

DIE REALISIERUNG DER ORGANON-THESE IN DER IDENTITÄTSPHILOSOPHIE SCHELLINGS

Shion KATO

0. Problemstellung

In seinem *System des transzendentalen Idealismus* (1800) bestimmt Schelling die Kunst als das Organon der Philosophie: „Kunst sei das wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie.“¹ Nur Kunst kann beurkunden, „was die Philosophie nicht äußerlich darstellen kann, nämlich das Bewußtlose im Handeln und Produzieren und seine ursprüngliche Identität mit dem Bewußten.“² Mit dieser These erkennt Schelling in der Kunst die einzige Möglichkeit, die Intention der Philosophie zu erfüllen oder zu vollenden.

Von 1801 an tritt Schelling in eine neue Phase seiner philosophischen Entwicklung. Das *System* von 1800 steht noch unter den Einfluss von Fichtes Wissenschaftslehre. Erst mit *Darstellung meines Systems der Philosophie* (1801) legt Schelling sein eigenes philosophisches System, die sogenannte Identitätsphilosophie, vor. Wie steht es um das Verhältnis der Philosophie zur Kunst, d.h. um die Organon-These in dieser neuen Periode der Schellingschen Philosophie? Um darauf zu antworten, will ich in der vorliegenden Studie drei Interpretationen zu Schellings Kunstphilosophie prüfend durchsehen.

1. Beierwaltes

Zuerst behandle ich die Einleitung von Werner Beierwaltes zu der von ihm herausgegebenen Anthologie „F. W. J. Schelling. *Texte zur Philosophie der Kunst* (1982).“³ Diese Einleitung ist immer noch eine der besten Einführungen in die Kunstphilosophie Schellings, obgleich sie vor etwa 30 Jahren geschrieben wurde.

1.1. *System und Philosophie der Kunst*

Beierwaltes wählt die kunstphilosophischen Texte Schellings mit der Absicht aus, „die allgemeine transzendental-philosophische oder metaphysische Grundlegung von Kunst im Denken Schellings herauszustellen.“⁴ Diese Grundlegung geschieht im fünften und sechsten Hauptabschnitt aus dem

¹ SW III, S.627. Schelling wird nach folgender Ausgabe mit der Sigle SW zitiert: *Friedrich Wilhelm Joseph Schellings sämtliche Werke*, 14 Bde., hg. v. Karl Friedrich August Schelling, Stuttgart / Augsburg 1856-1861. Danach stehen römische Ziffern für Bandangaben und arabische für Seitenzahlen.

² SW III, S.627-628.

³ F. W. J. Schelling. *Texte zur Philosophie der Kunst*, ausgewählt und eingeleitet von Werner Beierwaltes, Stuttgart 1982, Bibliographisch ergänzte Ausgabe 2004.

⁴ Ibid. S.51.

System von 1800 und in dem Allgemeinen Teil der Vorlesungen zur *Philosophie der Kunst* (1802/03). „Zudem wird gerade in einem Vergleich dieser beiden Texte ein Einblick in Entwicklung und Kontinuität von Schellings ästhetischem Denken möglich.“⁵ Ich beschränke mich also hier auf die Teile der Einleitung, die diese beiden Texte behandelt, und beginne mit der metaphysischen Grundlegung von Kunst, und komme dann auf die Entwicklung des ästhetischen Denkens Schellings zu sprechen.

1.2. Schellings metaphysische Grundlegung von Kunst

„Alle Reflexionen Schellings über das Phänomen Kunst und die Produktion des Künstlers entspringen einem *metaphysischen* Denken, das sich zugleich selbst als *transzendental* bestimmt.“⁶ Diesem Denken geht es hauptsächlich um vier Punkte.

a) das Absolute

Erstens: Kunst wird „aus einem *absolut-seienden Grund* von Wirklichkeit abgeleitet oder auf diesen zurückgeführt“, „der in sich die Totalität der Formen als eine Einheit umfasst.“⁷ Dieser Grund heißt das Absolute. Das Absolute als absolute Identität ist insofern Ursprung und Ursache von Kunst, als das Absolute „auch als der Quell jener durch die Kunst zu bewerkstelligen Ineinsbildung des Realen und Idealen gilt. Das Schaffen des Künstlers geht also immer auf dieses Absolute zurück, verdankt sich ihm und *dokumentiert* es in der Endlichkeit und Begrenzung, um diese durch Kunst zugleich zu entgrenzen.“⁸

b) Schönheit als Gegenbild des Absoluten

Zweitens: Das Absolute ist die Schönheit selbst, das Urbild der Schönheit. „Das endliche, durch die Einbildungskraft des Künstlers geschaffene Kunstwerk“⁹ ist dagegen das Gegenbild des Absoluten. Oder: *Im* „*Gegenbild* wird das Urbild zur Schönheit.“¹⁰ „Ein wesentlicher Grundcharakter von Kunst ist daher ›*gegenbildliche*‹ *Schönheit*.“¹¹ Durch diesen Grundcharakter ist das Kunstwerk „als ein Spiegel oder Reflex des Absoluten begreifbar.“¹²

c) Einbildungskraft

Drittens: Das Kunstwerk ist der Reflex des Absoluten. Ein solcher Reflex ist die jeweils vom Genie

⁵ Ibid.

⁶ Ibid. S.4-5

⁷ Ibid. S.5

⁸ Ibid. S.20

⁹ Ibid. S.22

¹⁰ Ibid. S.20

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

erwirkte Identität. „Das produktive Vermögen des genialischen Ich, welches diese Identität herstellt, wird von Schelling als *Einbildungskraft* verstanden—im Blick auf deren synthetisierende, Identität schaffende Wirkung als »Ineinsbildung« zu denken. Sie ist das produktive Vermögen der Versöhnung der Gegensätze: diese in einem endlichen Produkt aufzuheben und dadurch das Unendliche in individueller Brechung erscheinen zu lassen.“¹³

d) Neuplatonische Tradition

Viertens: „Vor allem die beiden zuerst genannten Aspekte lassen es als sachlich und geschichtlich legitim erscheinen, Schellings Philosophie der Kunst im Kontext neuplatonischer Philosophie zu verstehen,“¹⁴ weil diese „das Schöne allgemein als eine ontologische Qualität und die endliche Schönheit [...] als eine Entfaltungsform, ein Sich-Zeigen und Sich-Begrenzen des göttlichen, ursprunghaften Einen begreift.“¹⁵

1.3. Entwicklung des ästhetischen Denkens Schellings

Die im Schlussabschnitt des *Systems* angezeigte Konzeption ist, dass Kunst die Intention der Philosophie erfüllt oder vollendet. Es stellt sich hier die Frage, ob sich Philosophie in Kunst aufhebt? „Sicherlich weisen einige Sätze im sechsten Hauptabschnitt des *Systems* in diese Richtung.“¹⁶ Aber die These, »Kunst sei das einzige wahre und ewige Organon zugleich und Dokument der Philosophie«, will sagen, „daß Philosophie durch und in Kunst wirke und sich zeige, auch wenn Kunst über Philosophie hinausgeht.“¹⁷ Jene Sätze werden also in der *Philosophie der Kunst* modifiziert, so dass „die intensive *Einheit* oder Zusammengehörigkeit [...] beider als Schellings Grundgedanke erscheint.“¹⁸

„Die Vorlesungen über Philosophie der Kunst machen deutlich, daß beide—Philosophie und Kunst—dasselbe zum »Inhalt« haben: das Absolute oder Unendliche; ihre Differenz besteht in der »Form«. Demgemäß zeigt Philosophie das Absolute als Gestalt der Erkenntnis durch Wahrheit, Kunst aber als anschauliche Gestalt durch Schönheit. In dieser Konzeption scheinen Philosophie und Kunst auf »gleiche Höhe« gestellt zu sein und eine in sich dialektische Einheit zu bilden.“¹⁹ „Obgleich Kunst allein den beschriebenen Identitätsakt im Sinne einer anschaulichen Objektivierung darzustellen mag, kann Philosophie einzig wissen und sagen, *daß* Kunst dies tut.“²⁰

„Realisiert hat Schelling seine These von Identität von Philosophie und Kunst und von der Refle-

¹³ Ibid. S.15.

¹⁴ Ibid. S.5.

¹⁵ Ibid. S.23.

¹⁶ Ibid. S.19.

¹⁷ Ibid. S.18.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

xionsbedürftigkeit in seinen Vorlesungen über *Philosophie der Kunst*. Sie können gelesen werden als die systematische Entfaltung einer Philosophie, die die Kunst zu ihrem Organon und Dokument hat.“²¹

1.4. Zusammenfassung

Beierwaltes antwortet am deutlichsten auf meine Frage. Nach ihm kann die Vorlesungen über *Philosophie der Kunst* als die Entfaltung und Realisierung der Organon-These des *Systems* verstanden werden.

2. Zerbst

Arne Zerbsts Arbeit *Schelling und die bildende Kunst* (2011)²² ist eine wichtigste der neueren Forschungen zu Schellings Kunstphilosophie.

2.1. Absicht

Zerbst kritisiert das beharrende Vorurteil, Schelling sei arm an Kenntnissen von konkreten Kunstwerken gewesen und habe sich deshalb auf die Systematik konzentriert. Wegen dieses Vorurteils nimmt „die bisherige Forschung fast ausschließlich zu Schellings philosophischer Spekulation und System Stellung.“²³ Dagegen unternimmt Zerbst den Versuch, „neben der philosophischen zusätzlich die konkrete Seite, also die kunstgeschichtliche Dimension seiner Kunstphilosophie in den Blick zu nehmen.“²⁴ Er formuliert seine Aufgabe folgendermaßen: „Die Arbeit beschränkt sich in ihrem Kern somit bewußt auf die Frage, was es aus dem historischen Horizont positiv über die in Schellings kunstphilosophischen Schriften erwähnten Werke zu wissen gibt und wie Schelling dieses Wissen im Verlauf seines Gedankengangs entfaltet.“²⁵

2.2. Methode

Um diese Aufgabe zu erfüllen, wählt er zuerst „aus der Fülle der Texte zur Kunst einige beispielhaft aus, die Schellings konkrete Kunstanschauung spiegeln“²⁶: Vor allem die Vorlesung *Philosophie der Kunst* und die Rede *Ueber das Verhältniß der bildenden Künste zu der Natur* (1807). Dann weist er „das Verhältnis von konkreter Kunst und theoretischer Durchdringung am Text selbst“ aus.²⁷

²¹ Ibid. S.19

²² A. Zerbst, *Schelling und die bildende Kunst*, München, 2011.

²³ Ibid. S.263.

²⁴ Ibid.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid. S.12.

²⁷ Ibid. S.16.

2.3. Ergebnis

2.3.1. *Philosophie der Kunst*

Das System der *Philosophie der Kunst* hat eine triadische Struktur, die sich ins Unendliche wiederholt: einerseits ist die reale Einheit, andererseits die ideale Einheit und zwischen ihnen die Indifferenz beider. In der bildenden Kunst, zum Beispiel, entspricht die reale Einheit der Musik, die ideale der Malerei und die indifferente der Plastik. Und in jeder von ihnen kehren die drei Einheiten wieder. „Die besonderen Formen der Einheit, sofern sie, zum Beispiel, in der Malerei zurückkehren, sind: Zeichnung (reale Einheit), Helldunkel (ideale Einheit) und Colorit (Indifferenz).“²⁸ Jedem von ihnen wird ferner ein Künstler als Paradigma zugeteilt. „Indem Michelangelo als der paradigmatische Künstler der Zeichnung bestimmt wird, ebenso wie Coreggio als derjenige des Helldunkel und Tizian als derjenige des Kolorits, füllt Schelling diese Struktur mit Leben.“²⁹

Zerbst findet hier ein Verhältnis von konkreter Werkkenntnis und philosophischer Systematik, das die bisherige Forschung nicht bemerkt hat. Er sagt, „daß dieses feingliedrig ausdifferenzierte Raster zwar gelegentlich mit Kunstwerken gefüllt wird, deren Einpassung kunsthistorisch bedenklich ist, trotzdem offenbart die systematische Behandlung oft genug hochinteressante Aspekte der Werke.“³⁰ „Das System wird erst lebendig durch die Beispiele der bildenden Kunst und die Werke gewinnen ureigene Interpretation und kunstgeschichtliche Stellung allein aus der systematischen Einordnung.“³¹ Er kommt zu dem Schluss: „Keineswegs handelt es sich innerhalb der Schellingschen Kunstphilosophie um ein bloßes Einpassen kunsthistorischer Details in ein bestehendes systematisches Raster.“³²

2.3.2. *Akademierede*

Das kunstphilosophische Schema der *Akademierede* „weicht vom demjenigen der *Philosophie der Kunst* ab, indem es sich vom triadischen Identitätsstruktur löst.“³³ Zugleich entsteht eine Veränderung: „Michelangelo und Correggio nehmen bereits in der *Philosophie der Kunst* die paradigmatischen Position für Zeichnung und Helldunkel ein, doch der das indifferente Kolorit vertretende Tizian wird in der Akademierede durch die Seelen-Malerei Guido Renis ersetzt.“³⁴

Zerbst interpretiert diese Gleichzeitigkeit folgendermaßen: „Schelling könnte das System abgewandelt haben, um Reni besser einbeziehen zu können oder aber Reni genannt haben, um das System angemessener zu illustrieren. Tertium datur. Schellings Kunstphilosophie offenbart auch hier ein

²⁸ SW V, S.519.

²⁹ Ibid S.264

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.S.265

³² Ibid S.264

³³ Ibid S.265

³⁴ Ibid.

ebenso dynamisches wie fruchtbares Wechselverhältnis von systematischem Anspruch und kunsthistorischer Werkkenntnis.³⁵

Zerbst findet darin eine freie Bewegung, die Schellings System der Kunstphilosophie hat. „Schellings Kunstphilosophie erweist sich insgesamt als Spiegel seines nicht bei systematischen Errungenschaften verweilenden, sondern stets in freier Bewegung bleibenden Denkens.“³⁶

2.3.3. Zusammenfassung

Zerbst sieht innerhalb des Verhältnisses von kunstphilosophischer Systematik und konkreter Werkkenntnis wechselseitige Befruchtungen. Diese Wechselwirkung kann aber als eine Variation der von Beierwaltes genannten, inneren, dialektischen Identität von Philosophie und Kunst begriffen werden. Im strengen Sinne sind beide allerdings nicht dieselbe, weil die von Zerbst gezeigte dynamische Identität von Philosophie und Kunst nicht die zwischen Philosophie und Kunst *überhaupt*, sondern die zwischen kunstphilosophischer Systematik und *konkreter* Werkkenntnis ist. Trotzdem kann man in der von Zerbst indizierten Wechselwirkung doch eine Art der Zusammengehörigkeit beider – Philosophie und Kunst – sehen. Insofern findet sich die innere, dialektische Identität von Philosophie und Kunst nicht nur in dem allgemeinen Teil, sondern auch in dem besonderen Teil der *Philosophie der Kunst*. Obwohl Zerbst dies nicht explizit sagt, ist seine Arbeit somit der Sache nach die Fortsetzung der Auslegung von Beierwaltes, die den allgemeinen Teil der *Philosophie der Kunst* als die Entfaltung oder Realisierung der Organon-These betrachtet.

3. Zwischenbetrachtung

Sowohl für Zerbst als auch Beierwaltes ist der Dialog *Bruno* (1802) eine kunstphilosophische Schrift. Dabei lässt Zerbst diesem Dialog besondere Bedeutung zukommen, da „er in unmittelbarer zeitlicher Nachbarschaft der »Philosophie der Kunst« 1802 entsteht.“³⁷ Beierwaltes muss ihm zustimmen. Denn er widmet in seinem Buch *Identität und Differenz* diesem Dialog ein Kapitel und führt dort Schellings kunstphilosophische Gedanken aus.³⁸ Dennoch erwähnt keiner von beiden die eigentümliche kunstphilosophische Bedeutung dieses Dialogs im Unterschied zu anderen kunstphilosophischen Schriften. Hier stellt sich die Frage nach der eigentümlichen Bedeutung des Dialogs *Bruno* in der Kunstphilosophie Schellings.

4. Durner

Schließlich behandle ich die Einleitung zu *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der*

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ Ibid. S. 12.

³⁸ Vgl. W. Beierwaltes, *Identität und Differenz*, Frankfurt am Main 1980, S. 229ff.

Dinge,³⁹ die von dem Herausgeber dieser Ausgabe, Manfred Durner, geschrieben ist.

4.1. Darstellungsformen

Bruno ist eine der wichtigsten Schriften der Identitätsphilosophie Schellings. Aber die bisherige Forschung stellt diesen Dialog mit der *Darstellung* nicht gleich. Denn diese ist für sie zweifellos das Hauptwerk der Identitätsphilosophie, aber *Bruno* ist es nicht. In seiner Einleitung zu *Bruno* will Durner diesen Dialog trotzdem im Rang erhöhen und ihn mit der *Darstellung* gleichstellen.

Die Form der *Darstellung* orientiert sich an Spinozas *Ethik*, d.h. sie verfährt nach der geometrischen Methode. Diese Ausrichtung an Spinoza gründet auf „die innere Affinität des Identitätssystems mit Spinozas Grundgedanken.“⁴⁰ Nach Durner gilt dasselbe aber auch dem Dialog *Bruno*. „Im Gegensatz zur »geometrischen Methode« stellt die Schrift »Bruno« die Grundgedanken der Identitätsphilosophie nach dem Vorbild eines platonischen Dialogs dar. Und auch in diesem Fall ist die Darstellungsform nicht zufällig, sondern in der Sache selbst begründet.“⁴¹ Sowohl die geometrische wie auch die dialogische Darstellungsform sind notwendig für Identitätsphilosophie. Diese hat zwei gleich bedeutsame Darstellungsformen. Deshalb muss *Bruno* mit *Darstellung* gleichgestellt werden.

4.2. Brunoscher Neuplatonismus

Beide Darstellungsformen können koexistieren, weil das Identitätssystem nicht bloß spinozistisch oder platonisch ist. Dieses System besteht vielmehr in „der Verschmelzung einer monistischen Konzeption im Sinne Spinozas mit der Ideenlehre Platons in ihrer neuplatonischen Ausprägung.“⁴² Ein Beispiel dieser Verschmelzung ist der Gedanke von Giordano Bruno. Identitätsphilosophie hat seine Grundlage in diesem Brunoschen Neuplatonismus. Deshalb kann sie eine doppelte Darstellungsform haben.

Wie oben gezeigt, betont zwar auch Beierwaltes den neuplatonischen Charakter des Identitätssystems. Dabei erwähnt er aber Spinoza mit keinem Wort. Indem Durner dagegen den Neuplatonismus, der die Grundlage des Identitätssystems ausmacht, als den Brunoschen betrachtet, erklärt er, warum dieses System sowohl neuplatonisch als auch spinozistisch sein kann.

4.3. Theorie des »Abfalls«

Durner geht noch einen Schritt weiter. Er behauptet, dass *Bruno* für die Identitätsphilosophie in einem gewissen Sinne wichtiger als die *Darstellung* ist, weil sich *Bruno* mit dem Grundproblem der

³⁹ F. W. J. Schelling, *Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge*, Mit einer Einleitung und Anmerkungen herausgegeben von Manfred Durner, Hamburg 2005.

⁴⁰ Ibid. S.XVI

⁴¹ Ibid. S.XVII

⁴² Ibid. S.XX

Identitätsphilosophie beschäftigt, das in der *Darstellung* nicht aufgelöst wurde. „Eine befriedigende Antwort auf die Frage, wie Endliches zur Existenz kommt, d.h. wie die absolute Totalität erscheint, gibt Schelling in der »Darstellung« nicht. Er deutet jedoch einen Lösungsversuch an, der dann in dem vorliegenden Dialog »Bruno« näher ausgeführt wird.“⁴³

Die Theorie, deren Umriss bereits in der *Darstellung* angedeutet und in *Bruno* näher ausgeführt ist, ist die „des »Abfalls« eines als ewig vorgestellten Endlichen aus seiner ursprünglichen Einheit mit dem Unendlichen.“⁴⁴ „Die raum-zeitliche Endlichkeit hat demnach ihren Grund in einem Absonderungsakt des in der ewigen Idee inbegriffenen und präexistenten Endlichen, dem, sofern es selbst absolut ist, die Möglichkeit der Selbstbestimmung und der Lossagung von der Einheit verliehen ist. Die Welt der Erscheinung wird demgemäß hervorgebracht durch einen unergründlichen Akt des Sichselbstergreifens des absolut-Endlichen.“⁴⁵ Diese Theorie des »Abfalls« wird weiter entwickelt in *Philosophie und Religion* aus dem Jahre 1804.

4.4. Geheimnis der Kunst

Durners Darlegung weist zwei Besonderheiten auf. Die eine ist, dass *Bruno* als ein Haupttext der Identitätsphilosophie immer in Bezug auf deren zentrales Problem dargestellt wird. Die andere ist, dass *Bruno* im Hintergrund der Entwicklung der Identitätsphilosophie von der *Darstellung* über *Philosophie und Religion* bis *Freiheitsschrift* als ein Teil davon behandelt wird.

Diese Besonderheiten sieht man auch in der folgenden Stelle, wo ein Hinweis auf eine kunstphilosophische Implikation vorliegt, die ausschließlich *Bruno* angehört. „Der Schellingsche »Bruno« zitiert gegen Ende des Gesprächs einen Satz aus Jacobis »Bruno«-Auszug, demgemäß das »eigentliche und tiefste Geheimnis der Kunst« nicht darin bestehe, den Einheitspunkt der Gegensätze aufzuzeigen, sondern aus jenem seine Verschiedenheit zu entwickeln, und d.h. aus der Identität die Differenz, aus dem Ewigen das zeitliche Werden abzuleiten. Diese Aufgabe führt in das Zentrum von Schellings identitätsphilosophischem Denken und bezeichnet zugleich das Kernproblem, welches ihn 1809 zu einem neuen Aufbruch seines Philosophierens veranlaßte, dessen Leitthemen »Freiheit« und »Geschichte« bilden.“⁴⁶

Das Thema dieser Stelle ist die Funktion der Kunst für die Philosophie. Um die Schöpfung der Welt zu begreifen, d.h. um aus dem Ewigen das zeitliche Werden abzuleiten, braucht die Philosophie die Analogie der Kunstproduktion zu der Weltschöpfung. Die Kunst gibt der Philosophie einen Schlüssel zur Weltschöpfung. Dieser Schlüssel selbst ist aber das nicht so leicht aufzuklärende Geheimnis. Die Kunstproduktion birgt dieses Geheimnis in sich. Je tiefer es ausgelegt ist, desto weiter

⁴³ Ibid. S. XVI

⁴⁴ Ibid. S. XXXVIII

⁴⁵ Ibid. S. XXXVII

⁴⁶ Ibid. S. XLVI-XLVII

schreitet Schellings Philosophie fort, indem die Produktivität des Künstlers ihm neue Aussichten auf die Weltschöpfung eröffnet.

4.5. Zusammenfassung

Auch Durners Erläuterung, so wie die von Zerbst, kann der Sache nach als eine Fortsetzung der Auslegung von Beierwaltes gelesen werden. Denn der Gebrauch der Analogie der Kunstproduktion zu der Weltschöpfung ist ein anderer Ausdruck für die wechselseitige Befruchtung von Philosophie und Kunst. Durner nimmt dabei die Ansicht von Beierwaltes auf und führt sie weiter. Denn auch Beierwaltes erwähnt zwar diese Analogie, aber gar nicht deren Gebrauch.⁴⁷ Nur Durner behauptet, dass Schelling diese Analogie wirklich gebraucht, um eben die Aporie der Identitätsphilosophie aufzulösen.

5. Schluss

Beierwaltes findet in dem allgemeinen Teil der Vorlesungen über *Philosophie der Kunst* die metaphysische Grundlegung von Kunst und interpretiert diese als die Entfaltung und Realisierung der Organon-These. Sowohl Zerbst wie auch Durner rezipieren diese Interpretation von Beierwaltes und modifizieren sie auf ihre eigene Art und Weise. Sie variieren ein gemeinsames Thema, d.h. die Entfaltung und Realisierung der Organon-These in der Identitätsphilosophie. Einerseits untersucht Zerbst den besonderen Teil der *Philosophie der Kunst* und stellt die Wechselwirkung von Systematik und konkreter Werkkenntnis heraus. Andererseits achtet Durner auf die Idee *Geheimnis der Kunst* in dem Dialog *Bruno* und beleuchtet die Analogie der Weltschöpfung Gottes mit der Kunstproduktion und ihren Gebrauch.

Ich kann aus dieser Übersicht eine Interpretationsrichtung deuten, die für die gegenwärtige Schellingforschung als ein Standard gilt. Demnach wird das Verhältnis der Kunst zur Philosophie, das im *System* von 1800 als Organon und Dokument bestimmt ist, auch ab 1801 nicht aufgehoben, sondern vielmehr vielfältig entfaltet und realisiert.⁴⁸

⁴⁷ Vgl. Einleitung von Beierwaltes S.111.

⁴⁸ Ich danke aus tiefstem Herzen Herrn Timm Graßmann, der mein Deutsch korrigiert hat, und Herrn Kohei Saito, der ihn mir empfohlen hat.