

ZEITSCHRIFT
FÜR
PHILOSOPHIE
UND
PHILOSOPHISCHE KRITIK

VORMALS
FICHTE-ULRICISCHE ZEITSCHRIFT

IM VEREIN MIT

DR. H. SIEBECK
PROFESSOR IN GIESSEN

DR. J. VOLKELT
PROFESSOR IN LEIPZIG

UND

DR. R. FALCKENBERG
PROFESSOR IN ERLANGEN

HERAUSGEGEBEN UND REDIGIERT

VON

DR. LUDWIG BUSSE
PROFESSOR IN HALLE A. S.

BAND 130

LEIPZIG 1907
R. VOIGTLÄNDERS VERLAG

131. 131
1907

1879

Die einzelnen Ausführungen gehören nicht mehr zur Geschichte des Gottesbegriffes. Es sei nur noch folgendes erwähnt: Den Übergang des Überseins zum Sein sucht SCHELLING schließlich auch durch einen „Urzufall“ zu erklären, ähnlich wie HARTMANN (I, 10, 191). Die Weltentwicklung wird damit zu etwas Unbeabsichtigten, die theoretische Grundlage des Pessimismus ist gegeben. Dieser erfüllt dann auch SCHELLINGS Gemüt immer mehr. So heißt es in den „Weltaltern“: „Schmerz ist etwas allgemeines und notwendiges im Leben, der unvermeidliche Durchgangspunkt zur Freiheit. — Wir werden uns nicht scheuen, auch das Urwesen, so wie es die Entwicklung mit sich bringt, im leidenden Zustand darzustellen. Leiden ist allgemein nicht nur in Ansehung des Menschen, auch in Ansehung des Schöpfers der Weg zur Herrlichkeit. Ein jedes Wesen muß seine eigene Tiefe kennen lernen; dies ist ohne Leiden unmöglich. Aller Schmerz kommt nur von dem Sein, und weil alles Lebendige sich erst in das Sein einschließen muß, und aus der Dunkelheit desselben durchbrechen zur Verklärung, so muß auch das an sich göttliche Wesen in seiner Offenbarung erst Natur annehmen und insofern leiden, ehe es den Triumph seiner Befreiung feiert“ (I, 8, 335).

„Diese Welt der Geschichte bietet ein so trostloses Schauspiel dar, daß ich an einem Zwecke und demnach an einem wahren Grunde der Welt vollends verzweifle“ (Einleitung in die „Philosophie der Offenbarung“ II, 3, 6 ff.). Mit aller Arbeit wird eigentlich nichts erreicht, man hat zu der Frage ein Recht: Warum ist der Mensch überhaupt?

Gott ist die Einheit der drei oben genannten Potenzen, er ist „an sich, für sich und bei sich seiender Geist“ (II, 3, 251 ff.). Als Dreiheit ist er der absolute Geist, er ist nichts außer den dreien, er ist auch nicht sukzessiv aus ihnen zusammengesetzt, er ist in jeder Gestalt der ganze, er ist die Allheit; er ist der alleinige Geist, das ist der wahre Inhalt des Begriffes Monotheismus. Alles Sein ist aber Gottes Sein und so haben wir hier — nach DREWS treffendem Ausdruck — einen Persönlichkeitspantheismus. Gott ist ja absolute Persönlichkeit (was mit dem Urzufall nicht zusammenstimmt!). SCHELLING bezeichnet jetzt den Urgrund als Vater, das Ziel der Offenbarung, die Liebe, als Sohn, der als Sohn erst am Ende der Schöpfung verwirklicht und damit eine zweite göttliche Persönlichkeit ist. Mit der Verwirklichung des Sohnes wird aber auch

der Geist realisiert, denn er ist das Ziel des Prozesses, die Einheit. So haben wir drei Persönlichkeiten in Gott. Es ist leicht zu sehen, daß die dritte eigentlich ein überflüssiger Begriff ist, denn ihre Realität geht in den beiden ersteren auf. Aber SCHELLING wollte auf die Trinitätslehre hinaus!

Wir sind am Ende! Gewaltige Gedankenkomplexe sind an uns vorübergezogen, geistige Wandlungen tiefgreifendster Art haben wir festgestellt. Aber nirgends fanden wir ein unorganisches Abbrechen, überall eine stetige Entwicklung von einem abstrakt-ästhetischen zu einem lebendig-ethischen Weltbilde. Kein Denker hat so gewaltige Umgestaltungen in seinem Denken durchgemacht, aber keiner verfügte auch über eine solche Genialität, die ihn befähigte, die tiefwirkendsten Anregungen nach allen Seiten zu geben!

Schellings Rede: Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur.

Von W. Kinkel in Gießen.

„SCHELLINGS Ästhetik nicht allein, sondern, wie wir meinen, SCHELLINGS Philosophie überhaupt läßt sich nur begreifen, wenn man von dem Gedanken ausgeht, daß diese ihm schlechterdings Ästhetik war: Daß Ästhetik nach ihm die auf ihr Prinzip gebrachte Philosophie ist“¹⁾. Im Grunde genommen ist bereits die Philosophie FICHTES von künstlerischem Geist getragen: Denn schon er leitet die vorbewußten Handlungen, mit welchen sich das absolute Ich als empirisches Ich und Nicht-Ich gestaltet, aus der produktiven Einbildungskraft, dem Grundvermögen künstlerischen Schaffens und Genießens, ab. Deutlicher tritt diese ästhetisierende Tendenz FICHTES bereits in seinen Vorlesungen über das Wesen des Gelehrten hervor, wo ihm der wahre Gelehrte das wahre Genie ist, das künstlerisch schaffend die Wissenschaft bereichert.

¹⁾ H. COHEN: KANTS Begründung der Ästhetik. Berlin 1889. S. 365.

Erst SCHELLING aber macht völlig Ernst mit dieser Denkungsart, indem er die Philosophie (und also die Wissenschaft überhaupt) sozusagen in der Kunst aufgehen läßt.

Wir können den Entwicklungsgang der Schellingschen Ästhetik hier nicht im einzelnen verfolgen¹⁾; wir wollen vielmehr unsre Aufmerksamkeit nur einer einzigen Schrift SCHELLINGS widmen, in welcher er gewissermaßen die Summe seiner ästhetischen Einsicht gezogen hat: Die Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur. Es ist in diesen Tagen gerade ein Jahrhundert verflossen, seit SCHELLING diese Rede hielt (am 12. Oktober 1807, zur Königsgeburtstagsfeier in München). Die Rede ist es wert, auch heute noch gelesen und durchdacht zu werden. Nicht nur deswegen, weil sie in sich selbst ein Kunstwerk darstellt, sondern auch, weil in ihr wirklich einige der tiefsten Probleme der Ästhetik behandelt werden.

„Mein Absehen war mehr auf die Freunde und Kenner der Kunst, als auf Liebhaber der Weisheit gerichtet, welchen die im Leben der Natur gesuchte Grundlage der Kunst nicht zusagt, und welche darum nur das Letzte der Rede billigen, den Anfang nicht zu schätzen wissen,“ schreibt SCHELLING am 17. Oktober 1807 an GOETHE, indem er ihm zugleich ein Exemplar der gedruckten Rede übersandte. Hier ist denn nun gleich der wichtigste Punkt in der Welt- und Kunstauffassung SCHELLINGS bezeichnet, zugleich auch derjenige, in welchem er der Zustimmung GOETHES am sichersten sein konnte. Man weiß, daß GOETHE sich zu KANTS Kritik der Urteilskraft ganz besonders durch den Umstand hingezogen fühlte, daß in diesem Werke das organische Leben der Natur und die Erzeugnisse der Kunst unter einem gemeinsamen, höheren Gesichtspunkte behandelt waren. Künstler aber sind sozusagen geborene Pantheisten: weil sie eben die Natur selbst künstlerisch anschauen, aus eigenem Geiste als Erzeugnis ihres künstlerischen Genies neu gebären, so müssen sie freilich allüberall die göttliche Idee in ihr wiederfinden. „Wenn Künstler von Natur sprechen, subintelligieren sie immer die Idee, ohne sich es deutlich bewußt zu sein,“ sagt GOETHE in den Maximen und Re-

¹⁾ Vgl. dazu das hübsche Schriftchen von MAX ADAM: SCHELLINGS Kunstphilosophie, die Begründung des idealistischen Prinzips in der modernen Ästhetik. Leipzig 1907.

flexionen über Kunst¹⁾. So verfährt nun SCHELLING hier selbst als Künstler.

Dem begeisterten Forscher (wir sollten besser Künstler sagen) ist, nach SCHELLINGS Worten, die Natur „die heilige, ewig schaffende Urkraft der Welt, die alle Dinge aus sich selbst erzeugt und werktätig hervorbringt“. Wenn man nun die Natur so in ihrem göttlichen Wesen erfaßt, so sieht man leicht, daß die Aufgabe der bildenden Kunst nicht eine bloße äußerliche Nachahmung der zufällig wirklichen Natur in ihrem Produkte sein kann; sondern die Kunst muß suchen, jener schaffenden Urkraft nachzueifern. Denn hier ist eben die Urkraft der Natur selbst bereits als Künstler gedacht. Hier sehen wir nun unsrerseits eben in SCHELLING den Künstler, welcher der Natur „die Idee subintelligiert“. Ob aber freilich so ein sicheres Fundament für die Ästhetik als Wissenschaft gewonnen werden kann, davon soll später die Rede sein. Wir wollen uns vorläufig daran zu erinnern suchen, wie SCHELLING zu seinem ästhetischen Standpunkt auch durch das Prinzip seiner Philosophie hingeführt wurde. In der theoretischen Philosophie (wie sie namentlich in seinem System des transzendentalen Idealismus vorliegt) steht SCHELLING ganz auf den Schultern FICHTES. Beide kommen darin überein, daß sie der theoretischen Philosophie die Aufgabe stellen, eine „Geschichte des Selbstbewußtseins“ zu geben. Wie sie auch das oberste Prinzip alles Seins und Erkennens bezeichnen mögen, ob als absolutes Ich, als ursprüngliche Identität alles Idealen und Realen, oder als das Absolute schlechthin: so sind es doch im wesentlichen dieselben Züge, an denen sie jene Entwicklung dieses Prinzips zum Selbstbewußtsein aufzeigen. Zwei ursprüngliche Triebe oder Betätigungsformen nehmen sie im Absoluten an: wenn aus einer unendlichen, bewußtlosen, notwendigen Tätigkeit des Prinzips die Welt der Natur entspringt, so ist die Sittlichkeit das Produkt der freien, bewußten Zweckmäßigkeit. Nun sind es ebensowohl die Organismen innerhalb der Natur, wie die Erzeugnisse der Kunst, in denen sich die ursprüngliche Einheit und Identität von objektiver und subjektiver, von realer und idealer, bewußtloser und unbewußter Tätigkeit wiederherstellt. „Die idealische Welt der Kunst und die reelle der Objekte sind also Produkte einer

¹⁾ Weimarer Ausgabe der Werke. Bd. 48. S. 202.

und derselben Tätigkeit; das Zusammentreffen beider (der bewußten und bewußtlosen) ohne Bewußtsein gibt die wirkliche, mit Bewußtsein die ästhetische Welt. Die objektive Welt ist nur die ursprüngliche, noch bewußtlose Poesie des Geistes. Das allgemeine Organon der Philosophie — und der Schlußstein ihres ganzen Gewölbes — die Philosophie der Kunst¹⁾. Inwiefern vereinigen sich denn die bewußtlose und die bewußte Tätigkeit des Absoluten im Organismus und dem Kunstwerk? Hier zeigt sich doch eine gewisse Entgegensetzung beider, die aber die Identität der ästhetischen Grundkraft nicht aufhebt. Im Organismus nämlich offenbart das Produkt, das Erzeugnis der Tätigkeit die bewußte, zwecktätige Kraft; aber die Tätigkeit des Produzierens geschieht bewußtlos. Umgekehrt liegt das Bewußtsein beim Kunstwerk im Schaffen selbst, während der Charakter des Unbewußten dem Produkt zukommt²⁾. Aber diese bewußtlose Tätigkeit, aus welcher die Naturprodukte hervorgehen, ist, wir wiederholen es, selbst künstlerisch gedacht. In diesem Sinne sagt SCHELLING in der von uns nun näher zu betrachtenden Rede: „Was ist aber die Vollkommenheit jedes Dinges? Nichts anderes, denn das schaffende Leben in ihm, seine Kraft da zu sein.“

Daher lehnt SCHELLING nicht nur den Gedanken der Nachahmung der Natur, sondern auch die Forderung der Idealisierung der Natur als Grundprinzip der Kunst ab. Sondern jener schöpferischen Kraft der Natur gilt es nachzuahmen; daher war es ein Irrtum WINKELMANN'S, daß er die Künstler auf die Kunstwerke des Altertums als einziges Vorbild hinwies: diese sind selbst ja nur schön, sofern in ihnen die Seele der Natur lebendig ist. Will man nun aber diese Seele der Natur, diese schaffende Kraft selbst begreifen, so muß man bedenken, daß die Natur selbst Erkenntnis, wengleich bewußtlose ist. „Diese werktätige Wissenschaft ist in Natur und Kunst das Band zwischen Begriff und Form, zwischen Leib und Seele. Diese schaffende Wissenschaft, diese bewußtlose Erkenntnis ist es, durch welche ebenso in der Natur der Begriff jedes Dinges, welcher sein Wesen ausmacht, verkörpert, wie auch die Schönheit im Kunstwerk durch den Künstler versinnlicht wird. Aber wir haben schon oben gesehen, wie sich die Elemente der

¹⁾ S. W. Bd. III, S. 349.

²⁾ Vgl. hierzu KUNO FISCHER: Geschichte der Philosophie. Bd. VII. Jub.-Ausg. S. 533.

bewußtlosen Erkenntnis: das Bewußtlose und das Bewußte (die Erkenntnis) im Künstler anders verhalten als in der Natur. „In allen Naturwesen zeigt sich der lebendige Begriff nur blind wirksam: wäre er es auf dieselbe Weise im Künstler, so würde er sich von der Natur überhaupt nicht unterscheiden.“ Der Künstler aber soll den Begriff bewußt ergreifen. „Jenem im Innern der Dinge wirksamen durch Form und Gestalt nur wie durch Sinnbilder redenden Naturgeist soll der Künstler allerdings nacheifern, und nur insofern er diesen lebendig nachahmend ergreift, hat er selbst etwas Wahrhaftes erschaffen.“ Denn der Begriff „ist das allein Lebendige in den Dingen, alles andere aber wesenlos und eitler Schatten.“ Dadurch, daß er sich dieses Begriffes bemächtigt, entreißt der Künstler das Objekt der Natur in der Kunst seiner Vergänglichkeit und der Zeit. „Hat nach der Bemerkung eines trefflichen Kenners ein jedes Gewächs der Natur nur einen Augenblick der wahren, vollendeten Schönheit: so dürfen wir sagen, daß es auch nur Einen Augenblick des vollen Daseins habe. In diesem Augenblicke ist es, was es in der ganzen Ewigkeit ist: außer diesem kommt ihm nur ein Werden und Vergehen zu. Die Kunst, indem sie das Wesen in jenem Augenblick darstellt, hebt es aus der Zeit heraus: sie läßt es in seinem reinen Sein, in der Ewigkeit seines Lebens erscheinen.“

Indem nun, in der Natur wie in der Kunst, die Form und Gestalt des Objektes nichts dem Wesen, der schaffenden Kraft fremdes, sondern deren eigenes Werk ist, dadurch sie sich begrenzt und ein Maß auferlegt, so kann hier kein Widerspruch zwischen Form und Gehalt stattfinden. Auf ihrer untersten Entwicklungsstufe aber verbirgt die Natur gleichsam das Wesen und die Kraft hinter der starren Form; sie geht hier auf Verschlossenheit des Lebens und erscheint so als das charakteristisch Schöne. „Von ihren ersten Werken an ist die Natur durchaus charakteristisch; die Kraft des Feuers, den Blitz des Lichtes verschließt sie in harten Stein, die holde Seele des Kluges in strenges Metall; selbst an der Schwelle des Lebens und schon auf organische Gestalt sinnend, sinkt sie von der Kraft der Form überwältigt in Versteinerung zurück.“

Es liest sich nun wie ein wundervolles Gedicht, wenn der Schöpfer der Naturphilosophie, die Natur liebend nachempfindend, zu zeigen versucht, wie sich die charakteristische Naturschönheit

zur Anmut und von dort zur erhabenen Schönheit der Seele fortentwickelt. In jedem Wort lebt und zittert die schönheitstrunkene Künstlerseele des Philosophen; es ist nicht zuviel gesagt, wenn man diese Stellen der Rede zu dem Schönsten rechnet, was die deutsche Sprache an poetischer Prosa aufzuweisen hat. „Im Beginn . . . erscheint der schaffende Geist ganz verloren in die Form, unzugänglich, verschlossen und selbst im Großen noch heib. Je mehr es ihm aber gelingt, seine ganze Fülle in Einem Geschöpfe zu vereinigen, desto mehr läßt er allmählich von seiner Strenge nach, und wo er die Form völlig ausgebildet, so daß er in ihr befriedigt ruht und sich selbst faßt, erheitert er sich gleichsam und fängt an, in sanften Linien sich zu bewegen . . . Wie durch eine linde Morgenröte, die über der ganzen Gestalt aufsteigt, kündigt sich die kommende Seele an . . .“ Dieser Zustand, wo sich die schaffende Urkraft, der Naturgeist, in der Form völlig wiederfindet, gibt die Erscheinung der Anmut. Hier ist Seele, aber noch nicht Seele an sich, sondern die Seele der Form oder Naturseele.

Die höchste Form der Schönheit, die erhabene Seelenschönheit ist erst im Menschen zu finden. Hier in dieser erhabenen und einfältigen Schönheit, fällt das Charakteristische fort, „inwiefern dabei an Beschränkung oder Bedingtheit der Erscheinung gedacht wird“. „Es ist wahr, daß die höchste Schönheit charakterlos ist; aber sie ist es, wie wir auch sagen, daß das Weltall keine bestimmte Abmessung, weder Länge, noch Breite, noch Tiefe habe, weil es alle in gleicher Unendlichkeit enthält, oder daß die Kunst der schöpferischen Natur formlos sei, weil sie selbst keiner Form unterworfen ist.“ „Die Schönheit der Seele an sich, mit sinnlicher Anmut verschmolzen: diese ist die höchste Vergöttlichung der Natur.“

Wie sich die Natur selbst von der charakteristischen zur Seelenschönheit nur langsam emporringt, so soll auch der Künstler am Charakteristischen, Einzelnen zuerst Bestimmtheit lernen. Doch ist von den bildenden Künsten die Malerei freier gestellt als die Plastik. Die Plastik ist recht eigentlich auf die Seelenschönheit angewiesen, weil sie durch ihr Ausdrucksmittel gezwungen ist, „die Schönheit des Weltalls fast auf einem Punkte zu geben. Sie muß also unmittelbar zum Höchsten streben . . .“ Sie kann daher ihren wahren Gipfel nur in solchen Naturen erreichen, „deren

Begriff es mit sich bringt, alles, was sie der Idee oder Seele nach sind, jederzeit auch in der Wirklichkeit zu sein, also in göttlichen Naturen.“ Was aber so die Plastik zwingt, überall der höchsten Seelenschönheit nachzustreben, verhindert die Malerei im Gegenteil, bei dieser einzigen höchsten Stufe der Schönheit stehen zu bleiben. Sie würde eintönig, denn der höchste Begriff der Schönheit ist überall nur einer. Daher findet in der Malerei auch das Charakteristische seine Stelle, sie muß Abstufungen der Schönheit suchen.

Die Schönheit der Seele offenbart sich hauptsächlich „durch die ruhige Gewalt im Sturme der Leidenschaften“. Am treffendsten findet SCHELLING sie unter allen Kunstwerken in der Gruppe der Niobe ausgedrückt. — Näher besehen kann sich aber die Seelenschönheit wieder in zwei Stufen verwirklichen, je nachdem, ob sie im Gewande des Charakteristischen oder der Anmut auftritt. Jene Schönheit, in welcher sich sittliche Güte und sinnliche Anmut durchdringen, „ergreift und entzückt uns, wo wir sie finden, mit der Macht eines Wunders“.

Wir erkennen in all diesen Äußerungen leicht den Einfluß WINKELMANN'S wieder. Freilich, wir Zeitgenossen eines RODIN und KLINGER werden dem Charakteristischen und dem Unmittelbaren der Leidenschaft eine andere Würdigung zuteil werden lassen; allein wir dürfen nicht übersehen, daß SCHELLING selbst den Künstlern den Weg zur Freiheit aus den Fesseln dieses zu engen Kunstideals gewiesen hat, indem er sie von den Werken der Alten, im Gegensatz zu der damals herrschenden Zeitrichtung, auf die Natur selbst verwies. Darin dürfte überhaupt eines der größten Verdienste SCHELLING'S auf dem Gebiete der Ästhetik zu suchen sein. Freilich hatte schon KANT gesehen, daß die großen Werke der Kunst dem Jünger der Kunst nur zur Nacheiferung (auf daß er an ihnen seinen Geist zu originellen, ästhetischen Ideen entzünde), nicht aber zur Nachahmung dienen müssen. Aber die Kunst hatte das verlernt, und hier darf man SCHELLING'S Einfluß und den der Romantik überhaupt hoch bewerten. Übrigens wäre es eine dankbare Aufgabe, zu zeigen, wie SCHELLING in seinem eigenen Kunstwerk, eben jener Rede, von welcher wir hier sprechen, dem Ideal der seelischen Schönheit nachgegangen ist; freilich, so wie sie sich in der Ruhe, nicht aber in der Beherrschung von Leidenschaften zeigt. Gleich einem klaren, lauterem

Strom, der ruhig und sein selbst gewiß seine silbernen Fluten durch frühlinggrüne Wiesen hinführt, ergießt sich die Rede: die tiefen Gedanken sind zu plastischen Bildern geformt, wir sehen Landschaften des Geistes und der Erkenntnis von seltener Schönheit an uns vorüber ziehen.

Um die Universalität der Malerei gegenüber der Plastik zu beweisen, gibt SCHELLING kurze, aber inhaltreiche Charakteristiken MICHEL-ANGELOS, LEONARDO DA VINCI, CORREGIOS, RAPHAELS und GUIDO RENIS. Wir müssen es uns versagen, ihm hier zu folgen. Man sieht wohl, wie sich sein Künstlerherz bei RAPHAEL heimisch fühlt. Es ist auch etwas von jener „Würze des Geistes“, jenem „Duft der Phantasie“, den SCHELLING an RAPHAELS Werken lobt, über seine eigene Rede ausgegossen. Man hört überall den Künstler über den Künstler reden.

Aber die Frage, an welcher wir nicht vorbeigehen dürfen, ist die, ob denn nun wirklich durch SCHELLING eine feste Grundlage der Ästhetik geschaffen worden sei; und da muß das Urteil weit weniger günstig lauten¹⁾. Es ist Dichtkunst und Mythologie, welche die Natur selbst zum Gott und zum Künstler macht. Erst indem der Künstler selbst in seinem Geiste die Natur neuschöpferisch gebiert, wird sie zum Kunstwerk. Und wenn SCHELLING mit Recht gegen das Prinzip der Nachahmung der Natur eifert, so ist es doch mit seinen Mitteln nicht zu überwinden; denn im Grunde genommen verlangt auch er eine Nachahmung der Natur, nämlich in ihrer Schöpfertätigkeit. Aber die Kunst ist ein Erzeugnis des Kulturbewußtseins der Menschheit; ihr werden Natur und Sittlichkeit zum bloßen Mittel und Stoff, aus denen sie eine neue, reine, reiche Wirklichkeit gestaltet: die Welt des reinen, ästhetischen Gefühls. Und wie so das Prinzip nicht ausreicht, von dem SCHELLING in seiner Betrachtung ausgeht, so dürfte auch im einzelnen sich manches als unhaltbar erweisen. Ist wirklich jedem Geschöpf der Natur nur ein Augenblick der höchsten Schönheit gewährt? Ist nicht Jugend-, Mannes- und Greisenalter z. B. im Menschen von eigener besonderer Schönheit? Auch ist es nicht der Begriff an sich, welcher die Seele des Kunstwerkes, die doch immer zugleich die Seele des Künstlers ist, enthält. Der Begriff sinkt für

¹⁾ Ich weiß mich hier im wesentlichen mit der Beurteilung einig, die H. COHEN in seinem oben genannten Werke SCHELLING hat widerfahren lassen.

den Künstler zum bloßen Mittel herab: und gerade hierauf beruht die Inkommensurabilität jedes echten Kunstwerkes für den Verstand, die ja SCHELLING selbst oft genug betont hat. — Endlich dürfte sich, wie schon oben angedeutet, für die Plastik doch auch ein weiteres Feld der Wirksamkeit im Reiche der Schönheit ergeben, wie SCHELLING glaubt. Keiner Kunst kann irgend eine Art Schönheit verschlossen bleiben. Auch ist es nur die etwas engherzige Fassung des Begriffes vom Charakter, die das Charakteristische bei SCHELLING aus der Plastik verbannt und als eine niedere Gattung der Schönheit erscheinen läßt. Jede wirkliche Schönheit ist charakteristisch; denn in jedem Kunstwerk spiegelt sich die Seele des Künstlers. Wehrt sich doch der Künstler durch sein Werk gegen die Sorgen und Nöte des Daseins; es ist die Sprache, in der er, der Künstler, vom Unbedingten, von der Idee spricht. Nichts in der weiten Welt ist daher seiner Macht unzugänglich, wenn er es nur in den Dienst des ästhetischen Gefühls der Humanität zu stellen weiß.

Treffliche Worte weiß SCHELLING, hierin mit SCHILLER, KANT und GOETHE einig, über die Stellung des Künstlers zum Zeitgeist zu sagen. „Ist er beklagenswert, wenn er mit seiner Zeit zu kämpfen hat: so verdient er Verachtung, wenn er ihr fröhnt.“ Der Künstler muß, wie jeder geistig Wirkende, „nur dem Gesetze folgen, das ihm Gott und Natur ins Herz geschrieben, keinem andern“. Und mit Recht betont er auch den Anteil, den die Begeisterung an allem rechten und echten Künstlerschaffen hat. So möchte sich noch viel Schönes im einzelnen in dieser Rede nachweisen lassen. Man muß sie kritisch lesen und mag sich daran erfreuen, wie an einem Kunstwerk; so ist ihr auch für unsre Zeit noch eine Bedeutung gewiß.

Schelling und die Philosophie der Gegenwart.

Von Anton Korwan.

Das Interesse für Metaphysik beginnt wieder reger zu werden. Unbefriedigt von all dem Tatsachenmaterial, das während der letzten Jahrzehnte durch fleißige Sammelarbeit zu für den