

Das „Positive“ und das „Negative“ in der Schönheit: Winckelmann und Schelling über das Verhältnis der bildenden Kunst zur Natur

OTABE TANEHISA

Wenn man Schellings ästhetische Theorie über die bildende Kunst liest, bemerkt man sofort, dass Schelling viel Rühmens von Winckelmann macht: „ich [halte] es für ganz unmöglich, in den Teilen der Kunst, von welchen er [sc. Winckelmann] gehandelt hat, höhere Prinzipien erreichen zu wollen“ (V, 611).¹⁾ Im Folgenden soll betrachtet werden, was für einen Einfluss Winckelmans Kunsttheorie auf Schellings Philosophie der Kunst – vor allem seine Münchner Rede *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* von 1807 – ausübte.

Im 1. Abschnitt erkläre ich, warum Schelling sowohl die Lehre der Nachahmung der Natur als auch diejenige der Nachahmung der „Alten“, die im 18. Jahrhundert noch herrschend waren, ablehnt. Er widerspricht Winckelmans These in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755, dass die modernen Künstler die Werke der klassischen Griechen nachahmen sollen. Schelling behauptet, den Lehren der Nachahmung der Natur und derjenigen der „Alten“ liege die Voraussetzung zugrunde, dass die Natur tot und nur formal sei. Die formale Naturauffassung verursachte die bisherige formalistische Ästhetik. Im 2. Abschnitt erörtere ich, wie Schelling den Formalismus der Ästhetik überwindet. Der formalen Naturauffassung, die er als *negativ* charakterisiert, setzt er die *positive* entgegen, der zufolge die Natur nicht tot, sondern lebendig ist, weil sie sich selbst ihre Form gibt. Dadurch, dass die Kunst diese lebendige Natur nachahmt, kann sie sich dem Formalismus entziehen. Im 3. Abschnitt zeige ich, dass, obwohl Schelling Winckelmans Nachahmungslehre ablehnt, Schellings *positive* Naturauffassung auf Winckelmans geschichtlicher Sicht der Kunst beruht. Winckelmans Kunstgeschichte bietet Schelling nicht nur historische Daten; sie liegt Schellings *positiver* Natur- und Kunstauffassung zugrunde. Im 4. Abschnitt mache ich klar, dass sich der Einfluss der kunstgeschichtlichen Auffassung Winckelmans auch in Schellings späterer Philosophie zeigt, die nicht mehr unmittelbar die Kunst behandelt.

1. Schellings Kritik an der Naturauffassung Winckelmans

Am Anfang seiner *Münchner Rede* fasst Schelling die Lage der Ästhetik in der Mitte des 18. Jahrhunderts wie folgt zusammen:

1) Im Folgenden werden Schellings Werke durch Band- und Seitenangabe zitiert nach der von K. A. Schelling edierten Ausgabe, Stuttgart und Augsburg 1856ff.

Die moderne Ästhetik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts beruhte auf dem Grundsatz, dass die Kunst die Natur nachahmen soll. Seine Bedeutung hängt davon ab, was man mit den Worten „Natur“ und „nachahmen“ meint. In der Mitte des 18. Jahrhunderts herrschte die mechanische Naturauffassung, die „alles Leben der Natur verleugnet“, was dazu führte, dass man mit der „Natur“ nur „ein völlig totes Bild“ und mit der „Nachahmung“ nur „dienstbare[] Nachahmung“ meinte. Die Nachahmung der Natur bedeutete also, von einem „hohle[n] Gerüste von Formen“ ein „ebenso hohles Bild auf die Leinwand [zu] übertragen“, mit anderen Worten: die nur formale Nachahmung der äußeren Form der Natur. Der Formalismus in diesem doppelten Sinne kennzeichnete die Ästhetik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts (Schelling VII, 293f.).

Für Schelling ist Winckelmann ein Reformator der Ästhetik, weil er die „Seele in der Kunst [...] von der unwürdigen Abhängigkeit in das Reich geistiger Freiheit“ „erhob“ und dadurch das Wesen der Kunst nicht in der Nachahmung der äußeren Form der Natur, sondern in der „Hervorbringung idealischer und über die Wirklichkeit erhabener Natur“ sah. Kurzum, Winckelmann erneuerte die Ästhetik dadurch, dass er statt der Form das Wesen, statt des Körpers die Seele und statt des Materiellen das Geistige als das für die Kunst Essentielle betrachtete: „Der Geist vernünftig denkender Wesen“, so heißt es in der *Geschichte der Kunst des Altertums*, „hat eine eingepflanzte Neigung und Begierde, sich über die Materie in die geistige Sphäre der Begriffe zu erheben, und dessen wahre Zufriedenheit ist die Hervorbringung neuer und verfeinerter Ideen. Die großen Künstler der Griechen, die sich gleichsam als neue Schöpfer anzusehen hatten, [...] suchten den harten Gegenstand der Materie zu überwinden, und wenn es möglich gewesen wäre, dieselbe zu begeistern“ (Winckelmann IV, 85; GK 155f.)²⁾

Jedoch übt Schelling zugleich Kritik daran, dass sich Winckelmanns Idealismus nicht demselben Fehler entzog, den die bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts herrschende formalistische Ästhetik beging. Schelling behauptet: „[W]aren jene [sc. Formen] der Wirklichkeit tot für den toten Betrachter, so waren es jene [idealischen Formen] nicht minder. [...] Der Gegenstand der Nachahmung wurde verändert, die Nachahmung blieb. An die Stelle der Natur traten die hohen Werke des Altertums, von denen die Schüler die äußere Form abzunehmen sich befleißigten“ (Schelling VII, 295). Die „Nachahmung der Natur“ veränderte sich nur zur „Nachahmung der Alten“, was dazu führte, dass der Formalismus weiterbestand.

Hier stellt sich die Frage, warum Winckelmann, der selbst nicht die Werke der „Alten“ äußerlich zu kopieren empfahl, in den Formalismus verfiel. Darauf antwortet Schelling: Während die bisherige Theorie der Nachahmung der Natur nur den „Körper ohne Seele“ bemerkte, „lehrte“ Winckelmann „nur das Geheimnis der Seele, aber nicht das des Körpers“, woraus folgte, dass Winckelmann seine Theorie der körperlichen Schönheit nicht auf

2) Im Folgenden werden Winckelmanns Werke durch Band- und Seitenangabe zitiert nach der von Joseph Eiselein herausgegebenen Ausgabe, Donaueschingen 1825-29, ND: Osnabrück 1965. Die erste Auflage der *Geschichte der Kunst des Altertums* wird im Folgenden zitiert als GK mit Originalpaginierung.

seine Lehre über das „Geheimnis der Seele“ beziehen konnte. Daraus ergab sich, dass die Nachahmung der antiken Kunst bzw. die formelle Nachahmung der äußerlichen Formen der Werke der „Alten“ postuliert wurde. Die „höchste Schönheit“, so heißt es, „erschien bei ihm nur in ihren getrennten Elementen, auf der einen Seite als Schönheit, die im Begriff ist und aus der Seele fließt, auf der andern Seite als die Schönheit der Formen“, und dabei fehlte das „tätige Band“, das die beiden Elemente „bindet“. Der Formalismus Winckelmanns ist also darauf zurückzuführen, dass er das „lebendige Mittelglied“ zwischen der Seele und dem Körper nicht bestimmen konnte (295f.).³⁾

Schelling bezieht dieses Defizit in Winckelmanns Lehre auf seine unzureichende Naturauffassung: „Welches tätig wirksame Band bindet [...] beide zusammen, oder durch welche Kraft wird die Seele sammt dem Leib zumal und wie mit Einem Hauche geschaffen? Liegt dieses nicht im Vermögen der Kunst, *wie der Natur*, so vermag sie überhaupt nichts zu schaffen“ (296 – Hervorhebung vom Verfasser). Schelling zufolge liegt der Fehler der modernen mechanischen Naturtheorie darin, vom in der Natur existierenden „Band“ zu abstrahieren und die Natur nur äußerlich zu betrachten. Ein Widerspiegelung dieses Mangels ist in der modernen Kunstauffassung zu erkennen, der zufolge die Kunst nur ein formales Verfahren sei, an dem keine „Schöpferkraft“ teilhabe.

2. Das Verhältnis zwischen Wesen und Form bei Schelling

In diesem Abschnitt soll geklärt werden, wie Schelling den damaligen Formalismus überwindet und das Wesen mit der Form bzw. die Seele mit dem Körper verbindet.

Schelling sagt:

Die Natur tritt uns überall zuerst in mehr oder weniger harter Form und Verslossenheit entgegen. Sie ist wie die ernsthafte und stille Schönheit, die [...] nicht das gemeine Auge anzieht. Wie können wir jene scheinbar harte Form geistig gleichsam schmelzen, dass die lautere Kraft der Dinge mit der Kraft unseres Geistes zusammenfließt, und aus beiden nur Ein Guss wird? [...] Wir müssen über die Form hinausgehen, um sie selbst verständlich, lebendig und als wahrhaft empfundene wiederzugewinnen. Betrachtet die schönsten Formen, was bleibt übrig, wenn ihr das wirkende Prinzip aus ihnen hinweggedacht habt? Nichts als lauter unwesentliche Eigenschaften, dergleichen Ausdehnung und räumliches Verhältnis sind. [...] Nicht das Nebeneinandersein macht die Form, sondern die Art desselben: diese aber kann nur durch eine positive, dem Außereinander vielmehr entgegenwirkende Kraft bestimmt sein. (299)

3) Zum Begriff des „lebendige[n] Mittelglied[es]“ siehe Lothar Knatz, *Geschichte – Kunst – Mythos. Schellings Philosophie und die Perspektive einer philosophischen Mythostheorie*, Würzburg 1999, S. 192f.

Oft sucht man die wesentliche Eigenschaft eines Gegenstandes in seiner „Form“ bzw. seinem „räumliche[n] Verhältnis“. Schelling zufolge beruht eine solche Sichtweise auf dem Irrtum, die Form als ein für sich Bestehendes anzusehen, was den damaligen Formalismus der Ästhetik verursachte, der fordert, die äußere Form eines Gegenstandes nur formal nachzuahmen. Jedoch besteht die Form nicht für sich, sondern gründet sich auf den „Geist“. Mit anderen Worten, die formalen Eigenschaften wie Neben- und Außereinander stützen sich – hierin erkennt man Leibnizsche Monadenlehre⁴⁾ – auf die „positive Kraft“, die, sich Neben- und Außereinander entgegensetzend, die letzteren bestimmt. Deswegen muss man „über die Form hinausgehen“. Dabei geht es natürlich nicht darum, die Form zu verleugnen, sondern darum, sie „wiederzugewinnen“, d. h., sie sich als ein durch den Geist Begründetes anzueignen, was jedoch nur dadurch möglich ist, dass wir „mit der Kraft unseres Geistes“ den Geist des Gegenstandes begreifen, anstatt uns dem Gegenstand gegenüber äußerlich zu verhalten. Erforderlich ist also unsere „positive Erkenntnis ihres [sc. der Form] Wesens“ bzw. der „positive[n] Kraft“ (295, 299 – Hervorhebung vom Verfasser), mit anderen Worten, eine vollkommene Kongruenz der zwei Positiven, nämlich eines im subjektiven und das andere im objektiven Sinne. Einer solchen Behauptung Schellings liegt seine naturphilosophische These zugrunde, dass die Natur wissenschaftlich nur deswegen begriffen werden könne, weil sie selbst „geistiger Art und Abkunft“ sei (299).

Daraus ergibt sich, dass der positiven Erkenntnis zufolge die Form eines Gegenstandes – im Unterschied zum bisherigen Verständnis – für etwas Positives zu halten ist: „Allerdings müsste die Form beschränkend für das Wesen sein“, so heißt es, „wäre sie unabhängig von ihm vorhanden. Ist sie aber mit und durch das Wesen, wie könnte sich dieses beschränkt fühlen durch das, was es selbst erschafft? [... Das Wesen] muss [...] in dieser [Form] befriedigt ruhen und sein Dasein als ein selbständiges in sich abgeschlossenes empfinden. Die Bestimmtheit der Form ist in der Natur nie eine Verneinung, sondern stets eine Bejahung“ (303). In seinem Brief an Jarig Jelles behauptet Spinoza, dass „die Gestalt eine Negation und nicht etwas Positives“ sei.⁵⁾ Ein „endliches Ding“ könne nur dadurch als ein solches bestehen, dass es durch andere Dinge begrenzt werde. Die „Form“ sei also nichts anderes als ein Resultat einer solchen Begrenzung. Daraus folge, dass das Wesen eines Dinges durch seine Form äußerlich beschränkt werde. Schelling zufolge unterliegt jedoch eine solche Auffassung der Form einem Irrtum, denn die Form eines Gegenstandes ist nicht Resultat der äußeren Begrenzung, sondern „das, was es selbst erschafft“. Zwar wird das Wesen eines Gegenstandes dadurch beschränkt, dass es ihm selbst seine Form erteilt. Jedoch ist diese Beschränkung dem Gegenstand nicht von außen gegeben; sie ist vielmehr eine Selbstbeschränkung, das aus seinem Wesen „fließt“. Nur durch eine solche Selbstbeschränkung kann das Wesen als ein in sich Abgeschlossenes bestehen. Es „besteht“, so heißt es, „kein Einzelnes durch seine Begrenzung, sondern durch die ihm einwohnende Kraft, mit der es sich als ein eignes Ganzes dem Ganzen gegenüber behauptet“ (303). Die „Bestimmtheit der Form“ ist also nicht eine „Verneinung“,

4) Gottfried Wilhelm Leibniz, *Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie*, 3. Aufl., Hamburg 1966, bes. Bd. 2, S. 289, 345.

5) Baruch de Spinoza, *Briefwechsel*, hrsg. von Carl Gebhardt, 2. Aufl., Hamburg 1977, S. 210.

wie Spinoza meinte, sondern immer ein Positives.⁶⁾

Schelling behauptet, dass diese *positive* Auffassung der Form den Fehler der Kunsttheorie Winckelmanns berichtigen kann, die die „höchste Schönheit“ in zwei verschiedene „Elemente“, nämlich die Schönheit des Körpers und die der Seele, trennte (296). Dass die Form durch die Selbstbeschränkung des Wesens besteht, gilt nicht nur für die Natur, sondern es muss auch nach der Analogie für die Kunst gelten. Wenn die *positive* Sicht der Form in der Natur auf den schöpferischen Prozess der Kunst angewandt wird, wird der Formalismus der Kunst völlig beseitigt: „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“ (301). In Zusammenhang damit, dass die Natur als etwas Geistiges begriffen wird, bekommt die Lehre der Naturnachahmung eine neue Bedeutung: Es geht nämlich nicht darum, die äußere Form eines Gegenstandes formell nachzuahmen, sondern darum, dem im Innern eines Gegenstandes wirkenden schöpferischen Prozess (bzw. dem Naturgeist) zu folgen. Hieraus ergibt sich eine neue Idee der Kunst, die sowohl von der vor Winckelmann herrschenden Lehre der „Nachahmung der Natur“ als auch von Winckelmanns Theorie der „Nachahmung der Alten“ grundsätzlich verschieden ist.

Daraus lässt sich schließen, dass die *positive* Betrachtung der Form ein originärer Gedanke Schellings sein muss. Jedoch – wie es im nächsten Abschnitt zu zeigen sein wird – ist nicht zu übersehen, dass sich in seiner Auffassung der Form zugleich Winckelmanns Kunsttheorie spiegelt. Im Folgenden soll erörtert werden, welchen Einfluss Winckelmann auf Schellings Einschätzung der Form ausübte.

3. Vom „älteren Stil“ zum „hohen Stil“

In der *Geschichte der Kunst des Altertums* gliederte Winckelmann die antike Kunst in vier Stilperioden: den „älteren Stil“, den „hohen Stil“, den „schönen Stil“ und den „Stil der Nachahmer“ (Winckelmann V, 171-263; GK 213-248). Zwar ist festzuhalten, dass Winckelmanns Stilgeschichte nicht gerade auf historischen Quellen beruht, jedoch wirkte sie auf die Zeitgenossen insofern, als sie über das „Wachstum“ und den „Fall“ der Kunst einen systematischen Überblick gab (V,169; GK 213). In der *Münchener Rede*, wo Schelling die historische Entwicklung der Kunst behandelt, ist der Einfluss Winckelmanns deutlich zu erkennen (Schelling VII, 304-316).⁷⁾

- 6) Mit der These Schellings ist diejenige Hegels zu vergleichen. Hegel behauptet in der *Logik*: „Die Bestimmtheit ist Negation ist das absolute Prinzip der spinozistischen Philosophie; diese wahrhafte einfache Einsicht begründet die absolute Einheit der Substanz. Aber Spinoza [...] geht nicht zur Erkenntnis derselben [sc. der Negation] als absoluter, d. h. *sich negierender Negation* fort“ (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Werke in zwanzig Bänden*, Frankfurt am Main 1971, IV, 195). Darin ist der Unterschied zwischen Schelling und Hegel in Bezug auf die „Negation“ zu erkennen: Während Schelling die Negation auf etwas Positives begründet, begreift Hegel die Position als die Negation der Negation.
- 7) In der *Philosophie* der Kunst teilt Schelling – zwar im Anschluss an Winckelmann, jedoch auf eine andere Weise – die Entwicklung der Kunst bzw. der Plastik in drei Epochen ein: den „allerältesten Stil“, den „anmutige[n] oder sinnlich-schöne[n] Stil“ und den „schönen Stil[]“ (V, 609-14).

Mir geht es darum, wie Winckelmann die beiden ersten Stile erklärte. Ihm zufolge war die griechische Kunst in ihrer Phidias vorangehenden ersten Periode streng und hart, weil sie noch die „Eigenschaften des ägyptischen und etrusischen Stils“ besaß (Winckelmann V, 181; GK 217): „Die Zeichnung war nachdrücklich, aber hart; mächtig, aber ohne Grazie“ (V, 190; GK 221). Der erste Stil, der durch die strenge Härte charakterisiert wird, wirkt sich zwar *negativ* auf die Schönheit, ist jedoch nicht bloß zu verneinen, denn „in dieser Härte [...] offenbart sich der genaue bezeichnete Umriss und die Gewissheit der Kenntnis“. Nur die strenge Härte des ersten Stils voraussetzend konnte die griechische Kunst also den zweiten „hohen“ Stil hervorbringen, der durch die „strenge Richtigkeit“ und den „hohen Ausdruck“ gekennzeichnet wird (V, 203; GK 222). Daraus folgt, dass „der Zeichnung dieses hohen Stils das Gerade [des ersten Stils] einigermaßen noch eigen geblieben“ ist und im Vergleich zum dritten, „schönen“ Stil der zweite Stil noch die „Härte“ zeigt (V, 207-9; GK 225-6).

Im Folgenden ist zu untersuchen, wie Schelling Winckelmanns Erklärung der beiden ersten Stile in seine eigene Darstellung aufnimmt.⁸⁾ Schelling sagt: „[A]us dem [herben und strengen Stil konnte] sich der nächste oder hohe Stil nur durch die Steigerung des Charakteristischen zum Erhabenen und zur Einfalt entwickeln. [...] Wenn wir [...] diese hohe und selbstgenügsame Schönheit nicht charakteristisch nennen können, inwiefern dabei an Beschränkung oder Bedingtheit der Erscheinung gedacht wird, so wirkte in ihr das Charakteristische dennoch auch ununterscheidbar fort“ (Schelling VII, 306f.).

Was meint Schelling nun mit dem „Charakteristischen“?⁹⁾ Nach Schelling besteht das Wesen, wie gesehen, nur durch eine Selbstbeschränkung als ein bestimmtes Ding. Jedoch kann es zuerst in der Form, die durch seine Selbstbeschränkung entsteht, *noch nicht* „zufrieden ruhen“ (303): „Im Beginn daher erscheint der schaffende Geist [der Natur] ganz verloren in die Form, unzugänglich, verschlossen und selbst im Großen noch herb“ (310 – Hervorhebung vom Verfasser). Durch die Selbstbeschränkung entsteht also zuerst etwas Bestimmtes bzw. Charakteristisches. In diesem Sinne behauptet Schelling im Anschluss an Winckelmanns Formulierungen: „Die Natur tritt uns überall zuerst in mehr oder weniger *harter* Form und Beschlossenheit entgegen“ (299 – Hervorhebung vom Verfasser). Erst daraus, dass das Wesen die harte Form mäßigt und das „Charakteristische“ in die „Einfalt“ verwandelt, ergibt sich die zweite „hohe und selbstgenügsame Schönheit“, in deren Form das Wesen „zufrieden ruhen“ kann.

Mir kommt es darauf an, welche Rolle gemäß Schelling die Härte bzw. das Charakteristische als Eigenschaft des ersten Stils im zweiten Stil spielt, denn hierin findet sich der Schlüssel dazu, den Einfluss Winckelmanns auf Schellings Theorie der Form zu erklären. Schelling sagt:

8) Hierzu siehe F. W. J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, eingeleitet und herausgegeben von Lucia Sziborsky, Hamburg 1983, S. 55f., Anm. zu 19, 22-26.

9) Zum Begriff des „Charakteristischen“ siehe Schelling, *op.cit.*, S. 54f., Anm. zu 16, 27.

Winckelmann vergleicht die Schönheit mit dem Wasser, das, aus dem Schoß der Quelle geschöpft, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird. Es ist wahr, dass die höchste Schönheit charakterlos ist; aber sie ist es, wie wir auch sagen, [...] dass die Kunst der schöpferischen Natur formlos sei, weil sie selbst keiner Form unterworfen ist. In diesem und keinem andern Verstande können wir sagen, dass die Hellenische Kunst in ihrer höchsten Bildung sich zum Charakterlosen erhebe. Aber nicht unmittelbar strebte sie nach diesem. (VII, 306)

Hier ist zu klären, in welcher Absicht Schelling Winckelmann erwähnt.¹⁰⁾ Auf den ersten Blick scheint Schelling zu Winckelmans Behauptung, dass die höchste Schönheit charakterlos sei, seine eigene Bemerkung hinzuzufügen, dass der charakterlosen höchsten Schönheit das Charakteristische vorangegangen sei. Jedoch kann dieser Gedanke nicht allein Schelling zugeschrieben werden, denn Winckelmann selbst behauptete, dass der zweite, „hohe Stil“ nur durch den ersten, „älteren Stil“ möglich gewesen sei. Daraus lässt sich schließen, dass Schelling in der oben zitierten Stelle den Fehler der zeitgenössischen Kunsttheoretiker des Klassizismus anspricht, die sich als Nachfolger Winckelmans ausgeben: „Jene erhabene Schönheit [...] wurde von der neueren Kunstlehre nach Winckelmann nicht nur als höchstes, sonder als einziges Maß angenommen. Weil man aber den tiefen *Grund*, auf dem sie ruht, übersehen, so geschah es, dass sogar von dem Inbegriff alles *Bejahenen* ein *verneinender* Begriff gefasst wurde“ (306 – Hervorhebung vom Verfasser). Der Fehler des damaligen Klassizismus liegt darin, die „erhabene Schönheit“ des zweiten Stils von der Härte des ersten Stils als ihrem Ursprung bzw. „Grund“ zu trennen und willkürlich zu kanonisieren, was dazu führt, dass der Klassizismus die „erhabene“ bzw. „charakterlose“ Schönheit“ nur im *negativen* Sinne versteht, dass sie *keinen* Charakter habe. Der zweite Stil gewinnt laut Schelling erst dann seinen *positiven* Inhalt, wenn er im Zusammenhang mit dem ersten, noch charakteristischen Stil als seinem „Grund“ begriffen wird. In der erhabenen Schönheit des zweiten Stils ist also nicht zu übersehen, dass „in ihr das Charakteristische“ als ihre „Grundlage“ „ununterscheidbar fort[wirkte]“ (307). Wie hoch der zweite Stil in seine „erhabene Schönheit“ steigen mag, der „tiefe[] Grund“ lässt sich nicht völlig aufheben: „Charakteristische Schönheit ist daher die Schönheit in ihrer Wurzel, aus welcher dann erst die Schönheit als Frucht sich erheben kann; das Wesen überwächst wohl die Form, aber auch dann bleibt das Charakteristische die noch immer wirksame Grundlage des Schönen“ (307). Hierin stimmt Winckelmann mit Schelling überein, denn Winckelmann zufolge sind „der Zeichnung“ des zweiten, hohen Stils die Eigenschaften des ersten Stils „einigermaßen noch eigen geblieben“ und im Vergleich zum dritten, „schönen“ Stil zeigt der zweite Stil noch die „Härte“ (V, 203, 207-9; GK 222, 224f.). Daraus ergibt sich, dass Winckelmann das Irrtum des Klassizismus vermeidet.

Die Verwandtschaft zwischen Winckelmann und Schelling ist ferner daran zu

10) Bei Winckelmann heißt es: „Nach diesem Begriff soll die Schönheit sein wie das vollkommenste Wasser aus dem Schoße der Quelle geschöpft, welches, je weniger Geschmack es hat, desto gesunder geachtet wird“ (Winckelmann IV, 61; GK 150f.).

erkennen, wie sie sich zur „bekannte[n] Vorschrift der Theorie“ verhalten, die „verlangt, die Leidenschaft in dem wirklichen Ausbruch so viel möglich zu mäßigen, damit die Schönheit der Form nicht verletzt werde“ (Schelling VII, 310).¹¹⁾ Schelling behauptet, die „verlangte Mäßigung“ könne nicht „*verneinend* verstanden“ werden, weil „die Leidenschaft eben durch die Schönheit selbst gemäßigt werden solle“, was nur dadurch möglich sei, „der Leidenschaft eine *positive* Kraft entgegenzusetzen“ (310 – Hervorhebung vom Verfasser). Mit anderen Worten, die der Schönheit innewohnende *positive* Kraft solle für sich selbst die Härte der Leidenschaft überwinden. Diese *positive* Kraft zu übersehen führe nur zur *negativen* Auffassung der Form, wie es im Klassizismus der Fall sei.¹²⁾

Diese Behauptung Schellings geht darauf zurück, dass Winckelmann in seinen *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755 das Ideal der griechischen Kunst als die „edle Einfalt und stille Größe“ kennzeichnete, die „der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften“ zeigt (Winckelmann I, 30f., 34). Seine These verursachte aber, wie er selbst in der *Erläuterung der Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke ...* von 1756 erkannte, das Missverständnis, dass die „edle Einfalt und stille Größe“ mit der „*Natur in Ruhe*“ gleichgesetzt werde. Demgegenüber behauptete Winckelmann, dass sich in den großen Werken der Griechen – trotz der anscheinenden Ruhe – „Geist“ und „Bewegung“ zeigten. Winckelmann fügte aber hinzu, dass „diese Lehre [...] allezeit viel Einschränkung nötig“ habe: „niemals so viel Geist, dass ein *ewiger Vater einem rächenden Mars* [...] ähnlich werde“ (I, 149). Mit anderen Worten, das Ideal der griechischen Kunst setze zwar die heftige Leidenschaft voraus, jedoch müsse es die „Ruhe“ bewahren, was nur durch die „Größe der Seele“ möglich sei (I, 31). Aus der Bemerkung in den *Gedanken von der Nachahmung der griechischen Werke*: „Das Heftige, das Flüchtige geht in allen menschlichen Handlungen voran; das Gesetzte, das Gründliche folgt zuletzt“ (I, 34) stammt im Übrigen seine spätere Einsicht in die geschichtliche Wandlung des Stils in der *Geschichte der Kunst des Altertums*.

Somit ist deutlich geworden, wie sich die Naturauffassung Schellings zur Kunsttheorie Winckelmanns verhält. Schelling behauptet, der Fehler des Naturkonzepts Winckelmanns liege – wie im 1. Abschnitt gesehen – darin, dass er das „lebendige Mittelglied“ zwischen Seele und Körper nicht bestimmen konnte, was die *negative* Auffassung der Form verursachte. Demgegenüber stellt Schelling – wie im 2. Abschnitt behandelt – aufgrund seiner *positiven* Naturauffassung eine neue Idee der Kunst, die nach Schelling sowohl von der Winckelmann vorangehenden Lehre der „Nachahmung der Natur“ als auch von Winckelmanns Theorie der „Nachahmung der Alten“ grundsätzlich verschieden ist. Jedoch – wie im 3. Abschnitt klargestellt – ist sein *positiver* Naturbegriff, der analog für die Kunst gilt, wesentlich mit

11) Mit der „bekannte[n] Vorschrift der Theorie“ meint Schelling Lessings *Laokoon* von 1766. Siehe Gotthold Ephraim Lessing, *Sämtliche Werke*, hrsg von Karl Lachmann und Franz Muncker, Stuttgart/Leipzig/Berlin 1886-1925. ND: Berlin, New York 1979. Bd. 9, S. 10-18.

12) Siehe dazu Peter L. Oesterreich, „Die Gewalt der Schönheit“. Schellings konnaturale Ästhetik in seiner Rede *Ueber das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, in: Baumgartner, Hans Michael und Wilhelm G. Jacobs (Hg.), *Schellings Weg zur Freiheitsschrift. Legende und Wirklichkeit*. Akten der Fachtagung der Internationalen Schelling-Gesellschaft 1992, Stuttgart – Bad Cannstatt 1996, S. 95-109.

Winckelmanns geschichtlicher Betrachtung der Kunst verwandt. Daraus lässt sich schließen, dass trotz Schellings Kritik die Kunsttheorie Winckelmanns auf das „lebendige Mittelglied“ zwischen Seele und Körper deutet und dass sie Schellings philosophischer Betrachtung über das Verhältnis der Kunst zur Natur zugrunde liegt.

4. Nachwirkung der kunstgeschichtlichen Auffassung Winckelmanns

Zum Schluss soll darauf hingewiesen werden, dass der Einfluss der kunstgeschichtlichen Konzeption Winckelmanns auch in Schellings späterer Philosophie zu erkennen ist.

Die Erkenntnisse der *Münchener Rede* von 1807 spiegeln sich in der *Freiheitsschrift* von 1809 wider,¹³⁾ die den Unterschied zwischen „Gott absolut betrachtet, d. h. sofern er existiert“ und dem „Grund seiner Existenz, der insofern ihm als Existierendem vorangeht“, einführt (VII, 358):

Nach der ewigen Tat der Selbstoffenbarung ist nämlich in der Welt, wie wir sie jetzt erblicken, alles Regel, Ordnung und Form; aber immer liegt noch im Grunde das Regellose [...]. Dieses ist an den Dingen die unergreifliche Basis der Realität, der nie aufgehende Rest, das, was sich mit der größten Anstrengung nicht in Verstand auflösen lässt, sondern ewig im Grunde bleibt. (VII, 359f.)

Der Einsicht in die „unergreifliche Basis der Realität“ in der *Freiheitsschrift* entspricht die unter dem Einfluss Winckelmanns entstandene These der *Münchener Rede*, dass das „Charakteristische“ die „Schönheit in ihrer Wurzel“ sei und die „noch immer wirksame Grundlage des Schönen“ bleibe, wie hoch der zweite Stil in seine „erhabene Schönheit“ steigen mag (307).¹⁴⁾

In der späteren Philosophie Schellings wird der Kunst zwar nicht mehr eine zentrale Rolle für die Philosophie erteilt, wie es im *System des transzendentalen Idealismus* (1800) und in der *Philosophie der Kunst* (1802-03) der Fall war. Jedoch wirkt seine durch Winckelmann geprägte Kunstauffassung – wenn auch verwandelt – noch in seiner späteren Philosophie, die nicht mehr unmittelbar die Kunst behandelt.*)

13) Zur Vorgeschichte der *Freiheitsschrift* siehe Lothar Knatz, Schellings *Freiheitsschrift* und ihre Quellen, in: Baumgartner, Hans Michael und Wilhelm G. Jacobs (Hg.), *Philosophie der Subjektivität? Zur Bestimmung des neuzeitlichen Philosophierens*. Akten des 1. Kongresses der Internationalen Schelling-Gesellschaft 1989, 2 Bde., Stuttgart – Bad Cannstatt 1993, Bd. 2, S. 469-479.

14) Die Verwandtschaft zwischen der *Münchener Rede* und der *Freiheitsschrift* lässt sich ferner im Begriff der Ahnung ersehen (VII, 313f., 359).

*) Danken möchte ich der Alexander von Humboldt-Stiftung, die meinen Forschungsaufenthalt in Deutschland 1999/2000 ermöglicht hat.