

BIBLIOTHEQUE
VICOMTE DE SPOFFIN



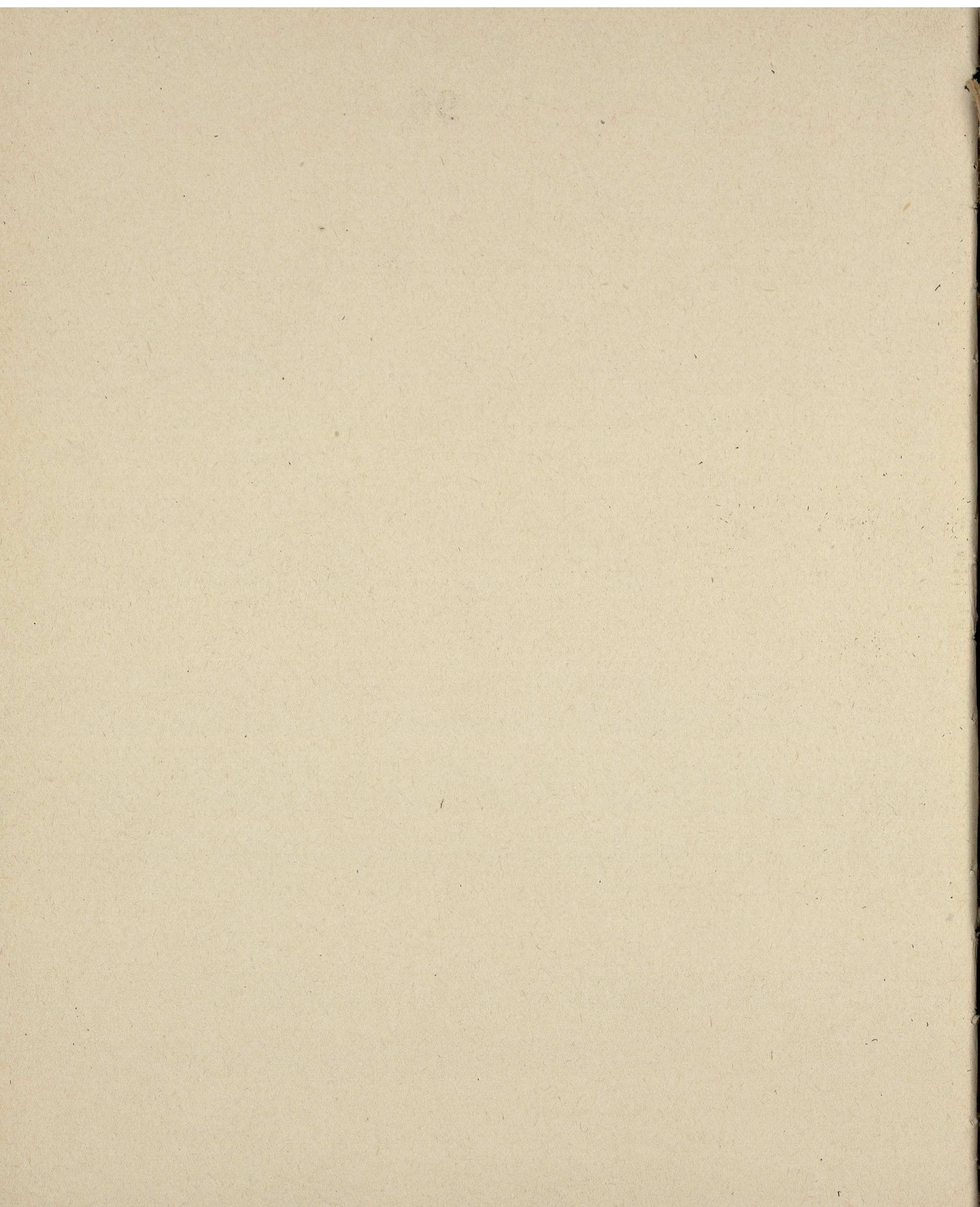
CATHER
DE NOËES
DE
PHILOSOPHIE
EN
FRANÇOIS
ET
EN ALLEMAND
XIX. S.

BIBL. VICTOR COUSIN

Manuscrits 90

N° anclen





Ms 90

CAHIER
DE NOTES DE PHILOSOPHIE
EN FRANÇAIS ET EN ALLEMAND
XIX^e S



Introduction.

1.) Représentations ordinaires, qu'on se fait de l'art:
 a.) L'art dit-on, est le règne de l'imagination libre.
 Les productions sont par conséquent arbitraires et fortuites. Il est vrai, que l'art réside dans l'apparence, ~~et n'est que le monde sensible~~ mais tout ce qui est, doit apparaître aussi. La vérité n'existerait pas, si elle n'apparoissoit, et si l'art est une illusion, le monde externe et interne (c. à d. les choses particulières, nos intérêts penchants individuels, en un mot: la vie commune) n'est encore beaucoup plus. En rapport à la pensée on a sans doute raison de nommer l'art une apparence. Elle est inférieure à la pensée pour l'expression, mais elle fait entrevoir la pensée, l'idée; sachant que le monde sensible, comme il est immédiatement, cache la pensée. L'art ne se distingue du reste, que par la manière, dont elle apparôit.

b.) L'art n'est pas digne d'une considération philosophique, dit-on. On peut s'en servir, il est vrai, pour un jeu passager, pour la parure; mais alors elle n'est pas art libre, dont nous avons uniquement à parler. La pensée peut aussi être employée pour des intérêts particuliers; mais la pensée et l'art ont aussi une région, où ils sont en soi et pour soi. L'art est comme la religion et la philosophie une expression de l'idée de Dieu. Elle est la clef (souvent unique) pour comprendre la sagesse des nations. Elle est la moyenne proportionnelle entre la profondeur de la pensée pure et le monde sensible et naturel. Elle exprime la pensée pure d'une manière sensible. Les productions de l'imagination

tion ne sont donc pas arbitraires, mais elles
sont déterminées par le contenu, et ce contenu
détermine aussi la forme, comme celle-ci détermine
le contenu. que est un matériel sensible, et il
est impossible à l'art un contenu tout-à-fait
idéal, comme celui de la religion chrétienne. Pour
nous l'art n'est plus le plus haut degré pour
l'expression de l'idée, nous n'adorons plus les
ouvrages de l'art, notre considération sera
donc plus posée et libre. —
L'esthétique est un membre nécessaire dans
tout le système de la philosophie. L'idée logique
est l'idée absolue dans son être-en-soi, la
dogos, le $\rho\acute{o}\tau\omicron\varsigma$ $\epsilon\delta\rho\iota\omega\iota$ étant au commencement au
pris de Dieu et étant Dieu, avant la création
comme on peut s'exprimer mythiquement, mais
la création est éternelle, c. à. d. elle est pré-
sente et dure toujours, car si l'éternité n'était
pas dans le temps et l'essence de cette appa-
rence, que nous nomons temps, elle serait
hors du temps et ainsi limitée par le temps
~~elle ne serait pas éternelle~~, et par conséquent elle ne
serait pas éternelle. ^{ou} la création est né-
cessaire, parce que cet être en soi cette iden-
tité avec soi ne peut être sans la négation
de l'hétérogénéité, mais pour être celle-ci
il faut l'avoir posée, et cette position est
la nature. L'hétérogénéité est hétérogène
à une autre chose, celle-ci est donc hété-
rogène de la première, toutes les deux
sont hétérogènes; l'une est donc exactement
la même chose que l'autre, et cette iden-
tité est l'être pour soi, ce qui est
pour soi n'est pas seulement en soi
mais se rapporte à une autre chose, comme
à son objet, cet objet est par la première
chose, qui parce qu'elle est l'être pour soi.

Si une chose
est seulement
identique avec
soi elle a la
différence hors
de soi, et ce qui
appelle être en
soi suppose et
est déjà lui-même
l'hétérogénéité.

se reconnoît reconnoît dans cet objet et
 est dans lui pour soi. Voilà la troisième
 partie de la philosophie l'esprit, la raison
 l'intelligence, elle sait que les catégories
 logiques sont réalisées dans la nature. Elle
 est la raison subjective qui se voit dans
 les objets. De cette manière elle est libre
 car elle ne consiste à ne pas dépendre
 d'une chose hétérogène mais à n'être qu'en
 rapport avec soi-même. Cette liberté qui
 est l'essence de l'homme se donne existence
 dans le droit dans l'action (morale) dans
 la famille et l'état, et comme la nature est
 la réalisation de l'idée dans l'espace l'his-
 toire l'est dans l'élément de la liberté, à
 la fin de l'histoire l'homme est arrivé à sa
 liberté la plus parfaite, il sait que la sub-
 stance l'état et sa volonté individuelle sont
 en identité parfaite - la monarchie consti-
 tutionnelle. Il prend part à la volonté générale
 et la produit, mais cette volonté l'état est l'idée
 elle-même. L'individu produit par conséquent
 l'idée; et voilà l'art. L'idée, la raison absolue
 traduisant dans l'état elle est encore déterminée
 et se voit à l'existence que dans différents
 peuples l'idée ne produit plus la nature sans
 le savoir, mais l'idée dans son être pour soi
 l'idée comme "conscient sui" se produit elle-même
 en créant une seconde nature.

L'intelligence la
 théorie propre à
 la pratique. Elle
 ne voit pas
 seulement la
 raison dans le
 monde, mais
 elle voit elle-
 même la production
 c'est la philosophie
 pratique. à la fin
 de l'histoire la
 liberté a réalisé
 son
 idée, et parvient
 de nouveau au
 repos de la
 théorie, qui est
 en même temps
 pratique

2. Représentations générales de l'art.

a. Les ouvrages de l'art sont faits par les hommes.

b. De ce point de vue on a fait confister toute
 la théorie de l'art à donner des règles, mais
 apprécier on convient, que l'observation de règles (Art poétique)
 ne suffit pas pour produire un ouvrage de
 l'art, parce que la règle est toujours indéterminée

et ne concerne pas l'exécution dans les détails.

B. L'opinion contraire est, que le génie sans règle suffit, que la réflexion nuisoit même. on regardoit les productions du génie comme faites dans un état d'extase. Schiller et Goethe ont à dessein foulé aux pieds dans leurs premières pièces les théories des beaux arts, qui venoient surtout de la France. Le génie est sans doute naturel mais il faut le cultiver, et ce n'est que l'étude du monde naturel et intellectuel qui lui donne de la matière pour ses productions. La musique fait exception. Les premières productions de Schiller et de Goethe se ressembloient d'une barbarie à en effrayer. Leurs chefs-d'œuvre font le résultat de profondes études. On préfère les ouvrages de la nature aux ouvrages de l'art, parceque les premiers sont faits de la main Dieu, comme si Dieu n'agissoit pas d'une manière beaucoup plus parfaite encore par le moyen de l'homme. L'ouvrage de la nature passe celui de l'art d'homme, il est l'expression de l'esprit.

5. L'homme a besoin de faire des ouvrages de l'art parcequ'il sait se représenter, c.à.d. il faut qu'il ait un objet qui soit lui-même dans lequel il se reconnoisse. il crée donc les états, les situations dans lesquelles il peut se trouver. De même parceque l'homme est libre il ne veut pas laisser le monde extérieur comme il est mais il le change, orne son corps etc. L'homme n'est que ce qu'il a fait de soi. De cette manière l'art suit nécessairement de la raisonabilité de l'homme.

6. Les ouvrages de l'homme sont pour le sens de l'homme, et d'une matière sensible.

7. L'art doit produire d'agréables sensations dit-on, mais le sentiment est formel et capable d'être contenu quelconque. Dans l'art l'individu doit s'oublier, mais le sentiment rappelle toujours la singularité de l'individu.

1. On a voulu déterminer cela de plus près: l'art doit réveiller le sentiment du beau; ce sentiment doit être cultivé; et c'est là ce qu'on appelle le goût. La théorie des beaux arts veut former le goût, c.à.d. la faculté de juger sans réflexion du beau, faculté acquise par la culture de l'esprit. Il y avait une période du goût le goût juge superficiellement. Le génie le confond. on se get réversu. on ne vouloit plus sentir immédiatement les ouvrages de l'art, mais on vouloit juger de la chose et de ses différents points de vue. Le connoisseur a remplacé l'homme de goût. La connoissance s'étend sur l'histoire, l'extérieur, la technique de l'ouvrage de l'art.

2. L'art se rapporte essentiellement au monde sensible. L'homme a un double rapport au monde sensible. le rapport pratique est celui, où nous avons les choses dans leur singularité. le rapport théorique est celui de comprendre les choses dans leur généralité, leurs lois etc; ici nous les laissons comme elles sont; là nous les idéalisons. L'art tient le milieu, elle a pour objet le sensible des choses comme l'appétit, mais elle a un rapport sensible théorique à ce sensible même. Le sensible est dans l'art pour l'esprit, elle n'en veut pas à la matière, mais à l'apparence du sensible, c.à.d. à la forme, figure. Les sens théoriques de la vue et de l'ouïe sont les seuls, qui soient les moyens de l'art.

3. L'activité productive de l'artiste tient de même à l'esprit et aux sens. L'imagination produit un contenu intellectuel sous une forme sensible. Le talent de l'artiste est un don de la nature.

4. L'ouvrage de l'art n'est pas seulement pour le sens, mais aussi pour le sens. La nature, les sentiments de l'homme sont la matière, mais pour cela l'art n'est pas seulement imitation de la nature. Elle a un but plus élevé.

Le but final de l'ouvrage de l'art.

5. L'imitation est le but de l'art, l'homme ne doit que montrer son adresse à imiter parfaitement la nature. (Les raisins de Zeuxis). Mais cet intérêt est sub-jectif et abandonne le contenu de l'art, qui est l'essentiel. La même chose a lieu, si l'on pose le but de l'art

BIBLIOTHÈQUE DE M. COUSIN

dans la représentation de ce qui est humain.
β. Le but formel de l'art est de cultiver l'esprit, surtout dans l'enfance des peuples. La passion est l'identité parfaite d'une affection avec le moi; un homme passionné est un homme entier. L'art qui représente les passions donne à l'homme un rapport théorique vis-à-vis de lui-même, et cette théorie adoucit les passions. L'objet est hors de l'homme, la passion ne le possède plus entièrement. Déjà les larmes, l'objectivité de la douleur l'adoucissent. Les condoléances ont le même effet. — On a voulu donner au poète un but moral à l'art. On peut bien tirer après coup des règles morales de Dante et de Saïfouddin, comme on l'a fait dans les allégories qui précèdent leurs poèmes, mais ce contenu n'est pas contenu de cette manière abstraite, si cela est, la forme poétique est un ornement superflu.

γ. Le but absolu de l'art c'est d'exprimer la vérité spirituelle, mais parler d'un but suppose que la chose qui a un but, se rapporte à ce but, comme à un objet hors de cette chose. L'art serait moyen, mais le moyen doit répondre au but, et contenir en lui les déterminations du but, c'est donc un détour de parler du but de l'art, au lieu de la considérer en elle-même.

3. L'art considérée en elle-même

1. Le contenu doit être approprié à la forme, celle-ci est sensible; le contenu ne peut donc pas être des réflexions générales; mais il faut, qu'il puisse être représenté d'une manière figurée et indivisible. —

2. Il ne faut pas seulement chercher un tel contenu, pour qu'il soit approprié à l'art, mais le vrai contenu n'est pas la pensée abstraite, comme le Dieu des Juifs et des Turcs, mais sujet, personne, comme dans la religion grecque, chrétienne. Ces autres peuples ne peuvent pas avoir de l'art.

3. L'expression figurée n'est pas non plus une abstraction, mais un objet concret, le contenu et la forme sont par conséquent adéquates.

Division du tout.

I. Partie générale

l'idée du beau exposée. Le beau de l'art et de la nature. Le beau est l'identité du contenu et de la forme. Les différentes formes de l'art se fondent sur les différentes relations du contenu et de la forme, et ces formes dépendent elles-mêmes de la nature du contenu.

a.) Le contenu et la forme se cherchent encore l'un l'autre. Le contenu est encore trouble, la forme est le matériel crû de la nature. Le contenu s'empare des formes de la nature; pour exprimer le contenu l'art doit changer ces formes, les défigurer et les élargir jusqu'à ^{l'infini} ~~l'infini~~. C'est l'art sublime qui est le beau. Il faut que le contenu et la forme se correspondent adéq. La forme naturelle est le signe, symbole d'une idée.

b.) La forme et le contenu sont adéquats. C'est l'idéal de l'art classique. La véritable forme de l'homme est la figure de l'homme.

c.) La vérité se retire de son existence sensible. La forme sensible n'est plus l'expression adéquate de l'intelligence; elle est abandonnée, indifférente, l'art romantique.

II. Partie spéciale.

Les formes générales de l'art se particularisant, de cette manière seulement la notion générale devient être déterminé. Les différences de ces espèces sont les mêmes que les différences générales du genre.

1. Considération de ces différences spéciales d'une manière abstraite:

a.) L'art existe encore d'une manière extérieure dans une forme matérielle, naturelle. Le Dieu n'habite pas encore dans la matière. Elle se rapporte au Dieu, dont elle n'est, que la demeure.

b.) La figure divine est érigée elle-même. La forme et la matière est en identité absolue; mais cette identité est encore générale, c. à. d. sans la particularité de l'action. C'est la félicité immobile du Dieu.

c.) La subjectivité disfont cette identité, et elle particu-
larise le contenu et la forme. — chaque forme gène-
rale de l'art contient ces trois différences spéciales.

2.) Considération concrète de ces trois différences

a.) Le commencement du culte c'est de bâtir un temple
on construit une enveloppe du Dieu. on prépare
une place, on se fait jour à travers l'existence
naturelle. C'est un espace clos contre le temps
les bêtes féroces et pour se rassembler. L'assemblée
doit avoir une existence objective — l'architecture.
Le matériel est la matière brute, pesante. La
forme est des rapports extérieurs, le rectiligne,
la symétrie.

b.) la place est préparée pour le Dieu; la statue
c. à d. la matière pénétrée entièrement par
l'individualité — la sculpture. Le contenu s'est appro-
prié le matériel, mais l'âme est répandue dans
son corps. Le matériel n'est plus indifférent. Il
est pacifié par l'âme. Le matériel ne peut
plus être coloré différemment, mais uniforme.

c.) La commune, la subjectivité approche du Dieu. Nous
avons ici diversité du contenu et de la matière
la particularisation de l'esprit, différentes actions
etc. Dieu n'est pas un, mais nous avons sentiments
particuliers, séries d'actions; en un mot des na-
tures finies. Comme le contenu la forme est par-
ticuliarisée de même. L'identité du contenu et de
la forme est ici plus intime, la forme comme forme
a sa signification en elle-même. Elle est l'expression
de la particularité intérieure, mais cette identité
n'est que subjective c. à d. l'idée générale n'est
pas spécifiée dans la forme, mais reste pour foi.
Il y a trois arts de cette catégorie:

a.) La forme est la visibilité qui se distingue elle-même
en lumière, et obscurité et couleur, ^{qui est} leur identité. La
forme quitte les trois dimensions. La matière est
seulement pour le sens idéal de la vue. Ces distinc-
tions sont intrinsèques, et non pas une forme méca-
nique et extérieure. De même le contenu est
particularisé: des vertus, actions humaines, des pays.

des objets naturels qui font allusion à une idée spirituelle — la peinture

β. La forme quitte l'étendue et se concentre dans le point du temps, la matière étendue est ébranlée. Cette négation de la matière est le son. Le temps est encore sensible, mais une sensualité négative. Cette sensualité tout-à-fait subjective est le matériel de l'intériorité abstraite, c.à.d. du sentiment, qui marque de contenu — la musique, le centre de l'art subjectif, mais dépourvu de pensées et d'exprimant, que le sentiment indéterminé, nous avons des rapports extérieurs, la symétrie des sons (comme dans l'architecture.)

γ. Le son est séparé du sentiment, dégradé pour n'être que le signe de la représentation. C'est l'art parlant, le son articulé. Le spirituel est pour soi comme une série de représentations. Le ton le signe peut aussi être vu comme lettre. La poésie combine donc les deux éléments des arts précédents. Elle est pour la vue et pour l'ouïe. C'est l'art le plus général et le plus vaste. on y trouve la plus grande spiritualité, parce que l'esprit se moue librement dans ses représentations et que le matériel sensible n'est rien que le signe.

β. Face extérieure sensible de ces différents arts c.à.d. la figure dans les rapports du temps et de l'espace:

a. L'architecture se sert de l'espace dans ses trois dimensions. Les limites de l'espace sont les lignes, surfaces etc. qui ont des rapports symétriques. L'architecture est la cristallisation. L'esprit n'est pas encore au delà de ces limites.

b. La matière de la sculpture est aussi la totalité de l'espace, mais sa forme est organique.

c. arts subjectifs:
α. Dans la peinture l'espace commence à devenir subjectif, la peinture n'emploie de l'espace que les deux dimensions, la surface le plan.

β. La négation entière de l'espace est le temps, l'élément sensible de la musique
γ. l'élément de la poésie n'est pas cette négativité formelle, mais la subjectivité concrète, la négativité de la représentation. Le sujet combine dans

BIBLIOTHÈQUE DE M. COUSIN

la représentation l'espace infini de la représen-
tation avec le temps du son. —
Les trois points de vue sous les quels nous voyons
considérer ces différentes espèces de l'art, savoir
la considération l'abstraite la considération con-
crète, et la considération de leur face extérieure
sont proprement une seule et même considé-
ration.

L'art symbolique domine dans l'architecture et ^{celle-ci} est
pour soi sans être rapportée à une autre chose
le Dieu. La sculpture domine dans l'art classique.
L'architecture est l'enveloppe du Dieu, les arts sub-
joints sont subordonnés. La peinture et la musi-
que appartenant à l'art romantique. La Poésie
est la trame, qui passe par tout

I. Partie générale.

Première section: l'Idée du Beau.

Premier chapitre: Notion abstraite du Beau en général.

I. On parle de l'idée du Beau, mais le Beau est l'Idée elle-même, l'identité de la notion et de la réalité.

A. La notion elle-même n'est pas une réflexion abstraite, mais l'identité de déterminations différentes, mais ces différences sont encore idéelles sans séparation pour soi, comme l'or a dans chaque atome ses diverses qualités, de poids spécifique, de la couleur, etc. réunies idéalement sans qu'elles existent pour soi. De même l'esprit réunit dans le moi idéalement une infinité de représentations.

B. La seconde face de l'idée est la réalité où les différences, qui dans la notion ne sont qu'idéelles, existent pour soi. Si les parties de l'or existent pour soi, elles restent homogènes, chacune à part, les mêmes qualités. Mais dans le système solaire qui exprime l'idée sous le règne de la pesanteur, le soleil, les Planètes, Lunes, et Comètes sont des individualités corporelles, qui existent pour soi, ayant chacune une détermination hétérogène à l'autre, mais les différences sont celles de l'idée même.

Le soleil est la notion pure, l'intérieur du système.
 Les autres corps sont la réalité vaine. —
 C. D'ordinaire il faut que l'identité de la réalité
 et de la notion existe aussi, ce qui existe comme
 idée doit avoir une existence réelle pour soi et
 néanmoins exister comme unité. Il faut que le soleil
 et les corps de la réalité forment un tout phy-
 sical. Les corps du système solaire ne sont unité que
 dans l'idée par la loi qui les fait mouvoir, mais
 ils n'ont pas une cohérence physique. Leur unité
 doit être une existence individuelle. De cette ma-
 nière les corps de la réalité sont membres d'un
 tout organique, et ne peuvent pas exister séparés
 de l'organisme, qui est leur substance et notion
 simple. Tel est l'organisme animal. L'animalité
 est l'idée existante. Toute la nature est conside-
 rée sous le point de vue de l'idée, mais dans
 la nature inorganique, elle n'existe pas encore
 extérieurement, mais dans l'intérieur des corps et
 la pensée du philosophe. ce qui existe dans la na-
 ture ⁱⁿorganique c'est la séparation des corps.

II. Comme le Beau est l'idée dans une existence
 sensible, nous n'avons pas encore la différence du
 beau de la nature et du Beau de l'art, l'animalité
 étant aussi l'idée existante naturellement. De quelle
 manière l'animalité ^{peut-elle} ~~peut-elle~~ être nommée le Beau? L'animal
 est l'idée, parce que l'âme est l'identité des mem-
 bres, qui se dirigent et se reproduisent ~~contin-~~
^{mut-}uellement et sont dans ce procès continu. Mais cette
 idée intérieure n'est pas ce qu'il nous faut pour l'art.
 Cette idée doit nous apparaître, l'apparition de l'ani-
 mal est sa figure. C'est par conséquent la figure
 dans laquelle la beauté de l'animal doit nous appa-
 raître. Le rapport nécessaire des membres entre
 eux est ce que nous nommons beau, mais ce
 rapport nécessaire ne doit pas être pour la
 pensée quand il s'agit du Beau. Un animal
 carnivore a chaque membre autrement formé qu'un
 animal qui se nourrit de végétaux. La qualité de
 carnivore constitue un ^{certain} rapport nécessaire des membres.

Ainsi Cuvier se vantait de reconnaître l'animal, si
on lui montrait un os. ^{de} dans ce point de vue ~~ce n'est~~
~~ce n'est~~ pas l'objet considéré, qui est beau, mais
la considération elle-même peut être appelée belle
ou contraire nous trouvons une figure naturelle
belle, si nous augurons, présumons, devinons
une liaison et un rapport nécessaire des mem-
bres, rapport, que la pensée philosophique ^{seule} reconnaît
comme nécessaire. Les types des quadrupèdes, oiseaux
etc sont empreints dans notre âme et nous
les regardons comme constants, nécessaires, nous
les trouvons beaux, mais les animaux, qui vien-
nent de ces types nous frappent, nous les
trouvons laids, et nous les regardons comme des
jeux fortuits de la nature. Nous trouvons aussi
d'autres objets, que les corps organiques, beaux, un
paysage, la lune, la mer. Ce n'est pas un tout
organique, mais un complexe fortuit d'objets et
la beauté vient du rapport, que ces choses ont avec
l'âme, le sentiment, comme la tranquillité de la
lune, la majesté de la mer.

III. L'âme dans l'organisation animal est seulement
le lien des membres. Elle est elle-même encore
sans contenu, abstraite. La vraie manifestation de
l'âme est le beau de l'idéal, mais avant de le con-
sidérer, nous pouvons toucher quelques points qui
font le passage à l'idéal. L'âme abstraite de l'animal
comme simple lien de la matière, n'est que sa
forme extérieure, elle est l'apparition de l'idée, mais
cette apparition est encore tout-à-fait abstraite,
et à cause de cela les deux côtés le matériel
et la forme ne correspondent pas encore
à la forme extérieure. L'indétermination de la matière est
extérieure, indifférente, et tombe par conséquent sous le
rapport de la quantité, car la quantité est la deter-
mination indifférente. La forme extérieure est de
cette manière symétrique. Puisque la symétrie se rap-
porte à l'extérieur, elle reparait partout, où l'idée
de l'idée n'est encore qu'une forme extérieure.
Pour cette raison, les cristallisations des minéraux
sont symétriques par excellence, l'idée ne les pénètre
pas encore comme âme vivante, mais comme forme.

extérieure. La plante a déjà le procès vital, mais son principe est de se reproduire sans cesse; chaque feuille, chaque branche de la plante est la plante entière et peut vivre séparément comme individu. La plante vit sans cesse hors de soi. Elle croît sans cesse, elle est individu à chaque point de sa surface. à cause de cette extériorité la plante est symétrique. Les feuilles des fleurs sont régulières, les feuilles de l'arbre sont divisées en 2 parties égales. L'organisme animal a un double procès, le procès intérieur des entrailles et le procès avec la nature extérieure. Les organes du premier sont irréguliers ceux du second réguliers, symétriques. nous n'avons qu'un cœur, un poumon, des chambres du cœur inégales, mais nous avons 2 yeux, oreilles, jambes, bras. Le nez, la langue sont composés de deux parties égales. — La symétrie a lieu de même dans l'ouvrage de l'art, surtout dans l'architecture, parce que le matériel naturel dans l'architecture n'a l'idée en lui, que comme forme extérieure. — La symétrie dans la musique est la même, c'est à dire la symétrie du tonner. — Dans la poésie le mètre est la symétrie et la rime. c'est ce qu'il y a d'architecture dans la musique et la poésie. — La Gedächtniskunst se distingue encore de la symétrie. Elle n'est pas cette identité formelle, mais une identité de différences qui font totalité en elles-mêmes. Les différences substantielles, p. ex. de la couleur sont les quatre couleurs du rouge, bleu, jaune et vert. Elles forment ensemble la loi de la couleur. L'œil est contenté, s'il voit ces quatre couleurs dans un image. Leur arrangement est l'harmonie des couleurs. Le contraste du rouge et du bleu est partagé souvent entre Joseph et Marie. — La loi des tons est Harmonische Dreiklang, le fondement de tous les tons du General-Bass. Les tons sont la dominante, la tierce et la quinte. — Un essem-

feuille. 4.

7

(comparaison à l'écriture
sans symétrie
est formelle)

ne fera voir le passage de la symétrie à la
Gezetzmäßigkeit. Plusieurs lignes droites égales
sont régulières. Dans les figures semblables
la grandeur des lignes est différente, mais leurs
rapports, les angles sont égaux. La ligne courbe
est irrégulière, mais le cercle est encore la
courbe la plus régulière parce que ses rayons
sont égaux. Les ellipses et les paraboles etc
sont déjà plus irrégulières. Elles ne sont dé-
terminées presque que par leurs lois. Leurs
rayons vecteurs sont partout inégaux, mais
entièrement conformes à la loi. Les rayons ont
un rapport inégal au centre, mais dans ce rap-
port il y a aussi une égalité, sans qu'elle soit une
régularité soterienne. Elle n'existe pas soterien-
nement. Seulement si nous divisons l'ellipse d'après
ses deux axes, nous recevons 4 pièces en-
tièrement égales. - L'ovale est encore plus irré-
gulière. La loi n'en est pas encore trouvée.
La ligne tout-à-fait irrégulière, qui n'a que
la Gezetzmäßigkeit est l'ondoyante. C'est la ligne
des formes organiques. On la nomme ligne
de la beauté.

L'identité abstraite de la forme est la symétrie
L'identité abstraite de la matière, nécessaire pour
le matériel de l'art consiste p. ex. dans l'uni-
formité des lignes dans des dessins d'archi-
tecture. La surface unie de la mer rejoint de
même. - De même le son pure métallique de
la voix, des instruments. Il ne faut pas en-
tendre le bois du clavier, la vibration de
l'air dans la flûte. - De même dans les
couleurs: rouge, bleu, jaune sont couleurs
simples. Les couleurs composées: vert, violet
orange ne sont pas si pures. Les premières
font un grand contraste. Il est plus difficile
de les mettre en harmonie. Il y a 40 ans
que c'était la mode, de peindre avec des
couleurs moyennes. Les couleurs sont alors

la demandons dans l'idée absolue. Il agit, mais son activité n'est qu'un point dans l'activité de son être, de son état. Il vit dans la prof. de la vie commune. — Proportionnement: l'homme ne dépend pas seulement du monde extérieur, mais l'homme naturel est imparfait, particularisé (sa loi même). L'homme est une espèce, né avec ce caractère, ce tempérament naturel. Les passions altèrent la physiognomie. Il y a des physiognomies, qui montrent, qu'elles ont été le théâtre de tous les passions. Toute cette prof., cette dépendance, cet être fini soit disparaître, et voilà le Beau de l'art.

Notion de l'Idéal

L'Idéal est la figure humaine, la plus parfaite de toutes, mais qui rejette tout ce qui est nécessaire pour le fontion de la vie physique, tout les besoins, tous les tempéraments, passions, toute autre sorte enfin de dépendance. De chaque point du corps elle fait jaillir l'âme vivante, et si nous demandons quel est organe, qui montre la visibilité concentrée de l'esprit, nous dirons, que c'est l'œil. Il faut donc que la figure soit œil à toute la surface. Platon dans un distique à Aster dit, qu'il voudroit être le ciel pour voir Aster avec mille yeux. De même l'objet de l'art doit être mille yeux, mais non pour voir, mais pour être vu. L'âme ne voit pas seulement par l'œil, mais elle ^{est} vue de même à travers l'œil. L'Idéal doit manifester l'âme partout, ainsi non seulement dans la figure, mais aussi dans les discours, actions. —

Chapitre trois: L'expression de l'Idéal dans

les divers rapports de son existence

Si nous ne parlions que de la sculpture ce chapitre ne seroit pas nécessaire. Les Dieux des grecs sont représentés dans une paix éternelle, ils sont exempts de relations finies. Ils sont simple figure corporelle, mais l'esprit n'est esprit, qu'en tant qu'il se meut, agit, descend dans des

relations finies. Les (poètes) grecs donnent à leurs Dieux aussi des passions, des intérêts particuliers. Le Dieu chrétien ^{entre} ~~peut~~ nécessairement dans l'humanité, la douleur amère, la mort. (La sculpture ne peut donc pas le représenter.)

A. Etat général du monde extérieur, ~~quelqu'un~~ nécessaire pour que l'idéal se montre

L'idéal veut agir, cela suppose un monde extérieur qui soit le théâtre de l'action, comme le Dieu suppose son temple. Puisque l'idéal est la liberté absolue de l'individu, qui produit lui-même l'idée le monde extérieur ne peut pas être une organisation raisonnable ou voir une existence politique organisée par le règne des lois, car si cette idée a déjà dans l'état une existence objective l'individu disparaît vis-à-vis du pouvoir public. L'individu s'accomode à cet ordre établi. Ce qui maintient la société ce n'est pas la volonté individuelle, si au contraire il n'y a pas encore d'état d'ordre social ~~est~~ stable, le droit, la justice ~~reste~~ encore dans l'individu, qui seul la met au jour. L'individu est indépendant, il est l'arbitre absolu de sa volonté, il est libre dans toute l'enceinte de son existence. Dans l'état l'individu est libre par sa réflexion, son existence est protégée par les lois. Hors de l'état l'individu produit lui-même toute son existence. Ce dernier terme est le terme de l'idéal, des héros. L'existence n'est pas encore liée. Ils font les héros grecs. Les Romains n'ont pas sa de héros. Ils ont commencé par l'organisation de l'état. Les héros grecs ont fondé les états et mis fin de cette manière au temps des héros. La vertu d'Hercule n'est pas la vertu politique des Romains. C'est son individualité particulière de tuer des brigands, des bêtes féroces. De même les héros d'Homère. Ils obéissent à Agamemnon, mais cette obéissance n'est pas prescrite par les lois, la persuasion, l'amitié etc les y ont engagé. Chacun dit librement son avis, ne peut quitter quand il veut. Achille irrité ~~ne~~ prend pas de part au

BIBLIOTHÈQUE DE MR COUSIN

combat. Le lien qui les oblige est formel. Hercule agit par ordre d'Eurythée. — Le système féodal les temps de la chevalerie font la même chose. C'est aussi un temps de héros, comme le Cid, la couronne des chevaliers. Ils ont des devoirs de vaillance contre le roi, mais de l'autre côté la loi de leur honneur, le roi ne peut rien faire sans les vassaux. Ces-ci ne se font pas à la majorité, chacun est pour foi. — Les héros des tribus avant le mahomédanisme font encore plus indépendants. Les héros persans dans le poème de Ferdusi sont dans une situation semblable au système féodal. — Dans notre situation il peut y avoir aussi encore des idéals, mais la sphère en est plus limitée, elle est la famille. Nous avons l'idéal d'un bon père de famille. L'idéal d'un général, juge, magistrat n'aurait pas de sens. Ils font leur devoir prescrit par les lois. De même le monarque. Il décide à la vérité tout, mais cette décision n'est qu'une forme. La matière de ce qui se fait est déterminée par les lois et la chose même. — De tout cela fait que le temps des ouvrages de l'art est le temps ancien que les héros sont des princes. Le chœur est le théâtre inactif, sur lequel les héros agissent. — Un vrai tourment se traîne par toute la pièce de Schiller nommée: "Cabale et amour." parcequ'elle joue dans nos temps. Dans les pièces de Shakespeare les liens de l'état ne sont pas encore stables, comme dans Romeo et Julie. Dans les pièces historiques l'individu s'oppose à l'état, et cette opposition le perd. Dans les premières pièces de Schiller et de Goethe nous voyons déjà le combat et l'opposition de la liberté individuelle et de la stabilité de l'état. Götter de Berlichingen est dans un temps où la chevalerie et l'ordre social se touchent. Dans les brigands de Schiller Charles Moor devient brigand pour sacrer.

la justice violée dans l'ordre social. Cette opposition
où l'individu doit prendre un parti est ce que
nous nomons la situation.

B. De la situation

L'art ne peut pas rester à cet état général à un ordre
établi de choses, où l'individualité disparaît, mais elle
veut représenter des caractères individuels. L'ordre
établi contient les puissances, qui déterminent l'individu
à agir, telles sont la famille, l'état, la gloire, la richesse
on suppose que ces puissances sont en harmonie, mais
cet état paisible n'est pas digne d'elles. Il faut, qu'elles
se particularisent, qu'elles soient en relation, opposition
les unes avec les autres. C'est là, que commence la
situation. Elle contient les circonstances et le rapport
de l'homme à ces circonstances. Ces puissances n'apparaissent
que dans l'individu, et les circonstances avec le besoin
que l'homme a de les saisir et de réagir contre elles
composent la situation. Le point essentiel, c'est de trouver
des situations intéressantes. — Les figures tout-à-fait a. Le manque
dépourvues de situations sont les anciennes statues de situation.
dans les temples les Dieux dans leur profond repos
sans aucun besoin. L'Apollon du Belvédère, qui fixe
ses regards après avoir tué le serpent Python n'est
plus une telle statue. Il est dans une situation.
C'est un ouvrage postérieur. Disa le père est de
même sans situation, aussi les portraits. On ne
veut exprimer que le tout du caractère. La Mytho-
logie doit passer à des existences plus compliquées.
b. Le commencement de la situation est un passage b. Commencement
à un mouvement extérieur sans ^{besoin} action. d'une situation
mouvements appartenant au ~~mouvement~~ ^{besoin} physique.
Le passage de la sculpture égyptienne à la sculpture
grecque a été de représenter les Dieux marchants
tandis que les Egyptiens les faisaient tenir au corps
bras et jambes. Ces situations simples appartiennent
à la sculpture. Les grecs ont été très ingénieux à les
supprimer. Par ces actions peu importantes, paisibles
ils ont donné à connaître l'élevation de leur idéal
le repos exempt de soucis de leurs Dieux. un mercure
à Potsdam attache à ses pieds ses sandales ailées.

au contraire en Mercure de Thorwaldsen epie marquis
depose sa flûte, regarde, si marquis se tourne de ma-
nière qu'il le puisse blesser. De l'autre main il feint
le poignard. C'est une invention riche, dramatique
la notion de la divinité ne reste pas dans sa
pureté. une belle fable en mesure par Schadow attaché
aussi ses fadales. Ici nous voyons que cette action
et non pas le repos du Dieu. Ces situations font le
caractère de l'art classique. — Les véritables situations
font des actions, qu'on a un besoin spirituel de faire à
une occasion qui se présente. Cette occasion, ces circon-
stances font en opposition avec un intérêt moral
intellectuel, qui doit être sacrifié à la première occasion
de l'action peut être un mal physique, la maladie de
météor la peste dans le camp des grecs, mais ce
mal physique est de même suite d'une violation (du
vêtement d'apollon par agamemnon). Le point de départ peut
aussi être un autre. Deux fils de Roi se disputent la
couronne, avant l'établissement du droit de primogéniture.
C'est une ancienne situation qui connaît déjà dans Cain
& Abel (ensuite Etiole et Pôgnice. Finalement à même trois
frères, la fiancée de mesfine.) L'amour, la passion peut
commencer l'opposition avec le devoir. Le point essentiel
c'est qu'une violation morale ou religieuse soit arrivée
contre laquelle le héros doit nécessairement réagir.
Le devoir violé doit être maintenu. Voilà la vraie si-
tuation de l'art. Dans la religion chrétienne la chute du
genre humain est l'occasion. la réaction est la rédemp-
tion (Le meurtre de Klopstock). Le commencement. Non l'action
part, peut être le résultat d'actions précédentes. une
violation est faite. le héros l'ôte. ceci engendre une
nouvelle violation et un nouveau motif pour agir.
Cela les trilogies. Agamemnon sacrifie Iphigénie en
aolide. Dans l'Agamemnon Elytemnestre venge cette vio-
lation de la famille. Oreste venge de nouveau son père
mais comme l'objet de la violation est la mère, les furies
le poursuivent. Dans l'Iphigénie en Tauride les malheurs
dans la famille d'Agamemnon cessent. Dans la famille
de Laïos l'antigone est la dernière pièce. La mort des
frères est ici le commencement. cette série d'actions

c. Véritable si-
tuation

ne peut être représentée, que par la poésie, mais il faut commencer par les intérêts, pas comme dans les romans qui se rapprochent de la prose par la naissance de l'individu. C'est commencer ab ovo Ledaë. Horace donne la règle de conduire in medias res. Homère commence par la colère d'Achille, non pas par sa vie. - Le motif doit être un intérêt substantiel. Dans l'antigone le Roi a défendu d'ensevelir Polynice. Cet ordre est juste. Polynice est l'ennemi de la patrie, mais la piété de la famille est violée; la sœur réagit contre cette violation.

C. Réaction de l'homme contre la situation

L'action est la manifestation la plus claire de l'individu. Celui-ci n'est rien, que la série de ses actions. La figure, la mise font des expressions moins claires. Il faut distinguer l'intérêt substantiel, qui fait agir, et l'individualité déterminée, qui agit.

1) Ces intérêts essentiels, ces puissances, qui font agir prisés pour foi fournissent à l'imagination la matière des Dieux des anciens (surtout grecs). Un ancien dit: o homme de tes succès tu as fait tes Dieux. Le succès est la puissance qui pousse l'individu à agir. Telles sont la famille, l'état, l'honneur, l'amitié, l'amour, la richesse. Ces puissances sont idéales en elles-mêmes, des parties essentielles de l'idée. Il y a dans l'esprit aussi des êtres vains et négatifs, la haine, la jalousie. Elles sont prosaïques, se trouvent souvent chez les modernes. De même le diable. Ces puissances essentielles, ne doivent pas être des notions générales, abstraites dans l'art, mais elles sont les figures des Dieux grecs, mais leur individualité est générale, non sérieuse. En se combattant ils sont sérieusement individuels. De l'autre côté cela n'est pas sérieux. Ils restent dans une félicité tranquille, et présente éternelle. Ils peuvent avoir un intérêt, mais ils n'y jettent pas toute leur individualité. C'est là l'ironie des Dieux dans Osmène. Ils quittent leur dessein, retournent au séjour paisible de l'Olympe. Ils ont pas la conséquence de se sacrifier pour leur intérêt. Ces puissances font agir l'homme. Elles sont dans lui, mais aussi pour foi, et si l'on insiste sur leur existence hors de l'homme, celui-ci n'agit pas

BIBLIOTHEQUE DE M. COUSIN

librement, mais contraint comme par un destin.
ainsi dans le Philoctète, Descende leur ordone de
partir pour Troie, ce n'est pas le héros qui se refout,
mais le Deus ex machina l'engage. Achille est invul-
nerable, ce n'est donc pas son mérite d'être couronné
et est difficile pour le poète d'éviter cette difficulté.
L'opinion prosaïque tient à l'existence postérieure des
Dieux. Le poète doit sans doute représenter l'idéal
comme individu, mais aussi comme étant le propre carac-
tère du héros. Eros est le Dieu, mais en même temps
la passion de l'homme. L'accusation d'Œdipe contre
ses fils est nommée dans Sophocle: ἐπίρροια νεφελῶν.
Les furies qui pourchassent les fils sont des
affections du cœur violé du père. De l'autre côté c'est
également prosaïque de regarder les Dieux uniquement
comme des mouvements de l'âme. Ce que les Dieux dévo-
lent fait paraître quelquefois étranger à l'âme de
l'homme, mais ordinairement leurs actions peuvent
être regardées, comme des choses qui se passent dans
l'homme, ainsi Minerve, la sagesse arrête la colère
d'Achille, qui allait tirer son épée pour tuer Aga-
memnon, Mentor et Ulysse sont plus difficiles. Le poète
nous raconte aussi la liaison de ce qui se passe
extérieurement avec les pensées d'Ulysse dans l'Épique
lacrée de la Déesse et celle-ci défend à Thoas de le
pourchasser. Chez Goethe Iphigénie est cette Déesse,
qui convertit Thoas, qui les fait partir amicalement.
Il est de même avec les forciers, spectres des modernes.
Les sorcières séduisent Macbeth, mais ce qu'il fait
se trouve aussi dans son caractère et celui de sa
femme. L'esprit du père annonce à Hamlet le crime.
Il ne s'y fie pas et arrange la comédie. Il ne met
donc pas une foi complète dans cette apparence
étrangère.

2) l'individualité, qui agit. Ce n'est pas seulement une
sance motrice qui est dans l'homme. L'homme résiste
toutes ~~les~~ puissances. C'est un caractère fait de ne
pouvoir être passionné que pour une chose. Achille aime
son père, sa mère, Phoenix, Brissis, il est ami tendre
respecte la vieillesse, a des amis, est cruel envers Hector.

attendri par Priame. Voici un homme. Les héros tragiques sont plus simples. Ils n'ont qu'un défaut. Cependant les héros de l'épopée montrent aussi une multiplicité par la présence d'esprit, la richesse du discours, la sagesse. Achille est amant, mais il a aussi des amis, est en relation avec le monde. La beauté plastique peut monter dans l'individu. La possibilité de toutes ces nuances.

D. Rapport de l'idéal au monde purement extérieur

L'idéal est placé dans un certain temps d'imitation avec des besoins une demeure des utopies etc. C'est une abstraction que de rejeter tout cela comme celui qui méprisant les intérêts de la terre ne fixe ses regards que vers le ciel. L'homme doit savoir faire dans ce monde extérieur, y être libre. Cela est nécessaire pour son idéalité. Cette extériorité de l'idéal doit être réalisée d'une manière déterminée, fidèle. La localité de la guerre de Troie est décrite avec beaucoup de détail. Le point essentiel c'est qu'il y ait un rapport, une liaison intérieure entre l'idéal et ses alentours. Les sujets historiques sont très favorables, presque cette correspondance s'y trouve déjà. On ne peut comprendre un héros sans son ciel, sa terre, son désert brûlant, ses chevaux, ses tentes. Les héros d'Asie sont liés à leurs bronchards, nuages cavernes hautes. L'un explique l'autre. — La beauté de la nature est prodiguée pour le bonheur de l'homme. Dans les besoins physiques la prose réside principalement. L'âge d'or se remédie à cette difficulté. C'est un état simple, naturel de l'homme. Cet état suffit pour l'idylle, mais les intérêts plus élevés de l'esprit y dorment. Les besoins physiques guident l'homme au développement de ses facultés intellectuelles, mais le combat avec le besoin ne doit pas être un besoin argent. Dante décrit la mort de Stigolind de faim, en peu de mots. Un poète allemand en a fait toute une pièce. Il faut pour l'art un état moyen entre l'état de besoin naturel et le luxe de la vie sociale. L'homme peut tâcher de satisfaire ses besoins, mais le travail ne doit pas être pénible. Il faut de l'aisance. Le vin est poétique, le café ne l'est pas, mais le lait et le miel, parce qu'on les gagne d'une manière simple. — Dans Homère les utopies ne sont pas encore de

simples moyens. Homère décrit longuement leur fabrication, leur prix. Ulysse a fabriqué lui-même son lit nuptial. Les besoins ne font pas seulement physiques mais aussi des intérêts de l'esprit. — à l'égard de ce monde extérieur il y a deux tons les tons du conventionnel.

F. Rapport de l'ouvrage de l'art à nous.

L'état extérieur de l'idéal est opposé à notre état. et la demande cet état extérieur doit il s'accommoder à nos coutumes ou devons nous garder exactement les coutumes de l'idéal. Friedrich Schlegel voulait, que l'art ne fut, que l'imitation servile, fidèle de la nature, le contenu était égal, mais il faut représenter les vrais intérêts de l'esprit et alors l'ouvrage de l'art nous est toujours conforme, quelque soient les coutumes extérieures, si ces dernières sont différentes des nôtres nous ne retrouvons pas notre vie comme, mais c'est d'elle justement que nous voulons ~~en~~ faire abstraction. — Rapport de l'ouvrage de l'art à l'artiste. Le

manière se rapporte au technique de l'expression, c'est une particularité dans la représentation des sujets. Cette particularité peut gêner la chose d'originalité se rapporte à tout l'ensemble de la composition; la vraie originalité est identique avec la chose même sans qu'on puisse entrevoir la personne de ~~part~~ l'artiste. tel ^{est} Homère, Sophocle, Shakespeare. Dans Euripide on ~~voit~~ ^{voit} à tout moment, un desir de raisonner.

Seconde section: Formes générales de l'art.

Chapitre premier: L'art symbolique

Le symbole est un signe, mais le signe ne contient pas en soi l'idée qu'on veut représenter, telles sont les lettres, la cocarde d'un peuple. Le symbole contient en lui-même ce qu'il doit signifier, mais il est encore d'avantage; il n'est pas adéquat à ce qu'il représente, parcequ'il est encore une existence sensible. Il y a une différence entre les symboles où la représentation générale, qu'on veut exprimer est déjà pour soi dans la pensée, et entre ceux où cela n'est pas encore. Les comparaisons appartiennent à la première classe, la poésie orientale à la seconde. Les peuples orientaux n'ont pas encore l'idée générale pour soi dans leur esprit mais ils luttent à l'atteindre par des productions gé-

gastiques. Non nous promanon dans une forêt d'énigmes. C'est l'art indien et égyptien. Les grecs n'ont pas l'art symbolique, mais leurs fables nombreux les dieux peuvent avoir un sens symbolique. Breuzer a surtout soutenu cela. On lui a objecté que ce ne font que les Pythagoriciens et les Néoplatoniens qui y ont mis ce sens. Il est vrai que ces peuples n'ont pas eu la représentation générale pour soi, et néanmoins ces fables sont symboles d'une idée, s'ils avoient eu la représentation générale pour soi, ils ne se feroient pas servis de symboles.

A. Symbole proprement dit.

La représentation générale n'est pas encore pour soi. —
1. Le commencement de l'art et de la religion est de regarder la nature comme un être supérieur. Chaque être naturel est immédiatement l'expression du Dieu. La première manière de ce panthéisme c'est la mythologie des Perses. Ormate la lumière n'est pas encore le symbole du bon, mais le bon est encore la lumière elle même. On trouve cependant déjà quelques symboles p. ex. de l'invention de l'agriculture. Celle-ci n'est pas une chose naturelle, mais vient de l'esprit de l'homme, elle appartient tous jours cependant à la nature.

2. L'art pour être symbolique ne doit pas combiner une idée générale avec un objet purement naturel. Elle doit quitter cette existence naturelle, elle contourne de l'art symbolique font des idées générales les changements de la nature, de la naissance, de la décadence, la dialectique de la vie naturelle. De même la force génératrice de la nature. Le soleil perd et reprend sa vigueur, le nil monte et tombe, la putrefaction du fruit dans la terre est le germe de la nouvelle plante. Tout le monde est soumis de même à ce procès, delà les cosmogonies et trilogies. — 3. La figure qui représente cette idée générale est une figure naturelle, mais si l'imagination veut en faire un symbole de cette idée, elle ne la laisse pas telle, qu'elle est. On élargit un côté de la figure naturelle pour représenter l'idée générale. L'oeuf est fait de ce monde, et devient par là symbole de la vie de l'univers. On ne commence pas par la représentation ^{générale} naturelle, mais par la figure naturelle qu'on élargit, parce que l'art est poussé à chercher

BIBLIOTHÈQUE DE ME COUSIN

Des idées générales. C'est ici la place des mythologies sym-
boliques des peuples (surtout des Indiens). Les nombres
sont également symboles. Il y a sept planètes, onze mois
les nombres reviennent dans l'architecture, 7 colonnes, 12
degrés etc. - La meilleure figure qui peut être symbole
est la figure humaine. C'est là la personnification.
Héraklès et ses 12 travaux est quelques fois symbole
du soleil. Osiris est le Nil, qui fertilise la terre
(Fais). Ceci fait le passage à l'art classique, proprement
la figure humaine ne peut représenter que l'in-
telligence libre; elle n'a pas une signification parti-
culière comme il est nécessaire pour le symbole. Le
sujet entier ne peut donc pas être symbole, mais
seulement des actions particulières, tels sont les
ouvrages d'Héraklès, mais l'individualité du symbole
met une entrave à la conséquence du symbole. Il
y a des côtés qui n'appartiennent qu'à l'individu et
pas au symbole. La semence du bled qui est mise
dans la terre, c'est Cérès, qui cherche sa fille, dis-
paroit et revient, mais les autres actions ne sont
pas symboliques. D'un côté la figure est l'expression
du symbole. De l'autre l'individu n'entre point dans
le symbole. Troisièmement c'est la figure même
qui est prise pour le Dieu. C'est l'adoration des
Dramins, des Lama etc. Mais pour que la figure
humaine représente le Dieu de la religion de la
nature, il faut la défigurer. Les Indiens ont des
Dieux avec trois têtes etc. - c. La figure doit repre-
senter l'idée générale, mais elle ne le peut pas
en elle-même; elle doit donc être faite de manière
Voilà le sublime. Le sublime est une idée générale
qui n'est pas entièrement exprimée par une
figure. ainsi la comparaison de l'éternité et du
temps: " mille ans sont devant toi comme un jour."
3. L'art symbolique des Egyptiens fait le passage aux
grecs. chez les Egyptiens nous voyons mêlés le sym-
bole et la signification. Osiris est symbole du Nil, du
cours du soleil, d'un autre côté le Nil, le cours du

Soleil est symbole des destins de l'homme. Osiris est
 juge dans le monde invisible. Les Egyptiens admettent
 ce règne invisible outre le monde visible. C'est le comen-
 cement de la liberté de l'esprit, mais ce règne n'est
 encore que le règne des morts. L'esprit n'est pas encore
 libre en foi et pour foi. Le mort n'est immortel, qu'étant
 enbaîmé, et la pyramide est encore le cristal, qui con-
 tient l'extérieur, est esprit défunt dans ce que celui-
 ci ~~est~~ ^{ait} pénétré son enveloppe. Les Egyptiens tendent
 à rapprocher, à combiner la signification et le symbole.
 Les Egyptiens donnent le problème de ne pas rester à
 la figure naturelle, mais de la changer, défigurer. Ils
 luttent à avoir la signification pour foi. La sphère
 des Egyptiens donne des énigmes. Osiris donne la solution,
 elle est l'homme.

B. La représentation générale placée abstraitement
 sans figure sensible

C'est la poésie sacrée des Juifs. La fin de l'histoire Recapitulati-
 est la réalisation de cette volonté, la substance de l'union.
 la volonté individuelle, le bien est accompli. L'ouvrage I. Art sym-
 bolique de l'histoire est changé de cette façon en bolique.
 contemplation parfaite du résultat ce résultat dans A. Sym-
 cette identité parfaite de la volonté individuelle et bole pure.
 de la volonté substantielle, elles n'ont aucune
 détermination l'une envers l'autre, ^{ou} mais la volonté
 individuelle comme conscience de soi-même comme iden-
 tité parfaite de la théorie et de la pratique, donc
 elle contemple en même temps et crée sa substance,
comme identité parfaite, celle-ci sans distinction est
 l'être pure l'existence immédiate. Cette existence l'être l'union
 est la nature. L'individu reproduit donc une qui assiste
 nature, celle-ci est en même temps idée absolue de qu'im-
 but du monde, volonté substantielle. Voilà la la nature
 théologie des Juifs. Ils représentent l'idée comme appartenant
 un être naturel la lumière, qui est en même qu'ici
 temps le bon. Cette identité absolue où l'individu
 contemplatif et productif est arrivé est la con-
 tradition la plus saillante. L'être simple, l'exis-
 tence immédiate est perçue ^{elle} n'a aucune déter-
 mination, distinction, le rien, comme dans la
 lumière pure on ne voit point l'objet déter-
 miné. Mais ce rien est le même chose que l'être
 l'un est aussi bien l'indéterminé que l'autre rien

naître donc à l'être c'est le devenir, la naissance, et
l'être naître à rien, c'est la décadence, le devenir
et la décadence, le changement, la génération
est par conséquent pour l'individu contingente, la
substance du monde l'idée. L'individu reproduit
de même cette idée, mais elle n'est plus une
existence purement naturelle comme la lumière, elle
a en soi de l'hétérogénéité, l'être et le rien se font
l'un dans l'autre, comme l'un est déjà l'autre, ils
ne se font pas et le devenir qui est leur refuge
cesse, ils sont donc en identité parfaite, c'est
l'être déterminé, la détermination est l'être qui
au même temps n'est pas, il est déterminé par
une autre chose, l'être déterminé est hétérogène
en soi, l'idée, qui est apparemment considérée ne
ce faisant pour cette forme est symbole,
elle est idée absolue et en même temps existence
naturelle, mais l'un est hétérogène à l'autre.
L'existence naturelle a encore en soi des déter-
minations hétérogènes à l'idée qu'elle représente.
C'est là l'architecture et la Poésie Indienne. La
forme dans laquelle l'idée absolue apparaît n'est
pas existence simplement naturelle, elle est
changée, car la détermination est la limite, la
limite est qu'une autre chose commence. La limite
même est donc changée, la figure naturelle
qui est symbole est changée, l'oeuf reçoit une
autre qualité, il devient œuf de monde, mais la
figure en devenant autre, retourne en elle-
même, car à l'égard de l'autre qualité dans la
quelle elle est changée, elle est déjà hétérogène
à elle, toutes les deux sont donc autres, ce qui
se ^{retrouve} fait même dans un autre est pour soi, la
figure qui représente l'idée absolue est par con-
séquent pour soi c. à. d. une personne, le symbole est
la figure humaine, c'est la personification
l'idée générale représentée par une figure
humaine. Elle n'est pas encore subjectivité qui est
en identité parfaite avec l'idée, la figure humaine
est donc défigurée. — L'idée ayant pour correspondance
la figure humaine, celle-ci est un, l'un est iden-
tité avec soi par la parfaite négation de l'autre, il

2.

3.

par elle, les objets naturels^{ne} (ont plus existence immédiate de l'idée, mais apparence, c'est fantôme dans le pouvoir de l'essence. (l'apparition serait l'identité de l'idée (comme essence) avec l'existence naturelle). — L'essence est le fond qui pose la forme. nous avons donc ici un symbole qui ne contient pas immédiatement la signification, mais nous avons l'essence, la signification pour soi, et la forme est posée par elle.

C. Le Symbole, où la signification est posée explicitement. L'essence est pour soi, elle a niée toute existence immédiate, cette négation fait que l'être naturel n'est plus qu'apparence, forme intérieure de l'idée, et comme dans le symbole proprement dit la matière la matière est la chose pointuelle et l'idée sa forme extérieure, comme mesure etc, ainsi l'idée est ce qui domine ici, elle a nié l'être, mais comme essence elle le pose de même. Ce n'est donc pas la négation abstraite comme l'essence dans la poésie hébraïque, mais cette négation est aussi négation, la forme n'est pas symbole, elle est posée comme symbole, elle n'est que posée et l'essence de l'autre côté n'est que pour soi. Ce n'est pas l'identité absolue des deux côtés, mais leur relation, où chaque est en équilibre tandis que premièrement la forme domine et secondement le contenu. à cette catégorie appartiennent des formes de l'art subordonnées souvent prosaïques. Quelques unes ne font que parties intégrantes d'un tout:

1. La Fable d'Esopé: Un phénomène de la nature, des animaux etc. est exposé, et l'on y met, soit une idée générale un sens moral. Le phénomène est posé par l'essence comme étant la forme dans laquelle elle est représenté. Cette idée générale n'est pas encore librement pour soi elle n'apparait pas encore comme l'idéal classique, elle pose une autre chose comme son expression. C'est là le symbole posé et non le symbole immédiat. La fable est mauvaise si le phénomène qui est symbole n'apparait pas dans la nature, l'idée générale est réflexion morale abstraite, et la figure la forme n'est que moyen. Ce n'est pas le bel art. — L'énigme réunit des traits disparates qui cachent une autre chose, et qui ne reçoivent un sens que par la signification. — La Parabole est la même chose, que la fable avec la différence, que ce qui est symbole est pris de la vie commune de l'homme. — L'apologue est.

La fable avec la différence que l'histoire même amène la morale. - Les Proverbes sont des traits particuliers, qu'il faut prendre pour sentence générale: "une main lave l'autre".

2. Des formes symboliques, qui ne font pas un tout, mais une partie d'un ouvrage de l'art: l'essence entrant elle-même dans une forme extérieure est devenue forme extérieure elle-même, une partie qui accompagne un ouvrage de l'art. Celle est l'allégorie, elle accompagne surtout la sculpture, peinture, elle est une idée générale abstraite. (Religion, paix, guerre, justice) qui recouvrent extérieurement la forme d'un ^{individu} objet. L'allégorie est froide. L'art classique n'en a pas. - La métaphore est une expression dans la langue ^{laquelle a et un sens sensible et un sens intellectuel}. Le style ancien est peu métaphorique, la prose presque point. - La comparaison est une figure plus développée, que la figuration soit exprimée ^{à part} ou non. Le besoin de la comparaison ^{de} tantôt ^{directement} ~~la~~ ^{directement} notre intérêt à la chose et à sa suite, et de l'arrêter par la forme, tantôt (dans les Dramas) surtout de Calderon et de Shakespeare) elle sert à montrer, que la personne, qui se trouve dans un besoin, malheur est au dessus de ce désastre, en le considérant s'y arrêtant, cela montre un caractère noble. La personne ne s'abandonne pas entièrement à la douleur, elle se montre comte étant au dessus de son malheur. Shakespeare donne aussi de l'imagination à ses criminels pour les montrer d'un côté ^{du moins} ~~faible~~ ^{comme} ayant une liberté intellectuelle.

3. L'essence n'étant devenue elle-même que forme, la forme est également pour soi et n'est pas posée et dépendante de l'essence. Chaque côté est pour soi et séparé de l'autre s'ils ne sont mis qu'en relation extérieure: c'est le poème didactique. La règle, la morale est pour soi et la forme n'est qu'ornement extérieur. La première y domine, dans les poèmes descriptifs la chose décrite des objets de la nature etc. sont la contenu et l'idée générale est reprimée, mais nous avons vu, que la forme contient l'essence en elle. L'essence est de même ce qui pose la forme; chaque côté est pour soi, et totalité en lui-même, chacun est la même chose, l'essence se retrouve dans la forme et vice versa, qu'en tant qu'elle se manifeste dans elle, et y a identité parfaite entre les deux côtés

L'essence est dans son apparition, c'est l'art classique

Chapitre second: l'art classique

1. Comencement de l'art classique. L'idée absolue apparaît, elle a réalité actualisée complète. L'intellectuel répond exactement à l'extérieur la forme au contenu. La figure est adéquate à l'idée. Voilà l'art libre. L'artiste a la clarté du contenu, il ne le cherche plus. Le contenu est fait. L'artiste ne peut pas l'imaginer arbitrairement. Comme la forme est absolument flexible pour le contenu. L'art classique exige que la technique soit déjà développée pour soi, et ne fasse plus d'obstacle. Il faut qu'il y ait précédé une période de l'art préclassique où les artistes étoient artisans. L'idée qui est représentée par l'art classique étant cette essence, qui est pour soi dans son apparition, est subjectivité, sa réalité est identique avec elle. La figure comme subjectivité en elle-même comme étant par soi-même figure de l'esprit et n'étant que cela est la figure humaine la forme nécessaire pour l'art classique. Le corps n'est plus symbole de l'esprit. Il absorbe pas encore d'autres choses. Mais l'essence dans l'art classique est encore apparition de soi c.à.d. elle existe dans une forme naturelle. L'existence est ce qui relate à l'essence de l'être à l'essence. La spiritualité de l'art grec n'est pas encore infinie, mais immédiate. Elle reste à la figure sensible. Elle tient le milieu entre la spiritualité naturelle de l'orient et la spiritualité absolue des chrétiens. Dans le christianisme l'existence sensible n'est qu'un moment passager dans la vie de l'idée absolue. Et parce que l'esprit est réconcilié entièrement de cette manière il faut aussi qu'il soit procédé jusqu'à l'apparition la plus faillante qu'il soit devenu chair, singularité absolue. (Le défaut de la religion grecque n'est donc pas d'être anthropomorphisme, mais de ne l'être pas assez. La doctrine a dit avec raison: Dieu a fait l'homme à son image; mais l'homme le lui a bien rendu). L'idéal, comme figure intellectuelle ne peut pas être sans négation de l'existence naturelle. L'idée comme existence naturelle est l'art symbolique. Celui-ci est donc la supposition de l'art classique, qui, comme subjectivité ne peut être qu'en niant cette supposition, ce qu'il me n'est pas la nature, mais la première identité de l'esprit & de

la nature. L'opinion que les grecs ont reçu leur religion et art de l'orient n'est donc pas moins vraie que l'autre, qu'elle leur appartient comme leur invention. Les formes naturelles de l'art symbolique sont changées. Ce changement est déjà une partie du contenu de l'art classique même. Les diverses formes de ce changement sont les suivantes: 1. Le respect pour l'animal cesse par les sacrifices des animaux, l'honneur des héros, qui tuent des animaux à la chasse, la ^{meta-}change-^{morphose} d'hommes coupables en animaux. Les animaux ne sont que les attributs du dieu. Les dieux se changent en animaux pour un but fini. — 2. Les éléments de la nature, le procès de la nature sont changés en individualités spirituelles, mais les restes de la religion ancienne se trouvent encore chez les grecs dans les mystères, le combat des Titans avec les nouveaux dieux. Ces derniers ont aussi une signification naturelle, mais qui est subordonnée, apollon est le soleil et le dieu de la science. Jupiter est le dieu politique, mais il gouverne aussi la foudre (Les Euménides d'Eschyle). Les Titans sont relegés aux Enfers ou à la marge du monde comme l'océan. — 3. L'art classique ne peut pas être immédiatement (a.) mais il faut qu'elle ~~soit~~ se soit posée elle-même par la négation de sa supposition et de cette manière seulement elle est identité absolue de l'idée et de la réalité. C'est l'art classique dans sa perfection. Cette identité qui est parvenue à l'extériorité est la substance. La sculpture des grecs représente cette puissance substantielle, les nouveaux dieux, qui après avoir remporté la victoire sur les Titans vivent en repos éternel, mais cette identité est encore naturelle. Elle n'a donc pas encore la généralité de la pensée. Elle est particularisée, et nous avons une pluralité de puissances substantielles. Les dieux ne restent pas substance tranquille, mais cette substance se particularise. La substance n'est autre chose que d'apparaître et de manifester sa puissance dans l'accidentalité. Celle-ci est donc un moment nécessaire dans la substantialité des dieux grecs. Chaque dieu a son caract.

(a.)

(b.)

ture, mais en agissant il ne montre pas seule-
ment celui-ci, mais aussi d'autres fortuités. Ceci
appartient plutôt à la poésie des grecs, mais
ce progrès est nécessaire parce que la
substance pose elle-même à l'accidentalité.
Cette accidentalité est l'existence naturelle in-
dicée, mais posée, modifiée par la substance.
Le contenu des Dieux grecs pour leurs actions
accidentelles vient donc de l'art symbolique,
mais ne peut pas modifier ce dernier. Le symbole
n'est plus symbole, qui a une signification, mais
l'odie comme substance est claire pour soi,
et l'accidentalité l'accompagne seulement. Le
symbole devient une histoire fortuite, tels sont
le voyage des Dieux en Éthiopie pendant 12 jours
dans l'omnibus, la naissance de Jupiter, les
exploits d'Orion, le rapt de Proserpine, les
amours de Jupiter, un autre jour de ce con-
tenu accidentel des Dieux font les actions de
héros apothéotiques. Mais il ne faut pas réduire
toute la mythologie par l'histoire. C'est là l'origine
des Dieux locaux qui ont ensuite été généralisés.
Une dernière fois enfin c'est l'imagination
des poètes. Des événements naturels sont inter-
prétés comme venant d'un Dieu la maladie
dans l'Iliade, la mort de Patrocle. Mais le
fortuit, le casuel a en lui-même la deter-
mination de disparaître. Le casuel est ce
qui est abandonné de la substance. C'est une
existence naturelle, qui contient en elle
même d'être niée par la substance. La
substance placée comme négation de la
fortuité est la nécessité. C'est un troisième
objet de l'art des grecs, une troisième forme
sous laquelle l'artiste grec représente l'odie
absolue. L'individa n'est pas encore absolument
libre, il n'a donc pas ^{seulement} une relation positive en-
vers l'odie, mais lui et les Dieux mêmes

sont fournis à un destin irrévocable, qui foule
 et écrase tout. mais ce fortuit, qui est mis
 par la nécessité est nécessaire à elle. Elle
 n'est pas nécessaire si elle ne passe par le
 fortuit pour pouvoir s'y manifester. Le fortuit
 a donc en soi-même la nécessité. La
 particularité la généralité. La nécessité est
 pour soi dans le fortuit, est être pour soi
 est l'individualité, celle-ci est conçue comme
 l'idée suprême, et toute la réalité du monde
 n'est que fournie à cette individualité, qui
 se rit de tout, et ne succombe pas comme
 dans la tragédie au destin, parcequ'en voulant
 raconter une puissance substantielle elle s'est
 trouvée dans la situation tragique de violer
 l'autre. La comédie réunit de nouveau toutes
 les puissances substantielles dans un repos
 serein comme la sculpture, mais cette sérénité
 a ici une autre ^{forme}. Au commencement la substan-
 tielité étoit ce qui dominoit, l'individualité
 étoit la forme de cette idée qui la pouvoit
 à agir, en effet l'individualité la subjettivité
 est absolue et les puissances substantielles
 n'en font que le jeu. L'individu ne se rapporte
 donc pas à une substance, qui soit son ob-
 jet; tout est entré dans la subjettivité. La
 réalité n'est donc plus adéquate à l'essence
 à l'idée; et la comédie est cette ironie de
 la vie sociale, parceque elle-même est désor-
 ganisée et corrompue en elle-même (aristo-
 phane)

3. L'idéal est difficile. C'est le passage à l'art
romantique. Le rapport de l'idée à la forme
 où ces deux côtés ne se correspondoient pas
 lequel avait lieu au passage de l'art désigné,
 étoit encore un rapport paisible, la forme
 l'existence naturelle n'étoit pas encore niée
 entièrement, elle étoit posée comme symbole

81
de l'idée. Ici toute existence naturelle a
été posée comme négation par la nécessité.
La forme et l'idée ne se correspondent pas
et leur rapport est hostile. L'individu est
indigné de la corruption des mœurs et s'élève
comme Juvinat: Difficile est satyram non
scribere. La satire est la forme nécessaire
de l'art dans le monde romain, sous
les Empereurs. L'individu est négation absolue
de la réalité, elle n'a que ce contenu et
point encore un contenu intellectuel posi-
tif en soi, ce qui ferait la réconciliation
avec la réalité. Aristophane est encore
grec. Il n'a pas encore une âpre colère
comme les satyriques romains. Il est autre
en opposition avec la réalité, mais l'ex-
pression de cette opposition est encore
enjouée, volage. Le peuple d'Athènes est beau-
encore dans la corruption même, comme la
chevalerie dans D. Quichotte. Les Romains
n'ont été originaux que dans la satire. Dans
leurs beaux temps ils n'ont eu que la ver-
tu politique, qui n'admet point l'idéal. La
satire est prosaïque. Elle ne peut être poli-
tique qu'en tant, qu'elle montre comment la
réalité inadéquante à l'idée se détruit elle-
même.

Chapitre troisième: l'art romantique
L'art est en général l'identité de la figure
et de l'intellectualité. D'abord l'intelligence
tâche de pénétrer le matériel sensible.
Secondement elle est le fondement, qu'elle
pénètre entièrement la figure sensible.
Troisièmement nous avons vu que l'indi-
vidu ne se retrouve plus dans la réalité
mais qu'il a en soi-même les puissances
substantielles, le modèle, la mesure

à laquelle il soumet la réalité, l'individu me la
 réalité comme extérieure, mais il a en lui-même
 réalité. la réalité de l'idée n'est plus extérieure
 mais aussi spirituelle, comme l'idée elle-même
 Il y a donc apparence d'identité plus complète
 encore, que dans l'art classique entre la réalité
 et l'idée, mais de l'autre côté la belle iden-
 tité est détruite, parce que la réalité extérieure
 est posée ici comme indifférente, et que la
 beauté est l'idée dans une apparence sensible
 l'art romantique surpasse la notion de l'art
 et fait le passage à une existence supérieure
 de l'idée absolue. Cette subjectivité absolue n'est plus une
 pluralité de dieux mais un seul dieu. Cette subjectivité n'est
 pas non plus abstraite, elle apparaît aussi. Cette apparence
 est aussi figée la figure humaine, qui a l'œil par elle-même.
 a conscience de soi-même. la lumière du dieu, ce siège, où
 l'âme est pour soi, marquait encore à la sculpture
 des grecs. L'apparition de la subjectivité dans la figure
 humaine est triple: a, la subjectivité apparaît immédiatement
 dans l'homme. la figure humaine est immédiatement distingué
 avec dieu. C'est l'histoire de Jesus-Christ, ^{Dieu est amour} l'homme com-
 ce de lui-même comme homme naturel. puisque cette exis-
 tence est hors de dieu, elle a la détermination en
 soi de s'élever à dieu, et de devenir ce que cette pre-
 mière figure est immédiatement. le second homme n'est
 que la possibilité de le devenir. Il faut qu'il se sépare
 de lui-même, qu'il ne son existence naturelle, soit
 la douleur, le sentiment de son néant. souffrance, mais
 n'avaient pas de place dans l'art classique, à cause
 de l'identité du naturel et de l'intellectuel. eppend
 la douleur la mort a une signification absolue. La
 mort, autrefois seulement mort du corps, peut être
 aussi mort de l'âme damnation éternelle. c, l'homme
 qui comence mort de dieu et qui reste à ce point
 de monde naturel abandonné de dieu est le mal. 3. L'âme
 qui est reconciliée avec dieu ne l'est pas avec la na-
 ture. la matière sensible est donc indifférente, elle peut
 se développer particulariser pour soi, dans la laideur.

BIBLIOTHÈQUE
 DE
 M. COUSIN

La Divinité au contraire n'a plus de particularité. —

1. La sphère religieuse de l'art romantique a l'idéal, que nous avons ici n'est pas l'idéal classique. L'âme n'est pas représentée dans la figure; mais elle est dans soi et pour soi. Elle est retournée de la figure dans soi. Elle a sa réalité en soi et non pas dans le corps, et elle n'est dans lui qu'en tant que c'est en lui qu'elle se montre n'être pas dans lui. La spiritualité n'idéalise plus la figure, mais la laisse comme elle est. Celle-ci se rapproche du portrait elle n'a plus le même intérêt que dans l'art classique. L'idéal ^{romantique} abandonne donc son existence extérieure. L'idéal classique est fermé. Le caractère détermine tous les traits. L'idéal classique est isolé, mais l'idéal romantique abandonnant son existence extérieure, la place comme étant pour les autres. c.à.d. il admet la relation avec un autre esprit. c.à.d. Dieu est amour. L'histoire de Jésus-Christ, ses souffrances, sa mort, montrent la conversion, la victoire sur la mort, résurrection, etc. L'amour divin ou l'idée de l'amour se montre dans cette histoire. L'amour réel humain est représenté par Marie. Les amis de Jésus-Christ ont parcouru de même l'histoire de la conversion sans existence extérieure.
 - b. Le reflex de l'histoire divine dans d'autres existences. Ils participent à la Divinité en niant leur existence naturelle en supportant des douleurs. Ici notre faitement du Dieu est violé mais l'agris de nature est entièrement reconcilié avec lui-même. Ce fait les histoires des martyrs représentées par l'art romantique; de même ceux qui se tourmentent eux-mêmes font des sujets de l'art. L'art sain ne représente pas les douleurs corporelles.
 - c. La conversion intérieure de l'âme. Elle commence par un crime dont elle se repent. La représentation du crime est aussi fait. p. ex. l'empereur Néron qui même peindre des choses. Il ^{va} mieux que le tout se concentre dans un image comme la Marie Madeleine du Corrège. Une apparition de Jésus-Christ peut être l'occasion de cette conversion. Calderon fait pardonner dans une pièce les crimes les plus horribles par la foi. — de telles représentations

tiennent du symbole, parce que la figure n'exprime pas l'in-
terieur, mais reste indifferente la representation de la figure
al montre pas le divin mais seulement l'adresse de
l'artiste. C'est dans l'endroit, ou la maniere de l'artiste
se montre.

2. La sphere mondaine, la chevalerie. Les individus sont
abandonnés entièrement dans la contemplation de leur
existence. Ils se posent donc eux-mêmes comme négatifs
vis-à-vis de cette existence. Ils nient leur existence
naturelle, mais par là ils participent à la substantia-
lité et l'individu devient pour lui-même l'idée absolue
c. à d. il y a hors de la Religion une religion, qui est
représentée dans l'art. C'est la Chevalerie.

a. L'individu est absolument pour soi, n'est plus en rapport
avec son existence; il sait, qu'il est absolu. C'est là le
motif de l'honneur. Les anciens n'avaient pas d'honneur.
Achille est irrité par le rapt de Briséis. C'est
l'enlèvement d'une possession qui l'indigne, car la possession
rendue l'appaise; Deonère parle de richesses, mais
cet honneur qu'on rendoit aux chefs c'étoit de leur
donner les meilleures pièces de latin (yépæ). Les injures
l'offensent par l'honneur. Elles irritent seulement. Dans
l'art romantique l'individu offensé est une offense
infirme. Le contenu de l'honneur est arbitraire souvent.
il est posé par la representation de l'individu. Ce
contenu est de même naissance l'état des richesses. Le
contenu n'est pas substantiel. L'homme d'honneur pense
avant tout à lui-même. C'est un regard si le con-
tenu est moral.

b. L'individu étant absolu est la négation de tout con-
tenu extérieur. Cette négativité absolue est négative
de soi-même; position d'un autre, qui est négative
individu. Un est aussi absolu que l'autre, et l'un
est en même temps nié par la position de l'autre.
C'est l'amour le fécond motif. L'individu n'est plus
absolu d'une manière immédiate mais il n'est ab-
solu que par la négation absolue de soi-même
par laquelle il s'abandonne à un autre individu, mais
qui lui rend de même sa existence absolue. Il peut

et Miranda dans Shakespeare). Plusieurs pièces de jötte montrent le même caractère (Le berger le Roi de Thule, b. La seconde accidentalité c'est celle des événements. Les actions des héros consistent des aventures. Le caractère romantique ne veut pas accomplir une œuvre, mais se montrer lui-même, faire des exploits quelquefois fort le contraire. Il n'y a aucune action idéalique dans le Christianisme, la propagation ~~de~~ conquête du St. Sepulchre, et cela même a l'air d'une aventure. Hors de ce but, les chevaliers veulent délivrer l'innocence opprimée. Ils ne montrent point de sageffe dans le choix des moyens. La chevalerie présente un côté à Virgile, qui est représenté dans Virgile et Cervantes. — (Le Romein appartient aussi à ceci. Nous n'avons plus un terrain de l'accidentalité. L'ordre social est établi, le but de l'individu est la réalisation d'un idéal, qui se rapporte ou bien au monde social ou qui regarde seulement son cœur. Il y a un combat du but de l'individu avec le monde. La fin est que le monde ne soit pas être chargé.)

c. L'accidentalité du caractère a banni de même toute subjectivité dans le contenu. De l'accidentalité du caractère suit nécessairement l'accidentalité de la matière. L'individu ~~est~~ étant accidentel ne peut faire que des actions accidentelles, c'est donc l'individu même qui pose lui-même le contenu, comme l'accidentalité. L'objectivité est aussi forcée, que la subjectivité, nous avons un contenu particulier, ^{de la vie} comme. La fin de l'art romantique est de cette manière l'humour, l'individu dans ses faiblesses particulières. Dans l'art romantique tout y trouve place, quoiqu'une fois l'esprit doit s'exprimer dans l'extériorité, or il doit s'exprimer parcequ'il est absolument libre dans soi. Il a quitté abandonné la nature, celle-ci n'est donc plus sous son empire, elle est libre, aussi, indifférente à l'esprit, mais cette liberté de la nature consiste à être pour soi, et à représenter pour soi aussi l'idée de la nature, ainsi nous voyons dans Calderon et Shakespeare, ainsi valets fous, sentinelles sur la même scène avec les héros. — La fin de l'art romantique est

BIBLIOTHEQUE DE
M. COUSIN

→ l'identité de la matière et de la forme de l'objecti-
vité et de la subjectivité. Cette identité n'est pas
celle de l'art classique, mais chaque côté est devenu
absolu pour soi et en lui-même. Dans cette iden-
tité parfaite ils s'excluent de même absolu-
ment, puisque chaque côté est absolu pour soi
il ne peut pas s'accommoder à l'autre. Ils tombent
donc l'un hors de l'autre et nous avons d'une part
cette subjectivité absolue de l'artiste son adresse
et son humour et de l'autre la matière regardée
elle-même comme absolue, comme signe objet de l'art.
C'est la imitation de la nature. Les premières
pièces de Schiller et de Goethe, Kotzebue et Hoffmann
appartiennent à cette imitation de la nature. Cette
poésie allemande a atteint ce dernier point de la
liberté subjective de prendre même cette matière
tout-à-fait sensible et extérieure de l'intérieur
de l'esprit, en sacrifiant sans doute la beauté idé-
ale. Dans l'art classique l'existence naturelle avait
de la valeur de prim'abord. Dans l'art romantique
elle ne l'a pas, et ne l'acquiert qu'à la fin de l'art.
L'école flamande se distingue aussi par l'imitation
de la nature. nous ne prenons pas d'intérêt au
contenu du tableau, mais à l'adresse de l'artisan.
Il faut dire: ce peintre sait peindre. Cette peinture fait
permanentes les apparitions passagères de la nature:
la beauté du ciel, qui ne dure qu'un moment etc. C'est
le triomphe de l'art sur l'instabilité. on ne peut pas
copier le phénomène de la nature, mais l'imagination
du peintre se conserve dans son esprit. — Dans l'hu-
mour l'artiste se produit lui-même, il est l'union
de soi-même la dissolution du contenu objectif, qui
tend à se développer (les humoristes anglais et Jean-
Paul en Allemagne). L'humour ne fait de contenu
qu'un côté, qui se prête à ses faillies. L'art retourne
de cette manière au symbole, qui ne prend pas non-
plus tout le symbole pour exprimer l'idée.

Partie spéciale: Diverses espèces d'arts

Nous avons exposé le contenu de l'ouvrage de l'art, et les formes que ce contenu doit parcourir. maintenant nous parlons de l'apparition de la réalité de l'ouvrage de l'art, quel qu'il soit le contenu; mais la forme de la réalité est aussi déterminée par le contenu de l'intérieur de l'œuvre. Cette apparition de l'ouvrage de l'art est sensible. Le sensible est ou intuition sensible ou représentation sensible. La première vient des ~~beaux~~ sens théoriques, de la vue et de l'ouïe. Voici deux espèces de l'art, la représentation sensible qui tient déjà à la pensée donne la 3^{ème} espèce de l'art nous avons de cette manière: 1. l'art plastique; 2. la Musique 3. la Poésie. L'art plastique, qui a le visible pour objet se divise de nouveau en plusieurs arts, parce que l'espace, dans lequel le visible se trouve, est étendue et multiple, etc. en soi.

Première section: Arts plastiques

Chapitre premier: L'architecture

L'architecture est le premier art tant dans la matière de l'idée du Beau, qu'historiquement. Le matériel reçoit une forme extérieure; la forme est extérieure au matériel; mais cela est de même dans la sculpture; le marbre reçoit la forme extérieurement. La différence est que dans la sculpture la forme extérieure au marbre ne l'est pas à elle-même comme dans l'architecture. La forme humaine est subjective, intérieure à elle-même, c'est elle-même qui est l'identité des différences (membres); mais dans l'architecture c'est la symétrie. La tête et les bras exigent nécessairement les autres membres, mais une ligne architectonique est tout-à-fait indifférente à une autre, avec laquelle elle est en symétrie. — Les trois formes, l'art symbolique, classique et romantique se montrent dans l'architecture plus que dans les autres arts, parce que l'architecture n'a pas en soi un principe stable de sa forme en comparaison avec les autres arts, qui se fondent plus sur eux-mêmes.

1. L'architecture qui est pour soi. Nous n'avons pas encore la différence d'une enveloppe comme moyen

et d'une figure subjective, comme but, mais l'ouvrage de
l'architecture est tout le but. Un tel ouvrage est
symbolique, ou ~~est~~ un mélange d'architecture &
de sculpture. On peut nommer cette architecture soup-
lève inorganique. Le sujet, l'intérieur doit se proposer
pour soi, se séparer de l'extérieur. Cette séparation
se fait dans l'architecture classique. Le but de l'ar-
chitecture symbolique est de réunir les hommes et de
leur représenter l'idée. Le tour de Babel est histori-
quement le premier ouvrage. C'est un lieu politique
comme chez nous les lois. Hérodote nous décrit ensuite
le temple du Bel, le nombre des étages etc est
symbolique. Les villes de Mérid avaient de même
dans leur construction beaucoup de symbolique. Toutes
ces constructions ont pour soi leur signification.
La puissance génératrice de la nature est repré-
sentée par les Indiens sous la forme du lingam
des Pagodes etc. Les Egyptiens ont des figures im-
menses colossales, les Memnon. Elles sont symboles
du soleil et de la langue. Les obelisques sont de
même symboles des rayons du soleil et de la
langue (hiéroglyphes). au lieu de nos livres les
Egyptiens employoient des murailles pour ex-
primer leurs pensées. Les hiéroglyphes sont
un contenu spirituel. L'obelisque montre donc ex-
pressément la signification. Les temples égyptiens
ne sont pas construits pour y ^{laisser} ~~faire~~ habiter le
Dieu. La plus grande partie de la construction est
ouvrage de sculpture mêlée à l'architecture. nous
voyons quantité de sphinx, de Memnon, de simu-
lacro de Dieux, qui ne sont que des colonnes. ils
n'ont pas de détermination en soi, mais seule-
ment dans toute la série. c'est à cause de cela,
que cette sculpture devient de nouvelle architec-
tonique. Les figures de Memnon, d'Apis etc. sont
bas-reliefs des temples, ceux-ci n'en font
pas l'enveloppe, du moins pas toujours. S'il se
trouve dans l'intérieur de ces grandes constructions

une demeure du Dieu, elle est très petite et disparaît vis-à-vis de l'immensité du reste de la construction. Les constructions ont des nombres symboliques (le nombre des pieds que le Nil doit monter pour la fertilité du pays etc). Le Labyrinthe a en même temps un but astronomique. Les chemins représentent les mouvements célestes. — L'étonnement, l'admiration religieuse est le but principal de ces constructions. — Les constructions souterraines commencent à arranger, à tailler des cavernes etc. Cela se fait plus tôt que de faire des constructions tout-à-fait ^{libres} sur la terre ne font qu'imitation postérieure des constructions souterraines, mais en Egypte ces dernières ont aussi le but d'être la demeure de l'empire invisible des morts, cet empire est le premier pas pour que l'esprit soit pour soi, les Egyptiens commencent aussi à séparer la figure spirituelle (ouvrage de la sculpture) de l'enveloppe inorganique. Les Egyptiens sont les premiers qui ont admis l'immortalité de l'âme c.à.d. l'être pour soi de l'esprit. — nous avons donc ici figure spirituelle pour soi développée de constructions inorganiques. Ce sont là les Pyramides, pyramides des Rois. Ce sont des cristaux qui contiennent en soi l'esprit défunt. Ils représentent symboliquement les chemins que l'âme doit parcourir après la mort. Cela se rapporte à la métépsychose. Ces pyramides se rapprochent le plus de nos temples. — 5. Passage à l'architecture classique. L'architecture a deux points de départ. L'un est l'architecture symbolique où elle est pour soi montre des figures indépendantes, l'autre est l'architecture qui appartient purement au besoin nous avons là un toit oblique, avec des lignes pentes tout-à-fait régulières. Pour que la belle architecture en résulte il faut que ces deux extrêmes se rapprochent. Car la belle architecture exige ces

deux choses: 1. lignes, angles plans symétriques. Si ces formes purement régulières doivent s'élever à la beauté il faut qu'elles se rapprochent des formes organiques, que les lignes s'approchent à la rondeur. 2. De l'autre côté l'architecture pour foi, qui commence par des formes organiques doit se rapprocher de la régularité. ainsi la colonne, qui a la destination de porter étoit chez les Egyptiens un homme, mais cela est contre la nature de la figure humaine; ensuite ils employoient des plantes, la tige porte la fleur qui est capital, la racine est la base. Cela vaut déjà mieux, mais la plante a en foi encore d'autre chose que la seule détermination de porter. L'architecture rejette donc toute forme naturelle; elle place la régularité comme principe et la rondeur des colonnes n'est qu'une allusion à la forme organique. L'esthétique ne laisse pas le naturel comme il est. L'architecture égyptienne en faisant le passage commence donc aussi à changer les formes naturelles des plantes etc, mais elle ne les fait pas encore entièrement disparaître; voilà l'Arabesque, qui tombe dans ce point de passage.

2. L'architecture classique. La beauté consiste ici dans une régularité sévère. Le détail est traditionnel, appartient sans au tact. C'est une musique obscure de rapproché.

a. But de cette architecture: a. Le but détermine la forme. Ce but est que le temple doit être un enclos une enveloppe. Le type n'en est pas pris de la nature comme le modèle de la sculpture. L'architecture parroit être de cette manière plus libre dans ses formes parce que le modèle qu'est une invention subjective, mais ce but extérieur détermine le temple entièrement et il est capable de beaucoup moins de modifications que les autres arts. la figure humaine a son but en soi. — b. Forme de cet enclos. Nous avons un endroit fermé dans les trois dimensions. La manille enveloppe du côté de la longueur et de la largeur mais pour la hauteur le toit peut être horizontal ou oblique. Les orientaux, qui ont peu de pluie et ne cherchant qu'un abris contre le soleil ont un toit

horizontal, nous avons besoin d'un toit oblique, mais ce n'est pas seulement le besoin, qui fait préférer cette forme pour le temple. Une pyramide, qui va en pointe (p. ex. dans une groupe de figures) nous plaît. car si nous voyons une largeur, nous sentons qu'elle est capable de porter, mais si une construction est bâtie dans le sens de la hauteur, la partie supérieure n'a plus la destination de porter. La largeur est donc superflue. La partie supérieure ne doit qu'être portée. elle doit montrer par sa forme même, de ne plus pouvoir porter, c. à d. elle doit terminer en pointe. — 2. le but est d'assurer, ce but se partage en plusieurs déterminations: porter ce qui est en haut, et joindre ce qui est à porter et à entretenir. Une construction doit montrer chacune de ces deux déterminations dans leur abstraction pour foi. L'abstraction du porter pour foi est la colonne, un mur solide porte aussi, mais elle ne le fait pas uniquement; elle entoure aussi. Pour porter la largeur du toit il en faut plusieurs. Pour la fermeté du tout, il faut qu'elles soient jointes. C'est là la détermination (destination) de la poutre. — 3. d'organique, le démesuré retombe ici tout doit apparaître comme étant joint mécaniquement. La pesanteur domine, et il faut que cet empire apparaisse. Il faut que ce qui est à porter ait un juste rapport à ce qui porte tandis que ^{ce qui se rapproche de} l'arabesque est un poids cherissant porté par une tige faible. La mécanique doit se montrer dans le rectangle, l'angle droit (parcequ'il est entièrement symétrique). — La hauteur ne doit pas être excessive parceque la pesanteur, qui gouverne le tout, empêche cette liberté. Le progrès de l'art grec a été d'allonger les colonnes. Les colonnes de l'ordre dorique sont petites, celles de l'ordre ionien et surtout corinthien sont plus delices. — 4. Les colonnes forment des portiques autour des temples, dans lesquels les hommes sont dispersés se promenant. Le but de l'intérieur est au contraire la réunion des fidèles. —

b. description des parties du temple selon ce but.

a. La colonne se distingue du poteau, elle a une base

et un chapiteau. La colonne toscane n'en a point, elle sort de la terre, elle appartient aux commencements de l'architecture. Les trois ordres, le dorique, l'ionique et le corinthien, sont traditionnellement et par essence sans base et sans chapiteau. La colonne romaine n'est qu'un mélange de l'ionienne et de la corinthienne. Pourquoi une base et un chapiteau? Cela pourrait venir de l'Egypte, où les plantes (avec racines et fleurs) étoient colonnes; mais la colonne les exige nécessairement, on voit, on le sent, un livre finit, à la fin du livre on fait pourtant un point, la réflexion, que le livre finit, est rendue objective par le point. De même le chapiteau et la base font la réflexion, que la colonne ne finit pas fortuitement ici, mais qu'elle doit finir ici. La figure organique pose de même sa fin d'une manière intrinsèque par les racines, pseudo-tête. Les bases sont liées ensemble pour la fermeté des colonnes. Elles-ci montent dans une courbe légère. Les colonnes sont plus larges en bas. Le rapport de la hauteur à la largeur varie un peu d'après les ordres. La colonne dorique a huit diamètres de hauteur et des listons pour base et chapiteau; la colonne ionique 9 diamètres et des volutes pour base et chapiteau; la colonne corinthienne 10 diamètres et un chapiteau taillé à feuilles d'acanthé. La colonne toscane n'a que 7 diamètres. La colonne romaine est comme la colonne corinthienne, seulement qu'elle joint les volutes ioniques aux feuilles d'acanthé. Cette colonne naquit dans la corruption de l'art avant la naissance de l'architecture gothique.

B. La poutre. Avant d'en parler il faut faire la remarque que d'après Sturt l'architecture a commencé par bâtir en bois, comme le matériel le plus simple. L'arbre est une colonne une poutre déjà paré au lieu qu'il faut encore tailler la pierre. Les parties du bâtiment, qui servent à joindre,

Jusqu'ici nous parlerons sont nécessaires seulement dans les bâtiments de bois, mais l'architecture en pierre les a gardés, contents d'avoir trouvé des principes pour la multiplicité et variété des formes. - La poutre principale, qui joint les colonnes en haut est l'architrave. Sur cet architrave il faut pour soutenir le toit des poutres transversales à égales distances l'une de l'autre en forme d'un grillage (à la Rust). Les têtes des poutres s'appuient sur l'architrave. L'architrave est la première partie de l'entablement. Les têtes de ces poutres, avec leurs intervalles sont la frise, la seconde partie de l'entablement. Troisièmement sur ces poutres transversales se place une nouvelle poutre parallèle à l'architrave et termine l'entablement. C'est la corniche. La frise a deux parties, les têtes des poutres taillées en forme de prisme (triglyphes) et les intervalles entre ces têtes, lesquels sont des quarrés remplis (metopes). Les triglyphes et les metopes représentent des figures et des ornements. Ils n'appartiennent qu'à l'ordre dorique. - C. Nous sommes venus de cette manière aux ornements. Ils ne doivent pas aller dans les détails; car alors ils nuient à la grandeur imposante du tout. Les Grecs ont su reconnaître les deux choses. Les Postérieurs ont chargé le bâtiment d'ornements. La canelure a été faite très petite. Elle servoit à donner un air de grandeur si l'on peut distinguer des parties, le tout paroitroit grand. La petitesse des canelures fait disparaître

BIBLIOTHEQUE
DE
M. COCQUIN

cet avantage.
3. L'architecture gothique. L'architecture symbolique.
C'est ce matériel pour foi qui a en foi sa
détermination. Elle signifie quelque chose pour
soi, et cette signification est dans lui-même
forme extérieure. En même temps cette signifi-
cation est tout-à-fait hétérogène au matériel.
Celui-ci est donc en opposition avec soi-même.
Il n'est pas pour foi l'expression d'une autre
chose. Il est absolument hors de foi et rappor-
té à une autre chose, le Dieu qu'il entoure.
C'est l'architecture classique. Le but de celle-ci
est d'entourer. Le but se fait objectif dans les
parties du bâtiment, qui expriment de cette
manière son Dieu et lui est adéquat. Cette
identité est la beauté qui apparaît ici comme
ornements architecturaux dépourvus de tout
rapport téléologique. Dans la beauté des orne-
ments l'ouvrage est donc pour soi et son
propre but, et non point rapporté à un but
extérieur. Nous avons donc l'architecture gothique
l'identité des 2 autres, parce que dans le même
temps qu'elle est enveloppe, clôture elle est
aussi pour foi et son propre but. Le caractère
d'être pour foi est ce qu'elle recueille sur tout. Elle
surpasse le but de servir à rassembler les hommes.
Les grandes églises gothiques ne sont pas comme
nos petites églises, qui ne sont faites que pour
être remplies par les hommes. Celles-ci n'ont
point de bancs. Les hommes s'y promènent comme
des points accidentels. L'église est tout-à-fait
pour foi. — L'angle aigu est la forme principale
de l'architecture gothique; l'architecture mauresque
est la forme du fer à cheval, l'architecture romaine
ou lombarde ou byzantine ont le arc. — L'archétype
de l'architecture classique est la maison, cette
téléologie. Cela retombe après on devient
accessoire. Puisque le matériel est de nouveau
pour foi on retourne au type de la nature. Ce
prototype est la forêt. La voûte, l'arc aigu (Spitzbogen)
qui excitent à la réflexion, au sérieux, sont le ca-

caractère général pour les fenêtres, portes orne-
 ments. L'arc aigu ~~pointu~~ ne fait plus sentir
 si vivement, qu'il porte, ses deux parties se ren-
 contrent (pour ainsi dire) librement. La construc-
 tion de la façade montre déjà l'organisation
 intérieure, la porte est bâtie en perspective,
 elle montre de cette manière déjà le fond.
 Les colonnes intérieures ont surtout le carac-
 tère de tendre en haut. Elles ne font pas regu-
 lières, rondes, mais des ensembles de tiges, qui
 se séparent, et doivent se joindre. L'œil ne saisit
 pas le tout d'un coup d'œil. L'œil doit s'élever
 tendre en haut. Les colonnes jointes en haut, ten-
 nent en tour. Les contrastes invitent l'âme
 à passer outre. — De l'autre côté les ornements sont
 très exacts, subtils, des plantes parasites. — Les
 parties de l'église sont la nef, le chœur et le
 vestibule. Stomes, processions funéraires tout ce
 perd dans cette grandeur. Le culte catholique est
 nécessaire à cette architecture. on fait la messe
 à divers autels. les hommes vont ça et là. La
 communauté des fidèles ne parvient pas comme
 un tout à une existence sensible. — Les fenêtres
 pointues augmentent le sérieux. —

Chapitre second: La sculpture.

La sculpture parait plus naturelle, que les autres
 arts puisqu'elle représente la figure humaine
 dans sa forme naturelle, en trois dimensions,
 mais la vraie nature de l'esprit ne se manifeste
 que dans la suite de ses actions. — L'esprit se mani-
 festant dans le matériel (de manière que celui-ci
 exprime rien que les déterminations de l'es-
 prit sans être quelque chose pour soi) ne laisse
 pas à la matière la multiplicité et variété
 de ses qualités, mais la matière n'est que la
 notion de la matière, la matière pesante, sans
 particularisation. La particularisation de la matière
 est d'être pour autrui, mais l'art doit être
 pour autrui, doit appartenir, la particularisation
 de la matière est donc ici tout-à-fait générale.

encore, cette identité avec soi de la matière
est sa première qualité (la lumière, mais la
lumière matérielle est le blanc. Le marbre ou
tout au plus des métaux d'une couleur uni-
forme (et semblable à la lumière) sont donc né-
cessairement le matériel, que le tacte judicieux
a dû faire choisir aux artistes dans la pro-
duction des chastes ouvrages de la sculpture.
Comme le matériel est encore sans particularisation
de même l'esprit, il n'est qu'individualité générale sans
subjectivité pour soi qui se distingue de la spiritalité
objective. La particularité de la subjectivité l'arbi-
traire, l'accidentalité, le sentiment est exclu. La
saine retombée la Biographie (d'un homme terminée)
ordinairement par une description de son caractère.
Celui-ci est composé par les penchances substan-
tielles, qui apparaissent dans ses actions accidentelles.
Ces penchances objectives tranquilles sont l'objet
de la sculpture. Ce sont les Ideals. L'ideal appar-
tient principalement à la sculpture. Cette tranquil-
lité et indifférence envers l'accidentalité est ce qu'on
nomme le plastique. Quand même l'ideal précède à
l'action, c'est toujours la généralité substantielle du
sculpteur et pas le sentiment, qui a le dessein. (Le fon-
dement du plastique se montre aussi dans le caractère
d'individus. Ils ont voulu être ce qu'ils sont devenus.
Ils sont Proclès Sophocle.) Le fondement objectif de
la sculpture est la figure humaine, elle est matérielle
mais l'ideal, la raison ^{ou} détermine les rapports, comme
la philosophie de la nature montre. Ici l'esprit pro-
duit immédiatement le corps sans conscience, mais
dans l'art cette production est en même temps
conscience de soi, et cette différence fait naître
quelques modifications, qui distinguent le corps na-
turel du corps reproduit par l'esprit. La correspon-
dence de certaines particularités de l'esprit avec des
formes de la figure est supposée, appartient au sens,
(à la dôxe adydy). On en a voulu faire une science
la Pathognomique et la Physiognomique. La contempla-

tion des ouvrages des anciens nous invite à la recherche de cette correspondance, nous devons la comparaisons des divers styles (Dei Styl) de la sculpture à Winkelmann.

A la sculpture égyptienne. Nous avons la représentation des objets, l'art commence à nous donner non pas la représentation des objets mais la représentation de notre représentation des objets. Cette première détermination se contente d'ouvrages imparfaits. Quelques traits suffisent. L'ouvrage est de cette manière symbolique, la piété, la dévotion n'a pas besoin de plus. Cet ouvrage ne fait que donner la première impulsion, mais il doit avoir en soi-même ce qui de cette première manière n'est que dans l'âme, donc la piété doit être fait de la même manière. C'est ainsi que la sculpture égyptienne et l'ancien style grec étoient stationnaires. Cela tenoit aux castes égyptiennes. Ce n'est que lorsque l'éclair du génie, de la subjectivité apparoit, que l'art peut devenir libre et spirituel. Dans le style ancien les traits se tiennent à la crue nature. Les ouvrages grecs du style égéetique imitent la nature jusqu'aux taches de la peau. Les os, ~~veines~~ muscles prouvent conscience parfaite de l'anatomie, mais les têtes ne font pas naturelles, elles sont toutes uniformes (à cause du stationnaire). La position du corps est froide gênée, et c'est justement le visage et la position du corps raides, qui peuvent être l'expression de la spiritualité. Winkelmann dit du style égyptien, que pour ce qui regarde la figure en général, les contours sont rectilignes, La grâce, la ligne ondoyante de la beauté n'a pas encore le dessein. La position est gênée, les pieds sont serrés, sont-ils séparés, ils sont parallèles, et non pas dirigés en dehors. Les bras tiennent de même au corps. Les grecs alligant, que Didale changea cela. Les muscles et os ne sont presque

pas indiqués, les nerfs et veines pas du tout. Les
dos manque, parceque la statue tient au poteau
à la muraille à la cheffe. La figure n'est pas
libre, déployée, le détail manque. Les yeux ne sont
pas enfoncés, mais presque en même ligne avec le
front, l'os de la joue est très saillant le men-
ton est petit et tiré en arrière. Les coins de
la bouche s'écartent; chez les grecs ils se baissent. Ce
est fondé dans la physiognomie des peuples.
Les lèvres ne sont indiquées, que par une incision.
Chez les grecs la bouche est ouverte. Les oreilles
sont hautes, les pieds plats, les orteils d'onyx en
longueur, sans membres; le petit orteil n'est
pas courbé.

B. La sculpture classique: La figure humaine, qui
est représentée par les Egyptiens est prise de la
nature, imitée de la figure de la race mongole,
mais la figure humaine est en soi-même cette
negation de la nature. Elle doit donc être entière-
ment production de l'esprit; voilà l'idéal en
général. Il se particularise en divers caractères,
et parvient de cette manière 3, à la représentation
de la subjectivité humaine. L'idéal particulier retourne
dans la subjectivité (singularité) humaine à la gé-
nérativité de l'idéal, parceque l'homme réunit en lui
toutes les puissances substantielles.

1. L'idéal en général. D'après des divisions an-
térieures l'idéal est: a, sérénité, tranquillité absolue
de Dieu. L'expression en tombe dans la virginité.
b, l'idéal est aussi commencement de situation, cela
se voit dans la position, l'attitude, le geste; c, l'i-
déal se représente dans le monde satanique: habits
noirs, armes, parure. —
a, Le visage de l'idéal. Toute est conception indivi-
duelle de l'artiste, rien n'est traditionnel. Le profil
grec est caractérisé par l'angle droit, que forme
une ligne tirée de l'os du front vers la racine
du nez, aussi une autre ligne, qui va de la racine
du nez jusqu'à l'oreille. Chez les romains cet angle

est fort aigu. Dans la figure humaine il s'approche de l'angle droit. La sculpture grecque le fait presque droit, on le trouve souvent droit dans les nations caucasiennes du Sud. Dans l'animal la bouche fort, la bouche est le centre, qui fait comprendre toute la physiognomie de l'animal. Dans l'homme il se forme un second centre l'œil et le front pensif. L'œil de l'animal est réprimé, dans l'homme l'œil et le front saillant et forment de cette manière l'angle droit. La droite que la bouche de l'animal forme avec l'athine est interrompue dans l'homme, la position droite fait un angle droit avec la direction de son regard. Le nez fait le milieu entre les deux centres, la bouche le centre pratique et l'œil le centre théorique, car le nez est l'organe de l'odorat le sens pratique, qui reste encore idéal, et se consume que l'aérien des corps. Si le passage de l'œil à la bouche est interrompu nous avons la représentation de l'apreté, concentration, opiniâtreté du front pensif en soi, et la bouche, la manifestation de l'esprit, qui communique la pensée par la parole en est séparé. Il faut donc que le nez soit formé de manière à être un bon passage d'un centre à l'autre pour que le nez, comme un port entre le sens interne et la manifestation de l'esprit, fasse voir leur harmonie. — Les Anciens n'ont pas fait le front grand, saillant, parce que dans la jeunesse les cheveux ne reculent pas encore, ni forment aux côtés des coins dépouillés de cheveux. — L'œil n'avait point ce point important du regard. Par le regard comme la main, qu'on donne nous nous mettons en communication avec un autre. Vous lui voyez dans l'âme. Le regard est la subjectivité concentrée. Cela manque à la sculpture, parcequ'elle ne représente l'esprit, que dans les dimensions objectives de l'espace, et comme subjectivité, qui se passe elle-même comme subjectivité. L'ouvrage de sculpture est aveugle. Elle

82
représente aussi l'action de voir, mais seulement dans l'attitude. Les yeux sont grands, ceux de Vénus aussi mais un peu plus fermés pour exprimer l'attrait. La beauté de l'œil consiste en ce que la paupière supérieure fait un arc plus rond, que l'inférieure, de manière que l'arc de la paupière supérieure est en même temps courbé davantage vers le coin intérieur de l'œil que vers l'extérieur. Ce n'est pas un demi-cercle comme chez le lion. Les yeux sont plus enfoncés que dans la nature. Les os supérieurs de l'œil et le front pensif s'avancent de cette manière. Les lèvres sont pleines, chez les animaux elle ne sont qu'une mince couverture de peau sur les dents, chez l'homme elle est moyen de la parole devient donc plus importante. D'anciennes statues ont la bouche entrouverte tandis que l'œil est pensif, ce qui est fort judicieux. Le menton est plein, le menton inférieur est plus grand et tiré plus en arrière, que d'ordinaire, chez les animaux il est maigre, le grand menton est signe de sagesse, repos, dans les animaux nous y voyons attitude direction au dehors. Voilà les déterminations par lesquelles Winkelmann dit, que les Grecs ont atteint l'idéal.

b.) La posture du corps ne peut pas montrer l'esprit par sa forme. L'esprit ne se montre que par le mouvement, la position des membres, le geste le geste ne se trouve proprement, que dans la groupe, pas dans la sculpture élevée, où la position est un port tranquille. Il ne doit pas être gêné, les deux bras et jambes ne doivent par avoir la même position. L'habileté est essentiel ici. Le besoin et la pudeur l'exigent. L'homme comme esprit doit cacher ce qui est destiné seulement au besoin physique, tous les peuples ont fait cette réflexion, les premiers hommes aussi après la chute, après avoir mangé

BIBLIOTHÈQUE DE M. COUSIN

de l'arbre de la connaissance du bien et du mal. Ils étoient parvenus à un état spirituel. Si les grecs n'ont pas vêtus quelques-unes de leurs statues, c'est que la beauté sensible les y engageoit. Le rapport des statues vêtues aux statues nues est d'après Winckelmann comme 10 à 1. Les grecs n'ont pas donné en été indifféremment le vêtement, la bien-éance les guidoit. Des enfants des amours sont nus, la juvénese, les héros, qui étoient demi-dieux se vêtissent, comme Vénus la beauté sensible et les Bacchantes. Jupiter, Junon, Pallas, Cérès, Vesta, Diane sont vêtues... Le principe d'un bel habillement est qu'il ne cache pas la forme des membres, notre habillement semble être préférable, parceque serrant le corps, elle fait voir les membres, mais elle en cache justement la forme, la rondour, la ligne ondoyante. Notre habillement est déterminé mécaniquement taille, cousu etc. Cela n'est pas conforme au principe d'un bel habillement. Celui-ci est l'enveloppe du Dieu, comme le temple, c'est comme le limacon qui porte debout sa maison sur foi. L'arche est portée aussi. Ce qui porte doit être libre, l'édifice que pour cet effet d'ailleurs et n'être attaché librement pour foi. C'est le manteau grec, sa draperie est l'avantage principal du vêtement ancien. D'ailleurs cet habillement fait voir entièrement le geste, la position, et cela seul est important pour l'expression spirituelle. Le détail que notre habillement montre est superflu.

- 1. L'idéal est dans sa liberté entièrement pour foi. C'est son visage, mais il est aussi pour autrui, il se ment fait des gestes. Le rapport au monde extérieur fait de lui un être autonome de lui, il faut donc qu'il soit distingué pour soi dans la relation avec d'autres. Les attributs, armes, parures doivent servir à cela.
- 2. Mais l'idéal n'a pas seulement un autre idéal en

général vis-à-vis de foi. L'individualité du Dieu grec
à encore de la particularité, nous avons donc une
pluralité de caractères, et c'est cette détermination
intérieure qui distingue un idéal de l'autre. Comme
certains traits du visage doivent la nature ordinaire
à l'idéal ainsi l'idéal particulier a certains traits
caractéristiques dans la bouche, l'œil etc. Chaque idéal
est reconnu à coup sûr à ces traits.

B. La particularité de l'idéal enveloppe en elle-même
la généralité de l'idéal, celui-ci se manifeste dans
chaque caractère. Or cette identité de la particularité
et de la généralité est la singularité, l'individualité
réelle humaine, qui réside en soi toutes les puissances
subjectives. La sculpture représentait enfin des
héros (le beau Néron); et on passa jusqu'aux ani-
maux et au mélange d'homme et d'animal (Faunes,
Satyres). Le sentiment humain n'a plus une place qu'il
n'a dans la férocité des Dieux.

C. La subjectivité humaine, qui est pour foi et science
est immédiatement multitude d'individualités, la
singularité ne peut être sans pluralité d'individus.
L'est grec a donc passé naturellement à repre-
senter des groupes; mais cette pluralité d'individus
n'est plus en repos, la subjectivité réelle de
l'homme agit, la sculpture a donc représenté dans
les temps postérieurs les actions surtout par
les Bas-Reliefs. Les Bas-Reliefs ont la destina-
tion de remplir les plans des ouvrages de l'archi-
tecture. La sculpture devient moyen et retourne
à l'architecture. Les Bas-Reliefs font de cette
manière le passage à la peinture, parce qu'ils
peuvent représenter sur le plan, comme la pein-
ture, qui est l'identité de la sculpture et de
l'architecture. Là qu'elle ne représente pas seu-
lement le Dieu (l'homme en action) mais aussi
la localité, le fond, le théâtre sur lequel cette
action se passe. —

substantielle

Chapitre troisième : La Peinture

30

La sculpture, qui représentait l'objectivité substantielle à propos de la subjectivité, qui est pour foi. Au sacrifice du Dieu se joint la communauté des Fédérés qui sont pour foi, ce que cette substantialité est seulement d'une manière indirecte. — La localité, l'architecture peut être représentée pour foi, mais la figure exige nécessairement un fond. Puisque le contenu de la peinture est la subjectivité pour foi il faut aussi que le matériel devienne subjectif, car un côté est inséparable de l'autre, cette détermination de la sculpture est donc abandonnée. Le corps matériel avec trois dimensions est nié, la négation d'une chose est sa limite, mais la limite du corps est le plan, la première négation du corps, il n'est plus matériel, mais reste encore dans l'espace, la négation absolue de l'espace, la négation de cette première négation est le point, qui comme matériel de la Musique est point du tempo. La matière de la peinture n'a pas seulement ce rapport négatif à l'espace matériel l'abstrait de la troisième dimension, mais elle est aussi en rapport positif avec l'espace, or la matière subjective, qui est en même temps la négation de la matière est la lumière, le moi de la nature, la lumière n'a plus des différences catégoriques, comme font les 3 dimensions, mais elle ~~est~~ est distinguée par elle-même en lumière ombre et couleur et c'est par ces moyens tout-à-fait idéels, qu'il représente les trois dimensions, la noirceur etc. —

2. Les objets de la peinture ont déjà été allégués d'abord c'est la subjectivité encore tout-à-fait substantielle, qui est l'objet de la peinture, c'est la sphère religieuse de l'art romantique. L'individu se rapporte à cet objet comme à une fab-

stance objective, mais il s'identifie de même
avec elle, en niant son existence naturelle.
La plus grande douleur fait entrevoir la
réconciliation absolue avec la substance, au lieu
que la douleur dans les groupes grecs n'est
que résignation morne aux décrets ~~du~~ destin.
La peinture est justement ce qui identifie
l'individu avec la substance, et cette identité
de l'individu avec l'objectivité en général, et
par conséquent aussi avec la nature est le
second objet de la peinture. Les paysages corres-
pondent à des sentiments de l'homme; mais
puisque Niadwida ne voit dans les paysages
même de la nature, que ses propres
sentiments il est entièrement pour soi et
comme il est réconcilié d'abord avec la sub-
jectivité substantielle (école italienne) secon-
dement avec la nature (Peinture des paysages)
il l'est troisièmement avec soi-même dans
ses ouvrages de la vie commune dans de petits
vins etc. C'est la réconciliation absolue de
Niadwida avec soi-même, la subjectivité absolue
en soi (l'école flamande). Ce fait en peu
de mots les traits principaux d'une histoire
de la peinture. Elle passe à l'est, qui représente
cette subjectivité absolue comme sentiment en
rejetant entièrement l'objectivité. — Dans la pein-
ture tout contenu trouve place. —
Les objets de la peinture sont représentés sur
des plans. Elle développe le contenu plus que la
sculpture. Dans le commencement lorsque la pein-
ture étoit stationnaire elle n'a fait que de
simples figures. Elle semble avoir pris son ori-
gine de la sculpture. Les figures furent appuyées
à une colonne, avoient encore peu de mouvement.
La représentation du mouvement exige un plus
grand art par l'accourcissement des membres etc.

Si les figures sont en action, en rapport entre elles nous avons la groupe. Les tableaux anciens y montrent de la régularité une forme pyramidale. Si la groupe est compliquée, il faut faire plusieurs plans. La peinture peut enfoncer l'espace. Les figures principales appartiennent au premier plan. Elles doivent avoir une forte lumière et des couleurs claires. Les motifs, les suites de l'action, qui doit être représentée au moment le plus prégnant, peuvent être indiqués par des circonstances sur le premier plan. — outre le plan il faut parler de la couleur, elle fait le peintre. Le dessein la conception est essentielle. La couleur donne au tout de la vivacité, qui desine ensuite elle-même voilà le coloris. Les Vénitiens et Flamands y excellent surtout. La première chose est ici l'opposition du clair et de l'obscur, qui est destiné au plastique pour faire sentir la rondeur, l'élevation et l'enfoncement des objets. — La teinte locale est le coloris qui convient à chaque membre pour soi, par son rapport avec l'élevation ou l'enfoncement des autres, une partie peut donc avoir en soi-même une plus forte couleur, qu'elle n'aurait, si on ne la regardait que sous le rapport de l'éloignement et de la proximité. Ces deux regards se croisent. Souvent la rondeur de la figure exige beaucoup de clair, et la teinte locale très peu. — Les couleurs ont en soi-même la différence du clair et de l'obscur. jaune est une couleur claire, bleu une couleur obscure, s'ils se trouvent sur le même plan, le bleu comme couleur foncée a un autre rapport, que celui, qui est déterminé par sa place. — La couleur est symbolique Rouge est une couleur royale. Vert et les autres couleurs mêlées sont accessoires chez les grands artistes. Ils ont donné les couleurs simples aux personnages principaux, violet et d'autres couleurs aux personnages accessoires. on demande harmonie des couleurs. Rouge et vert font un beau contraste, vert et bleu se nuisent. Il est plus difficile de peindre

BIBLIOTHEQUE DE M. COUSIN

en couleurs prononcées, que de les émonger. — L'éloignement, l'air, la perspective font d'autres modifications dans l'usage des couleurs. plus les objets sont éloignés, plus il faut émonger les couleurs. Les couleurs les plus prononcées les plus claires ou les plus obscures doivent être placées au plan de devant. — La différence de la lumière vient de la différence des faisceaux, des tons de jour de la lumière de la lune, du soleil de la chandelle. C'est ici surtout, que la manière du peintre se montre. — Le coloris le plus difficile est celui de la chair humaine, l'incarnat. Il est le coloris idéal. L'incarnat de la joue est le rouge par deux nuances du bleu et du jaune, mais la couleur de la peau réunit et le rouge des artères et le bleuâtre des veines et le jaunâtre de la peau. Ce mélange est terné, moût. C'est la morbidezza. C'est ce qu'il y a de plus difficile. aucune couleur est pour soi. La chair doit être représentée comme un tout interne en soi, la couleur n'est pas seulement à la surface, pour ainsi dire, la peau humaine est une surface qui montre une profondeur. La raison est de la même manière un tout ^{solide} qu'il faut représenter comme tel, sans avoir une apparence qui vient de dedans. — La peinture dans l'enfance insistait sur les contours, contours indiqués par le clair et l'obscur. La couleur se trouve alors au dedans. L'art perfectionné (Albert Dürer, le Titien Raphaël) représente la figure par des passages insensibles des coloris dans l'autre. Les anciens peintres n'ont pas encore connu si bien l'art de clair et de l'obscur comme Leonardo da Vinci et le Corrège. Ils y montrent la plus grande douceur et grâce. —

Seconde Section: La Musique.

La musique réunit les deux extrêmes du sentiment le plus intime et de l'abstraction la plus abstraite. L'élément de la Musique est cette apparence qui disparaît et qui se manifeste comme subjectif, et ^{reste} subjectif dans sa manifestation. C'est le ton, s'il se manifeste, il ne reste.

pas *vis-à-vis* de nous. Le ton est la manifestation
 l'extériorité tout-à-fait abstraite, l'objectivité non objec-
 tive, à cet élément de l'extériorité correspond l'intériorité
 abstraite c'est notre moi vide, sans contenu. C'est le
 sentiment. La peinture passe nécessairement à la Musi-
 que. Elle représente la subjectivité dans son être pour
 soi comme absolue. Cette intériorité intime de la
 subjectivité est le sentiment, le matériel du senti-
 ment doit être une extériorité, mais la subjectivi-
 té absolue a rien tout matériel objectif, ce n'est que
 l'apparence objective dans laquelle elle peut se manifester.
 Le matériel de la Musique doit donc être une
 objectivité tout-à-fait subjective, qui disparaît au
 moment qu'elle paraît, et si d'un côté le contenu
 et le matériel se font identifier, ils sont de l'autre
 en opposition absolue, la subjectivité purement abstraite
 et l'objectivité purement abstraite sans aucune
 médiation. L'objet, ^{le contenu} des autres arts est encore dis-
 tingué de moi dans l'espace, et je reste pour moi,
 quand même ma contemplation se plonge dans l'objet.
 La Musique n'admet point cette différence. Le moi n'est
 plus distingué de l'extériorité. Les tons sont dans
 l'intérieur de l'âme. Ils éveillent la subjectivité la
 plus intime, qui n'est pas liée libre. C'est là la
 puissance des tons vécue déjà dans l'antiquité. Cette
 subjectivité intime est entraînée d'autant plus par
 la Musique, que l'esprit a encore moins de présence
 de contenu intellectuel pour soi, ainsi dans l'enfance
 des peuples (Orphée). — Le ton n'est pas dès qu'il est, il
 fait pluralité de tons. De cette manière nous avons
 nécessairement succession, tempo. — Le sentiment
 est en lui-même sans contenu, je me représente
 une note, la forme d'identifier cette note avec ma
 subjectivité est le sentiment, il est la forme, qui
 accompagne un contenu quelconque. Le ton ne doit
 pas être expression naturelle de notre sentiment
 comme un cri, sanglot, ris. L'expression du sentiment
 doit être cultivée. Comment la Musique fait-elle cela? Le

sentiment en foi a un contenu, la Musique n'en a pas.
Il faut que le ton receive d'autres determinations
qui remplacent le contenu:

1. Le ton come idealite negation de material etendu, est
sbranlement des corps. Leur endroit est change et reduit
bli immediatement. a) Le ton pour pouvoir apparaitre
doit donc avoir une existence naturelle immediate
qui tombe hors la categorie abstraite de l'etre, cette
existence naturelle sbranlee niee donne le ton. Le
corps, qui raisonne est l'instrument. Le ton doit
premierement avoir un instrument pour se manifester.
La materialite, ^{come telle} qui s'etend est representee par les
instruments a vent. Une colonne d'air incoherente est
sbranlee. Le material a ses trois dimensions mais
il n'appartient pas a soi il est incoherent. Ce ma-
terial est nie par l'sbranlement. La negation du
corps avec trois dimensions est sa limite c'est
la ligne et la surface. Mais sont negation du ma-
terial, mais le material est negatif lui-meme
vis-à-vis du ton, nous avons donc la negation
de la negation c.à.d. l'affirmation, le material reçoit
affirmation, il devient coherent. Ce sont les instru-
ments a cordes. Ce n'est plus l'air incoherent
qui ~~sonne~~ ^{sonne}, mais l'instrument meme en forme de
ligne (corde) ou de surface (timbale, tambour). Le ma-
terial come negation de la negation est pour foi
ne sonne plus par un sbranlement qui vient de
dehors mais se ~~met~~ ^{met} de son interieur meme en
sbranlement, c'est la voix humaine ou non seule-
ment la colonne d'air (instruments a vent) mais aussi
les fibres (instruments a cordes) sonent. Les instru-
ments sont des moments detaches de la voix humaine.
6. La qualite du material qui se distingue en divers
matériaux a donc disparue, le material etant pour
soi est devenu material ideal qui n'a plus de
determinations qualitatives mais seulement quantitatives.
Le ton come negation de l'espace se manifeste donc
naturellement dans le tempo qui est son material
ideal. Le ton come etant dans le tempo et percevable

est pour soi et un d'abord pluralité de tons. Dans feuille 17
cette pluralité mon sentiment d'identité absolue
de moi-même doit s'objectiver. Cette identité dans
la pluralité des tons ne peut être qu'une égalité quan-
titative, parceque nous n'avons ici que détermination
quantitative et que l'identité par conséquent ne peut
être qu'extérieure. Cette égalité extérieure est ex-
primée par le nombre. La durée de chaque exten-
de la mesure doit être égale. C'est par cette égalité
que je me réfléchis en moi. (La Musique Chinoise
se distingue par la quantité de ses instruments, et parce
qu'elle n'observe, que la mesure sû qui la tourmente
l'oreille européenne par des dissonances horribles)
Mais l'égalité comme détermination intérieure n'est
égalité, qu'en tant qu'il y a deux choses différentes,
qui se montrent avoir des côtés égaux, sans cela,
elle ne ferait pas détermination intérieure et nous
aurions identité dans chose avec soi. L'égalité exige
donc l'inégalité, mais cette inégalité est de même
égalité, si une chose est inégale à l'autre, chacune
à la même détermination. L'inégalité est donc uni-
forme, symétrique, conforme à une régle. C'est là
le rythme de la mesure, les diverses espèces de
la mesure. La mesure ternaire p. ex. a pour base
la division en trois, on peut diviser cette mesure
aussi en six etc. L'inégalité dans la quantité des
tons est toujours ramené à l'égalité de cette
mesure, c'est le qualitatif de la mesure qui re-
paraît ici et ramène le quantitatif à soi. Dans
mesures différentes peuvent avoir le même nombre
de notes, mais elles sont pourtant qualitatives-
ment différentes dans leur rythme, parcequ'elles
mettent l'élevation & l'abaissement sur d'autres notes. Le rythme
de la mesure est le fondement de l'harmonie et
de la mélodie, mais pas le fondement absolu. Une
phrase mélodique peut commencer au milieu
d'une mesure, comme une pensée poétique au milieu
d'un vers. Le rythme supérieur est qu'ils ne coïncident

pas. —
2. Le ton n'est donc plus distingué extérieurement par sa durée, mais il a en soi une distinction intrinsèque. Il est l'essence que se pose elle-même comme différence, qui apparaît et reste dans son apparence pour soi. Cette identité de l'apparence du ton avec son essence est l'harmonie. Le ton dans son essentialité c.à.d. la loi du Triade. C'est le harmonique Dreiklang avec ses tons fondamentaux, la Tonique, la Médiane et la Dominante. Cette différence qualitative se fonde sur des rapports de nombre. La tension et l'épaisseur de deux cordes étant égales celle qui a une longueur double est l'octave de l'autre etc. Les tons fondamentaux se fondent sur les rapports les plus simples des nombres. Ces relations simples forment la loi substantielle de la nécessité. (Les Anciens se tenaient surtout à l'harmonie).
3. Cette nécessité dans le rapport des tons est en même temps le ton, qui est pour soi dans le subjectif et qui ne se rapporte pas à une chose hors de soi. Cette liberté du ton est la mélodie, ce qu'il y a de poétique dans la Musique. La mélodie doit se fonder sur l'harmonie, mais c'est une Musique légère superficielle, qui se tient entre les limites des rapports simples de l'harmonie. La mélodie plus profonde procède jusqu'aux frontières du dis-harmonieux blesse l'harmonie, mais retourne également à elle par la dissolution des dissonances. La réconciliation de l'harmonie et de la mélodie est le plus grand secret des grands compositeurs. L'harmonie est posée en problème, la Musique profonde fait sentir le combat de la nécessité avec la liberté. (C'est ce qui est particulier à la Musique moderne). — La Musique est sans contenu. Elle accompagne le contenu du sentiment. Elle demande des pensées, un texte, comme l'architecture le Dieu. La mélodie est la subjectivité pour soi, qui tend à être libre c.à.d. à créer dans soi un contenu intérieur, à quitter les rapports quantitatifs.

du Contenu comme sa seule manifestation. Le contenu est la Poésie, la destination de la musique est d'être la Compagne de la poésie, la voix humaine réunit toujours les deux arts. C'est méconnaître la musique, que de l'écouter. on n'a alors que de grands ouvrages architectoniques d'harmonie sans mélodie. La symétrie froide prend le dessus et l'art ne devient qu'adjectif. C'est ce qui est arrivé à la Musique dans les derniers temps.

Section troisième: La Poésie

L'interiorité intime de la musique reçoit de nouveau un contenu une figure déterminée, mais qui est elle-même dans l'élément subjectif. C'est la représentation. C'est le spirituel qui est pour foi dans un élément spirituel et pas dans la matérialité. Le ton devient de cette manière simple moyen. Ses rapports ne font plus, l'infantile. Le ton est signe et devient mot, et cette expression est différente du contenu. Le contenu est la représentation, l'élément le ton articulé, mais celui-ci la langue, n'est pas l'interiorité propre du contenu. Elle est accidentelle. L'élément du contenu substantiel est la représentation elle-même, comme au paravent le marbre, les couleurs. L'esprit subjective de cette manière sur son propre territoire. La langue n'est que moyen. Le contenu n'est plus attaché au ton comme dans la musique, nous pouvons lire un poème, une traduction donc d'autres tons mais les mêmes représentations. Sont contenu y, a place et dans son développement le plus détaillé et varié. Le développement doit se faire dans le Contenu comme série de représentations.

Notion de la Poésie:

1. son but: a. Ouvrage (pour se distinguer de la Prose) doit être d'abord un tout avec un but déterminé. Sont doit être rapporté à cette unité spirituelle. - b. Le but doit être individuel, pas général. Tel est la colère d'Achille. Dans un ouvrage d'histoire au contraire le but na pas pris naissance dans l'âme de l'individu, mais il est posé par une nécessité extérieure. Le Contenu poétique des héros est antérieur à l'histoire. La

Divina Comedia paroit) (ent) général, la représenta-
tion du monde divin (avoir un) mais dans la religion
chrétienne la subjectivité est en soi et pour soi
substantialité absolue et le monde divin, la félicité
éternelle est but de l'individu. - c. les parties d'un
tout doivent être libres pour soi. Elles se rap-
portent au tout, mais sont de même but en soi.
Il ne faut pas voir l'intention de leur réunion
pour un tout. Si cela est, nous avons l'éloquence.
Celle-ci a un but. ce but est individuel, mais l'in-
tention prononcée devient un rapport tout-à-fait
prosaïque.

2. L'expression poétique est la manière, dont les re-
présentations ou le contenu doit être formé pour
la représentation. Expression formée est repre-
sentation formée, le contenu étant exprimé par la
représentation: La représentation doit être figu-
rée, le figuré est le sensible, la représentation
figurée tient le milieu, entre l'intuition sensible et
la généralité de la pensée. La représentation doit
être formée de manière que nous ne voyons pas
devant nous faire image. La chose ne doit pas nous
seulement se passer dans l'intérieur de notre
entendement, mais doit être présente à notre
imagination. C'est ce qu'on atteint par la péri-
phrase. On en ajoute ainsi au nom de chaque
chose un image. Ce qui est dit ne doit pas
rester pensée abstraite, mais se présenter à
nous comme tableau objectif. La métaphore, la com-
paraison appartiennent ici. Ils sont un image sym-
bolique, dont il ne faut tirer comme contenu, que l'essen-
tiel.

3. La versification: Elle nous indique d'abord, que nous
sommes dans une autre région, que celle de la vie
commune. Elle est un bien pour le poète, et la force
de modifier l'expression d'après ce côté sensible, mais
justement, parce qu'il est obligé (surtout par la rime)
de trouver ses représentations de mille manières. La
versification lui suggère de nouvelles idées, tandis
qu'il paroit ne s'occuper que du côté sensible, il s'occupe
essentiellement aussi de la représentation. - La versification

est nécessaire, parce que dans l'ouvrage de l'art ancien
 côté ne doit être accidentel, tout doit être formé
 se rapporter au but, et de même être but pour soi.
 par cette dernière détermination l'âme est délivrée
 de l'ontana en considérant la forme, la verification
 recourt par conséquent la considération théorique.
 Le Rythme ne repose que sur la longueur et brièveté
 des syllabes, la Rime sur le matériel du son.
 L'assonance produit l'euphonie. — a. Le Rythme des
 Anciens. Le mètre est la mesure musicale dans
 la Poésie. L'Hexamètre observe rigoureusement la
 mesure, mais les jambiques des Tragiques p. ex. souffrent
 le spondée à la place du jambe, quoique ce spon-
 dée ne contienne que trois temps, tandis que le
 spondée en a quatre, et ce manque d'uniformité fait
 la beauté du vers. Chaque poème doit avoir son
 rythme à lui, le poème épique a l'Hexamètre, le
 mètre de la poésie lyrique doit être plus varié.
 b. La Rime appartient à la poésie romantique. Elle
 est motivée par la structure des langues. En latin
 et en grec les modifications de sens d'un verbe
 p. ex. sont exprimées par plusieurs syllabes verbe
 elles: de τυφω τυφωω τυφωω est la racine, de
αμ αμ αμ, nous en faisons plusieurs mots.
 Dans les langues anciennes l'intérêt principal
 du sens repose sur la racine, le reste du fon
 est accidentel, et se prête à la Musique, à la
 forme extérieure, nous n'avons pas de ces
 syllabes, qui nous intéressent de cette manière
 seulement par leur son, chaque modification
 du sens devient un mot pour soi, ce qui le
 rend de nouveau important. Trois formes
 sont toujours contraintes de rester au sens,
si son per conséquent nous voulons entendre le
 son, comme son, il faut inventer un contre-poids plus
 sensible contre la force de la langue, qui par
 elle-même ne se prête qu'au sens, ce contre-
 poids est une assonance matérielle, la rime
 qui force la langue à nous offrir outre le sens

Dans les langues anciennes trois accents l'un de repos sur le radical, l'autre accent tonique
 et l'autre prosodique. Ces 3 accents peuvent tomber sur des syllabes différentes chez les Anciens
 ils se réunissent sur une seule syllabe, de sorte que l'accent du vers tombe toujours sur le
 son, comme tel, n'a donc pas de représentation déterminée, et il fallait lui en chercher
 une et celle a été la Rime.

Ms. 66. 11. 11

encore le son. Dans la rime nous nous réfléchissons plus fortement du sens, contenu en nous mêmes, que par le rythme. La rime en fait donc le retour de la subjectivité en soi, doit donc appartenir nécessairement à la poésie romantique. —

A. La Poésie épique. Nous avons vu que dans la peinture tout contenu avait placé, la subjectivité substantielle du Dieu, ensuite la nature objective en tant qu'elle répondait à un sentiment de l'âme, enfin l'homme dans ses intérêts particuliers, la subjectivité particulière de l'homme était devenue absolue et objet de l'art, cette subjectivité absolue se voyant dans tous les objets, à soi-même pour objet et non pas le monde objectif, cette subjectivité est de cette manière abstraite sans contenu, c'est le sentiment le contenu de la Musique, mais cette subjectivité ne reste pas si abstraite, elle se donne un contenu, elle s'objective, son objectivité ne peut être le monde extérieur, elle est objective en elle-même, c'est la représentation, qui se représente en soi-même un monde idéal. C'est là l'objet de la poésie épique. Ce monde idéal est un monde objectif pour soi, la représentation le laisse exister comme tel. Voilà pourquoi les anciens ont fait prononcer réciter métriquement les poèmes épiques par des rhapsodes presque sans chant, parce que la parole ^{prononcée} qui est ici le matériel doit correspondre au contenu, celui-ci étant autre dans les autres genres de poésie, la prononciation le sera de même. La poésie épique raconte ce qui est des événements objectifs se présentant. Elle a commencé par les inscriptions qui expliquent une chose, ce contenu ne doit pas rester extérieur, de courtes leçons de morale ont été mis en vers comme dans les paroles d'Orateur de Pythagore c'est un contenu substantiel. La philosophie ^{ancienne} ~~ancienne~~ était de même épique. Toutes ces espèces de Poésie (aux.

-quelles on peut ajouter "les anciens poèmes didactiques" ne
 sont pas encore des épopées, qui se distinguent
 non par le ton, mais le contenu poétique. 2. L'épopée
 représente des actions sur le théâtre d'un monde les-
 quelles se rapportent toutes à un but, mais autant
 que l'homme agit, autant est déterminé par les
 circonstances, car l'épopée représente ce qui est. L'action
 de l'homme doit avoir l'air d'un événement qui est
 amené par les circonstances. De cette manière
 l'on peut dire que le destin règne dans l'épopée,
 et non pas dans le drame, où tout doit partir de
 la volonté, du caractère du héros. La valeur est
 de cette manière vertu de l'épopée, elle n'appar-
 tient pas à la volonté, mais à la nature au fang.
 La valeur est formelle, le contenu pour lequel elle
 agit n'est pas déterminé, cela ne convient pas au
 drame. — Le sujet d'une épopée (un monde développé,
 la vie d'un peuple dans tous ses rapports, le but est
 une action individuelle, l'état où tout un peuple agit
 pour un but individuel ne peut être qu'un état de
 guerre. Un tel état n'est pas si approprié au drame
 dans la guerre un peuple est en rapport avec un
 autre. La vertu principale y est la valeur. Dans
 la guerre il se fait autant par le hasard, que par
 la volonté. Les Dieux jouent un rôle dans l'épopée
 parce que le héros est déterminé par de hors, de l'au-
 tre côté ces Dieux sont des puissances substantielles
 sont dans l'âme même du héros et cela fait le
 passage à la poésie lyrique. — 3. Nous avons vu que la
 Musique, parce qu'elle n'a pour son contenu, que le sentiment
 est dépourvue de tout contenu, et n'est que la forme
 qui l'accompagne, de l'autre côté ce contenu ne peut
 plus être dans un matériel extérieur, mais il
 est représentation, une objectivité tout-à-fait sub-
 jective parce que l'art a mis déjà tout matériel
 extérieur, mais comme la Musique est dénuée de
 contenu et que celui-ci lui est nécessaire comme

une objectivité qui est hors d'elle, nous avons de
nouveau non-identité de la forme et du contenu.
Le contenu objectif est une représentation pour
soi et la forme poétique lui est extérieure.
Ce sont là les diverses espèces de la poésie
épique dont nous avons parlé avant l'épopée.
Le contenu est ou bien un événement historique,
extérieur ou bien des préceptes de morale tout
à-fait intérieurs ou, ce qui réunit les deux
extrêmes, des pensées philosophiques. Car la
pensée est l'identité de la subjectivité et objec-
tivité, mais ce contenu est toujours abstrait
encore, par cette identité cependant le contenu de-
vient totalité en soi, et n'a pas la forme hors
de soi, mais est en identité avec elle. c'est
l'épopée. Elle a un contenu objectif pour soi qui
est représentation d'un monde, le sentiment
formel de la musique qui s'est conservé su-
peravant comme forme poétique est ici replongée
dans l'objectivité du contenu. celui-ci est donc
un monde idéal pour soi. l'individu ne détermine
pas tout, mais est déterminé par un destin, une
nécessité extérieure le destin. de l'autre côté
les motifs de son action ne sont pas des hasards
mais les Dieux qui le déterminent. Ces puissances
sont aussi bien dans l'individu que hors de
lui, nous avons donc un état de l'individu dans le
quel il se meut librement, cet état ne peut donc
plus être le grand théâtre du monde, mais la
sphère, où l'individu est pour soi est la fa-
mille, la vie domestique, une troisième espèce
de la poésie épique est donc l'Idylle, elle
a un contenu objectif raconte des événements
mais ils dérivent tous de la particularité
de l'individu, amour, bien-être domestique et
ce qui intéresse n'est donc plus l'objectivité en

soi, mais les sentiments de l'individu. Ceux-ci
sont pris pour foi comme objet formel.

B. La Poésie lyrique. C'est la Musique réelle,
qui a reçu un contenu parce qu'on expose ses
sentiments, y réfléchit, tandis que la musique ne
fait qu'évoquer le sentiment abstrait. La poésie
épique répond de même aux arts plastiques,
elle représente, comme eux, un contenu objectif,
fixe pour soi sans y faire entrer la subjectivité
de l'individu. La poésie lyrique est essentielle-
ment pour le chant. La prononciation n'est plus
une recitation, mais devient plus subjective. 1. Le
contenu de la poésie lyrique est le sentiment, mais
par le sentiment musical, mais le sentiment
sur une objectivité qui est subjective. L'objectivité
substantielle qui réveille le sentiment est Dieu.
Les Spannes louanges de Dieu font de cette
manière une espèce de la poésie lyrique. L'objectivité
est en foi et pour foi et le sentiment se confond,
se morfond devant elle, de cette manière elle
ne reste pas objective ^{subjective} ~~catégorique~~, mais
devient événement extérieur, qui n'est que l'occa-
sion d'exprimer ses sentiments. - 2. Les poésies a,
les poèmes d'occasion, les odes d'Horace et
de Pindare. b. Le contenu peut même être épique
~~épique~~ & traité seulement d'une manière lyrique,
comme la Ronance et la Dallade. c. mais le poète
fait toujours le retour sur soi sur ses sentiments.
L'événement extérieur n'est que l'occasion: l'épique
3. Cette subjectivité ce sentiment enfin qui n'est
rien que même tout contenu est la chanson. C'est
la poésie nationale des ahamans, et c'est le
plus par ses chansons, que göthe a exprimé
l'esprit substantiel de sa nation. Le sentiment
qui est pensée et qui subjective soi-même, qui
ne reconoit dans le monde objectif que ses propres
déterminations est l'action, agit c'est réaliser un
t'objectif de sorte que l'objectivité corresponde

BIBLIOTHÈQUE
DE
M. L. L. L.

à la détermination intérieure. La poésie enfin, qui ne représente que des actions qui ne restent pas enfermées dans l'intérieur comme la poésie lyrique ni est déterminée par l'extériorité des circonstances, comme la poésie épique, est:

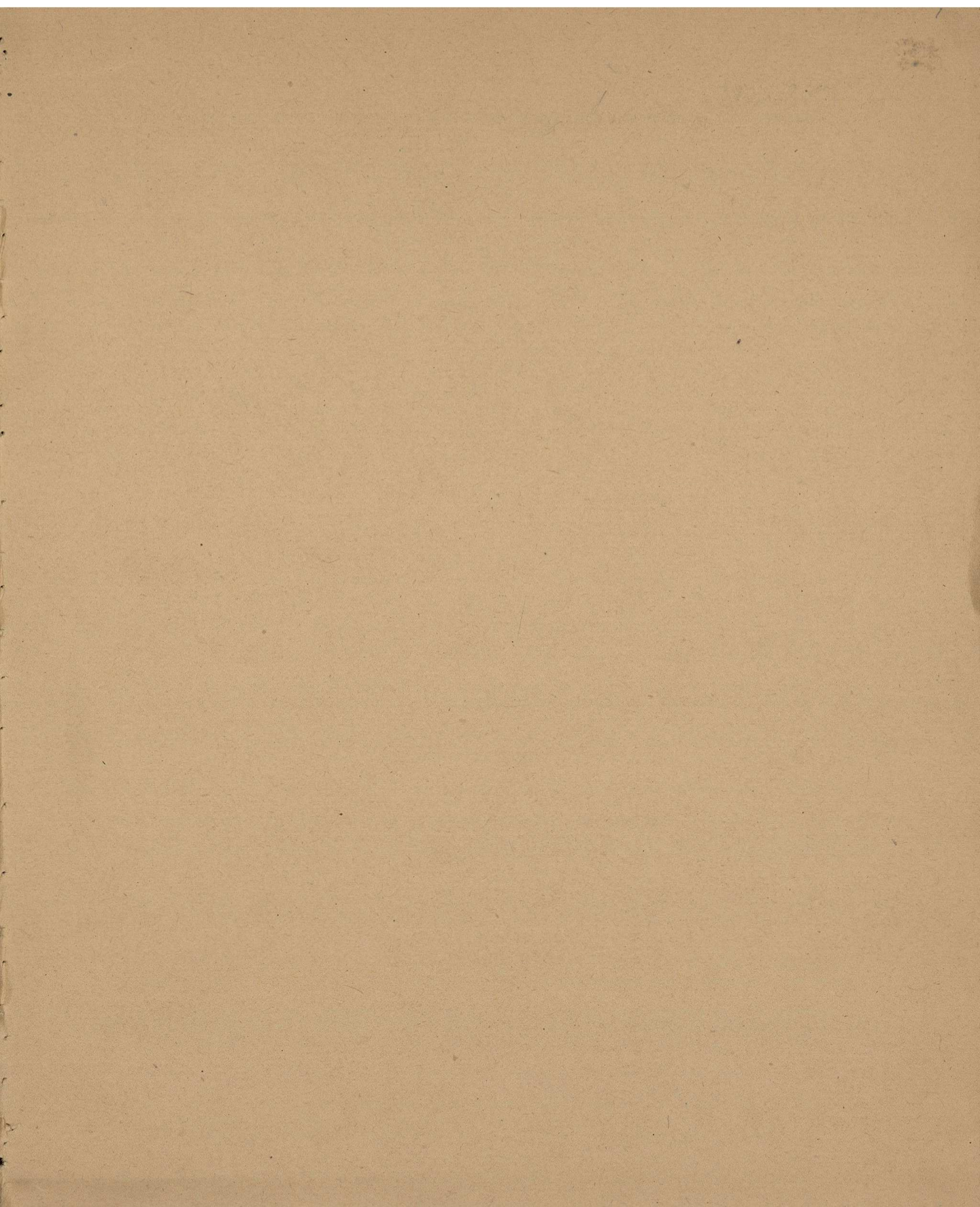
C. La poésie dramatique. Puisque son contenu essentiel est l'action il faut que sa prononciation se fasse par l'acteur; ce n'est plus simple recitation, ni simple chant. Dans le drame les statues se mettent en mouvement, la scène appartient à l'architecture. Les représentations des anciens sont tout-à-fait plastiques, conformes à la sculpture, tout rattaché dans la généralité des puissances substantielles. Nous exigeons la particularité comme dans un tableau. Les masques nous paroissent ôter le point essentiel de la représentation. Le jeu des mines retombe chez les anciens. Le geste étoit aussi plus posé, les mains restoient ordinairement dans le manchoir. Tout doit être exprimé par la parole. — L'unité d'endroit et de l'action. L'unité d'endroit et de temps est peu importante. La poésie nous s'élève au dessus du temps et de l'endroit possible, ils sont indifférents. De l'autre côté il ne faut pas trop exiger de notre imagination. L'unité de l'action est le postulat essentiel. — Les cinq, ou trois actes sont nécessaires. Deux intérêts substantiels sont en opposition. Dans le premier acte une partie expose son intérêt dans le second l'autre. Le troisième acte est celui de l'attaque, le quatrième la défense, et le cinquième la solution. — Le but est individuel, le caractère veut le réaliser. Le but de l'individu doit être substantiel, mais parcequ'il ne représente qu'un côté de la substance (p. ex. la famille ou l'état) il classe l'individu et l'individu doit périr pour que la substance soit restaurée. Voilà la Tragédie. Dans la Comédie le but est imaginaire, feint, il peut être aussi substantiel, mais

l'individu le détruit de nouveau et se maintient par conséquent l'adieu dans la tragédie ce n'est que la justice éternelle qui se rétablit.

La Tragédie. La subjectivité de l'individu, qui avait comé totalité les puissances substantielles en foi se réalise par l'action. Ces puissances substantielles se réalisent, mais la réalisation est nécessairement de chaque pour foi. Chaque héros présente donc une puissance pour foi. elles viennent par là en conflit et ne se rétablissent que par la mort des caractères qui s'étaient donnés exclusivement à l'une d'entre elles. Les puissances en repos possible sont représentées dans les anciennes tragédies par le chœur. Sur ce théâtre les individus agissent: a. Dans la tragédie ancienne le but est toujours substantiel. La fin est une réconciliation de manière que chaque individu a en foi-même la puissance qu'il viole. Créon viole la famille, il a un fils qui aime Antigone et perit. Antigone viole l'état, elle est fille de Roi, sujette, et meurt parce que cette autre puissance violée se montre en elle. Le résultat des puissances, outre cette réconciliation objective positive pas pour les individus, il peut y avoir une réconciliation subjective; la fin de la première réconciliation est que l'individu en mourant se montre comme totalité, cette totalité est ce qui le maintient s'il abandonne son but exclusif dans l'intérieur n'est pas classique, cette conversion représentant cette réconciliation subjective, si donc les intérêts extérieurs d'un Dieu, qui fait cette conversion, est l'ordre formel, ces pièces n'ont pas atteint le plus haut point classique). Cette réconciliation qui est pour l'individu n'est pas l'ordre extérieur d'un Dieu, mais il se convertit en lui-même, et meurt de cette manière réconcilié avec la Divinité. (Cette réconciliation s'opère dans l'œdipe à Colone, la tragédie la plus mure de Sophocle. — b. L'individu, qui revient par soi-même de son but exclusif, sait qu'il a en soi aussi les autres puissances, elles ne peuvent donc pas le

faire périr, parce qu'il les punit. L'individu est abstrait
 il agit selon un but particulier; c'est son tort; il
 excite par là d'autres particularités, qui le de-
 truisent. ces particularités objectives sont le hazard,
 le malheur, la nécessité le destin dans la Tragédie
romantique l'individu ne périt donc plus par une
 nécessité substantielle mais par une particularité qui
 détruit le but particulier; mais la particularité qui
 se nie elle-même est le retour à la généralité de
 la substance. 3. l'individualité a un but substantiel
 qui n'est pas cette substantialité classique; car elle est
 de même infotée de la particularité et c'est là le
 tort de l'individu. C'est la Tragédie moderne, Romeo
 et Julie ont un but substantiel la famille. leur tort est
 cette particularité de ne vouloir le mariage qu'avec
 cet individu. Comme le but participe et à la tragédie antique
 et romantique de même Ulysse un hazard peut être l'occasion
 de la mort, celle-ci doit cependant avoir été nécessaire
 dans la marche du tout.
 2. l'intérêt particulier par son alliance avec le but substantiel
 a acquis de l'importance, il devient le but d'un individu et nous
 avons le combat d'intérêts particuliers, qui se maintiennent
 parce que l'individu ne peut pas être épuisé par eux. Voilà
 le Drame une espèce de poésie moderne, de commencement
 double être tragique, mais Ulysse est bonne on se pardonne
 mutuellement, l'individu est reconcilié à la fin avec soi et
 le sort, dans la Tragédie la reconciliation est en soi et
 pas pour l'individu, mais comme la fin du Drame est la
 reconciliation subjective de l'individu avec soi, nous avons
 3. enfin une espèce de poésie où cette reconciliation abso-
 lue de l'individu est le commencement. c'est la Comédie: 1. l'in-
 dividu ayant soi-même conscience d'être absolu les passions
 ces substantielles sont soumises à son ironie. C'est la
Comédie d'Aristophane l'individu ^{à un but} particulier en soi ou s'il
 est substantiel, il devient particulier par l'individu qui le crée.
 l'individu agit d'après son but mais il sait que ce but est
 nul non sérieux il n'emploie pas les bons moyens; le but
 n'est pas réalisé et l'individu en est content il ne veut
 pas ce but il ne veut que soi, voilà le Comique. 2. l'individu
 ne veut donc sérieusement que soi, montrer son individualité,
 lui procurer des avantages; ce but particulier qui est sérieux
 dans l'individu ne l'est pas pour les spectateurs; c'est là
 le ridicule. c'est la comédie italienne, espagnole, française
le comique n'est pas dans la personne même comme dans
Aristophane. seulement un personnage (le valet) est aussi fa-
 vorable que le spectateur. 3. Le but n'est plus but défiguré
 substantiel, mais un but particulier qui est réalisé pour
 soi et où l'individu est absolument reconcilié avec soi.
 La notion de l'absolu qui était que l'individu comme absolu reproduit la
 substance générale est réalisée. Il n'y a plus rien d'extérieur à sur-
 monter. l'individu est dans sa pensée codée absolue, celle-

ce est fait pour soi, elle est dans l'individu et sa substance objective, l'individu qui
 dans soi la distingue de cette manière on fait sa substance et l'individu que l'hy-
 mène. mais la première forme de la Religion ne fait pas encore cette différence
 elle n'est que l'individu qui se voit en soi-même comme substance; c'est la Religion des
 indiens en Afrique. Ils ne reconnaissent pas d'être supérieur et craint d'être la an-
 térieur des hommes. —



08

An diese Periode der Verendlichung
der Idee, schließt sich nun als
eine dritte Periode, die, in
welcher wir leben und gebohr-
ren sind, die Periode der ge-
genwärtigen Philosophie, als
deren allgemeines Princip sich
von selbst das Wiederhervorker-
ken der Idee in ihrer an und
für sich seyenden Unendlich-
keit ergibt. Wenn ich so eben
sagte, es sey dies die Periode
der gegenwärtigen Philosophie
so bedarf dies zunächst nun hier
einer Erläuterung, als früher über-
haupt bemerkt wurde, daß man es
in der Geschichte der Philosophie
nicht mit Vergangenen, sondern
mit Gegenwärtigem zu thun hat.
Der Gedanke ist überhaupt das
Sich-lecht-hin-Gegenwärtige; bei
dieser neuesten Periode der Ge-
schichte der Philosophie kommt
indef noch der besondere Umstand

(1) 39

BIBLIOTHÈQUE
de
M^r COUSIN

hinzu, Daß wir es hier mit Systemen
zu thun haben, welche mehr oder
weniger auch im gewöhnlichen em-
pirischen Sinne, sich als ein Ge-
genwärtiges darstellen. D. h. mit
solchen, welche im öffentlichen
Unterricht ~~lehrt~~^{tra} werden, und
die die Grundlage neu erscheinender
wissenschaftlicher Darstellungen
bilden. — Von dieser neuesten Pe-
riode der Geschichte der Philo-
sophie gilt nun im Ganzen das-
selbe, was von den frühern be-
merkt wurde, Daß die darin vor-
kommenden Gestaltungen nicht
als etwas Zufälliges zu betrach-
ten sind, nicht als etwas Das so
ist, aber auch anders hätte wer-
den können. — Diese Behauptung
steht denn freylich in geradem
Widerspruche mit der durch solche,
die nichts von der Philosophie
verstehen, weit verbreiteten An-
sicht, von einem angeblich auch

in der Gegenwart vorhandenen buntem
Chaos philosophischer Systeme. Um
nun zunächst das Geschichtliche
zu erwägen, so findet gegen-
wärtig darüber ein allgemeines
Einverständnis statt, dass mit
dem Auftreten Kants eine neue
Periode zunächst in der Philoso-
phie und sodann in der gesamten
intellektuellen Bildung begonnen
hat. Nach Kant sind demnächst
bekanntlich auch andere Philoso-
phen hervorgetreten, welche anders
als Kant gelehrt haben, wobei
denn aber vor allen Dingen der
Meinung zu begegnen ist, als wä-
ren seit jener Zeit die philoso-
phischen Systeme wie Pilze aus
der Erde hervorgewachsen. Viel-
mehr sind es nur ^{wenige} ~~wenige~~, durch
die Natur der Ideen selbst be-
stimmte Grundformen, auf welchen
das Gebäude der neuen deutschen
Philosophie beruht. Diese neue deut-
sche Philosophie ist ein organischer

Ganzes im strengsten Sinne des Wortes
und die belebende Seele dieses orga-
nischen Ganzen ist überhaupt das
Princip der Idealität. Was unter
Idealität überhaupt zu verstehen ist,
davon wurde schon früher gesprochen.
Der Standpunkt des Idealismus ist
nemlich überhaupt der, daß den Ge-
genständen unser gemeinen Bewusst-
seyns, in ihrer Föhrung gegeneinander
und ~~Zeit~~ ^{Dann bestimmt} der sinnlichen Welt,
als solcher keine wahrhafte Selbst-
ständigkeit, keine Wahrheit zuge-
steht. Dies ist also das Erste, daß
die neue deutsche Philosophie /: so wie
alle wahre Philosophie /: Idealismus
ist. Das fernere betrifft dann
die Bestimmtheit dieses Idealismus.
Diese Bestimmtheit aber ist eine Drey-
fache, wornach sich Drey Haupt-
systeme ergeben, ein System des Sub-
jectiven, ein System des Objectiven
und ein System des absoluten Idea-
lismus. Die Kantische und eben

11
Dies in der alten Welt der Fall war:
1. Erläuterung durch ^{das} Politische ———— / So
hat denn also auch die Persönlichkeit
eines Philosophen in der alten Welt,
eine andere Bedeutung, als dies in
der neuen Welt der Fall ist. Solche
plastische Gestalten, wie ein Pythago-
reas, ein Parmenides, ein Sokrates, der
gleichen uns in der Geschichte der grie-
chischen Philosophie begegnen, kom-
men im Ganzen in der modernen Phi-
losophie nicht vor. (Weshalb diese Be-
merkung gemacht wurde; fälscher Be-
streben, seine Selbstständigkeit zu
sichern; Selbstständigkeit heißt hier
so viel als Subjectivität. — Vol-
taire, Goethe: Le originaire. Ein
Quidam sagt: Ich bin von keiner Schule,
Kein Meister lebt, mit Dem ich buhle.
Auch bin ich weit davon entfernt;
Dass ich von Todten was gelernt
heißt, wenn ich ihn recht verstand, Ich
bin ein Narr auf eigne Hand.) Eine
ganze Menge vermeintlicher Originalphilosophen
werden also hier übergangen 1. Krug

+ Die

Fries,

Herbart, Salan, Bonstewitz; / Wir hatten
 uns an die Hauptgestalten, so sind dem
 zuletzt noch die allgemeinen Principien
 der Kantisch = Fichteschen und der Schelling'schen —
 der ————— Philosophie anzugeben,
 von da aber wenden wir uns unmittelbar
 zur encyclopädischen Übersicht des Systems
 des absoluten Idealismus. / Zunächst also
 die Hauptmomente des subjectiven Idea-
 lismus. Dieser ist durch Kant be-
 gründet. Die Philosophie war vor Kant
 überhaupt in die vollkommenste Kahl-
 heit und Verflachung versunken. Gros-
 se Interessen kamen nicht vor; Ge-
 meinnützigkeit der gewöhnlichen Lebens-
 und dürftige Verstandesabstraction mach-
 ten den Inhalt aus. Große Menschen
 wie Winckelmann, Goethe, Herder ha-
 ben denn allerdings große Ansichten
 aufgestellt, und wieder an etwas Sub-
 stantielles, Wahrfahres erinnert. Auf
 dem Boden der eigentlichen Philoso-
 phie war jedoch das Kantische Phi-
 losophiren etwas ganz Unerwartetes. Man
 hat Kant bei seinem Auftreten darü-
 ber gekreuzigt und gegnnet, daß er

| aber.

Die papiernen Bastionen —, Die man er-
richtet hatte, über den Haufen warf.
Besonders hat man ihn denn auch ganz
dunkel und unverständlich gefunden. Kant
schließt sich, wie schon bemerkt wurde
unmittelbar an den Humischen Necessis-
mus an. ~~† für viele~~ ist dann sein Ver-
hältniß zu der zu seiner Zeit in Deut-
land herrschenden Wolffischen Meta-
physik. — Da Allgemeinheit und Noth-
wendigkeit, nicht ~~aber~~ ^{in der} Erfahrung gege-
ben sind, so müssen sie in der Vernunft
selbst liegen — a priori seyn. Haupt-
gedanken Kants, Allgemeinheit und
Nothwendigkeit zwey hohe Bestim-
mungen; Die Allgemeinheit ist das
schlechthin sich auf sich Beziehende,
die Einheit mit sich selbst; Dies ist
das erste Moment der Idee überhaupt.
Das Andere ist denn die Nothwen-
digkeit; Diese ist ein Zusammenhang,
eine Identität von Unterschieden,
in der Allgemeinheit ist das Beson-
dere noch verborgen; noch eingehüllt.

† Das weitere

Man sieht übrigens bey Kant weiter nicht
wo diese beiden Bestimmungen herkom-
men; keine Deduction. — Kant stellt
dann die Frage der Philosophie so: wie
sind synthetische Urtheile a priori möglich:
Tiefe Frage. Synthetische Urtheile
enthalten Verknüpfungen, die an und
für sich sind, untrennbare Unterschiede.
Als den bestimmten Grund nun dieser
synthetischen Urtheile a priori bezeich-
net Kant das Selbstbewusstsein, über-
haupt den Geist, oder die ursprüngli-
che Identität des Ich im Denken. Kant
hat nun ferner einen Unterschied
aufgestellt zwischen ~~transcendentaler~~ ^{transcendentaler} phil:osophia
und ~~transcendentaler~~ ^{transcendentaler} Philosophie. Schwer klan-
gende Ausdrücke, die Sache aber einfach.
Transcendental — nennt nämlich Kant die Phi-
loosophie, insofern sie annimmt, dass die
allgemeinen Denkbestimmungen auch der
gegenständlichen Welt als solcher zu-
kommen. Dies war die Ansicht der
alten Metaphysik. Transcendental —
soll dagegen die Philosophie nach Kant
seyn, insofern sie das Bewusstsein
gewährt, dass jene allgemeinen Denk-
bestimmungen bloß Bestimmungen

unseres Denkens als solchen sind. Des
Fernere betrifft nun die Art und Weise
wie Kant den Unterschied von ^{dem} Objecti-
ven und Subjectiven aufgefaßt hat.
Das Objective ist von Kant in diesem
höheren Sinn aufgefaßt worden, daß
es überhaupt das Gedankemäßige
ist, das Allgemeine und Notwendige.
Gegenüber nennt er denn das Sub-
jective das der ~~Sittlichkeit~~, der Em-
pfindung Angehörige, das ^{einzelne} — als
solches. — Diese Stellung der Subjectivi-
tät und Objectivität ist also gerade
das Umgekehrte von dem, wie das ge-
wöhnliche Bewußtseyn beide auffaßt.
Das Denken ist es nun, welches den In-
halt unserer unmittelbaren Empfindung,
das als solches ein Manigfaltiges, Ver-
einzeltes ist, in die Form der All-
gemeinheit erhebt, und denselben so,
mit sich gemäß macht. Diese Be-
ziehung nun des Manigfaltigen der
Empfindung auf das mit sich einigte
Denken, ist es, welche Kant reine Approp-
tion nennt; die verschiedenen Weisen
aber dieser Beziehung sind die Kan-

Kategorien. - Nach der Kantischen Ansicht vom Erkennen hat dies nun überhaupt die beiden Bestandtheile, einerseits die dem Denken angehörigen Kategorien und andererseits den in der Empfindung, in der Sinnlichkeit, enthaltene Stoff. Das Charakteristische nun der Kantischen Philosophie und dasjenige, wodurch sie sich als subjectiver Idealismus darstellt ist, dass jene so eben genannten beiden Bestandtheile des Erkennens, das formelle Denken einerseits und der vorgefundene Stoff andererseits, betrachtet werden als dem erkennenden Subjekt angehörig. Das an sich der Dinge bleibt dagegen ein Jenseits, ein für das erkennende Subjekt unerreichtbares, dieses ist schlechthin nur auf den Kreis seiner Subjectivität beschränkt und hat es in allem Gegenständlichen nur mit Modi, in allen Gegenständlichen nur mit Modifikationen dieser seiner Subjectivität zu thun. Kant geht übrigens bei seiner Darstellung des Erkennens ganz empirisch und Psychologisch zu Werke. Er sagt so: wir haben zuerst eine Sinnlichkeit, innere und äussere Empfindungen. Form, Mitleid, hart, warm, weich pp. Von diesem Empfinden schreiten wir fort zur Anschauung und diese enthält

+ an sich.

Die beiden allgemeinen Bestimmungen
Der Zeit und Des Raums in sich.
Zeit und Raum sind überhaupt die
allgemeinen Formen Des Sinnlichen
und Diese allgemeinen Formen
gehören unserer Thätigkeit an.
Wir sind es, Die wir Den Inhalt der
Empfindung in Zeit und Raum ^{selbst} verfügen.
Raum und Zeit nennt Kant
auch Vorstellungen a priori, und
es ist Dies eine sehr tiefe Betrachtung;
Raum und Zeit sind aller-
Dings Das Allgemeine Des Sinnlichen.
Dieser Punkt nun aber ist es gerade
~~Der~~ von jeher als Das Besten ~~Beste~~
Der Kantischen Philosophie betrachtet
worden ist, und wogegen sich Das ge-
meine Bewusstseyn am entschiedensten
erklärt hat. Nach Der Ansicht Die
des gemeinen Bewusstseyns sind Die
unmittelbaren Gegenstände, von
Dem es weiß, überhaupt ein Selbst-
ständiges, auf sich Beruhendes,
unabhängig vom erkennenden Sub-
jekt Vorhandenes. Die Kantische
Philosophie hingegen leugnet — Diese

Selbstständigkeit der unmittelbaren
 Gegenstände des Bewusstseyns und ge-
 steht denselben nur den Werth ~~an~~ von
 Erscheinungen zu. Dies sind sie denn
 auch allerdings, und es kommt nur darauf
 an, daß die Bestimmung, Erscheinung
 zu seyn, gehörig — aufgefaßt wird. Kant
 bleibt dabei stehen, den Inhalt des
 unmittelbaren Bewusstseyns nur als
 Erscheinung für uns aufzufassen. und
 dies ist das Mangelhafte bei diesem
 subjektiven Idealismus; Das Höhere ist
 dann, daß jener sinnliche Inhalt an sich
 nur Erscheinung ist, so also, daß die Be-
 stimmung, Erscheinung zu seyn, seine
 eigene Natur ausmacht. — Es ergiebt sich
 hieraus rückwärtlich der Bewandnis,
 die es mit den Gegenständen unseres
 unmittelbaren Bewusstseyns hat, ein
 gedoppeltes Verhältniß zur Kantischen
 Philosophie; nämlich einmal ein Ver-
 hältniß des gemeinen Bewusstseyns, und
 zweitens ein Verhältniß des über den
 subjektiven kantischen Standpunkt hin-
 ausgehenden absoluten Idealismus. — Das
 andere Bestandtheil des Erkennens ist
 nun nach Kant, wie vorher schon bemerkt
 wurde, das dem sinnlichen Stoff

gegenüberstehende Denken, mit seinen
verschiedenen Kategorien. Diese in der
~~Spontanität~~ ^{Spontanität} des Denkens begründeten
Kategorien, sind die allgemeinen Be-
stimmungen des Denkens. Empirisch
aufgenommen; ohne wahrhafte De-
finition. Die heutige Ansicht vom
Erkennen unterscheidet sich von der
des gemeinen empirischen Bewusstseyns
bloß durch das, was nach ihr die Er-
fahrung constituirte. — Über diese End-
lichkeit nun des Erkennens, ist dem
Kant zwar hinausgeschritten, aber nur auf ne-
gative Weise. Die Vernunft, als Ver-
mögen des Unbedingten. Kant hat
zuerst den Unterschied zwischen Ver-
nunft und Verstand festgesetzt. — Die Idee
Gegenstand der Vernunft; Dieser Gegenstand
der Vernunft nun, als das Unbedingte
kann nach Kant nicht erkannt wer-
den, weil dies nicht möglich ist, Ge-
genstand einer möglichen Erfahrung zu
seyn. — Wenn die Kategorien auf
das Unbedingte angewendet werden
so verfaßt der Erkennen in Wä-
derprüfe; ~~Antinomien~~ ^{Antinomien}. — Wichtiges
Resultat, gegen die ehemalige Meta-

physisch geltend gemacht. Dieleutik
 Das an sich der Dinge ist allerdings
 nicht ein Endliches mit Ausschluß
 des Unendlichen, nicht ein Allgemeines
 mit Ausschluß des Besondern, nicht
 eine Wirkung mit Ausschluß der Ursache.
 Der Widerspruch in dem Subject ver-
 legt. — Das nächste Resultat der Kant-
 schen Philosophie im theoretischen
 Hinsicht, das wir nur mit Erfah-
 rungen zu thun haben, das man aber
 von dem Ansich der Gegenstände un-
 seres Bewusstseyns, überhaupt vom Wahren
 Ewigen, Vernünftigen nicht positiv ~~mit~~
 sagen können. Dies Resultat von der Zeit
~~ambabus ergriffen~~ — ~~utiliter acceptis~~ — worden.
 Es ist von Wichtigkeit, das man
 unterscheidet zwischen dem, was den
 eigentlichen substantiellen Gehalt der
 Kantischen Philosophie ausmacht, und
 der ~~Gestalt~~, zu welcher Kant jene wahr-
 haften Principien von der Spontaneität und
 Selbstbestimmung des Denkens weiter aus-
 gebildet und in dieser Ausbildung ver-
 endlichet hat. Die Kantische Philosophie
 hat ihre wesentliche Gränze an dem
 noch unüberwundenen Gegensatz von
 Subjectivität und Objectivität; die-
 ser Gegensatz aber, indem er von Kant

Zwiespaltigen

Heitke

in das Subject selbst verlegt wird
so ist Derselbe damit an sich über-
wunden, Denn die wahrhafte oder
die unendliche Subjectivität ist die
absolute Einheit der Entgegengesetz-
ten; es muß in sofern Kant zur
höchsten Ehre angerechnet werden
daß er das Philosophiren auf die-
sem Fundament ~~erhalten~~ hat. Derselbe
nun, was dem^m in sich ~~tritt~~
Subject noch gegenüber steht, ist das
durch Kant so berühmt gewordene
Ding an sich, dessen ich schon vor-
her gedachte. Dies, anstatt ein Höch-
stes und Unbegreifliches zu seyn, ist
in der That nichts mehr und nichts
weniger als der todte Niederschlag,
das caput mortuum des Denkens
und nur in sofern ein Unbegreifliches
als es eben das ganz abstrakte in
sich Bestimmungslose erscheint, eben
deshalb aber auch das schlechthin-
ste und Nüchternste ist. So etwas
kann dann freilich nicht begriffen
werden. Bei Kant hat die angebliche
Unbegreiflichkeit des Dinges an
sich, welches er, in sofern es

als Vernunftobject aufgefaßt wird, wie
ich bereits bemerkte, auch als Idee be-
zeichnet, die Gestalt des subjecti-
ven Denken mit seinen Kategorien
betrachtet wird als der Idee gegen-
über stehend, und mit sich selbst in
Widerspruch gerathend, sobald es sich
daran begeben will, die zunächst leeren
Kategorien auf jenen absoluten In-
halt anzuwenden. Dieser Widerspruch
soll nun nach Kant nur daher rühren
weil die Kategorien dem subjectiven
Denken angehören; dies ist jedoch eine
unbegründete Voraussetzung. Die Katego-
rien sind vielmehr an sich endlich
und indem das Denken diesen ihrem
Begriff nach ihrer zukommenden End-
lichkeit erkennt, so erhebt es sich zu-
gleich darüber. Die höhere Weise, die
Idee zu fassen, hat mit jenen Katego-
rien gar nichts zu thun. — So viel
über den theoretischen Character der
kantischen Philosophie, auf einen
höhern Standpunkt hat sich Kant
gestellt nämlich der praktischen.
Hier erkennt er ausdrücklich an, was
er zunächstlich der Theoretischen in

Abrede stellt, das das Unendliche und
Unbedingte für und ein Gegenwertiges
ist und das unsere Würde wesentlich
auf dem Bewusstseyn dieser Gegenwert
beruht. Kant sagt so ausdrücklich, in
der praktischen Vernunft weist sich
der Mensch absolut, frey über alle
Endlichkeit; Freiheit und Vernunft ist
ein Begriff. Ich bin das Ewige, und
die wahre Eigenschaft des Ich ist die
Freiheit. Man kann viel darüber frei-
len, was die Vernunft vermöge, wie
weit uns diese führe; indem die Ver-
nunft Ich selbst ist, /: nicht ein bloßes
Vermögen: / so ist jenes Grade aufge-
hoben und es ist ein fester Ausgangspunkt
gewonnen. Dies Bewusstseyn aber, das
der Mensch in der Vernunft die Unend-
lichkeit gegenwertigheit, ist die Angel,
um die sich die Revolution dreht, an de-
ren Spitze Kant steht. Das Bewusst-
seyn der Unendlichkeit ist damit wie-
der im Menschen aufgegangen, Ich in
mir selbst bin das schlechthin Freye
und über mich vermag nichts als die
Freiheit, die das Innerste meiner selbst
ist. — Dies ist also die wahrhaft große

Teile der kantischen Philosophie. Die weitere Ausführung welche Kant von der praktischen Vernunft giebt, ist jedoch nur formal und auch hier macht sich der wesentlich subjective Charakter dieser Philosophie geltend. Dies ist nothwendig, denn theoretische und praktische Vernunft sind nicht zwei so geschiedene Regionen, wie die Vernunft bei Kant erschienen. Die Vollendung der kantischen Philosophie ist durch Fichte erfolgt, in dem Sinn naemlich, dass Fichte das Princip des Subjektivens Idealismus in seiner ganzen Reinheit und Strenge, und befreit von allen jenen empirischen Beyweden, womit es noch bei Kant behaftet ist, zu einem in sich vollendeten, consequenten System Durchgefuehrt hat. Dies ist der wesentliche Unterschied zwischen der fichteschen und kantischen Philosophie, deren gemeinschaftliches Princip das des subjectiven Idealismus ist. Es wuerde zu viel Zeit kosten, wenn ich die Art und Weise, wie Fichte dieses Princip in seinen philosophischen Darstellungen Durchgefuehrt hat, naeher auseinander setzen wollte. Nur unsern Zweck ist es hinreichend diesen Punkt hervorzuheben, dass Fichte die Forderung geltend gemacht hat, dass die Philosophie durchaus, aus Einem

[alinca.]

Mühe seyn muß, so daß das Ganze sich dar-
stellt als Eine Totalität und aus Einer Wur-
zel entsprossen. — Das Verdienst, welches sich
Fichte durch Aufstellung und Geltendma-
chung dieser Forderung erworben hat, muß
sehr hoch angeschlagen werden. es ist übr-
gens über dieses formelle Erforderniß
zur Philosophie schon früher gesprochen
worden, da von der philosophischen Me-
thode die Rede war. Damals wurde denn
auch schon bemerkt, was dazu
gehört, damit ein wissenschaftliches Sys-
tem sich als ein in sich lebendiges, see-
lenvolles Ganze darstellt; ~~aber~~ ^{daß} das eigent-
liche Lebensprincip nämlich der philoso-
phischen Wissenschaft erkennen wir das
Dialektische Princip. Das Wiederhervortreten
dieses Princip, jedoch in einer sehr be-
schränkten Gestalt, haben wir in der
kantischen Philosophie in den sogenann-
ten Antinomien gesehen. — Fichte hat das
Resultat der kantischen Philosophie, in
einer trockenen und abstrakten Gestalt auf-
genommen, und ~~denn~~ ^{anz}, wie vorher bemerkt
wurde, dies Resultat zu einem in sich con-
sequenten System durchgeführt; allein diese
Consequenz ist bloße Verstandesconsequenz
und die Fortbestimmung des Gedankens
ist bei Fichte nicht dialektischer, sondern

wesentlich synthetischer Art. Fichte beginnt
 seine philosophischen Untersuchungen mit
 der Frage, nach einem Ersten — Des Erkennens,
 welches für allen sonstigen Inhalt unseres
 Erkennens die feste Grundlage bilden soll.
 In dieser Frage liegt nun sogleich Etwas
 der Natur der Ideen nicht Gemäeßes, denn
 die Idee hat nicht eine solche feste unverän-
 derliche Grundlage; damit stimmt denn auch
 unser gewöhnliches Bewußtseyn, insofern über
 ein, als es verlangt, daß das Wahre sich ihnen
 als ein Resultat erweise; nun aber würde jenes
 Erste, welches die feste Grundlage aller Übrigen
 seyn soll, als ein Erstes, auch ein Unermitteltes
 und nicht ein Resultat seyn. Fichte hat also ge-
 sagt: ^{was} ist das schlechthin Gewisse, Jenes
 wo alles abgebrochen werden kann und
 muß, und die Antwort, welche er auf diese
 Frage giebt, ist die, daß dieses schlechthin
 Feste und Gewisse das Ich ist. Dies ist
 nun, wie auch schon früher bemerkt wurde,
 ganz richtig. — Gewisheit und Wahrheit. —
 Das Ich so als ein Fester, ist nicht in sei-
 ner Wahrheit, sondern als ein mit dem
 Gegensatz eines Nicht-Ich Behaftetes
 somit ^{was} ~~unabhängiges~~ und Subjectives. — Dies
 ist der Hauptpunkt, worauf es bei Beurtheilung
 der Fichteschen Philosophie ankommt.
 Das was sie enthüllt, kann wohl ein

schlechthin Gewisses seyn, allein die weitere
Frage ist, ob dies für das Subject schlech-
thin Gewisse, auch das wahre an und für
sich Allgemeine ist, oder bloß eine Relativität.
- Dies Letztere ist in der That der Fall.
Denn indem das Ich so als ein ^{Erstes} Einzelnes
aufgefasst wird, als unmittelbare That-
sache des Bewusstseyns, so bleibt es
schlechthin befaßt mit dem Gegensatz
eines Nicht-Ich und es kommt zu kei-
ner wahrhaften und absoluten, sondern
immer nur zu einer relativen Einheit die-
ses Gegensatzes. Nach dieser Seite er-
scheint nun überhaupt dieser subjective
Idealismus als eine Philosophie der Re-
lativität, welche über die Form des
bloßen Sollens und Strebens nicht hin-
aus kommt. - So viel überhaupt über
den Character der Kantschen Philosophie.
Nur diese Bemerkung ist noch hinzu-
zufügen, dass Kante selbst zum Theil
noch dazu gelangt ist, sich über die End-
lichkeit seines philosophischen Stand-
punktes zu erheben. Dies ist namentlich
der Fall in jenen populären Schriften,
welche er in einer spätern Periode

seines Lebens herausgegeben hat; es gehoeren
 Dahin namentlich seine Vor^{bestimmungen} über
 das selige Leben; in diesen und früheren Vor-
 lesungen, findet sich zwar manches Schoene,
 Interessante und Inhaltvolle, allein es
 fehlt dabei das philosophische Interesse,
 indem hier überhaupt wesentlich nur in der
 Sprache der Empfindung und der Vorstel-
 lung gesprochen wird. —

Die zweyte Hauptform nun der ~~neuen~~ neuen ^{Part}
 rhen-Philosophie, ist, wie früher bemerkt
 wurde, die des objectiven Idealismus; dies
 ist die Gestalt, unter welcher Schelling die
 Philosophie aufgefasst hat. — Dieser schließt
 sich unmittelbar an Fichte an, und seine
 frühern Schriften tragen ganz den Fichte-
 schen, d. h. Subjectiv-Idéalistischen Charakter. Er
 hat indes demnach die Grenze dieses Stand-
 punkts überschritten und das Wahre selbst
 wieder zum Gegenstand gemacht, während es
 sich bei jenem subjectiven Idealismus, wie wir
 sahen, bloß um Gewissheit handelte. — Was
 nun zunächst den Ausdruck objectiver Ide-
 alismus anbelieft, so ist darüber vor allen
 Dingen zu erinnern, daß dies nicht so zu ver-
 stehen ist, als ob das Princip der Subjec-
 tivität hier nicht auch vorhanden waere.
 Von einem solchen abstracten Gegensatz

von Subjectivität und Objectivität kann
hier nicht die Rede seyn; Schelling — heisst
das Absolute, überhaupt, das Vernunftob-
ject, nicht im gewöhnlichen Sinne der Ob-
jectivität, wonach diese ein der Subjecti-
vität schlechthin gegenüberstehendes ist,
aufgefasst; dies ist demit schon berechtigt,
dass die Schelling'sche Philosophie als objecti-
ver Idealismus bezeichnet wurde. Die Ansicht
des gemeinen Bewusstseyns vom Gegenstand-
lichen überhaupt unterscheidet sich gerade
dadurch von der speculativen Ansicht,
dass sie abstract realistisch ist, so naemlich,
dass das Gegenstandliche ihm für ein schlech-
thin Selbstständiges gegen das Bewusstseyn
gilt, so wie dem auch die einzelnen Ob-
jecte in ihrer Isolirung gegen einander
festgehalten und nicht als Momente ei-
ner Totalität betrachtet werden. — Dies
ist also das Erste, das in der Schelling'schen
Philosophie die Idee sich darstellt als
Einheit des Subjectiven und Objectiven.
waere dies nicht der Fall, so hätten
wir in ihr nicht einen Fortschritt, von
dem einen Rückschritt, oder, ^{bestimmtes} Abstraktes,
ein Zurückwinken auf den Standpunkt des
gemeinen, nicht philosophischen Bewusst-

reyns. Bey Kühle sehen wir den Gegen-
 satz auf seine hoehsten Spitzen getrie-
 ben, Das Ich mit dem schlechthin permanen-
 tenten Gegensatz eines Nicht-Ich. Ueber
 diesen Gegensatz nun, wie er im subjectiven
 Idealismus erscheint, wurde bereits fruherbe-
 merkt, dass in ihnen an sich auch schon des-
 sen Aufhebung vorhanden ist. Das dem
 erkennenden Subject gegenuberstehende Ding
 an sich, und eben so das Nicht-Ich im Ge-
 gensatz gegen das Ich, ist ein blosses Schatten
 ein sich selbst aufhebendes, Nichtiges uiber-
 haupt. Indem man somit die Eine Seite
 des Gegensatzes hinwegfuehrt, so ist der
 Gegensatz uiberhaupt aufgehoben, d. h. daell
 gewehrt. Die Erhebung des subjectiven
 Idealismus auf eine hoehere Stufe, er-
 scheint somit uiberhaupt als eine fortge-
 setzte Betraechtigung des Principis der
 Idealitaet; die kantisch-fuehlenthe Phi-
 losophie ist nicht zu idealistisch, sondern
 sie ist noch nicht idealistisch genug, d. h.
 sie laesst das Subject, das Ich, noch
 befaehet mit dem Gesetzt eines ~~dieses~~ Dinges
 an sich, eines Nicht-Ich. Die Auf-
 hebung dieses Gegensatzes heisst nun naecher
 die Gestalt, dass, indem die denkende
 Betrachtung sich auf das von Kant
 sogenannte zweite Bestandtheil des

Erkennen, naemlich auf Das in der Empfindung
vorhandene, somit auf das unmittelbare, Na-
tuerliche ueberhaupt ~~das~~ gewendet hat, die-
ses erkannt worden ist. ~~Es~~ ein solches, wel-
ches den Gedanken zu seiner innersten Mit-
tel hat, so das es der Gedanke ist, wo-
durch jenes in der Empfindung Vorhandene, das
Unmittelbare, das Natuerliche, das ist was es
ist, ohne das es dazu weiter noch eines Din-
ges an sich, eines Nicht-Ich und Dergleichen be-
darf. Indem nun so der Gedanke selbst, und zwar
der concrete Gedanke, als das An-sich der Din-
ge, das unmittelbar Gegenstaendlichen ueber-
haupt, erkannt worden ist, so faellt damit
auch zugleich jene Ansicht des subjectiven Ide-
alismus, das wir es nur mit Erscheinungen
zu thun haben, hinweg; die unmittelbaren
Dinge sind und bleiben Erscheinungen, allein
dies ist ihre eigene Natur. auferdem aber
ist zugleich das der Erscheinung zum Grunde
liegende, in seiner positiven und concreten Gestalt,
naemlich der Gedanke, Gegenstand unseres Bewusst-
seyns, ~~das~~, indem es unser Eigenstes und Innates ist,
zugleich als absoluter, goettlicher Gedanke, das
an und fuer sich Allgemeine, schlechthin Selbst-
staendige und auf sich beruhende ist. Hiermit
ist denn auch die objective Welt, welche in der
Kantisch-fichte'schen Philosophie, unerweilt

zu einem schlechthin Fernseitigen und andererseits zu einem schlechthin Subjectiven verflüchtigt worden war, ~~an~~ in wahrhafter Sinn wieder hergestellt. - Diese Wiederherstellung der Objectivität heist nun ganzethin den Sinn, Daß der Gedanke gewußt wird nicht bloß als ein Innerliches, Subjectives, sondern auch als ein Seyendes, überhaupt als in der Weise der Unmittelbarkeit Vorhandenes. - Bey Angabe der Hauptmomente der Kantischen Philosophie wurde bereits bemerkt, in welchem hochern Sinn von Kant die Objectivität aufgefaßt worden ist, naemlich als das Gedankenmaessige, im Gegensatz gegen das bloß Sinnliche; wir sahen indes zu, gleich, wie diese Objectivität Dennoch auch wie, der eine Subjectivität ist, in so fern jenseits der selben noch ein dem Erkennen unzugängliches Ding an sich angenommen wird. Dieses Ding an sich nun, dieses Andere des Denkens ist durch Schelling als das anerkannt und ausgesprochen worden, was es in der That an sich ist, naemlich als das Unmittelbare überhaupt oder derjenige was wir Natur nennen. Indem Schelling auf solche Weise die Idee wieder als eine Einheit des Denkens und des Seyns aufgefaßt heit, so ist hiermit die Spinozistische Substanz wieder hervorgebeten, allein in concreter Bestimmung, d. h. nicht mehr als jene starre, selbstlose Einheit, an welcher der Unterschied, die Bestimmtheit schlechthin nur ein Verhinderndes ist, sondern als in

sich habend die ^{unendliche} ~~neuerliche~~ Form, oder, was das
selbe ist, ^{reiche} ~~bewiesen~~ durch das Moment der
Subjectivität. — Er ist früherhin gesagt
worden, und man kann es noch jetzt wiederho-
len hören, die Schelling'sche Philosophie sey Spi-
nociismus, namentlich hat Jacobi in seiner
Solemik gegen Schelling diesen Punkt her-
vorgehoben, und dann daraus gehäufige
Consequenzen gezogen. aus dem was ich so
oben angeführt habe, erhellt, was von jenem
Craeditheit zu halten ist. Die Schelling'sche Phi-
losophie hat dieses Craeditheit keineswe-
ge schlechthin von der Hand ^{zu} ~~gewiesen~~ ^{zu} ~~weisen~~ oder
sich dessen zu scheuen; nur ist ein vol-
les Craeditheit ^{grenz} ~~überhaupt~~ überhaupt nicht die Art
und Weise, um über die Natur irgend eines
Gegenstandes und so namentlich auch nicht
einer Philosophie, etwas Erschoepfendes
auszusagen, und odann ^{fern} ~~hier~~, was die Haupt-
sache ist, so muß es als ein Beweis völli-
ger Unfähigkeit, concrete Gedanken auf-
zufassen, angesehen werden, wenn mit je-
nem Ausdruck: Die Schelling'sche Philosophie
ist Spinozismus, gesagt seyn soll, daß
Schelling nur wieder auf den Spinozischen Stand-
punkt zurückgeführt sey. — Wenn Schelling
vom Absoluten gesagt hat, daß es sey die
Identität der Subjectiven und Objectiven,

so ist der Keinerweges eine Identität mit
 Ausschließung des Unterschiedes, so wenig
 wie das organisch Lebendige um deswillen
 weil es als empfindend, eine Einheit Un-
 terschiedener ist, den Unterschied der ver-
 schiedenen Glieder und Organe überhaupt
 negirt, noch auch als ein bloß unwesen-
 liches an sich enthaelt. — Er ist vorher
 gesagt worden, der Gedanke in der Weise
 der Unmittelbarkeit sei derjenige was
 wir Natur nennen, also überhaupt die
 ausserlich gegenständliche Welt. Schelling
 hat ^{nun seinem} ~~unserem~~ Standpunkt gemas, der In-
 teresse der philosophischen Betrachtung
 vornaemlich auf die Natur gelenkt, und
 wird mit Recht, wenn auch nicht als der
 Begründer, doch als der eigentliche Wieder-
 hersteller der Naturphilosophie aner-
 kennt. Welche Stelle der Naturphiloso-
 phie im System der Philosophie über-
 haupt zukommt und was derselben für
 eine Begründung vorausgehen muss, davon
 wird demnachst bei der Encyclopädischen Über-
 sicht der philosophischen Disciplin die
 Rede seyn, und ich enthalte mich deshalb ^{mich}
~~hier~~ hier über diesen Punkt zu ~~erörtern~~ ^{verbreiten}.
 Nur so viel bemerke ich in Beziehung
 auf die Schelling'sche Philosophie, dass
 seit Schelling's Auftreten über die

Bewandnis, die es mit der Naturphi-
losophie überhaupt hat, höchst schief
und zum Theil geradeweges alberne Vor-
stellungen in Umlauf gesetzt worden sind.
Man hat sowohl von der Naturphilo-
sophie sprechen hören als einer Wis-
senschaft, deren Inhalt man sich ^{nicht} durch
das Denken, sondern, Gott weiß, auf was
für geheime und zauberhafte Weise zu
bemächtigen habe, und eben so hat man
sich unter Naturphilosophen Men-
schen vorgestellt, die entweder an
gar keinen Gott glauben, oder doch
nicht Gott, so wie er in der christlichen
Religion gewusst wird, sondern nach Orientali-
sch-heidnischer Weise als ein natürliches We-
sen, als die Natur selbst verehren.
Solchen Unsinn näher zu beleuch-
ten und in seiner Nichtigkeit dar-
zustellen, würde uns zu weit führen.
- nur so viel zu bemerken, daß man
die Schüler von Schelling, wie z. B.
Oken, wenn auch nicht Dergleichen
Verkehrtheiten selbst ausgesprochen
doch zu jenen missdeutungen durch un-
geschicktes, phantastisches Gerede

dazu veranlaßt haben. — Die Sache
 selbst ist sehr einfach. Der Begriff
 der Naturphilosophie ist kein an-
 derer als der, daß sie eine gedanken-
 mässige Erkenntniß der Natur
 ist; etwas gedankenmässig erkennen
 aber heißt, wie wir wissen, das zu
 Erkennende als auf dem Gedanken zu-
 hend, diesen zu seiner innersten Wurzel
 habend, auffassen. Wenden wir dies
 auf die Natur an, so können wir
 sagen, die Naturphilosophie sey ei-
 ne Verklärung der Natur zu Gedan-
 ken. In diesem Sinn hat sich denn
 auch Schelling ausdrücklich über die
 Natur ausgesprochen, und es ver-
 wechelt Unwissenheit und bösen Will-
 len, ihm eine Vergoetterung der Na-
 tur als Natur aufbürden zu wol-
 len. Allerdings hat denn Schelling
 im Namen der Philosophie die
 Ansicht geltend gemacht, daß die
 Natur nicht ein gottverlassenes
 aggregat an und für sich vorheindener
 Stoffe, sondern eine in sich her-
 monische Totalität ist, welche

sowohl zum Grund ihrer Existenz
als auch zu ihrer immanenten Be-
deutung den göttlichen Gedanken hat,
so dass die Naturgesetze nichts
andere sind als die allgemeinen
Gesetze des Denkens selbst. So
viel nun über den Begriff der
Naturphilosophie, wie ihn Schelling
in der Wissenschaft geltend
gemacht hat. Als eine zweite phi-
losophische Disciplin hat Schelling
der Naturphilosophie die Transcen-
denzialphilosophie entgegen gesetzt.
Während die Aufgabe der Na-
turphilosophie überhaupt als ein
Erheben der Natur in Form des
Gedankens erschien, so ist die
Richtung der Transcendenzialphi-
losophie die umgekehrte, indem
nämlich hier vom Subjektiven
ausgegangen wird. Bei dieser
Transcendenzialphilosophie ist
nun Schelling im Ganzen zu Werke

(5)

55

BIBLIOTHÈQUE
DE
M. COUSIN

gegangen, wie Fichte. - Natur und In-
telligenz sind also nach Schelling die
beiden wesentlichen Offenbarungen
der Idee, und diese selbst als das Ab-
solute ist dagegen die Identität
dieser beiden Extreme. Daß die Idee
diese absolute Einheit der Entgegen-
gesetzten ist, und somit dann auch der
Gegensatz in der Gestalt von Natur
und Intelligenz, dies ist ganz richtig
allein es entsteht sogleich die Frage
nach dem Beweis dafür, daß dies
die Wahrheit ist. Hier zeigt sich dann
der Mangel der Schelling'schen Philosophie,
ein Mangel, der sich zunächst auf
ihre Methode bezieht, der dann aber
auch sich auf den Inhalt dieser Phi-
losophie, d. h. auf die Gestalt, in
der die Idee in ihr einnimmt, bezieht.
Erinnerung an das was früher über
das Verhältniß der philosophischen
Methode zum Inhalt der Philoso-
phie überhaupt gesagt wurde. Schelling
hat aber, so wie wir sehen, den Gegen-
satz vom subjektiven Erkennen und
einem Object, welches draussen ist, auf-
gegeben; allein er hat ihn aber auch

nur aufgegeben und nicht bewiesen, daß
Die beiden Seiten ein Einseitiges und
somit sich selbst Aufhebendes sind.
Bey Schelling liegt überhaupt Das als
Voraussetzung schon zum Grunde, wor-
um es zu thun ist. Er sagt so aus-
drücklich; Das Bewußtseyn der Identität
des Idealen und Realen müsse
man zum Philosophiren mitbringen,
und er nennt Dies über Dem Gegensaetz
stehende Bewußtseyn überhaupt intel-
lectuelle Anschauung. Diese intellec-
tuelle Anschauung ist etwas sehr be-
rühmtes geworden, und es ist auf De-
ren Rechnung von Freunden sowohl
als Feinden viel Verkörtes — zu Tage
gebracht worden. Die intellectuelle
Anschauung ist überhaupt Das specu-
lative Bewußtseyn als ein unmittel-
bares; Darin liegt nun einerseits aller-
Dings ein großer Sinn; Die intellec-
tuelle Anschauung ist so nemlich dem
bloß reflectierenden Bewußtseyn ent-
gegengesetzt, welche es nicht mit der
Sache selbst, sondern bloß mit Dem
Resultat des subjectiven Erkennens

Zu thun heist; Das wahrhaft philosophische
 Bewusstseyn enthaelt Dagegen allerdings
 Dies Moment Der Unmittelbarkeit in
 sich, es nicht bloß mit einem Gesetzten,
 sondern wesentlich auch mit einem Seyen,
 den zu thun zu heben. - Andererseits
 liegt dann aber in der Art und Weise
 wie Schelling Das philosophische Be-
 wusstseyn, als intellektuelle Anschau-
 ung aufgefaßt heist, Der Mangel, das
 diese intellektuelle Anschauung bei ihm
 als ein abstract Unmittelbares und
 nicht als ein unmittelbares Durch Auf-
 hebung der Vermittelung erscheint. Das
 philosophische Bewusstseyn bleibt
 so bey Schelling mit einem Naturmoment
 bekräftet, Denn Das Natürliche ist
 überhaupt Das abstract Unmittelbare
 noch nicht in sich Reflektirendes etc. Schelling
 sagt nun ferner; Diese unmittelbare
 Anschauung müsse auch Dargestellt wer-
 den, damit sie sich bewahre und es
 außer Zweifel gesetzt werde, Das
 dieses Innere nicht auf einer bloßen
 Anschauung beruht; Diese objective
 Weise der intellektuellen Anschauung
 aber ist ihm Die Kunst. Das Kunst-
 werk ist diese Durchdringung Des

Objectiven und Subjectiven, eine Einheit,
die sonst nirgends auf diese Weise vorkom-
men ist. Auf der trennenden Seite
nämlich reflectirt sich das Absolute
nur in subjectiver Gestalt, auf der Sei-
te der Natur hingegen nur in objectiver.
Schelling betrachtet deshalb das Kunstwerk
überhaupt als das Höchste, und es
ist dies durchaus nicht als etwas zu-
fälliges bey ihm anzusehen, sondern
es ist diese Ansicht das schlechthin
nothwendige Resultat seines Stand-
punkts überhaupt. Wir stehen hier,
mit zugleich an der Grenze unserer
Betrachtung über diese Gestaltung
der Philosophie; objectiver Idee,
wasmur wurde sie um Deswillen ge-
nannt, weil nach ihr die höchste Wei-
se, worin die Idee sich offenbart,
das Kunstwerk ist; dieses ist die
Erscheinung der Idee in der Weise
der Unmittelbarkeit, der auser-
lichen Dafeyn. Wenn von der Schelling'schen
Philosophie gesprochen wird, so
pfllegt häufig die Natur in dem
Sinn erwacht zu werden, als
ob Schelling diese als ein Höchstes

aufgefasst hatten. Diese schiefste Ansicht
 ist durch die bisherige Auseinanderse-
 zung bestreift. Schelling hat dies ab-
 solute als das Subject-Object aufge-
 fasst, wenn er, um die Endlichkeit
 seines Standpunkts ~~anzudeuten~~, um | auszudrücken
 eine Formel zu thun wäre, so könn-
 te man sagen, Der Mangel dieses
 Standpunkts bestehe überhaupt darin
 dass das Absolute nicht ^{icht} als Subject-
 Object = Subject aufgefasst ist, d. h.
 es fehlt dieser Philosophie noch die
 absolute Form, oder mit andern
 Worten das logische Princip. Dieser
 Mangel des logischen Princip, oder
 der absoluten Form zeigt sich denn
 auch Durchgängig in den Schelling'schen
 Darstellungen. Schelling hat in ~~seinen~~ seinen
 philosophischen Darstellungen nie
 zu einer festen Methode gelangen
 können. * Namentlich hat er sich
 auch bemüht, der Philosophie die Vor-
 theile der mathematischen Methode zuzuwenden,
 eine Bemühung, die, dem zu Folge, was
 ich über diesen Punkt früher aufein-
 ander gesetzt habe, durchaus zu kei-
 nem genügenden Resultat führen

Kann, und darüber, daß der Standpunkt
der Schelling'schen Philosophie, nach dieser
Seite noch ein endlicher ist, entliche,
Denes Zeugniß giebt. - Er kann über-
haupt gesagt werden, daß in der Schelling'schen
Philosophie, welche als objectiver Idealismus
dem subjectiven Idealismus
gegenübersteht, das Princip der Sub-
jectivität, obgleich es darin enthal-
ten ist, gleichwohl in sofern nicht zu
seinem vollen Rechte gekommen ist,
als es seine Betätigung nur erst
im philosophirenden Subject, und nicht
in der absoluten Sache selbst, d.h.
im Object selbst hat. Es wurde
früher bemerklich gemacht, wie nach
Schelling das Kunstwerk die hoch-
ste und absolute Weise der sich Of-
fenbaren der Idee ist. Nun aber
heut gerade das Kunstwerk nach die-
sem Mangel, der so eben an der
Schelling'schen Philosophie bemerklich ge-
macht wurde; das Kunstwerk ist näm-
lich noch nicht diese unendliche Re-
flexion in sich, welche, wie früher
bemerkt wurde, der absoluten Idee
wesentlich ist, das Ich des Kunstwerks,

Dieser Brennpunkt der Subjectivität,
 feuchtet noch ausserhalb derselben, zu-
 nachst in den Künstler, der es hervorbringt
 und dann überhaupt in das demselben
 gegenüberstehende Subject, welches in ihm
 die Anschauung des Absoluten, oder
 der Idee hat. Das Philosophiren bleibt
 also auf dem Schelling'schen - Standpunkt über-
 haupt mit dem Charakter der Subjecti-
 vität befaßt und feuchtet in so fern
 mit der künstlerischen Thätigkeit durch-
 aus in Eins zusammen. Beide Weisen
 der Betheiligung der Idee, die künstleri-
 sche und die philosophische sind dem Be-
 griff nach wesentlich unterschieden, wo-
 von dem Späterhin noch weiter die
 Rede seyn wird. - Über jenes Zusam-
 menfallen des Philosophirens mit der
 künstlerischen Thätigkeit, hat Schelling
 selbst sich bei mehreren Gelegenheiten
 ausgesprochen; nach seiner Ansicht
 ist dies der größte Vorzug seiner Philo-
 sophie; der bisherigen Auseinandersetzung
 zufolge müssen wir gerade umgekehrt
 darin die Grenzen des objectiven Ideen-
 tums erkennen. Dies hat sich dem
 auch geschichtlich zur Genüge gezeigt.
 Schelling hat unter andern einmal
 in einer seiner Schriften ausgesprochen

es sey nicht seine Absicht, eine philo-
sophische Schule im gewöhnlichen Sinne
des Wortes zu stiften, sondern nur, so
wie in früherer Zeit, Dichterschulen bes-
tehenden, deren Mitglieder, ohne durch
die Schranken eines Systems gebunden zu
seyn und nur von der einen und selben
allgemeinen Idee beeeelt, auf freye und
individuelle Weise dasselbe göttliche Ge-
dicht fortgerungen hätten. - So etwas
klingt ganz plausibel, gleichwohl ist
die dabei zu Grunde liegende Vorstel-
lung, bei Lichte gesehen, etwas sehr
oberflächliches und der Natur des wahr-
haften Denkens Widersprechendes, Sy-
stemlosigkeit. - Am deutlichsten ist der
Mangel der Schelling'schen Philosophie, wie
dies immer der Fall ist, an den phi-
losofischen Inductionen zu seiner unmittelba-
ren Nachfolger und Schüler zu erkennen.
Hier sahen wir früherhin jenes mass-
lose und schrankenlose sich Ergehen im
eben thauerlichen ^{Spekulation} ~~Philosophieren~~, je-
ner unsichere Herumtappen nach ober-
flächlichen Analogien und was damit
unmittelbar zusammenhängt, aber
das andere Extrem, jenen Heiferen
und haezernen Formalismus, wodurch

(6)

59

Die Schelling'sche Philosophie, bei denen die
Draußen stehen, bei der Menge, für
die, eben weil die Draußen steht, im,
mer nur die Grenze vorhanden ist, in
die früher erwähnten üblen Ruf ge,
kommen ist. Ohne uns bei diesem ne,
gativen Resultat weiter zu verweilen
wenden wir uns nunmehr zum posi,
tiven Resultat nicht nur dieser
zuletzt betrachteten Weise der Phi,
losophens, sondern der gesamten
Arbeiten auf dem Gebiet der phi,
losophischen Erkennens überhaupt
nämlich zum System der abso,
luten Idealismus oder der gegen,
wertigen Philosophie im äußer,
lichen und im innerlichen Sinne
des Wortes, im äußerlichen, weil
dieses System das ^{neuste} ~~neueste~~ ist, im
innerlichen, weil hier der Gedanke
als das schlechthin Gegenwärtige
dargestellt wird, dargestellt das
es zur höchsten Weise seines Da,
seyns selbst wieder den Gedanken
hat, wogegen denn alle andern Wei,
sen der Existenz als ein Vorübergehendes
erscheinen. [Unter Fortgang war
in so fern noch nicht eigentlich

BIBLIOTHÈQUE
DE
M. COUSIN

[Alina]

immanent, und das ^{bestimmende} ~~Herwortreten~~ Des
Vorgangs war noch nicht die eigene
Natur der Sache selbst, sondern
Küchricht einer aeußern Zweckma-
ßigkeit, überhaupt die individuelle
Subjectivität - ich sage die indi-
viduelle Subjectivität zum Unter-
schied von jener absoluten Subjecti-
vität, als welche wir den specula-
tiven Begriff werden kennen lernen.
Die Antwort auf die Frage, warum
nun überhaupt bisher auf diese lo-
se, wenigstens der Form nach nicht
wahrhaft philosophische Weise pro-
^{ced}eed ~~worden~~ ist, ist einfach diese,
weil beim Beginnen des philoso-
phischen Studiums nicht jene für
das Auffassen eines rein systema-
tischen Vortrages erforderliche ob-
jectivie Disposition vorausgesetzt
werden kann. - Es findet in die-
ser Hinsicht ein ^{reelles} ~~gatter~~ Unterschied
zwischen der Art und Weise, wie das
Studium der Philosophie in der
alten Welt betrieben wurde, und
der wie es bei uns betrieben wird,
Soll. f. ~~Nachere~~ ~~Entwickelung~~. Die

unserer modernen Bildung eigentümliche reflectirende, subjective Fassung erfordert also auch beim Vortrag der Philosophie zunächst eine mehr subjective Behandlung des Gegenstandes gleichsam damit der Subjectivität ihr Recht geschehe, damit das Individuum sich selbst von der Nothwendigkeit einer der Willkür des Einzelnen entnommenen Bezeichnung, weise überzeuge. -

Der Zustand unseres gewöhnlichen, reflectirenden Bewusstseyns ist es also das es erforderlich macht, das freye und durch das speculative Denken so wohl der Form als auch ^{dem} Inhalt nach bestimmten Darstellung des Systems der Philosophie, eine Prüfung der Voraussetzungen, welche der philosophischen Erkenntnis im Wege stehen, voraus zu schicken. - Der Unterschied des gemeinen, endlichen Bewusstseyns vom speculativen Bewusstseyn ist, wie öfter erinnert wurde, überhaupt das, das der Gegensatz zwischen dem Denken und dem was gedacht wird, als ein absoluter gilt, dergestalt das das Denken als eine bloß subjective, formelle Thätigkeit betrachtet wird, deren Princip die ~~objectiv~~ abstracte Identität ist; während der gleichfalls

abstrakte Unterschied auf die Seite
des Gegenwärtigen faellt - wogegen
dem der Standpunkt der Speculativen
Bewusstseyns, wie wir gleichfalls wis-
sen, der ist, das jener Gegensatz nicht
ein letzter, sondern im Gegenheit ein
aus seiner ursprünglichen Identität
alles Entgegengesetzten hervorge-
gangenes ist, dergestalt das diese
Identität schlechthin die Grundla-
ge aller weiteren Bestimmungen bleibt.
Es wurde früher als ein eigenthüm-
licher Mangel der Schelling'schen Philo-
sophie bemerkt, das hier das Princip
des endlichen Bewusstseyns nur geradezu
verworfen, und dagegen das vorher
genannte Princip der speculativen
Philosophie als das allein Wahre
behaupet wird, ohne das die Berechtigung
zu solchem Verfahren gedankenmaessig
bewiesen wurde. Diese Forderung aber,
das das was als ein Wahres anerkannt
werden soll, auch als solches bewiesen
werde, liegt, wie früher bemerkt wurde,
überhaupt in dem eigenthümlichen
Charakter der modernen Welt, als deren
Wurzel wir das Princip der unendlichen Sub-

jektivität erkannt haben. Sehen wir
 nun näher zu, was es mit jenem Be-
 weisen für eine Bewandnis hat, so
 finden wir, daß der zu Beweisende
 als ein Vermitteltes darzustellen ist,
 jedoch so, daß in dieser Vermittelung das
 Vermittelte sich selbst aufhebt, und
 das zu Beweisende und hiermit Bewiesene
 sich dann darstellt als der ~~angewandte~~^{an} ~~Ursprung~~ ^{eigentlich}
 Unmittelbare, wahrhaft Ursprün-
 ge und Freye. Nun aber geschieht
 die Vermittelung, um die es sich hier
 handelt, überhaupt durch das Denken,
 womit würde dann, wenn der Ausgangs-
 punkt für eine Darstellung des Inhalts
~~der~~ der Philosophie nicht ein ungerech-
 fertiger seyn soll, wie dies von der Schelling'schen
 Philosophie behauptet wurde, vom Anfang,
 der ~~aber~~^{sein}, weil er Anfang ist, doch nicht
 wieder selbst vermittelt seyn kann, aus-
 drücklich zugegeben werden, daß er die
 Wahrheit nicht enthaelt. Das Bewusst-
 seyn haben wir uns also vor allen Din-
 gen zu geben, daß wie und womit wir
 auch anfangen, wir auf keine Weise mit
 der Wahrheit anfangen können. Wenn
 die Schelling'sche Philosophie die Identität
 der Subjektivien und Objektivien, der Idea,
 der Subjektivität und Realität, an die Spitze
 stellt, so ist dies dem Inhalte

nach zwar ganz richtig, allein es fehlt
diesem Inhalt die Form der Wahrheit,
Das Princip der Subjectivität ist
dem noch nicht zu seinem Recht
gekommen. - Was nun unsern Aus-
gangspunkt betrifft, so stehen uns
zwey Wege offen, die wir einschla-
gen können. Der eine ist der, daß
wir vom Standpunkt des endlichen
Bewusstseyns ausgehen und darn
suchen, wie der hier vorhandene
Gegensatz, indem er gedacht wird
~~die~~ Natur nach sich aufhebt und
zu seinem Resultat die absolute
Einheit der Entgegengesetzten hat,
nämlich das reine Denken, welches
als solches zugleich das Seyn ist.
Der andere Weg aber ist der, daß
sogleich mit der Wissenschaftselbst
und zwar mit dem reinen Denken
angefangen wird, so daß ^{man} ~~wenn~~ es
zunächst noch dahin gestellt seyn
laesst, wie es sich mit dem ~~die~~
vermeintlich als selbstständig gegen
überstehenden Dingen verhaelt. Die
Darstellung des Fortgangs des
gemeinen ~~und~~ ^{zum} speculativen Bewusstseyns

Denken

kann als der Gegenstand einer besondern
 philosophischen Disciplin behandelt
 werden; diese Disciplin ist von dem
 Begründer des philosophischen Systems
 dessen Grundzüge hier dargestellt wer-
 den, *Phänomenologie des Geistes* genannt
 werden, d. h. die Lehre vom erscheinenden
 Geiste. Nur erscheinend ist der Geist
 auf dem Standpunkt des Bewusstseyns
 in so fern sein Seyn hier wesentlich
 vom Seyn eines Andern, naemlich des
 ihm gegenüberstehenden Objekts ab-
 hängig ist. Eine solche *Phänomenologie*
 des Geistes kann nun, wie gesagt, in
 so fern als erster Theil der Philo-
 sophie betrachtet werden, als sie
 die Erzeugung des Begriffs der Phi-
 losophie enthält. Allein zugleich ist
 des Bewusstseyns, und dessen Wissen,
 schaffliche Geschichte, wie eine jede
 andere philosophische Wissenschaft
 nicht ein absoluter Anfang, sondern
 ein Glied im Kreise der Philosophie.
 Um deswillen wird denn auch hier bei
 diesem systematischen Theil nicht mit
 der *Phänomenologie des Geistes*, sondern gleich
 mit der Wissenschaft angefangen wer-
 den, da es uns ja hier nicht um einen
 erschöpfenden Kursum der gesamten

Philosophie, sondern nur um eine all-
gemeine Übersicht der wesentlichen
Gesichtspunkte, auf die es bei ihrem
Studium ankömmt, und bei diesem
zweiten Theil namentlich ~~nun in~~ ^{am Ende} An-
sichung der ~~Zer~~gliederung des ganzen
Systems der Philosophie zu thun ist.
Es wird übrigens nach Allem was bis
her über die Natur der philosophi-
schen Erkenntnis gesagt worden ist,
nicht erforderlich seyn, noch be-
sonders auseinander zu setzen, das
und wodurch eine philosophische Ency-
clopedie sich von andern Encyclopedien
juristischen, theologischen, empirisch-
~~natur~~ ^{natur}wissenschaftlichen u. s. f. unter-
scheidet. Genau genommen laesst sich
von den nicht philosophischen Wis-
senschaften eigentlich gar nicht ~~sa-~~
gen, das sie eine wahrhafte Ency-
clopedie haben. Encyclopedie soll
wie schon früher bemerkt wurde
ein in sich selbst zurückkehrendes
und somit sich als Totalität in
sich darstellendes Ganze seyn. Die-
sen Vorzug heisst indes allein die
Philosophie als die Wissenschaft
des Gedankens, denn nur der Ge-

Danke als Gedanke ist die schlecht,
 hin in sich zurückkehrende, Dasjenige
 dessen Begriff und Reduct einan,
 Der durchaus eidequal sind, und dies
 ist es gerade, was dazu gehoert, Da,
 mit eine Disciplin sich als wahr,
 kehrt in sich zurückkehrend darstell.
 Man braucht auch nur einen Blick
 auf Das ^{zunge} ~~Ganze~~ zu thun, was etwa
 bei den ubrigen Wissenschaften Ency
 clopedie genannt wird, um sich sofort
 zu überzeugen, dass man es hier immer
 nur mit einer mehr oder weniger aus,
 verlichen Zusammenstellung eines aus,
 verlich vorgefundenen Stoffes von
 Lehren, Gesetzen, Erfahrungen pp.
 zu thun hat. — Aus diesem Unter,
 schied zwischen einer philosophi,
 schen Encyclopedie und den sonsti,
 gen sogenannten Encyclopedien, er,
 giebt sich dann ferner ein ~~vorge~~ ^{verschiedener}
~~fundenes~~ Interesse an der Beschaf,
 figung mit jener und mit dieser. Es
 ist nemlich bei einer philosophi,
 schen Encyclopedie nicht bloß um
 einen vorläufigen, nur ganz aus,
 ferlichen und ~~historischen Neben~~ ^{bekant-}
 geschaeft mit dem Inhalt der ein

BIBLIOTHÈQUE
 DE
 M. COUSIN

58
Zellen philosophischen Disciplin zu
thun, wie dies bei einer encyclopädi-
schen Zusammenstellung des Inhalts
Der empirischen Wissenschaften der
Fall ist. — sondern es wird, indem die
Philosophie als Encyclopädie aufge-
faßt wird, Dadurch zugleich eine we-
sentliche Einsicht in die Natur der
Philosophie überhaupt erworben,
in so fern nemlich derjenige was
bisher schon vielfach ausgesagt wurde
daß die Philosophie eine in sich orga-
nische Totalität ist, jetzt ausdrück-
lich aufgezeigt und gerechtfertigt
wird. — Es ist also nicht bloß un-
ser Thun, daß wir die einzelnen
philosophischen Disciplinen, so wie
es in der Encyclopädie geschieht, in
einen Kreis zusammenstellen, son-
dern die Philosophie selbst ist we-
sentlich dieser einheitsvolle und von
einer Seele durchdrungene Ganze, und
es ist deshalb für des Studium der
Philosophie überhaupt von wesent-
licher Bedeutung, daß man sich
die Einsicht in die innere Einheit
ihrer verschiedenen Glieder erworben
hat. — Dies ist also der objective
Sinn einer philosophischen Encyclo-

pedie. — Der Nachste ist nun, dass
 wir die Eintheilung unserer Diszipli-
 nen betrachten. Da diese Eintheilung
 sich aber an und für sich, d. h. durch
 die Natur der Idee nothwendig zu
 erweisen hat, so versteht es sich von
 selbst, dass eine Rechtfertigung der
 Eintheilung vor der Exposition der
 Idee selbst nicht zu erwarten ist.
 Es ist also zunächst nur darum
 zu thun, dass die Hauptglieder des
 gesamten Systems genannt, und
 auf eine allgemeine, vorstellungs-
 mässige Weise charakterisirt werden.
 Die drey Hauptglieder der Philo-
 sophie sind 1., die Wissenschaft
 der Idee an und für sich — die
 Logik. 2., die Wissenschaft der
 Idee in ihrem Andersseyn — die
 Naturphilosophie, und 3., die
 Wissenschaft der aus ihrem An-
 dersseyn in sich zurückkehren-
 den Idee — die Philosophie des
 Geistes. — Dies sind also die drey
 absoluten Glieder der philoso-
 phischen Wissenschaft. — Was
 zunächst darüber zu bemerken
 ist, ist dies, dass diese Einthei-

lung nicht so aufgefaßt werden
darf, als ob die angegebenen Dis-
ciplinen sich zur Philosophie
überhaupt, nur so wie Arten
zu ihrer Gattung verhielten. Bei
einer solchen Vorstellung würden
die einzelnen Disciplinen betrach-
tet als bloß neben einander steh-
end, auf sich beruhend und in
ihrer Unterscheidung subsistent.
Das Verhältniß der verschiede-
nen philosophischen Disciplinen
zu einander ist vielmehr dieses,
daß sie Stufen sind des Processes
der absoluten, göttlichen
~~Form~~^{See}. Diese muß wesentlich
als processirend, als in sich leben-
dig, als theilig überhaupt auf-
gefaßt werden. — Betrachten
wir naeher was es heißt, theil-
lig zu seyn, so ergeben sich uns
die Momente, welche die Grund-
bestimmung der vorher genann-
ten drei philosophischen Haupt-
wissenschaften ausmachen. — In
dem ich naemlich theilig bin,

so ~~hebe~~^{hebe} ich die Ruhe, die ein-
 fache Beziehung auf mich selbst,
 in der ich zunächst bin, auf, und
 beziehe mich auf anderes. Bei der
 endlichen Thätigkeit, die uns, wenn
 von Thätigkeit die Rede ist, zu-
 nächst vorochwebt, hat dies nun
 den Sinn, daß ein Anderes, auf
 welches ich mich beziehe, als schon
 vorhanden vorausgesetzt wird. - Hier
 haben wir es nun aber nicht mit
 einer endlichen, sondern mit der
 absoluten Thätigkeit, mit der
 Thätigkeit schlechthin zu thun,
 und so ist dann auch jenes Vor-
 aussetzen, gleichfalls absolu-
 tes Voraussetzen. - Die Thätig-
 keit schlechthin, von welcher
 hier die Rede ist, ist die des Ge-
 dankens, des Gedankens nem-
 lich in jenem höchsten, früher
 erläuterten Sinn, wo der Ge-
 gensatz von Subjektivität und
 Objektivität hinwegfällt. Die-
 ser nun der absolute Gedanke,
 oder das absolute Denken
 des göttlichen V. S., ist also schlechthin

28
Act.
thätig, und der erste ~~Act~~, so zu ver-
gen, seiner Thätigkeit, ist dem eben
Dieser sich selbst gegenüberzusetzen
oder wie wir dies auch ausdrücken
können, sich zum andern seiner
selbst zu machen. Hiermit haben
wir also zwey Momente, einmal
das sich selbst gleiche und zwei-
tens das andere, dieses sich selbst
gleiches. Hierzu kommt dann
das Dritte, nämlich das Wieder-
aufheben des gesetzten Unter-
schiedes. Auch dieses Wiederaufhe-
ben des Unterschiedes kommt
bei der endlichen Thätigkeit vor. In-
dem wir thätig sind, indem wir
handeln, so haben wir einen Zweck
vor Augen, dieser Zweck ist subjek-
tiv und es ist darum zu thun, die-
se einseitige Form der Subjektivität
aufzuheben; dies aber ge-
streckt dadurch, daß wir mit
unserm Zweck und gegen das vor-
gefundene Gegenständliche kehren,
um ihn darin, wie man sich aus-
drückt, zu realisieren. Das unserer
Subjektivität gegenüberstehende

Andere soll also nicht ein Anderes
 bleiben, und nur dann sagen wir,
 Daß wir unsern Zweck erreicht ha-
 ben, wenn dem Andern sein An-
 Derseyn benommen und dasselbe
 unserm Zweck gemach gemacht wor-
 den ist. In dem realisirten Zweck,
 nemlich dem Werke, haben wir dem
 die Anschauung unserer selbst, und da-
 mit ist dem der Friede wieder her-
 gestellt. - So verheult es sich zu-
 nachst, wie wir wissen, mit der
 endlichen Keckigkeit. Der Unter-
 schied aber zwischen der endlichen
 Keckigkeit und der absoluten, um
 die es sich hier handelt, ist nur der,
 Daß die erstere zu ihrer Vorausset-
 zung einen für sich vorhehenden
 Stoff hat, während die letztere
 eines solchen nicht bedarf, sondern,
 wie wir dies sonst ausdrückten, ih-
 ren Stoff, ihr Material, sich selbst
 hin an sich selbst hat, und aus
 sich selbst erzeugt. - Die angege-
 benen Drey Momente sind der all-
 gemeine Rythmus aller Lebens,
 der göttlichen Lebens selbst und
 als solche werden sie dem auch

ausdrücklich in der Christlichen Reli-
gionslehre bezeichnet. Die christ-
liche Religion hat vor allen übrige
n Religionen das Ausgezeichnete
dass in ihr Gott als Geist gewusst
wird, und eben darum ist sie, wie
schon sonst bemerkt wurde, die
Religion der Wahrheit. — Nun
aber heißt eben Gott als Geist
wissen, soviel, als ihn als die
concrete Einheit der vorher an-
gegebenen drey Momente der ab-
soluten Idee auffassen. — Die abso-
lute Idee in ihrer Ewigkeit als
schlechthin bei sich seyend, ist
das was in der religiösen Lehre
Gott der Vater genannt wird, dh.
der logische Gott, Gott wie er
von Anfang war, vor Erschaf-
fung einer endlichen Welt, dh. der
Natur und des endlichen Geistes.
Von Gott heißt es dann aber wei-
ter, er sey nicht in jener Einsam-
keit mit sich selbst geblieben, son-
dern er habe seinem ewigen
Katholismus gemess, die Welt
erschaffen, und zwar erschaffen,

also nicht auf endliche Weise bloß
gebildet aus einem vorgefundenen
Stoff, sondern hervorgerufen aus
dem Nichts. So haben wir nun
zunächst Gott, den ewigen unend-
lichen und ihm gegenüber eine end-
liche Welt; Gott erscheint sowohl
als ein Jenseits gegen diese endliche
Welt, denn eben, indem sie we-
sentlich endlich ist, so ist Gott nicht
in seiner Ewigkeit und Unendlichkeit
in ihr gegenwärtig und offenbar,
sondern er ist für diese endliche Welt
und somit auch für das Höchste
in ihr, als solches, nämlich den endlich
Geist, noch der verborgene Gott. Hier
ist nun bekanntlich die fernere Leh-
re der christlichen Religion, daß
Gott nicht in dieser Verborgenheit
geblieben sey, sondern daß er
sich offenbart habe; der In-
halt aber dieser göttlichen Of-
fenbarung ist dieser, daß die
menschliche Natur ihrem inner-
lichen Wesen nach mit der göttli-
chen Natur identisch ist, denn es
heißt, Gott habe sich im Men-

sehen als solchem offenbaret, oder
das ewige Wort, das göttliche Wort
sey Fleisch geworden. Dies ist also
ein ganz anderes Verhältniß als
z. B. jenes, wovon im alten Testa-
ment die Rede ist, wie er heißt,
Gott habe zu Moses geredet und
ihm sein Wort Mund gethan. Hier
bleibt noch ein Verhältniß der
Trennung, der Endlichkeit über-
haupt, nach der Lehre der christ-
lichen Religion hingegen hat Gott
in seinem Sohn, der zugleich der
Menschens Sohn heißt, die An-
schauung seiner selbst und so im
Sohn zu sich selbst zurückkehrend
und in der Liebe zum Sohne sich
hin bei sich selbst sehend, ist er
dann erst Geist und zwar absolu-
ter Geist. Des Verhältniß aber
des endlichen Geistes zum absolu-
ten Geist, wird in der christlichen
Religion so aufgestellt, daß der
endliche Geist nicht ein in seiner
Isolierung und Getrenntheit vom
absoluten Geist auf sich beruhendes

ist, sondern vielmehr nur Weisheit
und Würde heit, indem es den goeth-
lichen Geist weist als das schlechthin
Substantielle und zwar so, dass dieser
der goethliche Geist gegenwärtig ist
in seiner Gemeinde. — Dies sind die großen
Grundzüge der Religion der Wahrheit; ich
habe um deswillen hier daran erin-
nert, weil es uns zunächst darum
zu thun war, uns eine allgemeine
Vorstellung von dem Inhalte der
Philosophie in seiner bestimmten
Zergliederung zu erwerben. Das wo
mit wir es in der Philosophie
zu thun haben, ist die absolute,
die goethliche Idee; diese ist das
schlechthin Thätige und Wirksame
und um die Weisen ihrer Thätig-
keit zu veranschaulichen, so ist
es nicht hinreichend, bloß an die
endliche Thätigkeit zu erinnern
wie ich dies zunächst gethan habe.
Bei einer solchen Vergleichung fehlt
gerade diese wesentliche Bestim-
mung, dass die absolute Idee das
schlechthin selbst bestim-
mende ist, nicht nur der Form

sondern auch Dem Inhalt nach, Der,
gestalt Daof Form und Inhalt hier in
Eins zusammenfallen. Dafür aber
findet sich im ganzen Bereich un-
seres endlichen Wissens und unseres
Wissens vom Endlichen kein analoges;
nur die christliche Religion ist es, in
welcher dasjenige was wir hier in
der Weise der Gedanken zu betrach-
ten haben, in der Weise der Vor-
stellung ausgesprochen ist und gera-
de um eine allgemeine Vorstellung
der einzelnen Glieder unseres Wis-
senstheils und ihres Verhältnisses
zu einander war es uns zunächst
zu thun. — Wir wenden uns nun,
mehr wieder zur rein gedanken-
mäßigen Betrachtung unseres Ge-
genstandes, der wie wir wissen,
der Gedanke selbst ist, und zwar
in dieser dreifachen Gestalt, einmal
als er selbst, dann zweitens als
das Andere seiner selbst und endlich
Drittens als aus diesem andern
seiner selbst zu sich selbst zu-
rückkehrend und so erst bewahrt
als das wahrhaft Absolute.

Wir erhalten hiermit die bereits
 genannten drey Theile der Philoso-
 phie, naemlich die Wissenschaft der
 reinen Idee, oder, die Logik, die Na-
 turphilosophie und die Philosophie
 des Geistes. Die Philosophie des
 Geistes ^{zer}faellt dann selbst wieder
 in die Philosophie des subjecti-
 ven, des objectiven und des abso-
 luten Geistes. In der Philosophie
 des subjectiven Geistes kommt des
 jenige vor, was sonst in der Anthropologie
 und Psychologie — abgehandelt zu wer-
 den pflegt. Den Inhalt, der ~~der~~ Phi-
 losophie des objectiven Geistes, bildet
 die Lehre vom Rechte, und vom
 Staate 1. Des System der Willens über-
 haupt: 2. Die Philosophie des Absoluten
 Geistes aber ist einmal Kunstphiloso-
 phie, zweitens Religionsphilosophie
 und drittens die absolute Wissenschaft
 selbst, somit wieder die Logik,
 auf welche Weise dann die philo-
 sophischen Wissenschaften als die
 der Wahrheit in sich selbst zurück-
 kehrende Ganzes derselben, als wel-
 cher wir sie auch hier zu betrach-

1 sich darstellen

ten haben. - Die Einteilung der Phi-
losophie in drey Hauptdisciplinen
ist schon sehr alt; sie ist im
Grunde so alt wie die Philosophie
selbst als eigentliche Wissenschaft.
Dies betrifft also überhaupt die
Einteilung des Systems der Phi-
losophie. - Wir wenden uns nun
mehr zur Betrachtung der Prin-
zipien der namhaft gemachten ein-
zelnen Disciplinen. Die erste derselben
ist

A. Die Logik

Das womit wir es in der Philo-
sophie überhaupt zu thun haben
ist, wie wir wissen, die Idee. Es fragt
sich nun, was ist das Charakteristi-
sche der Logik, das wodurch sie
sich von andern philosophischen
Disciplinen unterscheidet, und die
Antwort darauf ist, daß die Lo-
gik die Wissenschaft der reinen
Idee ist, d. h. der Idee im abstrac-
ten Elemente des Denkens. Um über
den Sinn dieser Definition und
zu verdeutlichen, haben wir uns
vor allen Dingen wieder an das
jenige zu erinnern, was bei An-

gabe der Hauptmomente der Ge-
 schichte der Philosophie zuletzt
 über den Mangel der Schelling'schen
 Philosophie, als des objektiven
 Idealismus gesagt wurde. Darweg
 diesem objektiven Idealismus noch
 abgeht, ist, wie wir sehen, die ab-
 solute Reflexion der Idee in sich,
 oder, wie wir dies auch ausdrücken
 das logische Princip. Nach Schelling
 ist das Organ der Philosophie
 die intellektuelle Anschauung, und
 es wurde bemerkt, wie diese unmittel^{intellektuelle}
~~selbare~~ Anschauung noch mit dem
 Moment der Unmittelbarkeit be-
 hauptet ist, so namentlich, dass sie
 nicht reines freies Denken, sondern
 dass die Idee in unmittelbarer
 Gestalt zu seinem Inhalt haben,
 den Bewusstseyn ist.

