



WILEY

---

Review

Reviewed Work(s): *The Philosophy of Art* by Friedrich Wilhelm Joseph Schelling and Douglas W. Stott

Review by: Mark W. Roche

Source: *The German Quarterly*, Vol. 64, No. 3, Focus: Nineteenth Century (Kleist) (Summer, 1991), pp. 385-387

Published by: Wiley on behalf of the American Association of Teachers of German

Stable URL: <https://www.jstor.org/stable/406404>

Accessed: 29-08-2018 23:39 UTC

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



JSTOR

*American Association of Teachers of German, Wiley* are collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *The German Quarterly*

Werke entdeckten. Außerdem nahmen sie kritisch zu den Resultaten der Französischen Revolution Stellung, deren fortschrittliche Ideen für einen neuen Denk- und Literaturstil nutzbar gemacht wurden, in dem sich Melancholie und Fortschrittsglaube die Balance halten. Behler macht deutlich, daß weder die politische noch die literarische Revolution in der Vorstellung der Romantik ein voller Erfolg sein konnte, und man zwischen Stagnation und Progression schließlich für eine Synthese plädierte, die sich sowohl auf die Politik (siehe Novalis' republikanische Monarchie) als auch die Poetik erstreckte (Klassik *und* Romantik; siehe F. Schlegel: "Ohne Klassizität werden progressive Menschen regressiv!").

Zu den wichtigsten Ergebnissen für die Romantik-Forschung zählen meines Erachtens folgende Punkte: Behler liefert ein an der Perfektibilitäts-idee ausgerichtetes Gesamtkonzept der europäischen Romantik, das sich durch genaue Textanalysen und gelungene Gegenüberstellungen auszeichnet (z.B. Thomas Paine versus Burke [197-98]; Schellings Naturschönheit vs. A. W. Schlegels Kunstschönheit [298-99]; Wordsworth vs. Coleridge [221-22]), und dabei weder die Literatur der Augenzeugen (z.B. Mary Wollstonecraft; Wordsworth) noch die entscheidenden Vermittler vernachlässigt (B. Constant in Weimar [163-68]; Coleridge als Schellingianer [230-33]). Des weiteren sei auf die wichtige, von M. H. Abrams angeregte Neueinschätzung der englischen Romantik und ihr Verhältnis zur Französischen Revolution hingewiesen, d.h. vor allem auf die Rezeption der Revolution auch im reifen Werk von Wordsworth und Coleridge aufgrund der Transformierung ihrer Prinzipien in eine höhere Bildungsaufgabe. Dadurch ergeben sich interessante Parallelen zur deutschen Romantik.

Besonders wertvoll sind Behlers Kapitel über Novalis als Denker der Revolution, d.h. seine unbestimmte, "dezentrierte" Auslegung der Revolution; sowie das Kapitel über F. Schlegels progressive Universalpoesie. Schlegels Ausgangspunkt war, angeregt von Caroline (siehe 269-70), ebenfalls "die Geringschätzung der Resultate der Revolution" (289), um sie durch seine ästhetische Theorie zu übertreffen. Dazu benutzte er bekanntlich die romantische Ironie mit ihrer revolutionären Komponente, und zwar unter "Umbildung der Perfektibilitätstheorie" (292).

Die Studie zeichnet sich durch einen erstaunlichen Weitblick und gründliche Forschungsarbeit aus. Sie reiht sich zudem ein in die zahlreichen

Arbeiten Behlers zum Verhältnis von Romantik und Revolution (siehe Bibliographie [9-10]). Nur Geringfügigkeiten seien kritisch angemerkt: wenn aus Dichtungen in der Originalsprache zitiert wird, dann stößt es einen gleichsam vor den Kopf, Prozitate aus Studien, Essays, Briefen etc. von de Staël, Wordsworth, Hazlitt et al. in Übersetzung lesen zu müssen; Französische Revolution sollte als Begriff immer groß geschrieben sein; Amerikanismen wie "minimieren" (216), "Deszendenz" der Frühromantik (237) wären zu vermeiden gewesen, "schlegelianisch" und "organizistisch" ebenfalls. Der beeindruckenden Gesamtleistung tun diese kleinen Schönheitsfehler allerdings keinen Abbruch.

GERHART HOFFMEISTER

*University of California, Santa Barbara*

SCHELLING, FRIEDRICH WILHELM JOSEPH.  
*The Philosophy of Art*. Ed., trans., and introd. Douglas W. Stott. *Theory and History of Literature* 58. Minneapolis: U of Minnesota P, 1989. lv + 342 pp. \$45.00 cloth, \$17.95 paper.

There are several reasons why one might be grateful for this fine translation. First, since Schelling alone among systematic philosophers makes art the partner of philosophy, his arguments are likely to interest literary critics. Second, an increasing interest in German idealism as well as in the history of aesthetics will be served by this central text. Third, as David Simpson notes in his foreword, even readers who disagree with Schelling's premises can learn from many of his detailed analyses. Finally, an age that expresses a great deal of confusion over what art is and why it should be of interest to us may benefit from an approach that is decidedly confident of art's purpose and impressively clear about its characteristics.

David Simpson's foreword focuses on differences between Schelling and Hegel and on Schelling's legacy for contemporary theory. Two interesting contradictions surface in this foreword. First, Simpson *elevates* Schelling over Hegel because Schelling is reputedly not *hierarchical* in his thinking. Second, Simpson advocates a principle of tolerance toward otherness but is decidedly intolerant of what is most other to his own thinking, namely Schelling's claim that art is in some way

expressive of an absolute.

In his introduction Douglas Stott, the translator of the volume, stresses that Schelling is concerned not with the historical particularities of art but with its “unchangeable, immutable features” (xxviii). Stott then embarks on an introduction to the terminology and basic structures of Schelling’s system: a first principle, identity, the ideal and real, intellectual and aesthetic intuition, emanation, etc. The fact that Stott employs Schelling’s own terminology also has disadvantages. The discussion becomes so rhetorically complex that it may be incomprehensible to anyone who has not already worked through the text. An arbitrary example: “The third potency in the real series of art, that of indifference, is itself the potency in which the real and ideal potences are synthesized: the plastic arts (in nature: the organism)” (xlvi). Even the uninitiated reader would do well to skip these prefatory comments and proceed directly to Schelling’s own introduction, which is in fact the clearest of all three.

Along with his earlier *System des transzendentalen Idealismus* and his later address “Über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur,” these lectures—delivered in Jena in 1802-03 and in Würzburg in 1804-05—comprise Schelling’s most important discussion of art. In the introduction Schelling makes a case for a philosophical, i.e., transcendental and deductive approach to art. Here he defines art as the representation of the universal through the particular, the interpenetration of the ideal and the real. A corollary to this is that great art is necessarily of universal, and not just historical interest.

The first two chapters of the body of the work, the “General Section,” are devoted to the content and the form of art. Schelling defines the content of art as the absolute within limitation, or mythology. He then presents a lucid commentary on the content of ancient and modern art, which he derives principally—though not exclusively—from a discussion of religion. For Schelling the modern poet is capable of creating a private mythology that is of universal interest (173). Schelling names Cervantes’s *Don Quixote* and Goethe’s *Faust*; the modernist might think of Kafka’s *Josef K* or Woody Allen’s *Zelig*. Addressing form or the particular in art, Schelling offers sketchy and partly derivative reflections on a series of antitheses: poesy (or movement from the infinite to the finite) and art (or movement from the finite to the infinite); the sublime and the beautiful; the naive and the senti-

mental; and style and mannerism.

The bulk of Schelling’s text, the “Specific Section,” is devoted to a system of the arts, which he divides into the formative arts (music, painting, the plastic arts—by which Schelling means architecture, bas-relief, and sculpture) and the verbal arts (lyric, epic, and drama). Here Schelling reflects on each of the individual arts, devoting a great deal of space to the verbal arts, where he discusses, among other subjects: lyric poetry as the literary genre most expressive of contrast; similarities and differences between the epic and the novel—a discussion that anticipates much of Lukács; and the unity of freedom and necessity in tragedy, historically one of the first discussions to break with the traditional focus on tragic effect. Throughout this section is a wealth of finite insights ranging from a splendid discussion of the music of antiquity (whose predominant category is rhythm) vis-à-vis the music of modernity (where polyphony and harmony, made possible by the modern concept of individuality, reign) (73, 109-15) to a sustained critique of *mimesis* as a principle of artistic excellence (129, 131-33, 140-41, etc.).

Despite such insights, the systematic claims are decidedly weaker than in Hegel’s *Aesthetics*. First, because of his philosophy of identity, Schelling stresses the similarities between the arts rather than their differences, thus presenting a somewhat undifferentiated account of genre. Second, the historical components of genre and of art in general are given less consideration than in Hegel, where systematic and historical considerations coincide. Third, the sequence of the individual arts is presented without compelling systematic arguments, leading to a number of particular difficulties. Why, for example, does Schelling not ground his transition from a dichotomy on the metalevel to a trichotomy on the finite level? Why is music introduced before the plastic arts if, according to Schelling, the concept of space precedes that of time? Why don’t the formative arts begin—as in Hegel—with the most external form, namely, architecture? And why does the lyric precede the epic, a sequence that conflicts with not only Schelling’s suggestion of a transition from the universal to the particular but also with the historical development in Greece?

The translation succeeds for the most part. Stott makes some lexical errors—for example, rendering “sinnlich” as “sensual” when it should be “sensuous” (e.g., 8, 9). Occasionally one comes across an oddity such as Stott’s translation of “ei-

nen Zustand der Nichttrennung und der Identität der Geschlechter" as "a condition of nonseparation of the identity of the genders" (191). The translation of "Indifferenz" as "indifference," though accurate in one sense, is also misleading; I imagine "nondifference" would be more helpful to the reader. But these are trivial matters. The translation reads very well, and one might describe some passages as elegant, e.g., Schelling's description of the fall of Rome and the rise of Christianity (58-61).

Beyond the introductions by Simpson and Stott, the work's apparatus includes 34 pages of explanatory footnotes, which will interest even those who read the text in the original, as well as an index and a bibliography.

Schelling's lectures address a number of issues with which critics still concern themselves today: the differences between art and philosophy, the ontology of art, mythology, ancient vis-à-vis modern art, allegory and symbol, the systematic relation of the individual arts, tragedy and comedy, among others. Without endorsing every point, readers will likely conclude that there is a great deal of wisdom in these pages.

MARK W. ROCHE

*Ohio State University*

FRANK, MANFRED. *Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989. 461 pp. DM 24.

Romantik gehört zu den literaturtheoretischen Begriffen, die, durch ihren Gebrauch inzwischen so weit abgeschliffen, ihres philosophischen Kontexts fast gänzlich verlustig gegangen sind. Das hat es der Literaturtheorie erlaubt, ihn auf ihr spezifisches Erkenntnisinteresse hin verengt neu aufzuzäumen. Diese bemerkenswerte Begriffsleistung ist dabei nichts weniger als gesetzmäßig. Sie folgt dem Gesetz institutioneller Sprachregelung, wie sie die Kommunikationspragmatik des dominanten Forschungsrationalismus noch bis in seine Innervationen hinein bestimmt. Daß ein solch verengter Romantikbegriff freilich letztlich nicht zu greifen vermag, davon lebt die Romantiktheorie-industrie, und zwar auf grossem Fuß. Denn so lange ihr Gesamtzusammenhang unbegriffen bleibt, so lange kann sich Spekulation auf dem

freien Markt des Gängigen unbekümmert ins schlechte Unendliche multiplizieren.

Solange aber der Ansatz der romantischen Ästhetik nicht in seiner allgemein philosophischen Intention erkannt ist, wird jene ihrem Wesen nach verkannt. Ästhetik wird bei den Romantikern zum genuin philosophischen Anliegen, die erkenntnistheoretische Misere, die der Kantische Kritizismus für sie geschaffen hat, produktiv zu überwinden. So gesehen bezeichnet die romantische Bewegung eine Entwicklung, deren literarische und künstlerische Produktionen nur die Spitze des Eisbergs eines viel tiefer reichenden existenzphilosophischen Bemühens darstellen.

Das Problem, wie im Anschluß an Kants Revolution des Erkenntnissubjekts Kunst zu bestimmen sei, ist keine bloß ästhetische Frage. Sie zu beantworten heißt immer schon, *aufgrund* von Kants Philosophie Stellung *gegen* diese zu beziehen. Und das heißt, philosophische Grundoptionen zu wählen, deren gesamtphilosophische Bedeutung die Ästhetik erst mitausmacht.

Parallel dazu und gegen die Positionen des Deutschen Idealismus, wie er sich von Fichte bis Hegel aufbaut, suchen die Romantiker — und zwar gerade kritisch von Kant her — die Autonomie der Kunst philosophisch zu begründen. Das bedeutet, daß Kunst selbst aufgrund philosophischer Reflexion Erkenntnis produziert. Kunst und Dichtung werden als notwendige Komplemente der Philosophie begriffen. Sie leisten, was Philosophie selbst nicht zu leisten vermag: das Unbegreifliche gerade in seiner Unbegreifbarkeit darzustellen.

Manfred Franks Vorlesungen *Einführung in die frühromantische Ästhetik* führen die entscheidenden Positionen des Wegs von Kant zu Schiller, Schlegel, Hölderlin, Schelling, Novalis, Solger, Tieck etc. an. Die Schlußvorlesung belegt Franks interessante These, daß echte romantische Ironie wohl nur in ganzer Konsequenz in der Musik sich auszudrücken vermag.

Indem sich Frank ausschließlich auf die philosophischen Bemühungen der genannten Autoren konzentriert, gelingt es ihm, in überzeugender Weise die grundlegende Bedeutung der philosophischen Reflexion der frühromantischen Ästhetik für Philosophie und Kunst überhaupt zu demonstrieren. Dadurch werden diese Vorlesungen zugleich zu einem wichtigen, wenn auch implizit gehaltenen Beitrag zur Debatte um die Moderne und Postmoderne. Die radikale Moderne, so weist Frank nach, beginnt mit frühromantischen Theoretikern wie Novalis, die ihren Ausgangspunkt von Kant her nehmen.