

1 Inleiding

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775-1854) behoort met Johann Gottlieb Fichte en Georg Wilhelm Friedrich Hegel tot de belangrijkste vertegenwoordigers van het Duitse idealisme. Ofschoon de hoogtijdagen van deze filosofische beweging aan de Duitse universiteiten in feite reeds met de dood van Hegel in 1831 werden afgesloten, is de invloed die het idealisme heeft uitgeoefend op de moderne continentale en - in mindere mate en vooral als metafysisch contrapunt - de angelsaksische wijsbegeerte tot op heden moeilijk te overschatten. Negentiende- en twintigste-eeuwse stromingen als hermeneutiek, marxisme, fenomenologie, existentialisme en differentiedenken zijn niet goed denkbaar zonder de door de idealisten begonnen 'Odyssee van de geest'.¹

In de historische overzichten van het Duitse idealisme wordt Schelling vaak opgevoerd als de verbindende schakel tussen Fichte en Hegel. Volgens deze, door laatstgenoemde geïntroduceerde opvatting, vertegenwoordigt Fichte met zijn filosofie waarin het *Ik* centraal staat het subjectieve idealisme, Schelling met zijn natuurfilosofie het objectieve idealisme, en brengt Hegel beide posities tot een hogere synthese in zijn absolute idealisme. Het probleem met deze indeling is dat zij hoogstens opgaat voor een bepaalde fase in het denken van Schelling, om precies te zijn voor de jaren 1797-1799, waarin hij een reeks natuurfilosofische geschriften publiceert. De gehele verdere ontwikkeling van Schellings denken, die ruim vijf decennia beslaat, blijft in deze indeling noodgedwongen buiten beschouwing.

Een andere indeling die wel wordt gehanteerd, gaat uit van de houding die de drie grondleggers van het Duitse idealisme innemen ten aanzien van Kants kritiek van de rede. Volgens dit schema kan Hegels filosofie worden beschouwd als de idealisti-

sche radicalisering van Kants analyse van het wetenschappelijk kennen in de *Kritik der reinen Vernunft*, Fichtes filosofie als de idealistische radicalisering Kants analyse van het zedelijk handelen in de *Kritik der praktischen Vernunft* en Schellings filosofie, ten slotte, als de idealistische radicalisering van Kants analyse van de esthetische ervaring in de *Kritik der Urteilskraft*. Hoewel ook deze indeling onvoldoende recht doet aan de rijkgeschakeerde ontwikkeling van Schellings denken, vormt zij een bruikbaar uitgangspunt ter introductie van de in deze uitgave in vertaling samengebrachte kunstfilosofische teksten uit de periode 1795-1807. In deze periode kent Schelling namelijk aan de kunst een centrale plaats toe in zijn filosofische systeem. In het *System des transzendentalen Idealismus* uit 1800 wordt de kunst zelfs uitgeroepen tot 'het enig ware en eeuwige organon' van de filosofie, aangezien zij als enige in staat is het *absolute* tot uitdrukking te brengen. Schellings kunstfilosofie is om die reden bij uitstek een *metafysica* van de kunst en vormt als zodanig een integraal onderdeel van zijn filosofische systeem.²

Het 'esthetisch absolutisme'³ van het *System des transzendentale Idealismus* verbindt Schellings kunstfilosofie tevens nadrukkelijk met de romantische beweging. De romantiek, die niet minder dan het idealisme haar stempel heeft gedrukt op de Duitse cultuur in het begin van de negentiende eeuw en vervolgens op de moderne Europese cultuur als geheel, kent de kunst immers een centrale plaats toe in haar wereldbeschouwing. Ofschoon veel aspecten van Schellings romantische kunstfilosofie ook, en soms al eerder, kunnen worden aangetroffen in het werk van de vroeg-romantici waarmee deze kunstzinnige filosoof nauwe contacten onderhield, zoals Friedrich Hölderlin, Ludwig Tieck, Novalis en de gebroeders August en Friedrich Schlegel, komt hem de eer toe de veelal fragmentarische denkbeelden van de romantici als eerste tot een systematisch geheel te hebben samengesmeed. Als zodanig hebben Schellings kunstfilosofische geschriften een belangrijke invloed uitgeoefend op de ontwikkeling van de latere romantiek.

Het voor Schellings kunstfilosofie kenmerkende amalgaam van idealistische en romantische motieven maakt evenwel dat deze kunstfilosofie een soms wat ongemakkelijke positie inneemt tussen deze beide bewegingen in. Het systematische karakter dat

Schellings kunstfilosofie verbindt met die van de andere idealisten, die van Hegel in het bijzonder⁴, onderscheidt hem van de overige romantici, aangezien het fragmentarische en het onvoltooide tot de typerende stijlkenmerken - ook in de theorievorming - van de romantiek behoren.⁵ Het romantische enthousiasme evenwel waarmee Schelling zich met name in het *System des transzendentalen Idealismus* overgeeft aan de kunst onderscheidt hem echter wezenlijk van de overige idealisten, en met name van Hegel, voor wie het wetenschappelijke kennen de laatste toetsteen van de wijsbegeerte. Te midden van de romantici, zo merkt Knittermeyer op in zijn studie *Schelling und die romantische Schule*, maakt Hegel de indruk van een geheelonthouder op een feestje van dronkelappen.⁶

De ambivalente positie van Schelling tussen idealisme en romantiek komt ook tot uitdrukking in de verschuiving die na 1800 binnen zijn filosofische systeem optreedt in de verhouding van kunst en filosofie. Waar in het *System* de kunst op romantische wijze wordt opgevat als de meest adequate uitdrukking van het absolute en om die reden boven de filosofie wordt geplaatst, daar moet zij haar verheven positie in de kunstfilosofische geschriften na 1800 delen met de filosofie. Deze discontinuïteit in de ontwikkeling van Schellings kunstfilosofie mag onze ogen echter niet sluiten voor het leidende motief dat daarin van meet af aan werkzaam is en dat ook zijn latere werk tot het einde toe zal blijven bepalen: het verlangen een 'nieuwe mythologie van de rede' te scheppen.⁷ In dit verlangen komt het sterke maatschappelijke engagement tot uitdrukking dat Schelling met zowel de idealisten als de romantici deelt. Schellings hoge waardering voor de kunst in de periode rond de eeuwwisseling vloeit voort uit zijn opvatting dat alleen de kunst - meer in het bijzonder de poëzie, die Schelling als de erfgenaam van de antieke mythologie beschouwt - in staat is de politiek-ethische idealen van de Verlichting tastbaar en toegankelijk te maken voor het volk. Vooral dit emancipatorische elan, dat in de twintigste eeuw ook de artistieke avantgardes zal kenmerken, maakt de kunstfilosoof Schelling tot een opmerkelijk moderne auteur.

Dat betekent overigens niet dat Schellings kunstfilosofische geschriften voor de hedendaagse lezer

gemakkelijk toegankelijk zijn. De belangrijkste reden daarvoor is ongetwijfeld de abstracte en metafysische terminologie waarin de auteur zijn gedachten heeft verwoord. Maar ook de hierboven gesignaleerde amalgamering van idealistische en romantische motieven en de daarmee samenhangende breuk in de ontwikkeling van zijn kunstfilosofie kunnen een goed begrip ervan in de weg staan. Deze inleiding beoogt de lezer te helpen zijn of haar weg te vinden in de in deze uitgave bijeengebrachte kunstfilosofische geschriften. In de eerste paragraaf zal een korte schets worden gegeven van het leven van Schelling tegen de achtergrond van de maatschappelijke en culturele ontwikkelingen in zijn tijd. In de tweede paragraaf wordt vervolgens, tegen de achtergrond van de idealistische radicalisering van Kants gedachtengoed, een beknopt overzicht gegeven van Schellings filosofische ontwikkeling tot 1800. In paragraaf drie wordt daarna nader ingegaan op de hier verzamelde kunstfilosofische geschriften. De inleiding besluit met enkele opmerkingen over de betekenis en de werkingsgeschiedenis van Schellings kunstfilosofie.⁸

1 Schelling en zijn tijd

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling is in 1775 geboren in Leonberg, Württemberg. De jonge Friedrich is een bijzonder vroegrijp kind. Wanneer hij acht jaar is kennen het Grieks en het Latijn al weinig geheimen meer voor hem en reeds op twaalfjarige leeftijd verlaat hij de *Lateinschule*. Zijn vader, vanaf 1777 als professor verbonden aan Kloster Bebenhausen bij Tübingen, een voorbereidende opleiding voor de Tübinger Universiteit, plaatst de jonge Schelling tussen de oudere seminaristen. Ook deze opleiding heeft Schelling na korte tijd niets meer te leren, en in 1790, het jaar waarin Kant de laatste van zijn drie grote kritieken, de *Kritik der Urteilskraft* publiceert, krijgt de vijftienjarige Schelling onthefing van de dan geldende leeftijdsgrens om aan de Tübinger universiteit filosofie en theologie te gaan studeren. Deze universiteit geniet in deze tijd geen al te grote faam, het is een regionale universiteit, die vooral toekomstige theologen en gymnasiumleraren opleidt, en politiek gezien een bolwerk van conservatisme.

Toch drukt de Tübinger periode een onuitwisbare stempel op Schellings gehele verdere ontwikkeling. Hij deelt in het Tübinger Stift, het gebouw waarin de theologiestudenten verplicht wonen, vanaf het wintersemester 1790-91 zijn kamer met de vijf jaar oudere Hegel en met Hölderlin. Er ontstaat een intense vriendschap, waarbij de drie zich met groot gulzigheid verdiepen in de revolutionaire denkbeelden die op dat moment door Europa spoken. Politiek staat deze periode geheel in het teken van de Franse Revolutie, die nog maar enkele jaren daarvoor had plaatsgevonden. Het is een gebeurtenis die op het Duitse volk, dat - zoals Hegel ooit gevat heeft opmerkt - niet graag revolutie maakt, maar wel de aanleg heeft er diep over na te denken, een onuitwisbare indruk maakt.

Op filosofisch vlak bestuderen de drie vrienden de Verlichtingsfilosofie van Kant, die volgens hen de traditionele metafysica, de heersende theologie en de feodale politiek op fundamentele wijze ondermijnt. De oproep "*Sapere aude!* Heb de moed je van je eigen verstand te bedienen", die Kant in 1784 had gedaan in zijn beroemde pamflet *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*⁹ bevat een impliciete kritiek op iedere autoriteit anders dan die van de rede en spreekt de mens aan op zijn individuele vrijheid en verantwoordelijkheid. Speciaal de radicale uitwerking van Kants filosofie door Fichte, die in 1792 zijn *Versuch einer Kritik aller Offenbarung* publiceert, vindt een enthousiast onthaal bij Schelling, Hegel en Hölderlin. Ook het werk van Rousseau en Spinoza maakt een diepe indruk op het drietal. Deze revolutionaire invloeden leiden ertoe dat zij breken met het traditionele Christendom en de schoolmetafysica, zoals die op de Tübinger universiteit worden onderwezen.

In 1795, twee jaar na Hegel en Hölderlin, voltooit Schelling zijn studie en verlaat hij het Tübinger Stift om net als zijn vrienden de weinig revolutionaire betrekking van huisonderwijzer te aanvaarden. Schellings lot valt in vergelijking met dat van zijn vrienden nog niet zo ongunstig uit. Van 1796 tot 1798 begeleidt hij de twee jonge baronnen Von Riedesel bij hun studie in Leipzig, wat hem in de gelegenheid stelt zich intensief bezig te houden met de studie van de wiskunde, de natuurwetenschappen en de geneeskunde. Inmiddels heeft Schelling reeds vanaf 1794 in een hoog tempo een reeks filosofische werken gepubliceerd, die aan-

vankelijk sterk onder invloed staan van Fichte.¹⁰ In de *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* uit 1795 spreekt Schelling voor het eerst, zij het nog terughoudend, over de filosofische taak van de kunst. Onder invloed van zijn natuurwetenschappelijke studies in Leipzig verschijnt er vanaf 1797 een reeks natuurfilosofische geschriften, waarin Schelling zich van Fichte verwijderd en tot een eerste eigen filosofisch systeem komt.¹¹ De verwijdering van Fichte leidt enkele jaren later tot een definitieve breuk tussen beide denkers.¹² Uit hetzelfde jaar 1797 stamt ook het zogenaamde *Älteste Systemprogramm* van het Duitse idealisme, dat in het handschrift van Hegel overgeleverd is, maar dat volgens sommigen aan Schelling moet worden toegeschreven. In ieder geval krijgt dit ontwerp, dat oproept tot een esthetisering en mythologisering van de filosofie en de hoop uitspreekt, dat de poëzie opnieuw lerares van de mensheid zal worden, een consequente uitwerking in de kunstfilosofische teksten die Schelling in de periode tussen 1800 en 1807 het licht zal doen zien.

Dat de kunst in Schellings leven daarvoor reeds een belangrijke rol speelt, kan worden afgeleid uit de nauwe contacten die hij sinds 1798 onderhoudt met de leidende figuren van de romantische beweging. In dat jaar wordt Schelling, nog slechts 23 jaar oud, op voorspraak van Fichte en Goethe, die allebei zeer onder de indruk waren van zijn natuurfilosofie, benoemd tot bijzonder hoogleraar in Jena. Voordat hij naar Jena vertrekt brengt Schelling enige maanden door in het nabijgelegen Dresden - de woonplaats van de romantische schilder Casper David Friedrich - om de uitgebreide kunstverzameling aldaar te bestuderen. Niet alleen maakt hij daar kennis met de naar zijn zeggen "goddelijke schilderijen van Raphael en Correggio"¹³, maar ook met de kring rondom de gebroeders Schlegel. Schelling werd al snel in deze kring opgenomen, wat een sterke wederzijdse beïnvloeding tot gevolg heeft.¹⁴

Jena vormt in deze tijd, tezamen met Berlijn, het centrum van de Duitse romantiek. In Jena verblijven in deze jaren behalve Fichte, wiens filosofie een belangrijke invloed uitoefende op de romantici, vanaf de zomer van 1799 ook de gebroeders Schlegel, Tieck en Novalis.¹⁵ Naast het werk van deze romantici maken ook de esthetische theorieën van Schiller diepe indruk op Schelling.

Schiller vat in kritische navolging van Kants *Kritik der Urteilskraft* de kunst op als het domein waarin de theoretische rede (die betrekking heeft op de causaal bepaalde natuur) en de praktische rede (die betrekking heeft op de morele vrijheid) met elkaar in harmonie kunnen worden gebacht. In zijn invloedrijke brieven-cyclus *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* (1795) pleit Schiller, door de op een genadeloze terreur uitgelopen Franse Revolutie diep teleurgesteld in de mogelijkheden van een uitsluitend politieke revolutie, voor een meer fundamentele esthetische omwenteling van de cultuur. Wanneer de theoretische of de praktische rede overheerst, wordt er volgens Schiller telkens één zijde van de menselijke natuur ten koste van de andere onderdrukt, hetgeen een fundamentele vervreemding tot gevolg heeft. Slechts wanneer de mens zich overgeeft aan zijn esthetische *Spieltrieb*, kunnen beide zijden van de menselijke natuur tot harmonie worden gebacht en kan de mens eerst mens worden in de volle zin van het woord.¹⁶ Voorzover deze situatie nog niet is gerealiseerd, klaagt de kunst de vervreemde samenleving aan en is zij tegelijkertijd een *promesse de bonheur*, een belofte van een toekomstige vervulling.

Het *System des transzendentalen Idealismus* dat Schelling 1800 publiceert, vormt de belangrijkste neerslag van zijn intensieve omgang met de romantici. Het kunstfilosofische deel dat het boek afsluit, kan zelfs worden beschouwd als de filosofische beginselverklaring van de Duitse romantiek. In het wintersemester van 1802-1803 werkt Schelling zijn in het *System* in hoofdlijnen uiteengezette kunstfilosofie verder uit in een reeks colleges, die onder de titel *Philosophie der Kunst* eerst postuum gepubliceerd zullen worden. De kunstfilosofische colleges maken onderdeel uit van het systeem van de Identiteitsfilosofie, die Schelling het jaar daarvoor voor het eerst gepresenteerd had in zijn *Darstellung meines Systems der Philosophie* (1801).¹⁷ Ook in de collegereeks *Über die Methode des akademischen Studiums*, die hij in 1803 verzorgt, gaat Schelling in een van de lezingen nader in op de filosofie van de kunst.

Tot de romantische kring behoort ook Caroline Michaelis, de vrouw van August Wilhelm Schlegel. Het was een vrouw, die, zoals Knittermeyer het in zijn eerder genoemde studie over de romantische beweging uitdrukt, "met haar hartebloed leefde, wat

de andere romantici in het universum projecteerden".¹⁸ Dat ervoer ook Schelling al spoedig aan den lijve. Caroline en hij vatten een onstuimige liefde voor elkaar op, en in 1803, nadat Caroline gescheiden is van Schlegel, trouwen ze. In datzelfde jaar vertrekken zij naar Würzburg, waar Schelling tot gewoon hoogleraar wordt benoemd. In 1804-05 herhaalt Schelling in Würzburg de eerder in Jena voorgedragen *Philosophie der Kunst*.

Als gevolg van politieke strubbelingen verhuizen Schelling en Caroline in 1806 naar München, waar Schelling toetreedt tot de Münchener *Akademie der Wissenschaften*. Hij heeft daar geen collegeverplichtingen en zal dan ook tot 1820 geen colleges meer verzorgen. Wel houdt hij een aantal lezingen, waaronder in 1807 de voordracht *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*. Deze ter ere van de naamdag van koning Maximiliaan I gehouden rede is, ondanks de enigszins gezwollen, aan dit genre eigen retoriek een van de meest toegankelijke van zijn kunstfilosofische geschriften. Het is tevens het laatste geschrift van Schelling waarin de kunst een meer dan terloopse plaats inneemt. Zijn praktische bemoeienissen met de kunst beëindigt Schelling in deze periode echter nog niet. In 1808 wordt hij benoemd tot *Generalsekretär* van de *Akademie der bildenden Künste*.

De volgende jaren vindt er een aantal gebeurtenissen plaats die Schelling in een existentiële crisis brengen, waar hij nooit meer volledig bovenop is gekomen en die er wellicht mede toe bijgedragen hebben dat zijn latere filosofie een "filosofie van de melancholie" zou worden.¹⁹ In de eerste plaats vindt in 1807 een openlijke breuk plaats met Hegel. De ferme aanval die Hegel volgens Schelling in de voorrede van de *Phänomenologie des Geistes* (1807) richt op zijn identiteitsfilosofie - er wordt daarin, overigens zonder Schelling bij naam te noemen, smalend gesproken over het identiteitsfilosofische absolute als 'de nacht waarin alle koeien zwart zijn'²⁰ - betekent het einde van hun vriendschap. De dood van Caroline in 1809 is in zekere zin de genadeslag voor Schelling. Hoewel hij in 1812 opnieuw opnieuw in het huwelijk treedt met de viertien jaar jongere Pauline Gotter - de dochter van een jeugdvriend van Goethe - en een jaar later vader wordt van een zoon, lijkt zijn aanvankelijke geestdrift gebroken. In ieder geval zal hij na de dood van Caroline vrijwel niets meer publiceren. Het meeste wat hij vanaf dat moment

schrijft blijft fragment, en de kunst, waaraan hij eerder zulke enthousiaste gedachten wijdde, komt nauwelijks meer ter sprake. In de *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit*, dat in 1809 wordt gepubliceerd, tekent zich reeds de teneur af, die Schellings latere denken zal gaan beheersen: een fundamentele twijfel aan de redelijkheid van de wereld.²¹

Van 1820 tot 1827 vervult Schelling een eredocoraat aan de universiteit van Erlangen. Voor het eerst sinds 14 jaar geeft hij weer colleges, behalve over de geschiedenis van de filosofie doceert hij daar zijn *Philosophie der Mythologie*. In 1827 wordt hij door koning Ludwig I, een groot liefhebber van de romantiek, weer terug gehaald naar München, waar hij tot 1841 zal verblijven. Behalve zijn colleges over de mythologie doceert hij ook zijn *Philosophie der Offenbarung*. Ondanks herhaalde aankondigingen worden deze colleges tijdens Schellings leven niet gepubliceerd. In zijn colleges over de geschiedenis van de filosofie kritiseert hij op scherpe wijze Hegels gelijkstelling van werkelijkheid en redelijkheid (W X, 138). In 1841, tien jaar na Hegels dood, wordt hij naar diens oude standplaats Berlijn gehaald, om daar het hegelianisme te bestrijden. Zijn komst naar Berlijn is een sensatie van de eerste orde, maar zijn filosofie van de mythologie en de openbaring vindt nauwelijks weerklank - ofschoon ze op enkele toehoorders, zoals Friedrich Engels, Michael Bakunin en vooral de jonge Søren Kierkegaard, een diepe indruk maken - en bezorgen hem een venijnige kritiek van de hegelianen ²². In 1846 geeft Schelling verbitterd zijn colleges op. In 1854 overlijdt hij tijdens een reis door Zwitserland.

2 De ontwikkeling van het transcendentale idealisme

Schelling is net als Fichte en Hegel een typische systeemdenker. Om die reden valt zijn kunstfilosofie niet goed te begrijpen los van zijn filosofische systeem als geheel. De ontwikkeling van dit systeem²³ valt op haar beurt slechts te begrijpen tegen de

achtergrond van Kants transcendentiaalfilosofie. Daarom zal ik, alvorens meer in detail in te gaan op Schellings kunstfilosofische geschriften, eerst in meer algemene bewoordingen de idealistische radicalisering van Kant transcendentiaalfilosofie beschrijven, en daarbij in het bijzonder stilstaan bij Schellings aandeel daaraan. Ik beperk me daarbij tot de periode tot 1800, het jaar van publikatie van het *System des transzendentalen Idealismus*, waarin de kunst prominent op de voorgrond treedt en waarin het fundament wordt gelegd voor de latere kunstfilosofische geschriften.

Kants transcendentiaalfilosofie vormt het startpunt van de idealistische wending in de Duitse wijsbegeerte. In zijn kritische onderzoek naar de aard en reikwijdte van de menselijke rede stelt Kant dat onze kennis zich niet zozeer naar de dingen richt, maar dat de dingen zich naar onze kennis richten. Zo zijn volgens Kant ruimte en tijd geen inductief verkregen empirische begrippen, maar aanschouwingsvormen die door de rede aan de zintuiglijke gegevens worden opgelegd. Het zijn voorstellingen, die noodzakelijk aan alle aanschouwingen ten grondslag liggen.²⁴ Als zodanig zijn deze apriorische (d.w.z. uit de geest zelf voortkomende) vormen van de zintuiglijkheid constitutief voor de waarneming. Maar hoewel ruimte en tijd vanuit transcendentiaal perspectief gezien ideëel zijn, bezitten ze volgens Kant empirische realiteit.²⁵ In hun verschijnen worden de voorwerpen met recht beschouwd als iets dat werkelijk is gegeven. Een verschijnsel (*Erscheinung*) is reëel, geen schijn in de zin van een subjectieve inbeelding. De verschijnselen hebben empirische realiteit, zij het geen absolute.²⁶

Behalve de zintuigen speelt ook het verstand volgens Kant een cruciale rol in het kenproces. Het verstand verbindt de waarnemingen met elkaar door middel van apriorische begrippen.²⁷ Dat wil dus zeggen dat volgens Kant ook causaliteit geen empirisch verkregen begrip is, maar een categorie met behulp waarmee het verstand de aanschouwingen op logisch noodzakelijke en algemeengeldige wijze ordent. Ten slotte wijst Kant op de rol van de rede (opgevat als een afzonderlijk vermogen naast het verstand), die de onvermijdelijk beperkte ervaring tot eenheid brengt door middel van transcendentale ideeën. Deze ideeën - Kant onderscheidt er drie: de

psychologische idee van de absolute eenheid van het denkende subject (de ziel), de kosmologische idee van de absolute eenheid van de voorwaarden de ervaring (de wereld) en de theologische idee van de absolute eenheid van de voorwaarden van alle voorwerpen van het denken als zodanig (God)²⁸ - zijn volgens hem evenzeer onontbeerlijk voor de ontwikkeling van onze kennis van de wereld der verschijnselen, maar er beantwoorden geen objecten van de ervaring aan: het zijn 'heuristische ficties' die uit de geest zelf voortkomen.²⁹

Het voorafgaande maakt duidelijk dat voor Kant de gehele ervaringswereld een produkt van de menselijke rede is. Hij ontkent weliswaar niet dat er dingen buiten de menselijke rede bestaan, maar deze *Dinge an sich* zijn volgens hem principieel onkenbaar. Wij kennen de werkelijkheid slechts zoals die, gevat in de apriorische vormen van onze rede, aan ons verschijnt. Kants tijdgenoten Jacobi en Schulze merkten op dat Kants begrip van het *Ding an sich* een bijzonder problematisch begrip is. Weliswaar krijgen we volgens hem zonder dit begrip geen toegang tot de transcendentiaalfilosofie, maar eenmaal daarbinnen lijkt het begrip moeilijk te handhaven. Volgens Kant is het gebruik van het begrip van de causaliteit strikt beperkt tot de verstandelijke synthese van voorstellingen. Tegelijkertijd fungeert het *Ding an sich* echter in Kants filosofie als de *veroorzaker* van de verschijnselen in ons. Op grond van transcendentiaalfilosofische overwegingen is dat een ongeoorloofd gebruik van het causaliteitsbegrip. Fichte trekt hieruit in zijn *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre* uit 1794-95 de koene conclusie dat de aanname van *Dinge an sich* foutief is, en dat de gehele natuur beschouwd moet worden als een produkt van de geest.³⁰ Aanknopen bij Kants opvatting van de transcendentale apperceptie, d.w.z. de opvatting dat het 'ik denk' al onze voorstellingen noodzakelijk begeleidt³¹, verheft Fichte het absolute Ik tot het eigenlijke principe van alle filosofie. Daarmee is de geboorte van het Duitse idealisme een feit.

Nu dient Fichte vanzelfsprekend te verklaren hoe het komt dat het alledaagse bewustzijn de materiële werkelijkheid allerminst opvat als een produkt van de geest, maar als iets dat daarvan onafhankelijk bestaat. Fichtes oplossing van dit probleem luidt dat de produktie van de natuur een *onbewust* voortbrengsel is

van het absolute Ik, en dat het empirische Ik de natuur slechts geleidelijk als haar eigen produkt leert (her)kennen. In de gewaarwording staat de wereld nog geheel tegenover ons, maar in de zintuigelijke waarneming vangt reeds het proces van de bewuste integratie van Ik en niet-Ik aan, dat via het verstand en het oordeelsvermogen in de rede zijn hoogtepunt vindt in de identiteit van het denken en het gedachte. Wanneer het Ik het niet-Ik volledig in zich heeft opgenomen, heeft het zijn vrijheid volkomen verwerkelijkt. Deze verwerkelijking mag volgens Fichte overigens, en hiermee blijft hij trouw aan Kants *Kritik der praktischen Vernunft*, niet worden opgevat als een theoretisch gegeven; het is een praktische *opgave*, een ideaal dat in werkelijkheid nooit volledig gerealiseerd, maar slechts benaderd kan worden.

Op de jonge Schelling, zo merkten we in het voorafgaande reeds op, maken deze denkbeelden een verpletterende indruk en in zijn eerste geschriften verkondigt hij onomwonden Fichtes standpunt dat het absolute Ik principe van alle weten is.³² Dit Ik wordt in *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* een absolute realiteit genoemd, die zich in een intellectuele aanschouwing stelt, dat wil zeggen *realiseert* (W I, 208).³³ Toch geeft Schelling van meet af aan een eigen wending aan Fichtes filosofie. Volgens Schelling kan het oneindige Ik zich slechts van zichzelf bewust worden door zich te objectiveren, dat wil zeggen door *eindig* te worden. In de *Abhandlungen* van 1796/97 drukt Schelling het als volgt uit: "De geest is slechts in zoverre geest als hij *zichzelf tot object maakt*, dat wil zeggen, *eindig* wordt. Daarom kan hij voor zichzelf niet oneindig zijn zonder eindig te worden, noch kan hij voor zichzelf eindig worden zonder oneindig te zijn. Hij is daarom geen van beide, noch oneindig noch eindig alleen, maar in hem is de oorspronkelijkste *vereniging van oneindigheid en eindigheid*" (W I, 367). Schelling gaat hier dus uit van een oorspronkelijke toestand, waarin de oneindige geest en de eindige natuur op een onbepaalde wijze identiek zijn.³⁴

Als gevolg van deze wending, en mede ook onder invloed van zijn natuurkundige studie in de jaren 1796-98, kan Schelling Fichtes opvatting dat de natuur niet meer is dan een produkt van de geest niet langer onderschrijven. In zijn natuurfilosofische geschriften stelt hij dat de natuur opgevat moet worden als een

objectief proces, dat van de materie, dat wil zeggen van de onbewuste geest, voert tot de bewuste geest.³⁵ De natuur wordt daarbij door Schelling - anders dan Kant en Fichte en mede onder invloed van de filosofie van Spinoza³⁶ - niet primair begrepen als een levenloze materie, die aan de mens is onderworpen en slechts dient om diens behoeften te bevredigen, maar als een redelijk, zichzelf constituerend proces, dat het dragende fundament vormt van het bewustzijn. Vanuit dit standpunt wordt Fichtes streven het absolute Ik tot oorsprong van al wat is te maken door Schelling scherp bekritiseerd.

Anderzijds verwerpt Schelling Fichtes transcendentiaalfilosofie niet in zijn geheel. De transcendentiaalfilosofie (die haar startpunt heeft in de bewuste geest) en de natuurfilosofie (die haar startpunt heeft in de natuur ofwel onbewuste geest) zijn volgens Schelling complementair. De natuurfilosofie bestudeert hoe de natuur zich ontwikkelt tot het zichzelfbegrijpende bewustzijn; de transcendentiaalfilosofie bestudeert hoe de geest ertoe komt, zichzelf voor te stellen. De wereld kan met andere woorden met evenveel recht worden opgevat als een geschiedenis van de geest en als een geschiedenis van de natuur.³⁷ Beide beschouwingwijzen behoren samen, omdat ze volgens Schelling hun grond vinden in het Absolute, de oorspronkelijke vereniging van idealiteit en realiteit, geest en natuur, oneindigheid en eindigheid, bewustzijn en onbewuste, subject en object. De wereldgeschiedenis als geheel dient volgens Schelling opgevat te worden als de ontwikkeling van dit Absolute in de tijd. Dit Absolute, door Schelling ook wel aangeduid als de veronderstelde identiteit of de uiteindelijk weer bereikte indifferentie van de genoemde tegenstellingen, komt in de geschriften die na 1800 gedurende een aantal jaren centraal te staan in zijn filosofie.

Ofschoon de identiteitsfilosofie pas voor eerst in *Darstellung* van 1801 als zodanig wordt gepresenteerd, beheerst deze gedachte Schellings natuurfilosofie en transcendentiaalfilosofie vanaf 1797.³⁸ En het is vanuit de ontwikkeling naar deze identiteitsfilosofie toe, dat we Schellings filosofische reflectie op de kunst moeten begrijpen, die zich in dezelfde periode ontvouwt.

3 Schellings kunstfilosofische teksten

De kunstfilosofische teksten van Schelling zijn, zoals hierboven reeds werd opgemerkt, in een relatief korte periode ontstaan, om precies te zijn tussen 1795 en 1807. De kern daarvan beslaat zelfs een nog aanmerkelijk kortere periode. De eerste behandeling van het thema kunst, in de tiende van de *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* uit 1795, omvat namelijk slechts enkele alinea's, terwijl de tweede tekst, het *Älteste Systemprogramm* uit 1797, slechts enkele bladzijden beslaat. Van deze tekst merkten we bovendien op dat het niet zeker is of Schelling er de auteur van is. Pas in het zesde en laatste deel van het *System des transzendentalen Idealismus* uit 1800 krijgt de kunst een plaats aangewezen in het filosofische systeem, zij het dan wel onmiddellijk de hoogst denkbare. Qua omvang ligt het zwaartepunt van Schellings kunstfilosofische productie in de jaren 1802-03, waarin hij zijn colleges kunstfilosofie verzorgt. Deze krijgen hun neerslag in de bijna vierhonderd pagina's omvattende *Philosophie der Kunst*. De in dezelfde tijd verzorgde lezing *Über Wissenschaft und Kunst, in bezug auf das akademische Studium* (1803) is grotendeels ontleend aan de *Philosophie der Kunst* en de lezing *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807) behelst een nadere uitwerking van een thema dat *in nuce* reeds in het *System* werd behandeld. Deze lezing is tevens het laatste kunstfilosofische geschrift dat van Schellings hand is verschenen.

In deze paragraaf zullen de zojuist genoemde teksten chronologisch worden besproken. Daarbij zal de nadruk worden gelegd op de fundamentele analyse van de kunst in het *System* van 1800. De eerdere teksten zullen primair worden besproken als stappen op weg naar het latere *System*; bij de bespreking van de latere kunstfilosofische teksten zal de aandacht vooral uitgaan naar de aanvullingen op en afwijkingen van de in het *System* vervatte gedachtengang.

In de *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795) verdedigt Schelling in de voetsporen van Fichte een radicale interpretatie van Kants criticisme tegen de hybride, door theologisch dogmatisme gekleurde Kant-interpretatie die in die jaren in Tübingen de toon zet. In de brieven verbindt Schelling

Kants criticisme uitdrukkelijk met emancipatorische aspiraties. De opgave van het denken is de bevrijding van de mensheid door het ongedaan maken van de verscheurende tegenstellingen tussen geest en zinnelijkheid, natuur en vrijheid, eindigheid en oneindigheid.³⁹ Van belang is dat Schelling, in tegenstelling tot de eerdere artikelen uit deze periode, in deze verenigingsfilosofie niet langer Fichtes absolute Ik ten tone voert, maar voor het eerst spreekt van het Absolute zonder meer. De *Briefe* maken echter duidelijk dat Schelling nog worstelt met de inhoudelijke bepaling van het begrip van dit subject en object omvattende Absolute en met de vraag hoe dit Absolute binnen de sfeer van de eindigheid valt te representeren. In de hier opgenomen tiende en laatste brief overweegt hij - wellicht in navolging van Hölderlin, die hem in het beroemde fragment *Urteil und Seyn* (1795) op dit punt voor ging⁴⁰ - een ogenblik dat de kunst hier een mogelijke uitkomst zou kunnen bieden, maar, nog duidelijk onder invloed van Fichtes praktische oriëntatie, wijst hij deze suggestie van de hand als filosofisch onbevredigend. Zelfs de Griekse tragedie, volgens Schelling het hoogste wat de kunst tot op heden heeft voortgebracht, ziet geen kans de menselijke vrijheid en de macht van de objectieve wereld - de overmacht van het noodlot - met elkaar te verzoenen.

Het *Älteste Systemprogramm* (1798) ademt hetzelfde emancipatorische elan als de *Briefe*, maar de waardering van de kunst is nu aanmerkelijk positiever. De schoonheid wordt in dit romantische manifest opgevoerd als "de idee die alle ideeën verenigt".⁴¹ Het is nu niet langer Fichte, maar veeleer Schiller, wiens brievenencyclus *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* drie jaar eerder was gepubliceerd, die de toon zet. In de geest van Schillers uitwerking van Kants *Kritik der Urteilskraft* wordt gesteld dat het ware en het goede slechts in de schoonheid één zijn. Bovendien is volgens de auteur slechts de kunst in staat de abstracte ethisch-politieke idealen voor het volk aanschouwelijk te maken.⁴² Om die reden roept de auteur op tot een nieuwe mythologie van de rede: "Zolang we de ideeën niet esthetisch, d.w.z. mythologisch maken, hebben ze voor het *volk* geen belang en omgekeerd. Dus moeten de ontwikkelde en onontwikkelde geesten elkaar de hand reiken, de mythologie moet

filosofisch worden en het volk redelijk, en de filosofie moet mythologisch worden, om de filosofie zinnelijk te maken. Dan zal er eeuwige eenheid onder ons heersen" (deze uitgave, blz. ??).

In de biografische schets merkten we op dat het niet zeker is wie de auteur is van het *Älteste Systemprogramm*. Naast Hegel, in wiens handschrift het fragment is overgeleverd, zijn Schelling en Hölderlin de meest waarschijnlijke auteurs. Tilliette heeft aan de hand van een uitvoerige vergelijking van de tekst van het oudste systeemprogramma met het latere werk van Schelling en Hegel geargumenteed dat het auteurschap van Schelling het meest waarschijnlijk is.⁴³ Voor Hölderlin pleit evenwel dat hij, anders dan Schelling, reeds in 1795 een eenheidstichtende functie aan de kunst toeschrijft. Omdat het geschrift is ontstaan in een collectief denkklimaat, waaraan Schelling, Hegel en Hölderlin in onderlinge beïnvloeding ieder hunne hebben bijgedragen, is het antwoord op de vraag naar het auteurschap overigens van minder belang dan de constatering dat Schelling het programma in de daarop volgende jaren het meest trouw is gebleven.

Dit komt op pregnante wijze tot uitdrukking in het *System des transzendentalen Idealismus* uit 1800. In de vorige paragraaf merkten we op, dat Schelling van mening is dat het Absolute van twee zijden kan worden benaderd: als een geschiedenis van de geest of als een geschiedenis van de natuur. Waar de natuurfilosofische geschriften de ontwikkeling van de natuur tot onderwerp hebben, daar beschrijft het *de transcendentiaalfilosofie* de 'Odyssee van de geest'.

In die zin vormt het *System* het transcendentiaalfilosofische complement van de natuurfilosofie die in de daaraan voorafgaande jaren was ontstaan. Maar het *System* is tegelijkertijd meer dan een complement, aangezien het de kunst tot de kroonsteen van het gehele filosofische systeem maakt.

De opgave van de transcendentiaalfilosofie is het aantonen van de oorspronkelijke identiteit van de bewuste activiteit van de geest en de onbewuste activiteit van de natuur. In het vijfde deel van het *System* betoogt Schelling dat deze oorspronkelijke identiteit tot uitdrukking komt in de doelmatigheid van natuur. Deze doelmatigheid laat zich namelijk slechts verklaren als een

vereniging van onbewuste en bewuste activiteit in een hogere intelligentie. Deze intelligentie handelt volgens Schelling echter in de natuur nog *onbewust*. In het zesde, afsluitende deel van het *System* argumenteert Schelling dat de oorspronkelijke eenheid van het bewuste en het onbewuste pas werkelijk vatbaar wordt voor het Ik in het kunstwerk. Deze ontknoping werd in de inleiding van het *System* als volgt aangekondigd: "De ideële wereld van de kunst en de reële wereld van de objecten zijn dus producten van dezelfde activiteit; het samentreffen van beide (het bewuste en het onbewuste) *zonder* bewustzijn geeft de werkelijke wereld, *met* bewustzijn de esthetische wereld. De objectieve wereld is slechts de oorspronkelijke nog onbewuste pozie van de geest: het algemene organon van de filosofie - en de sluitsteen van haar gehele gewelf - is *de filosofie van de kunst*" (W III, 349). Dat Schelling het esthetische tot sluitsteen van het gehele transcendentiaal-filosofische bouwwerk maakt is niet geheel verrassend. In het voorafgaande zagen we immers dat ook Kant en Schiller de esthetische dimensie bestempelen als de verzoenende instantie tussen de theoretische en de praktische rede, tussen natuur en vrijheid. Bovendien speelt reeds in Kants filosofie de verbeeldingskracht een centrale rol als eenheidscheppend vermogen.⁴⁴ In het *System* wordt dit idee echter door Schelling zodanig geradicaliseerd dat een 'esthetisch absolutisme' het resultaat is.

Deze esthetische radikaliserings dient begrepen worden als een antwoord op het eerder gesignaleerde probleem waarvoor Schelling zich bij de ontwikkeling van zijn verenigingsfilosofie gesteld zag: hoe kan het Absolute worden gerepresenteerd binnen de sfeer van de (menselijke) eindigheid. Hölderlin had er in *Urteil und Seyn* al op gewezen dat dit Absolute niet, zoals in het geval van empirische voorwerpen, tot object van een voorstelling kan worden gemaakt. Het Absolute is immers niet objectief, aangezien het als het absolute Identieke noodzakelijk vooraf gaat aan het onderscheid tussen subject en object. Dat impliceert dat het Absolute nooit in begrippen of oordelen gevat kan worden. In de lijn van zijn eerdere, onder invloed van Fichte ontstane geschriften stelt Schelling dat het Absolute door de filosoof slechts op *intutieve* wijze worden gekend in een *intellectuele aanschouwing*: "De gehele filosofie gaat uit en moet uitgaan van een principe, dat als absoluut principe zonder meer het Identieke

is. Een absoluut eenvoudige Identiteit laat zich door geen beschrijving, laat staan door begrippen mededelen. Het kan slechts aanschouwd worden. Een dergelijke aanschouwing is het organon van iedere filosofie. Maar deze aanschouwing, die geen zintuiglijke, maar een intellectuele is, die niet het objectieve of het subjectieve, maar het absoluut Identieke tot voorwerp heeft is zelf louter een innerlijke aanschouwing, die voor zichzelf niet objectief kan worden; dit is slechts mogelijk door een tweede aanschouwing. Deze tweede aanschouwing is de esthetische".⁴⁵

De filosofie voert ons, kort samengevat, naar het inzicht in de absolute identiteit van geest en natuur, maar slechts het kunstwerk kan deze identiteit ongescheiden belichamen.⁴⁶ Het absoluut identieke dat voor iedere andere aanschouwing ontoegankelijk is, wordt zo "door het wonder van de kunst uit haar produkten teruggestraald" (W III, 625/??). Wat de kunst ons volgens Schelling uiteindelijk onthult, is de produktieve verbeeldingskracht die zowel de natuur als de geest beheerst: "Het zijn dus ook produkten van een en dezelfde activiteit [bedoeld is: de verbeeldingskracht - JdM], die ons aan gene zijde van het bewustzijn als werkelijke wereld, aan deze zijde van het bewustzijn als ideële of als kunstwereld verschijnen" (W III 626/??). Dit voert Schelling een even boude als romantische conclusie dat de natuur opgevat dient te worden als de onbewuste poëzie van de geest, "een gedicht dat in een geheim, wonderbaarlijk handschrift verborgen ligt" (W III, 628/??).

In de afsluitende conclusie gaat Schelling in feite nog een stap verder dan in de eerder geciteerde passage uit de inleiding van het *System*. Werd daar de *filosofie* van de kunst de sluitsteen van de gehele filosofie genoemd, aan het eind van zijn analyse blijkt de *kunst* zelf deze sluitsteen te zijn: "Wanneer de esthetische aanschouwing de objectief geworden intellectuele aanschouwing is, dan is het vanzelfsprekend dat de kunst het enig ware en eeuwige organon en tegelijkertijd document van de filosofie is, dat altijd en voortdurend opnieuw documenteert wat de filosofie niet uiterlijk kan weergeven, namelijk het onbewuste in het handelen en produceren en zijn oorspronkelijke identiteit met het bewuste. De kunst is daarom voor de filosoof het hoogste, omdat zij hem het allerheiligste als het ware opent, waar in eeuwige en oorspronkelijke vereniging als het ware in één vlam brandt, wat

in de natuur en geschiedenis, evenals in het denken, elkaar eeuwig moet ontvluchten" (W III, 627-8/??).

Schelling besluit zijn uiteenzetting met de verwachting uit te spreken dat "de filosofie, zoals zij in de jeugd van de wetenschap uit de poëzie geboren en gevoed werd, en met haar alle wetenschappen die zich van haar hebben losgemaakt, na hun voltooiing als evenzovele stromen weer zullen terugvloeien in de oceaan van de poëzie" (W III, 629/??). Hij ziet wel in, dat deze overgang van wetenschap en filosofie naar poëzie niet onmiddellijk te bereiken is. Daartoe is volgens hem een tussenvorm vereist. Zoals filosofie en poëzie in de presocratische ervaring nog ongescheiden één waren in de mythologie, zo zal, aldus Schelling geheel in de lijn van het *Älteste Systemprogramm*, de toekomstige overgang van filosofie naar poëzie de vorm aannemen van een nieuwe mythologie, die niet het werk zal zijn van een enkele dichter, maar van een geheel geslacht. Schelling verwijst hierbij in een voetnoot (W III, 629/??) naar een enkele jaren eerder geschreven verhandeling over de mythologie. Het zou kunnen zijn, dat hij hier verwijst naar *Über Mythen, historische Sagen und Philosopheme der ältesten Welt*, dat hij in 1793, nog tijdens zijn studie, schreef. Het is ook mogelijk dat deze verwijzing betrekking heeft op het oudste systeemprogramma.⁴⁷

Alvorens Schelling in de conclusie tot bovengenoemde plaatsbepaling van de kunst komt, ontwikkelt hij in de daaraan voorafgaande twee paragrafen een ontologie van het kunstwerk en staat hij nader in op de produktie en de receptie van kunstwerken. Centraal in Schellings analyse staat het kunstwerk zelf. Dat maakt zijn kunstfilosofie tot een *werkethetica*. Het is immers niet de kunstenaar of de beschouwer van het kunstwerk, maar het kunstwerk zelf dat de absolute Identiteit van geest en natuur belichaamt. Als belichaming van deze identiteit grenst het kunstwerk zowel aan de produkten van de natuur als aan die van de geest. Met het natuurprodukt heeft het kunstwerk gemeen, dat het onbewust is voortgebracht, noodzakelijk schijnt en eindig is, met het produkt van de geest, dat het bewust en in vrijheid is voortgebracht en oneindig is. In het kunstprodukt worden deze bewuste en onbewuste activiteit verenigd: het is de synthese van natuur en geest, noodzakelijkheid en vrijheid, eindigheid en oneindigheid.

Dat het kunstwerk het oneindige op een eindige wijze uitbeeldt, impliceert dat het in vergelijking met zijn absolute grond onvermijdelijk slechts een fragment is.⁴⁸ Dat betekent volgens Schelling dat een kunstwerk niet éénduidig kan worden uitgelegd, maar in de tijd een oneindig aantal interpretaties toestaat (W III, 619-20/??). Het gaat daarbij niet om door de kunstenaar geïntendeerde betekenissen, maar om het oneindige bereik van niet-bedoelde, maar desalniettemin in het kunstwerk geïmpliceerde betekenissen, die eerst in de loop van de receptiegeschiedenis worden geëxpliceerd. Precies in deze oneindigheid van betekenis is het kunstwerk uitdrukking van het absolute.

Een andere naam voor de eindige uitbeelding van het oneindige is *schoonheid* (W III, 620/??). Met deze bepaling van schoonheid breekt Schelling op radicale wijze met Kants subjectivistische bepaling van het schone als iets dat in het gevoel van de toeschouwer is gelegen.⁴⁹ Voor Schelling komt slechts het kunstwerk zelf schoonheid toe. Deze in het kunstwerk bereikte harmonie van het bewuste en het onbewuste is overigens geen volstrekt spanningsloze toestand. Wanneer Schelling, referend aan Winckelmans beroemde definitie, het kunstwerk een uitdrukking van rust en stille grootheid noemt, dan tekent hij daarbij aan dat dit ook geldt wanneer het kunstwerk de grootste spanning van pijn of vreugde uitdrukt. In het verlengde daarvan relativeert hij de tegenstelling die Kant aanbrengt tussen het schone en het sublieme (*das Erhabene*) als die tussen het harmonieuze en het conflictueuze.⁵⁰

Op grond van het ontwikkelde begrip van het kunstwerk onderscheidt Schelling het kunstwerk nader van organische natuurprodukten en van andere produkten van de menselijke arbeid. Van het organische natuurprodukt onderscheidt het schone kunstwerk zich daardoor, dat het opnieuw verenigt, wat in het natuurprodukt voor de scheiding tussen het bewuste en onbewuste nog ongedeeld aanwezig was (W III, 621/??). Waar in het bewustzijn natuur en geest gescheiden worden, daar herstelt het kunstwerk deze oorspronkelijke identiteit, maar nu op een hoger, het eindige bewustzijn overstijgende niveau. Omdat de produktie van het natuurprodukt niet van het bewustzijn uitgaat, dus evenmin van de te verzoenen oneindige tegenstelling tussen

natuur en geest, is de natuur volgens Schelling niet noodzakelijk mooi. Voor zoverre de natuur als schoon wordt ervaren komt dit, omdat we haar vanuit het perspectief van de kunst waarnemen. De kunst is "principe en norm voor de beoordeling van de natuurschoonheid" (W III, 622/??). Schelling brengt daarmee tot uitdrukking dat we ons bij de esthetische beoordeling van de natuur altijd laten leiden door de kunst. Deze gedachte zal Schelling in *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* (1807) nog nader uitwerken.

Van het ambachtelijke en industriële produkt (*das gemeine Kunstprodukt*) onderscheidt het kunstwerk zich, zo stelt Schelling wel weer in overeenstemming met Kants *Kritik der Urteilskraft*, doordat het zijn doel geheel in zichzelf heeft. De "heiligheid en zuiverheid" van de kunst ligt er voor Schelling juist in dat ze geen uitwendige doeleinden dient, maar volstrekt autonoom is (W III, 622/??). Het kunstwerk staat daarom niet alleen ver af van het louter aangename en het economisch nuttige - van de kunst vragen economisch nuttig te zijn, merkt Schelling meesmuilend op, kan alleen een tijdvak doen dat in de uitvinding van een nieuw soort voederbiet de hoogste verdienste ziet van de geest -, maar de kunst is op dit punt ook onvergelijkbaar met de moraal en de wetenschap.

De artistieke schepping dient volgens Schelling begrepen te worden vanuit de spanning tussen de bewuste en de onbewuste produktie. Onder de bewuste produktie verstaat Schelling het aspect van het scheppende werk dat met bewustzijn, overleg en reflectie geschiedt, datgene dat door de traditie wordt aangereikt en dat kan worden aangeleerd. Schelling gebruikt hier het woord *Kunst* in engere zin, we zouden tegenwoordig eerder spreken van artistieke techniek. Onder de onbewuste voortbrenging, die Schelling ook aanduidt met de term *Poesie*, verstaat hij het niet-subjectieve moment in artistieke produktie, dat de kunstenaar door een "vrije gunst van de natuur" gegeven is (W III, 618/??). Hiermee brengt Schelling een antieke gedachte, die bijvoorbeeld door Plato in de dialoog *Ion* is verwoord⁵¹, opnieuw in het spel, de gedachte namelijk dat de kunstenaar bevangen is door een *mania* of een *enthousiasmos*, die hem als het ware overweldigt (W VII, 326-7/??). Maar terwijl Plato deze manie, waarin de kunstenaar door een god bezeten buiten zinnen raakt en zijn geest

verliest, negatief beoordeelt, is zij volgens Schelling onontbeerlijk om het Absolute in het kunstwerk te kunnen belichamen.

Nu lijken kunst en poëzie, d.w.z. bewuste techniek en onbewuste inspiratie, volgens Schelling bij aanvang van het scheppingsproces onverenigbaar. Dat kan ertoe leiden dat de kunstenaar ertoe verleid wordt slechts één van beide activiteiten uit te oefenen. Dat is volgens Schelling zonder meer rampzalig. In het geval van technische beheersing zonder potische inspiratie levert het slechts oppervlakkige en weinig originele kunstwerken op. In het geval er sprake is van enthousiasme zonder techniek, dat wil zeggen van een volkomen blinde scheppingsdaad, dan zijn 'dode produkten' het resultaat, waartoe onze esthetische aanschouwing en oordeel geen toegang vinden.

In de geslaagde schepping vallen beide aspecten echter op onverwachte wijze samen. Deze identiteit van het bewuste en het onbewuste duidt Schelling nu aan met "het duistere begrip van het genie".⁵² Uitsluitend in het geniale kunstwerk wordt de tegenpraak tussen het bewuste en het onbewuste, subjectieve vrijheid en de esthetische noodzakelijkheid, idealiteit en realiteit verzoend in hun absolute identiteit. Waar Schelling in de *Briefe* de kunst nog niet in staat achtte deze tegenstellingen te verzoenen, daar stelt hij nu dat de geniale verbeeldingskracht niet minder vermag dan het onmogelijke te verrichten. Deze verzoening vindt echter, zoals eerder opgemerkt, niet plaats in het bewustzijn van de kunstenaar, maar wordt slechts belichaamd in het geniale kunstwerk zelf. Voor de kunstenaar komt de absolute Identiteit van het kunstwerk na de scheppingsdaad over als "een donker onbekend geweld" (W III, 616/??). Het genie is daarom voor de kunstenaar wat het noodlot voor de handelende mens is.

Veel van de denkbeelden die Schelling in het *System* heeft ontwikkeld, treffen we, vaak meer in detail uitgewerkt, opnieuw aan in de latere geschriften. Met betrekking tot de systeempositie van de kunst doet zich echter een opvallende discontinuïteit voor tussen het *System* en de latere teksten. Daarin blijkt de kunst niet langer boven de filosofie te staan, maar wordt zij op gelijke hoogte met haar geplaatst. Deze ontwikkeling, zo heeft Braeckman overtuigend beargumenteerd, kan begrepen worden vanuit de overdracht van de organon-functie in de identiteitsfilosofische

geschriften na het *System* - voor het eerst in Schellings *Darstellung meines System* (1801) - van de kunst op de filosofische *Vernunft*, de rede. Deze overdracht impliceert zoel een esthetisering van de filosofie als een ongekeerde toename van haar pretentie: "De filosofie heeft zo de geprivilegeerde affiniteit van de kunst tot het Absolute overgenomen. Dit kon zij slechts doen door het element van haar spreken, de vorm, als een esthetische activiteit en, in het verlengde daarvan, zichzelf als een kunstwerk te beschouwen".⁵³ Een implicatie daarvan is dat Schelling het romantische besef van de onrepresenteerbaarheid van het Absolute achter zich laat. De filosofie wordt nu in staat geacht zich op het niveau van het Absolute te plaatsen. Deze wending maakt Schelling tot de grondlegger van het absolute idealisme dat in de daaropvolgende decennia op indrukwekkende wijze gestalte zal krijgen in Hegels geschriften.

Eenzijds brengt de identiteitsfilosofie het 'esthetisch absolutisme' tot voltooiing: de filosofie wordt hier immers zelf geësthetiseerd.⁵⁴ Anderzijds betekent deze wending een relativisering van het epistemologische primaat van de kunst. Hoewel - nog steeds - slechts de kunst de absolute identiteit van geest en natuur in het bereik van het objectieve kan uitbeelden, kan uitsluitend de filosofie weten en uitspreken *dat* kunst dat kan. Filosofie en kunst zijn zo in de identiteitsfilosofie tot gelijkwaardige uitdrukkingen van de verbeeldingskracht van de geest geworden. Zij vormen daarbij elkaars spiegelbeeld: de filosofie realiseert in de sfeer van het ideële, wat de kunst tot stand brengt in het reële: de absolute vereniging van identiteit en differentie.

Deze gewijzigde opvatting verhouding van kunst en filosofie komt voor het eerst uitvoerig tot uitdrukking in de colleges over de kunst die Schelling in 1802-03 te Jena verzorgt. In de brief aan August Schlegel van 3 september 1802, waarin Schelling verzoekt ten behoeve van deze colleges een afschrift te mogen maken van diens in 1801 in Berlijn gehouden colleges over hetzelfde onderwerp, zet hij de uitgangspunten van deze colleges kort uiteen. Schelling schrijft dat hij geen wil te doceren die betrekking heeft op empirische kunstwerken, maar een *filosofie* van de kunst, die zich richt "op de oorsprong van de kunst zoals ze in het absolute is" (deze uitgave, blz. ??). Op dit punt blijft

Schelling trouw aan het metafysische uitgangspunt van het *System*. Dat geldt evenzeer voor zijn voornemen vast te houden aan aan het basisschema van het *System*: de tegenstelling tussen het reële en het ideële wordt, die nu in verband wordt gebracht met de tegenstelling tussen de beeldende en literaire kunsten.

De uitwerking van de eerst postuum gepubliceerde *Philosophie der Kunst* vormt met zijn bijna vierhonderd pagina's het meest omvangrijke kunstfilosofische geschrift van Schelling. Het valt uiteen in een algemeen deel, waarin Schelling op basis van het begrip van het absolute een algemeen begrip van de kunst, van haar stof en van haar vorm construeert, en een bijzonder deel, waarin Schelling op basis hiervan en van de tegenstelling tussen het reële en het ideële de afzonderlijke beeldende en literaire kunstvormen deduceert. In de in deze uitgave opgenomen inleiding tot de *Philosophie der Kunst* wordt het gehele af te leggen traject tentatief doorlopen. De centrale vraag in de inleiding luidt hoe een filosofie van de kunst mogelijk is. In eerste instantie kan het antwoord luiden dat de filosofie het reële, dat in de kunst is, in het ideële beschrijft (W V, 364/??). Het probleem is evenwel dat er volgens Schelling slechts één filosofie bestaat en die heeft het Absolute tot onderwerp. Vooruitlopend op het algemene deel van de *Philosophie der Kunst* stelt Schelling dat een filosofie van de kunst slechts mogelijk is in zoverre deze in het bijzondere het algemene, dat wil zeggen het Absolute, reflecteert. Een filosofie van de kunst is derhalve slechts mogelijk als een constructie van het absolute in de gestalte van de kunst: "Ik construeer dus in de filosofie van de kunst in eerste instantie niet de kunst *als* kunst, als dit *bijzondere*, maar *ik construeer het universum in de gedaante van de kunst*, en filosofie van de kunst is *wetenschap van het heelal in de vorm of potentie van de kunst*" (W V, 368/??). Schelling gaat er hierbij vanuit dat het absolute, dat als zodanig alle potenties bevat (en dat om die reden zowel als het absolute identiteitspunt als als de absolute indifferentie kan worden aangemerkt), in de natuur, de geschiedenis en de kunst in verschillende potenties existeert.

In dit licht kan nu ook de verhouding van kunst en filosofie nader worden bepaald. Kunst en filosofie hebben beide het

Absolute tot inhoud. Het verschil is gelegen in hun onderscheiden *vorm*: "Zoals het absolute voor de filosofie de oervorm van de waarheid is zo is dat voor de kunst de oervorm van de *schoonheid*" (W V, 370/??). Kunst staat om die reden "als uitbeelding van het oneindige op hetzelfde niveau als de filosofie: zoals de filosofie het absolute als *oervorm (Urbild)* uitdrukt, doet de kunst dat als tegenbeeld (*Gegenbild*)" (W V, 369/??). Zowel de filosofie als kunst beschouwen het Absolute in het bijzondere. In het geval van de filosofie neemt dit bijzondere de gestalte aan van *ideeën*. De kunst daarentegen aanschouwt deze ideeën als reële gestalten: "Deze *reële*, levende en existierende ideeën zijn de goden; de algemene symboliek of de algemene *uitbeelding van de ideeën* als reëel is dus gegeven in de mythologie... Inderdaad zijn de goden van elke mythologie niets anders dan de ideeën van de filosofie, alleen objectief of reëel bekeken" (W V 370/??). Door de mythologische beelden te interpreteren als objectieve gestalten van filosofische ideeën te interpreteren, neemt Schelling - en zoals we nog zullen zien niet voor het laatst - opnieuw de draad op van het steeds terugkerende thema van de mythologie van de rede.

In het laatste gedeelte van de inleiding loopt Schelling vooruit op het bijzondere deel van de colleges, waarin een systematiek van de verschillende kunstzinnige disciplines wordt uitgewerkt. Zoals kunst en filosofie tegenover elkaar staan als de uitdrukking van het reële en het ideële, zo laten zich volgens Schelling binnen de kunst het reële en ideële opnieuw scheiden. Deze onderscheiding valt samen met de eerder genoemde onderscheiding tussen de beeldende en literaire kunsten. Met betrekking tot de beeldende kunsten zal Schelling daar aan de reële zijde de *muziek* en aan de ideële zijde de *schilderkunst* onderscheiden. De *beeldhouwkunst* vormt vervolgens de synthese van het reële en het ideële in de beeldende kunsten. Met betrekking tot de literaire kunsten onderscheidt Schelling de *lyriek*, door hem opgevat als de representatie van het oneindige in het eindige ofwel het bijzondere, van de *epiek*, de representatie van het eindige in het oneindige ofwel het algemene. De *dramatiek* belichaamt als de eenheid van het bijzondere en het algemene de synthese van het reële en het ideële in de taalkunsten. Deze systematiek fungeert bij Schelling tevens als een rangorde, die

loopt van de muziek als de meest reële en daarom laagste kunst, tot aan het drama, de hoogste ideële synthese die binnen het domein van de kunst bereikbaar is. Schelling besluit de inleiding tot de *Philosophie der Kunst* met enkele korte opmerkingen over de dialectische relatie tussen kunst en tijd. Hij betoogt dat kunst enerzijds eeuwig is, maar anderzijds noodzakelijk in de tijd verschijnt. Deze tegenstelling, die door alle kunstvormen heenloopt, is die tussen de klassieke en moderne kunst.

In het veertiende van de *Colleges over de methode van de academische studie*, dat Schelling in dezelfde periode als de kunstfilosofische colleges verzorgt, komt het centrale thema's uit de inleiding tot die colleges - de relatie tussen filosofie en kunst - opnieuw uitvoerig aan de orde. Ofschoon de gebezigde terminologie niet op alle punten dezelfde is - zo wordt de relatie tussen filosofie en kunst hier niet als die tussen *Urbild* en *Gegenbild*, maar als die tussen *Vorbild* en *Gegenbild* bepaald - stemt de uiteenzetting inhoudelijk grotendeels overeen met die uit de inleiding tot de *Philosophie der Kunst*. Uitvoeriger dan in deze inleiding gaat Schelling in het college evenwel in op de relatie tussen kunst en religie. De filosofie van de kunst is niet gericht op de kunst als zinnelijke prikkel of ontspanning, maar spreekt van "een heiliger kunst", die - in de terminologie van de Grieken - verkondiger is van goddelijke geheimen en onthuller van ideeën. Aan het eind van het college stelt Schelling dat kunst en religie in dezen volstrekt op elkaar zijn aangewezen: "De innige band die kunst en religie met elkaar verenigt, de totale onmogelijkheid om enerzijds de kunst een andere poëtische wereld dan binnen de religie en door de religie te geven en anderzijds de religie tot een werkelijke objectieve verschijning anders dan door de kunst te brengen, maken de wetenschappelijke kennis ervan voor het werkelijk religieuze ook in dit opzicht tot een noodzakelijkheid" (W V 352/??).

Naar aanleiding van deze bepaling van religieuze dimensie van de kunst staat Schelling in het college stil bij Plato's in *De Staat* verwoorde kritiek op de nabootsende kunst. Plato verwerpt de nabootsende kunsten omdat deze in zijn visie slechts afbeeldingen van afbeeldingen zijn. Een schilder die een stoel schildert, bootst een in de zintuiglijke werkelijkheid gegeven stoel na, die

op zijn beurt een afbeelding vormt van het tijdloze, enkel in de filosofische aanschouwing gegeven, idee van de stoel. In epistemologisch opzicht is de kunst om die reden in Plato's visie inferieur aan de filosofie.⁵⁵ Volgens Schelling mogen we deze kritiek evenwel niet opvatten als een verwerping van de kunst als zodanig. Wie de Plato's loftuitingen aan het adres van de geestdriftige poëzie in andere werken voor ogen houdt, kan niet anders concluderen dan dat Plato's polemieek zich uitsluitend richt tegen het poëtisch realisme. Op de christelijke poëzie, die in tegenstelling tot de klassieke de oneindigheid tot onderwerp heeft, is Plato's kritiek volgens Schelling niet van toepassing. Met deze interpretatie treedt Schelling in het voetspoor van de neoplatonist Plotinus. In de *Enneaden* (V, viii, 1) stelt Plotinus namelijk dat de kunstenaar niet noodzakelijk de natuur navolgt, maar dat hij zich ook rechtstreeks kan richten op de ideeën. De kunstenaar idealiseert in dat geval de natuur, overtreft haar daarbij en brengt ons dichterbij de eeuwige Idee van het schone.⁵⁶

Het thema van de artistieke nabootsing van de natuur wordt door Schelling verder uitgewerkt in de laatste tekst die Schelling als geheel aan de kunst wijdt: *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* uit 1807. Centraal in de deze ter ere van de naamdag van Maximiliaan I gehouden rede staat de sinds Aristoteles steeds opnieuw verkondigde opvatting dat de kunst de natuur nabootst (*ars imitatur naturam*). Deze uitspraak pretendeerde niet alleen te beschrijven hoe de kunst te werk gaat, maar gold tevens als een hoogste norm voor de kunst. Schelling onderschrijft deze uitspraak, maar komt in zijn lezing tot een interpretatie van deze uitspraak die in sterke mate afwijkt van de interpretatie die de traditie domineert. In die wordt de natuur opgevat als 'het dode aggregaat van een ondefinieerbare hoeveelheid objecten' (VII, 293/??), dat wil zeggen een 'levenloos voorhandenzijnde' (VII, 295/??). Het verbaast niet dat Schelling op basis van zijn natuurfilosofie deze opvatting van de natuur radikaal afwijst. Voor Schelling is de natuur immers een schepende, bezielende kracht, die de gehele werkelijkheid vormt en gestalte geeft (zie noot 36). De gehele natuur - van de ruwe materie, die blind streeft naar regelmatige figuren, en de vogel,

die verrukt door muziek zichzelf in bezielde klanken overtreft, tot de mens, waarin de scheppende kracht van de natuur tot bewustzijn komt - wordt geleid door een oppermachtige geest. Volgens Schelling dient op grond van deze natuuropvatting het credo *ars imitatur naturam* begrepen te worden als een oproep aan de kunstenaar *te scheppen* als de natuur en daarmee de goddelijke scheppingsdaad te herhalen. De kunstenaar dient met andere woorden niet de produkten van de natuur na te bootsen, maar haar creativiteit! Schelling neemt daarbij de in het *System* ontwikkelde gedachte weer op dat werkelijk grote kunst uitsluitend ontstaat in het samenspel van bewuste en onbewuste activiteit (W VII, 300/??).

Op dit punt van de uiteenzetting grijpt Schelling terug naar de neo-platoonse opvatting van de idealiserende functie van de kunst en de daaraan gekoppelde stelling dat de kunst de natuur kan overtreffen. In een bepaald opzicht kan de kunst dat volgens Schelling niet, aangezien zij anders dan de natuur niet in staat is hetgeen zij afbeeldt werkelijk te bezielen. In een ander opzicht overtreft zij de natuur echter wel degelijk, namelijk door het afgebeelde boven de onwezenlijke tijd te verheffen en het in zijn ene moment van volmaakte schoonheid en volledige existentie te vereeuwigen: "In dit ogenblik is het wat het in de hele eeuwigheid is: erbuiten komt het alleen het worden en vergaan toe. De kunst, doordat ze het wezen in dat moment uitbeeldt, licht het uit de tijd: ze laat het wezen in een zuiver zijn, in de eeuwigheid van zijn leven verschijnen" (W VII, 303/??). Ook in deze zin begrepen, zo kunnen we Schellings uitspraak uit het *System* variëren, maakt het schone kunstwerk in een eindige uitbeelding het oneindige zichtbaar. Daarbij blijft overigens voor Schelling onverkort het leidende inzicht gelden dat de geest niet oneindig algemeen zijn zonder - in de natuur of de kunst - eindig te worden. Of zoals hij het in de rede uitdrukt: "zonder begrenzing zou het grenzeloze niet kunnen verschijnen" (W VII, 310/??). Slechts in het bijzondere kan het absolute verschijnen.

Ofschoon schoonheid vrijwel overal in de natuur aanwezig is, is dit volgens Schelling in verschillende gradaties het geval. Omdat de synthese van het eindige en oneindige haar meest volkomen uitdrukking vindt in de menselijke gestalte, vormt deze het onderwerp bij uitstek van de kunst. De *gratie* (*Anmut*)

daarvan tot uitdrukking te brengen is de hoogste opgave van de kunst: "Waar gratie in volledig uitgewerkte vorm verschijnt is het werk van de kant van de natuur voltooid, er ontbreekt niets meer aan, aan alle eisen is voldaan. Ook hier zijn ziel en lichaam in perfecte harmonie; het lichaam is de vorm, de gratie de ziel, hoewel niet de ziel op zich, maar de ziel van de vorm of de natuurziel ... De schoonheid echter van de ziel op zich die met de zinnelijke gratie is versmolten is de hoogste vergoddelijking van de natuur" (W VII, 311/??). In het overzicht dat Schelling in het tweede deel van de rede geeft van de wijze waarop de schoonheid in de verschillende kunstvormen - beeldhouwkunst, schilderkunst en tragedie - schrijft hij de gratie - in aansluiting bij Kant en Schiller⁵⁷ -de gratie een morele dimensie toe: "Wanneer gratie, behalve dat ze de transfiguratie van de natuurgeest is, ook nog de verbindende schakel van morele schoonheid en zinnelijke verschijning wordt, dan wordt vanzelf duidelijk hoe de kunst vanuit alle richtingen naar de gratie als haar middelpunt toewerkt" (W VII, 315/??).

In het slotdeel van zijn rede laat Schelling zich in nogal negatieve bewoordingen uit over de kunst van zijn tijd, die naar zijn idee de bezieling mist die de klassieke kunst kenmerkte. Schelling is evenwel van mening dat een slaafse navolging van de klassieken de moderne kunst geen nieuwe bezieling kan bieden. Die taak is veeleer weggelegd voor de filosofie: "Alleen een verandering die in de ideeën zelf plaatsvindt kan de kunst uit de impasse halen; alleen nieuwe kennis, een nieuw geloof is bij machte haar tot werken te inspireren, waardoor ze in een verjongd leven een aan vroeger tijden herinnerende heerlijkheid openbaart. Weliswaar zal een kunst die in alle opzichten dezelfde is als die uit vroegere eeuwen nooit meer terugkomen; de natuur herhaalt zich immers nooit. Eenzelfde Rafaël zal er nooit meer zijn, maar een andere, die op dezelfde eigen wijze het hoogste in de kunst heeft bereikt" (W VII, 328/??).

Zoals eerder opgemerkt heeft Schelling zich na *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur* in zijn geschriften nog slechts terloops over de kunst uitgelaten. Dat betekent overigens niet dat Schelling na 1807 geen filosofische betekenis meer zou hechten aan de kunst. Dieter Jähnig wijst er in zijn

standaardwerk *Schelling. Die Kunst in der Philosophie* terecht op dat de functie die de jonge Schelling aan de kunst toeschrijft, door de latere Schelling aan de in veel opzichten met kunst vergelijkbare mythologie wordt toegeschreven.⁵⁸ Een strikte scheidslijn tussen mythe en kunst wordt door Schelling in zijn latere werk overigens niet getrokken. Het belangrijkste verschil dat Schelling in zijn latere filosofie van de mythologie ziet tussen mythe en kunstwerk is dat de eerste niet het werk is van een geniaal individu, maar van een geheel geslacht (W XI, 240-43). De reden dat Schelling in zijn latere werk niet langer spreekt over de organon-functie van de kunst, is volgens Jähmig gelegen in het feit dat zij deze opgave in zijn filosofie daadwerkelijk heeft vervuld. Hij ziet daarin de grote verdienste van Schelling: de kunst getransformeerd te hebben van een louter onderwerp van de filosofie tot een integraal bestanddeel daarvan. Op zijn minst in deze betekenis is Schelling erin geslaagd het programma te realiseren dat hem vanaf het *Älteste Systemprogramm* voor ogen zweefde: het scheppen van een nieuwe mythologie van de rede.

4 Tot besluit

Schellings filosofie stamt uit een metafysische gedachtenwereld die de twintigste-eeuwse lezer in veel opzichten vreemd is. Tegelijkertijd bevatten zijn kunstfilosofische geschriften verschillende denkbeelden die vooruitlopen op, en vaak ook hebben bijgedragen aan, de ontwikkeling van de negentiende en twintigste-eeuwse filosofie van de kunst. Daarbij moet bijvoorbeeld niet alleen worden gedacht aan de invloed die Schellings romantische genie-esthetiek via de negentiende eeuwse esthetica en kunstgeschiedenis heeft uitgeoefend op de *commonsense* opvatting van de kunst in onze eeuw, maar ook - meer specifiek - aan de indirecte doorwerking van zijn denkbeelden over de onbewuste component van de artistieke schepping in de ontwikkeling van de psychoanalytische esthetica.⁵⁹ Tevens kan gewezen worden op Schellings belangrijke bijdrage aan de ontwikkeling van de moderne autonomie-esthetiek en de daarmee verbonden emancipatorische opvatting van de kunst, zoals die zich bijvoorbeeld in de (neo)marxisti-

sche theorievorming over de avantgarde heeft uitgekristalliseerd.⁶⁰ Vermelding verdienen ook de opvallende echo's van Schellings herinterpretatie van de artistieke nabootsing in de esthetische theorieën die het ontstaan van de non-figuratieve beeldende kunst.⁶¹ En Schellings opvatting van de ontvouwing van de oneindige betekenisrijkdom van het kunstwerk in zijn receptiegeschiedenis voorafschaduwde Gadamer's theorie van de *Wirkungsgeschichte*.⁶²

Het meest opvallend is evenwel Schellings cruciale bijdrage aan wat we de *esthetisering van het wereldbeeld* zouden kunnen noemen. Aan die bijdrage laten zich verschillende aspecten onderscheiden. In de eerste plaats kenmerkt Schellings kunstfilosofie zich door een revolutionaire herwaardering van de epistemologische dimensie van de kunst. Ofschoon Kant de eerste moderne filosoof is geweest die de kunst een vaste plaats heeft gegeven in de systematische filosofie (als zodanig wordt hij met recht als de grondlegger van de moderne esthetica beschouwd), komt Schelling de eer toe als eerste het kunstwerk serieus te hebben genomen als bron van kennis. Voor zover de kunst in de westerse traditie al een bron van kennis werd opgevat, werd zij in vergelijking met de filosofie sinds Plato vrijwel zonder uitzondering als inferieur beschouwd. Hoewel Kant een belangrijke aanzet gaf tot de herwaardering van de kunst, bleef de kunst in zijn receptie-esthetica toch uitsluitend het domein van subjectieve gevoelens. Schelling legt daarentegen alle nadruk op het kunstwerk zelf, dat door hem wordt beschouwd als een uniek oord van waarheid. Hier vindt Schelling overigens Hegel, die de kunst in zijn *Ästhetik* opvat als een stadium in de bewustwording van de geest, aan zijn zijde.⁶³ Hegel is evenwel van mening dat de kunst in de loop van de wereldgeschiedenis wordt overvleugeld door respectievelijk de religie en de filosofie. Schelling daarentegen bestempelt in het *System des transzendentalen Idealismus* de kunst tot 'het enig ware en eeuwige organon en tegelijkertijd document van de filosofie', en plaatst haar als zodanig *boven* de filosofie. In dezen loopt hij vooruit op de esthetische metafysica van Schopenhauer en Nietzsche. Net als Schelling zijn zij van mening dat de kunst ons de wereldgrond openbaart op een wijze die principieel ontoegankelijk is voor de theoretische kennis.⁶⁴

Schellings latere bepaling van de relatie tussen kunst en filosofie (in de *Philosophie der Kunst*), als die van twee gelijkwaardige toegangswegen tot het absolute, prefigureert een belangrijk motief in de hermeneutische traditie die via Dilthey naar Heidegger en Gadamer loopt. In deze traditie wordt er vanuit gegaan dat de kunst een eigen ervaring van waarheid kent, die niet toegankelijk is voor de filosofie. Maar net als bij de latere Schelling gaat dat niet gepaard met een afwijzing van de filosofie. Kunst en filosofie zijn voor Heidegger en Gadamer *dialogisch* op elkaar aangewezen.⁶⁵ De filosofie spreekt niet langer louter over de kunst, maar ook, en zelfs op de eerste plaats, met de kunst.

De door Schelling ingezette esthetisering van het wereldbeeld betreft niet alleen een andere waardering voor de kunst, maar heeft - in de tweede plaats - ook zijn neerslag op het begrip van de filosofie. In de voorafgaande paragraaf merkten we op dat de wending in Schellings denken na 1800 samenhangt met het feit dat hij kenmerken van de esthetische verbeelding overdraagt op het filosoferen. Deze denkfiguur markeert het begin van een ontwikkeling in de moderne en (post)moderne filosofie die via de bij uitstek poëtische denker Nietzsche voert naar het werk van denkers als Foucault en Derrida.⁶⁶ Dit aspect van de esthetisering van het wereldbeeld staat overigens niet los van het eerstgenoemde. De epistemologisering van de kunst en de esthetisering van de filosofie vormen de twee zijden van eenzelfde proces.

De door Schelling ingezette esthetisering van het wereldbeeld heeft echter nog een derde betekenis. Zoals we hebben gezien noemt Schelling de natuur in het *System* een gedicht dat in een geheim, wonderbaarlijk handschrift verborgen ligt. Die uitspraak is door Schelling niet metaforisch bedoeld: hij is immers van mening dat de natuur niet minder dan de kunst het produkt is van de produktieve verbeeldingskracht van de (oneindige) geest. Ook in deze betekenis begrepen markeert Schellings kunstfilosofie het beginpunt een esthetisering van het wereldbeeld, die tot uitdrukking komt in de kosmische opvattingen van het spel in het werk van filosofen als Nietzsche, Heidegger, Gadamer en Derrida.

In de schets van Schellings leven werd opgemerkt dat de romantische wending naar de kunst beschouwd kan worden als

een reactie op de ontgoochelende ervaringen van de Franse Revolutie. Het falen van de verlichte wetenschap en moraal in het vestigen van een humane samenleving zette de romantici aan hun hoop te vestigen op de kunst. Ofschoon de geschiedenis niet heeft nagelaten deze hoop telkens weer te loochenstraffen - daarvan getuigt reeds de melancholieke toon van Schellings werk na 1807 - is de kunst erin geslaagd deze hoop tot op heden levend te houden. De in deze uitgave gebundelde teksten van Schelling bieden om die reden niet alleen inzicht in het romantische en idealistische gedachtengoed rond 1800, maar ze helpen ons tevens deze levende ervaring onder woorden te brengen.

Noten

- 1 De uitdrukking is ontleend aan Schelling: *Sämmtliche Werke*, hrsg. von K.F.A. Schelling, 14 Bde. Stuttgart/Augsburg 1856-61, Band III, blz. 628, in deze uitgave blz. ???. In het vervolg van de inleiding worden verwijzingen naar de *Sämmtliche Werke* in de lopende tekst aangegeven met een W, gevolg door band- en paginanummer. Waar het verwijzingen betreft naar teksten in die hier in vertaling zijn opgenomen, zal deze verwijzing worden aangevuld met een schuine streep en de pagina van deze uitgave.
- 2 W V, blz. 367. Zie in verband met metafysische inzet van Schellings kunstfilosofie ook de in deze uitgave opgenomen brief aan August Schlegel, blz. ???.
- 3 B. Lypp, *Ästhetischer Absolutismus und praktische Vernunft: Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus*, Frankfurt am Main 1972, blz. 94v.
- 4 Veel door Schelling in zijn kunstfilosofie ontwikkelde gedachten hebben hun weg gevonden in de *Vorlesungen über die Ästhetik*, die Hegel tussen 1818 en 1829 verzorgde. Zie: G.W.F. Hegel, *Werke*, Frankfurt am Main 1986, band 13-15. De inleiding tot deze *Vorlesungen* is in Nederlandse vertaling gepubliceerd in de reeks Boom Klassiek: G.W.F. Hegel, *Over de esthetiek*. Vertaling en inleiding Sybrandt van Keulen. Amsterdam 1989.
- 5 Zie J. de Mul, *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, Kampen ³1995, blz. 6-14.
- 6 H. Knittermeyer, *Schelling und die romantische Schule*, München 1929, blz. 12.
- 7 De uitdrukking is afkomstig uit het zogenaamde *Älteste Systemprogram*. In deze uitgave, blz. ??

- 8 Op deze plaats wil ik graag de Schelling-kenner dr. Antoon Braeckman (Universiteit Kortrijk) danken voor zijn constructieve commentaar op het in 1990 geschreven artikel dat aan deze inleiding ten grondslag ligt, en dat onder de titel 'Kunst als Organon: De romantische esthetica van Schelling' werd gepubliceerd in H.A.F. Oosterling en A.W. Prins (red.) *Filosofie en kunst 1: Van Plato tot Nietzsche*, Rotterdamse Filosofische Studies, deel XIV (1992), blz. 67-81. Zoals uit het notenapparaat moge blijken heb ik bij de bewerking van dit artikel uit 1990 tot de onderhavige inleiding ook dankbaar gebruik gemaakt van de voortreffelijke artikelen over Schellings kunstfilosofie die Braeckman sindsdien publiceerde.
- 9 I. Kant, *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?*, in: *Theorie-Werkausgabe*, Frankfurt am Main, 1968, Band XI, blz. 53-61 (A481).
- 10 De belangrijkste geschriften uit deze periode zijn: *Über die Möglichkeit einer Philosophie überhaupt* (1794), *Vom Ich als Prinzip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen* en de *Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus* (1795), *Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre* (1796/-97), en het *Allgemeine Übersicht der neuesten Philosophie* (1797).
- 11 De belangrijkste natuurfilosofische geschriften zijn: *Ideen zu einer Philosophie der Natur* (1797), *Von der Weltseele, eine Hypothese der höheren Physik zur Erklärung des allgemeinen Organismus* (1798) en het *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie* (1799).
- 12 Zie in dit verband ook de door W. Schulz uitgegeven *Fichte-Schelling Briefwechsel*, Frankfurt am Main 1968. De breuk wordt openbaar in 1806, wanneer Schelling in zijn *Aphorismen über die Naturphilosophie. Darlegung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre* zich op uiterst kritische wijze over Fichte uitlaat.

- 13 Geciteerd in: Knittermeyer, a.w. blz. 103.
- 14 Knittermeyer, a.w., blz. 102 e.v..
- 15 Fichte wordt overigens in de zomer van 1799 gedwongen Jena te verlaten op beschuldiging van athesme. Ook Schellings verhouding tot de kerk zal, vanwege de panthetische inslag van zijn natuurfilosofie, steeds gespannen blijven.
- 16 F. Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*, Stuttgart 1981, blz. 63.
- 17 In aansluiting daarop verschenen in 1802 de *Fernere Darstellungen aus dem System der Philosophie* en *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. Ein Gespräch*.
- 18 Knittermeyer, a.w., blz. 108.
- 19 Vgl. E. Staiger, Schellings Schwermut, in: *Studia philosophica* 14 (1954), blz. 112v.
- 20 G.W.F. Hegel, *Werke*, a.w., III, blz. 22. Ook de schimpscheuten aan het adres van het 'natuurlijke filosoferen', dat zich volgens Hegel voor een aanschouwend en poëtisch denken houdt, maar uiteindelijk noch filosofie noch poëzie is, zullen door Schelling ongetwijfeld als een aanval op zijn romantisch engagement zijn beschouwd (zie G.W.F. Hegel, *Werke*, a.w., III, blz. 64). In de inleiding van zijn latere *Vorlesungen über die Ästhetik* (zie noot 4) prijst Hegel Schellings kunstfilosofie weliswaar voor zoverre deze heeft bijgedragen aan de ontdekking van "het *begrip* en de wetenschappelijke plaats van de kunst", maar hij voegt daar in een zinsnede, die hij niet nader toelicht, onmiddellijk aan toe dat Schelling de kunst "in een bepaald opzicht nog op een verkeerde manier benaderde". In het vervolg van de inleiding trekt Hegel alle registers open in zijn kritiek op de romantische beweging, waarbij vooral Friedrich Schlegel het moet ontgelden. Zie G.W.F. Hegel, *Werke* a.w., XIII, 91v.;

ned.vert. G.W.F. Hegel, *Over de esthetiek*, a.w., 119v.

- 21 Vgl. W. Schulz, 'Freiheit und Geschichte in Schellings Philosophie', in: F.W.J. Schelling, *Über das Wesen der menschlichen Freiheit*, Frankfurt am Main 1975, 7-26. Blz. 14 en 17.
- 22 Vgl. M. Frank, 'Einleitung', in: F.W.J. Schelling, *Philosophie der Offenbarung 1841/42*, Frankfurt am Main 1977, blz. 9-84.
- 23 Men kan zich op grond van deze door dicontinuiteiten gekenmerkte ontwikkeling afvragen of we in het geval van Schelling niet beter van een opeenvolging van systemen kunnen spreken. In de secundaire literatuur bestaat er echter weinig overeenstemming over de periodisering. Het aantal systemen dat wordt onderscheiden varieert daarbij van twee tot soms wel zeven. In het kader van deze inleiding tot Schellings kunstfilosofische geschriften zal hieronder slechts op één discontinuïteit worden ingegaan: de plotselinge verandering van de syteempositie van de kunst na het *System* uit 1800.
- 24 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft, Theorie-Werkausgabe Immanuel Kant. Werke in zwölf Bänden*, Frankfurt 1968, Band III/IV, A23-4, A 30-1. Vgl. I. Kant, *Prolegomena*, Meppel 1979, blz. 68-76.
- 25 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, a.w., A28, A35-6.
- 26 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, a.w., KrV A375.
- 27 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, a.w., A176.
- 28 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, a.w., A334.
- 29 I. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, a.w., A771.
- 30 In: J.G. Fichte, *Gesamtausgabe* der Bayerischen Akademie der

Wissenschaften (red. R. Lauth en H. Jacob), Stuttgart-Bad Cannstatt 1962 v, Afdeling I, Band 2, blz. 250-451. Een programmatische aanzet tot zijn wetenschapsleer publiceerde Fichte in mei 1794 onder de titel *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre oder der sogenannten Philosophie*. In: J.G. Fichte, *Gesamtausgabe*, a.w. I, 2, blz. 109-154. Dit geschrift is, voorzien van een verhelderende inleiding van E.-O. Onnasch, in vertaling verschenen in de reeks Boom Klassiek: J.G. Fichte, *Over het begrip van de wetenschapsleer*, Amsterdam 1995.

31 Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, a.w., B131v.

32 Zie de in noot 10 genoemde geschriften.

33 Het begrip 'intellectuele aanschouwing' wordt door Kant gebruikt om het kenvermogen aan te duiden van een *intellectus archetypus* (zie o.a. *Kritik der reinen Vernunft*, a.w. B72, B159, B308, B334). Waar de menselijke kennis, vanwege haar gespleten geaardheid, naast het produktieve vermogen van het verstand aangewezen is op de receptiviteit van de aanschouwing, brengt het *intellectus archetypus* ook het bestaan voort van de objecten, die het kent. Terwijl Kant het begrip 'intellectuele aanschouwing' *in contrast* met het menselijk kenvermogen gebruikt om de eindigheid van dit laatste te verhelderen, wendt Fichte - en in navolging van hem ook Schelling - dit begrip aan ter aanduiding van de wijze waarop het absolute Ik zichzelf stelt. (J.G. Fichte, *Gesamtausgabe*, a.w., Afdeling I, Band 2, blz. 48.).

34 Vgl. W. Schulz, 'Einleitung', in: F.W.J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, Hamburg 1962, blz. ix-xliv. Zie blz. xvii.

35 Zie de in noot 11 vermelde geschriften.

36 Het is vooral Spinoza's opvatting van de *natura naturans*, de scheppende natuur, die model staat voor Schellings opvatting van de zelfconstituerende natuur. Zie W.

Beierwaltes, 'Einleitung', in: F.W.J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982, blz. 3-49, zie blz. 39.

37 Vgl. W. Schulz, 'Freiheit und Geschichte in Schellings Philosophie', a.w., blz. 13.

38 W. Schulz, 'Einleitung', a.w., blz. xxiii

39 Zie de verhelderende inleiding van A. Braeckman in F.W.J. Schelling, *Filosofische brieven over dogmatisme en criticisme*, Kampen 1992, blz. 13-67. Blz. 14-15.

40 A. Braeckman, a.w., 48-51. Zie ook van dezelfde auteur: 'Autonomie-esthetiek en absoluut Idealisme. De rol van de kunst in Schellings filosofie', in: *Tijdschrift voor Filosofie*, jrg. 53 (1991), nr. 2, blz. 232-263. Blz. 237-240.

41 Deze uitgave, blz. ??

42 Zie A. Braeckman, 'Het oudste systeemprogramma van het Duitse Idealisme: Een romantisch manifest over kunst en het einde van de politiek - vertaald en van enige toelichting voorzien'. In: *De uil van Minerva. Tijdschrift voor Geschiedenis en Wijsbegeerte van de cultuur*, Volume 5 (jrg. 1988/89), nummer 2, blz. 115.

43 Zie X. Tilliette, Schelling als Verfasser des Systemprogramms, in: Frank, M. und G. Kurz (Hgs.), *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Frankfurt am Main 1975, blz. 193-211.

44 Niet alleen maakt de transcendentale verbeeldingskracht (door middel van haar transcendentale schemata) in de *Kritik der reinen Vernunft* de overgang mogelijk van zintuiglijkheid naar verstand, in de *Kritik der Urteilskraft* blijkt zij ook het vermogen te zijn dat in laatste instantie bepalend is voor de overgang van het verstand (het natuurbegrip) naar de rede (het vrijheidsbegrip). Hoewel Kant het begrip verbeeldings-

kracht in de beide genoemde kritieken niet in precies dezelfde betekenis hanteert, laten de verschillende toepassingen van dit begrip zich toch onder een gemeenschappelijke noemer brengen. Steeds duikt de verbeeldingskracht op als een *eenheidscheppend vermogen*. In de *Kritik der reinen Vernunft* constitueert de verbeeldingskracht de eenheid van receptiviteit en spontaniteit, dat wil zeggen de eenheid van het kennende subject. In de *Kritik der Urteilskraft* constitueert de verbeeldingskracht niet alleen de eenheid van het esthetisch subject, maar vormt zij als intermediair van het ken-, het gevoels-, en het wilsvermogen de index voor de vraag naar het subject in zijn totaliteit. Zie H. Mörchen, *Die Einbildungskraft bei Kant* (Diss.phil.) In: *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung* XI (1930).

45 W III 624/???. De geciteerde passus betreft een handgeschreven toevoeging in Schellings handexemplaar.

46 Vgl. Beierwaltes, 'Einleitung', a.w., blz. 12-3.

47 Ook bij andere romantische auteurs komt het thema van een nieuwe mythologie overigens regelmatig voor. Zo publiceerde Friedrich Schlegel in het jaar dat Schelling zijn *System* publiceert zijn *Rede über die Mythologie*.

48 Dit inzicht ligt ten grondslag aan de eerder gesignaleerde romantische voorkeur voor het fragmentarische en het ironische. Deze stijlkenmerken brengen namelijk tot uitdrukking dat ook het eindige kunstwerk het Absolute als zodanig niet onmiddellijk present kan stellen, maar het slechts op symbolische wijze kan re-presenteren, en wel door het niet-representeerbaar-zijn ervan weer te geven. Zie J. de Mul, *Het romantische verlangen in (post)moderne kunst en filosofie*, a.w., blz. 10v. en 174v. Vgl. A. Braeckman, 'Autonomie-esthetiek en absoluut Idealisme. De rol van de kunst in Schellings filosofie', a.w., blz. 240-43. Overigens merkt Schelling ook op dat voor zoverre het kunstwerk het Absolute symboliseert, er eigenlijk maar één absoluut kunstwerk bestaat, ook al kan dat in meerdere exemplaren bestaan. Hij

voegt daar evenwel aan toe dat een dergelijk kunstwerk thans nog niet bestaat (W III, 627/??). Het scheppen van dergelijk absoluut kunstwerk - de eerder genoemde mythologie van de rede - is de oneindige opgave van het huidige geslacht kunstenaars.

- 49 Het schone wordt door Kant verbonden met het welbehagen dat het oordelende subject ondervindt aan het vrije van zijn verbeeldingskracht en verstand. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft* a.w., blz. B29. Vgl. de inleiding van Jacques de Visscher in de Nederlandse vertaling van het eerste, de analytiek van het schone betreffende boek van de *Kritik der Urteilskraft*: I. Kant, *Over schoonheid*, Amsterdam 1978, blz. 7-27, m.n. blz. 12-18.
- 50 Voor Kant is het schone verbonden met de begrensde vorm van een voorwerp, terwijl het sublieme bij hem betrekking op vormeloze, onbegrensde voorwerpen. Dat wat schoon wordt genoemd, behaagt omdat het doelmatig schijnt, het sublieme brengt vanwege zijn chaotische, ongeordende en wilde karakter eerder een 'negatieve lust' met zich mee. Waar het schone berust op de harmonie tussen onze verbeelding en ons verstand, daar brengt het sublieme het conflict tot uitdrukking tussen onze verbeelding en het onbegrensde. I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a.w., blz. B76, B78.
- 51 Io, 534B. In: Plato, *Verzameld werk*, Antwerpen/Baarn 1980, deel I, blz. 330.
- 52 W III, 216/?. Vgl.: "Wanneer ... de kunst door twee van elkaar volkomen verschillende activiteiten voltooid wordt, dan is het genie noch de ene, noch de andere, maar datgene wat boven beide staat" (W III, 618/?). Overigens duidt Schelling het genie eerder in zijn tekst aan als de onbewuste activiteit (W III, 615-6/?). Met deze laatste bepaling sluit Schelling aan bij Kant, die het genie in de *Kritik der Urteilskraft* definieert als "het aangeboren vermogen, waardoor de natuur de kunst de regels geeft". I. Kant, *Kritik der Urteilskraft*, a.w., Band X, B 180. Waarlijk grote

kunst ontstaat niet door het bewust navolgen van esthetische regels, maar door het navolgen van de geniale maar *onbewuste* verbeeldingskracht.

- 53 A. Braeckman, 'Autonomie-esthetiek en absoluut Idealisme. De rol van de kunst in Schellings filosofie', a.w., blz. 257.
- 54 Dit komt o.a. ook tot uitdrukking in het feit dat Schelling in de latere kunstfilosofische geschriften bij herhaling opmerkt dat de filosofie geen doel buiten zichzelf heeft (zie bijv. W V, 350/??). Daarmee wordt aan de filosofie een kenmerk toegeschreven dat sinds Kant bij uitstek aan de kunst wordt toegeschreven.
- 55 De kunstenaar is volgens Plato "een schijnbeelden-ontwerper, die van de echte waarheid zéér ver afstaat". De Staat, 605c. In: Plato, *Verzameld werk*, a.w. deel V, blz. 463.
- 56 Plotinus, *The Enneads*, London 1956, V, viii, 1. Zie voor een schets van de geschiedenis van de interpretatie van de nabootsende kunsten het hoofdstuk 'Metamorfosen van de mimesis', in: J. de Mul, *Echo's van een laatste God*, Kampen 1996.
- 57 In het voorafgaande merkten we reeds op dat de kunst door Kant en Schiller wordt opgevat als de dimensie waar de theoretische en praktische rede met elkaar in harmonie worden gebracht. Om die reden noemt Kant in § 59 van de *Kritik der Urteilskraft* (a.w., B254) het kunstwerk een *symbool* van het zedelijke. Schiller heeft deze opvatting in een antropologisch-humanistische zin uitgewerkt in zijn begrip van de schone ziel. Zo lezen we in *Anmut und Würde* uit 1793: "In een schone ziel is het dus, waar zintuiglijkheid en rede, plicht en neiging harmoniëren, en gratie is haar uitdrukking in de verschijning". F. Schiller, *Über Anmut und Würde*, Stuttgart 1979, blz. 111.
- 58 D. Jähnig, *Schelling. Die Kunst in der Philosophie. 1.Band: Schellings Begründung von Natur und Geschichte. 2.Band: Die*

Wahrheitsfunktion der Kunst, Pfullingen 1966 en 1969. Band I, blz. 9-19.

- 59 Zie O. Marquard, 'Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts', in: O. Marquard, *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main 1982, blz. 85-106, en van dezelfde auteur 'Zur Bedeutung der Theorie des Unbewußten für eine Theorie des nicht mehr schönen Kunst', in: H.R. Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Poetik und Hermeneutik. Band 3*, München 1968, blz. 375-392.
- 60 Zie A. Braeckman, 'Autonomie-esthetiek en absoluut idealisme. De rol van de kunst in Schellings filosofie', a.w.
- 61 Zie Beierwaltes, 'Einleitung', a.w., blz. 9..
- 62 Zie H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, in: *Gesammelte Werke*, Tübingen 1986, Band 1, blz. 126 e.v.
- 63 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, a.w., Band 13, blz. 20-21.
- 64 A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zürich 1977, Drittes Buch (ten dele vertaald onder de titel *De wereld een hel*, Amsterdam 1981, zie m.n. blz. 103-118.); F. Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie*, in: F. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*, Berlin 1980, Band 1, blz. 9-156; ned.vert. F. Nietzsche, *De geboorte van de tragedie*, Amsterdam 1987.
- 65 Zie o.a. M. Heidegger, *Erläuterungen zur Hölderlins Dichtung*, Frankfurt am Main 1951, blz. 117, en H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode: Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, a.w., blz. 3.
- 66 Deze ontwikkeling, als ook de rol die Schelling daarin heeft

gespeeld, is op heldere wijze beschreven door A. Megill in *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Berkeley 1985. Zie voor wat Schellings rol betreft m.n. blz. 15-18.

Verantwoording

De in deze bundel opgenomen teksten zijn achtereenvolgens vertaald naar:

Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kritizismus, in: F.W.J. Schelling, *Historisch-kritische Ausgabe. Reihe 1: Werke 3*, blz. ???-???. (Deze vertaling is van de hand van Dr.A. Braeckman en verscheen eerder in: F.W.J. Schelling, *Filosofische brieven over dogmatisme en criticisme*, Kampen 1992, blz. 139-142)

Das älteste Systemprogramm, in: F.W.J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst* (ausgewählt und eingeleitet von Werner Beierwaltes), Stuttgart 1982, blz. 96-98.

System des transzendentalen Idealismus, F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke*. Hg. von K.F.A. Schelling, 14 Bde. Stuttgart/Augsburg 1856-61. Band III, blz. 607-629.

Briefen an August Wilhelm Schlegel, in: G.L. Plitt (Hg.), *Aus Schellings Leben. In Briefen*, Leipzig 1869, Band 1, blz. 397-399.

Philosophie der Kunst, in: F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke*. Hg. von K.F.A. Schelling, 14 Bde. Stuttgart/Augsburg 1856-61. Band V, blz. 357-???.

Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, in: F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke*. Hg. von K.F.A. Schelling, 14 Bde. Stuttgart/Augsburg 1856-61. Band V, blz. 344-352.

Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur, in: F.W.J. Schelling, *Sämmtliche Werke*. Hg. von K.F.A. Schelling, 14 Bde. Stuttgart/Augsburg 1856-61. Band 7, blz. 289-329.

BIBLIOGRAFIE

Uitgaven van Schellings werk

Schelling, F.W.J., *Sämmtliche Werke*. Hg. von K.F.A. Schelling, 14 Bde. Stuttgart/Augsburg 1856-61.

Een goedkope herdruk van de belangrijkste teksten uit de hierboven genoemde uitgave in zes pockets is verschenen bij uitgeverij Suhrkamp:

Schelling, F.W.J. *Ausgewählte Schriften*. 6 Bde. Frankfurt am Main 19??.

Een van een verhelderende inleiding voorziene uitgave van Schellings teksten over de kunst is verschenen bij uitgeverij Reclam:

Schelling, F.W.J. *Texte zur Philosophie der Kunst*. Hg.v. W. Beierwaltes. Stuttgart 1982.

Van de brieven van Schelling bestaan verschillende uitgaven. De belangrijkste zijn:

Plitt, G.L., *Aus Schellings Leben. In Briefen*. 3 Bde, Leipzig 1869-70.

F.W.J. Schelling. *Briefe und Dokumente*. Hg.v. Horst Fuhrmanss. 2 Bde, Bonn 1962/73.

Fichte-Schelling Briefwechsel. Hg. v. W. Schulz, Frankfurt am Main 1968.

Sinds 1975 zijn een aantal delen verschenen van de de

historisch-kritische uitgave van Schellings werk:

Schelling, F.W.J., *Historisch-kritische Ausgabe der Schelling-Kommission im Auftrag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. Hg.H.M. Baumgartner e.a., Stuttgart 1975v.

Deze uitgave kent vier afdelingen: I. Werken II. Nagelaten werken, III. Brieven van en aan Schelling; IV. Verslagen van voordrachten van Schelling door toehoorders.

Biografische werken

Meer of minder uitvoerige biografieën van Schelling zijn te vinden in:

Gulyga, A., *Schelling. Leben und Werk*, Stuttgart 1989

Kirchhoff, J., *Schelling*, Reinbek bei Hamburg 1982.

Knittermeyer, H., *Schelling und die romantische Schule*, München 1929.

Sandkühler, H.J., *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, Stuttgart 1970.

Bibliografieën

Een overzicht van de secundaire literatuur over Schelling tot 1975 bieden:

Schneeberger, G., *F.W.J. von Schelling. Eine Biographie*. Bern 1954.

Zeltner, H., *Schelling-Forschung seit 1954*. Darmstadt 1975.

Enkele algemene inleidingen tot Schellings filosofie

Baumgartner, H.M. (Hg.), *Schelling. Einführung in seine Philosophie*. Freiburg i.B./München 1975.

Gulyga, A., *Schelling. Leben und Werk*, Stuttgart 1989

Kirchhoff, J., *Schelling*, Reinbek bei Hamburg 1982.

Sandkühler, H.J., *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, Stuttgart 1970.

Tilliette, X. *Schelling. Une philosophie en devenir*. 2 delen. Paris 1970.

Secundaire literatuur over Schellings kunstfilosofie

Adam, M., *Schellings Kunstphilosophie. Die Begründung des idealischen Prinzips in der modernen Ästhetik*, Leipzig 1907.

Aler, J., Winckelmann bei Schelling. Zur Frage nach der Wahrheit der Kunst. In: ?. Hüppauf-Sternberger (Hg.), *Festschrift für Gerard Storz*, Frankfurt 1973, blz. 185-221.

Barth, B., *Schellings Philosophie der Kunst*, Freiburg/München 1991.

Beierwaltes, W., Einleitung, in: F.W.J. Schelling, *Texte zur Philosophie der Kunst*, Stuttgart 1982, blz. 3-49.

Braeckman, A., Het oudste systeemprogramma van het Duitse idealisme: Een romantisch manifest over kunst en het einde van de politiek - veretaald en van enige toelichting voorzien, in: *De uil van Minerva. Tijdschrift voor Geschiedenis en Wijsbegeerte van de Cultuur*, Volume 5 (jrg. 1988/89), nummer 2, blz. 101-121.

Braeckman, A., Autonomie-esthetiek en absoluut Idealisme. De rol van de kunst in Schellings filosofie, in: *Tijdschrift voor Filosofie*, jrg. 53 (1991), nummer 2, blz. 232-263.

Bubner, R. (red.), *Das Älteste Systemprogramm. Studien zur Frühgeschichte des deutschen Idealismus*, Bonn 1973.

Dittmann, L., Schellings Philosophie der bildenden Kunst, in: H. Baur en L. Dittmann, *Kunstgeschichte und Kunsttheorie im 19. Jahrhundert*, Berlin 1963, 38-82.

Fackenheim, E.L., Schellings's philosophy of literary arts. In: *The Philosophical Quarterly* 4 (1954), blz. 310-326.

Frank, M. en G. Kurz (red.), *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen*, Frankfurt am Main 1975.

Freier, H., *Die Rückkehr der Götter. Von der ästhetischen Überschreitung der Wissensgrenze zur Mythologie der Moderne: Eine Untersuchung zur systematischen Rolle der*

- Kunst in der Philosophie Kants und Schellings*, Stuttgart 1976.
- Hederer, O., Schelling und die Wiedergeburt der Architektur im Klassizismus. In: *Weltaspekte der Philosophie der Philosophie. Festschrift R. Belinger*. Hg.v. W. Beierwaltes und W. Schrader. Amsterdam 1972.
- Hennigfeld, J., *Mythos und Poesie. Interpretationen zu Schellings 'Philosophie der Kunst' und 'Philosophie der Mythologie'*, Meisenheim a/G 1973.
- Jähmig, D., *Schelling. Die Kunst in der Philosophie. 1.Band: Schellings Begründung von Natur und Geschichte. 2.Band: Die Wahrheitsfunktion der Kunst*, Pfullingen 1966 en 1969.
- Philosophie und Weltgeschichte bei Schelling. In: D. Jähmig, *Weltgeschichte. Kunstgeschichte. Zum Verhältnis von Vergangenheitserkenntnis und Veränderung*, Köln 1975.
- Kahle, W. Zur Kunstauffassung Schellings im Spannungsfeld der Entwicklung des ästhetischen Denkens zseiner Zeit. In: *Wissenschaftlichen Zeitschrift der Friedrich Schiller-Universität Jena. Gesellschaftliche und sprachwissenschaftliche Reihe* 25 (1976), blz. 99-111.
- Knittermeyer, H., *Schelling und die romantische Schule*, München 1929.
- Marquard, O., Über einige Beziehungen zwischen Ästhetik und Therapeutik in der Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts, in: O. Marquard, *Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie*, Frankfurt am Main 1982, blz. 85-106.
- Marquette, J.F., Schelling et le destin de l'art. In: G. Planty-Bonjour (red.), *Actualité de Schelling*, Paris 1976.
- Paetzold, H., Kunst als Organon der Philosophie: Zur Problematik des ästhetischen Absolutismus. In: R. Brinkman (Hg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposion*, Stuttgart 1978, blz. 392-403.
- *Ästhetik des deutschen Idealismus: Zur Idee ästhetischer Rationalität bei Baumgarten, Kant, Schelling, Hegel und Schopenhauer*, Wiesbaden 1983.
- Pareyson, L. *L'estetica di Schelling*, Torino 1964.
- Schueller, H.M., Schelling's theory of the metaphysics of music. In: *The journal of Aesthetics and Art Criticism* 15 (1956/57), blz. 461-476.
- Sziborsky, L., Einleitung. In: F.W.J. Schelling, *Über das Verhältnis der bildenden Künste zu der Natur*, Hamburg 1983.

- Tilliette, X., Schelling als Philosoph der Kunst, in: *Philosophisches Jahrbuch* 83 (1973), blz. 30-41.
- L'art et les artistes. In: F.W.J. Schelling. Textes esthétiques. Traduits par A. Pernet et présentés par X. Tilliette, Paris 1978, blz. xi-xlvi.
- Zimmerli, W.Ch., Schellings "Deduktion eines allgemeinen Organs der Philosophie" als Bindeglied zwischen romantischer Kunstauffassung und der Neubegründung der Dialektik in Hegels Jenaer Philosophie. In: R. Brinkman (Hg.), *Romantik in Deutschland. Ein interdisziplinäres Symposium*, Stuttgart 1978, blz. 404-420.

