

Philosophische Bibliothek

F. D. E. Schleiermacher

Ästhetik (1832/33)

Über den Begriff der Kunst
(1831–33)

Meiner



FRIEDRICH DANIEL ERNST SCHLEIERMACHER

Ästhetik
(1832/33)

Über den Begriff der Kunst
(1831–33)

Mit einer Einleitung, Bibliographie und Registern

herausgegeben von

HOLDEN KELM

FELIX MEINER VERLAG
HAMBURG

Bibliographische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://portal.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7873-3137-6

ISBN eBook: 978-3-7873-3138-3

Gedruckt mit Unterstützung der
Gerda Henkel Stiftung, Düsseldorf.

Gefördert durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

www.meiner.de

© Felix Meiner Verlag Hamburg 2018. Alle Rechte vorbehalten. Dies gilt auch für Vervielfältigungen, Übertragungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen, soweit es nicht §§ 53 und 54 UrhG ausdrücklich gestatten. Satz: Tanovski Publ. Serv., Leipzig. Druck: Strauss, Mörlenbach. Bindung: Litges & Dopf, Heppenheim. Werkdruckpapier: alterungsbeständig nach ANSI-Norm resp. DIN-ISO 9706, hergestellt aus 100% chlorfrei gebleichtem Zellstoff. Printed in Germany.

INHALT

Einleitung, <i>Von Holden Kelm</i>	VII
I. <i>Entstehung, Systematik und Rezeption von Schleiermachers Ästhetik</i>	VII
1. Zur Entstehung der Ästhetik	VII
2. Systematik und Kontext der Ästhetik	XXIII
Zur Ästhetik 1819	XXIII
Zur Ästhetik 1832/33	XXV
Klassische deutsche Philosophie	XXVII
Kunst und Natur	XXXII
Kunst, Ethik und Religion	XXXVII
Zur Theorie der einzelnen Künste	XLIII
Antike-Rezeption, Weimarer Klassik und Frühromantik	LII
3. Editions- und Rezeptionsgeschichte	LX
II. <i>Zur vorliegenden Ausgabe</i>	LXVI
1. Die Vorlesung 1832/33 in der Nachschrift von Alexander Schweizer	LXVI
2. Die Akademieabhandlungen 1831–33	LXVIII
3. Editorische Anmerkung	LXIX
Auswahlbibliographie	LXXII
1. Werke und Briefe Schleiermachers	LXXII
2. Ausgaben der Ästhetik und der Akademiereden über den Begriff der Kunst Schleiermachers	LXXII
3. Forschungsliteratur	LXXIII
Kürzel und Siglen	LXXVI

F. D. E. Schleiermacher

ÄSTHETIK (1832/33)

Nachschrift von Alexander Schweizer

<i>Geschichtliche Einleitung</i>	3
<i>1. Teil. Allgemeiner spekulativer</i>	32
<i>2. Theorie der einzelnen Künste</i>	185
I. Von den ihrer Natur nach ursprünglich begleitenden Künsten, i. e. Mimik und Musik	185
1. Von der Mimik	187
Einzelne Zweige der Mimik	199
a. Orchestik	199
b. Die eigentliche Mimik	211
c. Pantomime	228
Allgemeine Betrachtungen über die Mimik	229
2. Die Musik	238
II. Die bildenden Künste	280
1. Die Architectur	284
2. Die schöne Gartenkunst	311
3. Malerei	320
Umfang der Malerei	331
4. Die Sculptur	368
III. Die Poesie	403

ÜBER DEN BEGRIFF DER KUNST (1831-33)

Umfang des Begriffs der Kunst	449
1.	449
2.	466
3.	484
Anmerkungen des Herausgebers	489
Namenregister	560

EINLEITUNG

I. *Entstehung, Systematik und Rezeption von Schleiermachers Ästhetik*

1. Zur Entstehung der Ästhetik

Über die Vorlesungspraxis von Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768–1834) berichtet Karl Gutzkow, der ein gelegentlicher Hörer seiner Vorlesungen in Berlin war, in seinen Lebenserinnerungen: »Schleiermacher war berühmt als Redner. Er trat schnell in sein gewöhnlich von achtzig bis neunzig Zuhörern besetztes Auditorium, erklimmte seinen Katheder, stützte sein Haupt in die linke Hand und sprach ohne Buch, ohne Heft, frei vor sich, ohne zu stocken. [...] Mir ist es geradezu ein Wunder, wie es so treue Seelen hat geben können [...], die Schleiermachers Vorlesungen vollständig haben nachschreiben und herausgeben können. Eine volle Strömung Wassers, die aus einem Brunnen fließt, vermag ich aufzufangen, aber eine aufspritzende Fontäne, die sich wieder niederlässt in Millionen Tropfen, wer sollte die aufzufangen nicht verzweifeln –! Die Methode Schleiermachers war eine dialektische. Er hielt gleichsam mit sich selbst platonische Dialoge.«¹ Diese Aussage zeugt in anschaulicher Weise von Schleiermachers Vorlesungspraxis, die er sich in seiner Zeit als Universitätsdozent an der Berliner Universität angeeignet hatte. Er sprach allerdings nicht immer gänzlich frei, sondern benutzte meistens einige Notizen, von denen ausgehend er seinen mündlichen Vortrag gestaltete. Auch lässt die Aussage Gutzkows die Mühe erahnen, die die Anfertigung einer wortgetreuen und vollständigen Mit- bzw. Nachschrift einer Vorlesung Schleiermachers

¹ Karl Gutzkow, *Unter dem schwarzen Bären. Erlebtes 1811–1848*, Berlin 1971, S. 240 f.

erfordert haben mag. Angesichts der Überlieferungssituation kommt diesen Nachschriften oftmals nicht nur der Stellenwert eines historischen Dokuments zu, sondern auch der einer Ergänzung, Klärung oder Ausführung des von Schleiermacher eigenhändig Verfassten.

Schleiermacher hielt in den Jahren 1819, 1825 und 1832/33 an der Berliner Universität Vorlesungen über die Ästhetik. Zudem verfasste er drei Abhandlungen »Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben« (1831–33), die zum Vortrag an der Preußischen Akademie der Wissenschaften bestimmt waren.² Die Ästhetik ist damit, nach der Psychologie (1818) und der Pädagogik (1813), die letzte philosophische Disziplin, für die Schleiermacher einen eigenen Vorlesungszyklus ausgearbeitet hat. Dabei setzte er sich bereits in seinen Jugendjahren mit ästhetischen Problemen auseinander, war Mitinitiator der Berliner Frühromantik, formulierte in den Reden *Über die Religion* (1799) ein Konzept der Kunstreligion, das bis in die Gegenwart diskutiert wird, und entwickelte in seinen Ästhetik-Vorlesungen einen produktionsästhetischen Ansatz, der in der Konstellation der klassischen deutschen Philosophie eine eigenständige Position darstellt.

Im Rahmen seiner Ästhetik-Vorlesungen reflektiert Schleiermacher weniger auf avantgardistische Strömungen der Kunst, vielmehr bringt er seine tiefgehenden Kenntnisse der antiken, der christlichen und der europäischen Kunst des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts zur Geltung. Seine Ästhetik teilt die historisierende Tendenz zeitgenössischer Kunstphilosophien, wie der von Hegel, in der das Kunstwerk und die künstlerische Praxis in geschichtlicher Entwicklung gedacht werden. Schleiermachers Kunstkennerschaft wurde nicht zuletzt befördert durch eigene künstlerische Avancen und Interessen: Gelegentlich verfasste er Gedichte, sang regelmäßig im Chor der Sing-Akademie zu Berlin

² Vgl. F. D. E. Schleiermacher, »Über den Umfang des Begriffs der Kunst«, in: Friedrich Schleiermacher, *Schriften*, hg. v. Andreas Arndt, Frankfurt am Main, 1996, S. 803–845.

und nahm das kulturelle Leben seiner Wahlheimatstadt, zu dem er als Dozent der Theologie und Philosophie sowie als evangelischer Prediger zunehmend selbst gehörte, mit großem Interesse wahr.³ Aus seinen Ästhetik-Vorlesungen von 1832/33 geht etwa hervor, dass er die Kunstausstellung der Preußischen Akademie der Künste des Jahres 1832 besichtigt hat und die Errichtung des von Karl Friedrich Schinkel entworfenen klassizistischen Alten Museums ebenso verfolgte wie die Aufstellung der gusseisernen Skulpturen auf dessen Dach: die pferdebändigenden Dioskuren, die Christian Friedrich Tieck nach Plänen Schinkels angefertigt hatte.⁴ Sein tiefgehendes Interesse für Literatur und Poesie ist darüber hinaus für seine gesamte intellektuelle Laufbahn bezeugt, nicht zuletzt in seinen Tageskalendern.⁵

Das Bestechende und in der Forschung noch nicht genügend Reflektierte der Ästhetik Schleiermachers liegt jedoch weniger in ihrer kunsthistorischen Dimension als in ihrem Fokus auf die genuine Tätigkeit des künstlerischen Subjekts im Ausgang von der begeisterten Stimmung und deren organischer Darstellung. Die Kunsttätigkeit wird in ihrer psychologischen Dynamik aufgrund ihrer epistemologischen Bedeutung und ihrer ethischen Wirklichkeit untersucht.⁶ Indem Schleiermacher das Kunstwerk als ein »Organischwerden der Stimmung« (Ästhetik 1819), als

³ Vgl. Kurt Nowak, *Schleiermacher. Leben, Werk und Wirkung*, Göttingen 2002, S. 80. Hermann Patsch, *Alle Menschen sind Künstler: Friedrich Schleiermachers poetische Versuche*, Berlin / New York, 1986.

⁴ Vgl. in dieser Ausgabe S. 398.

⁵ Vgl. Wolfgang Virmond, »Schleiermachers Lektüre nach Auskunft seiner Tagebücher«, in: Günter Meckenstock (Hg.), *Schleiermacher und die wissenschaftliche Kultur des Christentums*, Berlin / New York 1991, S. 71–99. Vgl. die digitale Edition der Tageskalender auf der Webseite des Akademien-Vorhabens »Schleiermacher in Berlin 1808–1834. Briefwechsel, Tageskalender, Vorlesungen« (<http://schleiermacher-in-berlin.bbaw.de>, zuletzt aufgerufen am 31. 03. 17).

⁶ Zu den insgesamt wenigen Forschungsarbeiten zu Schleiermachers Ästhetik, die auch diese drei Perspektiven herausarbeiten, gehören: Thomas Lehnerer, *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, Stuttgart 1987. Gunter Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, Göttingen 1981. Ru-

»freie Produktivität« des (unmittelbaren) Selbstbewusstseins (Ästhetik 1832/33) und schließlich als »Selbstmanifestation« des Künstlers (Akademieabhandlung 1833) darlegt, wird die durchgehende produktionsästhetische Dimension seiner Konzeption bereits sichtbar, womit sie sich sowohl von formalästhetischen als auch von gehaltsästhetischen Ansätzen absetzt.⁷ Die ethische Relevanz der Kunst wird von Schleiermacher in Rücksicht auf die Gefühlsbildung des Einzelnen bei der Kunstrezeption und in Bezug auf die kulturelle und geschichtliche Wirklichkeit der Kunstproduktion zur Geltung gebracht.

Auch in Hinsicht auf Schleiermachers philosophische und theologische Systematik ist seine Ästhetik von besonderem Interesse, insofern das Gefühl in seiner philosophischen Ethik nicht nur als unübertragbar gilt, sondern auch als eigentliche Sphäre der Religion, die das Verhältnis des Einzelnen zum Absoluten beinhaltet, das in seinem theologischen Hauptwerk, *Der christliche Glaube* (1821–22), zu der Formel einer »schlechthinnigen Abhängigkeit« verdichtet wird.⁸ Wenn das Gefühl und mit ihm die Religiosität der wesentliche Bestandteil einer Stimmung ist, deren organischer Ausdruck das Kunstwerk ist, dann ist die Religiosität auch das grundlegende Element der künstlerischen Praxis als freier Produktivität. Demnach manifestiert sich mit der Stimmung bzw. dem Selbst des Künstlers im Kunstwerk auch etwas

dolf Odebrecht, *Schleiermachers System der Ästhetik. Grundlegung und problemgeschichtliche Sendung*, Berlin 1932.

⁷ Vgl. exemplarisch in der Ästhetik 1819 (ÄOd, S. 54): »[D]aß die Kunst nicht allein auf die Stimmung zurückgeht, sondern auf die von der Stimmung ausgehende freie Production.«

⁸ Vgl. KGA, Abt. I, Bd. 7/1, S. 31–38. F. D. E. Schleiermacher, *Ethik (1812/13)*, hg. v. Hans-Joachim Birkner, Hamburg 1990, S. 75 (§ 230): »Wie das eigenthümliche Erkennen nur werdende Religion ist, so kann auch die Darstellung nur die innerliche gegebene Gradation des Vernunftgehalts bezeichnen.« Vgl. Karl Barth, »Bewußtsein schlechthinniger Abhängigkeit. Anmerkungen zu Konrad Cramers Schleiermacher-Interpretation«, in: *Subjekt und Metaphysik*, hg. v. Jürgen Stolzenberg, Göttingen 2001, S. 41–59.

Allgemeines auf symbolische Weise, das von anderen rezipiert, verstanden und Auslöser einer erneuten künstlerischen Aktivität werden kann.⁹

Bereits für seine Zeit im Pädagogium Niesky und im Seminarium von Barby (1783–1787) ist Schleiermachers literarisches Interesse bezeugt: Er versuchte sich bereits in seiner Jugend nicht nur an antiken Klassikern wie Homer, Hesiod oder Pindar, sondern auch an der Gegenwartsliteratur, wie etwa Goethes »Werther« oder einigen Gedichten von Wieland.¹⁰ Schleiermachers philosophische Schriftstellerei beginnt mit einer Auseinandersetzung mit der praktischen Philosophie von Kant und Aristoteles sowie mit Texten von Platon und Spinoza (in der Überlieferung durch Jacobi).¹¹ Sein erster philosophischer Lehrer und Förderer an der Universität Halle, an der Schleiermacher von 1787 bis 1788 ein Studium der Theologie aufnahm, war Johann August Eberhard (1739–1809).¹² Eberhard wirkte in der Tradition der Schulphilosophie von Leibniz und Christian Wolff und versuchte diese mit der empirischen Psychologie der Aufklärung etwa eines Johann Georg Sulzer in Einklang zu bringen, während er die Verbreitung der kantischen Philosophie kritisierte. Er betreute die Neuauflage von Alexander Gottlieb Baumgartens *Metaphysik* (1783), verfasste eine *Theorie der schönen Wissenschaften* (1786) sowie ein *Handbuch der Aesthetik* (1803–1805).¹³ Bezeugt ist, dass Schleier-

⁹ Vgl. Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, S. 65 (vgl. Fn. 6).

¹⁰ Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 24–28 (vgl. Fn. 3).

¹¹ Zur Bedeutung von Kant für den frühen Schleiermacher vgl. Peter Grove, »Schleiermacher und Rehberg«, in: *Zeitschrift für Neuere Theologengeschichte*, Bd. 5, Heft 1, Januar 1998, hg. v. R. E. Crouter, F. W. Graf, G. Meckenstock, S. 1–28, 1–10.

¹² Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 35–37 (vgl. Fn. 3).

¹³ Vgl. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Metaphysik*, hg. v. Johann August Eberhard und Georg Meier, 9. Auflage, Halle 1783. Johann August Eberhard, *Theorie der schönen Wissenschaften. Zum Gebrauche seiner Vorlesungen*, 2. Auflage, Halle 1786. *Handbuch der Aesthetik, für gebildete Leser aus allen Ständen*. In Briefen, hg. v. Johann August Eberhard, Halle 1807–1820.

macher bei Eberhard ein Kolleg über »Metaphysik« und über die Geschichte der Philosophie besuchte, ferner eine alphilologische Vorlesung bei Friedrich August Wolf.¹⁴ Anzunehmen ist daher, dass Schleiermacher bereits während seines theologischen Studiums Kenntnisse der Ästhetik bzw. Theorie der schönen Künste des 18. Jahrhunderts, namentlich der von Baumgarten und Sulzer, erlangt hatte. Seine Beschäftigung mit der Ästhetik findet ihren ersten Ausdruck im Aufsatz »Über das Naive« (1789), in dem Schleiermacher kritisch auf Moses Mendelssohns Schrift »Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften« (1758/1771) eingeht und mit dem Naiven und Erhabenen zwei ästhetische Kategorien diskutiert, noch bevor sich Schiller und Kant eingehend mit ihnen beschäftigen werden.¹⁵ Kurze Zeit darauf verfasst Schleiermacher den Text »Ueber den Styl« (1790/91), in dem er einleitend eine Einteilung der schönen Künste in die drei Abteilungen Mimik und Musik (I), Malerei und Skulptur (II) und Poesie (III) vornimmt, aus der er später die Gliederung in begleitende, bildende und redende Künste (Poesie) ableitet, die er bis in sein letztes Ästhetik-Kolleg von 1832/33 beibehalten wird.¹⁶

Nachdem Schleiermacher über einige Zwischenstationen im Jahr 1796 nach Berlin zog, um eine Tätigkeit als Prediger an der Berliner Charité aufzunehmen, dauerte es nicht lange, bis er in einige literarische Zirkel und Salons der Stadt eingeführt wurde. Dafür sorgte zunächst sein Jugendfreund Carl Gustav von Brinckmann, aber auch Alexander zu Dohna, mit dem Schleiermacher seit seiner Zeit in Schlobitten bekannt war. Eine lang anhaltende Freundschaft entsteht infolgedessen mit Henriette von Herz (1764–1847), der Ehefrau des Kantianers Markus Herz, in deren

¹⁴ Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 35 (vgl. Fn. 3).

¹⁵ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, »Über das Naive«, in: KGA, Abt. I, Bd. 1, *Jugendschriften*, 1787–1796, hg. v. Günter Meckenstock, Berlin / New York 1984, S. 177–187.

¹⁶ Zur zweiten Abteilung (bildende Künste) treten später hinzu die Architektur (Ästhetik-Kolleg 1819) und die schöne Gartenkunst (Ästhetik-Kolleg 1832/33). Vgl. Schleiermacher, »Ueber den Styl«, in: KGA, Abt. I, Bd. 1, S. 365–390, 365.

abendlichen Salons Schleiermacher nunmehr häufig zu Gast ist und Persönlichkeiten des kulturellen Lebens wie die Humboldt-Brüder, Heinrich von Kleist, Ludwig Tieck oder Dorothea und Henriette Mendelssohn treffen konnte.¹⁷ Nachdem Friedrich Schlegel (1772–1829) im Jahr 1797 aus Jena nach Berlin zog, begegnete Schleiermacher ihm erstmals in der »Mittwochsgesellschaft« des Intellektuellen Ignaz Aurelius Feßler – zwischen ihnen entsteht in kürzester Zeit eine äußerst konstruktive Freundschaft (sie leben von 1797 bis 1799 in Wohngemeinschaft), die erst nach Schlegels Konversion zum Katholizismus 1808 allmählich nachlässt. Die Entwicklung ihres philosophischen und ästhetischen Denkens verläuft fortan aufgrund eines ständigen wechselseitigen und »symphilosophischen« Austauschs, wovon etwa Schleiermachers Fragmente und Rezensionen für das *Athenaeum* zeugen.¹⁸

In der Forschung ist es weitgehend unbestritten, dass die Ästhetik der Frühromantik wegbereitend war für das, was in den systematisch angelegten Philosophien der Kunst um 1800 ausgeführt wurde: zunächst von August Wilhelm Schlegel in seiner Jenaer Vorlesung über die philosophische Kunstlehre (1798/99), dann in seinen Berliner Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst (1801–1804) sowie von Schelling in seiner Jenaer und Würzburger Vorlesung über die Philosophie der Kunst (1802/3

¹⁷ Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 81–83 (vgl. Fn. 3).

¹⁸ Vgl. Andreas Arndt, »Eine literarische Ehe. Schleiermachers Wohngemeinschaft mit Friedrich Schlegel«, in: ders., *Schleiermacher als Philosoph*, Berlin / New York 2013, S. 31–41. Die von August Wilhelm und Friedrich Schlegel zwischen 1798 und 1800 in Berlin herausgegebene Zeitschrift *Athenaeum* war ein zentrales Organ der Frühromantik. Im 2. Stück des 1. Bandes von 1798 finden sich Fragmente von verschiedenen Autoren: Friedrich Schlegel, August Wilhelm Schlegel, Friedrich von Hardenberg (Novalis) und Schleiermacher, ohne dass die Autorschaft kenntlich gemacht wurde, was dem Ideal des Symphilosophierens entsprach. Die Autorschaft der verschiedenen Fragmente konnte aufgrund der überlieferten Handschriften oder durch eindeutige Belege in Briefwechseln größtenteils rekonstruiert werden. Die nachweislich von Schleiermacher stammenden (wohl 31) Fragmente sind abgedruckt in: KGA, Abt. I, Bd. 1, hg. v. Günter Meckenstock, Berlin / New York 1984, S. 141–156.

bzw. 1804/05).¹⁹ Auch für Schleiermachers Ästhetik sind einige Gedanken der frühromantischen Ära von grundlegender Bedeutung. Eine Formulierung etwa, wie die im Lyceums-Fragment 63 von Friedrich Schlegel: »Nicht die Kunst und die Werke machen den Künstler, sondern der Sinn und die Begeisterung und der Trieb«, hätte – wohl ohne dass es sofort aufgefallen wäre – auch in Schleiermachers Ästhetik von 1819 vorkommen können, auch wenn seine frühromantischen Ideale darin teilweise aufgegeben, jedenfalls weitaus differenzierter und im sachlichen Duktus der wissenschaftlichen Prosa zur Geltung gebracht werden.²⁰

Im Jahr 1799 kam es zur Veröffentlichung seiner ersten Monographie: *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern* (1799).²¹ Aus dieser erwächst der bis in die Gegenwart geführte Diskurs über »Kunstreligion«, ein Neologismus Schleiermachers, den er allerdings nur in der Erstauflage verwendet hat.²² Dabei werden Kunst und Religion in einer Weise enggeführt, dass

¹⁹ Vgl. A. W. Schlegel, *Vorlesungen über Ästhetik I* (1798–1803), mit einem Kommentar und Nachwort herausgegeben von Ernst Behler, in: KAV, Bd. 1, Paderborn, München u. a. 1989. F. W. J. Schelling, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, in: ders., *Sämtliche Werke*, Abt. I, Bd. 5, Stuttgart und Augsburg 1859. Über die Bedeutung der Vorlesungen A. W. Schlegels für Schellings Vorlesungen vgl. Ernst Behler, »Schellings Ästhetik in der Überlieferung von Henry Crabb Robinson«, in: »Philosophisches Jahrbuch«, Nr. 63, 1976, S. 133–176, 137. Zum Verhältnis der Vorlesungen A. W. Schlegels zu seinen früheren Arbeiten im Zusammenhang mit F. Schlegel wie etwa dem »Athenaeum« sowie zu Schleiermachers Besuch von A. W. Schlegels Berliner Vorlesung über Theorie und Geschichte der bildenden Künste 1827 vgl. Stefan Knödler, »August Wilhelm Schlegels Vorlesungen. Analoge und digitale Edition«, in: *Literaturkritik*, Nr. 9, September 2014 (<http://literaturkritik.de/id/19679>), zuletzt aufgerufen am 07. 04. 2017).

²⁰ Vgl. KFSa, Abt. I, Bd. 1, S. 154.

²¹ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern*, Berlin 1799. KGA, Abt. I, Bd. 2, S. 185–326.

²² Vgl. Schleiermacher, *Über die Religion*, S. 168. KGA, Abt. I, Bd. 2, S. 262 (vgl. Fn. 21). Vgl. zum Begriff der Kunstreligion: Albert Meier, Alessandro Costazza, Gérard Laudin (Hg.), *Kunstreligion*, Bd. 1, *Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Berlin 2011, dies., *Kunstreligion*, Bd. 2, *Die*

es schwierig wird, ihren Unterschied zu fixieren; sie seien wie zwei verwandte Seelen, »Quellen der Anschauung des Unendlichen«. ²³ Allerdings wird deutlich, dass die gestaltbildende Kraft der Kunst nur eine Art und Weise der Vervollkommnung der im Gefühl wurzelnden Religiosität, nicht aber ihren vollgültigen Ersatz darstellen kann. Die im Duktus einer zeitkritischen Diagnose der christlich-religiösen Praxis und Ausbildung formulierte Hoffnung auf eine künftige Verschmelzung von Religion und Kunst erhebt sich aus dem Diskurs der Frühromantik und wird von Schleiermacher in seinen Hallenser Ethik-Vorlesungen nicht in derselben Weise fortgeführt, wenngleich Kunst und Religion darin wiederum in ein spannungsreiches Nahverhältnis gebracht werden. Auch in Schleiermachers dialogischer Reflexion *Die Weihnachtsfeier* (1806) finden sich Besprechungen zu ästhetisch-religiösen Sujets, etwa zur »Weihnachtskantilene« von Matthias Claudius in der Vertonung durch Johann Friedrich Reichardt von 1784, zu August Wilhelm Schlegels Gedicht »Der Bund der Kirche mit den Künsten« (1800) oder auch zu Novalis' geistlichem Lied »Wo bleibst du Trost der ganzen Welt« (1802). ²⁴

Nach seiner Versetzung von Berlin in das hinterpommersche Stolp an der Ostseeküste im Jahr 1802 begann Schleiermacher neben seinen geistlichen Verpflichtungen als Pfarrer mit der Platon-Übersetzung, in der er sich auch mit den verstreuten Aussagen Platons über das Schöne und die Kunst auseinandersetzt, so etwa in den »Einleitungen« zu seinen Übersetzungen der Dialoge *Phaidros*, *Politeia* oder *Symposion*. ²⁵ Im Jahr 1804 kam es zum erseh-

Radikalisierung des Konzepts nach 1850, Berlin 2012, dies., *Kunstreligion*, Bd. 3, *Diversifizierung des Konzepts um 2000*, Berlin 2014. Ernst Müller, *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin 2004.

²³ Vgl. Schleiermacher, *Über die Religion*, S. 170. KGA, Abt. I, Bd. 2, S. 263 (vgl. Fn. 21).

²⁴ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Die Weihnachtsfeier. Ein Gespräch*, Halle 1806. KGA, Abt. I, Bd. 5, S. 41–100, 49 f., 59, 78 f.

²⁵ Vgl. etwa Schleiermachers Deutung von Platons Theorie der Rede-kunst in seiner »Einleitung« zum »Phaidros«, in: KGA, Abt. IV, Bd. 3,

ten Ortswechsel mit einem Ruf auf eine (zunächst) außerordentliche Professor für Theologie und Philosophie an der Universität Halle, mit der auch eine Stelle als Universitätsprediger verbunden war; Schleiermacher begann seine Lehrtätigkeit umgehend.²⁶ In seinen Hallenser Ethik-Vorlesungen von 1805/06 entwickelt er dann die in den *Reden* zeitkritisch ausgesprochene Hoffnung, Religion und Kunst mögen sich vervollkommnend vereinigen, im Rahmen der ethischen Funktionen des individuellen Symbolisierens bzw. Erkennens in systematischer Weise weiter. Dabei wird Religion nicht mehr als »Anschauung des Universums« angesprochen, sondern als »Gefühl« oder als die »eigentliche Sphäre des Gefühls im sittlichen Sein«, wobei der Kunst die Aufgabe der Darstellung dieses an sich unübertragbaren Gefühls zukommt.²⁷ Dieses Darstellen kann daher nur in symbolischer Weise erfolgen und wird als ein unmittelbarer Ausdruck des Gefühls bestimmt, der zwar in der sozialen Gemeinschaft gebildet und kultiviert wird, jedoch keinen bewussten Akt der Besinnung voraussetzt. Schleiermachers Aussage aus der Ethik »[J]eder Mensch ist ein Künstler« bezieht sich auf diese allgemeine Bedeutung der Kunst, auf die organischen (mimischen, gestischen und stimmlichen) Potenziale des künstlerischen Gefühlsausdrucks und dessen kulturspezifische Prägungen und Deutungsmuster, während laut der Ästhetik jeder Mensch nur insofern ein Künstler ist, als er aus dem erregten Gefühlszustand in eine begeisterte Stimmung übergeht und aus dieser heraus den Akt der Besinnung bewusst ausübt.²⁸ Damit ist die künstlerische Praxis der ethischen Sphäre nicht etwa enthoben,

S. 66–68. Zu Schleiermacher und Platon allgemein vgl. Andreas Arndt, »Schleiermacher und Platon«, in: ders., *Schleiermacher als Philosoph*, Berlin 2013, S. 263–274.

²⁶ Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 147–150 (vgl. Fn. 3).

²⁷ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Brouillon zur Ethik 1805/06*, hg. v. Hans-Joachim Birkner, auf Grundlage der Werke-Ausgabe v. Otto Braun, Hamburg 1981, S. 99 f.

²⁸ Vollständig lautet die Sentenz im *Brouillon*: »Trennt man nun beide Seiten, so besteht die Ethisierung der Darstellung darin, daß jede Darstellung ein reines Produkt des Gefühls sei: alle Künstler sollen Genien

denn wenn gelten soll, dass die »wahre Ausübung der Kunst [...] religiös« ist, dann ist jedem Kunstwerk eine Reflexion des Künstlers über seine Stellung in und zu der Allgemeinheit implizit, d. i. der vernünftige Gehalt seiner Darstellung.²⁹ Mit dieser ethischen Fundierung der Kunst als Handlung bzw. Tätigkeit des Individuums, die vorwiegend eine symbolisierende und damit erkennende Funktion erfüllt und zugleich in Bezug auf die organischen Fähigkeiten der Darstellung steht, wird die anthropologische Dimension der Ästhetik Schleiermachers sichtbar: Der Mensch, zugleich als geistiges und sinnliches Wesen gefasst, ist der Zentralisations- und Ausgangspunkt der künstlerischen Produktion.

Nachdem die napoleonischen Truppen die Schlacht von Auerstedt gewonnen hatten und weiter ins preußische Kerngebiet – und so auch nach Halle – vorgedrungen waren, wurde es für Schleiermacher und seine Kollegen an der Hallenser Universität unmöglich, ihrer Tätigkeit weiter nachzugehen. Napoleons Dekret, die Hallenser Universität 1806 schließen zu lassen und die Stadt dem Königreich Westphalen zuzuschlagen, erwies sich für die Preußische Regierung später, nachdem der Frieden von Tilsit (1807) geschlossen war, als ein Grund dafür, eine neue Universität in Berlin eröffnen zu lassen, in deren Gründungsprozess Schleiermacher durch die Vermittlung Wilhelm von Humboldts involviert war. Schleiermacher zog bereits 1807 nach Berlin, hielt erste (private) philosophische und theologische Vorlesungen, wurde 1809 als reformierter Pfarrer der Dreifaltigkeitskirche eingeführt, und als die Berliner Universität 1810 offiziell eröffnet war, wurde er sogleich Professor und Dekan der theologischen Fakultät.³⁰

sein. Die Ethisierung des Gefühls aber, inwiefern es ein gemeinschaftliches werden soll, darin, daß jedes Gefühl in Darstellung übergehe: alle Menschen sind Künstler.« Vgl. Schleiermacher, *Brouillon zur Ethik 1805/06*, S. 184 (vgl. Fn. 27).

²⁹ Vgl. Schleiermacher, *Brouillon zur Ethik 1805/06*, S. 100 (vgl. Fn. 27). Vgl. Anne Käfer, ›Die wahre Ausübung der Kunst ist religiös: Schleiermachers Ästhetik im Kontext der zeitgenössischen Entwürfe Kants, Schillers und Friedrich Schlegels, Tübingen 2006.

³⁰ Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 215–221 (vgl. Fn. 3).

Aufgrund seiner 1810 bewilligten Aufnahme in die philosophische Klasse der Preußischen Akademie der Wissenschaften war es ihm zudem erlaubt, an der philosophischen Fakultät Vorlesungen zu halten.³¹ Er setzte seine Ethik-Vorlesungen fort, in denen die Wesensverwandtschaft von Kunst und Religion ein integraler Bestandteil bleibt, wenngleich ihr Verhältnis infolge der Entwicklung der Dialektik ab 1811 einen weiteren Differenzierungsgrund erhält.³²

In der Ethik 1812/13 wird die Kunst im Rahmen der Güterlehre als das Medium der Religion dargestellt: »Wenn demnach das Bilden der Fantasie in und mit seinem Heraustreten Kunst ist, und der Vernunftgehalt in dem eigenthümlichen Erkennen Religion, so verhält sich Kunst zur Religion wie Sprache zum Wissen.«³³ Religion sei aber nicht nur im engeren Sinn als individuelles Erkennen der wesentliche Inhalt der Kunst, der genauer in der Dialektik zu untersuchen sei, sondern auch im allgemeinen Sinn, indem sie »alles reale Gefühl« umfasst.³⁴ Dabei wird ein systematischer Zusammenhang zwischen Kunst, Religion und spekulativer Wissenschaft sichtbar, wonach die Religion als individuelles Erkennen in der *Dialektik*, die Religion als alles reale Gefühl und die Kunst (im weiteren Sinn) als dessen Darstellung in der *Ethik* und die Kunst (im engeren Sinn) als Medium der Religion bzw. der individuellen Erkenntnis in der *Ästhetik* verortet werden. Die systematische Bedeutung der Ästhetik als kritische Disziplin konkretisiert Schleiermacher im Rahmen der »vollkommenen ethischen Formen«: »Es ist die Sache der kritischen Disciplin, welche wir jetzt Aesthetik nennen, den Cyclus der Künste zu deduciren und das Wesen der verschiedenen Kunstfor-

³¹ Vgl. Andreas Arndt und Wolfgang Virmond, *Schleiermachers Briefwechsel* (Verzeichnis) nebst einer Liste seiner Vorlesungen, Berlin 1992, S. 295–299.

³² Vgl. KGA, Abt. II, Bd. 10/1 und 10/2, hg. v. Andreas Arndt, Berlin / New York 2002.

³³ Vgl. Schleiermacher, *Ethik* (1812/13), S. 74 f. (§ 228) (vgl. Fn. 8).

³⁴ Vgl. Schleiermacher, *Ethik* (1812/13), S. 75 (§ 229) (vgl. Fn. 8).

men darzustellen«. ³⁵ Damit wird deutlich, dass Schleiermacher seine Ästhetik als eine Disziplin verstanden wissen will, die aus den Grundsätzen der Ethik hervorgeht, diese gewissermaßen auf den konkreten Fall der Entstehung eines Kunstwerks anwendet und darüber hinaus dem philosophischen Anspruch genügt, die einzelnen Kunstzweige aus einem einheitlichen Wesen der Kunst abzuleiten. Die Ästhetik muss demnach eine spekulative Idee der Kunst formulieren, aus der heraus die einzelnen Kunstzweige, von der Mimik bis zur Poesie, enzyklopädisch hervorgehen, ohne dass die Untersuchung sich dabei im empirischen Detail verliert oder die ethische Fundierung der Kunstproduktion verkennt. ³⁶

Erste Spuren eines Plans von Schleiermacher, ein Kolleg über Ästhetik auszuarbeiten und durchzuführen, finden sich in einem Brief an Joachim Christian Gaß (1766–1831) zum Jahreswechsel 1816/17: »[A]ber leider fehlen mir noch ganze Disciplinen, an die ich nicht kommen kann, Einleitung ins Neue Testament, Psychologie, Aesthetik. Davon bin ich noch sehr weit entfernt.« ³⁷ Gut zwei Jahre später, zum Jahresende 1818, schreibt Schleiermacher seinem Jugendfreund Brinckmann bereits von einem Zeitraum: »Noch in den letzten Jahren habe ich eine Politik eine Dialektik eine Psychologie nach meiner eignen Weise vorgetragen, von denen ich hoffe wenn sie auf dem Papier ständen sollten sie sich Deines Beifalls erfreuen; und im nächsten Jahr denke ich an die Aesthetik zu gehn.« ³⁸ Kurze Zeit darauf ist der Plan gefasst für das Sommersemester 1819 das erste Ästhetik-Kolleg anzukündigen – Schleiermacher schreibt an seinen Kollegen, den Altphilologen August Bekker: »Bei uns ist nun Hegel angekommen, und man

³⁵ Vgl. Schleiermacher, *Ethik (1812/13)*, S. 126 (§ 232) (vgl. Fn. 8).

³⁶ Vgl. Gunter Scholtz, *Die Philosophie Schleiermachers*, Darmstadt 1984, S. 141.

³⁷ Vgl. Brief von F. Schleiermacher an Joachim Christian Gaß, vom 29. Dezember 1816 bis 2. Januar 1817, in: *Friedrich Schleiermacher's Briefwechsel mit [Joachim] Christian] Gaß*, Berlin 1852, S. 127–131, 128.

³⁸ Vgl. Brief von F. Schleiermacher an Carl Gustav von Brinckmann vom 31. Dezember 1818, in: *Aus Schleiermacher's Leben. In Briefen*, Bd. 4, hg. v. Wilhelm Dilthey, Berlin 1863, S. 240–243, 241.

muß sehn, wie er sich auf die Länge hält; Klagen über Unverständlichkeit werden freilich schon gehört, aber vielleicht giebt sich das. Mir ist es lieb, daß ich nun meine philosophischen Segel wenigstens einziehen kann, so bald ich will. Vor der Hand will ich nun noch im Sommer ein neues Kollegium lesen, nämlich Aesthetik; daneben soll meine Dogmatik fertig werden, und weiter will ich nichts thun.«³⁹ Die Entlastung, die Schleiermacher mit der Berufung von Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) an die Berliner Universität kommen sah, erhoffte er sich wohl deswegen, weil der philosophische Lehrbetrieb seit dem Tod Fichtes 1814 (dessen Lehrstuhl nicht umgehend neu besetzt wurde) in losen Händen lag. Neben Karl Wilhelm Ferdinand Solger (1780–1819) gab es keinen Philosophieprofessor, der philosophische Kollegien anbot, dafür sprangen gelegentlich Professoren der Archäologie oder der Altphilologie ein, wie etwa Ernst Heinrich Toelken oder August Böckh, die überwiegend zu ästhetischen Gegenständen der Antike lasen; derweil unterstützten Privatdozenten der Philosophie den Lehrbetrieb.⁴⁰ Mit der Berufung Hegels als Nachfolger von Fichte und seinem Lehrbeginn zum Wintersemester 1818 würde das Studium am philosophischen Institut wieder strukturierter verlaufen und planbar werden – das war offenbar die Hoffnung Schleiermachers. Dass aus dieser Hoffnung insofern nichts wurde, als diese Entlastung im Lehrbetrieb ihn nur mehr auf seine eigenen unfertigen Projekte aufmerksam machte, zeigt sich in einem Brief an seinen Schüler August Twisten vom 14. März 1819. Darin berichtet er von Schwierigkeiten bei der begonnenen Niederschrift seiner Dogmatik und zieht daraus den Schluss: »Nun freilich ist es schlimm, daß ich für den

³⁹ Vgl. Brief von F. Schleiermacher an August Immanuel Bekker, vom 9. Januar 1819 bis zum 16. Januar 1819, in: *Friedrich Schleiermacher: Briefwechsel mit August Boeckh und Immanuel Bekker. 1806–1820*, für die Litteraturarchiv-Gesellschaft in Berlin [hg. v. Heinrich Meisner], Berlin 1916, S. 97–103, 102.

⁴⁰ Vgl. *Die Vorlesungen der Berliner Universität 1810–1834*, nach dem deutschen und lateinischen Lektionskatalog sowie den Ministerialakten, hg. v. Wolfgang Virmond, Berlin 2011.

Sommer ein neues Collegium angekündigt habe, das ich schon lange im Schilde führe, aber wozu noch nichts vorbereitet ist, nämlich Aesthetik.«⁴¹

Am 19. April 1819 wird Schleiermacher mit der Durchführung seines ersten Ästhetik-Kollegs in fünf wöchentlichen Stunden beginnen.⁴² In einem Brief an Joachim Gaß vom Juni 1819 zeigt er sich zuversichtlich, obwohl ihm die Kollegien (neben Ästhetik liest er Hermeneutik) unverhältnismäßig viel Zeit kosten würden: »Meine Aesthetik gefällt mir bis jezt nicht übel.«⁴³ Der Beginn und die Durchführung des letzten von Schleiermacher ausgearbeiteten philosophischen Kollegs stehen also unter dem Zeichen andauernder und angestrenzter Arbeit an der Dogmatik (auch Publikationen der Dialektik und der Ethik waren zu diesem Zeitpunkt noch geplant), der Durchführung eines Hermeneutik-Kollegs, theologischer Vorlesungen sowie seiner kirchlichen Verpflichtungen. Dass es ihm dennoch gelang, eine eigenständige und schlüssige Konzeption der Ästhetik zu entwerfen, ist wohl unter anderem darauf zurückzuführen, dass er bereits über einen breiten Fundus an mehr oder weniger systematisch ausgeführten Gedanken zur Philosophie der Kunst verfügte, die er in verschiedenen Abhandlungen und Kollegien bereits erprobt hatte.

Im zweiten Ästhetik-Kolleg von 1825 wiederholt Schleiermacher die erste Vorlesung offenbar ohne größere Veränderungen an der Konzeption. Im Manuskript zur ersten Vorlesung, dem sog. Grundheft 1819, das er auch für die weiteren Kollegien verwendet

⁴¹ Vgl. Brief von F. Schleiermacher an August Detlev Christian Twesten vom 14. März 1819, in: *D. August Twesten nach Tagebüchern und Briefen*, hg. v. C. F. Georg Heinrici, Berlin 1889, S. 341–344, 342.

⁴² Vgl. *Friedrich Schleiermacher's Ästhetik*, im Auftrage der Preussischen Akademie der Wissenschaften und der Literatur-Archiv-Gesellschaft zu Berlin nach den bisher unveröffentlichten Urschriften, hg. v. Rudolf Odebrecht, Berlin 1931, S. 1. Vgl. das Manuskript im Schleiermacher-Nachlass der BBAW (SN 109, S. 1).

⁴³ Vgl. Brief von F. Schleiermacher an Joachim Christian Gaß vom 2. Juni 1819, in: *Friedrich Schleiermacher's Briefwechsel mit [Joachim] Chr[istian] Gaß*, Berlin 1852, S. 172–175, 174.

hat, finden sich dementsprechend nur wenige Marginalien oder Zusätze, die eindeutig in das Jahr 1825 datiert werden können. Erst für das Kolleg von 1832/33 findet sich eine ganze Reihe von Marginalien, die zusätzliche Gedanken, Schematisierungen und Erweiterungen der Konzeption enthalten.⁴⁴ Offenkundig verändert sich die Anordnung der bildenden Künste: Die 1819 im Rahmen der Architektur erwähnte schöne Gartenkunst wird 1832/33 als eine eigenständige Kunstform zwischen der Architektur und der Malerei behandelt; damit folgt die Skulptur nicht mehr der Architektur, sondern der Malerei. Diese Überarbeitungen hat Schleiermacher offenbar nach der Arbeit an den beiden Akademiereden »Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf eine Theorie derselben« (1831/32) vorgenommen; allein die dritte, unvollendete Abhandlung ist nach der Vorlesung, am Ende des Jahres 1833, entstanden. Sein letztes Ästhetik-Kolleg und seine Abhandlungen über den Begriff der Kunst sind aber nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich miteinander verwoben: Die dicht geschriebenen Akademiereden, die sich primär auf den Begriff der Kunst beziehen und auf die einzelnen Künste nicht näher eingehen, erhalten ihre ausführliche Darlegung in der Vorlesung. Aus der sich unter der Rubrik »Kunstgeschichte und Kunstlehre« findenden Ankündigung seines Kollegs für das Wintersemester 1832/33 im Lektionskatalog der Universität geht hervor, dass Schleiermacher vom 23. Oktober 1832 bis zum 29. März 1833 fünfmal wöchentlich zwischen 7 und 8 Uhr morgens Ästhetik las; es kamen bis zu 71 Zuhörer.⁴⁵

⁴⁴ Vgl. *ÄOd*, S. 288–317.

⁴⁵ Erst seit dem Sommersemester 1822 gibt es »Kunstgeschichte« als eigene Rubrik in dem Vorlesungskatalog der Berliner Universität. Vgl. *Die Vorlesungen der Berliner Universität 1810–1834*, nach dem deutschen und lateinischen Lektionskatalog sowie den Ministerialakten, hg. v. Wolfgang Virmond, Berlin 2011, S. 712, 285.

2. Systematik und Kontext der Ästhetik

Zur Ästhetik 1819

Schleiermacher beginnt sein Ästhetikmanuskript mit einer knappen historischen Einleitung über den Gegenstand und den Begriff der Kunst als einer Produktion, die der Naturproduktion ähnlich ist, aber durch menschliche Tätigkeit bewirkt wird: Das »Schöne [ist] freie menschliche Production«.46 Der schönen Kunst im Allgemeinen liegen nach Schleiermacher keine bestimmten praktischen oder theoretischen Zwecke zugrunde. Insofern sie aus einer freien Tätigkeit des Individuums hervorgeht, ist sie selbstzweckmäßig, wengleich die Kunsttätigkeit aus der Perspektive der Ethik auch eine soziale und kulturelle Relevanz besitzt.

Nach der Einleitung ist die Ästhetik in zwei Hauptteile untergliedert: einen allgemeinen spekulativen Teil, in dem das Wesen der Kunst erörtert wird, und einen besonderen Teil, der den Zyklus der einzelnen Künste beinhaltet. Im allgemeinen Teil findet die Ableitung der Ästhetik aus den Grundsätzen der Ethik statt, wonach die Kunstausübung eine der erkennenden Funktion ähnliche individuelle Tätigkeit ist, die ihren Grund im Gefühl hat, das das Bewusstsein des Menschen in der Welt bezeichnet. Ausgehend von der Identität des Gefühls mit seiner Darstellung im Rahmen der Ethik, konstatiert Schleiermacher in der Ästhetik, dass die künstlerische im Gegensatz zur kunstlosen Darstellung »Maaß und Wechsel« hat, was auf einen inneren Typus bzw. »Urbild« des Kunstwerks deute, das seiner konkreten Ausführung vorausgehen muss.47 Damit eine genuin künstlerische Darstellung entstehen kann, müsse ein Akt der »Besinnung« zwischen die Gefühlsregung und deren unmittelbare Äußerung treten, denn in diesem Akt generiert das Subjekt ein Urbild und reflektiert dabei auf ein Allgemeines und Verbindliches, aufgrund dessen die innere Bildung des Kunstwerks vollzogen und schließlich

46 Vgl. ÄOd, S. 5.

47 Vgl. ÄOd, S. 31.

äußerlich ausgeführt wird: »Die Kunst ist also hier die Identität der Begeisterung, vermöge deren die Aeußerung aus der inneren Erregung herrührt und der Besonnenheit vermöge deren sie aus dem Urbilde herrührt.«⁴⁸ Schön ist ein Kunstwerk nach Schleiermacher dann, wenn in den internen Relationen seiner Gestalt eine Verbindung von elementarischer und organischer Vollkommenheit vorliegt, die dem Ideal als eine möglichst mangellose Erscheinung mit strenger Gemessenheit entspricht.⁴⁹

Die drei wesentlichen Momente der Kunsttätigkeit sind demnach die Begeisterung oder Erregung des Gefühls, der Akt der Besinnung, der die innere Urbildung (durch die Fantasie) beinhaltet, und die äußerliche Darstellung des Kunstwerks.⁵⁰ Insofern das Gefühl nur vermittelt durch die Besinnung in die Kunstproduktion einfließt, muss Schleiermacher einen neuen Begriff für diesen vermittelten Grund suchen und findet ihn in dem der »Stimmung«, die er als einen »Durchschnitt festgehaltener Affectionsmomente« bezeichnet, und welche auch auf das »freie Spiel der Fantasie« einwirke.⁵¹ Kunst spekulativ als »Organischwerden der Stimmung« und »freie menschliche Production« zu fassen, die einem »Kunsttrieb« entspringe, ermöglicht es Schleiermacher schließlich, die einzelnen Künste einheitlich zu bestimmen: »[D]ie Begeisterung aber ist nichts anderes als das Erregtwerden der freien Production durch die Stimmung. Also ist sie auch an sich dieselbe in allen Künsten, das jedesmal erneuerte Werden der bestimmten Kunst selbst aus dem allgemeinen Kunsttriebe.«⁵² Dieser produktionsästhetische Ansatz ist auch für gegenwärtige Ästhetikdiskurse von Interesse, denn er ermöglicht nicht

⁴⁸ Vgl. *ÄOd*, S. 31–33.

⁴⁹ Vgl. *ÄOd*, S. 99–101.

⁵⁰ Vgl. *ÄOd*, S. 36–39.

⁵¹ Vgl. *ÄOd*, S. 52. Vgl. Peter Grove, »Der Grundton aller unserer Gefühle. Schleiermachers Begriff der Stimmung«, in: *Der Mensch und seine Seele. Bildung – Frömmigkeit – Ästhetik*, Akten des Internationalen Kongresses der Schleiermacher-Gesellschaft in Münster, September 2015, hg. v. Arnulf von Scheliha und Jörg Dierken, Berlin 2017, S. 533–552.

⁵² Vgl. *ÄOd*, S. 92.

nur einen kritischen Zugang zu Fragen nach der Medialität des Kunstwerks, sondern auch zu Fragen nach den anthropologischen Bedingungen der künstlerischen Praxis im Zeitalter der Digitalisierung ihrer Mittel.

Das Verhältnis der einzelnen Künste zueinander entwickelt Schleiermacher aufgrund der Richtung dieses allgemeinen Kunsttriebs auf die Begeisterung und die Organe, mittels derer ein Kunstwerk sinnlich wahrnehmbar dargestellt und aufgefasst werden kann.⁵³ Dementsprechend ist die spezifische Begeisterung für körperliche Bewegungen und musikalische Töne der Anfang der (subjektiven) Kunstzweige Mimik und Musik, die Begeisterung für regelmäßige bzw. organische Gestaltungen im Medium der anorganischen Materie der Anfang der (objektiven) Kunstzweige Architektur und Skulptur. Daraus gewinnt Schleiermacher die Einteilung der einzelnen Künste in die drei Abteilungen: I. »begleitende Künste« (Mimik, Musik) und II. »bildende Künste« (Architektur, Skulptur). Da das Manuskript 1819 in der Behandlung der Skulptur abbricht, kann auf den weiteren Verlauf nur aus den Kollegnachschriften geschlossen werden. Demnach müssten die bildenden Künste abschließen mit der Malerei und auf diese als III. Abteilung die »Poesie« folgen, in der die subjektiven und objektiven Aspekte der beiden anderen Abteilungen integriert werden. Eine Binnenunterteilung, die alle Kunstzweige durchläuft, findet Schleiermacher im Unterschied zwischen religiösem und geselligem Stil sowie im historischen Gegensatz zwischen Antike und Moderne.⁵⁴

Zur Ästhetik 1832/33

Die grundlegende Dreiteilung der Ästhetik in historische Einleitung, allgemeinen spekulativen Teil und besonderen Teil zu den einzelnen Künsten, behält Schleiermacher auch im Ästhetik-Kolleg 1832/33 bei. Allerdings ist der Umfang der überlieferten

⁵³ Vgl. ÄOd, S. 45–48.

⁵⁴ Vgl. ÄOd, S. 69 f., 120.

Nachschrift dieses Kollegs wesentlich größer als der des stellenweise sehr verdichteten Grundhefts 1819, was auch die Darlegung der drei Teile und der in ihnen behandelten Gegenstände betrifft. Dies erklärt sich zunächst aus der eingangs erwähnten Vorlesungspraxis Schleiermachers, aufgrund nur weniger eigenhändiger Notizen eine ausführliche Darlegung eines Sachverhalts zu entwickeln, die mit gegensatzorientierter Argumentation sowie mit Exkursen und Rekursionen operiert. Die ausführliche und vollständige Nachschrift von Alexander Schweizer trägt daher eher den Charakter einer problematisierenden Erörterung als den einer für den Druck bestimmten wissenschaftlichen Abhandlung, sie dokumentiert die sich über das Wintersemester erstreckende Vorlesung Schleiermachers ungekürzt und unlektoriert. Auch ist sie teilweise mit didaktischen Elementen durchsetzt, zu denen einige der Rekursionen auf bestimmte Grundsätze ebenso wie einige historische Exkurse gezählt werden können, was nicht zuletzt auf die Rolle Schleiermachers als Hochschullehrer der Philosophie verweist.

Im Vorlesungszyklus 1832/33 sind einige terminologische Veränderungen und konzeptuelle Verschiebungen im Vergleich zur Ästhetik 1819 feststellbar, zu erwähnen ist insbesondere die Einführung des Terminus »unmittelbares Selbstbewusstsein«. Das ethische Konzept des »Gesamtbewusstseins«, in dessen Kontext die »freie Produktivität« nun gestellt wird, ersetzt zudem die systematische Stellung des Begriffs »Kunsttrieb« als dem allgemeinen Grund der Kunstproduktion. Im Folgenden wird auf diese Änderungen sowie auf systematisch aufschlussreiche und kontexterschließende Passagen der Vorlesungsnachschrift näher eingegangen, insofern diese im Grundheft 1819 nicht oder nur in verkürzter Form auftreten. Erörtert und diskutiert werden aus der historischen Einleitung die ideengeschichtliche Stellung der Ästhetik und die Diskussion des Verhältnisses von Kunst und Natur, aus dem allgemeinen Teil die Beziehung von Kunst, Ethik und Religion und aus dem besonderen Teil (sowie der dritten Akademieabhandlung) die Theorie der einzelnen Künste. Abschließend wird die Antike-Rezeption Schleiermachers im

Kontext der Weimarer Klassik und der Frühromantik untersucht, um die ideengeschichtliche Bedeutung seiner Ästhetik zu konkretisieren.

Klassische deutsche Philosophie: Die historische Einleitung der Ästhetik 1832/33 enthält eine Diskussion der Geschichte der Philosophie der Kunst, beginnend mit Platons Äußerungen zur Unterscheidung von hervorbringenden und nachahmenden Künsten und weitergehend zur Mimesis-Konzeption in der *Poetik* des Aristoteles. Die neuere Geschichte der Ästhetik wird ausgehend von der Schulphilosophie von Leibniz und Wolff, der Kunsttheorie der Aufklärung, der Empfindsamkeit und der Autonomie-Ästhetik erörtert. In Bezug auf die jüngste Philosophiegeschichte entwickelt Schleiermacher eine Theorie der »drei Avancements der Ästhetik«, die dazu geführt hätten, dass die Kunst als eine der höchsten menschlichen Errungenschaften gilt. Diese Theorie, die auch die wichtigsten Punkte der Genese seines eigenen produktionsästhetischen Ansatzes nachzeichnet, ist in Schleiermachers Marginalien zum Kolleg 1832/33 bereits als Skizze enthalten.⁵⁵

In dieser Skizze schreibt Schleiermacher das erste Avancement der kantischen Ästhetik aufgrund ihrer Bestimmung der Kunst als »Zweckmäßigkeit ohne Zweck« und als »Verbindungsmitel« von theoretischer und praktischer Vernunft zu.⁵⁶ Aus der Vorlesungsnachschrift wird ersichtlich, dass Kants *Kritik der Urteilskraft* (1790/93) für Schleiermacher das ausgezeichnete Beispiel einer »pathematischen« Konzeption der Kunst ist, die auf die Kategorisierung der Regeln der Bildung des Geschmacksurteils hinausläuft. Wenn es in der Ästhetik von 1819 heißt, dass bereits das Geschmacksurteil ein »dunkler Ansatz zur Produktivität« sei,

⁵⁵ Vgl. Manuskript des Grundhefts 1819 im Schleiermacher-Nachlass der BBAW (SN 109, S. 1). Vgl. *Friedrich Schleiermacher's Ästhetik*, hg. v. Rudolf Odebrecht, Berlin 1931, S. 1. Odebrecht sieht allerdings nicht, dass die Skizze der drei Avancements zu den Marginalien 1832/33 gehören muss; er betrachtet sie als Anmerkungen zum Kolleg 1819, was aufgrund ihres Inhalts aber nicht der Fall sein kann; dazu im Folgenden mehr.

⁵⁶ Vgl. ÄOd, S. 1.

so wird diese Perspektive in der Nachschrift von 1832/33 fortgesetzt. Die Rezeptivität, das ästhetische Urteilsvermögen oder der Kunstsinn, werden auf die Produktivität des menschlichen Geistes zurückgeführt bzw. mit dieser ausgeglichen: »Also bleibt nur, den pathematischen Standpunkt und den productiven Standpunkt [...] in Eins zusammenzufassen.«⁵⁷ Kant biete mit seinem formalästhetischen Ansatz zudem keine Erklärung dafür, wie schöne Kunst überhaupt entsteht: Schöne Gegenstände, ob sie in der Natur oder durch menschliche Tätigkeit hervorgehen, werden einfach als »Gegebenes« vorausgesetzt. Auch Kants Analogisierung des Schönen und Erhabenen mit dem Gegensatz von Natur- und Freiheitsbegriff wird kritisiert: »[O]hne Künsteley kann man nicht erhabne Naturgegenstände leugnen, und auch nicht Schönes im sittlichen Gebieth.«⁵⁸ Hingegen teilt Schleiermacher sowohl den hohen Wert, den Kant der Ästhetik und mit ihr der Sinnlichkeit als eigenständigen Bereich zwischen theoretischer und praktischer Vernunft einräumt, als auch die Bestimmung der schönen Kunst als selbstzweckmäßig weitgehend.

Nach der kantischen zählt Schleiermacher in der Skizze auch die Ästhetik Schillers mit der Unterscheidung des »Naiven und Sentimentalen« zum ersten Avancement.⁵⁹ In der Nachschrift wird Schiller mit seinem Konzept des freien Spiels vor allem als ein Wegbereiter des produktionsästhetischen Ansatzes dargestellt: »Als Dichter hatte er besondern Beruf dazu und seine speculirende Natur mußte nach dem Grund der Productivität fragen auf diesem Gebieth und das war der Wendepunkt für die Ästhetik sich auf die andre Seite zu wenden.«⁶⁰ Schleiermacher hat hier vor allem die Briefe *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795), aber auch die Abhandlung »Über naive und sentimentalische Dichtung« (1795) im Auge. An dieser Abhandlung kritisiert er den Gegensatz von naiver und sentimentaler

⁵⁷ Vgl. in dieser Ausgabe S. 21. ÄOd, S. 5.

⁵⁸ Vgl. in dieser Ausgabe S. 8.

⁵⁹ Vgl. ÄOd, S. 1.

⁶⁰ Vgl. in dieser Ausgabe S. 9.

Dichternatur und ihre Anwendung auf die antike und moderne Kunst, insofern Schiller es verpasst habe, den gemeinsamen Grund dieses Gegensatzes aufzusuchen und zu bestimmen.

Das zweite Avancement der Ästhetik schreibt Schleiermacher in der Skizze Fichtes Verortung der Kunst als Beruf und Erziehungsmittel zu.⁶¹ In der Vorlesungsnachschrift heißt es dazu, Fichte habe den kantischen Ansatz derart modifiziert, dass auch seine Untersuchung den produktiven Ansatz der Kunst ins Zentrum stelle, wenngleich dieser im *System der Sittenlehre* (1798), auf das sich Schleiermacher hier hauptsächlich bezieht, nur am Rande diskutiert wird.⁶² Darin erhält der Beruf des ästhetischen Künstlers eine relativ hohe Stellung und wird auf seine ethische Bedeutung hin ausgeleuchtet, was einen Fortschritt der Theorie der Kunst bedeute. Zugleich aber tendiere die Kunst in Fichtes Theorie dazu, sich selbst abzuschaufen, weil der Kunstschatz, als ein zur Ausbildung des ästhetischen Sinnes nötiges Quantum, einem Zweck unterworfen und nicht geschichtlich gedacht wird: »Es dürfte also in der Menschheit nur eine einzige Kunstepoche geben, als Schatz, woraus immer diese Bildung des ästhetischen Sinns geschöpft werden kann.«⁶³ Schelling wird nach Fichte auf die Stufe des zweiten Avancements gestellt mit der knappen Bemerkung: »bloße Tendenz, die bildende Kunst aus der Naturlehre zu construiren.«⁶⁴ Damit verdeckt Schleiermacher wohl ein wenig die Bedeutung, die Schellings Schrift »Über das Verhältnis der bildenden Künste zur der Natur« (1807) für seine Ästhetik gehabt hat; zumindest finden sich in dem ersten Notizheft zu seiner Ästhetik-Vorlesung zahlreiche Exzerpte daraus.⁶⁵ Aus der Nachschrift 1832/33 geht hervor, dass Schellings Begründung der Ästhetik durch die Naturphilosophie für Schleiermacher

⁶¹ Vgl. ÄOd, S. 1.

⁶² Vgl. in dieser Ausgabe S. 9.

⁶³ Vgl. in dieser Ausgabe S. 10.

⁶⁴ Vgl. ÄOd, S. 1.

⁶⁵ Vgl. Manuskript »Zur Aesthetik« im Schleiermacher-Nachlass der BBAW (SN 110), S. 1.

einerseits wegweisend ist, andererseits aber nicht konsequent genug durchgeführt wurde, insofern Schellings Fokus auf die bildenden Künste die Reflexion auf die Naturähnlichkeit etwa der Musik oder der Mimik beeinträchtigt: »[U]nd fragt man, sollen die andern Künste auch aus der Naturwissenschaft begriffen werden, so geht das gar nicht füglich an.«⁶⁶ Schellings erst 1859 publizierte *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst* dürfte Schleiermacher vom Hörensagen gekannt haben, ob er über eine Nachschrift verfügt hat, von denen freilich mehrere zirkulierten, ist nicht überliefert. Die einleitenden Teile dieser Vorlesungen, die in Schellings *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums* (1803) eingegangen sind, hat Schleiermacher hingegen sicher gekannt, weil er eine Rezension dazu verfasst hat.⁶⁷ Als Zwischenresultat seiner historischen Einführung hält Schleiermacher jedenfalls fest, dass es bis zu diesem Zeitpunkt zu keiner einheitlichen, alle Kunstzweige umfassenden Theorie der Kunst gekommen sei.

Das dritte Avancement betrifft schließlich Hegel, bei dem Kunst »zum absoluten Geist« erhoben werde, wie es in der Skizze heißt, wozu dann Schleiermacher anmerkt: »Aber er tritt doch nicht ein, zerfällt in unbestimmte Vielgötterei, die Begeisterung in unfreies Pathos.«⁶⁸ Was in der Forschung bisher noch nicht gesehen wurde, ist, dass die beiden Ausdrücke »unbestimmte Vielgötterei« und »unfreies Pathos« aus dem Kapitel über den »absoluten Geist« im Abschnitt über die »Kunst« in Hegels *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* von 1827/1830 stammen, Schleiermacher sie also von dort in seine Marginalien übernommen haben muss und es daher ein Irrtum wäre, diese Sequenzen als eine Kritik an Hegels Ästhetik zu inter-

⁶⁶ Vgl. in dieser Ausgabe S. 11.

⁶⁷ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, Rezension zu: F. W. J. Schelling, *Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums*, Tübingen 1803, in: *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, Nr. 96, 21. April 1804, S. 137–144 sowie Nr. 97, 23. April 1804, S. 145–152.

⁶⁸ Vgl. ÄOd, S. 1.

pretieren.⁶⁹ Vielleicht haben gerade die Paragraphen zur Kunst Schleiermachers Aufmerksamkeit erregt und seine Bemerkungen über Hegels Ästhetik geprägt, weil sie am dichtesten an seine eigene Konzeption angrenzen, wenngleich er der Diskussion der Produktivität des künstlerischen Subjekts mehr Raum schenkt als Hegel.⁷⁰ Demgegenüber dürfte Hegel Schleiermachers Ästhetik nur aufgrund der Ankündigungen im Lektionskatalog der Berliner Universität gekannt haben, er hielt seine Vorlesungen über die Philosophie der Kunst in den Semestern 1820/21, 1823, 1826 und 1828/29, also niemals zeitgleich mit Schleiermacher.⁷¹ Zu Hegels Ästhetik heißt es in der Vorlesungsnachschrift: »Bedenklich ist es, was noch in Wirklichkeit fortbesteht als Geschichtliches zu

⁶⁹ Vgl. G. W. F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse (1827)*, in: ders., *Gesammelte Werke*, Bd. 19, hg. v. Wolfgang Bonsiepen und H.-Chr. Lucas, Hamburg 1989, § 558: »Diese Bedeutung, der Inhalt, ist wie die Gestalt ein endliches überhaupt. – ein beschränkter Volksgeist, der zugleich zwar unendlicher Reichthum nur in der Allgemeinheit des Gedankens gefaßt, nicht in solcher Einzelheit des Gestaltens explicirt werden kann, und wenn zu weiterer Bestimmung fortgegangen wird, in eine *unbestimmte Vielgötterei* zerfällt.« § 560: »Aber es ist hierin der Gegensatz vorhanden, daß die mit diesem inwohnenden Gehalte erfüllte Thätigkeit, die Begeisterung des Künstlers, wie eine in ihm fremde Gewalt als ein *unfreies Pathos* ist, das Produciren hiemit an ihm selbst die Form natürlicher Unmittelbarkeit, im Genie als diesem besondern Subjecte hat, – und zugleich ein mit technischem Verstande und mechanischen Aeußerlichkeiten beschäftigtes Arbeiten ist.« (Hervorhebungen H. K.) Der Erwerb der 2. Auflage von Hegels *Enzyklopädie* durch Schleiermacher ist im »Hauptbuch Reimer« mit dem Datum »26. 1. 1830« vermerkt. Vgl. *Schleiermachers Bibliothek nach den Angaben des Rauchschen Auktionskatalogs und der Hauptbücher des Verlags G. Reimer*, hg. v. G. Meckenstock, KGA, Abt. I, Bd. 15, Hamburg 2015, S. 637–912, 732.

⁷⁰ Vgl. Holden Kelm, »Der Mensch als Anfang und Ende der Kunst? Anthropologische Aspekte in Hegels und Schleiermachers Ästhetik«, in: Hegel-Jahrbuch, *Erkenne dich selbst – anthropologische Perspektiven*, hg. v. A. Arndt, M. Gerhard, B. Bowman, J. Zovko, Berlin (vorauss. 2019).

⁷¹ Vgl. Walter Jaeschke, *Hegel-Handbuch, Leben – Werk – Schule*, Stuttgart 2016, S. 384.

behaupten, aber als letzten Punkt muß es hier Platz finden, ich meine die Hegelsche Philosophie, die [worin] die Kunst dem absoluten Geist zugeschrieben wird, genau verwandt mit Religion und Philosophie, d. h. zum Höchsten gehörig. Einlassen kann ich mich nicht, sondern nehme es nur als Fortsetzung unsrer Linie, so daß Hegel die Kunst auf den höchsten Punkt stellt, da sie den höchsten Entwicklungen der Menschheit noch an die Seite gestellt ist, i. e. absolutes Maximum ihrer Werthschätzung, die gedacht werden kann.«⁷² Bemerkenswert an dieser Aussage ist, dass Hegels Ästhetik als eine »Fortsetzung unserer Linie« bezeichnet wird, also als ein Nachfolgeprojekt derjenigen Tradition, aus der heraus Schleiermacher seine eigene Ästhetik entwickelt. Auch fällt auf, dass Schleiermacher in dieser Skizzierung der jüngeren Ästhetikgeschichte (bis auf Schiller) vor allem Positionen der klassischen deutschen Philosophie thematisiert, wobei die Linie Kant – Schelling – Hegel noch für die heutige Diskussion der Ästhetik dieser Periode einschlägig ist. Allerdings hat diese Darstellung einen blinden Fleck: Die frühromantische Ästhetik erwähnt Schleiermacher mit keinem Wort und keinem Namen, wie auch sonst nirgends in seinen Schriften zur Ästhetik. Das könnte damit zusammenhängen, dass er als ehemaliger Protagonist der Frühromantik nicht auf sich selbst und seine Quellen verweisen will; auch ist anzunehmen, dass er zu diesem Zeitpunkt bereits ein distanzierteres Verhältnis zur Frühromantik hatte.

Kunst und Natur: Bekanntlich hat Schleiermacher zeitlebens keine eigene Naturphilosophie ausgearbeitet, seine systematische Spekulation setzt aber neben der Ethik die Physik als eine ihr notwendig komplementäre und korrelative Wissenschaft voraus: Was die Ethik über die Struktur und Entwicklung des menschlichen Geistes in der Geschichte aussagt, hätte die Physik ihrerseits durch Aussagen über die Struktur und die Entwicklungsgesetze

⁷² Vgl. in dieser Ausgabe S. 12.

der Natur zu erbringen.⁷³ Offenbar erwarb Schleiermacher seine naturphilosophischen Kenntnisse nicht nur aufgrund eigener Studien und Beobachtungen, sondern auch durch seine Bekanntschaften, insbesondere durch seine Freundschaft mit dem Naturphilosophen und Schellingschüler Henrich Steffens (1773–1845).⁷⁴ Das Fehlen einer Naturphilosophie bedeutet jedoch nicht, dass Schleiermacher es gänzlich unterlassen hätte, Annahmen über die Natur und ihre Gesetzmäßigkeiten in seine Vorlesungen und Abhandlungen einzubringen. So beginnt in der Einleitung zur Ästhetik eine Diskussion über die Bedeutung der Kunst als Nachahmung der Natur, die sich über die gesamte Vorlesung erstreckt und den grundlegenden Ansatz der Ästhetik als einer Philosophie der Kunstproduktion betrifft.

Zunächst steht die Kritik an der aufklärerischen, sensualistischen und formalästhetischen Konzeption des Kunstschönen als »Nachahmung der Natur« im Vordergrund.⁷⁵ Wenn schöne Kunst als Nachahmung von schönen Naturgegenständen betrachtet wird, dann liegt dem laut Schleiermacher die erkenntnistheo-

⁷³ Vgl. Schleiermacher, *Ethik (1812/13)*, S. 5–18 (vgl. Fn. 8).

⁷⁴ Zudem notiert Schleiermacher in den Tageskalendern 1808 und 1809 seinen Besuch der Vorlesung des Mineralogen Dietrich L. G. Karsten (1768–1810) in Berlin und im Tageskalender 1828 den Besuch der öffentlichen Kosmos-Vorlesungen von Alexander von Humboldt (1769–1859). Vgl. *Schleiermachers Tageskalender 1808–1834*. Hg. Elisabeth Blumrich, Christiane Hackel und Wolfgang Virmond (<http://schleiermacher-in-berlin.bbaw.de/tageskalender/index.xql>, zuletzt aufgerufen am 07. 04. 17). Vgl. Schleiermacher Nachlass der BBAW, SN 437, 438, 448.

⁷⁵ Vgl. in dieser Ausgabe S. 6, 19. Die Position, Kunstschönheit basiere wesentlich auf der Naturschönheit, kam überwiegend bei Vertretern der Aufklärung und der Empfindsamkeit vor, in denen die aristotelische Mimesis-Konzeption noch wichtig war. Vgl. etwa Johann Christoph Gottsched, »Versuch einer Critischen Dichtkunst. Darinnen erstlich die allgemeinen Regeln der Poesie, hernach alle besondere Gattungen der Gedichte, abgehandelt und mit Exempeln erläutert werden: Ueberall aber gezeigt wird Daß das innere Wesen der Poesie in einer Nachahmung der Natur bestehe«, Leipzig 1730.

retische Annahme zugrunde, dass das Wohlgefallen, insofern es von schönen Gegenständen direkt bewirkt werde, ein unmittelbares Begehren und damit eine Willensbewegung erweckt, die auf die Reproduktion des schönen Gegenstandes und damit auf die Befriedigung des Begehrens ausgeht. Weil der Mensch schöne Naturgegenstände aber nicht selbst produzieren kann, bildet er sie nach »und dieses Nachbilden des in Natur Wohlgefälligen ist die Kunst«. ⁷⁶ Schöne Kunst bestünde also wesentlich in der möglichst genauen Beobachtung und naturgetreuen Reproduktion des beobachteten und als schön empfundenen Gegenstands. Diese Ansicht korrespondiert nach Schleiermacher weitgehend mit der »pathematischen« Konzeption der Kunst, wie sie in Kants *Kritik der Urteilskraft* durchgeführt wird.

Als Gegenposition bringt Schleiermacher die Ansicht zur Geltung, dass schöne Naturgegenstände zwar das Gemüt und die Gefühle anregen, aber nicht direkt eine Willensbewegung erzeugen und damit auch keine direkte künstlerische Nachahmung bewirken können. Vielmehr führe die Erregung des Gefühls dazu, dass der Künstler die in ihm liegenden Formen selbsttätig und bewusst hervorbringt, womit er eine spezifische Qualität aufweist, die der Natur nicht per se zukommt: »Im Menschen ist ein Vermögen, innerlich Gestaltungen zu bilden und die dieses überwiegend haben, geben der ganzen Production die Regel, und sie machen also eigentlich die Schönheit, und man findet dann die Natur schön weil es mit dieser Regel, die der Mensch in sich hat zusammenstimmt.« ⁷⁷ Schöne Kunstwerke entstehen nach dieser Ansicht aufgrund der innerlichen Gestaltungsfähigkeit des Menschen, sie gleichen schönen Naturprodukten, weil beide

⁷⁶ Vgl. in dieser Ausgabe S. 19.

⁷⁷ Vgl. in dieser Ausgabe S. 6. Dieser Standpunkt ist überwiegend ein Phänomen der Genie- und Autonomieästhetik sowie der Weimarer Klassik, in deren Kontext die antike Mimesis-Konzeption nur noch eine geringe Rolle spielte. Vgl. etwa Karl Philipp Moritz: »Über die bildende Nachahmung des Schönen«, Braunschweig 1788.

auf ähnlichen Produktionsregeln basieren und daher als schön beurteilt werden können.

Indem Schleiermacher die Ähnlichkeit von Kunst- und Naturproduktion ins Spiel bringt, kann er den Ausgangspunkt seiner eigenen Untersuchung näher bestimmen, die zum Ziel hat, einen Begriff der Kunst zu entwickeln, der alle einzelnen Kunstzweige notwendig umfasst. Hier kondensiert sich in der Formel der »freien Produktivität«, die auf dem Konzept der »freien menschlichen Produktion« von 1819 aufbaut, das grundlegende produktionsästhetische Theorem der Ästhetik Schleiermachers, das mit der Rezeptivität auch das Geschmacksurteil bzw. den Kunstsinn umfassen soll: »Das ganze Gebieth sey eine ursprüngliche Productivität.«⁷⁸ Allerdings wird diese Produktivität im Kolleg 1832/33 weniger auf die »Stimmung« des Künstlers als vielmehr auf die Beweglichkeit des »unmittelbaren Selbstbewusstseins« bezogen: »So geht hervor, daß die Kunstthätigkeit eines jeden in ihrer bestimmten Art doch davon ausgehe, wie er als unmittelbares Selbstbewußtsey als einzelnes, besonderes Leben sich verhält. Also die Art und Weise des unmittelbaren Selbstbewußtseyens ist doch die Quelle der Bestimmung der Kunstthätigkeit.«⁷⁹ Diese terminologische Änderung, die offenkundig auf die Bestimmung des unmittelbaren Selbstbewusstseins in der *Glaubenslehre* von 1821/22 zurückgeht, bedeutet jedoch keine grundlegende Veränderung der Konzeption, weil das unmittelbare Selbstbewusstsein in der Ästhetik ein vergleichbares Begriffsfeld umschließt und eine nahezu identische systematische Funktion erfüllt wie das Gefühl bzw. die Stimmung.⁸⁰

Aufgrund dieser Konzeption kann die Problematik der Nachahmung der Natur durch die Kunst eine Lösung weder in dem Verhältnis von Ur- und Abbild noch in dem einer gleichgültigen Koexistenz finden – vielmehr bringt Schleiermacher den Gegensatz von Realität und Idealität zur Geltung, der auf den Diskurs

⁷⁸ Vgl. in dieser Ausgabe S. 21.

⁷⁹ Vgl. in dieser Ausgabe S. 97.

⁸⁰ Vgl. KGA, Abt. I, Bd. 7/1, S. 26.

der nachkantischen Vernunftkritik verweist.⁸¹ In der Nachschrift heißt es: »So erscheint die Bedeutung der Kunst wieder in ihrem wahren Werth als freye aus [der] Selbstthätigkeit des Geistes hervorgehende Wiederholung dessen auf ideale Weise, was die Natur auf reale vor unsren Augen thut.«⁸² Natur und Kunst sind demnach strukturanalog, weil ihre Produktionsweisen als Selbsttätigkeit und im weiteren Sinne als Organisation (das Individuelle als integraler Bestandteil des Allgemeinen) erfasst werden können. Zu beiden Produktionsweisen gehören produktive Kräfte, besondere Mittel und ein allgemeiner Bezugsrahmen (die Natur als solche bzw. die Gesellschaft). Diese Engführung von Natur und Kunst bezieht ihre Stärke daraus, dass Schleiermacher die von Kant bekräftigte Differenz zwischen dem Wirken nach Ursachen (Natur) und dem Tun nach einer Absicht (Kunst) aufgrund seiner in der Dialektik ausgeführten Konzeption der unmittelbaren Einheit von Sein und Denken als ein Verhältnis von realer und idealer Produktivität weiterentwickelt.⁸³

Schöne Naturprodukte und schöne Kunstwerke unterscheiden sich demnach nur im Modus, wie sie sich konkret individualisieren: »Uns wohnen die verschiedenen Formen des Seyns ein, wie sie auch in der Natur erscheinen, in dieser sind sie selbstständige Kräfte, in uns selbstständige Formen, in jener sind sie immer durch andre ebenfalls wirksame Kräfte gehemmt und modificirt; aber so wie dieselbe Idee in der menschlichen Auffassung das Gegebene ergreift, so hemmt ihn [den ursprünglichen Typus, H. K.] nichts, da er aus dem Organismus rein heraus bestimmt.«⁸⁴ Das Kunstwerk des Künstlers enthält das Schöne demnach in konzentrierter und gemessener Form, während die Natur nur zufällig

⁸¹ Vgl. Walter Jaeschke und Andreas Arndt, *Die Klassische Deutsche Philosophie nach Kant. Systeme der reinen Vernunft und ihre Kritik. 1795–1845*, Stuttgart 2012, S. 27–30.

⁸² Vgl. in dieser Ausgabe S. 153.

⁸³ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hg. v. Heiner F. Klemme, Hamburg 2009, S. 187 (§ 43). F. D. E. Schleiermacher, *Vorlesungen über die Dialektik* (vgl. Fn. 32).

⁸⁴ Vgl. in dieser Ausgabe S. 122 f.

und zerstreut Schönes produziert, insofern das Heraustreten der reinen Formen durch äußerliche Faktoren in der Regel alteriert bzw. gehemmt wird. Das mit Bewusstsein erzeugte Kunstprodukt kann die Vollkommenheit der Formen des Seins demnach adäquater darstellen als das Naturprodukt. Der Künstler tritt damit in gewisser Weise in einen »Wettkampf mit der Realität« mit der Tendenz, dass seine Produkte eine »qualitative Ergänzung der Natur« sind.⁸⁵ Die Voraussetzung dieser Konzeption ist somit die spekulative Annahme, dass die Idealtypen der erscheinenden Formen in Natur und Kunst dieselben sind und der menschliche Geist diese im Kunstwerk (wie die Natur im Naturprodukt) in selbsttätiger Weise hervorbringt. Hiermit löst Schleiermacher die in der Einleitung in kritischem Anschluss an Schellings Philosophie der bildenden Künste ins Spiel gebrachte Korrelation von Kunst- und Naturphilosophie konzeptionell ein, wobei er sich auch an Hegels Ästhetik insofern annähert, als auch darin der Unterschied zwischen Natur- und Kunstschönem deutlich gemacht und an die Erkenntnis- und Darstellungsfähigkeit des Ideals durch den menschlichen Geist geknüpft wird.⁸⁶

Kunst, Ethik und Religion: Während die historische Einleitung vor allem durch die philosophiehistorische Herleitung der freien Produktivität und die Diskussion der Kunst als Nachahmung der Natur geprägt ist, wird im allgemeinen spekulativen Teil der Ästhetik 1832/33 ausführlich auf die ethischen Grundlagen der freien Produktivität eingegangen, bevor die künstlerische Tätigkeit als solche in ihren einzelnen Momenten (Begeisterung, Urbildung bzw. geistige Vorbildung und äußere Darstellung)

⁸⁵ Vgl. in dieser Ausgabe S. 329.

⁸⁶ Wengleich Hegel das Ideal der Kunst konkret durch die menschliche Gestalt bestimmt und daher enger an die Skulptur (klassische Kunstform) anbindet. Vgl. G. W. F. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Kunst*, Sommersemester 1823, Nachschrift H. G. Hotho, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 28,1, hg. v. Niklas Hebing, Hamburg 2015, S. 228, 234–238, 248, 285–289.

thematisiert und in Bezug auf besondere Kunststile und einzelne Kunstzweige ausgeführt wird.

»Wir unterscheiden in den menschlichen freyen Thätigkeiten solche, von denen wir voraussetzen, daß sie von Allen [...] auf dieselbe Weise verrichtet werden und vorkommen, identische Thätigkeiten; und dann auch solche, bey denen wir gleich die Verschiedenheit voraussetzen: individuelle Thätigkeiten.«⁸⁷ Diese Unterscheidung von identischen und individuellen freien Tätigkeiten geht auf Schleiermachers Ethik zurück, wo sie (so etwa im Entwurf von 1812/13) im Rahmen der Güterlehre erörtert wird: *Erstens* differenziert Schleiermacher darin zwischen identischen und individuellen und *zweitens* zwischen symbolisierenden und organisierenden Tätigkeiten. Die Kunstausbübung wird in diesem vierfachen Schema als eine individuell symbolisierende Tätigkeit dargelegt, die auf der Seite der symbolisierenden Tätigkeiten dem identischen Denken entgegengesetzt ist.⁸⁸ Näher bestimmt wird die Kunsttätigkeit als äußere Darstellung des Gefühls, das den Ausgangspunkt der freien individuellen Tätigkeiten darstellt und dessen eigentliche Sphäre die Religion sei. Indem sie als freie Tätigkeit bezeichnet wird, wird die Kunsttätigkeit als eine Art und Weise der Produktivität sichtbar, die von äußeren und mechanischen Bedingungen abgelöst und insofern selbstzweckmäßig ist. Damit stehen den freien (symbolisierenden) die gebundenen (organisierenden) Tätigkeiten gegenüber, die in den ethischen Formen des Staats (als identische Tätigkeiten) und der Familie (als individuelle Tätigkeiten) versieren.⁸⁹

Wäre Kunst auf die individuelle Tätigkeit des unmittelbaren Selbstbewusstseins beschränkt, so würden die mannigfaltigen Produktionen unbestimmt und ohne allgemeinen Zusammenhang erscheinen, den die Ästhetik als kritische Disziplin im Ausgang von der Ethik allerdings aufzuweisen hat. Erfüllte in der

⁸⁷ Vgl. in dieser Ausgabe S. 35.

⁸⁸ Vgl. Schleiermacher, *Ethik (1812/13)*, S. 23–30 (vgl. Fn. 8).

⁸⁹ Vgl. Sarah Schmidt, *Die Konstruktion des Endlichen. Schleiermachers Philosophie der Wechselwirkung*, Berlin 2005, S. 304.

Ästhetik 1819 der Begriff des »Kunsttriebes« die Funktion, den allgemein-menschlichen Motivationsgrund der Kunstproduktion zu bezeichnen, so verwendet Schleiermacher diesen Begriff im Kolleg 1832/33 nicht mehr. Den naturphilosophisch konnotierten Begriff des »Kunsttriebs«, der den Menschen als ein Naturwesen erfasst, das in Auseinandersetzung mit seiner Umwelt und in der Reflexion seines Instinkts spezifische und als schön empfindbare Gestaltungen hervorbringt, behandelt Schleiermacher in seinen Vorlesungen über Psychologie näher.⁹⁰ In der Ästhetik 1832/33 wird das ethische Fundament der Kunstproduktion stattdessen durch den Begriff des »Gesamtbewusstseins« näher bestimmt: Das Gesamtbewusstsein bringt die mehr oder weniger starke Eingebundenheit der Kunsttätigkeit in das öffentliche Leben sowie die ethische Motivation der Kunstproduktion zur Geltung. Dieser ethische Grund lässt sich etwa mit dem vergleichen, was in Hegels Geistesphilosophie als »Sittlichkeit« im »objektiven Geist« thematisch wird.⁹¹ Während Kunst bei Hegel als Selbsterfassungsweise des aus dem objektiven Geist hervorgehenden und in seiner Geschichtlichkeit auf diesen zurückweisenden absoluten Geistes begriffen wird, so ist die Kunsttätigkeit bei Schleiermacher als ein integraler Bestandteil der Ethik, die er einmal als »Wissenschaft von der Geschichte« bezeichnet, auch

⁹⁰ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Psychologie*. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften, hg. v. Ludwig George, in: *Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke*, 3. Abt., 6. Bd., Berlin 1862. Über den Begriff des Kunsttriebs in Schleiermachers Psychologie vgl. Thomas Lehnerer, *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, Stuttgart 1987, S. 147–152.

⁹¹ Hegel unterteilt seine Philosophie des Geistes bekanntlich in eine Philosophie des subjektiven, objektiven und absoluten Geistes, was insbesondere in seiner *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* deutlich wird. Zum objektiven Geist gehört die Untersuchung des Rechts, der Moralität und der Sittlichkeit (Familie, bürgerliche Gesellschaft, Staat und Weltgeschichte), welche detailliert in den *Grundlinien der Philosophie des Rechts* durchgeführt wird. Vgl. G. W. F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, in: GW 14, 1, hg. v. Klaus Grotzsch und Elisabeth Weisser-Lohmann, Hamburg 2009.

wesentlich geschichtlich disponiert.⁹² Bekanntlich waren Hegel und Schleiermacher auch die ersten, die den Terminus Geschichtlichkeit in ihren Vorlesungen (zur Geschichte der Philosophie bzw. zur Ethik) verwendet haben.

Die Richtung eines Kunstwerks auf das öffentliche Leben ist für Schleiermacher ein Qualitätsmerkmal und steht in Verbindung mit der Verbreitung der freien Produktivität: »Je mehr sie noch mit den gesamten Kräften an gebundene Thätigkeit gewiesen ist, desto weniger wird die ganze Gesellschaft zu freyer Production kommen, und nur allmählich entwickelt es sich. Wenn es sich entwickelt, so will es auch zum Gesamtbewußtseyen gelangen und dieses ist in jeder Kunst die Richtung auf das öffentliche Leben und diese [Richtung, H. K.] wird das größte in der Kunst seyn.«⁹³ Auch würden die verschiedenen Künste ihre größte Wirkung erst in der Öffentlichkeit hervorbringen. Dabei ist jeder einzelne Kunstzweig verschieden stark auf das Gesamtbewusstsein bezogen, so etwa gründet die Poesie nach Schleiermacher überwiegend auf diesem, wobei er insbesondere an das antike Epos und die Mythologie denkt, während im Rahmen der Malerei vor allem die Historienmalerei eine Richtung auf das öffentliche (religiöse und politische) Leben hat, wohingegen Mimik und Musik überwiegend von der Beweglichkeit des einzelnen Selbstbewusstseins ausgehen. Allerdings kann alle Kunst »auch in der größten Composition vom Gesamtbewußtseyen aus« aufgrund ihrer individuellen Produktion nur als Einzelnes hervortreten.⁹⁴ Sind Natur und Kunst als komplementäre Produktionsweisen der idealtypischen Formen des Seins dargelegt worden, so erlangt die Ethik für Schleiermacher hierbei die Bedeutung einer historischen Möglichkeitsbedingung für die freie Produktivität der Kunst.

Die ethische Relevanz der Kunstproduktion zeigt sich insbesondere im Wechselverhältnis von Kunstproduktion und -re-

⁹² Vgl. Schleiermacher, *Brouillon zur Ethik 1805/06*, S. 80 (vgl. Fn. 27).

⁹³ Vgl. in dieser Ausgabe S. 108.

⁹⁴ Vgl. in dieser Ausgabe S. 142.

zeption, die pointiert in der Ethik 1812/13 im Rahmen der vollkommenen ethischen Form der Kirche ausgedrückt wird: »Die höchste Tendenz der Kirche ist die Bildung eines Kunstschatzes, an welchem sich das Gefühl eines jeden bildet, und in welchem jeder seine ausgezeichneten Gefühle niederlegt und die freien Darstellungen seiner Gefühlsweise, so wie sich auch jeder, dessen darstellende Production mit seinem Gefühl nicht Schritt hält, Darstellungen aneignen kann.«⁹⁵ Künstlerische Darstellungen können demnach im Rezipienten einen Gefühlszustand hervorrufen, der eine Verinnerlichung, Erwidern oder kreative Reproduktion des Rezipierten zur Folge haben kann. Insofern liegt eine wesentliche ethische Bedeutung der Kunstproduktion nach Schleiermacher in ihrem Potenzial, die Gefühle und damit die Religiosität und den Kunstsinn der Rezipierenden anzuregen und zu bilden. Indem in schönen oder idealen Kunstwerken auf symbolische Weise ein Allgemeines dargestellt wird, können sie zur Selbstreflexion und Selbstbestimmung des Individuums als Bestandteil einer Gemeinschaft beitragen. Mit der Folgebestimmung von Gefühl, Äußerlichwerden des Gefühls und dem Verständnis des geäußerten Gefühls in der Gemeinschaft, welches wiederum verinnerlicht und erneut zur Darstellung drängen kann etc., zeichnet sich in der Ethik somit eine Theorie der Zirkulation ästhetischer Wissensformen ab, die einen Erklärungsansatz dafür bietet, wie sich eine Kultur aufgrund der Erzeugung, Verbreitung und Verinnerlichung von symbolischen Formen konstituiert.⁹⁶

Auf den Konnex von Kunst und Religion geht Schleiermacher in der Ästhetik-Vorlesung 1832/33 offenbar nicht explizit ein. Vielmehr wird »das Religiöse« hier allgemein als das »Bestimmte« des Selbstbewußtseyns durch das Seyn« bezeichnet, d. h. dass der innere Wechsel der Empfindungen im Leben des Indivi-

⁹⁵ Vgl. Schleiermacher, *Ethik (1812/13)*, S. 122 (§ 213) (vgl. Fn. 8).

⁹⁶ Vgl. Cornelia Richter, *Die Religion in der Sprache der Kultur. Schleiermacher und Cassirer – kulturphilosophische Symmetrien und Divergenzen*, Tübingen 2004.

duums (seine Unmittelbarkeit) durch die Mannigfaltigkeit des Seins in seinem Wechsel bedingt ist.⁹⁷ Hierin liegt offenkundig ein Rekurs auf die widersprüchliche Bestimmung der Unmittelbarkeit des Selbstbewusstseins als schlechthin abhängig in der *Glaubenslehre* von 1821/22.⁹⁸ Insofern dieses Bestimmtheit des Selbstbewusstseins grundlegend für seine psychische Dynamik, seine Emotionen und Stimmungen ist, ist die Ausgangslage seiner Kunsttätigkeit, gleich ob sie mehr vom allgemeinen oder einzelnen Bewusstsein ausgeht, eine religiöse. Die Aussage aus dem *Brouillon*, dass die »wahre Ausübung der Kunst religiös« sei, wird in der *Ästhetik* 1832/33 jedoch differenziert: Um ein schönes religiöses Kunstwerk, wie etwa ein Gemälde der Heiligen Familie, hervorzubringen, muss der Künstler nicht notwendig an einer besonderen religiösen Gesinnung teilhaben: »[D]ie christliche Malerey hat Gegenstände der heiligen Geschichte. Da könnte man leicht schließen, die Bestimmung dieser Gegenstände entstehe in Künstlern aus besondrer religiöser Gesinnung; sieht man sie aber auch heidnische religiöse Gegenstände behandeln, so verschwindet der Schluß. [...] Ein heiliges Gemählde, ob dem Künstler aufgegeben, oder rein aus ihm, darf sich gar nicht unterscheiden.«⁹⁹ Die Voraussetzung des Selbstbewusstseins, durch das Sein bestimmt und insofern religiös zu sein, wird durch diese Differenzierung nicht tangiert; sie bedeutet aber, dass christliche Kunstwerke nicht notwendig mit einer intensiv gelebten christlichen Religiosität zusammenfallen müssen, das Verhältnis von Kunst und historischer Religion also differenzierter und in historischer Dimension betrachtet werden muss: »Betrachten wir die Kunstthätigkeit in ihrer geschichtlichen Entwicklung und finden Perioden, wo gewisse Gegenstände dominiren und andre, wo andre, so hängt das schwerlich so zusammen, daß diese Differenzen [...] nur in den Künstlern selbst [sind, H. K.], son-

⁹⁷ Vgl. in dieser Ausgabe S. 51.

⁹⁸ Vgl. KGA, Abt. I, Bd. 7/1, S. 31–38.

⁹⁹ Vgl. in dieser Ausgabe S. 170 f.

dern im Gesamtleben, das den Künstlern zu verschiedenen Zeiten verschiedene Gegenstände gibt.«¹⁰⁰

Die Kunstproduktion und -rezeption ist demnach an die Geschichtlichkeit einer Gesellschaft, eines Staates und einer Kultur gebunden. Wenn die Loslösung von äußeren Bindungen (erwähnt werden als begünstigende Faktoren die Abschaffung der Leibeigenschaft und der Knechtschaft) die Voraussetzung der Kunsttätigkeit als freier Produktivität ist, dann ist von ihrer Verbreitung auch eine freiheitliche, kultivierende und egalitäre Entwicklung zu erwarten: »[U]nd so wird die Entwicklung der Kunstthätigkeit das allmähliche Verschwinden der zu großen Ungleichheit im Leben überhaupt befördern, und da zur ethischen Entwicklung gehört, daß jeder sich allen Andern gleich setzt und weiß, so ist das eine ethische Wirkung der Kunst«.¹⁰¹ Unerachtet des möglichen Einwands, dass die Selbstzweckmäßigkeit der Kunst hierbei tangiert wird, wird ersichtlich, dass die systematische Forderung Schleiermachers, die Ästhetik sei als eine kritische Disziplin der Ethik auszuführen, im Kolleg 1832/33 umfassender eingelöst ist als in dem von 1819.

Zur Theorie der einzelnen Künste: Die Behandlung der einzelnen Künste, die im dritten Teil der Ästhetik erfolgt, setzt nach Schleiermacher ihre historisch gewordene Gestalt voraus: Die Theorie der Kunst folgt den Resultaten der künstlerischen Praxis, die in der Geschichte der Kunst ihre positive Darstellung finden. Hauptgesichtspunkt der Einteilung der Künste nach Schleiermacher ist die Art und Weise ihres organischen Hervortretens, allerdings ohne dabei auf den technischen Aspekt der Herstellung näher einzugehen, insofern dieser auf die gebundenen (organisierenden) Tätigkeiten verweist. Warum sich

¹⁰⁰ Vgl. in dieser Ausgabe S. 171.

¹⁰¹ Vgl. in dieser Ausgabe S. 137. Zu den Bedingungen der Verbreitung der Kunst zählt Schleiermacher auch den öffentlichen Geschmack sowie die technischen Bedingungen der Kunstreproduktion, wie etwa den Kupferstich oder die Lithographie (S. 358, 401).

die freie Produktivität auf ein bestimmtes Element konzentriert und sich darin künstlerisch entfaltet, ist die leitende Frage der Einteilung der einzelnen Künste. Es liegt nach Schleiermacher (so bereits in der *Ästhetik* 1819) an der spezifischen Begeisterung des Künstlers, aufgrund derer er sich eines bestimmten Bereichs des Sinnlichen (Gesten, Tönen, Stoffen, Farben etc.) oder bestimmten Vorstellungswelten (Bilder, Gedanken) und der entsprechenden Organe bzw. Gestaltungs- und Ausdrucksmöglichkeiten hauptsächlich annimmt. »Also der, dem diese Richtung auf freie Productivität ein bestimmtes innres Sprechen wird, der wird Dichter.«¹⁰²

Ein weiterer Gesichtspunkt der Einteilung ist die Unterscheidung von subjektivem und objektivem Bewusstsein, insofern die freie Produktivität sich entweder als unmittelbares Selbstbewusstsein in Bezug auf etwas Objektives durch Bewegungen (körperliche oder klangliche) entäußert, oder als gegenständliches Bewusstsein selbsttätig mit objektiven Elementen wie Bildern oder (auch sprachlichen) Vorstellungen operiert. Insofern die subjektive Form den Bezug des Selbstbewusstseins auf etwas Anderes impliziert, nennt Schleiermacher die Künste, die zu ihr gehören (1.) die *begleitenden Künste* (Mimik, Musik), während in der objektiven Form die aktive Gestaltbildung von Bildern oder Gedanken dominiert, weshalb sie in die Abteilungen (2.) *bildende Künste* (Architektur, schöne Gartenkunst, Malerei, Skulptur) und (3.) *Poesie* unterteilt wird, wobei Poesie als höchste Form der Kunst zugleich die Verbindung von subjektiven und objektiven Elementen leisten soll.¹⁰³

Ähnlich wie in der *Ästhetik* 1819 durchläuft die Unterscheidung von religiösem und geselligem Stil die Besprechung aller einzelnen Kunstzweige: Der religiöse Stil wird in der *Ästhetik* 1832/33 jedoch deutlicher auf die Richtung eines Kunstzweigs zurückgeführt, durch die die zugehörigen Kunstwerke auf das Gesamtbewusstsein bzw. das Gesamtleben bezogen sind (z. B.

¹⁰² Vgl. in dieser Ausgabe S. 116.

¹⁰³ Vgl. in dieser Ausgabe S. 184.

das geistliche Oratorium, das Kirchenlied, das religiöse oder mythologische Gemälde oder das Epos). Demgegenüber wird der gesellige Stil mehr auf das einzelne Bewusstsein bzw. das Einzelleben bezogen bzw. geht von diesem aus (wie der Tanz, insb. das Soloballet, die Tanzmusik, die Oper oder der bürgerliche Roman).¹⁰⁴

In der Forschung wurde diese Einteilung und ihr Anspruch, alle Künste von einem einheitlichen Begriff abzuleiten, bereits problematisiert, zunächst bezüglich der Zuordnung der Musik zu den begleitenden Künsten.¹⁰⁵ Denn diese Zuordnung hat zur Folge, dass auch die Instrumental- oder die Kammermusik als begleitende Künste erscheinen, wobei unklar ist, was sie eigentlich begleiten, wenn sie in sich selbst vollendete Kunstwerke sein wollen. Die Bezeichnung als begleitende Kunst bringt Schleiermacher mit den kulturhistorischen Wurzeln der Musik in Verbindung: Es war eine verbreitete Annahme seiner Zeit, dass Musik und Sprache in enger Verbindung miteinander entstanden sind und insofern Musik zunächst immer begleitend auf Sprache bezogen war.¹⁰⁶ Auch ermöglicht ihm der Terminus »begleitend« in systematischer Hinsicht, eine Verbindung zu den begleiteten Künsten – etwa zur Poesie – herzustellen. Zudem wurde an dieser Einteilung kritisiert, dass es Schleiermacher nicht gelungen sei, klarzustellen, inwiefern die objektiven Künste wie Skulptur

¹⁰⁴ Vgl. in dieser Ausgabe S. 142. ÄOd, S. 69.

¹⁰⁵ Vgl. Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, S. 126 f., 138 (vgl. Fn. 6).

¹⁰⁶ Vgl. etwa A. W. Schlegel in seinem Aufsatz »Über Poesie, Sylbenmaß und Sprache«, in: »Die Horen«, 1796, 1. Stück, V., »Dritter Brief«, S. 54–73, 58: »Dagegen wissen wir historisch, daß die meisten Völker nie eine eigentliche, das heißt ohne Gesang für sich bestehende, Instrumentalmusik gekannt haben, und daß diese, wo sie etwa eingeführt ward, zu den späten, schwächenden Verfeinerungen der Kunst gehörte. Das Werkzeug des Gesanges bringt der Mensch mit auf die Welt, es begleitet ihn in jedem Augenblicke seines Lebens, und die Antriebe des Gefühls setzen es früh auf mannichfaltige Weise in Bewegung: die ersten unförmlichen Lieder mußten daher ohne Absicht, fast ohne Bewußtseyn entstehn.«

und Malerei gleichermaßen von der Innerlichkeit des Künstlers ausgehen wie die subjektiven Künste Musik und Mimik, d. h. dass die Bewegungen des unmittelbaren Selbstbewusstseins nicht wie die Bilder und Vorstellungen des gegenständlichen Bewusstseins von dem Begriff der Begeisterung aus deduziert werden könnten.¹⁰⁷

Ein Blick auf die »Akademiereden« über den Begriff der Kunst erlaubt eine nähere Untersuchung dieser Problematik. Wohl aufgrund der ihrem Zweck angemessenen Kürze spricht Schleiermacher darin nicht vom (unmittelbaren) Selbstbewusstsein, sondern schlicht vom Künstler. Grundlegend für den einheitlichen Begriff der Kunst ist wiederum ihre Bestimmung durch die »Besinnung« und die Einteilung der Kunsttätigkeit als solcher in die drei Momente Erregung, Urbildung und äußere Darstellung. Unterschieden wird auch hier die eigentliche Kunst von kunstvoll vollzogenen, gebundenen Tätigkeiten (z. B. Predigt) bzw. kunstvoll gestalteten Arbeitsmitteln (z. B. verziertes Werkzeug). Bezüglich des Gelingens seines Unternehmens nimmt Schleiermacher in seiner letzten Abhandlung von 1833 in Anspruch, mit der Bestimmung der schönen Kunst als »Selbstmanifestation« des Künstlers und dem Gegensatz von subjektiven und objektiven Kunstzweigen ein autonomes und einheitliches Gebiet für alle schönen Künste dargelegt zu haben: »Nehmen wir aber nun noch den andern Satz dazu, daß es keine andere Selbstdarstellung gibt als vermittelt der Bewegung und des Tons oder auch der Gestaltbildung und der Rede: so ist auch, sofern die Behauptung richtig

¹⁰⁷ Vgl. Scholtz, *Schleiermachers Musikphilosophie*, S. 73 (vgl. Fn. 6). Rudolf Odebrecht, *Schleiermachers System der Ästhetik*, Berlin 1932, S. 134. Scholtz verteidigt Schleiermachers Ansatz gegen Odebrechts Kritik, die Entgegensetzung von subjektiven und objektiven Künsten im Kolleg 1832/33 würde zu Konfusionen führen, die auch auf das hohe Alter Schleiermachers verweisen. Nach Scholtz ist die Methode Schleiermachers, einen konkreten Gegenstand von zwei Extremen her zu entwickeln, vielmehr ein grundlegender Ansatz all seiner philosophischen Abhandlungen.

ist, dadurch zugleich bestimmt, daß es keine andern Künste geben kann als die dort aufgeführten.«¹⁰⁸

Schleiermacher führt nun selbst zwei Einwände gegen seine Konzeption an: Zunächst sei in der Bestimmung der freien Kunsttätigkeit als Selbstmanifestation des Künstlers unklar geblieben, welchen Kunstwert das resultierende Werk besitzt: Es scheint daraus zu folgen, dass kein Unterschied etwa zwischen dem Gemälde eines unbekanntes Anfängers und eines berühmten Meisters bestünde.¹⁰⁹ Zweitens bleibe in der Theorie unbestimmt, was sich in der Kunsttätigkeit genau manifestiere, ob in allen Künsten dasselbe oder etwas je Spezifisches, was direkt die begriffliche Einheit der Kunst und die Einteilungsgründe ihrer Zweige betrifft. Dieser Einwand gestaltet sich so: Wenn es allein die Affektion des Individuums wäre, die in allen Kunstwerken auf eine besondere Art zugegen ist, dann könnte nicht von allen Künsten gleichermaßen als von einer Selbstmanifestation des Künstlers gesprochen werden, sondern nur in Bezug auf die subjektiven Künste Mimik und Musik, da sie dem unmittelbaren Gefühl am nächsten liegen. Es bliebe dabei unklar, wie die Affektion für die bildenden und redenden Künste anders eine Rolle spielen könnte denn als Auslöser einer höheren (und dann spezifischen) Begeisterung, die zur Urbildung führt. Genau dies bekräftigt Schleiermacher auch: Es müsse ein deutlicher Unterschied gemacht werden zwischen einer einfachen Gefühlserregung, wie sie im Alltagsleben vorkommt und zu unwillkürlichen Ausdrucksweisen beiträgt, und der »höheren Aufregung«, die zur Besinnung und der durch sie vermittelten Kunstproduktion führt, die je nach der Spezifität der Begeisterung eine andere Richtung nimmt.¹¹⁰ Leider bricht das Manuskript an dieser Stelle ab, wo der Leser eine ausführlichere Erörterung dieses Einwands erwarten könnte.

In Schleiermachers vorbereitenden Notizen zu dieser dritten Abhandlung findet sich indes eine Notiz, die in der Forschung

¹⁰⁸ Vgl. in dieser Ausgabe S. 488.

¹⁰⁹ Vgl. in dieser Ausgabe S. 487.

¹¹⁰ Vgl. in dieser Ausgabe S. 484, 488.

bisweilen als ein verschollener Zusatz zur dritten Abhandlung angesehen wurde: »Es ist natürlich, da niemand die Mimik der Poesie gleichstellen wird, als welche der Gipfel aller Kunst ist, daß diese nicht ganz ans Licht kommen konnte, wo von jener ausgegangen war; und wir werden nicht besser thun können, als das Verfahren umzukehren und von den Künsten, welche es mit Gestaltbildung und Rede zu thun haben, ausgehen. Wenn wir dann die Ergebnisse beider Wege ineinander bauen, wird sich das ganze vollenden.«¹¹¹ Diese Notiz wurde insbesondere von Odebrecht als Indiz für die Konfusion von Schleiermachers reifer Ästhetik herangezogen. Sie ist dem Reinschriftfragment der dritten Abhandlung erstmals durch Ludwig Jonas in der Ausgabe der Akademiereden der *Sämtlichen Werke* von 1835 mit der Bemerkung angefügt worden, darin wäre das am Ende der Abhandlung nur aufgeworfene (zweite) Problem zumindest ansatzweise gelöst. Diese Bemerkung von Jonas ist jedoch leicht irreführend, weil diese Notiz im Kontext der anderen vorbereitenden Notizen zur dritten Abhandlung, zu denen sie ursprünglich gehört, gesehen werden muss.¹¹² Die Feststellung, dass die Poesie nicht ausführlich behandelt werden konnte, findet sich auch ganz am Ende der Vorlesungsnachschrift 1832/33: »Ins Einzelne könnte man nur gehen, wenn man eine eigne Vorlesung über Poesie hielte, die nun hier als das letzte am schlimmsten weggekommen ist.«¹¹³ Die Frage aber, was genau sich im Kunstwerk mit dem indivi-

¹¹¹ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Reden und Abhandlungen der Königlichen Akademie der Wissenschaften*. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften, hg. v. Ludwig Jonas, in: *Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke*, 3. Abt., 3. Bd., Berlin 1835, S. 224; Vgl. Rudolf Odebrecht, *Schleiermachers System der Ästhetik*, 1932, S. 134. Vgl. KGA, Abt. I, Bd. 11: *Akademievorträge*, hg. v. M. Rössler, Berlin / New York 2002, S. 793.

¹¹² Ab Seite 13 des Manuskripts SN 110 (Schleiermacher-Nachlass der BBAW), das Aphorismen, Exzerpte und Anmerkungen von Schleiermacher zu ästhetischen Gegenständen enthält, finden sich die vorbereitenden Notizen zur dritten Abhandlung.

¹¹³ Vgl. in dieser Ausgabe S. 446.

duellen Selbst des Künstlers manifestiert und ob dies in allen Künsten identisch ist, wird durch die von Jonas angehängte Notiz nicht beantwortet. Sie zeigt vielmehr das für Schleiermacher typische Verfahren des Ausmittels, bei dem der problematisierte Sachverhalt von zwei Extremen aus entwickelt wird, wenngleich zugestanden werden muss, dass es Schleiermacher nicht mehr gelungen ist, die Einteilung seiner Ästhetik auch von den objektiven Künsten aus, d. h. im Ausgang der Poesie, zu entwickeln.

Insofern steht es der Interpretation offen, Schleiermachers Ästhetik weiter zu denken und den angesprochenen Problemen zu begegnen. Eine mögliche Antwortstrategie auf den zweiten Einwand wäre, von den drei Momenten der Kunstausübung diejenigen herauszustellen, die in allen Kunstzweigen identisch sind und mit dem Selbst des Künstlers zum Ausdruck kommen, sowie diejenigen, die in jedem Kunstzweig spezifisch sind. Der Ausgangspunkt ist bekannt: Der Künstler bezieht sich im Akt der Besinnung auf seine Gefühle, seine Stimmung und vermittelt dieser auf etwas Allgemeines, das sich im Kunstwerk in symbolischer Form manifestiert. Das Symbolisieren dieses Allgemeinen wird im zweiten Moment der Kunstausübung, der Urbildung des Kunstwerks, aufgrund eines Bezugs auf die idealtypischen Formen des Geistes vollzogen, indem die einzelnen Elemente der Stimmung von ihrer äußerlichen Bestimmtheit abgelöst werden, durch das freie Spiel der Fantasie rekombiniert werden, ihnen ein besonderes Maß verliehen und daraus ein organisches Ganzes gebildet wird. Die idealtypischen Formen bilden hierbei sozusagen die Matrix aufgrund derer die aus der Wahrnehmung aufgenommenen Elemente durch die Stimmung zu einem Urbild geformt werden, das einen vernünftigen Gehalt aufweist und als schön beurteilt werden kann. Wenn allerdings die Tätigkeit der Fantasie nur in den objektiven Kunstzweigen vorkommen soll, weil die subjektiven Künste ohne gegenständliche Elemente auskommen und direkt von der Bewegtheit des Selbstbewusstseins ausgehend symbolische Gestalten des Allgemeinen hervorbringen, dann ist der Prozess der Urbildung (mindestens) in den objektiven und subjektiven Kunstzweigen zu unterscheiden. In-

sofern also in der Urbildung bereits inhaltliche Elemente eine Rolle spielen, die darüber entscheiden, zu welchem Kunstzweig das resultierende Kunstwerk gehört (eine bestimmte Abfolge von Tönen, dreidimensionale Bilder, metrische Verse), so wäre die Urbildung nur in formaler Hinsicht in allen Kunstzweigen identisch. Auch das dritte Moment der Kunsttätigkeit, die äußere Darstellung, muss zwar in jedem Kunstzweig notwendig erfolgen, wenn Kunst eine indirekte Mitteilung oder Selbstmanifestation des Künstlers sein soll, sie betrifft aber materialiter bereits das Spezifische eines jeden Kunstzweigs, d. h. die äußere Gestalt des Kunstwerks. Insofern ist der einheitliche Begriff der Kunst in Schleiermachers Ästhetik nur in Hinblick auf das erste Moment der Kunstausübung, die »höhere Aufregung« bzw. die begeisterte Stimmung, inhaltlich konsequent, zumindest insofern darin noch kein Unterschied zwischen subjektiven und objektiven Elementen eintritt.¹¹⁴

Eine ausgeführte historische Systematisierung der einzelnen Künste, wie sie in Hegels Ästhetik als Theorie der symbolischen, klassischen und romantischen Kunstform vorkommt, findet sich in Schleiermachers Ästhetik nicht.¹¹⁵ Zwar ist die Unterscheidung von Antike und Moderne ein alle Kunstzweige durchdringendes Muster, Schleiermacher benutzt diesen Gegensatz jedoch nicht als systematischen Einteilungsgrund.¹¹⁶ Als Beispiel eines für die individuelle Urbildung vorbildlichen und allgemeingültigen Inhalts bringt Schleiermacher die antike griechische Mythologie ins Spiel, die insbesondere in der Skulptur und der Poesie einen symbolischen (allegorischen) Ausdruck findet. Die Auflösung der griechischen Mythologie hat nach Schleiermacher eine Veränderung des dominierenden künstlerischen Mediums des Allgemeinen von der Vorstellung (bildende Künste) zum

¹¹⁴ Vgl. Thomas Lehnerer, *Die Kunsttheorie Friedrich Schleiermachers*, Stuttgart 1987, S. 262–272.

¹¹⁵ Vgl. Hegel, *Philosophie der Kunst*, Sommersemester 1823, Nachschrift H. G. Hotho, S. 248, 368–405 (vgl. Fn. 86).

¹¹⁶ Vgl. in dieser Ausgabe S. 446.

Wort (redende Künste) hervorgerufen. Diese Veränderung geht einher mit der Ausbreitung des Christentums und dem Zurückdrängen des hellenistischen Polytheismus und bezeichnet einen markanten Unterschied zwischen der Kunst der Antike und der Moderne: »Es kann uns nicht mehr einfallen, die allgemeine Voraussetzung des Göttlichen, als allem Sein zu Grunde liegend, in einzelnen Gestalten darzustellen. Wie verwandelt man es denn jetzt in ein bestimmtes Bewußtseyn? Es geschieht durch das Wort, in Sätzen.«¹¹⁷ Hieraus wird ersichtlich, dass die symbolische Darstellung des Allgemeinen, die allen Künsten strukturell zugrunde liegen soll, aufgrund der historischen Disposition dieses Allgemeinen differenziert betrachtet werden muss und nur in formaler Hinsicht in allen Künsten identisch ist. Mit dieser Ansicht einer Alteration des primären Mediums des Allgemeinen – von den bildenden Künsten der Antike zu den redenden Künsten der Moderne – kann allerdings eine gewisse Nähe zur Bestimmung des Unterschieds zwischen der klassischen und der romantischen Kunstform in Hegels Ästhetik gesehen werden, insofern auch darin das substantielle Allgemeine (bzw. das Kunstideal) der Antike von den bildenden Künsten (insb. der Skulptur) in die subjektiven romantischen Kunstwerke der Malerei, Musik und Poesie übergeht (bzw. sich darin auflöst).¹¹⁸ Für diese Nähe spricht auch Schleiermachers Annahme, die antiken Kunstwerke hätten eine mehr objektive und die modernen eine mehr subjektive Ausprägung. Ein ›Ende‹ der schönen Kunst, wie es Hegel im Übergang von der klassischen zur romantischen Kunstform erwägt, ist für Schleiermacher allerdings kein Thema.

¹¹⁷ Vgl. in dieser Ausgabe S. 377. Ähnlich hat Schleiermacher auch seine Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie in eine Geschichte der antiken (alten) und eine der christlichen (modernen) Philosophie separiert. Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Geschichte der Philosophie*, in: ders., *Sämmtliche Werke*, 3. Abt., 4. Bd., 1. Teil, hg. v. Heinrich Ritter, Berlin 1839.

¹¹⁸ Vgl. Hegel, *Philosophie der Kunst*, Sommersemester 1823, Nachschrift H. G. Hotho, S. 431–443 (vgl. Fn. 86).

Antike-Rezeption, Weimarer Klassik und Frühromantik:

Nicht nur im Zuge seiner Jugendlektüre, während seines Studiums in Halle oder im Kontext seiner Platon-Übersetzungen: Schleiermacher hat sich häufig intensiv sowohl direkt mit altgriechischen und lateinischen Texten der Antike als auch mit der zeitgenössischen Antike-Rezeption auseinandergesetzt, die nicht nur von Altphilologen, sondern auch von Kunsthistorikern und Archäologen geführt wurde.¹¹⁹ Der seit der »Querelle des Anciens et des Modernes« geläufige Gegensatz von Antike und Moderne, der die Frage nach der Maßgeblichkeit antiker griechischer Kunst für moderne Kunstwerke aufwarf, wurde infolge von Winckelmanns Antike-Rezeption in Deutschland verschärft diskutiert und findet sich in vielen ästhetischen Theorien des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts.¹²⁰ Schleiermacher kannte diese Diskussionen sicherlich auch durch die Schlegel-Brüder, mit denen er einen vielseitigen Briefwechsel pflegte, insbesondere aber durch Friedrich Schlegel, dem die antike Kunst in seinen Jugendschriften ein besonderes Anliegen gewesen war und mit dem Schleiermacher die Platon-Übersetzung konzipiert hatte. Schleiermachers Hallenser Schüler Johannes Schulze (1786–1869) schickte ihm ein Exemplar des ersten Bandes der von ihm mitherausgegebenen und auf Goethes Betreiben hin entstandenen (sog. Weimarer) Ausgabe von Johann Joachim Winckelmanns (1717–1768) Werken bereits kurz nach dessen

¹¹⁹ In Schleiermachers Bibliothek fanden sich etwa folgende Werke: Herodot, *Historiarum* (SB: 888), Pausanias *Graeciae descriptio* (SB: 1443), Plinius, *Naturalis historiae* (SB: 1516), Quintilian, *Institutio oratoria* (SB: 1550), Horaz, *Ars poetica* (SB: 936), aber auch zeitgenössische Schriften wie etwa Friedrich Creuzers (1771–1858) *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen* (Leipzig 1810–1812, SB: 482) oder Friedrich August Wolfs *Vermischte Schriften und Aufsätze in lateinischer und deutscher Sprache*, Halle 1802 (SB: 2156).

¹²⁰ Vgl. Peter Szondi, »Antike und Moderne in der Goethezeit«, in: ders., *Poetik und Geschichtsphilosophie*, Bd. I, hg. v. Senta Metz und Hans-Hagen Hildebrandt, Frankfurt am Main 1974, S. 17–21.

Erscheinen 1809.¹²¹ Dieser Band enthält den ersten Teil von Winckelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764). Dafür bedankt sich Schleiermacher freundlich, mit der Bemerkung, der Band sei für »unsere Lectüre« vorgesehen.¹²² Im Jahr 1811 sendet Schulze ihm dann den zweiten Band zu, der den zweiten Teil der *Geschichte der Kunst des Altertums* enthält.¹²³ Und noch 1825 schreibt Schleiermacher seinem Verleger und Freund Georg Andreas Reimer (1776–1842), dass er von Winckelmanns Werkausgabe noch nicht alle Bände habe, und erbittet sich daher die übrigen von ihm.¹²⁴

In der Ästhetik 1832/33 ist von ägyptischen, archaischen und klassischen griechischen Skulpturen, ihren Proportionen sowie von einer Blütezeit und einem Verfall der griechischen Kunst die Rede. Als einem Abbild der menschlichen Gestalt wird hinsichtlich der klassischen griechischen Skulptur zudem von einem »Kanon« gesprochen, der in dem Gesamtbewusstsein dieser Periode wurzele.¹²⁵ Ob Schleiermacher von der zumindest bei Galen erwähnten Abhandlung »Kanon« von Polyklet Kenntnis hatte, ist nicht überliefert.¹²⁶ Insofern aber bereits in Platons *Protagoras* »Polykleitos von Argos« und »Pheidias aus Athen« als Bildhauer angesprochen werden und Winckelmann als einer der

¹²¹ Vgl. Brief von Johannes Karl Hartwig Schulze an F. Schleiermacher vom 4. Dezember 1809, vgl. KGA, Abt. V, Bd. 11, hg. v. Simon Gerber und Sarah Schmidt, Berlin 2015, Nr. 3372, S. 341. *Winckelmanns Werke I–VIII*, hg. v. Carl Ludwig Fernow, Heinrich Mayer und Johann Schulze, Dresden 1808–1820 (Weimarer Ausgabe).

¹²² Vgl. Brief von F. Schleiermacher an Johannes Karl Hartwig Schulze vom 26. Februar 1810, in: KGA, Abt. V, Bd. 11, Nr. 3402, S. 374.

¹²³ Vgl. Brief von Johannes Karl Hartwig Schulze an F. Schleiermacher vom 15. Januar 1811 (Schleiermacher-Nachlass der BBAW, SN 386, Bl. 5 f.).

¹²⁴ Vgl. Brief von F. Schleiermacher an Georg Andreas Reimer vom 10. Juni 1825 (Schleiermacher-Nachlass der BBAW, SN 761/2, Bl. 3).

¹²⁵ Vgl. in dieser Ausgabe S. 94.

¹²⁶ Vgl. Galen, *De Placitis Hippocratis et Platonis* 5, 449. *Polyklet. Der Bildhauer der griechischen Klassik*, hg. v. H. Beck, P. C. Bol, M. Bückling, Katalog Liebighaus, Mainz 1990. S. 74 f.

Ersten die Bedeutung Polyklets als Bildhauer hervorhob, indem er ihn als Meister der Proportion bezeichnete, liegt es nahe, dass Schleiermacher bei diesem Kanon vor allem an die Meisterbildhauer der klassischen Periode dachte.¹²⁷ In den Marginalien 1832/33 erwähnt Schleiermacher auch die Laokoon-Gruppe und erläutert den mimischen Ausdruck des Schmerzes, der für sich selbst verständlich sei und keiner Attribute bedürfe. Im Rahmen der Skulptur diskutiert er zudem die antike Unterscheidung von »ἀγάλματα« (Götterbilder) und »εἰκόνες« (Abbilder), erwähnt die Farbigkeit der klassischen griechischen Statuen, die Augeneinlagen, die vereinzelt vorkamen, sowie die Bekleidung. Ausgehend von seinem Verständnis der schönen Kunst wird der antiken Skulptur ein Vorteil gegenüber der modernen historischen Skulptur zugestanden, weil bei diesen die menschliche Gestalt häufig durch zu viel Bekleidung verdeckt werde, während die menschliche Gestalt bei antiken Götterbildern in idealer Weise zur Geltung gebracht worden sei durch wenig Bekleidung oder durchsichtig scheinende Gewänder.¹²⁸ Schließlich problematisiert Schleiermacher auch die Materialität hellenistischer und römischer Porträtplastik und berichtet etwa über die Fehlinterpretation der sog. Lycomedes-Gruppe in »unserer Kunstsammlung«.¹²⁹ Obwohl nach dem Begriff der Kunst als freie Produktivität und Selbstmanifestation des Künstlers prinzipiell jedes Kunstwerk eine ideale Gestalt annehmen kann, gleichgültig in welchem Kunstzweig und in welcher historischen Periode

¹²⁷ Vgl. Platon, *Protagoras* (311c). Johann Joachim Winckelmann, *Geschichte der Kunst des Altertums*, 2. Auflage (Wien 1776), in: ders., *Schriften und Nachlass*, Bd. 4,1, hg. v. Adolf H. Borbein, Thomas W. Gaethgens, Johannes Irmscher, Max Kunze, Mainz 2002, S. 446: »Denn da diese Meister, wie Polycletus, Gesetzgeber in der Proportion waren, und also das Maaß eines jeden Theils auf dessen Punct werden gesetzt haben, so ist nicht unglaublich, daß dieser großen Richtigkeit ein gewisser Grad schöner Form aufgeopfert worden.«

¹²⁸ Vgl. in dieser Ausgabe S. 387–389.

¹²⁹ Damit dürfte die Antikensammlung des »Alten Museums« in Berlin gemeint sein, das 1830 eröffnet wurde. Vgl. in dieser Ausgabe S. 383.

es hervorgebracht wird, teilt Schleiermacher offenbar die Wertschätzung der antiken Skulptur, die sich ähnlich bei Schelling oder in Hegels Besprechung der klassischen Kunstform wiederfindet.

Zudem war Schleiermacher mit der Weimarer Klassik vertraut, was auch aus den Angaben zu seiner Privatlektüre in den Tageskalendern hervorgeht.¹³⁰ Auch seinen ersten Besuch in der Dresdner Gemäldegalerie im September 1810, wo er offenbar Goethe begegnete, erwähnt Schleiermacher in seinem Tageskalender.¹³¹ Dass sich beide bei dieser Begegnung nicht sonderlich nahe gekommen sind, legt ein Brief von Christian Gottfried Körner nahe: »Göthe und Schleiermacher sind abgereist. Sie haben sich beyde einander nicht sehr genähert. Ich erwähnte Schleiermacher einmal gegen Göthe, und er ging nicht darauf ein. Auch höre ich, daß er an einem dritten Orte wenig oder gar nicht mit ihm gesprochen hat.«¹³² Allerdings wird Schleiermacher im September 1814 bei einer Zwischenstation in Weimar erneut mit Goethe zu-

¹³⁰ Vgl. Wolfgang Virmond, »Schleiermachers Lektüre nach Auskunft seiner Tagebücher«, in: Günter Meckenstock (Hg.), *Schleiermacher und die wissenschaftliche Kultur des Christentums*, Berlin / New York 1991, S. 71–99. Vgl. die digitale Edition der Tageskalender auf der Webseite des Akademien-Vorhabens »Schleiermacher in Berlin 1808–1834. Briefwechsel, Tageskalender, Vorlesungen« (<http://schleiermacher-in-berlin.bbaw.de>, zuletzt aufgerufen am 31. 03. 17).

¹³¹ Am 5. September 1810 vermerkt Schleiermacher: »Ankunft in Dresden«, einen Tag später: »Vormittag Galerie, Nachmittag Galerie« sowie auch am Freitag, den 07. 09.: »Vormittag Galerie [...] Nachmittag Galerie«, am 10. 09.: »Ein wenig Galerie«, am 12. 09.: »Nachmittag Galerie«, am 13. 09.: »Vormittag Galerie [...] Nachmittag Galerie«, am 14. 09.: »Vormittag Galerie«, am 15. 9.: »Mit Bendas auf der Galerie«, am 17. 09.: »Galerie. Goethe dort«. Vgl. F. Schleiermacher, »Tageskalender September 1810«, erarbeitet von Wolfgang Virmond, in: *Schleiermachers Tageskalender 1810–1834*. Hg. Elisabeth Blumrich, Christiane Hackel und Wolfgang Virmond (<http://schleiermacher-in-berlin.bbaw.de/tageskalender/index.xql>, zuletzt aufgerufen am 25. 08. 2017).

¹³² Vgl. Brief von Christian Gottfried Körner an Theodor Körner vom 28. September 1810, in: *Theodor Körners Briefwechsel mit den Seinen*, Leipzig 1919, S. 107.

sammentreffen, wie er in einem Brief berichtet: »Von hier reisten wir über Leipzig und Weimar, wo wir zwei Tage leider blieben, deren interessantes sich darauf beschränkte, daß ich eine Viertelstunde bei Goethe war [...], und daß wir ein Paar Spaziergänge in den wirklich sehr schönen Park machten.«¹³³ Goethe spielt in der *Ästhetik* 1832/33 zwar nicht bezüglich seiner planerischen Mitwirkung am Ilm-Park in Weimar eine Rolle, insgesamt findet er aber häufiger Erwähnung als in den überlieferten Texten zur *Ästhetik* 1819. Schleiermacher kannte offenbar die botanischen Studien Goethes, insb. die zur Morphologie der Pflanzen und dem Urtypus. Diese Studien erfahren in Schleiermachers Konzeption des Kunstschönen als einer idealen Produktion der ursprünglichen Formen des Seins, die in der Natur in realer Weise hervortreten, einen gewissen Widerhall.¹³⁴ Schleiermacher nähert das Kunstschöne jedoch auch dem Begriff des Ideals an, den u. a. er aus der Vorstellung eines mangellosen Daseins entwickelt, von dem Schelling bezüglich des Schönen in den bildenden Künsten redet.¹³⁵

Deutlicher tritt Schleiermachers Bezug auf Goethe im Teil über die Poesie hervor, die als eine spezifische Begeisterung des Künstlers für den Umgang mit der Sprache, ihrem Wohlklang und ihren Darstellungsmöglichkeiten in Bezug auf die Einzelheit bestimmt wird.¹³⁶ Die poetologischen Gattungen Epik, Dramatik und Lyrik werden dabei ebenso diskutiert wie das Silbenmaß bzw. die Me-

¹³³ Vgl. Brief von F. Schleiermacher an Luise von Willich vom 17. September 1814, in: Walter Wendland, »Zwei neue Schleiermacherbriefe«, in: *Die christliche Welt* 30 (1916), S. 382 f. Für diesen Hinweis danke ich sehr herzlich Simon Gerber.

¹³⁴ Schleiermacher besaß in seiner Bibliothek die Tübinger Werkausgabe von Goethes Werken in 13 Bänden (1806–1810) sowie die Werkausgabe in zwanzig Bänden, Stuttgart/Tübingen (1815–1819) (SB: 2353, 2354).

¹³⁵ Vgl. in dieser Ausgabe S. 156. F. W. J. Schelling, »Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur«, in: ders., *Philosophische Schriften*, Bd. 1, Landshut 1809, S. 341–396, 355.

¹³⁶ Den letzteren Aspekt führt Schleiermacher in einem Exkurs über das Verhältnis von Poesie und Philosophie aus (vgl. S. 415 f.).

trik, in deren Besprechung es dann heißt: »In moderner Litteratur gibt es auch Verse ohne strophische Wiederkehr selbst bei Göthe, Schiller, Klopstock.«¹³⁷ Hier spielt Schleiermacher offenbar auf die Außerkraftsetzung der metrischen Regeln in den Dichtungen des Sturm und Drang an, d. h. auf Gedichte, die ohne ein bestimmtes Reimschema auskommen, wie etwa Goethes »Prometheus« (1774). Auch auf Goethes Verwendung des Hexameters, etwa in *Reineke Fuchs* (1794) oder *Hermann und Dorothea* (1797), geht Schleiermacher ein, indem er sie als eine Aneignung des griechischen Vorbilds bezeichnet, die eher dazu geeignet ist, in die deutsche Sprache überzugehen als die sich mehr am altgriechischen Vorbild haltenden Hexameter von Johann Heinrich Voß (1751–1826) in seinen Übersetzungen der *Ilias* und der *Odyssee* Homers.¹³⁸ Schleiermacher kannte offenbar die Diskussion über die (Un-)Möglichkeit der Verwendung des Hexameters in der deutschen Sprache, die insbesondere in der Übersetzungstheorie und der Metrik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine Rolle gespielt und sich aufgrund der Dichtungen *Messias* von Klopstock und »Der Frühling« von Ewald von Kleist entfacht hatte. Als ein Meister der (antiken) Metrik hat sich bereits in seinen jungen Jahren August Wilhelm Schlegel hervorgetan (den Schleiermacher auch bei dieser Gelegenheit nicht erwähnt), was dazu führte, dass auch Goethe ihm seine Verse zum Korrekturlesen gab.¹³⁹

Die wichtige Bedeutung von Schiller für Schleiermachers Ästhetik geht bereits aus der historischen Einleitung hervor, in der dieser als einziger Vertreter der Weimarer Klassik neben den systematischen Philosophen Kant, Fichte, Schelling und Hegel auftaucht. Dabei wird Schillers Konzeption in *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795)

¹³⁷ Vgl. in dieser Ausgabe S. 421.

¹³⁸ Vgl. in dieser Ausgabe S. 432 f. Vgl. Hermann Patsch, *Alle Menschen sind Künstler: Friedrich Schleiermachers poetische Versuche*, Berlin / New York, 1986, S. 64–67.

¹³⁹ Vgl. Anm. d. Hg. in: *Johann Wolfgang von Goethe, Werke, Kommentare und Register* (Hamburger Ausgabe), Bd. 1, Gedichte und Epen 1, S. 568–571.

und seine Einteilung in naive und sentimentale Dichternaturen als ein wichtiger Wendepunkt in der Geschichte der Ästhetik bezeichnet, weil darin der produktive Standpunkt erstmals gegenüber dem formalästhetischen hervorgehoben wird. Schillers Ausgangspunkt ist eine Auseinandersetzung mit Kant, aus der er die Ansicht eines harmonischen Ausgleichs zwischen einem Rigorismus der reinen Vernunft einerseits und einer Verwirrung des moralischen Gesetzes durch die sinnlichen Triebe andererseits gewinnt. Durch ästhetische Bildung sei dieser Ausgleich möglich, der zu einer Veredlung des menschlichen Charakters führe. Schleiermacher teilt diesen Standpunkt durchaus, wenngleich er gegen Schillers Konzeption einwendet, ihr fehle ein allgemeiner Begriff der Kunstproduktion, aus dem heraus die verschiedenen künstlerischen Naturen erklärt werden können. Auch teilt Schleiermacher die von ihm festgestellte Trennung von Ernst und Spiel bei Schiller nicht, insofern ihr ein Dualismus der kunstlosen und der kunstmäßigen Tätigkeit zugrunde liege, der haltlos sei: »Ist nun Kunstthätigkeit erst die Vollendung des Selbstbewußtseyns, so muß sie, wird man sagen, allen gemeinsam seyn, sonst hätte der eine vollständiges Selbstbewußtseyn, der andre nicht; und nun sehen wir wie nothwendig wir jene kunstlose Thätigkeit, aus der sich die kunstmäßige herausbildet, aufstellen mußten.«¹⁴⁰

Wie auch in seinen drei Akademieabhandlungen »Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Hinblick auf eine Theorie derselben« (1831–33) deutlich wird, teilt Schleiermacher die frühromantische Ansicht der wechselseitigen Durchdringung der einzelnen Künste durchaus, allerdings in Hinblick auf eine systematisch orientierte Bestimmung der einzelnen Künste aus einem einheitlichen Begriff heraus: »[D]ie tanzende Bewegung, in der jede Kunst bald diese bald jene vertraulich begrüßt, vergönnt keinen Schluß auf eine notwendige oder auch nur feste ursprüngliche Stellung derselben gegen einander.«¹⁴¹ Damit setzt sich Schleiermacher

¹⁴⁰ Vgl. in dieser Ausgabe S. 66.

¹⁴¹ Vgl. in dieser Ausgabe S. 452.

allerdings von der Ansicht ab, die einzelnen Künste seien auf keinen gemeinsamen Nenner zu bringen, welche etwa von Goethe gegen die frühromantische Auffassung der Universalpoesie geltend gemacht wurde. Während die wechselseitige Durchdringung der einzelnen Künste und die Universalität der Poesie als Poesis insbesondere im *Athenaeum* (Fragment 116) hervorgehoben wird, so formuliert Goethe in der Einleitung seiner *Propyläen* eine Gegenposition dazu, indem er die Tendenz der »Vermischung« der verschiedenen Kunstarten als ein Zeichen des »Verfalles der Kunst« bezeichnet.¹⁴² Zwar erkennt auch Goethe einen verwandtschaftlichen Charakter der einzelnen Künste an, es sei aber die Aufgabe des echten Künstlers, in dem ihm eigenen Bereich tätig zu sein und die einzelnen Kunstgattungen voneinander isoliert zu betrachten.¹⁴³ Schleiermacher unterwandert diese aus der Perspektive des Künstlers zwingende Feststellung der Individualität der Kunstzweige in seinen Ästhetik-Vorlesungen letztlich aufgrund eines ethischen Arguments, wonach die Kunsttätigkeit im allgemeinen eine freie Produktivität ist, die den gebundenen Tätigkeiten gegenüber steht, zugleich aber aus ihnen hervorgeht: Erst die ethische Entwicklung und Ausdifferenzierung der menschlichen Tätigkeiten, die zur Freisetzung des Individuums und zu Zeiten der Muße führt, erlaubt die Kultivierung der Kunstausübung und der Verbreitung des Kunstsinns.

In Bezug auf die Antike-Rezeption Schleiermachers insbesondere im Rahmen der Skulptur und der Poesie und hinsichtlich seiner teilweise konstruktiven Auseinandersetzung mit Goethe und Schiller lässt sich also durchaus eine gewisse Nähe zur Weimarer Klassik feststellen. Diese Nähe wird bekräftigt durch Schleiermachers Ansicht von der Korrelativität von Kunst und Natur und

¹⁴² Vgl. Johann Wolfgang von Goethe, *Kunsttheoretische Schriften und Übersetzungen*, Berliner Ausgabe, Bd. 19, hg. von Siegfried Seidel, Berlin 1960 ff., S. 185.

¹⁴³ Vgl. Thorsten Valk, »Einleitung«, in: *Konstellationen der Künste um 1800. Reflexionen – Transformationen – Kombinationen*, hg. v. Albert Meier und Thorsten Valk, Göttingen 2015, S. 13–14.

konterkariert durch den produktionsästhetischen Ansatz seiner Ästhetik, insofern diesem eine ethische Dimension zugrunde liegt und Schleiermacher damit eine einheitliche Bestimmung des Begriffs der Kunst anstrebt. Damit wendet er sich implizit gegen die Unhintergebarkeit der Grenzen der einzelnen Künste und Künstlernaturen, für die Goethe plädiert und die Schiller mit seiner Aufteilung in naive und sentimentale Dichternaturen bekräftigt. Schleiermacher nähert sich damit vielmehr der systematischen Begründung der Kunst in den Ästhetikkonzeptionen der klassischen deutschen Philosophie an, insbesondere an Schellings und Hegels Philosophie der Kunst, die Schleiermacher einleitend als reifste Positionen der jüngeren Ästhetikgeschichte darstellt. Allerdings ist auch in dieser Konstellation die ethische Fundierung der Kunst das Alleinstellungsmerkmal von Schleiermachers Ästhetik: Als Medium des individuellen Erkennens ist die Kunst Bestandteil der gesellschaftlichen Praxis in ihrer Geschichtlichkeit. Indem eine explizite Auseinandersetzung mit frühromantischen Autoren und Konzepten, wie dem der Kunstreligion, in seiner Ästhetik weitgehend fehlt, kann darin eine Loslösung Schleiermachers von dieser Phase seines Schaffens gesehen werden. Allerdings sind einige Motive dieser Phase in der Ästhetik implizit und in transformierter Weise enthalten: Die Erörterung der Verschränkung der einzelnen Künste miteinander und die enge Verzahnung der künstlerischen Produktivität mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit aufgrund der Tendenz einer allmählichen Ausbreitung des Kunstsinns auch in kunstfernere Bereiche rekurren auf frühromantische Motive.

3. Editions- und Rezeptionsgeschichte

Die erste Auflage der Ästhetik erschien im Rahmen der ersten Gesamtausgabe, den *Sämtlichen Werken* Schleiermachers, die nach seinem plötzlichen Tod 1834 von einigen seiner Schüler und Freunde konstituiert wurde und zwischen 1834 und 1864 beim G. Reimer Verlag erschienen ist. Gegenüber seinem Schüler

Ludwig Jonas (1797–1859) äußerte Schleiermacher in seinen letzten Lebenstagen noch den Wunsch, dieser möge seinen Nachlass verwalten u. a. auch für die Publikation seiner Ästhetik sorgen.¹⁴⁴ Die erste Edition der Ästhetik erfolgte durch Karl Lommatzsch (1802–1882), dem Schwiegersohn Schleiermachers, und erschien 1842.¹⁴⁵ Sie ist aufgrund ihres editorischen Verfahrens, insb. der Kompilationstechnik und den Kriterien der Manuskriptauswahl, aus heutiger Sicht unzureichend; ihr liegt eine Einschränkung der Textzeugen auf die Lommatzsch zur Verfügung stehenden Nachschriften des Ästhetik-Kollegs von 1832/33 zugrunde, von denen er drei auswählte und kompilierte, darunter auch die Nachschrift von Alexander Schweizer.¹⁴⁶ Das nicht dokumentierte Verfahren des Kompilierens führt zu einer Textgestalt, in der die drei Nachschriften nicht voneinander unterschieden werden können. Nach dieser Edition von 1842 war die Nachschrift Schweizer in Vergessenheit geraten und blieb für den Blick der Forschung verschollen.¹⁴⁷

Auch die Akademieabhandlungen Schleiermachers »Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf eine Theorie derselben« (1831–33) wurden zunächst in den *Sämtlichen Werken*, allerdings durch Ludwig Jonas und bereits 1835 veröffentlicht und sind jetzt enthalten in der *Kritischen Gesamtausgabe* von Schleiermachers Werken.¹⁴⁸

¹⁴⁴ Vgl. Nowak, *Schleiermacher*, S. 458 (vgl. Fn. 3).

¹⁴⁵ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Vorlesungen über die Aesthetik*. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften, hg. v. Karl Lommatzsch, in: *Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke*, 3. Abt., 7. Bd., Berlin 1842.

¹⁴⁶ Vgl. Schleiermacher, *Vorlesungen über die Aesthetik*, S. IX (vgl. Fn. 145).

¹⁴⁷ Vgl. dazu Kapitel II.1. in dieser Einleitung.

¹⁴⁸ Vgl. F. D. E. Schleiermacher, *Reden und Abhandlungen der Königlich-akademischen Akademie der Wissenschaften*. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften, hg. v. Ludwig Jonas, in: *Friedrich Schleiermacher's sämtliche Werke*, 3. Abt, 3. Bd., Berlin 1835, S. 179–224. F. D. E. Schleiermacher, »Über den Umfang des Begriffs der Kunst in Bezug auf die Theorie derselben.« 1.–3. Abhandlung, in:

Neben dem fraglichen editorischen Verfahren verhinderte wohl auch die späte Herausgabe der Vorlesungen über Ästhetik im Jahr 1842 ihre produktive Rezeption im Diskurs der klassischen deutschen Philosophie. Obwohl Schleiermacher auf der Höhe seiner Zeit argumentiert, auf die Positionen Kants, Schellings und Hegels teilweise konstruktiv Bezug nimmt, wurde seine Ästhetik im 19. Jahrhundert kaum wahrgenommen. Auch die Rezension von Wilhelm Danzel in der *Neuen Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung* aus dem Jahr 1844 führte offenbar nicht zu der vom Rezensenten gewünschten Breitenwirkung der Ästhetik Schleiermachers.¹⁴⁹ Vor allem die mangelnde Konzentration und Bündelung der vielfältig eröffneten Fragen und Probleme gibt dem Rezensenten Anlass zur Kritik, wobei diese Vielfalt dem Gegenstand der Ästhetik angemessen sei. Weitere Besprechungen erfolgten in philosophiehistorischen Gesamtdarstellungen zur Ästhetik, in denen Schleiermachers Ästhetik oft in den Schatten derjenigen von Hegel oder Schelling gestellt wurde und mitunter polemische Reaktionen hervorrief.¹⁵⁰ In der *Geschichte der deutschen Ästhetik seit Kant* (1886) von Eduard von Hartmann (1842–1906) wird Hegels und Schleiermachers Ästhetik in Beziehung gesetzt, indem beide unter der Rubrik des »konkreten Idealismus« diskutiert werden. Hartmann stellt fest, dass Schleiermachers Ästhetik die von Hegel in »psychologischer und erkenntnistheoretischer« Hinsicht ergänze, insofern letztere vor allem auf das Verhältnis der »Aesthetik zur Metaphysik« kon-

KGA, Abt. I, Bd. 11, *Akademievorträge*, hg. v. M. Rössler, Berlin / New York 2002, S. 725–742, 770–793.

¹⁴⁹ Vgl. Rezension von Wilhelm Danzel, *Vorlesungen über die Aesthetik*. Aus Schleiermachers handschriftlichem Nachlasse und aus nachgeschriebenen Heften, hg. v. Karl Lommatzsch, Berlin 1842, in: *Neue Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, 3. Jg., Nr. 40, 15. Februar 1844 sowie Nr. 41, 16. Februar 1844.

¹⁵⁰ Vgl. etwa Robert Zimmermann, *Ästhetik*, erster historisch-kritischer Teil, Wien 1858. Hermann Lotze, *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, viertes Buch, München 1868. Eduard von Hartmann, *Geschichte der deutschen Ästhetik seit Kant*, Leipzig 1886.

zentriert sei.¹⁵¹ Dabei konnte sich Hartmann der Äußerung nicht enthalten, Schleiermachers Ästhetik sei ein »formlose[r] Gedankenbrei, in welchem vieles Triviale, noch mehr Halbwahres und Schiefes und einige gute Bemerkungen durcheinander gerührt sind«. ¹⁵² Dabei ist zu bemerken, dass Hartmanns Beurteilung selbst von Gedankenlosigkeit zeugt, insofern er sie allein aufgrund der Edition von Lommatzsch trifft und die Akademiereden oder andere Texte, in denen Schleiermacher ästhetische Probleme behandelt (insb. Ethik und Psychologie), nicht einmal erwähnt.

Wilhelm Dilthey (1833–1911) bringt die Bedeutung von Schleiermachers Ästhetik zur Geltung, indem er sie in eine Reihe mit der von A. W. Schlegel, Schelling, Solger, Hegel und Schopenhauer stellt. Aber auch seine Auszeichnung Schleiermachers als dem »Ästhetiker der Romantik« änderte nicht viel an dessen geringer Präsenz im philosophisch-ästhetischen Diskurs, nicht zuletzt auch deshalb, weil Dilthey vor allem auf Schleiermachers Hermeneutik aufmerksam machte.¹⁵³ Eine Ausnahme bildet der italienische Philosoph Benedetto Croce (1866–1952): Seine Entdeckung der Ästhetik Schleiermachers zu Beginn des 20. Jahrhunderts stellt eine konstruktive Fortsetzung einiger ihrer Grundgedanken dar, wovon schon der Titel seines ästhetischen Hauptwerks zeugt: *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft* (1930).¹⁵⁴ Auch in Frankreich wurde Schleiermachers Ästhetik durch Croce vorgestellt, indem er 1934 einen Artikel über sie in der *Revue de métaphysique et de morale* ver-

¹⁵¹ Vgl. Eduard von Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, in: Eduard von Hartmann's Ausgewählte Werke. Zweite Ausgabe. Bd. III. Aesthetik, Erster historisch-kritischer Theil, Leipzig 1886, S. 157.

¹⁵² Vgl. Hartmann, *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, S. 156 (vgl. Fn. 151).

¹⁵³ Vgl. Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers*, 2. Bd., Schleiermachers System als Philosophie und Theologie, aus dem Nachlass von W. Dilthey, hg. v. Martin Redeker, Göttingen 1966, S. 443.

¹⁵⁴ Vgl. Benedetto Croce, *Ästhetik als Wissenschaft vom Ausdruck und allgemeine Sprachwissenschaft. Theorie und Geschichte*, in: ders. *Philosophie des Geistes*, Bd. 1, Tübingen 1930.

fasste – freilich in einem Kontext, in dem Hegels *Phänomenologie des Geistes* und die Pariser Manuskripte von Marx das philosophische Feld dominierten.¹⁵⁵

Möglicherweise motivierte die von Dilthey ausgehende Tendenz den bereits als Herausgeber von Schleiermachers Dialektik bekannten Philosophen Rudolf Odebrecht (1883–1945), bei der Preußischen Akademie der Wissenschaften einen Antrag für die Edition der *Ästhetik* einzureichen, der bewilligt wurde und 1931 zur Veröffentlichung führte.¹⁵⁶ Odebrecht kritisiert darin die offenkundigen Mängel der *Ästhetik*-Edition von Lommatzsch und kehrt dessen Kriterien der Textauswahl gewissermaßen um, indem er behauptet, Schleiermachers späte *Ästhetik*-Kollegien brächten die klar formulierten Kerngedanken seiner frühen Ausführungen in Verwirrung und Konfusion.¹⁵⁷ Odebrecht bringt mit dem Grundheft des Kollegs von 1819, einigen Notizen und den Marginalien von 1832/33 allerdings erstmals Schleiermachers eigenhändige *Ästhetik*-Manuskripte in einem Band heraus und macht sie damit für ein breites Publikum verfügbar. Die editorischen Mängel dieser Neuausgabe liegen neben einigen Fehlesungen und nicht gekennzeichneten editorischen Eingriffen in der Fehleinschätzung einer anonymen Vorlesungsnachschrift des Jahrgangs 1825 als Autograph Schleiermachers. In der Schleiermacher-Forschung wurde dieser Irrtum erst in den 1990er Jahren aufgeklärt.¹⁵⁸ Die Rezeption und Verbreitung der *Ästhetik* Schleiermachers wurde jedoch auch durch Odebrechts Edition

¹⁵⁵ Vgl. Benedetto Croce, »L'esthétique de Schleiermacher«, in: *Revue de métaphysique et de morale*, Nr. 41, 1934, S. 327–341.

¹⁵⁶ Vgl. *Friedrich Schleiermachers Ästhetik*, im Auftrage der Preussischen Akademie der Wissenschaften und der Literatur-Archiv-Gesellschaft zu Berlin nach den bisher unveröffentlichten Urschriften, hg. v. Rudolf Odebrecht, Berlin 1931.

¹⁵⁷ Vgl. *Friedrich Schleiermachers Ästhetik*, S. IV–V (vgl. Fn. 156).

¹⁵⁸ Vgl. Rezension von Andreas Arndt und Wolfgang Virmond, »Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher: *Ästhetik* (1819/25). Über den Begriff der Kunst (1831/32)« (hg. v. Thomas Lehnerer, Hamburg 1984), in: *New Athenaeum / Neues Athenaeum* 2, 1991, S. 190–196.