur durch die Form – als Rhythmus, Harmonie und Melodie – ausdrücken kann, also in der Allgemeinheit verbleibt. Ihr ist die Darstellungsform des Schematismus zugeordnet, während die Malerei vor allem allegorisch ist. Allein Raphaels Historien gemälden wird die indifferente Qualität des Symbolischen zugesprochen.

KRITIK DER NACHAHMUNG. Die von äußeren Zwecken losgelöste künstlerische Produktion stellt das Unendliche im Endlichen dar und ist insofern notwendig schön. Aus der bloß zufällig schönen Natur können keine Regeln und Normen für die Kunst gewonnen werden. S.s *Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* erörtert diese Kritik am hergebrachten Konzept der »imitatio« in bezug auf den zentralen Aspekt der Produktivität. Hier kommt die naturphilosophische Konstruktion der Kunst ganz zur Entfaltung. Ziel der künstlerischen Nachahmung soll sein, im Medium der Einbildungskraft die wahre und ewige Natur hervorzubringen, d. h. sie auf ihre ursprüngliche Einheit mit dem Geistigen zurückzuführen. Gegenstand der Nachahmung ist also nicht die äußere Natur, sondern ihre innere Schaffenskraft. Die Natur ist gleichermaßen Urquelle wie Vorbild der Kunst. Beide – Natur und Kunst – sind »werkthätige Wissenschaft«, weil sie das Wesen in der Form versinnlichen, und zwar durch die unbewußte Tätigkeit des Geistes. S. befreit die Natur aus ihrer Objektivierung zum Gegenstand rationaler Verfügungsgewalt, erklärt ihr Wesen als schaffende Kraft und definiert nach diesem Vorbild die künstlerische Arbeit als freie autonome Produktivität. So dient die Analogie von Kunst- und Naturproduktion dem

Ziel, die Kunst und das Schöne über die empirische Wirklichkeit in ein Reich geistiger Freiheit zu erheben. Schöpfung statt Nachahmung soll als Eigenart von Plastik und Malerei erkannt werden. Wie die Dichtung soll auch die bildende Kunst Gedanken und Begriffe ausdrücken, nicht durch die Sprache, sondern wie die Natur durch ihre sinnliche Form. Die »werkthätige Wissenschaft« in Kunst und Natur zeigt den Weg auf, wie die Idee der Schönheit, die als Begriff in der Seele enthalten sei, in die Schönheit der Formen übergeht. Sie ist das Band zwischen Begriff und Form.

Am Schluß seiner Rede erneuert S. seine Forderung nach einer neuen Mythologie mit deutlich politischem Akzent. Er appelliert an einen »großen allgemeinen Enthusiasmus« und bekennt sich, mit dem Hinweis auf Dürers Vorbild, zu der Hoffnung auf eine neue vaterländische Kunst.

Kontext

S.s Kunstphilosophie geht aus der Problemlage des nachkantischen Idealismus hervor, der auf ein absolutes, theoretische und praktische Vernunft umspannendes Prinzip des Wissens zielte. S.s Naturphilosophie korrigiert Fichtes Entgegensetzung von Ich und Natur unter bezug auf → Spinozas pantheistischen Monismus. Im Organismusbegriff ist die den Vergleich von Kunst und Natur motivierende Forderung der Indifferenz von Wesen und Form begründet und Widerspruch eingelegt gegen die mechanistische Naturauffassung in der Folge Descartes' und Newtons. S.s Deduktion der Kunst stellt den Versuch dar, Natur- und Transzendentalphilosophie zu koordinieren. Die der Kunst zugewiesene Vermittlerrolle radikalisiert → Kants Bestimmung, wonach die Kunst vermöge der Einbildungskraft über die Grenzen des Begriffs hinausreiche. Innerhalb von S.s heterogenen Systementwürfen gehört die *Philosophie der Kunst* in den Zusammenhang der Identitätsphilosophie, die das Absolute oder Gott als »unmittelbare Affirmation von sich selbst« faßt, also nicht mehr, wie in der Systemschrift, subjektivitätstheoretisch begründet.

S.s Kunstphilosophie stellt nicht nur eine Etappe in der Entwicklung der klassischen deutschen Ästhetik dar, sondern ist zugleich Teil der romantischen Bewegung in Deutschland. → Schillers *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen* prägen S.s frühes Kunstverständnis. Er steht auch → Schlegels

Bestimmung der romantischen Poesie nahe, welche in einer unendlichen Reflexionsbewegung die Grenzen zwischen Dichtung, Wissenschaft und Leben aufheben will. Während Schlegels Entwurf jedoch kunstimmanent bleibt, meint S. den Entwurf einer neuen Gesellschaft. Darin trifft sich seine Vision einer neuen Mythologie, obwohl ihr Modell die Antike ist, mit → Novalis' Utopie einer Erneuerung der christlichen Religion in *Die Christenheit oder Europa*.

Einiges Material der *Philosophie der Kunst* stammt aus den Arbeiten des Jenaer Kreises. In ihrem besonderen Teil ist sie A. W. Schlegel verpflichtet, der S. das Manuskript seiner Berliner Vorlesungen *Über schöne Literatur und Kunst* überließ. S. teilt generell mit den Romantikern die Wertschätzung des Instinktiven, Bewußtlosen und Irrationalen gegen die Tradition der Aufklärung und den bürgerlichen Utilitarismus. Kunst nicht als Widerspiegelung der Wirklichkeit, sondern als eigene schöpferische Kraft und als Zugang zu einer höheren idealischen Welt aufzufassen, ist das wichtigste Postulat der frühen Romantik. Dieser Aufwertung der Kunst ist das Bewußtsein einer gesellschaftlichen Krise und der Versuch ihrer Bewältigung implizit.

Neben und in ihrer romantischen Prägung ist S.s Kunstideal ein klassisches, der Antike zugewandtes. Dies macht sich vor allem geltend in der ausführlichen Würdigung → Winkelmanns. Seiner Bestimmung der Schönheit als Idee und wesentlichem Gehalt der Kunst folgt S. wie die gesamte idealistische Ästhetik. Im Konzept einer die intelligible Struktur der Natur zur Erscheinung bringenden Mimesis und in der Bestimmung von Schönheit als Erscheinung von Wahrheit gelangt die neuplatonische Tradition der Ästhetik zu neuer Wirksamkeit.

S.s Theorie der mythologischen Symbolik ist → Moritz verpflichtet, der in seiner *Götterlehre* die Mythologie nicht mehr allegorisch, sondern als Welt für sich interpretiert hat.

Rezeption

Nicht allein für die romantische Kunstreligion war S.s Lehre von zentraler Bedeutung. Auch → Goethe sah durch sie seine ganzheitliche Kunst- und Naturanschauung bestätigt. Im 19. und frühen 20. Jahrhundert wurde die Ästhetik des deutschen Idealismus und insbesondere S.s naturphilosophische Konzeption, über Europa hinaus, in all jenen reformerischen Ent-

würfen wirksam, die dem historistischen Eklektizismus entgegneten und neue Stilnormen aufzustellen trachteten. → Emerson schloß sich S.s naturphilosophischer Argumentation an, als er in *The Conduct of Life* (1860) die Schönheit in ökonomischen Gesetzmäßigkeiten der Natur gründen ließ. Eine direkte Linie zum Funktionalismus zeigt sich auch bei deutschen Künstlern und Architekten, z. B. im verbreiteten Vergleich von Bauwerken, aber auch der Kunstproduktion selbst, mit der Kristallbildung, an der S. den »Kunsttrieb« der Natur exemplifiziert hat. Gegenüber → Hegels These vom »Ende der Kunst« hat S.s optimistische Konzeption, oft in popularisierter Form und ohne explizit genannt zu sein, eine weitreichende und noch kaum gewürdigte Geltung in der Avantgarde und ihren Theorien entfaltet. Der Jugendstil erfüllte demonstrativ S.s Diktum, daß die Architektur als schöne Kunst »das Anorganische als Allegorie des Organischen darzustellen« hat. Das Motiv einer neuen Mythologie, die die Kunst als Lehrerin der Menschheit einsetzt, wurde von Richard Wagner und → Nietzsche reformuliert und ging vor allem in die expressionistische Kunstauffassung ein. Das Konzept einer nichtrealistischen Nachahmung findet sich wieder in modernen Künstlertheorien, exemplarisch bei Paul Klee, der das abstrakte Kunstwerk als Organismus, die Form als Genesis beschreibt. Die Beziehung auf ein Geistiges der Natur im Sinne S.s ist noch im sog. erweiterten Kunstbegriff des Joseph Beuys zu konstatieren. Das der historischen Avantgarde verpflichtete Ideal, Kunst in einer neuen Lebenspraxis aufzuheben, bemüht für ihren Praxisbegriff bis heute – in der Kritik an der Autonomieästhetik – die romantische, von S. exemplarisch formulierte Analogie von Kunst- und Naturproduktion.

S.s Naturalisierung der Kunstproduktion zu einem triebhaft selbsttätigen Prozeß bereitete die psychologisch-evolutionäre Argumentation der Kunstgeschichtswissenschaft vor, die in Alois Riegls Terminus »Kunstwollen« ihren weithin wirksamen Ausdruck fand. Auch die historisch folgende Methodik der Ikonologie (→ Panofsky) ist in der Idee einer »synthetischen Intuition«, die die Einheit von Form und Inhalt voraussetzt, dem harmonistischen Kunstbegriff S.s verbunden. Dies gilt für die antithetisch konzipierte Grundbegrifflichkeit der Disziplin generell.

Ihre kritische Entfaltung hat S.s Kunstphilosophie im Denken → Hegels gefunden. Er knüpfte an die Grundbestimmung der Kunst als sinnlichem Scheinen der Idee an, folgte aber

aus der Negativität des ästhetischen Scheins gegenüber dem Begriff die Notwendigkeit der Aufhebung von Kunst in Philosophie: Zwar teilt Hegel den emphatischen Kunstbegriff S.s, bindet sein Versöhnungsparadigma aber an die religiöse Grundlage, die er durch die geschichtliche Wirkung der Aufklärung zersetzt sieht. Die Kritik an S. basiert auf Hegels indirektem Vorwurf des Irrationalismus, den er in der Vorrede zur *Phänomenologie des Geistes* formuliert. Reflexion durch unmittelbare Anschauung des Absoluten zu ersetzen, bedeutet demnach ein Ausweichen vor dem Begriff und der Macht des Negativen zugunsten eines neuen Formalismus.

Die historische Bestimmung der Kunst bei Hegel bezeichnet die entscheidende Korrektur an S.s ontologischem Modell in seiner Rezeption durch nachidealistische Ästhetiken. → Heidegger und – bei aller Differenz – → Adorno billigten mit dieser Einschränkung der Kunst wieder einen ähnlich hohen Stellenwert zu wie S.: Sie folgen ihm in dem Grundgedanken, daß die Erkenntniskraft der Kunst die bewußte Intention des Künstlers übersteigt und eine wesentliche Bedeutung für die philosophische Reflexion und Kritik der Vernunft besitzt. Heidegger setzt in *Der Ursprung des Kunstwerks* die Kunst als ein Wahrheitsgeschehen wieder ein.

Adorno und Horkheimer zitieren in der *Dialektik der Aufklärung* S.s frühe Proklamation der Kunst zum Vorbild der Wissenschaft, um die vernunftkritische Relevanz der Kunst aus Sicht der kritischen Theorie zu belegen. Adornos *Ästhetische Theorie* verändert die von S. der Kunst zugewiesene Wahrheitsfunktion dahin, daß Kunst nicht als Organon oder positives Gegenbild der Philosophie, sondern als permanente Infragestellung ihrer ideologischen, den gesellschaftlichen Status quo affirmierenden Rolle gewertet wird.

Über seine Theorie des Unbewußten und durch den Ruf nach Entdifferenzierung von Kunst und Philosophie ist S.s Denken auch mit der aktuellen Ästhetikdiskussion verbunden, in der die Affinität der Philosophie zur Kunst bzw. ihre potentielle Aufhebung in Mythologie erneut diskutiert wird.

Bibliographie

Werke: Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus (1795). Zehnter Brief, in: F. W. J. v. S.s sämtliche Werke, Stuttgart/Augsburg 1856–1861 (= SW), 1. Abtheilung, 1. Bd., S. 336–341. – System des transzendentalen Idealismus (1800). 6. Hauptabschnitt: Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie, oder Hauptsätze der Philosophie der Kunst nach Grundsätzen des tran-

szendentalen Idealismus, in: SW, 1. Abtheilung, 3. Bd., S. 612–629. – Über Dante in philosophischer Beziehung, in: SW, 1. Abtheilung, 5. Bd., S. 152–163. – Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums (1803). Vierzehnte Vorlesung: Über Wissenschaft der Kunst, in bezug auf das akademische Studium, in: SW, 1. Abtheilung, 5. Bd., S. 344–352. – Philosophie der Kunst, aus dem handschriftlichen Nachlaß, in: SW, 1. Abtheilung, 5. Bd., S. 353–736. – Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur (1807), in: SW, 1. Abtheilung, 7. Bd., S. 289–329.

Literatur: L. DITTMANN, S.s Philosophie der Bildenden Kunst, in: Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert. Probleme der Kunstwissenschaft, Bd. 1, hg. von H. Bauer u. a., Berlin 1963, S. 38–82. – D. JÄHNIG, S. Die Kunst in der Philosophie, 2 Bde., Pfullingen 1966–1969. – D. HENRICH, Kunst und Natur in der idealistischen Ästhetik, in: Nachahmung und Illusion, hg. von H. R. Jauss, München 1969, S. 128–134. – M. FRANK/G. KURZ (Hgg.), Materialien zu S.s philosophischen Anfängen, Frankfurt a. M. 1975. – H. FREIER, Die Rückkehr der Götter. Von der ästhetischen Überschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne. Eine Untersuchung zur systematischen Rolle der Kunst in der Philosophie Kants und S.s, Stuttgart 1976. – S. DIETZSCH (Hg.), Natur – Kunst – Mythos. Beiträge zur Philosophie F. W. J. S.s, Berlin 1978. – K. BAUM, Die Transzendierung des Mythos. Zur Philosophie und Ästhetik S.s und Adornos, Würzburg 1980. – W. BEIERWALTES, Einleitung zu: F. W. J. S., Texte zur Philosophie der Kunst, Stuttgart 1982. – W. SCHNEIDER, Ästhetische Ontologie: S.s Weg des Denkens zur Identitätsphilosophie, Frankfurt a. M. 1983. – L. SCIBORSKY (Hg.), F. W. J. S.: Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, Hamburg 1983. – B. WANNING, Konstruktion und Geschichte. Das Identitätssystem als Grundlage der Kunstphilosophie bei F. W. J. S., Frankfurt a. M. 1988. – M. FRANK, Einführung in die frühromantische Ästhetik, Frankfurt a. M. 1989. – B. BARTH, S.s Philosophie der Kunst. Göttliche Imagination und ästhetische Einbildungskraft, Freiburg/München 1991.

Regine Prange